

УДК 78.071.2(477+100):782.1(450)“190/191”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.144>

ЛАМОНОВА ОКСАНА

кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6937-421X>

LAMONOVA OKSANA

a Ph.D. in Art Studies, a senior research fellow at Fine, Decorative and Applied Arts Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6937-421X>

Бібліографічний опис:

Ламонова, О. (2025) Крим у графіці Олени Михайлової-Родіної. *Українське мистецтвознавство*, 22, 144–159.

Lamonova, O. (2025) The Crimea in the Graphics of Olena Mykhailova-Rodina. *Ukrainian Art Studies*, 22, 144–159.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

КРИМ У ГРАФІЦІ ОЛЕНИ МИХАЙЛОВОЇ-РОДИНОЇ

Анотація / Abstract

Київська мисткиня Олена Михайлова-Родіна працює і як живописець, і як графік. Серед її живописних творів – «Новий світ» (1998), «Серпень» (2001), «Біля ріки Снов» (2003), «Сад уночі» (2006), «Сонячний день» (2008), «Літо – 2014» (2015) та ін. Як майстриня книги, художниця ілюструвала дитячу літературу (зокрема китайські, японські та бірманські народні казки), віддаючи перевагу комбінованим технікам мальованої графіки (туш у поєднанні з різними матеріалами – акварель, гуаш, фломастери тощо). Але працюючи над станковою графікою, Олена Михайлова-Родіна звернулася до технік високого друку, незважаючи на те, що протягом 1970–1980-х років їхня популярність з-поміж майстрів, особливо якщо порівняти з «тотальним захопленням ліноритом» у 1960-х роках, суттєво зменшилася, поступаючись офорту та його різновидам, а також літографії. Серія за мотивами «Слова о полку Ігоревім» («Слова про Ігорів похід», 1980–1986) виконана в техніці деревориту. Роботи, присвячені Криму, створено в техніці кольорового лінориту. Це аркуші «Гурзуф. Вечірній пляж», «Гурзуф. Вітер», «Гурзуф. Місячна дорога» (усі – 1987 р.) і серія «Південне місто. Євпаторія» (1992), яка складається з п'яти аркушів. Звернення до «другорядного» жанру пейзажу (а також до натюрморту та інтер'єру) є характерним явищем для вітчизняного мистецтва, зокрема графіки, періоду «тихого протесту» (1970–1980-і). Гурзуфські лінорити визначаються холодним («нічним») колористичним рішенням і неприхованою геометричністю в побудові

композиції, що надає їм певної умовності та подібності до творів абстрактного мистецтва. Це зближує їх з урбаністичними пейзажами відомого українського графіка-шістдесятника Олексія Фіщенко (1920–2010), створеними в цей самий період, такими як «Величний спокій. Київ зростає» (1986), «Звабливі абрис» (1988), «Злам вечірнього світла», «Синій промінь» (обидва – 1990) та ін. Євпаторійські лінорити відображають іншу тенденцію, також характерну для періоду «тихого протесту» – протиставлення понять «місто» і «дім», увага до образів домашнього життя, демонстративне тяжіння до камерного, інтимного, внутрішнього, прихованого. До пейзажу тут додаються виразні персонажі й навіть побутова сцена. Зовнішню простоту та ясність композиції доповнює вишукане колористичне рішення, особливо в аркушах «Південне місто. Євпаторія. II» і «Південне місто. Євпаторія. V». Водночас загальний настрій євпаторійської серії, відчуття загадковості, нереальності того, що відбувається, зближує її з кримськими творами Сергія Пустовіта (1945–1992), стиль яких сам художник визначав як «магічний реалізм». Отже, гурзуфські та євпаторійські лінорити Олени Михайлової-Родіної є характерними та виразними прикладами української графіки кінця ХХ ст., що яскраво відображають і певною мірою зберігають тенденції, типові для вітчизняного мистецтва періоду так званого тихого протесту.

Ключові слова: Олена Михайлова-Родіна, українська графіка 1980–1990-х років, станкова графіка, лінорит, Крим.

A Kyiv-based artist, Olena Mykhailova-Rodina, works both as a painter and as a graphic artist. Among her paintings are *The New World* (1998), *August* (2001), *By the River Snow* (2003), *Garden at Night* (2006), *Sunny Day* (2008), *Summer – 2014* (2015), and others. As a book illustrator, she created artworks for children's literature – in particular, Chinese, Japanese, and Burmese folk tales – favouring mixed-media techniques that combine ink with various materials such as watercolour, gouache, and felt-tip pens. While working on easel graphic art, Mykhailova-Rodina turned to relief printing techniques, despite their declining popularity among artists during the 1970s and 1980s, especially compared to the “total enthusiasm for linocut” characteristic of the 1960s, when etching and its variants, as well as lithography, came to dominate. Her series inspired by *The Tale of Ihor's Campaign* (1980–1986) was executed in woodcut. The works dedicated to Crimea were created in colour linocut: *Gurzuf. Evening Beach*, *Gurzuf. Wind*, *Gurzuf. Moon Road* (all from 1987), and the five-piece series *Southern City. Yevpatoria* (1992). The artist's engagement with the “secondary” genre of landscape (as well as with still life and interior) is characteristic of Ukrainian art – particularly graphic art – of the period of “quiet protest” (1970s–1980s). The Gurzuf linocuts are marked by a cold (“nocturnal”) colour palette and a pronounced geometric structure, which impart to them a degree of stylisation and affinity with abstract art. This brings them closer to the urban landscapes of the well-known Ukrainian graphic artist of the 1960s, Oleksii Fishchenko (1920–2010), such as *Majestic Calm. Kyiv is Growing* (1986), *Seductive Outlines* (1988), *The Break of Evening Light*, and *Blue Flame* (both 1990). The Yevpatorian linocuts reflect another tendency typical of the “quiet protest” period – the opposition between the notions of “city” and “home”, an attention to images of domestic life, and a deliberate focus on the chamber, intimate, and inward. Expressive figures and even elements of everyday scenes are introduced into the landscape. The outward simplicity and clarity of composition are complemented by a refined colour palette, especially in *Southern City. Yevpatoria II* and *Southern City. Yevpatoria V*. At the same time, the general mood of the Yevpatorian series – its sense of mystery and unreality – aligns it with the Crimean works of Serhii Pustovit (1945–1992), whose style the artist himself described as “magical realism”. Thus, the Gurzuf and Yevpatorian linocuts of Olena Mykhailova-Rodina stand as characteristic and expressive examples of Ukrainian graphic art of the late 20th century, vividly reflecting and, to some extent, preserving the tendencies typical of national art during the period of the so-called “quiet protest”.

