

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

(Varia Nr. 16)

Володимир Стрельніков

(З нагоди виставки образів, графік та рисунків)

ЕСЕЙ ВОЛОДИМИРА ЯНЕВА

Знімки Петра Мозолюка

Wolodymyr Strelnikov

(Aus Anlaß seiner Ausstellung in den UFU-Räumen)

Eröffnungswort von

WOLODYMYR JANIW

Photos von Petro Mozoluk



Мюнхен

1980

München

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

(Varia Nr. 16)

Володимир Стрельніков

(З нагоди виставки образів, графік та рисунків)

ЕСЕЙ ВОЛОДИМИРА ЯНЕВА

Знімки Петра Мозолюка

Wolodymyr Strelnikov

(Aus Anlaß seiner Ausstellung in den UFU-Räumen)

Eröffnungswort von

WOLODYMYR JANIW

Photos von Petro Mozoluk



Мюнхен

1980

München

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

(Varia Nr. 16)

Володимир Стрельніков

(З нагоди виставки образів, графік та рисунків)

ЕСЕЙ ВОЛОДИМИРА ЯНЕВА

Знімки Петра Мозолука

Wolodymyr Strelnikov

(Aus Anlaß seiner Ausstellung in den UFU-Räumen)

Eröffnungswort von

WOLODYMYR JANIW

Photos von Petro Mozoluk



Мюнхен

1980

München

З М І С Т

<i>В. Янів</i> : Боротьба душі із порожнечою	3
<i>W. Janiw</i> : Der Kampf der Seele gegen die Leere	11
Таблиці знімок	I-VIII

I N H A L T

<i>W. Janiw</i> : Ukrainische Fassung des Eröffnungswortes zur Ausstellung von W. Strelnikov am 9. 2. 1979	3
<i>W. Janiw</i> : Der Kampf der Seele gegen die Leere	11
Bildtafeln	I-VIII

Das Eröffnungswort erscheint als Sonderdruck aus:
Mitteilungen der Arbeits- und Förderungsgemeinschaft der Ukrainischen
Wissenschaften e.V., Nr. 16, München 1979.
Ukrainische Fassung nach dem Wortlaut des UFU-Pressbulletins Nr. 2 (46),
vom 13. Februar 1979.

БОРОТЬБА ДУШІ ІЗ ПОРОЖНЕЧЕЮ

(Впровідне слово на відкритті виставки картин
Володимира Стрельнікова)

В п'ятницю, 9 лютого 1979 р., відбулося в Українському Вільному Університеті відкриття виставки 25 картин та 45 графік, акварель та рисунків українського мистця, виселеного в травні 1978 р. з Батьківщини. Імпреза втішалася надзвичайним успіхом, — зала була вщерть переповнена, при чому дуже важливо, що було вельми багато молоді (бл. четвертини) та чужинців (німці, росіяни, поляки, чехи, жиди).

Український Вільний Університет змагає в своїй діяльності до змістовної синтези науки й мистецтва, як тривкої підстави справжньої культури кожної спільноти. З педагогічного погляду має це змагання рідкісне значення для гармонійного виплекання багатограних, врівноважених особовостей. Тому УВУ влаштовує прибіл. від двох років мистецькі виставки для громадськості. Вони становлять доречне доповнення й вивершення нашої дослідної й педагогічно-навчальної активності. При підготові виставок скеровували ми нашу увагу в різних напрямках: в рівній мірі до ретроспективної синтези творчості померлих мистців (Б. Крюков — травень 1977 р.), що й сприяння новим талантом (Куріца-Ціммерманн — грудень 1977; М. Роман — березень 1978). Врешті ми не тратили з очей одного з підставових завдань екзильного університету: співдії народів у душі європейської спільноти (три сучасні чеські графіки — червень 1978 р.)*.

Сьогодні поставили ми собі цілком інше завдання: представити українській колонії у Мюнхені й околицях, як теж нашим численним неукраїнським приятелям, нашого земляка — маєстра Володимира Стрельнікова; я дуже радий, що Ви так охоче відгукнулися на запрошення й так численно з'явилися на вернісаж! Сподіваюся, що присутні будуть раді ознайомитися із творчістю людини, що ще 9 місяців тому жила й творила на Батьківщині, під безпосереднім надхненням цілого рідного оточення, специфічної атмосфери, — під впливом «genius loci». Вже на перший погляд відчуваємо, як дуже наш маляр пов'язаний із ґрунтом, але зокрема таки із землею.

Добре відоме, яке видатне місце займає земля в українському мистецтві: земля характеристична також для української літератури та

* Інформації про ці виставки з'являлися згодом в рівній мірі у річних підсумках із діяльності, міцених у німецькомовних Записках Т-ва Сприяння Українській Науці, що й в дописах для української преси.

