

УДК 76.071.1“199”Бру

**ЛАМОНОВА ОКСАНА**

кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

**LAMONOVA OKSANA**

a Ph.D. in Art Studies, a research fellow at the Department of Visual and Applied Arts of the NAS of Ukraine M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology

**Бібліографічний опис:**

Ламонова, О. (2021) Графіка Людмили Бруєвич 90-х років ХХ століття. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 94–110.

Lamonova, O. (2021) Liudmyla Bruyevych's Graphic Art in the 1990s. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 94–110.

---

## ГРАФІКА ЛЮДМИЛИ БРУЄВИЧ 90-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

**Анотація / Abstract**

Людмила Бруєвич – одна з найбільш відомих та популярних вітчизняних художниць-графіків. Утім, дослідження творчості нового покоління українських митців, яке повністю сформувалося вже після 1991 року, лише розпочинається. Розвідка є фактично першою науковою публікацією про творчість мисткині. У графіці Л. Бруєвич можна простежити вплив традицій народного та наївного мистецтва, українського бароко, хоча водночас – це органічне, природне й цілком сучасне явище. Улюбленою технікою художниці є офорт; вона також звертається до акварелі. Уже в ранніх роботах 1991–1992 років («Ніч», «Дівчинка з цуценям», «Примхлива дама» (обидві – 1991 р.), «Весела пісенька», «Вечірня пісня», «Туга» (усі – 1992 р.)) формується оригінальний авторський стиль мисткині, що поєднує в собі епічність і гротеск, поетичність і символіку. При цьому зображення майже обов'язково доповнюється каліграфічно написаним текстом, іноді досить великого обсягу. Л. Бруєвич часто звертається до біблійних образів, проте зазвичай трактує їх дуже оригінально та несподівано («Святе сімейство» (1991), «І на престолі Був Сидящий», «Сьомий Янгол», «Блудниця Вавилонська» (усі – 1992 р.), «Тварина, подібна до орла» (1993) та ін.). Найбільш довершеним серед ранніх творів художниці є офорт «Ніч» (1992). У середині 1990-х років художниця почала ілюмінувати свої офорти, використовуючи для цього лише чотири (інколи – дві) акварельні фарби (кольори: червоний краплак, смарагдовий зелений, вохра та золотий). Це додало її творам яскравості та декоративності й посилювало їхню символічну насиченість. У 1994 році були створені «Квітка кохання», а також серія «Спокій», яка складається з п'яти аркушів («Коти», «Русалка», «Три риби», «Риба», «Ваза»). Їх можна вважати найхарактернішими роботами Л. Бруєвич. Водночас у наступних офортах художниці («Нічний звір», «Танок вужів, або Нескінченність», «Доісторична тварина, або Дракон» (усі – 1997 р.)) посилювалося тяжіння до геометричності, яка остаточно запанувала в офортах мисткині 2000–2010-х років.

**Ключові слова.** Людмила Бруєвич, українська графіка 1990–2010 років, офорт, акварель.

Female graphic artist Liudmyla Bruyevych is one of the most famous and popular domestic graphic artists. Yet, there is actually just beginning of scientifically studying the work of the new generation of Ukrainian artists, which has been fully formed after 1991. This article is in fact the first scientific publication on the L. Bruyevych's work. In her graphic art, one can trace the influence of folk and naive art traditions, as well as the Ukrainian baroque, although at the same time, it is an organic, natural, and quite modern phenomenon. The artist's favourite technique is etching; besides that, she also draws on watercolours.

Already in her early works of 1991–1992 (*Night; A Girl with a Puppy; A Capricious Lady* (all – in 1991); *A Merry Song; An Evening Song; Anguish* (all – in 1992)), an original authorial style was formed, which combines epic and grotesque, poeticism and symbolism. Wherein an image is almost always supplemented by a calligraphic text, sometimes a quite large one. L. Bruyevych often refers to biblical images, but usually interprets them in a very original and unexpected way (*The Holy Family* (1991); *There Was a Throne in Heaven with Someone Sitting on It; The Seventh Angel; The Whore of Babylon* (all – in 1992); *The Fourth Beast Was Like a Flying Eagle* (1993) and others). The most complete of the artist's early works is the etching *Night* (1992). In the mid-1990s, the female artist began to illuminate her etchings, using for this only four (sometimes two) watercolour paints (colours: alizarin crimson, emerald green, ochre, and gold). This added brightness and decorativeness to her works and strengthened their symbolic richness. In 1994, *The Flower of Love* was created, as well as the series *Tranquility*, which consists of five sheets (*Cats; Mermaid; Three Fishes; Fish; and Vase*). They can be considered the most characteristic works of Liudmyla Bruyevych. At the same time, in the artist's subsequent etchings (*Night Beast; Round Dance of Grass Snakes, or Infinity; A Prehistoric Animal, or Dragon* (all – in 1997)), the tendency to geometrization gradually intensified, with the latter having finally prevailed in her etchings of the 2000s–2010s.

**Keywords:** Liudmyla Bruyevych, Ukrainian graphic art of the 1990s, etching, aquarelle.

**Постановка проблеми.** Дослідження творчості нового покоління українських митців, яке повністю сформувалося вже після 1991 року, лише розпочинається. Література про молодих художників зазвичай обмежується текстами в каталогах до виставок чи проектів та (у кращому разі) публікаціями в періодичній пресі. Статей про них у наукових виданнях так мало, що їх можна вважати винятком. Це стосується й Людмили Бруевич, однієї з найбільш відомих та популярних сучасних вітчизняних мисткинь-графіків.

**Зв'язок із науковими чи практичними завданнями.** Дослідження є частиною індивідуальної планової теми авторки («Особливості інтерпретації національної традиції в українській графіці 90-х років ХХ ст. – 10-х років ХХІ ст.») і загальної планової теми відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України («Українське мистецтво від Середньовіччя до Новітнього часу: пошук і формування національної своєрідності в контексті світового культурного простору»).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Переважна більшість публікацій

про творчість Л. Бруевич має популярний характер і належить радше до жанрів есе чи інтерв'ю [4; 5; 11; 12; 13; 14; 15; 16] або є відгуками на персональні виставки мисткині [6; 7; 8]. Серед них трапляються надзвичайно цікаві тексти високої літературної якості [1; 2; 9; 10], але назвати їх науковими дослідженнями навряд чи можливо. Наша стаття є фактично першою науковою публікацією про творчість сучасної вітчизняної художниці-графіка.

**Мета статті.** Проаналізувати твори (переважно офорти) Людмили Бруевич, виконані протягом 1990-х років, такі як «Ніч» (1991–1992), «Святе сімейство» (1991–1992), «Туга» (1992), «Квітка кохання», серія «Спокій» («Коти», «Русалка», «Три риби», «Риба», «Ваза» (усі – 1994 р.)), «Нічний звір», «Танок вужів, або Нескінченність», «Доісторична тварина, або Дракон» (усі – 1997 р.).

**Виклад основного матеріалу.** Творчість митця, особливо художника-графіка (адже графіка виникла й тривалий час існувала як «наймобільніше», а отже, – найактуальніше з мистецтв), існує в певному історичному контексті. Роботи Л. Бруевич – не виняток, але їхній контекст, якщо можна так висловитися, суто суб'єктивний. Вони – частина пев-

ного мегасвіту, який гостро відчувається глядачами як «річ у собі». Не випадково в статтях про художницю стільки місця займають розповіді про її сім'ю (не родину – батьків, дідів-прадів, а саме сім'ю, «осередок суспільства» – чоловіка, доньку й навіть собаку) [13; 15]. Одна з публікацій про художницю присвячена «особистому простору», важливого в цьому випадку не менше, аніж власне художні твори [10]. Ще одна зосереджується на людських і ділових взаєминах у цьому просторі [14]. «Художник має писати про те, що йому сниться, що нашепотів папуга». Це висловлювання Л. Бруєвич обрав для характеристики її творчості мистецтвознавець О. Титаренко [1, с. 4]. Сама художниця зазначає: «Маю розкіш робити, що хочу» [17], а в одному зі своїх текстів («Подорож простором душі» [17]) розвиває цілу філософію усамітнення, гранично необхідного, на її думку, мистцеві. Л. Таран, яка неодноразово й незмінно захоплено писала і про мисткиню, і про її творчість, зауважує: «Улюблене слово Людмили – раювання. Мабуть, вона знає, що це таке, коли сидить по-надцять годин щодоби, продряпуючи лак на мідній пластині...» [12]. Отже, «вона чітко знає свій шлях – принаймні на цей момент» [13].