Keywords: Olena Mykhailova-Rodina, Ukrainian graphic art of the 1980s and 1990s, easel graphics, linocut, Crimea.

Вступ. Постановка проблеми. Олена Михайлова-Родіна – київська мисткиня, чії роботи характеризує час свого створення не лише виразно й цікаво, але й з особливою, суто жіночою, психологічною тонкістю та елегантністю образного вирішення. Насамперед це стосується станкової графіки художниці, зокрема її кримських ліноритів, таких як «Гурзуф. Вечірній пляж», «Гурзуф. Вітер», «Гурзуф. Місячна дорога» (усі – 1987 р.) і серії з п'яти аркушів «Південне місто. Євпаторія» (1992). Однак досі творчість Олени Михайлової-Родіної не привертала уваги дослідників. **Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Фактично бібліографія художниці обмежується каталогом [1], статтю до якого написав син мисткині – художник Іван Михайлов. Авторці статті належать кілька публікацій про графіку Олени Михайлової-Родіної [3; 4]. **Мета статті.** Проаналізувати «кримські» твори Олени Михайлової-Родіної – лінорити «Гурзуф. Вечірній пляж», «Гурзуф. Вітер», «Гурзуф. Місячна дорога» (усі – 1987 р.) і серію з п'яти ліноритів «Південне місто. Євпаторія» (1992).

Виклад основного матеріалу. Олена Михайлова-Родіна¹ – київська мисткиня, живописиця² та графік. Переважна більшість її графічних творів – це ілюстрації до дитячих книжок, де художниця звертається до різних (зазвичай комбінованих) технік мальованої графіки – туш, перо; туш, перо, акварель; туш, еколіни³; гуаш; туш, перо, гуаш; туш, акварель; туш, фломастери; туш, перо, аніліни. «До кожної книги – індивідуальний і неповторний підхід, своя стилістика, своя техніка виконання» [1, с. 3]. Найчастіше Олена Михайлова-Родіна ілюструвала казки: авторські, народні, класичні, сучасні. Серед них – три великі цикли до видань «Веселки» великого формату: казки Китаю, Японії та Бірми. «Натхнення художниця черпає в образотворчому мистецтві тієї країни, казки якої ілюструє. У роботі над <...> “Японськими народними казками” художниця досліджує, переосмислює і майстерно інтерпретує багатовікову спадщину японської гравюри. Такий же підхід використовується в роботі над “Китайськими народними казками”, “Бірманськими народними казками” та ін.» [1, с. 3]. Найнесподіванішим, однак, є те, що можна визначити як природність екзотики. «Звичайно, для маленького (і не лише маленького) українського читача природа і побут далеких азійських країн – вражаюча “іншість”. Але самі герої казок сприймають оточуючий світ і свій спосіб життя в ньому абсолютно природно. І найскладнішим завданням для ілюстраторки було саме віднайти баланс між двома цими складовими» [4, с. 62].

¹ Народилася в Києві в 1955 р. Дочка відомого графіка Миколи Олексійовича Родіна (1919–2017). Навчалася в Республіканській художній середній школі ім. Т. Г. Шевченка та в Інституті живопису, скульптури, архітектури ім. І. Рєпіна (майстерня професора Г. Д. Єпіфанова) в Санкт-Петербурзі (рф). Від 1976 р. – учасниця виставок, зокрема в Україні, Італії, Туреччині, США та ін.; персональна виставка – у 1992 р. (Музей російського мистецтва, нині – Національний музей «Київська картинна галерея»). Від 1980 р. – у Києві. З 1987 р. – членкиня Національної спілки художників України. Роботи зберігаються в Національному музеї «Київська картинна галерея», приватних збірках України, Італії, Німеччини, США.

² Серед живописних робіт художниці – «Новий світ» (1998), «У човні», «Серпень» (обидва – 2001), «Біля ріки Снов» (2003), «Нічний пейзаж», «Літні сни», «Прогулянка в гондолі. Присвячується К. Корнійчук», «Сад уночі» (усі – 2006 р.), «Старий сад», «Шлях до Шамахи», «Баку» (усі – 2007 р.), «Старий кущ», «Сонячний день» (обидва – 2008 р.), «Благовіщення (Помаранчевий вагон)», «Літо – 2014» (обидві – 2015 р.). «Ці картини випромінюють тепле світло, водночас вони символічні й наповнені прихованим змістом» [1, с. 3].

³ Еколін (Ecoline) – рідка акварель, готова для використання.

Утім, станкова графіка Олени Михайлової-Родіної – друкована. Зазначимо, що, на відміну від переважної більшості вітчизняних митців 1970–1980-х років, які віддавали перевагу технікам глибокого (офорт та його різновиди) або, меншою мірою, плаского (літографія) друку, художниця зверталася виключно до друку високого. Наприклад, серія до «Слова о полку Ігоревім» («Слова про Ігорів похід»), над якою мисткиня працювала протягом кількох років (1980–1986), виконана в техніці деревориту. Для аркушів «Ярославна», «Ніч», «Плач», «Половці» тощо «характерні умовність, знаковість, узагальненість і виразність композиції» [1, с. 3]. Поряд з іншими графічними циклами до «Слова», виконаними вітчизняними майстрами протягом 1970–1980-х років, зокрема ліноритами Івана Селіванова (1972)⁴ і Василя Лопати (1982) та офортами Георгія Якутовича (1977), аркуші художниці виглядають оригінально та неповторно, пропонуючи, так би мовити, «жіночий» погляд на героїчну поему, одним із найвідоміших фрагментів якої не випадково є плач Ярославни.