для музики; цей зв'язок із землею віддзеркалюється в цілому світо-відчутті, й послідовно також у публіцистиці й філософії. Деякі українські етнопсихологи чи есеїсти взагалі вбачають в українськiм «антеїзмі», отже в прив'язанні до землі, одну з основних рис української духовности. Це пов'язання дуже виразне також у Стрельнікова.

Гляньмо на обриси його незугарних постатей на перших чотирьох образах головної стіни («Чорне волосся», «Влітку», «Осінь», «Біла білої хати»). Це брили з невиразними, розпливчастими обличчями, а то й без облич; наче б то грубо виліплені груди із глини, чи краще: наче сама таки земля випорскнена з глибин і застигла на поверхні у безруху, наче глиби із надрів. Нагадуються нам мимоволі праісторичні «баби» — примітивні камінні постаті з могил українських степів Чорномор'я; пів людські, пів ідолські постаті, присвячені почитанню предків, що своє життя завдячували плодотворній землі і що згодом після смерті в землі свій спочинок знайшли. Варто нагадати, що ці самі незугарні постаті з розпливчастими обличчями зустрічаються також в українського скульптора Григора Крука з Мюнхену (що передав для УВУ на збереження низку своїх творів). Фахова німецька критика вбачає саме у цих постатях пов'язання скульптора із ріллею, і вбачає саме в тому вияв його українського походження. На образах — чи теж на різьбах — важко розпізнати, де відділюється земля, як неорганічна матерія, від самої постаті, як живої ентелехії. Але саме в тім нескопленні переході найкраще відчувається справжню силу пов'язання, нероздільність людини і землі. Ми відчуваємо, як глибоко вросла людина своїм сплетеним корінням у землю. Ми бачимо зрештою на іншій олійній картині Стрельнікова («Коріння») цілу плетінку, яка непомітно переходить у тканину. А понад тим «корінням» зарисовані голови, чи вірніше нашкрябані риси голови, як символ вкорінення людини у землю. А втім із символами будемо у Стрельнікова зустрічатися частіше, й до теми ще повернемося.

Стрельніков вповні свідомий впливу древнього минулого з примітивними фігурами, — свого занурення в праісторію: він шукає архаїчні мотиви пракультур південних степів і відповідно архаїзує досі мертві свої істоти із глини, вдягаючи їх у барвні брокати, на яких, однак, сріблом і золотом розквітають скитські орнаменти. Пишні шати оживляють мертві досі постаті й надають їм барвности, із багатством барв і відтінків зелені в літі після рясно завітчаної весни («Влітку»), чи із червоновим чи жовтавим сіро-бурим сумом після літньої засухи восени («Осінь»). Лиш голови бракують! Символіка це? Чи протест? Це питання виринатиме раз-у-раз.

Але ж скажімо заздалегідь:

Символіка стала для Стрельнікова його щастям і благословінням у його творчості, але вона стала рівночасно його приреченням і прокльоном у житті. Ми згадали вже, що художник нещодавно покинув

Батьківщину, але ж уточнім: він був змушений покинути Вітчизну, бо він не зумів підпорядкуватися напрямним Партії, — але ж він цього й не бажав собі, він просто не ЗМІГ себе підпорядкувати директивам. Ці напрямні сковували суспільність постановами й указами, які визначали в рівній мірі як політичну активність, так і етичні та естетичні принципи, які — у висліді — сповняли ціле життя жахливою порожнечею, що в ній все було заздалегідь передбачене й передрішене. В цьому житті не могло бути ні сумніву, ні слабости, — в ньому мали бути тільки «герої праці», яким, однак, не вільно було зважати-ся на вияв індивідуальности. Ніхто, зрештою, й не зважувався. Так народжувалися герої зрівняної — уоднородненої — однотонної сіризни із однаковими бажаннями до перевиконування норм у своєму ремеслі, без права на справжню творчість, на мистецтво! А до цього всі вони мали бути веселі, мали самовдоволено сміятися, захоплено споглядаючи на великий матеріяльний прибуток нужденних з погляду на зміст жнив . . . Бездушні, жалюгідні фігури без голів.

Це й є вихідний пункт для мистецтва Володимира Стрельнікова, що виповнює й посьогодні істоту його творчости. Він відчув необхідність підняти боротьбу із беззмістовністю, щоб рятувати власну душу від занидіння в нестерпному настрої пригнічення в житті без змісту, змагання та мети. Боротьба душі проти порожнечі в тоталітарній системі була інтерпретована як боротьба із режимом, хоч Стрельніков ніколи нічого проти режиму не зробив, хоч він ніколи не виступив ані проти постанов конституції, ані проти діючого права, хоч він взагалі нічим не провинився; він просто вже із своєї внутрішньої настанови — і ще менше із своєї природи чи із своїх переконань ніколи не схилявся до революційної дії. Він був єдино людиною, що шукала свого життєвого змісту й сенсу в житті.