Утім, «замкненість» творчості Л. Бруєвич є, звісно, відносною <sup>1</sup>. Насправді її графіка постійно «підживлюється» з певних, дещо загадкових, джерел. Дослідники, які писали про доробок мисткині, найчастіше говорять про міф [2; 4], народне та наївне мистецтво [5; 12], і тому той факт, що художниця народилася (і навчалася) в Києві <sup>2</sup>, сприймається як дещо несподіване відкриття. Натомість інші мистецтвознавці шукають «ключі» до графіки мисткині в іконописі [2], українському бароко [13; 11; 2] <sup>3</sup> та навіть в опері (причому саме «опері Великого стилю», з дещо умовними, але помпезними декораціями, зворушливими у своїй наївності «спецефектами» та обов'язковою Примадонною!) [9, с. 50] <sup>4</sup>. До речі, сама Л. Бруєвич є авторкою кількох текстів, що виразно доповнюють та коментують її роботи <sup>5</sup>.

«Початки мого творчого життя і пошук власної ідентифікації в мистецтві збіглися з бурхливими першими роками незалежності України. <...> На підсвідомому рівні, спрагла до всього нового та наполеглива у виявах власного самоствердження через усвідомлення національного коду свого народу, я шукала саме те коріння, що живить українське Дерево життя та дає свої щедрі плоди», – зазначає художниця [3, с. 184–185]. І продовжує: «Віднайшовши своє внутрішнє та зовнішнє покликання, відсторонившись від планетарного галасу, я заглибилася у внутрішній світ, шукаючи шлях, абстрагуючись від марнотних нашарувань та зверхнього несприйняття всього українського. Інтуїтивно, крок за кроком, через знайдені образи я виокремлювала “насіння” і селекціонувала його в нових творах, переосмислюючи загальні символи та уникаючи прямого цитування фольклорних здобутків» [3, с. 184–185]. Цікаво, що «емоційного» протиріччя між двома цими явищами («бурхливі перші роки незалежності України» і «відсторонення від планетарного галасу», «заглиблення у внутрішній світ») не помічають ані сама мисткиня, ані її глядачі (у цьому разі, звісно, радше читачі) <sup>6</sup>. Творчості як медитації сприяє і графічна техніка, обрана Л. Бруєвич. Адже офорт, до того ж великого розміру, – нелегка й кропітка праця, що «очищує свідомість», така собі «робота-молитва», яка потребує усамітнення та часу! «Створення великого офорта в мене триває зазвичай кілька років, – зауважує художниця. – Офорт починається з пошуку загального образу і продовжується його ретельною деталізацією. Важливо, щоб деталі підкорялися лаконічному загальному образу. Маю кілька тек ескізів, створених мною, починаючи з 1996 року. Малюючи їх тонесеньким олівцем, щоб вони “дихали”, я цілком віддаюся інтуїції, що скеровує думку і рухи олівця та дарує небачені символи й образи. Час від часу я повертаюся до давніх ескізів та використовую їх у нових творах. З величезної їх кількості хочеться взяти якомога більше та

вмістити все на одному аркуші, але доводиться обмежувати себе, вирізняючи головне й підпорядковуючи йому всі деталі в системі великого картону» [3, с. 185]. І далі: «Вдало протравлена дошка та друкований відбиток відкривають інший етап – процес осмислення зображення в кольорі. Підсвічені акварелю твори видаються мені більш виразними та глибокими. Наполегливе розмальовування акварельними фарбами офортів великих розмірів – копітка робота, яка забирає <...> кілька місяців. Врешті настає черга шрифтового обрамлення – це етап створення своєрідної кайми заради гармонійного перетікання основного зображення за межі друкованого простору та перегукування з берегами аркуша. Щоразу змінюючи це поле, доповнюючи його шрифтовими композиціями, я надаю твору певну динаміку прочитання, використовуючи тексти Старого та Нового Заповітів» [3, с. 185]. І ще: «Обравши нелегку техніку офорта, я намагалася використати всі її чудові можливості. Найбільш цікавим здавалося те, що на невеликій площині металу можна закарбувати безліч інформації, до того ж зробити так, щоб вона була багатошаровою і дивувала не тільки глядача, а й особисто мене. А щоб ще більше поглибити цю багатошаровість і об'ємність, я відважилася на використання акварелі, збагативши офортний відбиток двома основними кольорами – червоним (карміновим) та зеленим (смагдовим). Червоний – як торжество життя, а зелений – як символ виваженості й поміркованості» [3, с. 185]. І взагалі: «Справжній митець – це своєрідна антена, що приймає енергію і зчитує інформацію з ефіру. Він помічає те, що лишається непоміченим у суєтному світі й намагається зберегти і законсервувати цю енергію у своїх творах» [16].

«Усе почалося з “Ночі” (1991) <sup>7</sup>», – зауважує мисткиня [3, с. 186–186]. І додає: «Твір “Ніч” став ключовим творчим початком» [3, с. 186–186]. Про цей офорт, який є одним із найуспішніших та найпопулярніших у доробку Л. Бруевич (більше того – одним із тих, за яким її впізнають), трохи далі. А поки

зазначимо, що в «Ночі» є набагато менш відомий родич – «Святе сімейство». Це офорт того самого року, того самого розміру (64 × 49,5 см), а головне – дуже близький до «Ночі» стилістично. Правда, «композиційні» відносини двох творів залишаються (глядачеві – не художниці <sup>8</sup>) незрозумілими. Це – не диптих і навіть не роботи-пандани. Повільний і тихий (зі швидкістю зірок!), але безсумнівний рух монументальної «Ночі» за межі «свого» офорта й максимально щільна зібраність, майже «переплутаність» постатей «Святого сімейства» – це різні механізми, що аж ніяк не потребують об'єднання в спільну систему, мало того – діють такому (уявному!) об'єднанню й навіть простому зіставленню активний супротив. І все ж таки схожість творів впадає у вічі, і це не випадково. Слід зауважити, що й «влаштовані» обидва графічні механізми майже однаково – максимально низька лінія горизонту, величезні постаті героїв – на першому плані та крихітні «символи пейзажу» – десь «у правому нижньому куточку». Для «Ночі» це – два дерева та дві хатки, для «Святого сімейства» – дві суто умовні пальми. Імовірно, мовиться про сюжет «Втечі до Єгипту», що, до речі, добре пояснює єдність, майже «спільність» героїв, які намагаються максимально захистити один одного: Марія – Немовля, Йосип – і Немовля, і Марію.

Герої «Святого сімейства», звичайно, є (чи здаються?) цілком зрозумілими та знайомим. Але саме це «здається» привносить у композицію несподіваний дух неспокою та невпевненості. Отже, Йосип... Але чому ж тоді фантастичний і пишний головний убір, що нагадує про корони біблійних царів на картинах старих майстрів? Чому вкритий хрестиками та прикрашений гаптуванням омофор? Складна поза Немовляти здається результатом поєднання маньєризму з кубізмом, а його величезні сумні очі викликають раптом у пам'яті ескізи Врубеля для Володимирського собору. Центральний персонаж, Марія, – рідна сестра (щоб не сказати – сестра-близнючка) Ночі – ті самі

розкішні, складні, багаточарові, вкриті гаптуванням шати, та сама корона на голові. Різниця хіба в тому, що Ніч крокує босоніж, тоді як Марія взута в дуже елегантні, хоча й непарні (по-різному декоровані) черевички з бантиками та підборами. А ось кіт, супутник Ночі, фігурує й тут, влаштувавшись на плечах одночасно й Богоматері, і Йосипа, немов жива хутряна горжетка. Темні (криваві?) краплини сліз, що їх ронить Богоматір, – немов із казкових фантазій Галини Липи-Захаріяевич (як, скажімо, її «Композиція» 1950-х рр., що зображує двобій героїнь). І, нарешті, ще одна цікава деталь – частина одягу Йосипа, «хутряна шкіра з ратичками». Утім, для художниці тут усе просто: «Деякою мірою – тут тривога за майбутнє Немовляти, передбачення випробувань у Житті».