Кольорові лінорити «Гурзуф. Вечірній пляж», «Гурзуф. Вітер», «Гурзуф. Місячна дорога» (усі – 1987 р.) і «Південне місто. Євпаторія. I», «Південне місто. Євпаторія. II», «Південне місто. Євпаторія. III», «Південне місто. Євпаторія. IV», «Південне місто. Євпаторія. V» (усі – 1992 р.) утворюють дві виразні «кримські» серії⁵. Вони стали помітним явищем не лише в різноманітній творчості Олени Михайлової-Родіної, але і в українській графіці кінця 1980-х – початку 1990-х років загалом. «Кримські» лінорити київської художниці яскраво, хоча й із певним запізненням, відображають також важливу тенденцію, характерну для вітчизняного мистецтва 1970–1980-х років – його дещо навіть демонстративне тяжіння до камерного, інтимного, внутрішнього, прихованого. Адже в цей час художники «дедалі менше уваги приділяють зовнішнім проявам життя народу, його зв'язку з землею і більше – психології людської особистості, її складному і суперечливому мікросвіту. <...> Дана тенденція набуває масового характеру, що стимулює розвиток інтелектуального начала в мистецтві» [6, с. 72]. Наступна тенденція, безумовно, пов'язана з попередньою: «Несподівано актуалізуються ті жанри, які до того мали стійке другорядне значення і які, по суті, не були здатні витримувати великих змістових навантажень. Це передусім краєвид і натюрморт. <...> Зосереджуючи увагу на інтимних процесах в людині, художники водночас метафоризують предметний світ, який інколи свідомо будується як певний “комплект метафор”» [6, с. 76–77]. «Зазвичай “кримські враження” передбачають певний “джентельменський набір”: блакитні чи зелені хвилі з мереживом біло-сніжної піни, напівпрозорий проти сонця стиглий виноград, келехи з вином шляхетних кольорів, історичні спогади, романтичні асоціації... Терпка елегантність графіки Олени Михайлової-Родіної – не про це: зовсім, дещо навіть демонстративно»

⁴ Детальніше: Ламонова О. Ілюстрації Івана Селіванова до «Слова про Ігорів похід» (1972). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2015. № 1. С. 24–30.

⁵ «Варто підкреслити ту особливу роль, яку відіграв Крим у суспільно-культурній ситуації “застійних десятиліть”. З ним асоціювався не тільки вакаційний “простір свободи” – відпочинок, літо, можливість вільного спілкування, – а й була пов'язана певна міфологія, де такі осередки минулої культури, як, наприклад, Коктебель з будинком-музеєм М. Волошина, ставали на той час своєрідними духовними центрами, що притягували до себе вільно мислячу творчу та наукову інтелігенцію з різних міст Радянського Союзу. Крим з його різноманітними пам'ятками архітектури та історично наповненими пейзажами, на яких залишили свій відбиток різні культури та народи, що населяли його протягом століть, виступав у творчій свідомості місцем збереження

[3, с. 56]⁶. Адже «на ліноритах київської художниці <...> Крим – несподіваний. Інший. Зовсім інший. Інакший» [3, с. 56].

Окремих власних назв серії не мають – умовно їх можна визначити як «гурзуфська» та «евпаторійська». Серії не продовжують одна одну, ніяк між собою не пов'язані, більше того – мають помітні стилістичні відмінності. «І все ж таки дві серії не просто доповнюють одна одну – вони утворюють *ряд*, нюансований у відтінках, але єдиний. І не лише тому, що йдеться про географічно недалеко одна від одної “точки на карті”» [3, с. 56].

Три лінорити «гурзуфської» серії – не триптих, хоча спроби визначити, який саме з них є «центральною частиною», а які – боковими «крилами», не позбавлені певної логіки. Адже композиції всіх трьох пейзажів постійно «перегукуються» одна з одною, «відгукуються» одна на одну, а іноді майже віддзеркалюються, утворюючи разом досить складну й дещо примхливу, але водночас майже музично злагоджену композиційну структуру.

Усі три «гурзуфські» пейзажі – нічні сцени. Саме про ніч – не вечір – свідчить передусім їхня повна безлюдність. Звичайно, доказів присутності «курортників» нібито й безліч – солярії та шезлонг на пляжі, лави й огорожа набережної, нарешті, будинки зі сходами, дверями та вікнами, причому у вікнах є смугасті завіси та, безсумнівно, світло! І все ж таки серед усіх цих «доказів існування» – жодної постаті, навіть жодної тіні! Кримські враження стають схожими на моторошнуватий, але заворожуючий сон.

Умовність «гурзуфських» ліноритів посилює й несподівана, «нереальна» кольорова гама. Звичайно, ідеться знов-таки про нічне (тобто електричне або місячне) освітлення, яке змінює чи навіть нейтралізує звичайні та знайомі «денні» кольори. Але «внутрішньо погодитися» із цим можна тільки щодо лінориту «Гурзуф. Вечірній пляж», де між сліпучо-білими освітленими фрагментами соляріїв і покинутого шезлонгу та глибокою темрявою води вміщується цілком переконлива палітра бузкових, сіро-блакитних і насичено-синіх відтінків. Кольорове вирішення двох інших «гурзуфських» аркушів побудовано дещо інакше. Сіро-бузкова, з різкими акцентами темно-синього, майже чорного, та холодного блідо-лимонного гама «Вітру» та майже контрастне зіставлення великих площин лілового, холодно-жовтого, сіро-блакитного та оливкового в «Місячній дорозі» надають пейзажам навіть не штучності, а майже нереальності. Але водночас курортні краєвиди набувають значущості та урочистості, якщо не магічності: адже тут відбувається дещо важливе, для чого не потрібні свідки.

Несподіваним є і підкреслено «геометричне» вирішення «гурзуфських» аркушів – простір, здавалося б, гір і хвиль виявляється в Олени Михайлової-Родіної майже кресленням, де панують монументальні вертикалі, горизонталі та діагоналі. Навіть місячна дорога тут – грандіозний паралелограм. І лише вітер, ледь помітний завдяки стрічці на опорі солярію («Вечірній пляж») або дещо сильніший, здатний надати смугастим завісам подібності до вітрил («Вітер»), привносить у композицію

“дорадянського” культурного досвіду, тої історичності, що окреслила одну з показових тенденцій в мистецтві 1970–1908-х років» [5, с. 267–268].

⁶ Утім, «якщо придивитися, виникнуть навіть “традиційні” <...> кримські прикмети – чайки, кипариси, місяць, навіть пляж – правда, пляж вечірній і порожній, з останнім самотнім шезлонгом, моторошнуватими велетенськими конструкціями соляріїв і темною безоднею (порожнечею?) між берегом і небом (нескінченністю?)» [3, с. 57].

динаміку – відчуття певного руху. Водночас у «Місячній дорозі» панує повне «безвітря» й, відповідно, повна статика.

