Сергій Тарадайко

Філософія лінії. Микола Колядко

...Таке відчуття, ніби перед вами дивне й провіденційне поєднання дуже глибокої давнини та *відвертого* модернізму.

Ван Гог В. *Лист до Й.Я.Ісаксона*

[в и х і д н а т о ч к а]

Спочатку треба згадати цікавий жанр, уже достатньо добре відомий. – Це коли про художні твори пише філософ. І найперше назвати кілька зразків. Як-от есей Мартіна Гайдеґера «Витоки художнього творіння», де мова йде про картину Ван Гога «Черевики», й перша глава книги Фуко «Слова і речі», що присвячена побудові твору Веласкеса «Меніни». Це, безумовно, й робота Жиля Дельоза «Френсіс Бекон: логіка відчуття». (До речі, варто зазначити, що художника звали так, як і славетного філософа.)

Ми звикли вважати, що про мистецтво має писати мистецтвознавець або, скажімо, за теперішньої доби, досить освічений (і досвідчений) куратор. Отже ті, хто професійно занурені до мистецької сфери. Це ніби природно... Втім, у такому зануренні не відразу помітно, що важливі не тільки прикмети різних напрямків або впливів. У творі завжди наявне й певне бачення світу, спосіб уявлення й розуміння. Причому для сучасного мистецтва це, може, найважливіше, бо воно тим і цікаве, що повертається від об’єкта до суб’єкта. До самого способу бачення. Звичайно, тоді доречно звернутися до філософії. Й виходити не з окремих особливостей чи впливів, а з якогось органічного для художника погляду.

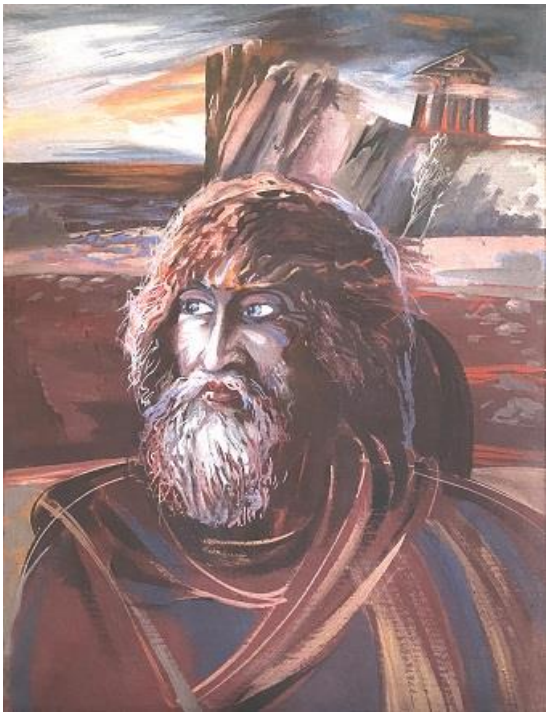
При цьому краще досліджувати не надто відомі речі – щоб уникнути вже звичних і застиглих уявлень. Адже можна процитувати дуже впливового нині критика Вілла Ґомперца: «Чимало творів мистецтва так задосліджували, що від них не лишилося нічого живого»[1]. – Тим часом існує багато творів і митців, які ще мало кому відомі, хоча й достатньо цікаві.

Про творчість одного такого художника – сьогодні майже забутого – тут ітиметься далі. Це Микола Колядко (1951–1999). Й хотілося б осмислити його спадок у щойно згаданому ключі. Не сприймати певні риси його робіт як ознаку прихильності до тої чи тої школи чи течії (бо це просто сучасні художні засоби). Й поглянути на його твори – ніби з боку самого художника, тобто спробувати розкрити його власне бачення світу. Та визначити джерела такого бачення. Вже звідси постануть усі суттєві для нього теми, прийоми, художні засоби...

---

[1] *Ґомперц В*. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі. – К.: ArtHuss, 2017. – С. 220.

Нарешті, до філософської точки зору не зайве звернутися вже й тому, що Колядко таки тяжіє до філософії та цікавиться нею. – Це може засвідчити його робота «Філософ», адже тут одразу помітний і настрій автопортрету.



М.Колядко. *Філософ*. 1980-ті

[в і д с у п р о т и в н о г о]

Сприймати цю творчість у розглянутій площині, з боку самого митця, не надто зважаючи на впливи та запозичення, – неважко й, по суті, природно. Бо Колядко здається справді на диво самодостатнім. І можна це пояснити. – Народився він у «скромному», за мистецькими, звісно, мірками, Запоріжжі, до того ж у «звичайній» родині, тож освіту здобув, очевидно, дуже звичайну: художня школа та Дніпропетровське художнє училище. З уславленими чи видатними, наскільки це відомо, безпосередньо не спілкувався.

Тож якщо вже казати про вирішальні й помітні впливи, то найперше треба згадати дещо загальне та спільне: саму добу, це були 60-ті й 70-ті роки вже минулого сторіччя – тоді складалося характерне для художника бачення. Тут одразу слід уявити суперечності цього часу. Бо, з одного боку, минули всі жахіття голодомору й війни чи терору та репресій. Життя ставало справді заможнішим і вільнішим, але, з іншого боку, лишався ще тиск ідеологічний. Адже влада вважала, що людину треба «виховувати»; щоб у неї формувалося певне ставлення, звичайно, дуже лояльне, до радянської дійсності. Саме це було головною вимогою до мистецтва.

Насправді тоді йшлося не про дійсність, а про таку собі «міфологію», збудовану на знайомих, але надто вже ретушованих постатях і подіях історії. На «досягненнях» і «перевагах». Аби, зрештою, стати дійсним, усе це мало доволі твердо позначитись у свідомості. Не дивно, що влада чи не найбільше дбала про царину пропаганди, й мистецтво, з його прямою формою впливу, відігравало велику роль у поширенні тої радянської міфології.

М.Колядко. *Монтаж оболонки реактора ЗАЕС*. 1982 р.

Щодо власне художника, чи конкретного виконавця, то вибір у нього був обмежений. Адже склався порядок, який охоплював усі сторони життя, – й отримання «держзамовлення», й оплату, й визнання, й участь у виставках... Отже вийти з отого кола значило втратити право на професійну діяльність. Але час уже справді стає вільнішим. І багато хто, найперше серед освіченого та творчого люду, має дуже критичне й «іронічне», так би мовити, ставлення до радянської дійсності. – «*Маразм кріпчає*», – цю поширену тоді формулу часто повторював і Колядко.

Виникає дуже цікаве становище, коли ніби виконуючи всі, сказати б, обов’язки та вимоги, люди ставали при цьому вільнішими й самостійнішими. До речі, в Україні це здавалося звичним. Адже довге перебування в імперії привчило до розуміння кожної влади «чужою», й, незважаючи на лояльність, у людини було звичайно критичне до неї ставлення. Причому для художника тут ішлося про своє. Про доволі критичне ставлення до канонів офіційного вже, по суті, мистецтва.

Не треба пояснювати, що йдеться про «соцреалізм». Як і згадане вже «держзамовлення», це слово неначе взяте прямо з орвеллівської «новомови». Бо «тенденція застосовувати подібні абревіатури, – зазначено в Орвелла, – найбільше розвинена в тоталітарних країнах та тоталітарних організаціях»... А ці назви, звісно, «звужують і дещо змінюють значення відповідних слів»[2]. Адже «соцреалізм», очевидно, це ніякий не реалізм у прямому тлумаченні цього слова, й долучитися до реалізму потрібно саме для того, щоб утворити лише чуття чогось і справді реального. Варто знову відзначити, що йшлося про вигадку й «міфологію».