Після закінчення загальної освіти у десятирічці, бажав він насамперед здобути фахове знання, потрібне йому і, зокрема, його родині до прожитку. Проте вже скоро рішається він ступити на мистецький шлях. Це роки 1960-1961. Стрельніков (нар. 1939 р.) є тоді юнаком, сповненим при своїх 21-22 рр. великої енергії та щирого захоплення. Він вступає до художнього училища у рідному місті (Одесі) і працює із запалом, щоб відповісти всім поставленим вимогам. Але незабаром переконається він, що школа може йому мало що дати: у ній пропонується як зразок «передвижників», отже майстрів половини 19-го сторіччя, які своїм реалістично-натуралістичним стилем, із нахилом до етнографізму, найбільш відповідали офіційному сучасному «соцреалізму». Наче б то час затримався на місці, в безрусі.

Обдарованого маляра мусіло таке поставлення завдань доводити до розпачу. Стрельніков вирішує покинути школу, щоб знайти власний шлях у шуканні нових засобів вислову, чи нової техніки. Шлях не був легкий, якщо зважити, що доступ до нових зразків і здобутків

у світі був щільно замкнений заслоною. Стрельников шукав ще зразків у відгомонілім, — перестарілім вже модернізмі російських мистців двадцятих років; він знайомиться також з новішими течіями за посередництвом книжок чи листування зі знайомими, які жили за кордоном. Все таки Стрельников не занедбує жодної нагоди, — а зокрема звертається він до давнього мистецтва, — до іконопису чи до архаїчного мистецтва, яке може студіювати на живих зразках, — завдяки численним розкопкам.

Із своїми неконформістичними образами щастить ще початково Стрельникові брати участь у деяких виставках, зокрема в т. зв. Осінніх виставках в Одесі (1961-65), у двох «республіканських» у Києві, в одній «всесоюзній» у Москві (1977), а раз у міжнародній — поза межами СРСР — у Варні. Але ж на того роду загальних і масових виставках можна було представити тільки малі вирізки із творчості, які не давали уявлення про творчі аспірації й можливості. До того ж ситуація постійно погіршувалася. Справді, мистці самі протиставилися задушливій атмосфері і так, напр., домоглися того, що в Одесі відбулися виставки у редакційних приміщеннях місячника «Комсомольська іскра» (двічі), що вносили дещо нове в художнє життя цілого міста і тому стрінулися із жвавим відгомоном у суспільности, але це зацікавлення видалося настільки небезпечним для Партії, що виставки перервалися по цих несміливих спробах: сама редакція дістала попередження, щоб виставок не продовжувати. Шукаючи нових можливостей, мистці перейшли до «квартирних» виставок в приватних салонах (індивідуальна Стрельникова 1966 р. в Одесі; збірна кількох мистців із заприятеленими творцями у Москві 1973 р.). Незаперечно, ті виставки ставали імпульсом до нових шукань, але одночасно звертали увагу на «непокірливих», що не хотіли бути «стахановцями» сірих буднів. Зашморг затіснювався. Непокірливі ставали щораз більш ізольованими. Ізольованим щораз більше почував себе й Стрельников, чим більше віддалювався він від заялжених шаблонів і сковуючих директив, у постійному змаганні за власне обличчя. Цю ситуацію представив свого часу у кількох рядках ровесник Стрельникова — Ігор Калинець, змалювавши незавидну долю мистця з його мріями про незвершені пляни, коли його примушують перевиконувати мистецькі норми різних агітаційних плякатів і закликів.

«Ох, як однотонно день по дні кане,
Як нудно зрежисеровано ранку акт за актом.
О дев'ятій мистець випиває філіжанку кави
і береться за студію трактора!»

Це тоді, коли йому ще мріються райські дерева із райськими яблуками, які внадилася клювати рай-птиця віддавна... Це тоді, коли через дорогу «у теремі кришталевім князівна після сон-ночі потягаєть-

ся звабно», — коли в неї зриваються перса як меві, — коли звільна осувається з неї сорочка едwabна»... Бунт Калинця, як відомо, закінчився для нього трагічно: присудом і засланням...

Боротьба Стрельнікова проти беззмістовної порожнечі епігонства виявилася в його картинах із сонними видамима постатей в мистецькій деформації. Ця мистецька деформація одночасно унаочнює також справжню деформацію людини режимом — звичайно, символічно.

