

ди, близькі серцю японців; анімалістична тематика, пов'язана з віруванням в культ тварини (зодіакальні знаки).

Характерними рисами виробів як декоративно-ужиткового мистецтва, так і виробів сучасного японського дизайну, ідентично як і архітектури, виступають: невисокий рівень умовності зображень, відносна міра їх реалістичності; присутність просторовості в творах як однієї з провідних тем; присутність вертикалі, підкреслено пропорційно тонкої порівняно з основою твору або з іншими елементами, а основне – наявність образів з реалій повсякденного життя японців. Так, відносно просторовості як основного з складових елементів композиції у виробках, Марко Романеллі зазначає: "Японський предмет ... не замкнений, не обрамлений, у нього немає чіткого краю, він не являє собою форму, що повинна надати особливої ваги кольору або світлотіні; у нього немає нічого, окрім порожнього простору навколо нього" [3, ст. 65].

Найбільш важливим завданням для сучасних дизайнерів є створення збірного образу виробу, близького людям, на основі усебічного вивчення традиції. Так, теоретик і практик дизайну Тадао Андо стверджував: "Абстрактна архітектура, що відходить від діалогу з повсякденним життям, це архітектура, що відокремлює людей від їх минулого; через заперечення своєрідного характеру даного місця послаблюється почуття причетності у людей до цього місця. (...) Архітектор повинен пімати образ, близький людям, і заставити жити цей образ в новому контексті" [4, ст. 12]. Таке положення може стосуватись і традиційних образів минулого, і образів сьогодення, воно може виступати однією з моделей практичної діяльності в напрямку створення образності предметного середовища. Це визначає основне завдання дизайнера, яке полягає в тому, щоб відповідно до теми і композиційної ідеї підібрати образи з минулого, які близькі людям, і вдало їх поєднати в новій формі. Головною умовою в такій роботі буде знайдення таких первообразів, асоціації з якими точно і вірно в запроєктованому дизайнером керунку знайдуть своє відображення в уяві людини, вдало з'єднавши актуальність цінностей або образів минулого з актуальними і стійкими цінностями або образами сучасності. В такому рішенні елемент новизни буде полягати у оригінальності використання будь-яких засобів візуальної грамоти, однак таке рішення мусить максимально підсилювати образну якість твору, викликати елемент делікатної неочікуваності присутності звичного в незвичному візуальному або психологічному ракурсі. Результатом такого проектного рішення буде образ речі, який не випадає з соціокультурного середовища, а немов би пов'язує собою минуле і сучасне. Якість роботи дизайнера буде полягати у відточенні і відшліфовуванні образу на різних стадіях його створення і доведення його форми до рівня знаку.

У результаті аналізу теоретичних і візуальних джерел, що сприяють розгляду проблеми втілення національних традицій в сучасному японському дизайні, можна зробити такі висновки.

Поняття "традиція" в процесі формування сучасних творів промислового і графічного дизайну проявляється багатогранно. В якості "носіїв традиції" виступають соціокультурні надбання, твори декоративно-ужиткового мистецтва, які створюють опосередковане середовище, в межах якого відбува-

ються процеси перетворень образів минулого в сучасний побут, розписи, вирішення інтер'єрів, поезія, мистецтво, архітектура. В якості образів можуть виступати ідеологічні схеми вірувань, сформовані образи і поняття про красу і гармонію, які знаходять психологічне відображення в свідомості народу і виступають стійкими стереотипами, на основі яких створюються образи сучасних речей. Це, наприклад, сталі образи в японській свідомості, пов'язані зі сценами життя, сюжетні теми станів природи, асоціативні образи з минулого життя і уставу різних верств населення, тема квітів і квітучих дерев, місяця і сонця, дощу і грози, джерел і каміння, тварин, птахів, плазунів тощо.

