

10. *Рубан В.* Український портретний живопис.... — К., 1984. — С. 214. — ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 74, арк. 32, зв.: «По собственному желанию и по просьбе Директора Терапевтической клиники я написал масляными красками натуральной величины портрет женщины, находящейся в Университетской клинике и страдавшей очень редкой болезнью. Потом написал ручной крест в Православную церковь Университета Св. Владимира...» (1848 р. — О. С.).
11. ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 127, арк. 201, зв. — 202.
12. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 74, арк. 32.
13. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 101, арк. 90.
14. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 105, арк. 88.
15. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 112, арк. 97.
16. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 115, арк. 101.
17. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 119, арк. 95.
18. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 121, арк. 72.
19. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 127, арк. 45, зв.
20. Там само. — Оп. 465, спр. 128, арк. 18, зв.
21. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 131, арк. 20, зв.
22. *Жемчужников Л.* Мои воспоминания из прошлого. — Ленинград, 1971. — С. 209.
23. Там само. — С. 209.
24. *Мацанура Н.* Башилов — первый иллюстратор произведений Т. Г. Шевченко // Искусство. — М., 1964. — № 12. — С. 66.
25. ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 74, арк. 31.
26. Там само. — Спр. 89, арк. 4 — 4, зв.
27. Там само. — Спр. 74, арк. 31. Слід зазначити, що в травні 1847 року Київський університет придбав літографії із зображенням байкаря І. Крилова (чотири екземпляра по 3 р. сріблом кожний). Див.: ДАК. — Ф. 16, оп. 286, спр. 81, арк. 1: «В недавнем времени отлитографирован портрет покойного баснописца И. А. Крылова, рисованный с оригинала Брюллова, весьма схожий и лучший из всех известных портретов Крылова. Портрет этот орнаментирован 22 картинками, изображающими басни. Публичная цена портрета в большой лист на китайской бумаге — 4, на лучшей эстампной — 3 р. сереб.; для учебных же заведений издатели уступают 25 % с каждого экземпляра».
28. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 85, арк. 129–130.
29. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 88, арк. 121–122; ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 89, арк. 4.
30. Там само. — Ф. 16, оп. 388, спр. 281, арк. 1–2.
31. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 94, арк. 138, зв.
32. *Рубан В.* Учителя рисования ... — С. 115. Там само читаємо: «Кроме того по моему старанию и ходатайству сделаны бесплатно живописцем Иеромонахом Киево-Печерской Лавры Иринархом две огромные золоченые рамы для царских портретов во весь рост. Киевские мастера выпрашивали за такие две рамы 500 руб. серебром».
33. Там само. — С. 114.
34. Там само. — С. 115.
35. ДАК. — Ф. 16, оп. 385, спр. 103, арк. 1.
36. Там само. — Оп. 300, спр. 264, арк. 1.
37. Центральний державний історичний архів України (далі: ЦДІА України). — Ф. 707, оп. 87, спр. 4152, арк. 22–23, зв.
38. *Рубан В.* Український портретний живопис ... — С. 213.

*Андрей Тарасенко
(Одесса)*

НАЦИОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ЖИВОПИСНОМ МИФОТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА КАБАЧЕНКО

Владимиру Кабаченко присуще мифопоэтическое мировосприятие. Вслед за мастерами старшего поколения В. Алтанцом, А. Антонюком, Ю. Коваленко, Н. Степановым он продолжает линию традиционализма в современном изобразительном искусстве Одессы. Этот художник одарён способностью воплощать в живописи ментальность украинского народа. В его индивидуальном мифе соединяются личные переживания с коллективной «прапамятью», возникающей из глубин подсознания. По мысли Е. Мелетинского, «сугубо индивидуальная психология оказывается одновременно универсально-общечеловеческой, что и открывает дорогу для её интерпретации в терминах символично-мифологических» [11, 297].

