

Критика Criticism

УДК 7.071.1“1980”Іва

ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАНОВА-АХМЕТОВА 1980-х РОКІВ

Оксана Ламонова

У статті аналізуються ранні твори сучасного київського графіка Володимира Іванова-Ахметова, які зберігаються у фондах Національного художнього музею України.

Ключові слова: Володимир Іванов-Ахметов, українська графіка 1980-х років, книжкова графіка, станкова графіка, літографія, офорт.

В статье анализируются ранние произведения современного киевского графика Владимира Иванова-Ахметова, которые хранятся в фондах Национального художественного музея Украины.

Ключевые слова: Владимир Иванов-Ахметов, украинская графика 1980-х годов, книжная графика, станковая графика, литография, офорт.

The article analyses early works of modern Kyiv graphic artist Volodymyr Ivanov-Akhmetov kept at the funds of the National Art Museum of Ukraine.

Keywords: Volodymyr Ivanov-Akhmetov, 1980s Ukrainian graphic works, book illustration, easel graphic works, lithograph, eau-forte.

Володимир Михайлович Іванов-Ахметов вперше потрапив до України під час служби в армії (м. Остер Чернігівської обл.) – і залишився тут назавжди. Художня освіта, уже розпочата в Уфимській середній художній школі-інтернаті, була продовжена (1975–1981) у Київському художньому інституті на факультеті графічного мистецтва в майстерні В. Я. Чебаника.

Власний «український простір» художник відкривав поступово – і не так відтворював, як створював його. Відбувався дуже суворий і досить суб'єктивний відбір, результати якого, однак, виявилися досить цікавими.

Звичайно, знайомство з «другою Батьківщиною» супроводжувалося подорожами. Творчим свідомством цього є, наприклад, серія «Літо в Кам'янці-Подільському», представлена в Національному художньому музеї України (НХМУ) малюнком «Костел» (1983). Дуже виразною є вже сама манера виконання – своєрідний компроміс між графікою та живописом, коли туш (брунатна та чорна) застосовується швидше як рідка фарба, жовтуватий папір

додає до загального колориту ще один, власний, відтінок – і результат, вишуканий і навіть елегантний, починає нагадувати вже про легендарні малюнки Антуана Ватто «у три олівця». Одночасно малюнок прекрасно передає настрій розпеченого літнього дня.

Але, можливо, найцікавішою особливістю «Костелу» (до речі, це Тринітарський костел, або церква Святого Йосафата) є поєднання вічного і тимчасового як рівноцінного, причому йдеться саме про поєднання, а не, наприклад, про двозначне зіставлення. Отже, є вічні літні хмари. Є прекрасний бароковий костел. І є знак «Проїзд заборонено» на бруківці перед ним або телеграфні стовпи трохи подалі. Можна було б вибити з цього фотофакту іскру іронії або навіть дещо пафосне на тему «дорога до храму». Але молодий художник цього не робить. І річ не в тім, що стовпи і горезвісний знак (який, до речі, найвірогідніше, означає пішохідну зону, цілком логічну в центрі стародавнього міста-музею) здаються йому невинними. Швидше за все, вони є цікавими ¹.

КРИТИКА

Що ж до Києва, то це місто, імовірно, осягалося спочатку через М. Булгакова – адже першою по-справжньому помітною роботою Володимира Іванова-Ахметова стала серія літографій за мотивами роману «Біла гвардія» (1984)². Свідомостю успіху було, серед іншого, й надходження цієї серії до збірки Державної Третяковської галереї. У фондах НХМУ зберігається лише одна з літографій до булгаківського роману – «Страх»³.

«Страх» – дуже характерний і виразний приклад книжкової графіки 1970–1980-х років. Це знов-таки не ілюстрація в традиційному розумінні цього слова, а саме «літографія за мотивами», авторська, суб'єктивна, хоча джерелом її образів є все ж таки булгаківський текст. Прийом поєднання на площині аркуша кількох різних просторів також є типовим для згаданого періоду. Певною мірою він пов'язаний із так званою монтажною графікою, але відчуття достовірності, навіть документальності того, що відбувається, досягається Володимиром Івановим-Ахметовим за допомогою своєрідних і, так би мовити, типово іваново-ахметівських документів (подібних до знаку «Проїзд заборонено» в «Костелі»). Це «зроблені в різні часи вісімнадцятого року рукою Ніколки тушшю та сповнені найглибшого сенсу і значення» написи на кахляній пічці. Утім, загальна композиція літографії є цілісною, логічною і, якщо придивитися уважніше, ретельно продуманою. Усі присутні в ній простори – це, так би мовити, грані одного кристала, побаченого під різними кутами, і кристал цей – маленька затишна їдальня в квартирі Турбіних.

Вкритий снігом Олексіївський (тобто Андріївський) узвіз, на вигинах якого неважко впізнати силуети Андріївської церкви, Замка Річарда Левове серце і власне турбінівського (чи булгаківського) будинку № 13 – це завіконний пейзаж, просто «ширше розгорнутий і побачений згори»; у нижній частині літографії – стіл під білою накрохмаленою скатертиною, за яким зібралися Олексій, Ніколка з гітарою та Олена; а ще є «великі плани» окремих деталей – та сама кахляна пічка з написами й гігантський самовар, у якому, точно за бул-

гаківським текстом, відбиваються «три створених турбінівських обличчя».