Твори декоративно-ужиткового мистецтва Японії виконують водночас декілька функцій: виступають в якості форми-носія знаку соціокультурної спадщини, являються взірцями естетичного надбання народу, джерелом натхнення для сучасних форм дизайн-діяльності, служать візуальним прикладом умовного поєднання в своїх формах художньо-образних інтерпретацій, зафіксованих в певному матеріалі. Таким чином, умовою збереження традицій народу може виступати аналіз творів декоративно-ужиткового мистецтва з подальшим використанням результатів аналізу в практиці дизайну, а також на рівні спеціальної освіти.

Література

1. Аронов В.Р. Японский дизайн. Традиции и современность// Техническая эстетика. – 1984, № 12. – С. 20-22.
2. Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия. Гл. редактор Б.В. Иогансон – М.: Советская Энциклопедия. – Т. 5. Финикия–Япония. 1981. – С. 683-684.
3. Марко Романелли. Тошиюки Кита: Бумажные светильники Мино Уоши, ИДК// Домус. – Сентябрь, 1989, № 4. – С. 62-65.
4. Мауро Баракко. Тойо Ито: два стула для фирмы Алеф// Домус. – Сентябрь, 1989, № 4. – С. 12-13.
5. Николаева Н.С. Декоративные Росписи Японии 16-18 веков: От Кано Эйтоку до Огата Корины. – М.: Изобраз. искусство, 1989. – 232 с. ил.
6. Устинов А.Г. Традиционализм и современность в японской дизайнерской школе// В кн.: Подготовка дизайнеров за рубежом. Труды ВНИИТЭ. Серия "Техническая эстетика", вып. 50. – М.: ВНИИТЭ, 1986. – С. 44-61.
7. Японский дизайн – традиции и современность: Путеводитель выставки. – М.: Музей "Сейбу" (Япония), Министерство культуры СССР, 1984. – 120 с. ил.
8. Lea Baten. Japanese Animal Art: Antique&Contemporary. – Tokyo: Shufunotomo Co., Ltd., 1989. – 111 p.
9. Matthias Dietz, Michael Mönninger. Japanese Design. – Köln: Taschen, 1994. – 176 s.

УДК 7.047(477)

Ю.В. Ямаш – УкрДЛТУ

ТРУШ МАЛЮЄ ІТАЛІЮ

Досліджено маловідому творчу діяльність українського художника І. Труша в Римі (1902).

Ключові слова: І. Труш, живопис, Рим.

Trusz paint Italy

The article investigates art creative activity of the ukrainian artist I. Trusz in Rome (1902). The artist studies the known monuments of the architecture. The main object for his pictures becomes famous the road of "Via Apia".

Key words: I. Trusz, the painting, Rome.

Галицький маляр Іван Труш був вдоволений результатами своїх творчих уряджень на Надніпрянську Україну (1900-1901 рр.), які принесли суттєве покращення матеріального становища і дали змогу заявити про себе, як мистецьку постать, на яку слід було звернути увагу і від якої чекали чогось більшого. Очікування слід було виправдовувати. Нова рідкісна сюжетна лінія з темами Дніпра і Криму, обрана художником, принесла неабиякий успіх. Слід було і далі рухатись у тому ж керунку. Труш і далі планував вакації до Києва та Криму. Але покращення фінансового становища дозволили здійснити першу подорож до Італії.