По теме нашего исследования существуют статьи А. Федорука [16; 17], Л. Данишевской [8] и О. Авраменко [2], О. Савицкой [14], О. Петровой [13], в которых искусствоведы указывают на значение развития мифологического направления в современной живописи Украины. Но с достаточной полнотой, в контексте национального и мирового искусства творчество В. Кабаченко изучено не было. В. Кабаченко ищет пути проникновения в смысл бытия. Через жизненно-конкретные образы живописец передает сверхчувственный мир. Кредо художника: «Творить гармонию своей вселенной из элементов, которые я вижу!» (Космос из хаоса — космогония). Направление его творчества можно определить как символическое. Учитывая мифологический стиль художественного мышления В. Кабаченко и осознанную склонность к архетипичности, можно определить его отношение к символу «как к универсальному способу корреляции сущностного и экзистенциального бытия, как парадоксальной смысловой структуре, в которой бесконечное выражается в конечном, вечное — во временном», по выражению В. Топорова [15, 579].

Героем произведений В. Кабаченко является включённый в мироздание человек (женщина-крестьянка, определяемая им как «праматерь», и казак), пребывающий на пересечении настоящего, прошлого и будущего. Его персонажи связаны с вечными циклами земли. Они в стороне от стремительно изменяющейся цивилизации города.

Картины В. Кабаченко возвращают зрителя в лоно природы. Раннее детство Владимира прошло в сельской местности (в с. Ингуло-Каменка Кировоградской области) у бабушки в традиционной украинской среде: «Я народився на березі Інгула, — говорить он. — Там такий очерет, що й жирафа сховається. І такі шуки, що ту жирафу проковтнуть. І такі рибалки, що тих шук голими руками зловлять. І які ж там художники мають бути?» [2]. Самые яркие и радостные впечатления детства, дающие творческую энергию по сей день, — вода, глина, солнце. «В деревне другое время, чем в городе, — утверждает живописец. — Можно видеть, как поднимается и опускается солнце. Ритм жизни города психологически сдавливает» [22]. Это вызывает подсознательное желание у художника вернуться в гармоничный мир детства, который он воссоздаёт в своих полотнах. Ритмы степи, холмов вызвали чувство беспредельного, отсылающего к переживанию начала творения. Адекватную форму для этого живописец нашёл в неопрimitивизме.

Историк искусства модернизма С. Маковский термином «*примитив*» называл такое состояние искусства, когда, «ещё не развитое и даже зачаточное, оно заключает в себе некую недифференцированную *полноту духовной выразительности*. Религия, мораль, быт, всё чувство жизни и мира наивно претворяются примитивом в наивную художественную форму, полную, как сосуд священный, творческих недосказанностей» [10, с. 295].

І. ПТИЦЕ-ЛЮДИ. Космогонический миф.

Произведения В. Кабаченко возвращают нас во времена, когда природа-тотем-коллектив были единым целым. В древности священные птицы и животные воспринимались как проводники-посредники между поюсторонним и потусторонним мирами. В украинской культуре отголоски этих верований сохранились в виде ряженных Масленицы. Люди, трансформируясь в птиц, наделяются возможностью полёта. В свою очередь, антропоморфные животные обладают качествами человека: мудростью, способностью беседовать, созерцать.

Метафорической выразительностью обладает полотно-панно «Та, що запалює зірки. Народження Великої Ведмедиці» (1988). В. Кабаченко создаёт космогонический миф, в котором летящая по ночному небу женщина с головой вороны огнём свечи зажигает созвездия Большой и Малой Медведиц, которые ярко горят в просторе ночного неба над бескрайней украинской степью. Диск Луны, озаряющей гладь реки, подобен горлышку кувшина, из которого проливается молоко. Так, через конкретно чувственный образ создана метафора небесной реки — Млечного пути.