Власне, слово «Страх», яке стало назвою аркуша, у відповідному уривку з «Білої гвардії» ніби-то й не зустрічається. Немає його образного відтворення й у самій літографії (адже це ілюстрація до перших сторінок роману, теми та образи якого ще тільки розкриваються перед читачем і глядачем). Є ліричний зимовий пейзаж, є затишна побутова сцена, є кумедні або іронічні деталі. Те, про що намагаються не говорити і навіть не думати, але постійно думають і все ж таки говорять, лише *насувається*. І не випадково самовар – символ тепла й затишку, кумедне та всім знайоме домашнє криве дзеркало – розростаються до таких фантастичних, моторошних розмірів, нависаючи, тяжіючи над зовсім маленькими постатями героїв. А довкола, за стінами, які здаються тонкими, немов папір, – біла порожнеча, біла безодня...

Що ж до «білогвардійських симпатій», у яких звинувачували Володимира Іванова-Ахметова, то навряд чи він робить акценти інакше, ніж автор роману. А М. Булгаков, нагадаємо, почув після виходу «Білої гвардії» звинувачення з обох боків барикад – і не лише за «надмірно», а й за «недостатньо»⁴.

Зазначимо також, що «Біла гвардія» стала другою⁵ – і останньою – роботою митця в книжковій графіці. У подальшому він присвячує себе станковій графіці⁶.

У 1985 році створено серію «Сад на вул. Сошенка, 33» (офорт, м'який лак, акватинта)⁷. Це також присвята Києву чи, точніше, «моєму Києву» – несподівано лірична, дуже камерна і, що особливо виразно, майже позбавлена зазвичай характерної для Володимира Іванова-Ахметова іронії⁸.

Адреса, наведена в назві серії, – реальна і, звичайно, не випадкова. Йдеться про живописну київську місцевість – «Кинь Грусть»⁹, де у старовинних дачних будинках розташовувалися (і, до речі, розташовуються сьогодні) аспірантські та творчі майстерні Київського державного художнього інституту (нині – Національна

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАНОВА-АХМЕТОВА 1980-х РОКІВ

академія образотворчого мистецтва і архітектури).

Серію «Сад на вул. Сошенка, 33» іноді називають триптихом [6, с. 35]. Це логічно, тому що вона дійсно складається з трьох аркушів – «Мокрий день», «Ляльки Ігоря» та «Сутінки». За бажанням з них дійсно можна скласти досить логічний триптих: «Сутінки» – центральна частина, два інші твори – частини бокові, тим більше, що вони «композиційно схожі» – дія відбувається на підвіконні. Можливими є й інші варіанти – наприклад, зміна часу (і настрою) протягом доби: «Мокрий день» (звичайно, день), «Сутінки» (вечір), «Ляльки Ігоря» (ніч). Урешті-решт, триптих має й певну жанрову структуру: два натюрморти та пейзаж. Утім, термін «серія» здається все ж таки більш вдалим, оскільки цей твір Володимира Іванова-Ахметова є, так би мовити, розкутим, незамкненим – і може продовжуватися «в якому завгодно напрямі».

Незважаючи на кристалеву ясність сюжетів, ці офорти сповнені невиразної таємниці, яка зачаровує. Можливо, «Сад на вул. Сошенка, 33» – твір з «ключем», якщо й не сповнений величезної кількості алюзій і натяків, зрозумілих лише «посвяченим» (що, до речі, є дуже характерним для вітчизняної графіки 1970–1980-х років узагалі), то й не зовсім цих алюзій і натяків позбавлений.

Ілюстрації до творів В. Маяковського та М. Булгакова свідчили про вміння В. Іванова-Ахметова не просто «побудувати довершену композицію», а й «побудувати саме таку композицію, яка потрібна в даному конкретному випадку». Порівняно з ними три композиційних рішення «Саду на вул. Сошенка, 33» здаються майже елементарними, до того ж «Мокрий день» і «Ляльки Ігоря» мають дуже близьку загальну схему. Насправді ж ідеться, очевидно, про «демонстрацію віртуозної майстерності», схожу на написання сучасним поетом традиційного сонета (лише 14 рядків, обмежена кількість рим, їхнє точно визначене місце тощо)¹⁰.

У «Мокрому дні», звичайно, відображені спогади про старовинні голландські

натюрморти – чи, точніше, картини у стилі «*stilleven*», «*still life*» – «тихе (або приховане, потаємне) життя». Звідти – гострий і якийсь щемний (здається вже не Голландія, а японська сумна чарівність речей!) інтерес до навколишніх предметів, що виявляються раптом загадково-екзотичними (тропічні мушлі) – або, у будь-якому разі, прекрасними. Звідти ж – ретельне, старанне, майже любовне відтворення їхньої фактури – дзеркально-блискучої посудини (вази або ж супниці), вологого дерев'яного підвіконня, подряпаного віконного скла...