Італія, її давній і сучасний центр – вічне місто Рим – у кінці XIX ст. втратили позиції центра світової культури і мистецтва, який завдяки старанням імпресіоністів перемістився до Парижу. Туди прагнули потрапити молоді митці, подаючи надії обдарування, щоб відчуті віяння новітніх течій, продовжити навчання і, якщо пощастить, спробувати вхопити свою фортуна, знайти якусь шпарину, щоб потрапити до історії мистецтва. Шлях до французької столиці був обраний і багатьма митцями з України. У таких обставинах вибір Італії Трушем був дещо дивакуватим. Тому було декілька пояснень. *По-перше*, артист був обізнаний в ситуації і останніх мистецьких новаціях. Вихованець Краківської академії красних мистецтв і її видатних представників, серед яких знаходимо ім'я славетного імпресіоніста Яна Станіславського. Труш, будучи сам імпресіоністом, цього однак не визнавав. Повчившись свого часу, окрім Кракова, в мюнхенській школі Антона Ажбе, трохи у Відні, молодий художник не знайшов нічого, щоб було йому в нагоді, окрім знань і навиків, отриманих в alma-mater. Імпресіонізм, а був то вже постімпресіонізм з пошуком нових форм, його абсолютно не цікавив. Але сам того не усвідомлюючи він перейняв у первісного імпресіонізму девіз на його прапорі – *враження*. Італія і Рим були більш привабливими для вражень. *По-друге*, для Труша Італія і далі залишалась мистецьким центром. П'ять років лише минуло, як він покинув стіни академії, тому свіжі були в пам'яті давні правила, підкреслені на лекції старого професора з історії мистецтв – справжня мистецька освіта мала бути завершена в Італії. Так чинили кращі митці Європи ще зі старих часів. Їх твори, які стали класикою, побачені в репродукціях, а деякі в оригіналі, бентежили уяву і, одночасно, надихали позмагатись з її творцями. Полігоном тих змагань мала стати Італія. Її міфічні красиви, сиві святині майже гарантували успіх. Вражень, яких прагнув, він отримав, причому отримав ще не діставшись кінцевої точки своєї мандрівки.

"Від часу мого виїзду зі Львова до тепер пережив я досить цікавий для мене час. Переїхав я досить великий простір, видів досить багато усякого. Пережив кілька заледве приємних хвиль. Пережив багато сильних вражень"¹

Оскільки подорож дійсно була не близькою (так далеко від дому художнику ще не доводилось бувати), а значить і тривалою, то зміна краєвидів скоро набридла. Око вже ніщо не милувало. Це відбувалось, доки він не побачив чудову затоку.

"Дві станції перед Фіюме бачив я чудовий вигляд на фіюманський залив, взагалі переконався що Карст то гарні горе"¹.

Труш прибув до Риму 23 березня. Після двох днів оглядин він береться до роботи. Вже 25 березня він посилає поштівку Аріадні Драгомановій до Києва з видом Roma Castello e Ponte S. Angelo. У перших відправлених рядках ні вражень, ні почуттів, крім стриманої прихованої любові до адресатки.

Опинившись в Римі, Труш не поспішав схопитись за пензлі, хоча страшенно кортіло. Архітектура міста, давня застигла музика в камені не могла не викликати захоплення. Образи з краківських підручників оживали, навіювали інші картини, пов'язані вже з історичними подіями, що тут відбувались. Але, попри все нагромаджувалось роздратування. Красвид, до якого звик Труш, який він як митець зміг опанувати, красвид з широкою панорамною, який приніс йому успіх, тут в Римі майже не існував.

"Рим є для мене, як маляра, містом страшенно неприємним"³

Молодий художник вже відчув перевагу великих полотен, які дозволяли відкрити широкий простір, такий, який він знаходив коло Дніпра, на Сирці, в Криму. У вічному місті все було затиснене, не вистачало повітря, плановості. Процес роботи передбачав створення невеличких етюдів, які б вдома слугували йому матеріалом для більш монументальних речей. Він імпульсивно, без будь-якого плану шукав відповідних мотивів, заглиблюючись в зіплені до купи квартали. Відомі історичні пам'ятки знаходились на значній відстані і потративши купу грошей на візників, він мусив покластись на власні ноги. На брак мотивів важко було нарікати, але в більшості тих, які його цікавили, були обнесені високими мурами і він не міг туди потрапити. У додаток до того розпачу в перші дні свого "льотання" по місту, він підвернув собі ногу і вимушений два дні бути ув'язненим в готелі. Неприємності на тому не скінчились. Спроба писати наштовхнула на суцільний дисконфорт від постійно вештаючої туди-сюди бездіяльної публіки, яка дурними запитаннями постійно відволікала від роботи. Ще в прохолодну для Галичини квітневу пору тут було доволі сухо, а часом і спекотно, фіри і візки коло дороги здійснювали пилію. Ковтання порошу протягом дня і струшування його після завершення роботи не додавало настрою. Все це – полювання за сюжетами, робота на пленері в екстремальних умовах страшенно втомлювали як фізично, так і психологічно. У кінці дня Труш ледве тримався на ногах.