Фантастическому образу женщины-птицы присуща двойная зооантропоморфная природа (оборотничество), свойственная тотемным первопредкам или культурным героям. Концентрируя взгляд в нижней части головы вороны, мы замечаем женское лицо, написанное более светлой краской, нежели алый рукав. Серебристый клюв вороны воспринимается как седые волосы, а чёрное оперение сливается с темнотой ночи. Волшебная женщина-птица облачена в красную сорочку, синюю душегрею и длинную юбку. Художник наделяет её крыльями, необходимыми для полёта. Созданный В. Кабаченко мифологический персонаж обладает большой убедительностью, поскольку он создан на основе детских впечатлений.

Реальные формы птиц и животных позволяли древним создателям космогонических мифов представить и передать сверхъестественные возможности мифологических персонажей. К. Г. Юнг отмечает, что «архетип духа», понимание которого «не может быть произведено собственными средствами», выступает в образе людей, гномов и животных [21, с. 302]. Как пишут В. Иванов и В. Топоров, у народов северо-восточной Азии и у американских индейцев существует мифологический сюжет, где «чудесное средство (огонь, свет, солнце и т. п.) добывает птица — орёл или ворон, выступая в этом случае как демиург или культурный герой, а также как первопредок». Учёные указывают также, что птицы могут быть представлены в роли родоначальников культурной традиции [9, с. 346]. Художник-романтик У. Блейк в иллюстрации к Книге Бытия «Бог создаёт Адама» (1795) изображает парящего Творца с огромными крыльями. Таким образом, произведение В. Кабаченко входит в контекст традиционализма.

В композиции «Вечерний чёлн» (1997) художник изобразил женщину-ворону, плывущую в лодке в сумраке ночи. Ворон имеет амбивалентную символику: в хтонической ипостаси он связан с царством мёртвых. Персонаж картины вызывает ассоциации с древнегреческим Хароном — перевозчиком мёртвых в Аиде по водам подземных рек. В античной вазописи он изображался в ладье с веслом в виде мрачного старца в рубище. Иконография картины близка изображениям «Солнечной ладьи с покойником за рулевым веслом» (XIX династия) древних египтян или «Священной барки» (III тыс. до н. э.) шумеров. Теме мистического путешествия на границе миров соответствует также картина В. Кабаченко «Перевоз» (2002). Это художественная форма рассмотренных нами произведений родственна в неопримитивистской композиции П. Филонова «Запад и Восток» (1912–1913).

Художника манит мистическая тайна ночи. Именно в это время происходят события, изображённые в большинстве произведений В. Кабаченко. Ночь — это время таинства зарождения и рождения жизни. Её образ требует особого языка выражения. Он лишен определенности дневного состояния. Ночь и лунный свет стирают границу между землёй и небом, исчезает гравитация. Изображаемые декоративными пятнами предметы лишаются объемности. От развоплощенного предмета лежит путь к визуализации потустороннего. В связи с этим меняется отношение к свету и темноте. В. Кабаченко показывает мир, увиденный внутренним зрением. В рамках космогонической формулы мира ночь вызывает в человеке бессознательное ощущение природной стихии и, преобразуя хаотическое пространство, подготавливает его переход к целостному бытию.

Можно привести множество цитат из священных текстов об онтологичности темноты. Например, в разделе «Космогонические мифы» в антологии Мирча Элиаде «Священные тексты народов мира» [12, с. 110, 112, 115], в строфе из ведического «Гимна о сотворении мира» говорится о «тьме, сокрытой тьмой» и о том, что «в начале нечто и нечто сокровенное было», «бывшее в небывшем стало». В даосских текстах сказано, что «бытие рождается в небытии, сущее берёт начало в пустоте», в древнеегипетской космологии — «Нун-небытие», в каббалистических трактатах — «Эйен-Соф», Бог-Бесконечность, в эдических сказаниях — «мировая бездна» [7, с. 16]. К этой тематике В. Кабаченко относит мотив потопа, показанный на писанках в виде идущих по кругу животных (олений) [25].