При цьому «зустріч речей на підвіконні» здається все ж таки не випадковою. І вже, безумовно, не випадково опинилися поряд тропічні мушлі і місцеві равлики. Можливо, є в такому зіставленні дещо іронічне. Але очевиднішою здається чомусь мрія – про подорожі й пригоди на південних морях або хоч би в саду за вікном, тобто найпридатніша саме для сірого та непогожого «Мокрого дня»¹¹.

Якщо «Мокрий день» – твір із прихованим «внутрішнім» сюжетом, то «Ляльки Ігоря» – уже, безсумнівно, твір «із ключем». Так, сам загадковий «Ігор», володар ляльок є інкогніто для глядачів. Хто він – художник, дитина? Створювач цілої армії гротескних персонажів або той, хто ними грається? Або «той, хто створив» і «той, хто грається» в даному випадку – один й той самий?

Отже, знову вікно, хоча й інше, з ґратами або «верандним» плетінням рами, за вікном – темрява, у якій ледь-ледь вгадуються дерева саду, схожого тепер на моторошні хаші, на підвіконні – якась рослина, знову-таки равлик і, головне, – ті самі ляльки Ігоря, вісім інтригуючих осіб. За бажанням у них можна впізнати героїв «Острова скарбів» – Сільвера з папугою на плечі, Сліпого П'ю... А можна ще когось – наприклад, філософа-могиляника з «Гамлета». Адже ключове слово тут – саме «за бажанням», оскільки ці одночасно кумедні й моторошнуваті істоти так само можуть бути героями зовсім іншої історії, відомої хіба що самому Ігорю. Позилляльок енергійні та жваві – вони руха-

КРИТИКА

ються, озираються, перешіптуються або перемовляються. На відміну від занурених у нездійсненні мрії равликів з «Мокрого дня», вони здаються цілком готовими до активних і, можливо, навіть агресивних дій¹².

Якщо «Мокрий день» нагадує про голландські натюрморти, то у «Ляльок Ігоря» дещо інше походження, швидше літературне, аніж образотворче (не випадково ж – «Острів скарбів», «Гамлет»). Можна згадати також «срібне століття» з його промовистими натюрмортами-виставами зі старовинних речей або навіть казки Ремізова, але навряд чи Володимир Іванов-Ахметов мав їх на увазі (і взагалі у середині 1980-х років знав). Одночасно «Ляльки Ігоря» досить органічно вписуються і в традицію вітчизняного мистецтва 1970-х – початку 1980-х років, з його культом театру і театралізації, карнавалу і карнавалізації, ляльки й маски – і, до речі, багатозначних сюжетних натюрмортів. Утім, аркуш із «Саду на вул. Сошенка, 33» демонструє відносно «домашній», навіть затишний, хоча й не позбавлений певної містичності, варіант цієї теми.

Бокові частини, «крила» триптиха, зв'язують та врівноважують «Сутінки». Це – образна квінтесенція «Саду». А ще – зізнання в коханні, щемний спогад, медитація – усе одночасно.

Безумовно, це найліричніший з офортів триптиха і, можливо, найліричніший з усіх творів Володимира Іванова-Ахметова взагалі. Суто «сюжетно» його простота є абсолютною, навіть вражаючою: будинок, веранда із характерним частим переплетінням, старі сосни на другому плані, старий сад – на першому. Квітів немає – уже або, ймовірніше, ще. Квіти – лише мрія: дерев, будинку, сутінок, і мрію цю вітер відносить у поступово темніюче весняне небо. Приблизно так¹³.

Посідання в «Сутінках» абсолютно реального враження зі, скажімо так, поетичним образом, хмарою весняних квітів над ще голими деревами – прийом, досить характерний для графіки 1970–1980-х років. Згадати можна, наприклад, відомий диптих А. Чебикіна «Зимовий сад

уночі», який навряд чи випадково створений у тому ж році (1985), у схожій техніці (м'який лак, акватинта) і, врешті-решт, на дуже близький сюжет («Зимовий сад уночі» – краєвид з веранди Будинку творчості Спілки художників України у Седневі, «Сутінки», нагадаємо, – творчі майстерні КДХІ у київській Кинь Грусті). Отже, на цих обох офортах – старі дерева, старі будинки, тиша, творчість... Але диптих А. Чебикіна дещо «містичніший»: під місячним сяйвом вкритий снігом сад починає дивно й заворожуюче змінюватися, причому результат цього перетворення наближає чи, точніше, зближує «Зимовий сад уночі» з відомими творами майстра, присвяченими оспівуванню вічної жіночої краси. «Сутінки» Володимира Іванова-Ахметова – швидше про швидкоплинність: весни, натхнення, краси, життя. Щось, усім серцем очікуване й щиро бажане, не так прийде, як пролетить, віднесе вітром, далеке й недосяжне.

У тому ж 1985 році створено ще один триптих, який може здатися повною, дещо демонстративною протилежністю цим ліричним медитаціям – «Кінооператорам Великої Вітчизняної присвячується...». На відміну від «Саду на вул. Сошенка, 33», новий триптих має чітку структуру: «Той, хто знімає» (права частина) – «Атака» (центральна частина) – «Смерть кінооператора» (ліва частина).