Крім того, і «Ніч», і «Святе сімейство» «оточені» таким собі «намистом», зазвичай невеликих за розміром творів, які нібито нічим (за винятком часу створення та техніки) з ними не пов'язані, але, як здається, можуть раптом містити якісь «втрачені ключі» до композицій більш славетних. Ідеться, зокрема, про офорти «Дівчинка з цуцням», «Примхлива дама» (обидва – 1991 р.), «Весела пісенька», «Вечірня пісня», «І на престолі Був Сидящий»<sup>2</sup>, а також акварель «Туга» (усі – 1992 р.).

Одразу падає у вічі те, що навіть ці, порівняно ранні, роботи Л. Бруевич не те що «розпадаються на три групи», але окреслюють три «річища», якими й почала (чи могла б почати) розвиватися її творчість. Звичайно, у подальшій реальності всі ці три «річища» неодноразово перепліталися, «змішуючи свої води», але тут, «біля самого витоку», «розділення» виглядає досить виразно.

Отже, до творів, які можна умовно визначити як «кумедні», гротескові, жартівливі, іронічні, належать «Дівчинка з цуцням», «Примхлива дама», «Весела пісенька». І хоча насправді «Дівчина з цуцням» – присвята донці і собаці Ніці, а «Примхлива дама» – натяк на Катерину II, що заборонила

Козацьку Січ, є в них щось несподівано гоголівське («дама приємна», «дама приємна з будь-якого погляду»...)! Це й «монументалізація», навіть «епізація» цілком звичайних подій, і сюрреалістичні деталі, поява яких нікого не дивує й сприймається як щось абсолютно природне (згадаймо «Ніс»!). У цього «річища» у творчості Л. Бруевич велике й блискуче майбутнє. Іронія, епічність та абсурд щедро насичують кращі, славетні її твори, починаючи із серії «Спокій» («Коти», «Русалка», «Три риби», «Риба», «Ваза» (усі – 1994 р.)). Одночасно ранній офорт «Вечірня пісня», стилістично досить близький до «гоголівської» групи, абсолютно позбавлений іронії. Утім, те, що залишається, – такий собі «епічний сюрреалізм» – у наступних роботах також неодноразово нагадає про себе, як, скажімо, у створених набагато пізніше, цілком «серйозних», навіть дещо «суворих» «Українських пірамідах» (2004, 2005) і «Геометрії кохання» (2012).

Інші ранні офорти («І на престолі Був Сидящий») презентують мисткиню як дуже уважну, вдумливу, більше того – творчу читачку Святого Писання, Старого, і Нового Заповітів. Спогади та альянзи на їхні тексти, причому на найскладніші з них («Апокаліпсис», «Видіння пророка Іезекіїля»), виникатимуть у графіці Л. Бруевич постійно. І йдеться не лише про досить «традиційні», «канонічні» роботи, як «Різдво Христове», «Георгій з житієм» (обидві – 1997 р.), «В'їзд в Єрусалим», «Святий Миколай – Врятування потопячого корабля» (обидві – 2003 р.), «Христос Виноградар» (2005), «Миколай з житієм» (2006), «Страсті Христові» (2007). У доробку художниці є ще «Сьомий Янгол», «Блудниця Вавилонська» (обидві – 1992 р.), «Тварина, подібна до орла» (1993), «Алілуя» (1995), «Ти звав мене сином, я тебе – Ісусом» (із серії «Pars pro toto», 2000) або серія з фрагментів диптиха «Геометрія кохання» («Долинна лілея», «Показалися квітки на землі», «Сад грана-

тових яблук», «Саронська троянда» (усі – 2012 р.)), побудована на образах та символах біблійної «Пісні над піснями».

Найменш «глибоким і широким» з усіх виявилось (дещо несподівано) «річище», розпочате аквареллю «Туга». Л. Бруевич говорить про «усвідомлення національного коду <...> уникаючи прямого цитування фольклорних здобутків». Подібний шлях, найлегший і, на жаль, чи не найпопулярніший, здався художниці нецікавим, а насправді був їй протипоказаний. Утім (як то кажуть, «щоб розставити всі крапки над і»), вона спробувала й цей варіант. Але продовженням «Туги» – тобто, звичайно, використаного в ній методу більш-менш «прямого цитування фольклорних здобутків» – може вважатися хіба що офорт «Козак Мамай» (2006), де аналогічні «цитати» є ще «прямішими».

І все ж таки «Туга» – акварель дуже цікава і для доробку Л. Бруевич не типова. Не випадково вона – чи не єдиний її твір «без тексту». Адже сюжет, який ілюструє «Туга», «прочитується» й без нього, хоча не так на «раціональному», «словесному», як на «чуттєвому», інтуїтивному, рівні<sup>10</sup>. Насправді досить важко зрозуміти (а тим більше – пояснити), як пов'язані між собою герой на коні, зображена в несподіваному «горизонтальному» ракурсі уквітчана героїня та ще одна, довговолоса, красуня. Художниця пояснює: «Туга» – «лише спогад про дружину та доньку, що перетворилась на русалку»; саме тому донька – у «човні русалчиному», а в руках тримає весло. Ми ж (без цих пояснень) навіть не знаємо, хто з них є реальністю, а хто – спогадом, хто є живим, а хто – мертвим. При цьому оповідь у «Тузі» зовсім не лаконічна, швидше навпаки – вона щедра, багатослівна, сповнена численних подробиць і деталей. Тут і квіти, і птахи, і тварина, що відпочиває, яка схожа на фантастичних істот Марії Приймаченко. Причин і наслідків козацької «туги» вони, однак, не прояснюють (більше того, ми й у цьому випадку знов-таки остаточно не знаємо, що

серед усіх цих птахів-квітів є «справжнім», а що – «уявним», намальованим, вишитим чи просто символічним). Так чи інакше, з усіх ранніх творів художниці «Туга» є одним із найбільш інтригуючих.

Має сенс сказати кілька слів і про досить несподіване кольорове вирішення акварелі. Адже тут немає ані червоного, ані зеленого (двохнайулюбленіших кольорів Л. Бруевич!), а замість золотавого (знов-таки – «брендового» для мисткині) – умбра. Головне ж – художниця використовує унікальний для себе фіолетовий, фіалковий, майже чорний колір! Це, імовірно, єдиний випадок у її доробку, така собі «колористична пригода» (щоб не сказати «колористична авантюра»). Але, як це не дивно, пояснення цього «інциденту» є (чи здається?) надзвичайно простим: фіолетовий – загальновідомий колір-символ суму, туги та навіть смерті (у всякому разі – жалоби).

І ще один важливий момент. «Ніч», «Святе сімейство» та інші ранні офорти, так само, як і всі твори мисткині, містять тестову складову. Адже Л. Бруевич – натхненний, захоплений «шрифтовик» і «каліграф», місце («площа») і роль тексту в її композиціях є настільки важливими, що варто згадати львівського графіка Олександра Аксініна, офорти-ілюстрації якого утворювалися безпосередньо текстом, що ілюструється. У «Ночі» та «Святому сімействі» «шрифтову частину» ще доведеться пошукати; вона «огортає» «раму» зображення тоненькою, ледь помітною «стрічечкою». А ось в офортах, про які йдеться, не побачити текстів уже неможливо. Іноді вони просто «добре помітні» («Дівчинка з цуценям»), іноді ж, як у «Вечірній пісні», «Веселій пісеньці» та «Примхливій дамі», займають чималу площину – отже, складають важливу частину авторського задуму. Звичайно, ці тексти (за бажанням!) можна й прочитати, але для глядача роль їх все ж таки насамперед декоративна. Проте варто зазначити, що «шрифтове оформлення поза дошкою на офортному папері пишеться пером, щоразу

заново (можливі імпровізації)» (коментар Л. Бруєвич).