Пространство картин В. Кабаченко представляет мифологическую оппозицию «космос — хаос». Оно характеризуется темнотой и дробностью, присущей хаотической стихии. На полотнах художника разыгрывается мистерия диалектического противоборства света и тьмы. Его образы рождаются спонтанно, из глубин подсознания. Их характер имеет соответствие в словах М. Волошина, выраженных в статье «Театр и сновидение»: «Мир внешней реальности брезжит сквозь эти обманные многоликие сумерки, которые сочетают в себе свойства сознания со свойствами подсознательной ночи» [6, с. 350].

Картины В. Кабаченко имеют романтическое звучание. Художнику свойственно поэтически-возвышенное восприятие природы. Глядя на его произведения, вспоминаешь строки украинской народной песни «Ніч яка місячна, зоряна, ясная». Обращение к теме ночи сближает живопись В. Кабаченко с творчеством Н. Гоголя, А. Чехова, И. Крамского, А. Куинджи, М. Врубеля, Н. Рериха. Экспрессия борьбы света и тени роднит живопись В. Кабаченко с полотнами мастеров романтизма (К. Брюллов, «Последний день Помпеи», 1833) и с абстрактными композициями В. Кандинского («Композиция № 6», 1913), кубофутуризмом А. Лентулова («Василий Блаженный», 1913).

II. ДОМ и МИРОЗДАНИЕ. Космическая модель.

ОКНО. СВЕТ.

Мотив дома — один из главных в творчестве художника. Он воспринимает и показывает «Дом как Мир» и «Мир как Дом». «Хата является моделью вселенной. Космос подобен хате. Поэтому в моих картинах на небе окна», — говорит В. Кабаченко [23]. Образный мир живописца питают воспоминания о хате бабушки и деда, где прошло его детство. Живописец утверждает, что дома на его родине, в селе Ингуло-Каменка, сохраняют структуру трипольского жилища. У него есть множество сделанных с натуры зарисовок домов, их планов, интерьеров, окон. Поэтому образ дома для В. Кабаченко является моделью, связывающей его творчество с культурой предков.

Мотив дома в творчестве В. Кабаченко неразрывно связан в мотивом окна и света. Например, в картине «Пейзаж з Великою Ведмедицею» (1989) падающий из окон и двери дома свет создаёт на земле своеобразные дорожки в ночной мгле. В тёмном небе изображено созвездие Большой Медведицы, четыре звезды ковш которой напоминают очертание окна. В картине «Вікна» (1989) программно выражено символическое содержание: окну земного дома вторит небесное оконце. Льющийся из него чудесный световой поток нисходит на фигурку старушки. Мы можем видеть, как путём глубокого осмысления и работы интуиции художника происходит преобразование натурального мотива в художественный образ: от реального — к идеальному, от чувственного — к сверхчувственному. По словам П. Флоренского, «вне отношения к свету, вне своей функции окно как не действующее мертво и не есть окно: отвлечённо от света — это дерево и стекло» [19, с. 49]. В. Кабаченко удалось передать идею окна как света, о которой столь выразительно писал П. Флоренский: «Окно <...> есть самый свет в его онтологическом самоощущении, тот самый свет, неделимый в себе и неотделимый от солнца, что светит во внешнем пространстве» [19, с. 49].

Символическим знаком живительной силы небесного света в картине «Вікна» является озарённая им зазеленевшая ветвь засохшего дерева. На крыше хаты показана птица — символ крылатой души человека (например, египетская «Ка»; Данте Габриель Росетти — «*Beata Beatrix*», 1864). Созданная В. Кабаченко метафора небесного окна как аналога окна деревенской хаты родственна поэтическому образу раскрытого неба в футуристической драме П. Филонова «Пропевень о проросли мировой» (1914): «явят царствование в райские ворота» (17), «Бог нам в двери дивен сед бел», «открывают в небе створы» [18]. К мотиву окна часто обращался М. Шагал. Как пишет его биограф Н. Апчинская, «он позволял соединить в одном изображении внешний и внутренний мир, передать чувство любви и к дому, и к миру» [3, с. 84]. Этот мотив актуален для творчества украинских живописцев А. Антоноука и В. Микиты.