Незважаючи на те, що покоління митців 1970–1980-х років (на відміну від шістдесятників) не знало війни, тема ця залишалася досить популярною. Її кон'юнктурність знімалася щирістю власних роздумів не лише над «лейтенантською прозою» (або сімейними спогадами), а й над сучасною реальністю. Достатньо згадати страшні у своїй відвертості серії Сергія Якутовича «Акорди війни» (1980) та «Сьогодні. І завжди?..» (1986). Триптих Володимира Іванова-Ахметова належить до того самого ряду творів, хоча й немає таких безпосередніх «посилань» на сучасність.

Але, мабуть, тема «Кінооператорів» – не так «роздум над документом часів війни», як «дума про плату за чесне

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАНОВА-АХМЕТОВА 1980-х РОКІВ

мистецтво». Ця плата, звичайно, є максимально високою – життя, але, здається, художник вважає її справедливою. Підтвердження цього – своєрідна, уже не просто замкнена, а «кільцева» структура триптиха. Логічно, звичайно, розташувати епізоди так: «Той, хто знімає» – «Атака» – «Смерть кінооператора»; відповідно будується й сюжет – відзнявши атаку, кінооператор загинув і сам – поряд з бійцями, серед бійців, як один з бійців. Але одночасно «Смерть кінооператора» – *ліва*, тобто для глядача при традиційному сприйманні інформації зліва направо – *перша* частина триптиха. І, відповідно, «Той, хто знімає» є тоді частиною *правою* та *третьою*. Тобто кінооператор загинув ще до атаки або на самому її початку, і хтось, підхопивши його кінокамеру (як підхоплюють зброю, що випала з рук убитого), продовжив зйомку. Чи завершив її цей «Той» – ми не знаємо, але якщо уподібнити триптих трьом кадрам кінострічки (що, до речі, цілком укладається в його образну систему), далі події повторяться – загине й другий кінооператор, але кінокамеру підхопить третій – і так буде стільки разів, скільки виникне потреба, а метою такої граничної жертвовності є створення чесного, «незмонтованого» документа.

Утім, за бажанням можна побачити в «Кінооператорах» ще й інший сюжет, надзвичайно страшний: кінооператор гине, а камеру підхоплює якийсь загадковий «Той, хто знімає», який не випадково ховає своє обличчя під офіцерським кашкетом від художника та глядача¹⁴. Цей «Той» і зніме атаку – і, ймовірно, зніме її не так, як планував вбитий (тобто чесно), а «так, як треба». І тоді виникне лжедокумент, за який також заплачено кров'ю (вбитого кінооператора та бійців, які загинули під час атаки), але який все одно – фальшивка та брехня. А якщо цей кошмарний сюжет ще й закільцювати в безглузду нескінченність... Але, звичайно, навряд чи В. Іванов-Ахметов міг захопитися такими пригодами в душі сучасних серіалів про війну в рік, коли святкували 40-річчя Перемоги. До того ж за всіх імо-

вірних інтриг довкола кінокамери безсумнівним залишається героїзм бійців, які йдуть в атаку.

Суто стилістично триптих «Кінооператорам Великої Вітчизняної присвячується...», звичайно, трактовано як документ. Звідси – його не чорно-білий, а саме зеленувато-сірий загальний тон «старої плавки». Звідси ж – і плівкова «перфорація» по краю композиції. Бокові частини триптиха заповнюють монументальні постаті кінооператорів, причому монументальність цю зберігає навіть смертельно поранений – його рух у глибину «кадру» є повільним і величним. Центральна частина виконана в дещо іншому ракурсі – адже це саме «документальна зйомка» – і меншому масштабі. Тлом для всіх трьох композицій стають спалені будинки, які, однак, не утворюють загальної лінії горизонту¹⁵ – спільність простору є, так би мовити, суто сюжетною.

Досить близькою до наведеного вище триптиха є серія «Увага – Космос», виконана в аналогічній техніці (папір, офорт, акватинта) у наступному, 1986 році.

Зіставлення тематики нового графічного твору В. Іванова-Ахметова та часу його створення (рік Чорнобильської катастрофи), напрошується саме собою, але все ж таки не є беззаперечним. Адже самий задум міг виникнути раніше (і навіть значно раніше), а події 1986 року його лише уточнили та підкорегували. Утім, вплив на мистецьку теорію безпосередньо практики та навіть, у даному разі, реальності необхідно враховувати.