Для справжнього художника це становище було майже нестерпним... Отже, щойно з'явились якісь ознаки пом'якшення, чи не відразу розпочалося певне бродіння. Всі пробували шукати своє бачення, відмінне від офіційного. Це найперше було помітно в інтересі до західного мистецтва, бо здавалося, саме звідти можна дізнатися про подальші напрями руху. При цьому постали й нові можливості: вже доступнішими були подорожі за кордон і відвідини виставок і музеїв, усе більше ставало різних альбомів і книжок...

Але рух, який насильно було зупинено, не можна просто продовжити. Тим більше, через окремі й випадкові запозичення. Вже звично стало казати, що важливо було позбутися «провінційності» (від якої, до речі, не вдалося звільнитися й до сьогодні). Та навряд чи це може здійснитись у такий спосіб, адже просте запозичення, без осмисленого природного руху, щиро кажучи, саме й нагадує провінційність.

Окрім того, була можливість якось обходити «соцреалізм» і з іншого, так би мовити, боку. – Тобто звернутися до народної й історичної тематики... До слова, Колядко чи не відразу виявляє це зацікавлення. Не маємо забувати, що Запоріжжя, за самою своєю суттю, нагадувало про давні часи козацтва. Втім і тут, у народному й історичному спрямуванні, були відчутні проблеми. В офіційному сенсі ця тематика була неначе дозволена, проте мала виходити з імперського міфу про «братню сім'ю народів». Ясна річ, у такому вигляді все «народне» перетворюється на кітч.

Отже, вирватися з описаного становища було справді дуже непросто. Може, Колядко тим і вражає найперше, що здійснює це завдання самотужки. Своїми власними силами. Поза сумнівом, осмислювати й вивчати шедеври різних епох, аби збагнути саму логіку мистецтва, дуже корисно та необхідно. Проте стати художником – і знайти своє бачення, – можна тільки здолавши всі сходинки самостійно, від самого початку.

---

[2] *Орвелл Дж.* 1984. – К.: Вид-во Жупанського, 2015. – С. 288, 289.

[п р о ф о р м а л і з м]

А втім, у «соцреалізмі» була й підказка щодо подальшого розвитку... Це, по суті, схоже на те, як у XIX сторіччі на Заході виникає нове мистецтво. Прикметно, що спершу тоді з'являється недовіра до мистецтва вже звичного (й насамперед академічного). До слова, складається доволі дивна ситуація. Треба визнати: головною, певне, відзнакою цього мистецтва була подібність, іноді просто вражаюча, між об'єктом і зображенням, але, зрештою, саме ця немовби чеснота перетворюється на ваду й постає тепер як ілюзія.

Тут ішлося про те, що картина це площина. Й зобразити дещо дійсне, тобто тривимірне, неможливо без ілюзії простору. Тоді, звісно, й зображення виявляється дуже штучним. – Уся справа насамперед у прийомах і засобах. Отже варто підкреслити, що, висловлюючи недовіру до зазначеного підходу, нові митці зосередилися не стільки на предметі, скільки на способі бачення та «формальних» особливостях...

Але дещо доволі схоже було помітне й у «соцреалізмі». Ця доктрина трималася на жорсткому протистоянні власне «соцреалізму» і «формалізму», при цьому названа пара постала за головною для радянського часу схемою. Все «наше» це добре, «чуже» – погано. «Червоні» – «білі», «матеріалізм» – «ідеалізм». А відтак і «формалізм» уже виявляється не стільки мистецькою й естетичною категорією, скільки способом оцінки. Та ще й дуже негативної, на грані засудження чи заборони. Для митців, які не сприймали «соцреалізм» і шукали дещо своє, така логіка ніби діяла навпаки, бо саме пошуки «форми» викликають у них особливий інтерес. У цьому напрямку рухався і Колядко. Нерідко він уживає дивне слівце: *«формалюга»*...

М.Колядко. *Танок*. 1980-ті

За всієї відмінності в історичному смислі, власне мистецька ситуація, що склалася в Україні, дійсно нагадувала часи, коли постало нове мистецтво. В одному й іншому випадку мало місце розчарування в «офіційному» тоді способі бачення. Ця схожість є, напевне, невипадковою. Й немовби підказує, що йдеться про дещо закономірне... Тоді художнику непотрібно щось одразу «запозичувати» (хай навіть у великих) і достатньо лише глибоко відчувати власну логіку своєї справи, свого мистецтва.

[н а п л о щ и н і]

Зрозуміти, що прагнення до зовнішньої подібності може створювати лиш ілюзію, це справді стає вирішальним у появі нового бачення. При цьому були показані засоби для відображення простору й об’ємності на пласкому, тобто двовимірному полотні. Це, звичайно, перспектива та відчуття глибини. Це світлотінь, яка спроможна створити майже дотичне чуття предметності. Тож усе це потрібно було відкинути.

Й залишитися на площині. Слід уявити собі, наскільки це непросто – наважитися на таке. Бо потрібно було відкинути ледь не все, чому навчилися з академічного виховання. Може скластися враження, ніби це спеціальне й суто технічне питання, хоча насправді відбувалося дещо глибше й істотніше: становлення вже сучасного мистецтва. За звичного розуміння кожну картину сприймали ніби зображення відповідного (тобто «справжнього») предмета. Саме звідси й пішла потреба вже зазначеної подібності. Що змінилося зараз? А зараз, якщо не треба зважати на суто зовнішні вимоги, можна, зрештою, зосередити всю увагу на самому своєму *творі*.

Це звільняло з отої зовнішньої підлеглості й надавало нашому твору нового, самодостатнього статусу. – Це змінило позицію й самого художника. Бо він уже не «зображує» (це слово передбачає певну предметність, яку саме й «зображують»), а справді стає *творцем*; адже навіть і слово «бачення» (!) видається не надто вдалим і так само передбачає деяку «річ», яку ми бачимо. «Краще казати форми *уявлення*»[3], – пише Вельфлін. А не «бачення».

Крім того, на площині по-новому були відчуті всі засоби та прийоми, що здавалися звичними, бо врешті вони постали вже не затим, аби майстерно зобразити певну «річ», а самі, так би мовити, по собі. Виникає мало не перша та вирішальна, сказати б, абстракція. Й виявляється вкрай важливою рисою для сучасного мистецтва.

---

[3] *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В.Шевчук, 2017. – С. VII.

Коли казати про ці засоби в узагальненому смислі, варто позначити лише дві принципово різні можливості. – Колір і лінію. – Живопис і графіку. Звичайно, для живопису такі пошуки почалися з уваги до власне кольору... Про те, що тепер його сприймали цілком окремо від «об'єкта», вже свідчили нові прийоми письма, коли з'явилися плями рівного кольору й окремі мазки. Вони відверто не підходили для зображення суто зовнішньої подібності й повинні були викликати радше внутрішні враження.

При цьому спочатку ледь не втрачена була *лінія*. Не можна забувати, що вона відіграла велику роль у класичному мистецтві та врешті досягла там особливої довершеності. По суті, саме вона чи не найбільше забезпечувала цю зовнішню подібність. Отже, художники з обережністю ставилися до лінії. Приміром, якщо й окреслювали контур якоїсь речі, то спрощували його чи свідомо викривляли, щоб одразу відсторонитися від узвичаєного сприйняття. (Це найперше дратувало і спантеличувало простого, так би мовити, глядача.) Хай там як, але згодом і саму лінію вже відчули незалежною від «об'єкта», хоч у живописі й надалі переважала стихія кольору.