Мотив окна в картинах В. Кабаченко имеет конкретную жизненную подоснову. Посетив его старую мастерскую с расположенным в потолке окном один из друзей сказал: «Теперь я знаю, откуда в твоих картинах такие высокие окна» [25]. Необычная световая ситуация интерьера послужила одним из импульсов к созданию оригинального образного светового и пространственного решения полотен В. Кабаченко.

Ночные пейзажи подготовили художника к созданию убедительных полуабстрактных композиций. Так, в картине «Червона жінка. Триптих» (1992) пространство теряет привычную архитектуру: рыба изображена в верхней части холста, птица показана вниз головой. Огромные плоды равновесны фигуре женщины и подобны ей по цветовому решению. За счёт линейной структуры и контрастных сопоставлений локальных цветовых пятен возникает множество пространственных планов. Поскольку цвет имеет пространственную характеристику, происходит вибрация геометризованных цветовых поверхностей. Многомерное пространство родного дома В. Кабаченко сгущает до метафоры бытия. «Предполагается, что туда можно зайти и дальше двигаться», — говорит художник о пространстве своих картин [24]. Изображение женщины имеет иконографию, родственную иконописным предстояниям святых (например, «Борис и Глеб», XIV в.). Если в древнем искусстве святые изображались на золотом фоне, символизирующем эманацию Бога, то простая женщина-крестьянка в картине одесского живописца показана на границе двух взаимозаменяемых символических пространств: внешнего и внутреннего.

В композиции «Червона ніч» (1990) игра призрачного лунного света и пламени свечи магически преображает пространство. Для выражения мифологической темы В. Кабаченко ломает привычные рамки пространственной коробки линейной перспективы с её привязкой к линии горизонта. Подготовительный эскиз к картине «Червона ніч» показывает принцип построения

уподобленного кристаллу многомерного пространства. Художник выявляет его структуру за счёт эффектов освещения: внешнего (близкого к зрителю) — свеча в руке антропоморфного филина и внутреннего — луна. Третьим (скрытым) источником света является как бы самосветящийся фон. Для выражения таинственного мира фантастической ночи живописец использует красную имприматуру. В стремлении к обновлению языка станковой живописи В. Кабаченко обращается к наследию искусства не только Древней Руси, но и средневековой Европы. В композиции «Червона ніч», как и в триптихе «Червона жінка», заметно изучение художником эффекта витража. Как было точно отмечено Б. Виппером, готическое цветное стекло «даёт краске её наивысшую потенциальную силу, чистую звучность, которую до сих пор краска не имела <...>. Только готика могла найти эту свёрхкраску, этот нематериальный свет, который даёт зрителю созерцание поистине «преображённого» мира» [4, с. 187, 190]. В колористической системе В. Кабаченко, как и в живописи художников-экспериментаторов конца XIX — начала XX вв. цвет выступает не как имитация природных качеств предмета, а как «окрашенный свет», по образному выражению М. Волошина [5, с. 213]. По словам В. Кабаченко, «цвет — есть форма света» [23]. Для его живописи характерны контрасты света и тьмы. В цветовом решении это достигается с помощью использования дополнительных цветов. Чаще всего художник использует контрасты: красный — изумрудно-зелёный, синий — жёлтый. Цвет выражает глубокое эмоциональное переживание живописца. Колористической основой многих его полотен стало традиционное цветовое триединство: «Красный, белый, чёрный — это классика украинского прикладного искусства. Особенно в вышивке. И даже в писанках», — говорит автор [25].