Найвідомішим українським графіком «космічної» теми у 1970–1980-х роках був, звичайно, Андрій Чебикін. Але якщо перші з його «космічних офортів» («Вірші», «Весна», «Космос для миру») можна визначити як «поетичні», то характерною рисою наступних творів художника на ту саму тематику стала їхня вже не просто інтимність і камерність, а суб'єктивність, яка іноді межує майже зі сповідальністю. У циклі «Всесвіт» чи не найбільш несподіваним є його настрої, дуже нетиповий для творчості митця в цілому. Цей твір є дисгармонійним, його пронизують ідеї

КРИТИКА

руйнації і небезпеки, понад те – загибелі й смерті. Уламки статуї, поглинені водою чи землею, приземлення космічного корабля, яке здається невдалим, уже ніким не керованим падінням, коні, що ніби перетворюються якоюсь страшною і ворожою силою на власні тіні – усе це робить «Всесвіт» (зазначимо, можливо, усупереч намірам самого автора) простором не зовсім зрозумілої, але фатальної катастрофи, якщо не справжньої трагедії. Навіть образ жінки з дитиною втрачає свій традиційний життєстверджуючий зміст – і здається останнім спогадом людини на межі загибелі, тим паче, що його супроводжує символ, схожий на графік кардіограми. Можливо, ідеться лише про «межу небезпеки», яка буде вдало пройдена, хоча, триваючи лише долю секунди, встигла сприяти появі усіх цих моторошних образів. Проте досі графіка А. Чебикіна ніколи не викликала таких болісних асоціацій.

Утім, серія В. Іванова-Ахметова «Увага – Космос», незважаючи на зовнішню «подібність» теми, – зовсім про інше. Можливо, вона і не про Космос взагалі. Триптих «Кінооператорам Великої Вітчизняної присвячується...» лише наводив на певні роздуми щодо історії та мистецтва. Тепер усе говориться прямим текстом. Досягнення науки можуть бути грандіозними, але вона (і отже, вони – досягнення) перебувають поза нормами етики й моралі. Засвоєння Космосу – це не триумф людства, а максимальне, можливо, критичне посилення небезпеки. Адже тепер рано чи пізно обов'язково знайдеться Той, хто віддасть наказ – «Таємниця» без обличчя, але з орденами і прикутим до руки ланцюгом чемоданчиком-дипломатом (щось середнє між славнозвісним «ядерним чемоданчиком» – сучасним символом абсолютної влади – і «бомбою в чемоданчику», зброєю терористів).

Обличчя, приховане за космічним шоломом із дзеркальним склом, яке відображає картинку доквілля, але нічого зсередини не пропускає, – деталь характерна та виразна. Не менш характерним і виразним є, однак, те, що художник наділяє нею фактично всіх головних персо-

нажів – «Таємницю», яка віддає (чи може кожного моменту віддати) фатальний наказ, загадкового космонавта у «Паніці» і, нарешті, «Каїна». Саме він є, як здається, найцікавішим персонажем усієї серії «Увага – Космос». Адже Каїн – це одночасно і вбивця, і вигнанець; злочин не те щоб врівноважується, але відтепер і назавжди невід'ємно доповнюється не лише прокляттям та його ознакою, каїною печаттю, а й страшною, безнадійною, вічною самотністю.

Звернемо увагу й на те, що нічого катастрофічного в «Каїні» немає. Якби не багатозначуща біблійна авторська назва, аркуш цілком можна було б віднести до чебикінської традиції: мужній Підкорювач Космосу ширяє над такою далекою (хоча у В. Іванова-Ахметова, до речі, не такою вже й далекою) і такою прекрасною Землею. Але, діючи, немов камертон, назва настроює глядацьке враження й акцентує глядацьку увагу на таких малопомітних деталях, як-от стрілочка, що вказує на невідомий нам, але, ймовірно, важливий об'єкт – об'єкт, який підлягає знищенню... І тоді вже зовсім по-іншому сприйматимуться і велетенська, хижка, і позбавлена вибору, а тому й трагічна постать Каїна, і живий – поки що живий, але абсолютно беззахисний – людський простір під ним, і чорна порожнеча, бездонна й мертва. А ще – те, що за мить до загибелі приречений «об'єкт» відбився у дзеркальному космічному шоломі свого знищувача. Ми не бачимо обличчя Каїна – так само, як не бачимо й обличчя «Таємниці». Але якщо шолом «Таємниці» демонструє лише бездоганну темну порожнечу, то «Каїн» трохи привідкривається – ми ніби-то на мить не те що бачимо, але відчуваємо його (думки? спогади? сумніви?).

Так чи інакше, останньою фазою подій є «Паніка» – страшна мішанина з гранично переляканих людей і тварин (серед яких, до речі, є й чебикінські фірмові коні), які в пошуках порятунку чіпляються за щось незрозуміле (човен? космічний корабель?) серед океанського розміру хвиль – такий собі найновіший Всесвітній

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАНОВА-АХМЕТОВА 1980-х РОКІВ

потоп із найновішим Ковчегом. Спокій зберігає лише персонаж у космічному скафандрі, але причини такого нелюдського самовладання нам невідомі, і тому Космонавт здається просто мертвим, що лише посилює загальний настрій останньої катастрофи та загальної істерії. Але якщо цей Космонавт – Каїн, то йдеться вже не лише про загибель, а й про його, Каїна, останнє рішення та остаточний вибір: наказ виконав – але і для себе обрав загибель разом з усіма.