Так ось у Колядка відбувається зовсім інше. – Перевага на боці лінії. Вона ніби підпорядковує собі колір, і це одразу впадає в очі, бо колір у нього надто стриманий або навіть і тьмяний. Кожна пляма чи довга смуга має рівні й чіткі краї, що самі по собі перетворюються на лінії. Й вони, безсумнівно, значно відчутніші за приглушені кольори. Й перебирають увагу саме на себе. Не варто нагадувати, що йдеться про площину, тому складається враження про живопис, який тяжіє до графіки...

М.Колядко. *Біля джерела*. 1995 р.

[ф о р м а л і н і ї]

Найперше новітня лінія мала звільнитися від опіки з боку подібності. Не повторювати контури звичних образів, а створювати свої. Й, виявляється, це доволі непросто. – Про таку ситуацію добре пише Дельоз у дослідженні щодо творчості Бекона: там ідеться про чисте ще полотно до початку роботи. Та насправді воно не чисте й лише здається таким, адже вкрите цілою купою звичних образів і «кліше», вже присутніх у свідомості художника. По суті, тоді «...задача живописця – не заповнити білу поверхню, а, радше, звільнити, розгребти, розчистити»[4].

При цьому художник іще й неначе підсміхається над отими «кліше». Так, у Колядка (на картині «Танок») є просто блискуча деталь: а саме ступня дуже завзятого танцюриста. – На ній тільки чотири пальця, до того ж обриси тої ступні ніби зворотні до людської будови... Ніби слід, як у Жака Дерида, чогось такого, чого немає. Для художника ця деталь є, безперечно, суттєвою, бо позначена дуже помітним кольором, яскраво-жовтогарячим. Ота ступня наче розпечена від ударів об землю!

Втім, уникнути суто зовнішньої подібності можна тільки знайшовши свою власну конфігурацію. Й Колядко зосереджується на лінії. Й винаходить окрему та характерну для себе форму. На відміну від уже згаданого прийому, коли контури звичного дуже спрощують і викривляють, у нього ми бачимо щось інакше. Його лінія на диво гнучка й гармонійна. Хоч і помітно відмінна від узвичаєних обрисів і «кліше». З'ясувати, що визначає природу тієї лінії, напевне, це головне для розуміння Колядка.

Чи не перше, куди звертаєш увагу, саме форма тієї лінії. Не «пряма», що про неї можна згадати насамперед, а м'яке заокруглення, не кут або злам, а доволі пластичний вигин. І таке заокруглення не спотворює звичний обрис, а справді надає йому гармонійності. Чи навіть «ідеалізує». – Можна казати, що лінія не викривляє цей обрис, а, так би мовити, виправляє. Та надає йому, може, більшої правильності, ніж у самого предмета.

Це, напевне, риса великого художника. Не зайве згадати, що про це дуже добре пише Ван Гог, який хоче «переробляти та змінювати дійсність»... І далі: «нехай це буде неправдою, що правдивіша, ніж буквальна правда»[5]. Щодо Колядка, то почуття такої правильності викликає саме форма тієї лінії. Саме ці м'які заокруглення й вигини. Вони дійсно позначили, хай умовно, щось особливе й дуже вагоме.

---

[4] *Делёз Ж*. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. – СПб.: Machina, 2011. – С. 94.
[5] *Ван Гог В*. Письма к брату Тео. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 205.

Можна висловити припущення, що згадані заокруглення це немовби відрізки лінії кола. – Не довільної кривої, хай навіть і достатньо гармонійної. Саме кола. До того ж у власне геометричному смислі слова. Бо художнику непотрібно вже триматися за контури звичного, й ці відрізки можна вважати за дуги різного радіуса. Напевне, звідси й чуття тієї дивної «правильності». По суті, це щось абстрактне. Й одночасно (!) фігуративне.

М. Колядко. *Ранок*. 1997 р.

[с ф е р а н а п л о щ и н і]

Треба знову наголосити, що важливою рисою вже нового мистецтва була відмова від ілюзії простору. Та це не знімало дуже суттєвого запитання. Чи можливо зобразити дещо дійсне (тривимірне) на двовимірній поверхні? На площині... Для художника, прихильного до предметного світу й особливо до світу фігуративного, це питання набувало, певне, найбільшого значення. За відповіддю на нього складалися цілі школи та напрямки.

Не дивно, що це питання стало ледве не визначальним і для Колядка. Тож одразу варто згадати про лінії, дуже схожі на дуги чи відрізки лінії кола. Прикметно, що цю дугу можна накреслити двома доволі різними шляхами. По-перше, таки проводити коло на площині. Й, по-друге, – трохи незвично, – взяти зовсім іншу поверхню, *сферичну* та проводити вже пряму. Зрозуміло, на сфері така пряма перетворюється на дугу. Тут ідеться про перші відомості зі сферичної геометрії, що була побудована ще давніми греками й показала зовсім іншу природу лінії.

Звичайно, така дуга ніби нагадує про сферичну поверхню. Та постає неначе «знаком» (і «кодом») отої сфери. Найцікавішим є те, що й перенесена на пласке полотно, на площину, ця дуга зберігає на собі «коди» сферичності! Й викликає стійке чуття чогось об'ємного та тілесного... Саме це видається тією знахідкою Колядка, що дозволяла зобразити щось і справді фігуративне та предметне на двовимірному полотні. Без ілюзії простору й перспективи, без академічної світлотіні.

До речі, сферичність є не просто чимось уявним. І здавна відповідає нашому баченню світу. – Це відзначили саме греки, починаючи з Емпедокла. Приміром, у «Тімеї» Платона ми дізнаємося, що творець «шляхом обертання округлив космос до стану сфери»[6]... Дещо схоже засвідчують і художники. До слова, можна згадати про Кузьму Петрова-Водкіна, який описує відчуття, коли дитиною ще кинувся на землю. Й тоді раптом опинився немов у чаші, накритій отою сферою «небесного склепіння». Й відразу далі: «Неочікувана, цілковито нова сферичність обійняла мене...»[7]

Ця велика «нова сферичність» як основа світобудови стає насправді вирішальною для Миколи Колядка. Саме сфера стає для нього тією формою, що визначатиме його власні побудови. Та, звісно, на площину кожна сфера проектувалась у формі кола чи певних його відрізків, які несли на собі «код» отої сферичності. Й викликали гостре чуття чогось і справді «тілесного» й, безперечно, предметного.

Крім того, думка про сферу надавала цікаве рішення дуже давньої та складної проблеми. – Це зображення *руху*. Можна визнати, що передати його на картині (де схоплена лише мить) анітрохи не легше, ніж об'ємні предмети на двовимірному полотні. Саме тут і важлива сфера. Кожне тіло позначене ніби певною «стійкістю». Так, у куба чи піраміди вона, звичайно, найбільша: ці предмети спираються на велику поверхню... Не таким є положення кулі, тобто нашої сфери. – Вона спирається на найменшу поверхню та, відповідно, має найменшу щойно згадану стійкість. Отже буде котитися й обертатися, тобто рухатись...

І тоді виявляється, що й зображення сфери здатні справити враження власне руху. Тому дуги та заокруглення, визначальні для мистецтва Колядка, стали «кодами» не тільки сферичності, але й руху. Певне, звідси дивне чуття, що зображено (чи збудовано) щось абстрактне та схематичне. Й одночасно природне та неначе живе...

---

[6] *Платон*. Диалоги. Книга вторая. – М.: Эксмо, 2008. – С. 473.

[7] *Петров-Водкин К.* Сферическое искусство. Наука видеть. – М.: Академический проект; Парадигма, 2019. – С. 19.