Але ж вона висловлює рівнобіжно ще й жах перед умасовленим і масовим суспільством без власного обличчя із бажанням визволитися із кошмару безособовости «зрівняних» автоматів без бажань та поривів.

Старші колеги Стрельнікова, що початково ще бажали достосуватися до загальних директив, але не змогли довго втримати безперспективності шляху, намагалися вирватися із зашморгу соцреалізму утечею в орнаменталістику чи в монументалізм. Стрельніков шукав виходу в символізмі з архаїзацією мотивів, при чому багато уваги присвятив він кольорові й техніці. Удосконалюючи власну техніку, працює він над картинами дуже довго — деякі, за його свідченням, визрівають цілими місяцями.

В символізмі зупиняється Стрельніков на такому важливому для українця елементі, як власна хата із підкресленням її індивідуальних рис, що так дуже відповідають індивідуалізові мешканців. В початкових шуканнях розв'язку знаходить він у різних архітектонічних конструкціях, але від цього засобу він віддалився (і образів з того періоду на виставці в нього не було!); згодом символізує йому хату як захист для цілої родини біла фарба, — та біла фарба, яка так добре відома з описів наших поетів; пригадаймо хоча б із Шевченкового «Сну» («Гори мої високі»):

«Хатки біленькі виглядають,
мов діти в білих сорочках,
у піжмурки в яру гуляють»,

чи зовсім подібно у «Княжні», коли то «білють хати» в селі, що створює гармонійну естетичну цілість, коли село ховається в зеленому гаї. Ця біла фарба сприяє атмосфері веселости навіть у важкий час, — надії, спокою серед бурі й лихоліття, надії проти сподівань, віри у якусь вищу силу, і довір'я в її всемогутність.

Ці білі хатини є найкращим показником для подорожнього, який, навіть не знаючи українських звичаїв і побуту, пізнає зразу різницю при переїзді північної границі — саме на підставі різниці між хатами — українською та російською. Це знаємо із численних свідчень та описів у минулому і — навіть — сучасному. Власна хата, як символ родинної єдності — здавен була важливим елементом родинного життя, і тому хаті та її устаткуванню присвячувалося завжди чимало ува-

ги: внутрішня обстановка мала відбивати індивідуальні риси родини, і тому вона була відповідно прибрана — іконами, багатим квіттям на весні чи влітку, зіллям восени і взимку, чи барвистими вишивками, які заступали квіти. Також усе оточення мало гармонізувати з хатою, на що звернув увагу М. Костомаров, описуючи, що для української хати є важливим також оточення, зокрема дерева (які не мусять приносити прибутку) і квітники.

Сьогодні українська родина є надщерблена у наслідок спільнотних мешкань у великих спільних будівлях, через важку працю в колгоспах, через відділення батьків від дітей. Тим більше зобов'язує ідеал єдності родини. Щойно «коло білої хати» отримують у Стрельнікова постаті обличчя, яких бракувало «бабам». І приглядаючися, бачимо, як усі постаті збиваються разом, притулюються одна до одної із глибокою тривогою в очах, щоб колись вони свого притулка не втратили, але одночасно з довір'ям, що все вони перенесуть, як довго вони творитимуть з'єднану спільноту. Всі вони щільно туляться до дому, як до своєї святині, в якій царює мир і злагода. Родина залишається з'єдиною при виході до праці у степ («Люди в степу»), при чому всі члени зберігають символічно при різнобарвності степу білу фарбу дому (яка проявляється у їх білих обличчях). Зовсім подібно '«Ранком», коли родина із затишно-заспокоючого білого дому, тримаючися разом, плече-в-плече, виходить до роботи. Білий символ дому залишається в центральній постаті (батька чи матері). Справді, нам дуже цікаво на образах спостерігати, як постаті взаємно зближуються, як тільки з'являється білий колір на полотні (чи на дереві), так, напр., у «Прогулянці з сином», або в «Групі в степу». Коли «ранком» дім утворювався з центральною постаттю, то «групу в степу» біла непорочність дому об'єднує спільною світляною авреолею. Знову ж у «контрасті» двох кольорів — білого й червоного — білий затримує людські постаті із обличчями, коли червона площа є без постатей і без облич, знищуючи індивідуальність, загублену без опори на дім, і заперечуючи людське в одиниці, заперечуючи радість творчого життя жалобою чорного кольору смерті, що діє застрашуюче й погрожуюче.

В домах Стрельніков зберігає в хатнім устаткуванні традиційні орнаменти і символи, як, напр., на майстерно декорованих кахлях «Біля печі», які є наче продовженням «барвистих мелодій килимів» І. Калинця, що їх з любов'ю й пристрасстю ткали «на арфах предвічних кросен» «хитрорукі рапсоди» із різних районів України, вплітаючи в них найкращі побажання для роду й для його нащадків . . .