Проблематика серії «Увага – Космос» надзвичайно тісно, майже публіцистично пов'язана із часом створення. Але цікаво, що жодних відблисків Перебудови, що вже розпочалася, у неї немає. Згадуються швидше останні залпи холодної війни – горезвісна програма «Зоряних війн» та відповіді-заклики, як от «Космос – для миру!». І, звичайно, самий рік створення – 1986 – дозволяє згадати про події Чорнобиля, хоча жодних відвертих натяків на нього в серії немає, як немає й будь-яких «екологічних» алюзій. Спільним є хіба-що посил – наука може бути смертельно небезпечною, а ще – кінець будь-якої ейфорії щодо технічного прогресу.

Кілька наступних років стали для Володимира Іванова-Ахметова часом важкої хвороби (інсульт) і поступового одужання. А на початку 1990-х років почався новий етап – як для художника, так і для його країни.

Примітки

¹ До жанру «міських замальовок» В. Іванов-Ахметов несподівано повернувся 2016 року, створивши серію «Парижських начерків» (папір, фломастер).

² Художник звітувався «Білою гвардією» після роботи у творчих майстернях Академії мистецтв СРСР під керівництвом М. Деревуса. «Саме в цих естампах проявляється індивідуальна стилістична манера митця. Графічні твори отримали неоднозначну оцінку: чиновники з Академії мистецтв СРСР критикували автора за симпатії до білогвардійців та ілюстрації викликали інтерес у російських мистецтвознавців, які побачили в них свіжу неординарну думку» [6, с. 34–35].

³ «Страх» об'єднує різні образи з першої частини «Білої гвардії». Наведемо (без перекладу) від-

повідні уривки з роману: «Над двухэтажным домом № 13, постройки изумительной (на улице квартира Турбиных была во втором этаже, а в маленький, покатый, уютный дворик – в первом), в саду, что лепился под крутейшей горой, все ветки на деревьях стали лапчаты и обвислы. Гору замело, засыпало сарайчики во дворе – и стала гигантская сахарная голова. Дом накрыло шапкой белого генерала, и в нижнем этаже (на улицу – первый, во двор под верандой Турбиных – подвальный) засветился слабенькими желтенькими огнями инженер и трус, буржуй и несимпатичный, Василий Иванович Лисович, а в верхнем – сильно и весело загорелись турбинские окна. <...> Старший Турбин <...> в синих рейтузах и мягких новых туфлях, в любимой позе – в кресле с ногами. У ног его на скамеечке Николка <...>. Николкина подруга, гитара, нежно и глухо: трень... Неопределённо трень... потому что пока что, видите ли, ничего ещё толком не известно. Тревожно в Городе, туманно, плохо... <...> Но, несмотря на все эти события, в столовой, в сушиности говоря, прекрасно. Жарко, уютно, кремевые шторы задёрнуты. И жар согревает братьев, рождает истому. <...> Николка из кухни тащит самовар, и тот поёт зловеще и плюётся. На столе чашки с нежными цветами снаружи и золотые внутри, особенные, в виде фигурных колонок. При матери, Анне Владимировне, это был праздничный сервиз в семействе, а теперь у детей пошёл на каждый день. <...> Под тенью гортензий тарелочка с синими узорами, несколько ломтиков колбасы, масло в прозрачной маслёнке, в сахарнице пила-фраже и белый продолговатый хлеб. Прекрасно можно было бы закусить и выпить чайку, если б не все эти мрачные обстоятельства... Эх... эх... На чайнике верхом едет гарусный пестрый петух, и в блестящем боку самовара отражаются три изуродованных турбинских лица, и щёки Николкины в нём, как у Момуса» [1, с. 24–30].

⁴ «... не ни только ни малейшего сочувствия белому делу (чего и ждать от советского автора было бы полнейшей наивностью), но нет и сочувствия людям, посвятившим себя этому делу или с ним связанному. <...> Лубок и грубость он оставляет другим авторам, сам же предпочитает снисходительное, почти любовное отношение к своим персонажам. <...> Он почти их не осуждает – да такое осуждение ему и не нужно. Напротив, оно даже ослабило бы его позицию и тот удар, который он наносит белой гвардии с другой, более принципиальной, а потому и более чувствительной стороны. Литературный расчёт тут, во всяком случае, налицо, и он сделан правильно» (В. Ходасевич); «С высот, откуда ему (Булгакову) открывается "панорама" человеческой жизни, он смотрит на нас с суховатой и довольно грустной усмешкой. Несомненно, эти высоты настолько значительны, что на них сливаются для глаза красное и белое – во всяком случае, эти различия теряют своё значение. В первой сцене, где усталые, сбитые с толку офицеры вместе с Еленой Турбиной устраивают попойку, в этой сцене, где действующие лица не то

КРИТИКА

что осмеяны, но как-то изнутри разоблачены, где человеческое ничтожество заслоняет все другие человеческие свойства, обесценивает достоинства или качества, – сразу чувствуется Толстой» (Г. Адамович).

⁵ Дипломною роботою художника стала серія із п'яти кольорових літографій за мотивами поеми В. Маяковського «Володимир Ілліч Ленін» (1981). Серія представлена у фондах НХМУ аркушами «Додаткова вартість», «Грудень 1905 р.» та «Інтервенція».