Щодо «паралелей», то в українській графіці 1980-х років стилістично найближчими до «гурзуфської» серії Олени Михайлової-Родіної є київські пейзажі Олексія Фіщенка (1920–2010)⁷. Дещо парадоксальне визначення «монументальна лірика», яке отримали роботи відомого «шістдесятника» від мистецтвознавця Г. Островського, цілком можливо застосувати й щодо цих творів мисткині. «Загадкові і безлюдні пейзажі в серіях кольорових ліногравюр набувають символічного характеру. <...> Але при всій суворості і лаконічності зображення, гравюри наповнені повітрям та неповторною ліричною атмосферою міста біля моря» [1, с. 3].

«Євпаторійська» серія, яка виникла на п'ять років пізніше, нібито й продовжує «кримську» тему, але побудована дещо інакше, й акцентування в назвах окремих аркушів місця дії саме як «південного», а не, наприклад, «приморського», міста, звичайно ж, не є випадковим. Гурзуф у графіці Олени Михайлової-Родіної – це насамперед курорт: пляж, набережна, вечірні прогулянки тощо. Море в її Євпаторії ще треба розглядіти. Насправді воно присутнє в трьох аркушах із п'яти (I, II і III): важка маса темної, майже чорної, води під низькою лінією горизонту. Але євпаторійці (з її серії) до моря якось звикли, ось і художниця не повертає до нього надмірної уваги.

Поява «євпаторійців» – деталь виразна й характерна. Адже в Гурзуфі, за всієї його «курортності», художниця перебувала сам на сам зі Всесвітом та Вічністю, і нікого, здатного завадити цьому спілкуванню, її лінорити не зафіксували. А ось Євпаторія – місце залюднене.

Зазначимо, що маленькі людські постаті з'являються і в окремих пейзажах Олексія Фіщенка кінця 1970-х – початку 1980-х років⁸. Але якщо в його «Вулиці Боткіна» (1982) чи «Вулиця Довнар-Запольського взимку» (1979) ці доповнення є виключно стафажними, три «євпаторійці» чи точніше – «євпаторійки» Олени Михайлової-Родіної, незважаючи на свої невеликі (порівняно із загальною композицією твору) розміри, – образи, не позбавлені навіть певної «характерності»: солідна, середніх років

⁷ У 1970–1980-х рр. Олексій Фіщенко «залишився байдужим до офорту <...> і зберіг вірність кольоровій ліногравюрі. Більше того, він продовжував створювати у цій техніці пейзажі, але вже не карпатські, а міські – київські, сюжети й мотиви яких є, мабуть, унікальними в українському мистецтві в силу своєї підкресленої “урбаністичності”. <...> Головними героями нових творів стають все ж таки сучасні споруди. Одночасно художник навіть не знімає, а просто не ставить взагалі питання про красу чи потворність горезвісних багатоповерхівок – для нього це виключно об'єкти суворо геометричної форми, безсумнівно, виразні, а головне, здатні утворювати цікаві ефекти: колористичні, світло-тіньові, просторові, композиційні. <...> Серед ліноритів 70–80-х рр. чимало таких, де немає нічого, крім архітектурної геометрії, і «чистота експерименту» стає абсолютною. До речі, назви цих творів не містять в собі ніякого негативу (“Величний спокій. Київ зростає” (1986), “Звабливі абриси” (1988), “Синій пломінь” (на виставці “Київ. Ритми” у Національному музеї “Київська картинна галерея” (червень 2025 р.) ця робота експонувалася під назвою «Синій промінь»), «Злам вечірнього світла» (обидві – 1990 р.)). Звернемо увагу також на те, що “урбаністичні” пейзажі виникають в творчості Олексія Фіщенка майже паралельно із численними живописними абстракціями <...> – і, безсумнівно, мають з ними тісні внутрішні зв'язки, вирішуючи близькі колористичні та композиційні завдання» [2, с. 76].

⁸ «Іноді художник доповнює ці “конструкції” маленькими людськими постатями <...>, деревами (“Обриси буття” (1982), “Місто зростає” (1985), “Червоні дерева” (1986)), навіть напівказковими птахами (“Новий будинок. Оболонь” (1979))» [2, с. 76].

господиня, що розвішує білизну («Південне місто. Євпаторія. I»); тоненька мрійлива дівчина, схожа на героїнь Олександра Гріна, мешканка дивного старого будинку («Південне місто. Євпаторія. II»); білява дівчинка з вірним собакою, які трохи задумливо проводжають черговий довгий день нескінченних літніх канікул («Південне місто. Євпаторія. IV»). Навряд чи можна стверджувати, що три героїні різного віку дуже обережно, натяком, але все ж таки продовжують давню мистецьку традицію роздумів (зокрема й образотворчих) над періодами людського життя (дитинство – юність – зрілість – старість), які невпинно та, як може здатися, занадто швидко змінюють один одного, але зовсім відкидати таку можливість, здається, також не варто. Так чи інакше, найстарша з героїнь художниці перебуває лише в порі зрілості, можна сказати – у розквіті літ!

У лінориті «Південне місто. Євпаторія. III» людей немає – лише три чайки, хоча водночас є знов-таки білизна, розвішана на колоритному «східному» балкончику одного з двох зображених будинків. Отже, повністю «безлюдним» є тільки один аркуш («Південне місто. Євпаторія. IV»), але це цілком природно, адже він відтворює глибоку ніч – хоча й при надзвичайно яскравому та майже повному місяці. Настроєм напружено-нерухомої та водночас медитативно-спокійної тиші цей твір нагадує лінорит «Гурзуф. Місячна дорога» з попередньої серії.

З появою лаконічно, але виразно «конкретизованих» мешканців пов'язані також зміни, яких у «євпаторійській» серії набуває архітектура. Адже архітектура Гурзуфа трактувалася у відповідній серії надзвичайно умовно, майже абстрактно. У лінориті «Гурзуф. Місячна дорога» стіна – це фактично просто блідо-блакитна кольорова пляма, яка має врівноважити композицію твору. В аркуші «Гурзуф. Вітер» будівля (імовірно, Будинок відпочинку художників) трактована з більшими подробицями – виникають її вікна, сходи, балюстрада, але їхня виразність полягає саме в умовності, можна навіть сказати – невловимості для сприйняття. Будинки Євпаторії зображено зовсім інакше. Їхні деталі відтворено ретельно й захоплено, і вимагають такого ж ретельного та захопленого споглядання. В аркушах «Південне місто. Євпаторія. II», «Південне місто. Євпаторія. III», «Південне місто. Євпаторія. V» саме архітектура є центральним образом твору, основою його мелодії, його настрою.