Можна знову згадати про танцюристів, адже йдеться про цілковите, безпосереднє втілення руху, – ці мотиви повторюються на картині «Гуляки». Знову три козаки, що немовби пов’язані в єдине народне тіло. Двоє грають, адже в одного великий бубон, у другого кобза; власне, танцює лише один, але саме його нога виявляється тут у центрі й нагадує про картину «Танок»... Уже не боса й розпечена, проте знову піднесена над землею. Це, звичайно, дає відчути ту відсутність опори, що характерна для сфери.

М.Колядко. *Гуляки*. 1998 р.

Та найперше враження руху викликають обриси кола, тобто «знаки» тієї сфери. Ці підкинуті вгору коліна, заокруглені та підкреслені шароварами. Цей бубон і кобза. Хоча, може, найбільше має вражати дещо геть особливе. Пряме зображення сфери в образі кулі перекотиполя! Не сухого та неживого. Навпаки: ніби підсвіченого світлом, яке відразу виявляє риси сферичності... На будь-якому предметі чи поверхні самої землі.

Дві зіставлені тут картини, «Танок» і «Гуляки», немовби доволі різні. Бо перша – це 80-ті роки, коли триває ще творче становлення (тоді художник іще часто звертається до картону та темпери). Щодо другої (полотно та олія), то вона була створена на передостанньому році життя. Та цілком очевидно, що в одному й іншому випадку показане те саме. Тому й мова йде про мотив, який постійно наявний у світобаченні Колядка. Це не просто стихія танцю... Це нестримна стихія самої народності! Не лубочної, не такої, що побудована з уже звичних ознак. А живої й відчутної тільки зсередини. Й тільки для тих, у кого справді з’являються ці чуття і видаються своїми власними, рідними. Ця могутня несамовитість або замріяність і журба...

[н а р о д н і с т ь і ф о р м а]

Ці примітні, суто народні мотиви можна сприймати й цілком окремо від описаного вже пошуку форми. Втім, одне доволі тісно пов’язане з іншим. У Колядка напевне. Треба згадати, що зосередження на формі стає, по суті, визначальним у новому мистецтві. Бо ключові його постаті (й цілі напрямки) чи не найперше відомі за відповідними знахідками... Не дивно, що, шукаючи свою власну манеру, різні художники вивчали й наслідували цю спадщину, щоб нарешті знайти себе.

Не такою була натура Колядка. – Він одразу виявляє просто рідкісну впевненість у собі й несподівану самостійність. Але, звісно, не можна казати, що йому не цікава ця спадщина. Бо потрібно відзначити його власні роботи, де «процитовані» певні речі Поля Сезанна чи, наприклад, Едварда Мунка... Втім, ідеться не про студії й запозичення. Це радше знаки поваги художника, що напевне відбувся, до корифеїв, які відкрили щось особливе та, здається, дуже близьке. Проте й тут, очевидно, можна побачити важливі риси Колядка та його самостійність у розумінні своєї справи. Й тому запитання: що са́ме було підставою тої впевненості?

Звичайно, при спробі подивитися на митця ніби з боку його самого, можна подумати, що це щось особисте й цілком індивідуальне. Та насправді це далеко не так. – Адже ми вже дізналися, що художнику треба виявити й подолати купу «кліше», тобто навіть у свідомості митця завжди знаходиться багато чого такого, що напевно не виглядає чимсь особистим. Але йдеться про речі ніби доступні. Тоді що вже казати про несвідоме?

Тут одразу варто згадати про «колективне несвідоме» (термін Юнґа). Справа, звісно, не в окремих «архетипах», а в уявленні про те, що ми бачимо все навколо за взірцем якихось образів або форм, які здавна мали складатись у нашому досвіді. Й постали неначе спільними для всіх. Але треба сказати, що ці форми знаходяться десь у царині несвідомого, хоч і здатні підніматися на поверхню... Й доволі прикметно, що для цього важливі деякі схильності. «До них насамперед належить *творча фантазія*»[8], – пише Юнґ. І наголошує на такому: «Задля цієї ж мети можна послуговуватися також малюванням, живописом і ліпленням»[9].

Отже маємо визнати, що художнику чи не найбільше відкрите все те, що приховане від інших. І що більш оригінальне його бачення, то надійніше він охоплює найсуттєвіше та загальне.

---

[8] *Юнґ К.Ґ.* Архетипи і колективне несвідоме. 2-е вид. – Львів: Астролябія, 2018. – С. 111.
[9] Там само. – С. 248.

Це дійсно можна сказати про Миколу Колядка. Тоді легко збагнути, звідки вся його впевненість і потужна самодостатність. Адже це його власне, ні в кого не запозичене бачення. Й одночасно – це дещо більше, надособисте та майже візіонерське... Він і справді має здаватися самодостатнім, і, може, саме тому, що почуває за собою дуже глибоку традицію та схиляється до неї, вважає для себе рідною. Й, шануючи цю традицію, відкриває самого себе...

Тепер, якщо знову повертатися до сфери й лінії кола, можна визнати, що це риси власне народного відчуття. – Воно здавна складалося за зразками церковного й духовного плану, від округлості куполів у візантійському стилі до німбів, які зображені на кожній іконі. Й не надто важливо, чи художник усвідомлює це походження. Бо йдеться, по суті, про «колективне несвідоме», й важливим є тільки те, чи почувається він і справді частиною цієї давньої, призабутої вже традиції...

До того ж «архетипи» несвідомого, за твердженням Юнґа, «визначені не змістовно, а лише формально... Успадковуються не уявлення, а форми...»[10] Й набути певного змісту ці форми здатні тільки потрапивши до свідомості. Тож, у нашому випадку, лише будучи зображені. При цьому такі зображення (залежно від окремого жанру чи художника) будуть явно несхожі між собою. Від ікони до кругловидого козака з улюбленої в Україні картинки. Хоча це тільки підтверджує наявність отої спільної форми, що врешті стає народною. Колядко дуже глибоко відчуває цю живу заокруглену лінію та будує на ній уявлення про життя.

М.Колядко. *Козаки співають*. 1980-ті

[10] Там само. – С. 112.

[с ф е р а т і л е с н о г о]

Що са́ме стає причиною поширення тої лінії, й чому ця конфігурація приваблива і понині? Для пояснення треба знову звернутися до сферичності. Прикметно, що сфера це не тільки картина світу, вона віддавна позначила дещо звичне й чи не найближче для людини. – Тобто тіло й саму *тілесність*. Уже згаданий Емпедокл, аби зобразити будову світу, сприймає його в образі саме тіла. Причому він уявляє це тіло без органів і кінцівок. І все для того, щоб унаочнити ту сферичність.

Але справа не тільки в античному світобаченні. Бо можемо нагадати дуже важливий мотив у філософії Дельоза: «тіло без органів». Ідеться про те, що ми пов’язуємо тіло з активністю різних органів, які складають організм. Але потрібно відчути й зовсім іншу сторону тіла. Не поділену ще на функції, значно глибшу й, так би мовити, початкову. – Це «тіло без органів». І цікаво, що воно видається саме сферичним. Як яйце, де спочатку тільки позначені певні риси майбутнього. – В уславленому творі (за співавторства Ф.Гваттарі) ми читаємо: «Тіло без органів являє собою яйце, помережене та пронизане осями й порогами, довготами і широтами...»[11]

М.Колядко. *Портрет Л.Боднар-Балагутрак*. 1996 р.

[11] *Дельоз Ж., Гваттарі Ф.* Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп. – К.: КАРМЕ – СІНТО, 1996. – С. 40.