⁶ І навряд чи причиною цього стало лише «занадто прискіпливе ставлення до змісту ілюстрацій з боку видавців» – найвірогідніше, уже дійсно можливість «відчувати себе незалежним у самовираженні» саме у «станковій графіці на вільну тематику» [6, с. 35].

⁷ К. Попович наводить інший, хоча й близький, рік створення – 1986 [6, с. 35].

⁸ Серія виникла після завершення навчання в творчих майстернях Академії мистецтв СРСР. Авторці належить окрема стаття про цю роботу художника [4].

⁹ За відомою легендою ця назва виникла ще у XVIII ст., причому автором її є імператриця Катерина II. Подібні назви дійсно були популярними у «галантному столітті» (згадати хоча б славетне Сан-Сусі – «Без турбот» – у пруському Потсдамі та численні «Відрадні»).

¹⁰ К. Попович також звертає увагу на «виразність і довершеність композицій» аркушів «Саду» [6, с. 35]. Щоправда, цим її характеристика триптиха й обмежується.

¹¹ К. Зінченко у великій статті про В. Іванова-Ахметова пише про цю роботу: «У лівій частині, яка має назву “Мокрий день”, художник зображує вікно, яке виходить в той самий сад [зображений на аркуші «Сутінки» – О. Л.], на підвіконні – велику склянну супницю, у ній і поряд з нею – цікаві екзотичні мушлі рапанів та дивних маленьких равликів, що повзають та збираються в мокрий день, мабуть, погрітися на сонці після дощу. Ці равлики є символічною інтерпретацією життя багатьох різних людей під єдиним дахом, яких об'єднує мистецтво, як цих равликів об'єднує сонце» [2, с. 102].

¹² Зазначимо, що К. Зінченко пропонує до цього твору свій «ключ»: «В правій частині триптиха, “Ляльки Ігоря”, знайшли місце образи справжніх ляльок, які робив колись друг Володимира Михайловича худож-

ник Ігор Губський, заради сміху створюючи незвичайні шаржі на своїх друзів. В кожному персонажі можна впізнати конкретну людину з кола однокурсників художника» [2, с. 102].

¹³ Ще раз процитуємо К. Зінченка: «На центральній аркуші “Сутінки” художник зображує сад, будинок, в якому він працював зі своїми друзями, і навіть вікно, що єдине світиться у темряві, ніби нагадуючи про щасливі гарні давні часи студентських років художника. Як символ теплих та приємних спогадів» [2, с. 102]. Зазначимо, утім, що насправді сутінки на оформі В. Іванова-Ахметова ще зовсім ранні, і світла в жодному з вікон ще немає.

¹⁴ Більше героїв у кашкетах у триптиху немає. Учасники атаки носять пілотики або каски. Зазначимо, що в наступній великій серії «Увага – Космос» також є зловісний персонаж без обличчя – «Таємниця».

¹⁵ Численні «стрічечки», «стрілочки» та пунктирні лінії в даному випадку – не просто імітація дефектів старої плівки. Аналогічні, дещо загадкові деталі присутні і, скажімо, у деяких творах С. Якутовича (ілюстрації до роману Олеса Гончара «Перекоп» (1987), станкова серія «Це Африка. Розповідь друга» (1989) та ін.). Утім, виникли вони вже після «Кінооператорів...».

Джерела та література

1. Булгаков М. Белая гвардия / Михаил Булгаков. – Москва : Детская литература, 1990. – 288 с.
2. Зінченко К. С. Володимир Ахметов іще не сказав свого найголовнішого / К. С. Зінченко // Художня культура. Актуальні проблеми. Наук. вісник / Нац. акад. мистецтв України. Ін-т проблем сучасного мист-ва. – Київ : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – С. 96–114.
3. Ламонова О. Любимый кошмар / О. Ламонова // День. – 2003. – 14 октября.
4. Ламонова О. Графіка Володимира Іванова-Ахметова: початок / О. Ламонова // Наука і суспільство. – 2016. – № 9/10. – С. 62–63.
5. Ламонова О. Осягнення України: рання графіка Володимира Іванова-Ахметова / О. Ламонова // Культура і життя. – 2017. – 26 травня.
6. Попович К. М. Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва / К. М. Попович // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2015. – № 8. – С. 33–38.