"У таких фатальних відносинах я ще ніколи не малював"¹

¹ Лист І. Труша до Аріадни Драгомановій. Рим 12/4 1902. Національний музей у Львові. АТ-54888/2, – С.37.

¹ Там же, с. 38.

Вражаючі кадри калейдоскопу історичних пам'яток – Пантеону, Колізею, Ватикану, форумів і храмів, арок і колон, базилік і кампанел, терм і театрів не заспокоїли стурбованості митця.

"Все, що зробило на мене враження як на чоловіка, не цікаве для мене як маляра".

Між тим одна колосальна споруда – своєрідна візитка не тільки античного Риму, але і цілого античного світу – Колізей, надихнув Труша на написання етюдів. Зведена 80 року Веспасіаном, ця унікальна споруда практично була ровесницею нової ери. Довершив будівництво його син Тит з родини Флавіїв, тому і мав на початку назву амфітеатр Флавіїв. Знаходився він у північно-східній частині міста поруч з Палатинським пагорбом. На тій горі в давні часи був зведений храм єгипетської богині Ізиди. Звідси, за деякими припущеннями, і його друга назва Колізей (Coliseo – Collis Isaeum, тобто пагорб, на якому міститься Ізеум, або святилище Ізиди). За іншою версією, назву "Колізей" театр отримав від колосальної статуї Нерона, яка височіла поруч в цьому районі. Навряд чи Труш згадував про це, розглядаючи споруду зсередини перед тим, як розпочати роботу. Хитромудрі лабіринти арени, що поставали перед поглядами туристів колись заповнювались водою для облаштування морських битв. Кров, яка тут проливалась, була не з бутафорського реквізиту, а правдивою кров'ю гладіаторів і тварин. Тільки при відкритті театру було принесено їх в жертву коло п'яти тисяч. Якщо би тією кров'ю, якою просочилась тут земля і каміння, водночас заповнити арену, вона б перелилась через край.

Образки Колізею, з технічної малярської точки зору, вийшли незле, але композиційно забанально, занадто подібно на зображення з листівок. Свідченням цього незадоволення слугує той факт, що пізніше у Львові художник не повторював цей мотив, на відміну від інших італійських речей. Після студій коло амфітеатру Труш заглибився в квартали північно-східного керунку. Йому радили оглянути терми Каракали, що там знаходились. По дорозі мали трапитись залишки храму Божественного Клавдія. Майже не зміненою з часів Імперії через сім давніх арок спустився він вулицею Кліво ді Саура до іншої арки Долабели. Колишня опора акведука часів Нерона, вона ще колись виконувала роль брами Целійського пагорба. Від неї повернув праворуч, через кілька кривеньких вулиць, художник знайшов терми. Бані виявились надзвичайно цікавими. Одна сторона грандіозного комплексу перевищувала 300 метрів. Від давніх терм залишилися лише стіни абрис, яких порушували зелені плями корчів. У членованих пілонах і півколонах залишків мурів чорніли аркові прорізи, ніші, апсиди. Колись блискуча мозаїчна підлога, вкрита геометричним і анімалістичним орнаментом за морською тематикою, тепер разом із зеленою ковдрою трави вкривала горизонтальну площину поверху. Незважаючи на чудове паркове оточення – навколо знаходились посадки піній і кипарисів, славетний взірець громадських споруд доби Імперії терми Антоніна пізніше отримав назву Каракали. З малярської точки зору, як об'єкт для живопису, вони не являли ніякого інтересу. Поруч, в двох кроках від бань знаходилось роздоріжжя. Якби не весна і не буйний квіт весільного