Колядко ніби «цитує» це місце з «Анти-Едіпу» на чудовому портреті Лідії Боднар-Балагутрак. Американської художниці (й українки за корінням), яка була тоді в Україні та спілкувалася з Колядком. Отож «яйце» набуває тут особливого сенсу, бо дійсно символізує й будову цілого світу, й одночасно нашу тілесність. Очевидно, це потужний «архетип», який і справді присутній у колективному несвідомому... Не дивно, що жінка постала в українському старовинному вбранні.

Крім того, варто згадати й дуже відомий мотив у «Бенкеті» Платона. Мова, звісно, про міфічних *андрогінів*, які з'єднали чоловіче й жіноче начало і мали «круглясту форму». Примітним є зауваження «щодо круглої подоби цих істот та їхньої кулеподібної ходи...»[12] Це знову підтверджує, що в основі нашого бачення тіла здавна лежало чуття сферичності. Й тоді стає зрозуміло, чому лінія Колядка, така м'яка й заокруглена, незмінно до себе приваблює. Вона дійсно несла на собі «коди» сферичності. Та самé це чуття сферичності було здавна пов'язане з уявленнями про тіло. Й тому така лінія на площині позначає, по суті, найближче. Сферу тілесного.

[л і н і я т і л а]

Саме лінія, ніби взята з округлості тіла, стає, напевне, визначальною для художника. Й надалі, потрапивши на картину, викликає чуття тілесності. Не дивно, що роботи Колядка чи не суцільно *фігуративні*. Проте, звісно ж, ідеться не про згадувану подібність, адже, руйнуючи ті «кліше», він утворює вже нову, свою власну фігуративність. І починає спочатку – цілком *ab ovo,* «від яйця», за відомою формулою з латини...

Крім того, можна помітити, що ця визначальна (й заокруглена) лінія більше подібна до тіла власне жіночого. – Воно дійсно стає важливою темою для Колядка. Невипадково значна частина його доробку – це численні жіночі й дівочі зображення, дуже різні, сучасні та традиційні. Виникає таке чуття, що показано не конкретних осіб, а жіноче начало в узагальненому розумінні. Це, до речі, давнє підґрунтя для будь-якої міфології. Звичайно, таке начало дуже глибоко закарбувалось у несвідомому. Причому в Україні з особливою, певне, найбільшою глибиною, бо тривале перебування в імперії викликало різке відчуження від усього суспільного. Й людина тоді найперше схилялася до приватності та родини... Зрозуміло, що жінка набувала відтак особливого, дуже помітного значення. Бо, приміром, і власну свою країну ми називали вже здавна за родинною звичкою, «ненькою».

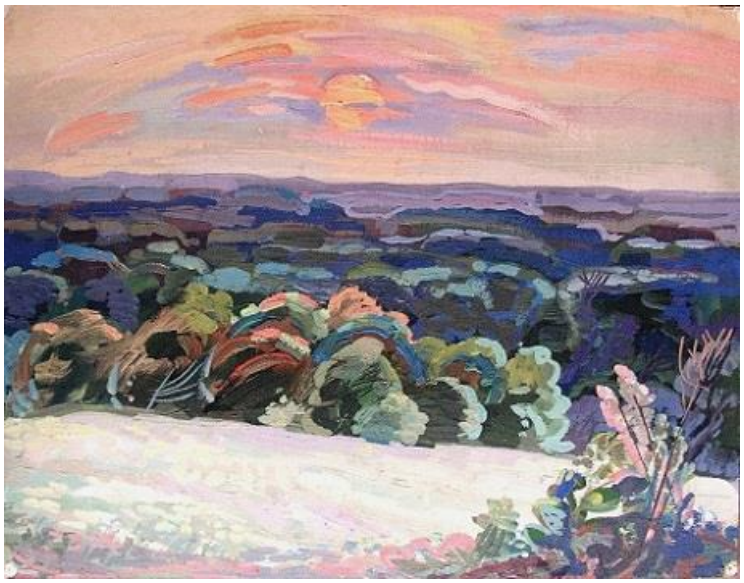
---

[12] *Платон*. Бенкет. 2-е вид., випр. – Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2018. – С. 47.

Ця лінія була ніби призначена для зображення жінки. Проте важливо підкреслити саме *формальне* походження тої знахідки, згадаймо про відрізки лінії кола та проекцію сфери. – До слова, щодо поняття «проекції», то воно вельми часто з'являється в Юнґа, бо несвідоме виходить на світло свідомості (й набуває певного вигляду) саме через оту проекцію. Тож і первісна сфера дає проекцію кола чи заокругленої лінії на полотні. Тут окремо треба згадати відзнаку саме сучасного мистецтва, де поширене ніби «спрощення» контурів. Але це не стільки спрощення, скільки дійсно проекція на площину полотна дуже простих, у геометричному сенсі, форм.

Адже саме ці «форми», власне кажучи, й визначають основу бачення. Вони, звісно, цілком абстрактні й можуть окреслити що завгодно, наприклад, у Сезанна дуже цікавим є такий висновок: «Я би з'єднав вигини жіночих тіл із округлостями пагорбів...»[13]

У Колядка ми маємо панування саме сферичності, й вона набуває тут особливої переваги. Бо, з одного боку, це дещо, звичайно, цілком абстрактне. Проте, з іншого, форма сфери надто міцно пов'язана з уявленнями про *тіло*... Про дещо суто предметне. – Не дивно, що проекція тої сфери (дугоподібна лінія кола) викликає майже дотичне чуття тілесності. Й важливо наголосити: не тільки при зображенні тіла. Це добре відчутно навіть у випадку пейзажу чи натюрморту, де підсвідомо присутнє щось і справді наближене та тілесне. Вся справа тут у природі «*живої лінії*». Колядко не припиняє повторювати цю суттєву для себе формулу, за спогадом одного з учнів.



М.Колядко. *На заході сонця*. *Полтавщина*. 1980-ті

[13] Цит. за: *Данчев А*. Сезанн. Жизнь. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – С. 279.

Окремо треба згадати про численні портрети. Вони неначе природно саме й належали до тілесності. Втім, якщо придивитися, то тієї тілесності тут уже ніби надміру. Ми звикли, що головне на портреті це, звісно ж, обличчя, його вираз і настрій. І насамперед очі, й Колядко цього неначе дотримується. По суті ж, обличчя з'являється тут як окрема частина тіла. Причому це тіло дуже суттєве для загального враження...

М.Колядко. *Портрет дівчинки*. 1997 р.

[м і ж н е б о м і з е м л е ю]

Це постійне чуття саме жіночого тіла було, звичайно, невипадковим. Адже дещо дуже подібне зображує й міфологія, де жіноче начало вже здавна стає мало не головним. Окрім того, воно прямо протиставлене до чоловічого. Й отримує символічне та візуальне тлумачення (що, звісно, досить істотно для художньої практики). До слова, Платон, у своєму «Бенкеті», підкреслює, «що чоловічий рід походив від сонця, жіночий – від землі...»[14] Безперечно, таке тлумачення притаманне не тільки грекам.

Адже справді: різні народи вже здавна вклонялося саме матері-землі. (Тому думка Сезанна про жіночі лінії тіла і пагорби, по суті, дуже природна.) Не дивно, що наші предки також обожнювали землю. І почували за нею риси тої жіночості. Зважаючи на довгі століття, можна сказати, що таке почуття мало дійсно закарбуватись у «колективному несвідомому».

[14] *Платон*. Бенкет... С. 47.