За спостереженням Р. Яціва, у вітчизняній графіці, починаючи від 1970-х років, «поступово уявлення про “місто” і про “дім” починають різнитися. Місто – це стрімка нерідко стихія, що пригнічує людину, дім – все більш і більш індивідуальне людське середовище, що залишає людину наодинці з собою і зі всім безпосередньо йому близьким. Образи домашнього життя <...> тепер починають інтенсивно відроджуватися» [6, с. 72]. Але в серії «Південне місто. Євпаторія» місто – це і є сукупність не просто будинків, а саме *домів*: досить давно (іноді, вочевидь, дуже давно) побудованих, так само давно обжитих, водночас загадкових і затишних, а головне – щиро улюблених: як своїми мешканцями, так і тими, хто відвідав Євпаторію та просто фланує її приморськими вуличками. Отже, «архітектура» та «будинки» стосовно ліноритів Олени Михайлово-Родіної – фактично синоніми.

Саме через архітектуру розкривається в «євпаторійській» серії також історія міста. Відбувається це ненав'язливо, можна навіть сказати, приховано, але водночас дуже поетично. Фактично категорія Пам'яті трактується художницею так: враження – натяк – спогад (до того ж зазвичай не конкретний, а навпаки – досить суб'єктивний). Ми не знаємо, які саме історичні події, мелодії або літературні твори пригадала Олена Михайлова-Родіна, крокуючи вуличками Євпаторії і по-

тім, створюючи свої лінорити. Але чарівність і певною мірою таємниця її графіки полягає саме в тому, що глядач отримує можливість побудувати свої «асоціативні ланцюжки» та відчути від цього не меншу естетичну насолоду. Щоправда, про античну Керкінітиду⁹ в «Північному місті» нагадують хіба що море, небо, світло, місяць, хмари, сосни та чайки (без сумніву, *такі самі*, як і 2500 років тому!). А ось кримськотатарський Кезлев (тур. Гьозлеве) відчувається безумовно! Щоправда, в аркуші «Південне місто. Євпаторія. I» характерні низенькі будиночки, щільно наліплені один на одного, та виразна за силуетом, схожа на маленьку башточку, піч літньої кухні, сприймаються переважно як колоритні, майже «етнографічні» деталі декорації до буденної сценки в затінку грандіозних прадавніх дерев. «Східний мотив» виникає також у лінориті «Південне місто. Євпаторія. III», але тут «татарський» балкончик із характерною маленькою банею на розі будинку є радше еклектичною стилізацією. А ось у творі «Південне місто. Євпаторія. IV» відчуття «східної казки», що розпочнеться буквально за напіввідчиненими дверима до двору низенького будиночку із крихтливими віконцями та драбиною на плаский дах, стає природним продовженням мрій дівчинки – і розпеченого, але вже передвечірнього неба.

Архітектура аркушів «Південне місто. Євпаторія. II», «Південне місто. Євпаторія. III» і «Південне місто. Євпаторія. V» нагадує про іншу епоху й відповідно викликає інший ланцюжок асоціацій. За реальною, «суворо історичною» хронологією, ідеться, імовірно, про будівлі кінця XIX – початку XX ст., невеликі приватні маєтки або навіть дачі, у яких дещо еклектично, але симпатично переплутані деталі та риси попередніх архітектурних стилів (зокрема бароко та класицизму), так званого «історизму», а іноді простежуються і впливи новітнього (на той час) модерну. Однак у ліноритах Олени Михайлової-Родіної ці, якщо вже зовсім чесно, курйозні споруди, освітлені кримським сонцем та обжиті приморськими птахами й навіть рослинами (на фронтоні будинку в «Південному місті. Євпаторії. III» вирости буквально вже цілі кущі!), не кажучи вже безпосередньо про мешканців, набувають краси й загадковості – навіть не казкової, а радше фентезійної, яка нагадує про гринівські Лісс, Зурбаган і Гель-Гью. Не випадково ж із трьох євпаторійок, яких зобразила художниця, дві – дівчинка та дівчина – відтворені замріяними!

Якщо порівняти з «гурзуфською» серією, аркуші якої відрізнялися складною, водночас неспокійною, «несталою» та математично точно врівноваженою композицією, побудованою переважно на поєднанні діагональних ліній, то «євпаторійські» лінорити створюють враження набагато «стабільніших» «систем». Масивний об'єм будинку в лінориті «Північне місто. Євпаторія. II», а тим більше садиба в лінориті «Північне місто. Євпаторія. IV», відносно невисокі споруди якої «розповзлися» на досить солідній ділянці, – образне втілення надійності та усталеності. Дещо «динамічніше» побудовано аркуш «Південне місто. Євпаторія. V», де зорозово панує високий, косо «зрізаний» дім, по формі фактично прямокутний трикутник, гіпотенуза якого зорозово «прямує» в нескінченність, до недосяжної маленької білої плями майже повного місяця. Стрімкому розгону лінії даху «акомпанує» до того ж група з трьох невисоких «стовбурів», які фактично повторюють абрис будинку. Але водночас «трикутник» отримує надзвичайно масивну композиційну «основу» – огорожу

⁹ В античних джерелах сучасна Євпаторія згадується вперше в 497 р. до н. е. під назвою Керкінітида.

з каменів різного розміру та форми, а його «акомпанемент» «впирається» у власну тіль на тій самій огорожі – і припиняє будь-який рух.

Композиції ліноритів «Південне місто. Євпаторія. I», «Південне місто. Євпаторія. III» побудовані інакше й примхливіше. У першому аркуші серії також нібито існує масивна «основа» – берег, скупчення будинків, але насправді вона виявляється «несталою», більше того – такою, що сповзає, зісковзує в темну безодню моря. «Зсув» зорозво посилюють два соснові стовбури, один із яких є просто величезним. Але стовбур третьої сосни, ще більший та ще монументальніший, розташований фактично в середині аркуша й надійно «укорінений» у ґрунті, «тримає» всю композицію: не випадково ж маленька постать господині з білизною опиняється саме під його «захистом» («немов за камінною стіною»). До того ж стовбури, які нахилилися, міцно утримуються краєм аркуша, а отже, вони «ніколи не впадуть».