вбрання дерев правої Арієвої дороги, хтозна чи не повернув би Труш на Латинський шлях, що вів до Капенської брами. Вія Арія, на яку потрапив художник в основній своїй частині, була пряма, мов стріла. Великі базальтові брили, якими вона була вимощена, нагадували львівський брук. Побудована за часів цензора Апія Клавдія 312 року до н. е. і названа на його честь була першим кам'яним мощеним шляхом в історії Давнього Риму. Римляни не дарма називали її царицею доріг. За технологією прокладення, вона могла сперечатись з найсучаснішими шляхопроводами новітнього часу. Римляни, а швидше, раби під їх керівництвом спочатку добре трамбували землю, потім заливали бетоном змішаним з дрібним щебенем, зверху ще один шар бетону з гравієм і на цей останній, не застиглий, втоплювали по самі вінця базальтові каміння. Ця технологічна конструкція досягала в глибині 90 см. Труш мандрував по шляху, на якому ніколи не утворювалось калюж завдяки опуклості поверхні. Вода завжди стікала на краї. З перших хвилин прогулянки по тисячолітньому маршруту артист відчув, що знайшов нарешті те, що шукав. Безліч залишків давніх святинь, сиві мури, надгробки збагачували трохи суху геометрію перспективно-зникаючого шляху. Все це тонуло в зеленому і білому в цю пору оточенні квітучих дерев, крислатих піній, струнких кипарисів. Труш не просто оглядав дорогу і її оточення, він досконало вивчав можливі сюжети, намічаючи ракурс, з якого об'єкт виявлявся найкраще. Чисельні надгробки, які на втіху галицького прихильника цвинтарних мотивів, яким був Труш, траплялись на кожному кроці, були ознакою колишніх кладовищ, облаштованих вздовж шляхів. Закон забороняв ховати померлих в межах міських мурів. Тому тривалий час Вія Арія була дорогою смутку і печалі, по якій рухались жалобні процесії і вздовж якої пломеніли кремаційні ватри. Шляхетного патриція супроводжували в останню путь не тільки близька родина, а й давні предки, роль яких на похоронах виконували актори в масках. Деякі усипальниці нагадували палаци. Але смерть урівнювала і простого смертного, і сенатора, а час довершував цей процес, перетворюючи некропольний камінь на пісок. Була однак ця дорога і дорогою радості і тріумфу. Переможцями по Вії Апії повертались до Риму імператори і проконсули, полководці і центуріони. При цій дорозі для їх потреб були зведені храми. Один з них – храм бога Радікула, а також Мутаторій, в якому сенатори зустрічали переможців, а імператор міняв похідний одяг на коштовні лати для парадного в'їзду в столицю. Тоді, напевно, багатотисячний радісний нагвал вздовж дороги встеляв її квітами, зустрічаючи царський кортеж. Лише кілька християн пізніше на цьому шляху зустрічали апостола Павла, якого як заручника вели римські легіонери з Путолу до Риму. За десять років Труш потрапить туди, звідки з'явився Св. Павло, пройде шляхом до Голгофи, а поки він відзначив для себе деякі сюжети. Найцікавіші види, їх фрагменти художник знімає. Фотографічний матеріал, зроблений власноруч з особливим авторським поглядом-ракурсом на об'єкт, буде завжди використовуватись художником як підготовчий етап в малярській роботі. Він знімає Вія Апію, що широкою смугою сходиться на горизонті, крива лінія якої розривається темним силуетом давньої святині. Цей сюжет ляже пізніше в основу численних малярсь-

ких варіацій на цю тему. Іншою фотографією, де дорога на задньому плані, а передній майже діагонально перекриває брила білого надгробка з лежачою жіночою фігурою, артист скористався для великого малярського полотна. Але подібних сюжетів було безліч.