Тож уява художника ніби «згадує» форми, що здавна були присутні десь у народному баченні. Й Колядко дуже щедро наділений цією здатністю. Причому мова не тільки про жіночу лінію тіла. Це дійсно ще й мотиви землі, тісно пов'язані з уявленнями про жінку. Здається, що саме звідси потужне чуття тілесності на кожному пейзажі. – Хоча можна сприймати це й навпаки: відчувати на будь-якому зображенні людини все навколишнє середовище... Це, звісно ж, уявлення про світ у цілому.

Й тоді стає зрозуміло, що Колядко не просто відтворює певні форми давнього бачення. Насправді йому вдається «згадати» все це бачення взагалі. Тому мотиви тілесності та землі завжди доповнені в нього небом і світлом. Отже, таке поєднання ніби поновлює дуже давню міфологічну картину світу, що трималася на протистоянні землі та неба. – Чи, наприклад, «інь» і «ян». Або жіночого й чоловічого. Чи темного та світлого.

Прикметно, що навіть і християнство не надто змінило таку картину. Щоправда, тепер увагу зосереджено на людині, хоча й надалі маємо бачення, збудоване на протистоянні земного та небесного. Ми відзначили вже суттєву роль ікони для народного сприйняття. Треба визнати, що всі постаті на ній дійсно дуже «земні». Й вирішальна відзнака святості – це згаданий уже німб, який зображує сяйво власне божественного світла. Знову земне та небесне. Знову темне і світле...

Це здебільшого візуальне, так би мовити, сприйняття було найперше пов'язане з історією впровадження й осмислення християнства. Наші предки набули його з Візантії... На відміну від європейського розуміння, де здавна переважало радше ментальне і текстуальне сприйняття, тут ішлося про дещо більшою мірою візуальне. – Саме звідси, до речі, дуже важлива роль ікони для звичного нам образу християнства.

Тоді можемо припустити й таке. За відчутної переваги саме бачення, коли йдеться буквально про зорове сприйняття, значно суттєвішою стає роль і власне художника. Бо йому випадає чи не вперше розкрити риси світогляду свого народу... (Шевченко зразу художник і вже потому поет і мислитель.) Якщо знову казати про християнство, то дійсно, для візуального сприйняття, воно ніби відкрило значення світла. До речі, йдеться не тільки й не стільки про релігійні мотиви, бо світло – це визначальна передумова самого бачення. Примітно, що Гайдеґер, – осмислюючи й описуючи людину, – постійно каже про «розімкнутість» (*Erschlossenheit*) і «розмикання» буття[15] й підкреслює, що людина стоїть у «прóсвіті» (*Lichtung*) буття[16].

---

[15] Див.: *Хайдеггер М*. Бытие и время. – Харьков: Фолио, 2003.
[16] *Хайдеггер М*. Время и бытие: Статьи и выступления. – СПб.: Наука, 2007. – С. 274.

[х а й б у д е с в і т л о]

Ніби знову пригадуючи це бачення, Колядко дуже глибоко відчуває природу *світла*. Й відкриває незвичні форми його мистецького сприйняття... Бо, скажімо, з академічної точки зору, світло мало так само велике значення. По суті, за допомогою світлотіні, воно й покликане було створювати чуття майже дотичної предметності. – При цьому джерело того світла знаходилося поза межами картини. Його місце (досить умовне) визначалося за будовою вже згаданої світлотіні...

На відміну від єдиного джерела, що знаходилося за межами картини, для Колядка природно, коли світло може з’являтися де завгодно, й найперше безпосередньо на полотні (!). – Це не штучно створений світ, який отримує свої барви лише в освітленні, так би мовити, ззовні. – Це світ, який світиться ніби зсередини. Й художнику важливо було знайти певні засоби і прийоми для зображення цього світла.

Ми побачили, що здатні світитися й куля перекотиполя, й початкове, сказати б, яйце... Тут ішлося про символи світу, тож уявлення про внутрішнє його сяйво було прямо підтверджене. – Та Колядко хоче бачити таке сяйво насамперед у житті, й не лише в архаїчному розумінні. Тож іноді звертається до сучасності, хоча, схоже, саме для того, щоб угледіти й відобразити вічне... Це відразу стає відчутно на нетиповому для нього «Заводському пейзажі». Можна, певне, казати, що зображено поточне чуттєве враження. Й очевидно, що художника привернули не силуети заводів, а неймовірні спалахи світла. Водночас і природного, й рукотворного.

М.Колядко. *Заводський пейзаж*. 1980-ті

Ми звикли до того, що загальне джерело світла знаходиться чи ззаду, чи збоку. Й лиш освітлює предмети на полотні. – Зовсім інше бачення світла має Микола Колядко, для нього це не засіб освітлення та підкреслення тіней, а щось істотне само собою. Й, напевно, найважливіше. При цьому не зайве знову згадати Платона, й найперше: про печеру та світло. Бо люди всередині тої печери вважали, що непевні тіні на стінах є самими речами. – Тому варто вийти назовні й наочно переконатися, що справді первинним є саме сонце, хоча поглянути на нього після темряви дуже болісно[17]...

М.Колядко. *Вечірні плітки*. 1989 р.

[л і н і я с в і т л а]

Ці повернення до Платона невипадкові. – Його погляди, безперечно, дуже вплинули на християнство. Й окремо треба казати про *світло*, що стало чи не найпершим у візуальному розумінні цієї віри... Саме таке сприйняття було доволі поширене в Україні переважно через ікону. Тут явно проглянули певні риси з античного світобачення. Й не дивно, що наші предки називали цю віру «грецькою»...

Тож античні мотиви, хай неначе віддалено, були дійсно невипадкові для нашого сприйняття, й вони природно виникають у Колядка. – Це, звісно, вже згадані теми тіла та сфери. Це, звісно, й щойно розглянута тема світла. Тоді врешті решт і «Філософ», уже згадувана картина, що зображує чоловіка цілком античного вигляду й обриси давньогрецького храму, – може набути значно глибшого смислу.

---

[17] Див.: *Платон*. Держава. – К.: Основи, 2000. – Кн. VII.

Для народного бачення тема світла виявляла себе на рівні щоденної, тобто буденної релігійності. Про це мала свідчити кожна свічка й лампадка... Втім, окремо треба згадати вже зазначені німби на церковних і хатніх іконах. Якщо трохи відсунути все символічне, то побачимо просто джерела світла, ніби приховані за постатями святих. А тому це напевне нагадує про відомий, по суті, спосіб освітлення, «контражур», або французькою «проти світла»... Це коли помітно підсвічені та підкреслені контури.

Ніби внутрішньо відчуваючи це зображення, Колядко вже по-своєму відтворює його риси в особливій і сучасній манері. Тобто підкреслює контур і фігур, і предметів, але *світлішою* лінією. – До слова, це підведення контура було справді важливим у новітньому мистецтві, бо, відкинувши світлотінь, яка давала чуття предметності, потрібно було знайти ті прийоми, що могли б уже по-новому надати таке чуття, – це завдання саме й виконувала виразна лінія контура. Причому вона здебільшого була темна. Чи принаймні темніша за поверхню предметів. – У Колядка ця лінія, навпаки, помітно світліша чи підсвічена й підкреслена світлом.

Але, звісно, це знайома вже лінія, що вказувала на сферичність і тіло. На будову самого світу. Недаремно ця лінія світиться, ніби сповнена світлом. Адже має накреслити не лише певний контур, але й обрис усього світу (!) ... Тоді можна казати про визначальну, схоже, рису Колядка, бо ця лінія з'єднує чи не найбільші його здобутки. – Потужне чуття предметності, що створене на площині, й чуття присутності світла.