А тепер, нарешті, – «Ніч»!

Утекстах Людмили Бруєвич, про Людмилу Бруєвич цей офорт згадується майже обов'язково, в інтонаціях незмінно шанобливих і захоплених. Ось опис-пояснення-коментар самої мисткині: «...монохромна, велична маєстатична<sup>11</sup> постать Жінки-Ночі, що неспішно крокує з улюбленим котиком на руках, наспівуючи колискову йому і всім, незалежно від статку й віку. В її казкових шатах цілий примхливий і примарний світ: тут тихий гомін саду та легкий шепіт рослин, спів птахів та дивні звуки світлої літньої ночі. Вона – одна на всіх, та всі для неї рівні» [3, с. 185–186]. Автори статей цілком згодні з художницею: «Велична жінка у сяйві фантастичних шатів. Її сукня – то сад небачених рослин, птахів і геометричних фігур» [12]; «“Ніч” – велична, маєстатична, зріла жінка у сяйві своїх фантастичних шатів. Її поділ – застиглий сад таємничих рослин. Птахів і геометричних фігур. Ірраціональний “монтаж” деталей, їх перегук – це багатомірність світу, який притягує глядача» [13]; «<...> королева “Ніч” тихо крадеться у невідомому напрямку, тримаючи у руках дивного кота. Колір вицвілих фотографій, вітер осіннього лісу, запах молока» [8]. А ось найцікавіший та одночасно найоригінальніший з відгуків: «Ночь у художницы – персонаж из мифа о хамдамовских няньках<sup>12</sup>. По фактуре – несравненная Джесси Норман, но только выбеленная. По предполагаемому голосу – россиниевское контральто с изысканной вязью колоратуры и глубоким бархатом “низов”. Это примадонна – Ночь, вечно длящийся... Полдень, бесконечное легато Лета, в котором – совокупность всех существующих миров. Её туалет – собрание реально-диких птиц, зверей и растений. Её состояние – высокая отрешенность, принимаемая за предсценическую сосредоточенность. Её движение – из ирреальности Закулисья в реальность Сцены, где она (если воспользоваться комментарием самой

Л. Бруєвич) “одна на всех” и где всё для неё» [9, с. 50–51]. Л. Таран уважає цей офорт своєрідним автопортретом художниці<sup>13</sup>.

Додамо від себе: «Ніч» – це величезна вдача. Удача, яка не повторилася більше навіть для самої художниці, незважаючи на ретельну й старанну працю. Тому що «Ніч» – результат не так праці, як натхнення, свого роду дива. «Пазли» склалися не просто найкращим і навіть не просто єдиним можливим способом. Вони склалися так, що тепер здається, що інакше ніколи не було й не могло бути. Насправді, звичайно, усе відбувалося не зовсім так (згадаймо «Святе сімейство», де всі «складові» – майже такі самі, а підсумок – не те щоб невдалий, але інший), але на кінцеву ситуацію це вже не впливає.

Неповторність «Ночі» посилюється ще й тим, що її, якщо можна так висловитися, емоційні складові залишилися унікальними – більше Л. Бруєвич до них чомусь не зверталася. Адже основа цього офорта – не міф, а казка, не архетипи з глибин підсвідомості, а добра фея – володарка країни снів (звісно, за бажанням її також можна вважати за архетип, але різниця все ж таки є, і різниця вельми виразна!). Крім того, незважаючи на наявність «Веселої пісеньки» та «Вечірньої пісні», «Ніч» – єдиний по-справжньому (а не лише за назвою) мелодійний твір художниці. Саме щодо нього порівняння графіки Л. Бруєвич з оперним мистецтвом – не парадокс, а чиста правда. Утім, ще правдивішим буде зіставлення «Ночі» не з арією, а з колисковою (про яку згадувала й сама мисткиня).

Мелодійність цього офорта є невід'ємною від іншої його якості (якщо порівнювати з наступними творами художниці – також неповторної) – лаконізму. «Ніч» (як і справжня колискова!) є, на диво (навіть – прикро!) небагатослівною. Монументальна «трикутна» постать вписана в прямокутний аркуш майже за законами академічної композиції і гармонії (а це, зауважмо, ще й музичні терміни!). Лінії, що її окреслюють, лише ледь-ледь «коливаються», немов два струмені гірської річки. Детальнішу «опо-

відь» Л. Бруєвич дозволяє собі лише в шатах своєї загадкової героїні – гаптований одяг, дорогоцінна корона. Крихітна пейзажна «вставка» (майже «заставка») «опускає» урочисте крокування Ночі з небес на землю, адже вона цілком здатна так само рухатися і Всесвітом, проміж планет і зірок! Але ні – це все ж таки героїня маминої колискової з дитинства, лагідна, прекрасна, сповнена таємниць і сама – таємниця. Повернення до цієї графічної «стислості» в графіці мисткині вже не буде – у всякому разі її досі не було.

Отже, епічність, повільність – характерні якості графічного простору (Всесвіту?) Л. Бруєвич, і з'явилися вони вже в «Ночі». Атмосфера, або стан сну – також звідти, і також – особливість визначальна. Більш менш вдалі спроби були й раніше (та сама «Туга»), але кристалізація методу відбулася саме в «Ночі». Особливі, дуже вільні та дуже плідні, стосунки з фольклором – також звідти, причому, на відміну від «якостей», згаданих вище, у цьому «пункті» творів попередників не існує.

Тепер кілька слів про те, чого в «Ночі» немає. Немає графічного багатослів'я (причому зовсім не в негативному значенні цього слова!), того розмаю деталей, прихованих одна в одній, що вражатиме й захоплюватиме дослідників і шанувальників у наступних роботах Л. Бруєвич. Далі. «Ніч», нагадаємо, – неілюмінований («чистий») офорт («лише травлений штрих, одне травлення»), надрукований однією фарбою («марс коричневий»); проте згадаймо зовсім не випадкове порівняння І. Островського зі старими світлинами! Тобто закинути результату звинувачення в «безбарвності» аж ніяк не вийде, радше навпаки – рішення не лише достатньо «барвисте», але й шляхетне! І, нарешті, хоча «Ніч» є твором досить великого розміру (64 × 49), вона все ж таки ще не здається «мега-офортом». Її монументальність є безсумнівною, проте вимірюється, так би мовити, не квадратними сантиметрами.

Отже, уважати «Ніч» безумовним «першопредком» наступних творів художни-

ці було б помилкою. Але «то був зримий результат перелому й творчого зростання. А відтоді – з 1991 року – багато води пролилося...» [13].

А ще, безумовно, саме із цього офорта для Л. Бруєвич розпочинається період визнання (у тому числі й офіційного<sup>14</sup>), якому І. Островський дав таке афористичне визначення: «Чергова виставка – черговий триумф» [8]<sup>15</sup>.

Успіх був остаточно закріплений серією «Спокій». Сама художниця зазначає: «Дипломна серія “Спокій” (1994) складається з п'яти робіт: “Коти”, “Русалка”, “Риба”, “Три риби”, “Ваза”. Це своєрідні палімпсести – багатшаровий світ, відтворений з любов'ю та терпінням. Через стилізовані образи мовчання та наївні “килимкові” сюжети проступає образ моєї України, замріяної та розважливої, близької до Землі та Неба. Тут є намагання сполучити серйозні речі з легкою іронією. Поєднуючи аскетизм і бароковість, я насамперед прагнула зберегти лаконічність образу» [3, с. 186–187].

П'ять аркушів «Спокою», на відміну від «Ночі», містять вже всі складові того, що можна визначити як графічний стиль Л. Бруєвич. Це, звісно, офорти. Це офорти середнього («ближче до великого») розміру (73 × 94 см)<sup>16</sup>. Вони є надзвичайно «деталізованими» й потребують не лише від художника-створювача, але й від глядача довгої та ретельної «духовної роботи». Вони є «ілюмінованими», розфарбованими аквареллю: «Майже 20 років працюю із чотирма кольорами. Відтінок червоного називається крапак, смарагдовий зелений, вохра й золотий» [5]. Усі ці «складові» – лише «зовнішні» чинники, нібито цілком доступні й іншим митцям. Але в «Спокої» всі ці складові присутні – і всі вони важливі.