Картина В. Кабаченко «Промінь світла. Рипа» (2001) родственна композиции «Червона ніч». Но в ней художник показывает уже не фантастический ночной, а реальный вечерний пейзаж (с. Тымково Одесской области), в котором путешествует его идеальный герой, (*молд.* рыпа — глубокий овраг, балка). Пейзаж написан не непосредственно с натуры, а на основании длительного созерцания природы, озарённой лучами заходящего солнца. Ландшафт этой картины является вариантом пейзажного пространства в созданной годом ранее мифопоэтической композиции «Надвечір'я» (имеющей расширенное название: «Сідає сонце. Конає тисячоліття, щоб завтра відродитись знов»). Такой метод давал свободу для обобщения аскетически трактованного пейзажа и сосредоточения внимания на смысловом центре: прорвавшийся сквозь облака столп света озаряет фигуру юноши со свечей. Реальный поток солнечных лучей, проявленный в насыщенном парами земли влажном воздухе, в картине художника наделяется символическим смыслом. Подобный приём естественной взаимосвязи реального и символического в изображении светового потока можно видеть в картине М. Караваджо «Призвание св. Матфея» (1599–1602). В христианской традиции свеча символизирует душу человека. Свеча — постоянный атрибут евангельских персонажей Жоржа де Ла Тура (например, «Воспитание Богоматери», 1640-е годы). Её изображение можно видеть в картине А. Антонюка «Золотая корона» (2000). В композиции В. Кабаченко свеча горит при дневном свете, что свидетельствует о поиске человеком Истины. Тема духовного откровения, чуда убедительно передана в живописи М. Нестерова: «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890) и «На Руси (Душа народа)» (1914–1916).

Стремление к свету как творческое кредо В. Кабаченко наиболее выразительно в картине «Світло» (1998). Художник показал экстатическое состояние женщины, держащей в руках лампу, перед которой открылось чудесное видение. О характере трактовки фигуры женщины можно сказать словами Хосе Ортега-и-Гассета из эссе «Воля к барокко» (1915): «Жестикулируют не только руки, все существо — сплошной жест» [20]. В украинском и русском искусстве можно найти аналогии, где созерцание чуда или вселенского события выражено динамическим жестом персонажей, например: гравюра Л. Тарасевича из «Печерского патерика» «Основание Успенской церкви в Киеве» (1702), А. Иванов — «Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие» (1850 е).

В картине В. Кабаченко идея света передана своеобразным «взрывом» контрастов тона и цвета. Закономерно, что, чем сильнее тьма, тем ярче свет. Определяя понятие «метафизика света» С. Аверинцев рассматривает его как комплекс философских представлений о свете: в онтологическом плане — как о субстанции всего сущего; в гносеологическом плане — как принцип познания; в эстетическом плане — как о сущности прекрасного [1, с. 135].

Композиционная форма картин В. Кабаченко напоминает «видения» святых в произведениях мастеров барокко. Например, в картине Ф. Сурбарана «Видение св. Бонавентура» (1629) в тёмном пространстве интерьера появляется Свет как откровение духовного мира. Природа экстатического действия состоит в том, что при соприкосновении со сверхъестественным визионер испытывает эмоциональный подъём, возвышается над собственной индивидуальностью. В отличие от изображаемых мастерами барокко видений святым и отшельникам, в произведениях В. Кабаченко окно в сверхмир из человеческого мира открывается простым людям. Созданный художником в картине «Світло» эффект можно сопоставить также с пространственным прорывом в виде золотого окна над кафедрой в Соборе св. Петра в Риме (1657–1666) Л. Бернини.

В. Кабаченко является носителем ментальности украинского народа-земледельца. Творя индивидуальный миф, художник обращается к истокам: фольклору и традиционному народному искусству. В то же время живописец является преемником искусства модерна и авангарда (в частности, Г. Нарбута, К. Малевича, Д. и В. Бурлюков, А. Богомазова, М. Синюковой, Г. Собачко). Подобно футуристам 1910-х годов, он разрушает границу между бытом и бытием. В мифотворчестве В. Кабаченко переплелись основы языческого и христианского мировосприятия. Важную роль в создании индивидуального мифа художника играют также глубинные детские переживания.