М.Колядко. *Крадіжка квітів*. 1988 р.

Ця світла лінія контура змінила саму концепцію бачення. Бо дійсно, чуття предметності поставало не завдяки світлотіні (чи власне лінії контура). Це чуття викликала саме форма тієї лінії, нагадуючи про сферу й тілесність... Отже «світло» цієї лінії виявляло щось інше. Воно, сказати б, охоплювало предмети й фігури, що виглядали немов огорнені світлом. А це зображувало людей і предмети не чимось окремим, а присутнім у світі. Й було немовби «буттям у світі», ніби просто за Гайдеґером: *In-der-Welt-sein*...

Отже Колядко зображує не тільки предметність, але власне й *буття*. Причому саме за допомогою тої лінії світла, й вона має постати не контуром, а самостійним (і найсуттєвішим!) елементом усього бачення й розуміння. – Не дивно, що врешті ця лінія відокремлюється від якихось об’єктів. І справді стає самостійною. Дійсно: на полотні все частіше з’являються ці відособлені, дуже тонко накреслені й досить яскраві лінії світла. Ніби такі собі промені. Причому й окремі, й неначе пучком, але завжди трохи вигнуті й дугоподібні. Ці лінії нагадували про будову цілого світу, сферичного й повного світла. – Вони стали найхарактернішою, певне, рисою художника.

М.Колядко. *Жінка в червоному*. 1996 р.

Та навіть у вигляді власне контура – фігури, чи предмета, чи деталі – такі лінії були «кодом» усього світу. Й не тільки завдяки згаданій уже формі. Бо сповнені світла, вони засвідчували присутність і фігур, і предметів у світі. Не зображували «бачення» тих об’єктів, а викликали чуття «присутності»... Важливе та характерне для сучасного мистецтва.

Це посилення ролі світла збагачувало й палітру, й технічні прийоми. Тому згодом, у 90-ті на зміну темпері вже приходить олія, й відзначена нами перевага графічності стає менш очевидною. При цьому значно помітнішою здається наче віднайдена живописність. І рух у такому напрямку, безумовно, дуже природний, адже, приміром, у Вельфліна ми читаємо, «що лінійність хронологічно передувала живописності»[18].

[л і н і я р у х у]

Та все-таки визначальною для Миколи Колядка була лінія. Причому добре відомої вже форми, тобто такої конфігурації, що нагадувала про сферу й викликала майже дотичне чуття предметності. Крім того, ця лінія виявляла дуже цікаве бачення світла. Й на цьому можливості тої лінії не скінчилися: вона була здатна ще й зобразити *рух*. А це давнішня проблема для малярства. Примітно, що лінія, за самою своєю суттю, придатна для зображення руху. Вона підспудно здається не самою по собі, а радше «слідом» якоїсь іншої дії. Чи траекторією руху для нанесення тої лінії. Й не дивно, коли художнику, зосередженому на лінії, знайоме це відчуття...

Тому зображення руху було доволі суттєвим у світобаченні Колядка. Не варто, певне, казати, що досягалося це найперше за допомогою саме лінії, нерідко при поєднанні з якимись уже відомими нам ефектами. – Приміром, якщо лінія світла була водночас і траекторією руху!

М.Колядко. *Комета*. 1980-ті

[18] *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств... С. 37.

Й важливо не забувати про форму тієї лінії, про гнучкість і незмінну колоподібність. Адже йдеться про визначальну рису митця. Вже сама по собі ця форма була прикметою руху, бо походила від уявлення про сферичність. (А ми зазначали, що сфера, не маючи жодної грані, не вирізняється стійкістю й буде рухатися й котитися.) – Тому лінія, ніби взята зі сфери, викликатиме це глибинне чуття рухливості...

Для прикладу варто розглянути картину «Козацька розвідка в степу». Перед очима двоє вершників, які несуться галопом, але враження цього руху викликає не власне сюжет, а знайомі вже засоби та прийоми. Бо ці вершники (й коні!) знову поєднані в одне «тіло», по суті, дуже народне. Тож у центрі всієї картини чудове кінське стегно, що дає почуття цього нестримного руху. Й має помітні риси сферичності. Підкреслені ще й попоною та сідницями... Навколо знову колоподібні, гнучко вигнуті лінії: це і хвіст, і коштовна збруя. І шаровари, де контури дуже легко переходять у шаблю. До слова, тілесність отого враження руху добре позначена за допомогою поворотів і тіл, і голів усього цього багатоголового тіла. Й нарешті, стегно ніби світиться, наведене саме лініями світла. Ці звичні вже лінії, гнучкі та дугоподібні, визначають усю будову довкілля. – Це й умовно, лише лініями зображені степові трави, це й таємничі заграви на сутінковому небосхилі...

М.Колядко. *Козацька розвідка в степу*. 1998 р.

Вже стає зрозуміло: це не сцена з історичної давнини. Бо насправді Колядко створює міф. І нагадує про народне, ледь не космічне бачення світу. Не дивно, що рух, який підтверджує життєвість отого бачення, позначений саме «небесними» засобами. − Це, скажімо, й віяння вітру, що розкуйовджує волосся на голові, й дивовижне чуття польоту...

М.Колядко. *Летить козак над степом*. 1980-ті

[з огляду на великих]

Очевидно, чуття польоту відображало і щось особисте. Й найперше, величезну творчу свободу, що й дозволяла створити цю дивну картину світу. Та, звісно, це не знімає питання про попередників. Адже маємо пригадати, що тодішні митці, не сприймаючи «соцреалізму», дуже цікавилися проявами і творцями нового, власне західного мистецтва. – За свідченнями дружини, ще в училищі Микола часто згадує про Сезанна й Пікассо, Ван Гога й Ґоґена; звичайно, це зацікавлення зберігається й надалі. Колядко доволі багато читає (що можна було здобути з історії мистецтва) й, головне, цілком осмислено вибудовує свої власні роботи, не забуваючи про великих...

Але художника створює не тільки навчання, бо спершу потрібно ще *народитися* художником. І, звісно ж, у нашому випадку саме це й відбулося. Колядко майже відразу відчув оте призначення вже сучасного мистецтва. – Не наслідувати лиш уявну подібність, а, розуміючи своє дійсне знаходження на площині полотна, шукати форми, що глибоко притаманні самому світу... Й недаремно безпомилкове почуття форми стає найбільшою його відзнакою. Причому це почуття було немов успадковане (та відновлене) з архаїчного, суто народного бачення.

Не дивно, що звідси й постало потужне, своє власне вже розуміння... Напевне, тоді художнику не треба було вдаватися до нехитрого запозичення. Й у нього складається дуже внутрішнє ставлення до майстрів, які відкрили нові шляхи. Ніби зсередини відчуваючи нові вимоги мистецтва, він отримує, можна сказати, підтвердження свого власного досвіду, що тільки посилює його захоплення корифеями, бо робить їх однодумцями.

Найперше варто згадати митців, які відчули велике значення форми, причому цілком *абстрактної*. Й особливо відзначити саме Сезанна, що його вважали за батька всього сучасного мистецтва. Певні сезаннівські знахідки були дуже суттєвими для Колядка. Тож іноді він окремо повторює ці мотиви, ніби висловлюючи повагу до майстра та почуття приналежності до традиції... Так у нього з'являються немовби «знаки» Сезанна. Й насамперед – яблука. Чи спрощені форми. Проте кутасті та прямокутні, нехарактерні для Колядка. Чи цілі пейзажі (скажімо, «Селище в Дагестані»), що нагадували картини великого майстра з Екс-ан-Прованса.