Кожному з аркушів «Спокою» художниця приділила приблизно однакову увагу: «Медитативно мудрі “Коти”, зосереджені на ловах риби Щастя та риби Спокій. Вони можуть вислизнути з їхніх лап будь-якої миті. Ці коти-сфінкси – уособлення спокою



та нетривкої рівноваги світу. Символічно узагальнений образ “Русалки”, що мріє про кохання. Це архаїчно некваплива істота з печальними очима, що усвідомлює самотність буття. Вона – плід українського міфологічного підсвідомого. Самодостатня, впевнена у своїй красі, вона випромінює стриманість та лаконізм. “Риба” – як символ достатку – постає у повсякденній красі натюрморту з парою голубів та гроном винограду. Голуби своїм співом радісно возвеличують цю казкову буденність. “Три риби” – як три кити, що колись тримали Землю, а тепер прикрашають її поверхню своїми декоративними жертвними тілами. “Ваза” у формі жіночого торсу – це своєрідний символ едемського блаженства з пахощами розквітлених троянд та голубом, що приніс добру звістку. Тут усе сповнено любові та спокою, якого так бракує у повсякденному житті. Час ніби сповільнюється, щоб мати змогу, насолоджуючись тишею, не прогавити головне» [3, с. 186–187]. Але для глядачів (як мистецтвознавців, так і просто відвідувачів виставок) найпривабливішими виявилися «Коти» [9, с. 51; 8; 16] і «Риби» [8].

Отже, офорти «Спокою» здалися надзвичайно зручними для будь-яких відгуків і тлумачень. Адаже, з одного боку, – оманлива «сюжетність» (тобто є про що «переповідати!»), з іншого – безліч символічних деталей, що декорують, прикрашають або просто «супроводжують» кожного з персонажів.

П'ять аркушів серії датовані однаковою роком і, можливо, одночасно й задумувалися – і саме як серія. Але в завершеному вигляді «Спокій» все ж таки сприймається як дві (чи навіть три!) «підсерії». І поділом цієї відбувається зовсім не за «сюжетними» ознаками, а нібито суто стилістично, хоча в результаті персонажі-родичі опиняються чомусь в одній групі. Отже, є «Коти», «Русалка» і «Ваза» – і є «Риба» і «Три риби». Або навіть так: «Коти»; «Русалка» і «Ваза»; «Риба» і «Три риби».

«Русалку» та «Вазу» об'єднує не лише відносна «антропоморфність» і наявність

«елементів ню». Ці офорти побудовані за схожою системою: велика світла пляма (те саме «ню») в оточенні пишної червоно-зеленої декоративної оправы. За бажанням можна також поміркувати над таємницями жіночої душі та мінливостями жіночої долі: самодостатність, мрія про кохання, зустріч із коханням тощо.

Аркуші «Риба» і «Три риби» побудовано інакше. Фактично в них використовується (існує) лише «декоративна» складова. Але відсутність «великої світлої плями» заважає процесу кристалізації. Офорти сприймаються як такий собі «насичений розчин» яскравих і виразних елементів, які, однак, не складаються в завершений, остаточний образ. І якщо задуму «Трьох риб» це в цілому відповідає, то «Риба» – нібито про дещо інше (див. вище коментар самої художниці). Більше того: «Риба» і «Три риби» сприймаються як частини навіть не диптиха, а незавершеного триптиха, хоча насправді подібність головних героїв тут є суто випадковою (адже перший офорт – про достаток і щедрість буття, другий – про космогонію та жертвність).

А ось у «Котах» обидва прийоми вдалося успішно об'єднати. Великі світлі постаті Кота та Кішки виявляються достатніми для органічної «кристалізації» навколо них різноманітного декоративного оточення. Стримане, можна навіть сказати – обережне прикрашання безпосередньо двох заголовних героїв (корони, «макіяж» на мордах, крихітні кольорові «пасма» (а насправді рибки! Маленькі рибки прикрашають також тло у хутрі) виявилось цілком вдалими: коти стають лише «наряднішими», але не губляться серед щедрих і нескінченних візерунків. Крім того, до Кота та Кішки приєдналися й інші персонажі серії – ті самі риби (тепер це символи Щастя і Спокою, що, здається, для Л. Бруевич майже синоніми). Саме тому офорт сприймається як квінтесенція серії – що, слід зауважити, відчули й глядачі, одразу виділивши його з п'яти аркушів «Спокою».

З дипломною серією пов'язане ще одне непросте питання – про «видовий розмаї» графічного світу Л. Бруєвич. Думки авторів (іноді одного й того самого автора!), що писали про творчість художниці, із цього погляду можуть здатися майже протилежними. Адже «Людмила Бруєвич просто-таки не встигає реалізовувати свої задуми, що живуть перед внутрішнім зором, в ескізних начерках – просяться “на волю”, вимагають утілення» [11]; «Когда-то Матисс сказал, что чем больше у художника знаков, тем он богаче. В этом отношении творческая “кладовая” Людмилы Бруевич <...> на редкость обширна и, судя по всему, неисчерпаема» [4]. Водночас «русалки, коти, риби, леви, фантастичні тварини – повторювані “герої” її насичених, щільних аркушів. Як органічно поєднується декоративність і стриманість, шляхетність і позірна “простота” зображуваного! Тут і справді кожен віднайде свій рівень сприйняття – а це є найперша ознака справжнього твору» [15]; «<...> важное свойство – архаическая неспешность, неторопливость, повторяемость <...>» [2].

Вирішення цієї проблеми виявляється дещо парадоксальним. Адже, крім «Риби» та «Трьох риб», справді є ще «Резервуар часу, або Риба, що поглинає час» (2000) та «Річка» (2005). Крім «Русалки» зі «Спокою», існують також «Русалка» (1993), «Квітка кохання» (1994), «Русалочка», «Королева-русалка» (обидві – 1995 р.). Лев з тієї самої «Квітки кохання» має цілий прайд найближчих родичів у «Трапезі» (1995). «Мрійлива тваринка» (1995) і «Нічний звір» (1997) здаються істотами відповідно жіночої та чоловічої статі єдиного «біологічного виду». А один із найвідоміших наступних офортів художниці – «Танок вужів, або Нескінченність» (1997) – уже був «передбачений» у двох маленьких акварелях (1993 і 1995) з однаковою назвою – «Кохання»... Тобто Л. Бруєвич нібито насправді має такий собі «джентльменський набір» улюблених персонажів-образів. Але при цьому «творча комора» художниці може вважати-

ся невичерпною, оскільки за допомогою цих символічних «літер» або, ще краще, «нот» Л. Бруєвич не просто передає широку палітру понять, але й створює цілий світ (щоб не сказати – Всесвіт), який повністю задовольняє всі потреби як самої художниці, так і її шанувальників-глядачів.

Утім, офорт, у якому, на думку самої мисткині, і сформувалася остаточно її «авторська манера», виник на рік раніше «Спокою». Л. Бруєвич мала нагадати про це «первородство» у своїх текстах: «“Квітка кохання” – фантасмагоричне поєднання непеєднуваного що дивним чином злилося в єдину статичну конструкцію-рослину. Це оповідь про кохання без взаємності – Лева до Русалки. У цьому творі, чи не вперше, я використала акварель» [3, с. 186]<sup>17</sup>. Але якщо використання акварелі справді мало в доробку художниці велике майбутнє, то сам прийом дещо «сюрреалістичного» поєднання персонажів залишився унікальним. І річ навіть не в тому, що «Лев не може покохати Русалку, і до того ж Русалок взагалі не існує» (чи щось подібне) – урешті-решт, це не дивніше за поглинання Часу величезною Рибою. Але всім іншим незвичайним подіям, про які розповідає художниця, притаманна своєрідна, але залізна логіка. І зовсім не випадково продовженням «Ночі» та «Котів» виявляться, врешті-решт, «Українська піраміда» (2005), «Мова землі», диптих «Геометрія кохання» та однойменна серія з його фрагментів (усі – 2012 р.). Зауважмо, що з двох існуючих у Л. Бруєвич «Квіток кохання» одна (власне з *квіткою*) також тяжіє до «геометричного» напрямку в її творчості. Але «Квітка кохання» з Левом та Русалкою побудована інакше. Зазначимо також, що більше цього методу художниця ніколи не застосовувала. Що ж це за метод? Ідеться про рекомендоване ще Леонардо да Вінчі «впізнання» у плямах і тріщинах різної форми тих чи інших реальних образів<sup>18</sup>. До речі, такий метод застосовувала й Марія Приймаченко<sup>19</sup>. Отже, закоханий Лев із «Квітки кохання» зовсім не випадково є очевидним близьким родичем її

численних «добрих левів». Не залишимо без спогаду й сюрреалістів з їхнім інтересом до підсвідомого, а також Тест Роршаха.