В аркуші «Південне місто. Євпаторія. III» також присутня сосна, що нахилилася, утворюючи діагональ, але загальну композицію твору визначає не вона, а два об'єми будинків – високого вертикального та довгого горизонтального. Права (горизонтальна) будівля, із високим псевдобароковим фронтоном та численними декоративними деталями на стінах, є не просто досить масивною, але й дуже усталеною. Лівий будинок сильно зрізано краєм аркуша: фактично ми бачимо лише його кут із балкончиком у «східному стилі», дещо важкуватим для нижнього (не обов'язково першого) поверху. Але фактично край аркуша – і не лише вертикальний лівий, але й горизонтальний нижній – міцно «утримують» і цю споруду. У результаті «западина» моря лише розділяє, але не «розриває» частини композиції, більше того – його темна поверхня утворює своєрідний «місток» між двома складовими композиції, які опиняються немов на двох різних «берегах».

Якщо три лінорити «гурзуфської» серії відрізняються досить близькою, «нічною», колористичною гамою, то «євпаторійські» аркуші, за єдиним винятком («Північне місто. Євпаторія. V»), – це день, у всьому розмаї своїх фарб та їхніх відтінків. Власне, п'ять ліноритів – це єдина, літня, нескінченно довга, південна, кримська доба: ранок («Північне місто. Євпаторія. I»), полудень («Північне місто. Євпаторія. II»), день («Північне місто. Євпаторія. III»), вечір («Північне місто. Євпаторія. IV») і ніч («Північне місто. Євпаторія. V»).

«Тонке кольорове рішення наповнює графічні серії дивовижною мальовничістю» [1, с. 3]. Водночас кожен з аркушів «євпаторійської» серії побудовано у своїй, дещо іншій, колористичній тональності. У певному значенні можна навіть сказати, що йдеться не про єдину євпаторійську колористичну «мелодію», а про «альбом» із п'яти окремих «п'єс». Найпомітнішим «ключем» до цього є колір неба. Адже тільки в лінориті «Північне місто. Євпаторія. II» воно глибоко-синє, тобто саме таке, яке зазвичай і мається на увазі під словом «кримське». Насправді ж – і художниця чесно це відтворює – кримське небо здатне набувати абсолютно різних, навіть дещо несподіваних кольорів. Так, в аркушах «Північне місто. Євпаторія. I» і «Північне місто. Євпаторія. III» воно темне, «передгрозове» чи навіть «передштормове» – зеленкувато-брунатне («темний золотарник») та шиферно-сіре. Вечірнє небо стає темно-золотим, а нічне (ідеться, нагадаємо, про ніч майже повного місяця) – світло-сірим, прозорим у поєднанні з блідо-рожевим («туманна троянда») кольором освітленої стіни.

Поетичні (хоча й цілком офіційні) назви кольорів у попередньому абзаці навіть самі собою вже допомагають скласти уявлення щодо особливої (підкресленої) ви-

шуканості колориту ліноритів «євпаторійської» серії. Цікаво, що Олена Михайлова-Родіна водночас дуже обережно (набагато обережніше, ніж у «гурзуфській» серії) застосовує прийом суто декоративного використання кольору. Забарвлення її кримських пейзажів залишається абсолютно реалістичним, можна навіть сказати – гіперреалістичним. Але саме цей прийом і надає творам своєї рідної нереальності, магічності, «метафізичності», що дозволяє згадати про феррарські пейзажі Джорджо де Кіріко або про пейзажі Сергія Пустовійта¹⁰, до речі, також присвячені Криму (зокрема «Балкон», 1980-і; «Полудень у Коктебелі», 1981; «Будинок Волошина. Балкон», 1992).

Особливою гармонійністю та стрункністю відзначається колористичне рішення аркушів «Північне місто. Євпаторія. II», «Північне місто. Євпаторія. IV» і «Північне місто. Євпаторія. V»: поєднання відповідно глибоко-синього та теракотового з «акомпанементом» сірого та виразним сліпучо-білим акцентом (сукня дівчини); сірого, золотаво-жовтого та червоно-брунатного із чорним і білим; блакитно-сірого із блідо-рожевим. Щодо аркушів «Північне місто. Євпаторія. I» і «Північне місто. Євпаторія. III», то їхнє колористичне рішення є примхливим не менше за композицію. Так, перший із цих двох ліноритів побудовано на зіставленні зеленкувато-брунатного зі сліпучо-білим, золотавим та сіро-бузковим, а другий – на поєднанні шиферно-сірого із золотавим, теракотовим і сіро-зеленим, знов-таки з кількома сліпучо-білими акцентами (чайки, сонячні відблиски на димарях та віконному склі тощо).

«Про що ж кримські лінорити київської художниці? Про красу? Звичайно, але не про ту красу, біля якої – ну, там, гм... роблять селфі. Це – враження, навіть дуже звичайні враження, з тих, що тривали мить, але потім хвилюють десятиліттями, знову й знову з'являючись уві сні. Адже було (і е!) в них щось – чи то магія (такий собі “магічний реалізм” у графіці!), чи то просто таємниця. І це “щось” Олені Михайлівій-

¹⁰ Пустовійт (трапляється також написання «Пустовойт») Сергій Гаврилович (1945–1992) – живописець. Закінчив Київський художній інститут (1969; майстерня К. Трохименка). Від 15 років як художник брав участь в археологічних розкопках на Півдні України. Відтоді Крим, його природа, історія та легенди стали важливими темами творчості митця. Стиль своїх творів сам художник визначав як «містичний реалізм». Останні роки жив у Криму, у Бахчисарай та Коктебелі. Серед творів С. Пустовійта на кримську тематику – «Коктебельська затока вночі» (1962), «Бахчисарай. Мечеть» (1963), «Рибалки» (1969), «Старий Бахчисарай» (середина 1960-х рр.), «Двір Ханського палацу в Бахчисарай» (1971), «Кримська обсерваторія» (1972), «Кінозйомка в Коктебелі», «Крим. Гірський пейзаж» (обидва – 1974), «Коктебель у грудні» (1979), «Стіна. Бахчисарай» (1970-і рр.), «Кримський пейзаж з віською», «Кримський пейзаж з мечеттю», «Коктебель» (усі – 1980 р.), «Ранок у Коктебелі» (1987), «Вечір у Бахчисарай» (1988), «Вид на Карадаг», «Дельтоплани в Коктебелі», «Будинок Волошина. Веранда», «Діалог. Коктебель», «Караїмське кладовище. Чуфут-Кале» (усі – 1980-і рр.), «Херсонес» (1990), «Коктебель», «Повнолуння в Коктебелі», «Успенський монастир. Бахчисарай», «Карадаг» (усі – 1991 р.), «Вулиця в Бахчисарай», «Дворик Херсонеського музею», «Дім поета» (усі – 1992)). «У картинах Пустовійта, майстерно виконаних із знанням техніки старих майстрів, ідеальний світ втілено в точно вивірену реалістичну форму. Достеменність зображень не перетворюється на описовість, вона корегується піднесеністю загального задуму філософського змісту. Витончені композиції картин, простір, у який вони вміщені, позначені ірреальністю, вони – понад подіями, у них відчувається повільна філософічність погляду на світ, присутня символічна основа, звернена до підсвідомості, що викликає низку асоціацій у глядача» (цит. за: Енциклопедія сучасної України. URL . <https://esu.com.ua/article-883949>).