«Щоб на веселчатім маєві ниття,
на прадідівській естафеті родини,
і через найтяжче тисячоліття
наші нащадки родились» . . .

Ця сама любов, ці самі побажання й у кахлях печі. Нахил до орнаменталізації зауважуємо також у згадуваних «коріннях», так що важко вчутися, чи ідеться про сплет коренів, чи про наверхствання скитської могили перед розкопанням, — могили із усіми скарбами, що й досі надихують відчуттям гордості. Бо ж так чи інакше всі ми закорінені у верствах минулого, яке у Стрельнікова просто переходить у сучасне — із «коренів» у кахлі, чи в брокати одягів у фантазіях «Осіннього», чи мешканців «біля білої хати».

В композиціях Стрельнікова людина займає важливе місце, хоч і — як згадано — із розпливчастими обличчями. З протесту проти накиданого уодноріднювання, що веде до умасовлення і до втрати свого обличчя? А чи це може тільки ствердження довершеного умасовлення? Чи, врешті, в тій розпливчастості дзвенить велика туга за індивідуальністю, яка змагає до самоствердження і врешті-решт затріумфує?

«Із дум доби, чи з простору спільноти, —
З Нірвани небуття, чи з метушні
По усміх успіху з терпінь тісноти
Встає жива істота з мурашні!» . . .

(«Життя»)

Людські постаті зустрічаємо також у графіках Стрельнікова, які виявляють дуже велике орнаментальне багатство, так що вони могли б нам нагадувати бароккове мистецтво, якщо б в них ми не мали античних елементів (відомих з малюнків) раннього мистецтва преісторії. Обличчя у графіках є виразніші, але ж багаті прикраси ліній нагадують нам безвихідність «лябіринту». Тому в постатях є трагізм, безнадійність загублення й непевності, а сам лябіронт із численними перехрестями нагадує творчість Кафки з його кошмаром прокльону постійного блукання. Розпач поширює зіниці у тісних, безповітряних клітках, здавлює крик в'язням із тьмяним поглядом у невідоме майбутнє «з-поза решітки». Стріндбергівські марева й видіння здоганяють себе у накопиченім хаосі «сну» («Ett drömspel»). З цього болючого безладу даремного шукання утікає Стрельніков у естетику елегантного «каліграфічного етюду», але й тут чорні кліщі стилізованих літер задавлюють ніжну плетінку орнаменту.

Цей страх степенується до розпачу «Материнства серед руїн», що технікою нагадує ікону. Іконографічність картини усвідомлює, що Богородиця-Діва Дитину привела також у руїнах. В авреолі зазначимо виразну смугу білої фарби — тугу бездомних за власним домом. Але в обличчі Матері, та й Дитини маємо вже прочуття хресної дороги та прибиття на хрест. А тло руїн нагадує знищені хати, розділені родини, жах смерті сотень тисяч сьгоднішніх матерів у тривожному передчутті можливого розділення у лябіронті великої в'язниці народів.

Як ми вже згадали, Стрельніков не був критиком режиму, не був борцем, не був революціонером, але він у картинах втілює жах смерті мільйонів земляків, зокрема матерів, що дітей народжують на біль та терпіння у світі. Він втілює в картинах жах смерті у безвихідних ситуаціях лабіринту, душевної порожнечі умасовлювання. Боротьбі з порожнечєю присвячує він себе, на службу цієї боротьби ставить він своє мистецтво. Це правда, що його мистецтво без непосреднього зв'язку із світовим мистецтвом ще не вповні визріло, що в ньому ще багато залежності від попередніх генерацій, що були протиставленням до «передвижників», але ж у мистецтві Стрельнікова є те основне, що вирішує те, чи твір є мистецтвом, чи ні: щирість почувань у постійнім шуканні; в його творчості відчувається жах і біль ставання.

Важливо також, що Стрельніков висловлює свій жах великої в'язниці не непосредньо, не сюжетно, але тільки чуттєво, натяками, іноді дискретним символом, у певній абстракції, за якою можна лише відчутти атмосферу. При тому свої «натяки» оформлює він дуже старанно композиційно, надаючи одночасно своїм конструкціям згармонізованість барв і тонів, які злагіднюють кошмар неблаганної дійсності променем естетичного підходу маляра з вірою, що життя проходить, але мистецтво триває . . .