Крім того, «Квітка кохання» – знов-таки чи не єдина в доробку Л. Бруевич – відтворює не *стан*, але й певний *сюжет* (щоб не сказати – *драму*), а вже зовсім точно: і стан, і сюжет одночасно. Адже у стані (гармонічного, майже «герметичного» спокою) перебуває самодостатня й самозакохана Русалка, тоді як Лев (Лев! Тобто цар звірів!) кохає, до того ж – кохає без взаємності (і, ймовірно, без надії), отже, *страждає*. І разом (тільки разом – така ось обов'язкова умова!) вони створюють те, що надало назву офортіві – «Квітка кохання». Утім, заради справедливості зазначимо, що це – єдине страждання й навіть єдине кохання без взаємності у графічному просторі художниці.

«Сфера тяжіння» «Спокою» виявилася досить сильною. Так, його безсумнівний вплив відчувається в офортах «Нічний звір», «Доісторична тварина, або Дракон» і «Танок вужів, або Нескінченність» (усі – 1997 р.).

Цікаво, що «Нічний звір» (на відміну двох інших офортів!) фактично не привертав уваги дослідників, що писали про графіку Л. Бруевич. Можливо, це пояснюється його особливою моторошністю, навіть у порівнянні з «Доісторичною твариною». І річ зовсім не в тому, що «Нічний звір» якийсь там по-особливому страшний. Просто він – розумний, тобто наділений розумом.

Звичайно, розумних істот (окрім людей!) у творчості художниці чимало. Є, наприклад, ангели. Є, урешті-решт, русалки. І хто насмілиться сказати, що розуму позбавлені її короновані коти?! Але «Нічний звір» – це дещо інше. Його величезні скорботні очі, абсолютно чоловіче обличчя, лапи, що закінчуються то чотирма, то п'ятьма пальцями з червоними, немов нафарбованими, нігтями, – ознаки не просто «іншої розумної істоти». Так може виглядати (і дивитися!) лише той, хто втратив свою справжню (людську?) подобу – або, навпаки, спробував її набути, але вийшло лише наполовину. Отже,

він – жертва недочаклунства, власного або чужого, неприємне нагадування й одночасно – прохання про допомогу, а відчуття, яке він викликає, приблизно таке: допомогти нічим не можемо, краще вже йди собі кудись у темряву! Чесно кажучи, те, що він на повідку, дуже заспокоює!

Суто стилістично «Нічний звір» продовжує спроби, розпочаті у «Спокої». Є тут і «велика світла пляма» (морда чи радше – обличчя «звіра»), є і щедре декоративне «тло», у якому «розтинається» його тудуб, вкритий строкатою «попоною» (як у домашніх улюбленців елітних порід! Зауважмо, це може означати, що за розміром «звір» – маленький чи, можливо, і взагалі крихітний, як чихуахуа!). Нагадаємо також, що в цієї химерної істоти є близька родичка чи, можливо, імовірна подруга – «Мрійлива тваринка» з акварелі 1995 року.

Офорт «Доісторична тварина, або Дракон» (1997) Л. Бруевич пояснює так: «...хтонічна істота, що має радше здивувати, а не злякати. <...> Ця істота – доісторична рептилія, своєрідний відбиток археологічної закам'янілості, що ожив і, радісно вивергаючи життєствердні звуки, подібні до грому, впевнено крокує у своєму казковому просторі. Він беззахисний, але сильний, по-дитячому наївний і мудрий водночас. Тремтлива інтенсивність фактур додає надреальності й об'ємності майже пласкому зображенню» [3, с. 187]. Дуже схоже сприймає «доісторичну тварину» й І. Островський: «Рептильний “Дракон” також дуже незвичайний, бо викликає симпатію; але не інфантильне захоплення, а увагу як невинна істота, що інколи потребує захисту та співчуття. Можливо, у цьому винний хвіст бестій, який у трактуванні авторки набув схожості з равликом. Абсолютний спокій та беззахистність» [8]. Ще один дослідник творчості Л. Бруевич, В. Панасюк, аналізує «дракона» з погляду своєї парадоксальної «оперної» теорії: «Іменно для неї, во ім'я її [Ночі-примадонни. – О. Л.] как аксессуар выводится на сцену “доисторичес-

кое существо” на поводке – обов’язательний персонаж оперного театру епохи барокко. По обнаженности свого замысловатого механізму оно из разряду сценических “чудес”: бумажных птиц, фанерных волн, жестяного грома с небес или “бога из машины”. По назначению – не испугать, а удивить, поразить, вызвать зрительское “ах”» [9, с. 51]. Офорт отримав Гран-прі на Всеукраїнському трієнале «Графіка-97».

«Доісторична тварина, або Дракон» – твір, що обіцяє дещо набагато цікавіше, ніж власне пропонує. Офорт-анонс. Офорт-передмова. Якщо придивитися уважніше, то взагалі стає незрозумілим, як цей «дракон» існує і тим більше живе. Адже він – не так «прадавня істота», як істота-реконструкція, своєрідний плазун-франкенштейн, складений із примхливо переплутаних змієних тіл та їхніх фрагментів. Нижня щелепа, «мозок» (щільна зелена спіраль у «потиличному відділі»), хвіст, візерунок луски (якщо це не нутроці під знятою шкірою!) – усе це насправді досить автономні організми. Що ж до очей Дракона, то вони розташовані на щелепах (одне – на верхній, друге – на нижній: це якщо дивитися в профіль. Чи існують (для симетрії) ще два ока з іншого боку щелеп, залишається незрозумілим). Чи (і як) бачать ці очі – також невідомо. А якщо ні? Тоді почуті в уяві творцем-автором «звуки» навряд чи будуть такими вже «життєрадісними» та означатимуть радше страх і, можливо, навіть страждання: штучно створений, невідомо заради чого оживлений, незграбний, безпорадний мешканець графічного «парку Юрського періоду». Утім, не будемо вже занадто песимістичними. Урешті-решт, сама Л. Бруєвич жодної трагедії в тому, що відбувається, не вбачає. Ніхто, вартій уваги, «драконові» не загрожує. Ну, і з голоду він точно не помре – риби навколо вдосталь! Може, ще якось призвичаїться!

Створений того самого року офорт «Танок вужів, або Нескінченність» у доробку Л. Бруєвич – один із найбільш гармоній-

них. В основі його, звичайно ж, – так званий уроборос, символ нескінченності (точніше – процесів, що не мають ані початку, ані кінця), відомий різним культурам<sup>20</sup>. Правда, художниця «подвоює» своїх «уроборосів» і, головне, замінює хижі «поглинання» цілунком-поєднанням. Довершеність і «завершеність» вдалого образу пояснюється його досить довгою навіть не «кристалізацією», а «відшіфуванням»: адже він виникає уже як мінімум двічі (у маленьких акварелях «Кохання» (1993, 1995)). Зауважмо, що художниця не вважала тему Часу та Нескінченності остаточно для себе вичерпаною – і менше ніж через три роки повернулася до неї в офорті «Риба, що поглинає час, або Резервуар часу» (2000). Проте насправді щодо графіки Л. Бруєвич правильнішим здається говорити не про лінійний Час чи про нерухому Вічність, а саме про «закільцьовану» Повторюваність. Не випадково, коментуючи цей свій офорт, мисткиня цитує Екклезіаста.