Родіній вдалося зберегти, більше того – відтворити. І саме тому – ці напружено-яскраві кольори, глибокі тіні, сліпуче, майже штучне світло, абсолютно, до повної розрідженості, прозоре повітря... Втім, принадність простору для життя підтверджують його мешканці. <...> Затишне місце для комфортного відпочинку? Звичайно ж – ні. Радше вже – інша планета. Навіть – інший вимір: для тих, хто бажає (чи має) отримати – обов'язково! – досвід або відповідь» [3, с. 56–57].

Висновки. Лінорити Олени Михайлової-Родіної «Гурзуф. Вечірній пляж», «Гурзуф. Вітер», «Гурзуф. Місячна дорога» (усі – 1987 р.) і серія з п'яти аркушів «Південне місто. Євпаторія» (1992) відрізняються не лише професійністю виконання, майстерністю композиції та вишуканістю колористичного рішення. Вони ще й яскраво відображають і певною мірою зберігають тенденції, типові для вітчизняного мистецтва періоду «тихого протесту» (1970–1980-і), – актуалізація жанрів, які мали досі другорядне значення, зокрема пейзажу, протиставлення понять «місто» і «дім» із подальшою увагою до образів домашнього життя, демонстративне тяжіння до камерного, інтимного, внутрішнього, прихованого. Серед найближчих паралелей до творів київської художниці можна назвати творчість Олексія Фіщенка 1980–1990-х років (зокрема його міські пейзажі) та Сергія Пустовійта. Кримські лінорити Олени Михайлової-Родіної – характерні та виразні приклади української графіки кінця ХХ ст.

Джерела та література

1. Олена Михайлова-Родіна. Живопис. Графіка. Книжкова графіка : каталог. [Київ], 2015. 72 с.
2. Ламонова О. Лінорити і рисунки Олексія Фіщенка в контексті української графіки 1970–1980-х рр. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 2. С. 75–78.
3. Ламонова О. Кримська графіка Олени Михайлової-Родіної. *Наука і суспільство*. 2019. № 7–8. С. 56–57.
4. Ламонова О. Казкові подорожі екзотичними країнами. *Наука і суспільство*. 2024. № 12. С. 62–65.
5. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності : у 2 кн. Кн. 1. Київ : Huss, 2018. 288 с.
6. Яців Р. Львівська графіка. 1945–1990. Традиції та новаторство. Київ : Наукова думка, 1992. 120 с.

References

1. MYKHAILOV, Ivan. Olena Mykhailova-Rodina. Painting. Graphics. Book Illustrations. Catalogue. [Kyiv]: Phoenix, 2015, 72 pp. [in Ukrainian].
2. LAMONOVA, Oksana. Linocuts and Drawings of Oleksii Fishchenko in the Context of Ukrainian Graphics in 1970s–1980s. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2014, no. 2, pp. 75–78 [in Ukrainian].
3. LAMONOVA, Oksana. Crimean Graphics of Olena Mykhailova-Rodina. *Science and Society*, 2019, no. 7–8, pp. 56–57 [in Ukrainian].



**Іл. 1. Олена Михайлова-Родіна.
Гурзуф. Вечірній пляж. 1987 р.
Кольоровий лінорит**



**Іл. 2. Олена Михайлова-Родіна.
Гурзуф. Вітер. 1987 р.
Кольоровий лінорит**

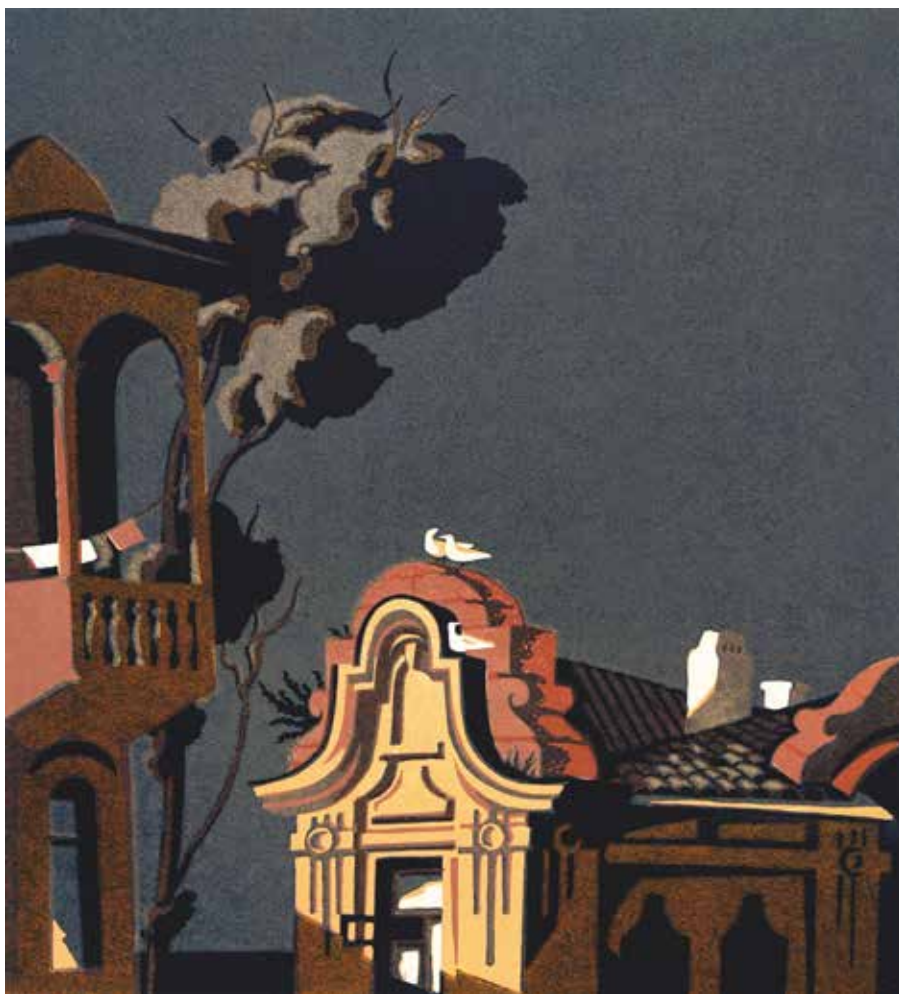
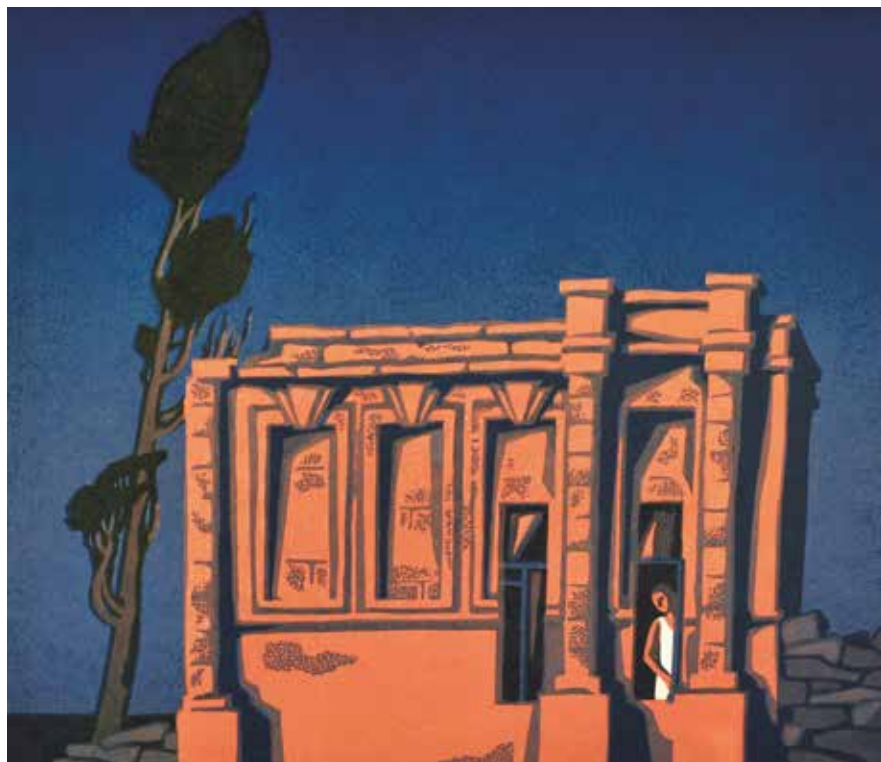