Стрельніков покинув лабіринт, але він його не забув, і не зможе так довго забути, доки ще будуть жити люди у тривозі втрати душі в безнадії порожнечі, доки житимуть люди, засуджені на мовчання з приводу своїх переконань. В їхньому імені мусить промовити наш гість і наш земляк, який так недавно ще дихав рідним повітрям українського Чорномор'я. Сьогодні знайшов він у вільному світі нові можливості праці й вислову. Ми бажаємо мистцеві, щоб він скоро дійшов до повного розвитку таланту та визрів у виразну мистецьку індивідуальність. Спільнота, і зокрема УВУ, зобов'язані йому в тому допомогти. Для тієї цілі ми насамперед підготували йому цю виставку, — його першу індивідуальну виставку після виходу із лабіринту блукань. Я бажаю нашому гостеві повного успіху і проголошую виставку відкритою для оглядин, заохочуючи присутніх, щоб і вони допомогли гостеві в його зростанні зрозумінням та активною підтримкою.

DER KAMPF DER SEELE GEGEN DIE LEERE

Eröffnungswort zur Ausstellung von Wolodymyr Strelnikov
(9.—23. Februar 1979)

Unsere Universität strebt in ihrem Wirken nach einer sinnvollen Synthese von Wissenschaft und Kunst, was in jeder Gemeinschaft als sichere Grundlage echter Kultur gilt; aus pädagogischer Sicht ist dieses Streben von einer einmaligen Bedeutung für die harmonische Bildung vielseitiger, ausgeglichener Persönlichkeiten. Deshalb veranstalten wir seit einigen Jahren Kunstaustellungen für unsere Öffentlichkeit — die heutige ist die fünfte dieser Reihe. Sie sind eine inhaltsreiche Ergänzung zu unserer Forschungs- und Lehrtätigkeit. Bei diesen Ausstellungen richteten wir unser Augenmerk auf verschiedene Aspekte: Es ging sowohl um eine retrospektive Zusammenfassung der Werke verstorbener Künstler (Kriukow)* wie auch um die Förderung neuer Talente (Kurica-Zimmermann, Roman).** Unsere Aufmerksamkeit galt auch unserem Hauptbestreben: der Zusammenarbeit der Völker im Geiste der europäischen Einheit (drei zeitgenössische tschechische Graphiker).***

Heute stehen wir vor der ganz besonderen Aufgabe, unserer ukrainischen Kolonie in München sowie unseren zahlreichen nichtukrainischen Freunden einen Landsmann, den Maler Wolodymyr Strelnikov, vorzustellen, der noch vor 9 Monaten in der Heimat gelebt und gewirkt hat, wobei er seine Eingebungen aus der Gesamtheit der ihn umgebenden Atmosphäre, aus dem *genius loci*, schöpfen konnte. Man spürt auf den ersten Blick, wie sehr der Künstler mit dem Heimatboden, ganz besonders aber mit der Erde verbunden ist, die in der ukrainischen Kunst überhaupt, wie auch in der Literatur, der Musik, der ganzen Weltanschauung und folglich auch in der Publizistik und der Philosophie eine sehr große Rolle spielt. Manche Ethnopsychologen erblicken sogar im ukrainischen „Antäismus“, also in der Verbundenheit mit der Erde, eines der Hauptmerkmale der ukrainischen Mentalität. Diese Verbundenheit kommt auch bei Strelnikov sehr deutlich zum Vorschein.

Sehen wir uns die Umrisse der plumpen Gestalten der ersten vier Bilder an, („Schwarzhaarige“, „Im Sommer“, „Herbstliches“, „Beim weißen Haus“) — mit ihnen undeutlichen, verschwommenen Gesichtern, oder sogar ohne Gesichter — wie aus Lehm, oder besser aus Erde, geformt, als Erde emporgeschossen. Man stellt sich sofort die frühgeschichtlichen „Baben“ vor, jene primitiven Steinfiguren aus den Grabhügeln der ukrainischen Südsteppen — halb menschliche, halb göttliche

* *Mitteilungen Nr. 14* der Arbeits- und Förderungsgemeinschaft der Ukrainischen Wissenschaften e.V., München 1977, S. 156—167.

** *Mitteilungen Nr. 15*, München 1978, S. 168—172.

*** Ebd., S. 173—180.

Wesen, die der Ahnenverehrung gewidmet sind, die der fruchtbaren Erde ihr Leben verdanken und nach dem Ableben ihre Ruhe in der Erde finden. Es ist merkwürdig, daß dieselben plumpen Gestalten mit den verschwommenen Gesichtern auch bei Gregor Kruk, dem ukrainischen Bildhauer aus München, vorkommen: In ihnen erblickt die Fachkritik eben jene charakteristische Bindung des Künstlers an die Scholle, in ihnen sehen sie den Ausdruck der nationalen Mentalität. Es ist kaum zu erkennen, wo auf den Bildern (bzw. Plastiken) die Erde als anorganische Materie in die Gestalt, also in die lebendige Entelechie, übergeht. Doch gerade darin liegt das sichtbarste Kennzeichen der wahren Bindung an die Erde, — der Mensch mit seinen tief in den Boden eindringenden Wurzeln. Strelnikov zeigt uns übrigens ein Bild, das „Wurzeln“ heißt — ein Geflecht, das in ein verziertes Gewebe übergeht: Auf der Oberfläche ein angedeuteter oder gar gekritzelter Kopf als ein Symbol der Verwachsung des Menschen mit der Erde (Symbole werden wir bei Strelnikov häufig erkennen können, worauf wir noch zurückgreifen werden).