В своих произведениях В. Кабаченко восходит от чувственно конкретной реальности к первообразу. Такая направленность способствует достижению символической глубины его творчества. С помощью авторских мифологем — небесное окно, дом-мироздание, свеча, нить мечты, чёрная вода — В. Кабаченко соединяет пространства посястороннего и потустороннего миров. Его произведения захватывают зрителя ощущением причастности к тайне бытия.

В фантастическом преображённом пространстве картин живописца возможны волшебные превращения персонажей, что свойственно фольклорному мироощущению. Образы рождаются из глубин подсознания художника. Его герои — птице-люди, женщина-праматерь, художник-творец, казаки — свободно путешествуют в пространстве земли, воды и неба.

Живописец творит космогонические и астральные мифы, в которых показано: рождение Большой и Малой Медведиц; процесс создания писанки как гармонизация вселенной; бинарность дневного и ночного солнца как метафора жизни и смерти человека. Художник обращается к архетипу креста, мирового яйца, дома, матери, моря.

Выразительность художественных образов В. Кабаченко достигается благодаря высокой степени условности пространственного, светового, цветового и линейного решения композиций. Художника интересует метафизический аспект света, проявленный в искусстве Киевской Руси, западноевропейского средневековья, маньеризма (Караваджо), барокко (Рембрандт, Ла Тур), романтических пейзажах А. Куинджи, Н. Рериха. В композиционном и цветовом строе его произведений ясно прослеживаются национальные истоки (писанка, вышивка, профессиональная и народная иконопись, парсуна, народная картинка). В полотнах живописца можно отметить связь с иконографией Древнего Египта, Киевской Руси, неопримитивизма.

В творчестве В. Кабаченко господствует стремление преодолеть отрыв человека от природы, разобщенность людей и разрешить созданное цивилизацией противоречие жизни и смерти.

1. *Аверинцев С.* София — Логос. Словарь. — К., 2001.
2. *Авраменко О. В.* Кабаченко, О. Маркитан, В. Покиданець. Каталог. — К., 1991.
3. *Апчинская Н.* Марк Шагал. Графика. — М., 1990.
4. *Виппер Б.* Проблема и развитие натюрморта. — С.Пб., 2005.
5. *Волошин М.* Скелет живописи // *Волошин М.* Лики творчества. — Ленинград, 1988. — С. 211–217.
6. *Волошин М.* Театр и сновидение // *Волошин М.* Лики творчества. — Л., 1988. — С. 349–404.
7. *Генон Р.* Символика креста. — М., 2004.
8. *Данішевська Л.* Недитячі казки Володимира Кабаченка // *Сучасність.* — 1996. — № 5.
9. *Иванов В., Топоров В.* Птицы // *Мифы народов мира.* Энциклопедия: В 2-х томах / Гл. ред. С. Токарев. — М., 1982. — Т. 2. — С. 346–349.
10. *Маковский С.* Почему варварство экспрессионизма — не примитив // *Маковский С.* Силуэты русских художников. — М., 1999. — С. 295–296.
11. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. — М., 2000.
12. *Мирча Элиаде.* Священные тексты народов мира. — М., 1998.
13. *Петрова О.* Світ на гръох китах // *Образотворче мистецтво.* — 1990. — № 1.
14. *Савицька О.* Ми, пiтьма i сонячні зайчики // *Образотворче мистецтво.* — 2003. — № 1.