«“Танок Вужів, або Нескінченність” (1997) – це моє перше звернення до великих розмірів, перша макромініатюра. Вужі злилися в поцілунку й утворили собою символ нескінченності. Вони притягають до себе Вічність і уповільнюють Час заради досягнення відчуття Міри й Числа. На структурованій поверхні офорта немає місця поспіху, кожна деталь зображення ретельно вивірена та продумана. У невеликих фрагментах нішах містяться біблійні образи, що є свідками творення світу. Вони стверджують, що одна доба мало чим відрізняється від іншої. “Що було, те й буде, що робилося, те й буде робитися, і нема нічого нового під сонцем” (Екклезіаст)» [3, с. 187]. Можливими є й інші прочитання цього твору, як, скажімо, І. Островського: «“Танок вужів” сама авторка розглядає як “певний символ часу: взаємопожираючі та взаємопороджуючі вужі – то Вічність та Нескінченність”. Два антисвіти своїм тертям символізують вічну боротьбу, в якій летять іскри, але без якої тепло життя перетворилося б на статичний холод каменю» [8].

На особливу увагу заслуговує і тло «Танку вужів». Щось подібне вже було й раніше – в офортах серії «Спокій», у «Нічному звірі» (а ось, наприклад, у «Квітці кохання» – ні!). Але досі це був просто «декоративний килим», щедро заповнений-насичений деталями, вартими, але не обов'язковими для уважного розгляду. Відтепер – інакше. Тло нібито й зберігає свій «килимковий» (хоча й у дещо іншій, «клаптиковій», техніці «печворк»!) вигляд, але замість орнаментального «акомпанементу» перетворюється на повноцінну, більше того – необхідну для розуміння задуму композиційну складову. А ще – у цього «графічного печворку» (у графіці Л. Бруєвич) велике майбутнє – на відміну від синтезу, який нібито так вдало склався в її офортах, починаючи з «Квітки кохання».

Насправді, якщо придивитися уважніше, продовження «Котів», «Риби» та «Русалки» вже не буде. Буде дещо інше. Суворіше. Геометричніше. Певною мірою навіть догматичніше. Те, початком чого якраз і стало тло «Танку вужів». Ідеться про такі твори, як «Риба, що поглинає час, або Резервуар часу» (2000)<sup>21</sup>, «Дерево життя»

(2002), «Плин часу, або Українські піраміди» (2004), диптих «Сонечко» і «Зірка» (2006), «Сукня» (2010), диптих «Геометрія кохання» («Літо», «Дача», 2012)<sup>22</sup>, «Мова землі» (2014), «Мальви і виноград» (2016). Але це вже новий етап, який розпочався у графіці Л. Бруєвич одночасно з новим століттям.

**Висновки.** У графіці Л. Бруєвич можна простежити вплив традицій народного та наївного мистецтва, українського бароко, але водночас – це органічне, природне й цілком сучасне явище. Уже в групі ранніх робіт художниці, виконаних у 1991–1992 роках («Ніч», «Святе сімейство», «Дівчинка з цуценям», «Примхлива дама», «Весела пісенька», «Туга»), формується оригінальний авторський стиль мисткині, що поєднує в собі епічність і гротеск, поетичність і символіку. Додавання кольорів (зазвичай лише трьох, а іноді – двох) у наступних роботах (серія «Спокій», «Нічний звір», «Танок вужів, або Нескінченність», «Доісторична тварина, або Дракон») додало їм декоративності та яскравої виразності. Водночас у творах Л. Бруєвич посилювалося тяжіння до геометричності, яка остаточно запанувала в її офортах 2000–2010-х років.

### Примітки

<sup>1</sup> Надзвичайно цікавим є те, що безпосередньо мешканцям сімейного «замкненого простору» присвячено лише два, до того ж порівняно ранні, твори – офорт «Дівчинка з цуценям» (1991) і «Сумна чорна собака Ніка» (1995).

<sup>2</sup> Мисткиня закінчила Дитячу художню школу (1981), потім – Київський художньо-промисловий технікум (1985), навчалася в Українській академії мистецтв (1988–1994). Член Національної спілки художників України (1994). Утім, за словами Людмили Бруєвич, її офорти «нав'язні дитячими спогадами про килимки над ліжечками, які прикрашали сільські хати» [16]. Отже, виходить, «глибинні корені» її творчості – все ж таки «не київські».

<sup>3</sup> Сама Л. Бруєвич («Подорож простором душі») також говорить про «бароковий вир форм» у своїй творчості.

<sup>4</sup> Л. Таран пропонує ще одну, не менш дивну, «музичну» версію: «<...> пісні з альбому “Птахи” або “Риби” гурту “Скрябін”: як на мене, ті мелодії дуже співзвучні “бестіарію” аркушів Людмили Бруєвич» [13].

<sup>5</sup> На персональному сайті художниці наведено її есе «Подорож простором душі, або Сни з відкритими очима» та «Геометрія кохання». Текст «Про творчість» у 2019 році був надрукований у журналі «Київ» під назвою «Мої дерева з крихітних зернят надії» [3, с. 184–188].

<sup>6</sup> «Емоційного протиріччя нема, бо я ж не беру аж такої участі у бурхливому політичному житті. Лише переймаюсь і спостерігаю, занурюючись у свій внутрішній світ» (коментар Л. Бруєвич).

<sup>7</sup> На персональному сайті Людмили Бруєвич «Ніч» датується 1992 роком.

<sup>8</sup> «Композиційні відносини двох творів відсутні. Єдине, що їх об'єднує – час створення, одномоментність,



Людмила Бруєвич.  
Весела пісенька



Людмила Бруєвич.  
Святе Сімейство



Людмила Бруєвич.  
Дівчинка з цуценям



Людмила Бруєвич. Примхлива дама



Людмила Бруєвич. Ніч



Людмила Бруєвич.  
Тура





Людмила Бруєвич.  
Спокій. Три риби



Людмила Бруєвич.  
Спокій. Коти



Людмила Бруєвич.  
Спокій. Риба



Людмила Бруєвич.  
Нічний звір



Людмила Бруєвич.  
Доісторична тварина



Людмила Бруєвич.  
Танок вужів

на одному папірці два маленькі ескізи. І ще – стандартні розміри пластин цинку, обрамлення. От і вся “спорідненість” двох різних, дуже ранніх студентських робіт кінця І-го курсу» (коментар Л. Бруевич).

<sup>9</sup> «<...> невеликі за розміром твори оточують «Ніч» та «Святе Сімейство» лише тому, що монохромні» (коментар Л. Бруевич).

<sup>10</sup> Про принципову «нелітературність» творів мисткині неодноразово писала, наприклад, Л. Таран: «Аркуші Людмили Бруевич природно надаються множинності різночитань, “пояснень”, тлумачень. Ми звикли до “літературності” сюжетів, надто фігуративних зображень. А тут – інше. Тут – поєднання непоєднуваного, стилізовані образи мовчання і наповненості буття» [11]; «Аркуші Людмили Бруевич просто, легко надаються різночитанню, різнотлумаченням – але не шукаймо тут очевидної “літературності”. Може, мистецтвознавці охрестили б метод художниці як компроміс нефігуративності й наративу. Як на мене, <...> офорти Л. Бруевич – поєднання непоєднуваного, втілення мовчання і наповненості буття» [13].

<sup>11</sup> Так само, як і «раювання», одне з найулюбленіших художницею слів. Походить від італійського іконографічного терміна «maestà», одного з типів зображення Богоматері у славі (картини Дуччо, фреска Сімоні Мартіні). Але буквально значення слова «maestà» – «величання, возвеличування». Отже, колоритний епітет «маєстатичний» означає «величний».

<sup>12</sup> Рустам Хамдамов (1944 р. н.) – сучасний російський режисер, сценарист, художник автор фільмів «Анна Карамзозф» (Anna Karamazoff, 1991), «Вокальні паралелі» (2005), «Діаманти. Крадіжка» (2010), «Мішок без дна» (2017). Ідеться, імовірно, про спогади Хадамова про няню-росіянку, яка водила його до ташкентського театру, де він бачив виступи Майї Плесецької, слухав Григорія Пирогова та Валерію Барсову в опері О. Даргомижського «Русалка».