Strelnikov ist sich seiner Versenkung in die Frühgeschichte vollkommen bewußt — er sucht die archaischen Motive der Frühkulturen der Südsteppen auf und archaisiert seine bis dahin leblosen Lehmfiguren, indem er sie in farbige Brokate kleidet, die mit skythischen Ornamenten verziert sind. In diesen Prachtgewändern erhalten die Figuren Leben und Farbe — mit dem vieltönigen Steppengrün im blumenreichen „Sommer“, mit dem rötlichen oder gelblichen Grau-Braun nach der Sommerdürre im Herbst („Herbstliches“). Nur die Köpfe fehlen! Ist das Symbolik, oder ein Protest? Diese Frage wird immer wieder auftauchen. Nehmen wir es vorweg. Die Symbolik ist für Strelnikov überhaupt zum Glück und Segen für seine Schöpfung, aber zugleich zum Verhängnis und Fluch für sein Leben geworden. Wir haben bereits angedeutet, daß Strelnikov die Heimat erst vor kurzem verlassen hat. Nun ergänzen wir: Er sah sich gezwungen, die Heimat zu verlassen, weil er sich den allgemeinen Richtlinien der Partei nicht unterzuordnen wußte, es aber auch nicht wünschte, weil er sich einfach nicht unterordnen konnte. Diese Richtlinien fesseln die Gesellschaft durch Normen und Dekrete, die sowohl das politische Handeln als auch die ethischen und ästhetischen Prinzipien regeln und das ganze Leben in eine furchtbare Leere tauchen, in der alles vorausbestimmt wird, in der weder Zweifel noch Schwächen gedeihen können, in der nur die „Helden der Arbeit“ bestehen dürfen, die jedoch keine Individualität aufzuweisen wagen. Es sind Helden der gleichgeschalteten Eintönigkeit, mit dem Hang zu enormen handwerklichen Arbeitsleistungen, ohne ein Recht auf wahrhaft schöpferische Tätigkeit. Und dazu müssen sie fröhlich lachen und vergnügt auf den quantitativ reichen Ertrag der inhaltlich so kümmerlichen Ernte blicken. Seelenlose, bedauernswerte Figuren ohne Köpfe . . .

Hier liegt der Ausgangspunkt für die Kunst Wolodymyr Strelnikovs, der das Wesen seines bisherigen Schaffens darstellt. Er sah sich gezwungen, den Kampf gegen die Inhaltslosigkeit aufzunehmen, um die eigene Seele vor dem Ersticken zu retten. Der Kampf der Seele gegen die Leere wurde in dem System als Kampf

gegen das Regime gedeutet, obwohl Strelnikov nichts gegen das Regime unternahm, obwohl er gegen die Verfassung oder gegen das geltende Recht auf keine Weise verstoßen hat, obwohl er nichts verbrochen hat, obwohl er weder aus seiner inneren Einstellung noch aus seiner Natur und seinen Überzeugungen heraus je zu revolutionären Handlungen neigte. Er war nur ein Mensch auf der Suche nach seinem Lebensinhalt.

Nach Abschluß seiner Schulausbildung wollte er zunächst eine praktische Fachausbildung erwerben, die ihm, und vor allem seiner Familie zum Durchhalten im Leben unentbehrlich war. Bald entschloß er sich jedoch, in einer Kunstlehranstalt in seiner Heimatstadt die künstlerische Laufbahn einzuschlagen. Es sind die Jahre 1960—61, Strelnikov ist also ein Jüngling von 21—22 Jahren. Zunächst versucht er mit großer Energie und Begeisterung allen Erfordernissen gerecht zu werden. Aber bald erkennt er, daß ihm die Schule nur wenig versprechen kann: Als Vorbilder sollen dem Zögling die Meister der Mitte des 19. Jahrhunderts dienen, die mit ihrem realistisch-naturalistischen, manchmal zum Ethnographismus neigenden Stil dem heutigen Sozialrealismus so sehr entsprechen. Als ob die Zeit stehengeblieben wäre. Auf begabte Maler mußte eine solche Zielsetzung geradezu verzweifelnd wirken. Strelnikov entschloß sich, die Schule zu verlassen, um seinen eigenen Weg auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und Techniken zu finden. Der Weg war nicht leicht, da der Zugang zu den neuen künstlerischen Errungenschaften der Welt versperrt blieb. Strelnikov konnte sich nur mittelbar — durch Bücher oder Briefe — mit neuen Künstlern und Strömungen vertraut machen. Deshalb wandte er sich der archaischen Kunst zu, die er aus erster Hand — aus jüngsten Ausgrabungen — zu schöpfen imstande war.