**Іл. 3. Олена Михайлова-Родіна.
Гурзуф. Місячна дорога. 1987 р.
Кольоровий лінорит**



**Іл. 4. Олена Михайлова-Родіна.
Південне місто. Євпаторія. I.
1992 р. Кольоровий лінорит**

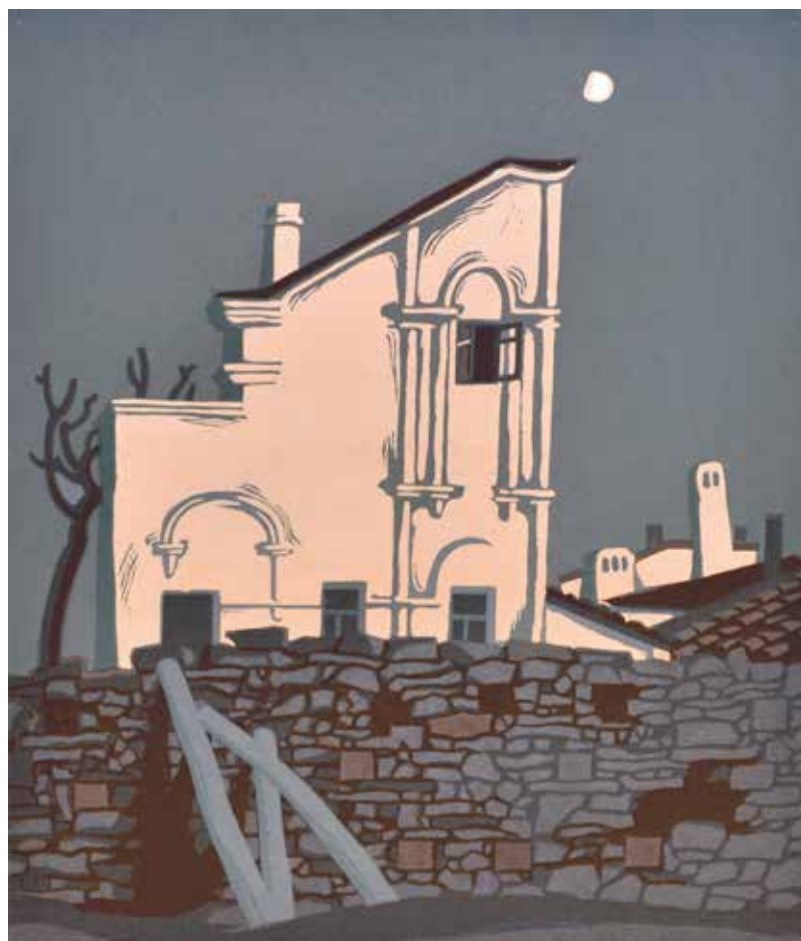
**Іл. 5. Олена
Михайлова-Родіна.
Південне місто.
Євпаторія. II. 1992 р.
Кольоровий лінорит**



**Іл. 6. Олена
Михайлова-Родіна.
Південне місто.
Євпаторія. III. 1992 р.
Кольоровий лінорит**



Іл. 7. Олена Михайлова-Родіна. Південне місто. Євпаторія. IV. 1992 р. Кольоровий лінорит



Іл. 8. Олена Михайлова-Родіна. Південне місто. Євпаторія. V. 1992 р. Кольоровий лінорит

4. LAMONOVA, Oksana. Fairy Travel to Exotic Countries. *Science and Society*, 2024, no. 12, pp. 62, 65 [in Ukrainian].

5. SKLIARENKO, Halyna. *Ukrainian Artists: From the Thaw to Independence: In Two Books*. Book one. Kyiv: Huss, 2018, 288 pp. [in Ukrainian].

6. YATSIV, Roman. Lviv Graphics. 1945–1990. Traditions and Innovations. Kyiv: Scientific Thought, 1992, 120 pp. [in Ukrainian].

Конфлікт інтересів

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 09.09.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 18.12.2025