*"Via Atria, яку я маюю дуже цікава. Повно тут надгробних пам'ятників. Що крок то бачиш новий гріб новий монумент або якусь руїну здалеку. Тут при дорозі трава а з неї на кожному місці сторчить то якийсь гзиме то колюмна то мармурова статуя виглядає – там знов рештки якихись хат. То знов в траві лежить статуя без голови і рук!"*¹.

Основне завдання пленера, яке ставив перед собою Труш, не просто достовірно передати зображення побаченого, це було б занадто просто. Майбутній глядач повинен разом з художником, а може і не з ним, а з апостолом або імператором опинитись на цьому шляху, разом з ними відчутти тиху велич і поезію цариці і праматері доріг. Суперзавдання для супермайстра, яке навіть для нього одним махом, тобто одним мазком, не зробиш.

*"Має оно свою поезію – но як тяжко з того усього зробити пейзаж, щоби відповідав враженню, якого дізнає чоловік що проходить на Via Atria!"*¹.

Процес малювання на Вія Арія повністю відрізнявся від пленера в центрі міста. Тут вже ніхто не заважав. Якщо і візки подекуди з'являлись на дорозі, то такої пилюки на бруківці не здіймали. Про неприємності можна було забути. Труш зосередився повністю на роботі. Протягом дня вдавалось зробити декілька етюдів. Увечері в своїй кімнаті він розставляв ще вологі картони вздовж стін і довго роздивлявся. Це споглядання було доволі самокритичним. Наступного дня він обов'язково має зробити краще.

*"Іа уже від кількох днів мордюю ся щоби зложити з того щось в роді артистичної суцільності та труди мої увінчені тільки малими результатами"*³.

Але йому це вдається, вдається передати враження людини, яка, не поспішаючи, крокує навпростець весняною годиною по тій Богом забутій дорозі. Великий картон з образом Вія Арія, що зберігається в Національному музеї у Львові (рис. 1), одна з найкращих з італійської серії робіт, чудово передає тиху велич цього куточка Риму. Як і в інших роботах, Труш показує її безлюдною, затишною, зникаючою десь коло горизонту в зелені оточуючих садів. У простій композиції між тим, вдало застосовується класичний діагональний поділ площини картини. Роль діагоналі виконує права частина залишків кам'яної огорожі. Широка градація застосованих зелених відтінків однак не позбавляє враження вибіленості роботи. Картон, використовуючи фотографічний термін, ніби недопроявлений. Якраз це і є однією з характерних ознак імпресіонізму, прихильність до якого тільки лапідарно заперечує артист. Він сам в листі з Риму до нареченої пише, що шукає враження, тобто ставить ті самі завдання, що й імпресіоністи. Крім тривіальної, на перший погляд, реалістичної візуальності трушівські фарби цієї роботи промовляють до нас ласкавим квітневим сонцем, пахощами квітучих дерев, пташиним щебетанням. Якби цю картину написав італієць – вона стала б образом-символом, варіації якої прагнули б мати поважні урядові установи на всіх Апеннінах.



Рис. 1. Іван Труш "Вія Аннія"

Труш зупинився не лише на краєвидах "цариці доріг" та її оточенні. Він фіксує на картонах численні види з пініями і кипарисами. Такі сюжети, що нерідко трапляються в приватних збірках, не є композиційно-складними. Десь близько середини, або трохи нижче зелена маса дерев утворює імпульсивну горизонталь. Ближче, в багатоплановому перспективному порядку розкидані різко окреслені пінії на фоні легко захмареного неба. Погода, до речі, сприяла роботі, про що художник згадує в листі.

"Тішуся тільки одним, іменно тутішнюю погодою, – та одна мені допоможе щось конечно з Риму щось вивезти".

Труш ще буде працювати над римськими краєвидами, а подумки прагнути дістатись Гуцульщини, щоб розпочати роботу над циклом "Гайліки". Заради цього він відмовиться від спільної подорожі, запропонованою Лесею Українкою в листі з Неаполя. Перша подорож до Італії виявиться дуже плідною. За декілька років художник повернеться на Апенніни, щоб розпочати нову серію венеціанських робіт.