М.Колядко. *Селище в Дагестані*. 1979 р.

Ми бачили, що творці нового мистецтва не прагнули до зовнішньої подібності. Й осмислено «викривляли» звичні контури предметів або людей. Це потрібно було не тільки для подолання «кліше»... Бо напружений контур, як у Ван Гога, чи досить яскравий колір і підкреслений обрис (як у Ґоґена) викликали й певне напруження в емоційному плані. Тому вказували, по суті, на початок експресіонізму. Ця риса саме нового мистецтва стає, звичайно, дуже примітною для Колядка з його лініями тіла та світла.

Художник іще й немовби «посилається» на символ експресіонізму. – На «Крик» Едварда Мунка... Втім, у Колядка людина вже не просто кричить. Але й несеться над округлістю землі, що позначена широкою смугою *світла*. Та ще й піднявши догори пальця! Це «Той, що перестерігає», загострена та чутлива реакція на Чорнобильську катастрофу. Хоча насправді чуття загрози вже добре було знайоме художнику й напевне походило з інтересу Колядка до далекого і недавнього минулого...

М.Колядко. *Той, що перестерігає*. 1986 р.

До слова, можна відзначити й українського попередника, бо йдеться про цілу школу, – це Михайло Бойчук і «бойчуківці»... Хоча знову навряд чи варто казати про впливи чи запозичення. Прикметно, що Бойчуку пощастило здобути чудову освіту. Тут і Львів, і Відень, і Краків, і Мюнхен, і, зрештою, ще й Париж, і того часу, коли новітнє мистецтво дуже бурхливо розвивалося. На початку XX сторіччя. Саме тут, у Парижі, відбуваються перші виставки, де Бойчук і його друзі показали дещо цікаве[19].

Вони нібито повернулися до старих українських і візантійських ікон, але, звичайно, засвоївши вже новітні підходи. Це насамперед увага до форми й вирішальне значення *лінії*. Причому досить «абстрактної» й заокругленої, такої, що нагадує про сферичність. Отже легко помітити дещо дуже знайоме; й це знову підтверджує, що важливо не стільки наслідувати вже знані зразки, скільки мати безпомилкове почуття форми. Напевне таке чуття закорінене десь у сфері несвідомого, дуже глибоко в історичному досвіді свого народу. Недаремно різні художники відчули дещо подібне...

[19] Див.: *Соколюк Л.* М. Бойчук та його школа. – Харків: Видавець Савчук О.О., 2014.

Згадати про Бойчука та його школу ми маємо ще й тому, що ці люди відомі не тільки своєю творчістю, бо ледве не всі вони розстріляні 1937 року. Про цю жахливу подію в українському мистецтві треба завжди пам’ятати. – Не тільки для вшанування загиблих, а й тому, що відчутнішою стане загроза, притаманна для того часу... Не враховуючи ці чуття, дуже важко зрозуміти наше мистецтво, хай навіть і значно пізнішої вже доби.

[л і н і я д о л і]

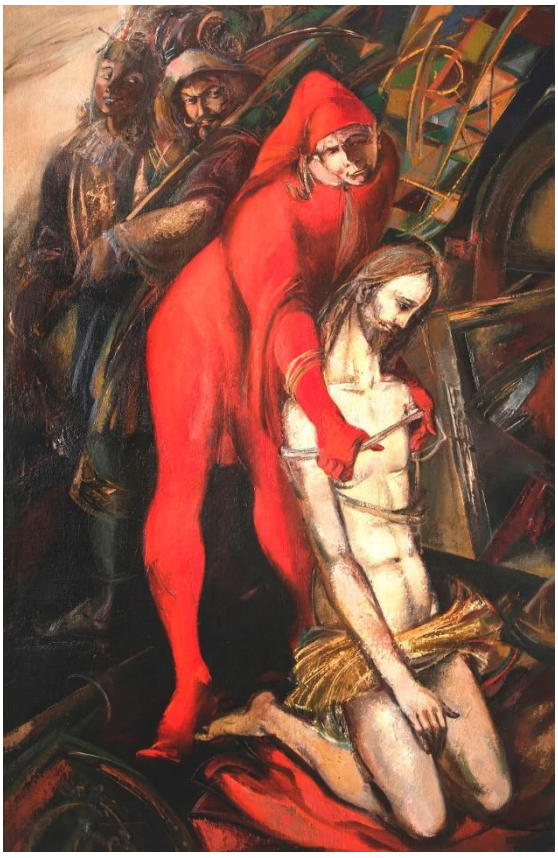
Колядко дуже чутливо сприймає народні біди; це засвідчує й робота «Україна. Рік 1933», що знаходиться зараз у Запорізькому художньому музеї. Ми бачимо тут, яким експресивним є, по суті, його підхід. Оті, здавалося б, абстрактні побудови. Та добре знайомі вже заокруглення ніби послаблені тут елементами прямизни. Й вона спрямована вертикально чи горизонтально. – Живі, що складають єдине народне тіло, тихо *стоять*. – А полеглі від голоду вже *лежать*, їхні простягнені руки дуже спотворені гострими й нетілесними, так би мовити, формами. На картині, здається, немає кольору, тільки довге лежаче марево й тоненька лінія світла. Мов остання надія...

М.Колядко. *Україна. Рік 1933*. 1990 р.

Поза сумнівом, у художника склалося дуже критичне, м’яко кажучи, ставлення до радянської дійсності. Він одразу, цілком упевнено почуває себе частиною народу. З усіма його традиціями та бідами. – Не дивно, що набуття давно жаданої незалежності було зустрінуте Колядком як епохальна подія... Втім, і тут усе складалося непросто.

Треба визнати, що перші роки незалежності були справді важкими. – Все старе вже відходило; нове лише виникало. Найпомітніше це позначалося в економіці, де 90-ті роки XX століття стали, по суті, добою масової бідності. Для творчого та мистецького люду ті роки були, напевне, ще складнішими: до відсутності замовлень і безгрошів'я додалися й достатньо болісні сумніви, чи потрібна моя робота? Звісно, це запитання було важливим і для Колядка. Відкинувши всю радянську міфологію та створюючи свою власну й народну, він усе ж опиняється поза межами дійсності. В уявному й архаїчному світі.

Й недаремно саме тоді він уважно читає та перечитує «Дон Кіхота». Велику книгу Сервантеса, де показано чоловіка, що захоплюється книжками про лицарську давнину й починає сприймати дійсність у відповідному світлі. Та Колядка більше вражає саме *ставлення* до цього чоловіка з боку загалу. Принизливе і жорстоке. Звідси й постала картина, ледь не готична за стилем, а саме «Страта Дон Кіхота». Те жорстоке й убивче ставлення було справді зображене тут у вигляді страти... Тож Ортеґа-і-Гассет, уявляючи Дон Кіхота, недаремно каже, що це «свого роду готичний Христос»[20]. Отже підспудно підтверджує тему страти й загибелі.



М.Колядко. *Страта Дон Кіхота*. 1996 р.

[20] *Ортеґа-і-Гассет Х.* Роздуми про Дона Кіхота. – К.: Дух і літера, 2012. – С. 39.

Це здається ледь не містичним, але Колядко ніби справді передчуває свою загибель, яка сталася 1999 року, фатально та несподівано, – при падінні з великої висоти за достеменно не з’ясованих обставин... І твердо відомим є лише те, що говоримо про людину, дуже високу на зріст. – А перила балкона були низькими... Хоча, здається, то було не падіння, то був останній політ...

м. Запоріжжя,

2020 – 2021 рр.