15. *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М., 1995.
16. *Федорук О.* Від артбізнесу до національного мистецтва // Образотворче мистецтво. — 1992. — № 3.
17. *Федорук О.* Міфи та реалії перехідного періоду // Родовід. — 1994. — № 9.
18. *Филонов П.* «Пропевень о проросли мировой» (1914). — 1915. Февраль.
19. *Флоренский П.* Иконостас. — М., 2003.
20. *Хосе Ортега-и-Гассет.* Эссе «Воля к барокко». — 1915 // <http://philosophy.allru.net>.
21. *Юнг К. Г.* Божественный ребёнок. — М., 1997.
22. Беседа автора с В. Кабаченко 30 октября 2003.
23. Беседа автора с В. Кабаченко 12 мая 2004.
24. Беседа автора с В. Кабаченко 3 февраля 2005.
25. Беседа автора с В. Кабаченко 22 сентября 2006.

Ольга Тарасенко
(Одеса)

БЫТ И БЫТИЕ В НАТЮРМОРТАХ СЕРГЕЯ БЕЛИКА

Программное произведение Сергея Белика «Сфера» написано в 2000 году (вариант «Сфера в пленере» — 2005 год) (ил. 1). Этот идеальный образ является ключевым для творческой концепции художника. Сфера, по словам Дж. Купера, — это совершенство, изначальная форма, содержащая в себе возможность всех иных форм, Космическое яйцо, мир, душа, это Великий Круг, содержащий Вселенную, скрытый исток в тайну существования, космическое время и пространство [3, 322]. В картинах С. Белика сфера проявляется не только как абстрактное геометрическое тело, но и в образах плодов, кувшинов, чаш, крон деревьев, облаков.

Сергей Белик живёт и работает в Одессе — портовом городе на юге Украины. Одесса основана во времена классицизма два века назад на месте древних цивилизаций, в том числе, греческой. В ее архитектуре живет память о гармонических пропорциях Эллады. Идеальная геометрия города соединяет человека с ритмами структурированного, оформленного Космоса и тем самым противостоит Хаосу морской стихии. Хаос и Космос подобно магниту создают особое энергетическое пространство, обладающее качеством полноты проявления жизни. Сконцентрированная в месте средостения воды и земли огромная энергия, память времен рождают и привлекают великих художников. В художественном училище давал мастер-классы волшебник марины К. Айвазовский. В Одессе выросли открыватели новых путей в искусстве художники-пророки М. Врубель и В. Кандинский, учился Д. Бурлюк, преподавала А. Экстер. Здесь в 1910-е годы проходили знаменитые «Салоны Издебского», где были представлены произведения европейского авангарда.

ИНСПИРАЦИЯ (ОТКРОВЕНИЕ)

В юности Сергей Белик получил духовное откровение: *«Лет в 16 меня поразила мысль о конечности Вселенной, что она замкнута, и всё сотворённое конечно. Только Бог бесконечен, поскольку он не сотворён. Я почувствовал, что Космос, как и Земля, имеет свою пространственность. Мистичность этого переживания в том, что за этим миром есть коконы иных миров. За материей — бесконечность духа»* [10].

В 1975 году — сразу после окончания Одесского художественного училища — поочерёдно были созданы два различных по сути варианта сферы: «Сфера» (100×100) (ил. 6) и «Движение» (100×100) (ил. 7). Художник утверждает, что передавал только свои ощущения. Его *«освоение идеи многомерности Вселенной в разных измерениях»* оказалось созвучно проникновению в мир Божественной геометрии предшественников [11]. Прежде всего, древнерусских иконописцев (например, центральная икона иконостаса «Спас в силах» — ил. 2), Леонардо да Винчи («Схема пропорций человеческого тела» — ил. 3), художников русского и украинского авангарда (К. Малевич, В. Кандинский — ил. 4, 5; Родченко, А. Экстер).

Сравнение «Сферы» (1975, 100×100) с композицией «Чёрный круг» (начало 1920-х) К. Малевича (ил. 4) показывает, что С. Белик остаётся верен пластике чувственного мира Земли. В отличие от бесплотного чёрного круга К. Малевича, его сфера имеет объём. Истоки пластической трактовки идеальной сферы можно найти в греческой классике. Общим для К. Малевича и С. Белика