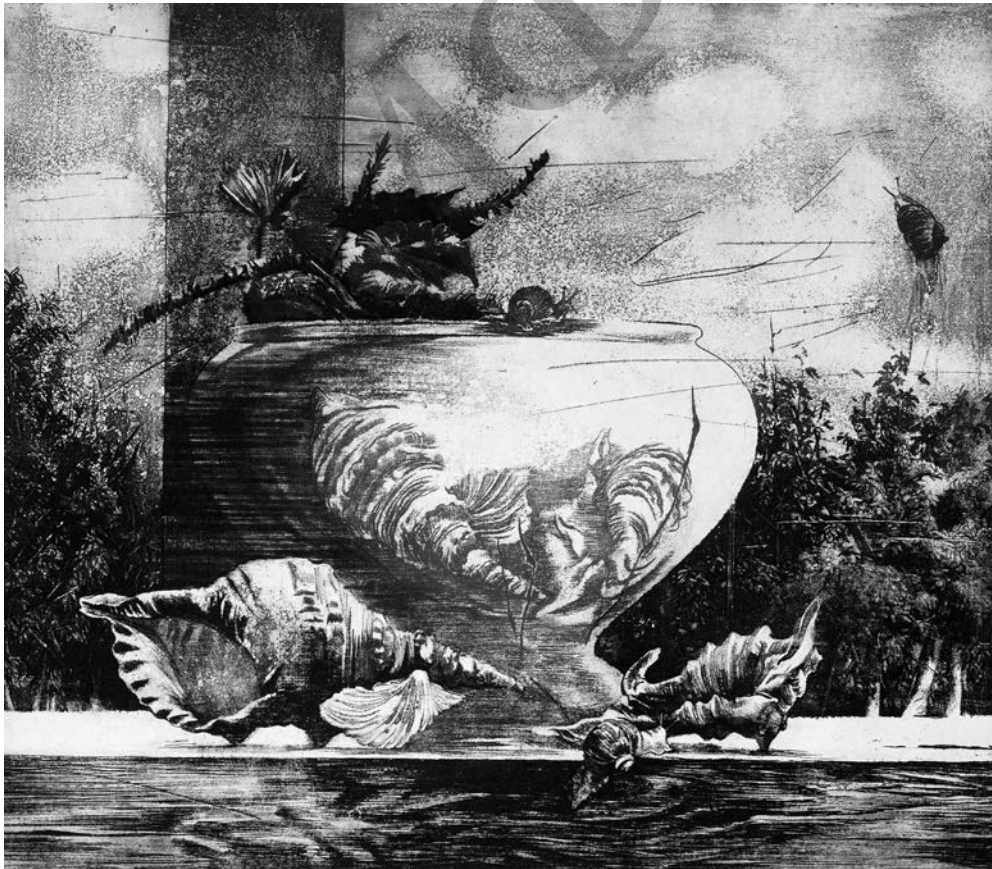
SUMMARY

The Kyiv graphic artist Volodymyr Ivanov-Akhmetov is represented at the funds of the Kyiv Art Museum of Ukraine solely by his early works. *A Roman Catholic Church* (1983, black and brown Indian ink) combines the freshness and ingenuousness of impression from a journey to Kamyanets-Podilskyi with the high quality of workmanship, even virtuosity, of creation. A series of lithographs after the motifs of M. Bulgakov's novel *The White Guard*

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ТВОРЧИСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАНОВА-АХМЕТОВА 1980-х РОКІВ



«Костел» (із серії «Літо в Кам'янці-Подільському»). 1983 р.
Папір, брунатна і чорна туш, пензель



«Мокрий день» (із серії «Сад на вул. Сошенка, 33»). 1985 р.
Папір, м'який лак, акватинта

КРИТИКА



«Ляльки Ігоря» (із серії «Сад на вул. Сошенка, 33»). 1985 р.
Папір, м'який лак, акватинта



«Сутінки» (із серії «Сад на вул. Сошенка, 33»). 1985 р.
Папір, м'який лак, акватинта

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАНОВА-АХМЕТОВА 1980-х РОКІВ



«Страх» (ілюстрація до роману М. Булгакова «Біла гвардія»). 1984 р.
Папір, кольорова літографія



«Каїн» (із серії «Увага – Космос»). 1986 р. Папір, офорт, акватинта

КРИТИКА



«Таємниця» (із серії «Увага – Космос»). 1986 р.
Папір, офорт, акватинта

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ТВОРЧИСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАНОВА-АХМЕТОВА 1980-х РОКІВ

(1984) was the first big success for the artist and was bought by the State Tretyakov Gallery (Moscow). There is only one sheet of paper titled *Fear*, kept in Kyiv and dealt with initial pages of the novel. The complicated composition unexpectedly yet interestingly combines *interior* and *exterior* fragments thereto displayed from different viewpoints. As a result comes the general tone of both cosiness and disquietude, hibernal tranquility and immense inner tension, which are characteristic of the Bulgakov's text as well. In the lyric set *Garden at 33 Soshenko St.* (soft varnish, aquatint) consisted of sheets of paper *Wet Day*, *Ihor's Toys*, and *Twilight*, there reservedly yet undoubtedly arises the motif of significance, necessity and even utter value of the private compared to the official, typical, on the whole, of the 1980s domestic art. However, Volodymyr Ivanov-Akhmetov regarded *official* themes as well, which did not prevent him from remaining heartfelt and frank. The triptych *Dedicated to Cameramen of World War II...* (eau-forte, aquatint) becomes a reflection on the value of genuine and upright art. The series *Attention – Space!* (eau-forte, aquatint) brings forward an unexpectedly pessimistic point of view on the *cosmic* subject popular in the Soviet art. Early works of Volodymyr Ivanov-Akhmetov obtained their continuation in the sets of his mature lithographs created already in the 1990s.

Keywords: Volodymyr Ivanov-Akhmetov, 1980s Ukrainian graphic works, book illustration, easel graphic works, lithograph, eau-forte.

ІМФЕ