<sup>13</sup> «Знайти своє обличчя – ось чого прагне кожен мистець. Людмила Бруевич утілила себе в образі “Ночі» [12].

<sup>14</sup> На персональному сайті Людмили Бруевич наведено такі її «титули»: Гран-прі Всеукраїнського триєнале «Графіка-97», срібна медаль Академії мистецтв України за творчі досягнення на виставці «Творчість молодих» (1998), друга премія «Видатні українські мисткині-98», дипломант ІІ Виставки-конкурсу ім. Герога Якутовича.

<sup>15</sup> На персональному сайті художниці перераховується 64 виставки (групові та персональні), у яких вона взяла участь протягом 1992–2017 років.

<sup>16</sup> Заради справедливості зазначимо, що художниця створює також роботи, які можна визначити лише як «мініатюри», як, скажімо, акварелі 1995 року «Вази»

(6×8 см), «Мрійлива тваринка» (6×8 см), «Кохання» (7×8 см), «Русалочка» (9×8,5 см). Що ж до авторського абсолютного рекорду, то він належить ілюмінованому офорту 1993 року «Червона Рута» розміром (увага!) 3×4 см!

<sup>17</sup> Слід зазначити, що в Людмили Бруевич існує два твори (до того ж обидва – офорт, акварель) під назвою «Квітка кохання» – 1992 і 1993 роки. Перший із них зображує дійсно стилізовану квітку (подібну до соняха) в горщику. Саме про неї ідеться в оповіді зі статті Л. Таран: «Якщо подумати, то перше втілення ідеї було рівно десять років тому. Я про “Квітку життя” (1992). Цей мотив був характерний для давніх українських вишиваних рушників. Колись навіть печі українські жінки прикрашали стилізованим зображенням вазона: горщик, із якого росте квітка. А це ж – символ світу, Дерева Життя. <... >» [15]. Імовірно, та сама «Квітка» згадується й у статті Т. Іваночки: «1993-го спробувала підфарбувати акварелями гравюру “Квітка кохання”. Сподобалося. Почала підбирати кольори» [5]. Крім того, існує пізніша робота художниці «Дерево життя» (2002 р., офорт, акварель), де, проте, зображено саме дерево, а не квітку у вазоні.

<sup>18</sup> Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора Флорентинского» (пер. А. Губера). (Москва : Огиз-Изогиз, 1935. С. 100). Аналогічний метод застосовував і Сальвадор Далі, відкривши його для себе ще в дитинстві (Див: Нюридсани М. Сальвадор Дали. Москва : Молодая гвардия. 2018. С. 347–348).

<sup>19</sup> Див.: Лобановский Б. Поэтический реализм. Декоративное искусство СССР. 1961. № 8. С. 36–37.

<sup>20</sup> Походження уробороса – історичний період і конкретна культура – не встановлене. Символ існував уже в Давньому Єгипті періоду Нового царства, звідки був запозичений Давньою Грецією. Одночасно аналогічні зображення трапляються в культурах Індії, Китаю, Скандинавії і навіть Мезоамерики.

<sup>21</sup> Окремі фрагменти цього офорта утворюють серію «Pars pro toto» («Частина замість цілого») із шести аркушів: «Змій Вічності», «Ти звав мене сином, я тебе – Ісусом», «Подорож до гармонії», «Сонцестояння», «Самозакохана Русалка», «Упійманий вітер» (усі – 2000 р., офорт, акварель).

<sup>22</sup> Окремі фрагменти цього диптиха утворюють серію з 13 аркушів «Всі потоки до моря пливають», «Дерево світу», «Долина лілея», «І на круг свій вертається», «Ловлення вітру», «Мандрагора», «Око твоє то світільник», «Показалися квітки на землі», «Сад гранатових яблук», «Саронська троянда» (1), «Саронська троянда» (2), «Чотири вітри», «Яблуневе дерево» (усі – 2012 р., офорт, акварель).



## Джерела та література

1. «10 DESYATKA»: каталог виставки. Київ, 2004.
2. Борисова Т. Я сошла в ореховый сад. URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.
3. Бруевич Л. Мої дерева з крихітних зернят надії. Київ. 2019. № 1–2. С. 184–188.
4. Бычкова А. Свобода странствий духа. URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.
5. Іваночко Т. Поєднання зеленого й червоного – показове для темпераменту українців. URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.
6. Ламонова О. На грани красоти и безобразия. День. 2004. 16 июня.
7. Ламонова О. Подорож простором душі. Культура і життя. 2004. 7 липня.
8. Островський І. Теплий вітер споминів. День. 2002. 30 травня.
9. Панасюк В. Коты в опере. Art Line. 1998. № 1. С. 50–51.
10. Панасюк В. Потому что он сам – Природы узор... URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.
11. Таран Л. Раювання. URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. (in Ukrainian)
12. Таран Л. Праісторичні символи в офортах Людмили Бруевич. Хрещатик. 2000. 9 червня.
13. Таран Л. Сні про гармонію і час. Робітничка газета. 2001. 24 січня.
14. Таран Л. Тут не з'ясовують, хто «голова», «шия» чи «хвіст». URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. (in Ukrainian)
15. Таран Л. «Інопланетянка» Людмила Бруевич. URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. (in Ukrainian).
16. Шапіро О. Символи, нав'яні дитинством. День. 2012. 2 березня.
17. URL : <http://www.ofort.in.ua>.

## References

1. TYTARENKO, O. «10 DESYATKA»: An Exhibition Catalogue. Kyiv, 2004 [in Ukrainian].
2. BORISOVA, Tamara. I Went Down to the Grove of Nut Trees (*Intertextual Notes about Liudmyla Bruyevych's Graphic Art*). 1998 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Russian].
3. BRUYEVYCH, Liudmyla. My Trees Have Grown from Tiny Grains of Hope. In: Teodozia ZARIVNA, ed.-in-chief, Kyiv, 2019, no. 1–2, pp. 184–188 [in Ukrainian].
4. BYCHKOVA, A. Freedom of Wandering Spirit. 2000 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Russian].
5. IVANOCHKO, Ivanna. The Combination of Green and Red is Indicative of the Temperament of Ukrainians. 2012 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Ukrainian].
6. LAMONOVA, Oksana. On the Verge of Beauty and Ugliness. In: Larysa IVSHYNA, ed.-in-chief, The Day, 2004, June 16 [in Russian].
7. LAMONOVA, Oksana. Travel through the Space of Soul. In: Volodymyr BURBAN, ed.-in-chief, Culture and Life, 2004, July 7 [in Ukrainian].
8. OSTROVSKYI, Ihor. Warm Wind of Memories In: Larysa IVSHYNA, ed.-in-chief, The Day, 2002, May 30 [in Ukrainian].
9. PANASIUK, Valeriy. Cats in the Opera. In: Art Line, 1998, no. 1, pp. 50–51 [in Russian].
10. PANASIUK, Valeriy. Because It Itself is A Nature's Pattern... 1999 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Russian].
11. TARAN, Liudmyla. Rejoicing. 1998 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Ukrainian].
12. TARAN, Liudmyla. Prehistoric Symbols in Liudmyla Bruyevych's Etchings. In: Khreshchatyk, 2000, June 9 [in Ukrainian].
13. TARAN, Liudmyla. Dreams of Harmony and Time. In: Worker's Newspaper, 2001, January 24 [in Ukrainian].
14. TARAN, Liudmyla. They Don't Find Out, Who Are Head, Neck or Tail Here. 2002 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Ukrainian].
15. TARAN, Liudmyla. The Extraterrestrial Liudmyla Bruyevych. 2002 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Ukrainian].
16. SHAPIRO, Olena. Childhood-Inspired Symbols. In: Larysa IVSHYNA, ed.-in-chief, The Day, 2012, March 2 [in Ukrainian].
17. Available from: <http://www.ofort.in.ua>.