Es gelingt ihm noch, an einigen Ausstellungen mit seinen nichtkonformistischen Bildern teilzunehmen, so in den sog. Herbstsalons in Odessa (1961—65), an zwei „republikanischen“ in der ukrainischen Hauptstadt Kyjiv, und einmal an der all-sowjetischen in Moskau (1977). Aber die Lage wurde immer schlimmer; auf diesen Ausstellungen konnte er übrigens nur kleine Ausschnitte aus dem Gesamtwerk zeigen. Es folgten noch zwei Ausstellungen der Künstler Odessas in den Redaktionsräumen der Monatsschrift des Komsomol („Komsomolskaja Pravda“), die in der Öffentlichkeit so großes Interesse erweckten, daß die Fortsetzung dieser Tätigkeit nach jenen zwei Versuchen untersagt wurde. Es wurden noch individuelle Ausstellungen in Privatwohnungen durchgeführt (1966 eine eigene in Odessa, 1973 gemeinsam mit befreundeten Künstlern in Moskau), aber der Druck verstärkte sich immer mehr, und schließlich blieb der Künstler in seinem Kampf völlig isoliert. Gleichzeitig entfernte er sich immer mehr von den erstarrten Schablonen im ständigen Ringen um ein eigenes künstlerisches Gesicht. So äußerte sich dieser Kampf gegen die inhaltslose Leere des Epigontums in Bildern mit traumhaften Menschengestalten in künstlerischer Deformation, die gleichzeitig die Deformation der Menschen durch das Regime schlechthin symbolhaft veranschaulichen sollten, die aber auch als ein Ausdruck der Angst vor der gesichtslosen Massengesellschaft mit dem gleichzeitigen festen Willen zur Befreiung zu deuten waren.

Die älteren Kollegen, die sich zunächst an die allgemeinen Richtlinien anpassen wollten und doch nicht lange auf diesem aussichtslosen Wege aushalten konnten, vermochten sich aus der Zange des Sozialismus durch ein Ausweichen in die Ornamentalistik bzw. in den Monumentalismus zu retten. Strelnikov sucht den Ausweg im Symbolismus, wobei er eine große Bedeutung der Farbe, aber auch der Technik beimißt. Was letztere betrifft, so arbeitet er sehr lange an seinen Bildern, indem er die Technik durch verschiedene Versuche stets verbessert, und was die Symbole angeht, so hält er sich besonders an Symbole des Heims. Zunächst findet dies seinen Ausdruck in verschiedenen architektonischen Konstruktionen des Hauses. Später wird die weiße Farbe zum Symbol für das Heim als dem Hort der Familie — jenes Weiß, das so typisch ist für die weißgetünchten Hütten des ukrainischen Dorfes, daß man eben durch diese Farbe der Häuser das Überschreiten der Grenze der Ukraine feststellt, wie es Reisende häufig bezeugt haben (auch jene, die sich nie mit den ukrainischen Sitten und der ukrainischen Geistigkeit befaßten). Das Haus bedeutet seit jeher sehr viel für den Ukrainer, und man hat der eigenen Heimstätte immer viel Liebe geschenkt. In der Innenausstattung wollte man niemals eigene, individuelle Züge vermissen, die sich in Bildern, im reichen Blumenschmuck und den bunten Stickereien widerspiegelten. Aber man pflegte auch mit großer Sorgfalt die Umgebung — die Blumengärten und Bäume, die mit dem Haus harmonieren sollten.

Heute ist die ukrainische Familie durch die Gemeinschaftswohnungen, durch die Kolchosenarbeit, durch die Trennung der Eltern von ihren Kindern zerstört, — um so mehr bleibt die Familie als eine geschlossene Einheit, als Ideal bestehen. Erst im Bild „Beim weißen Haus“ erhalten die Gestalten ihre Gesichter, und es ist beachtenswert, wie sie alle aneinanderrücken, mit tiefer Sorge in den Augen, aus Furcht vor einem Verlust ihres Heimes, doch zugleich mit der Zuversicht, daß sie durchstehen werden, solange sie zusammenhalten, sich an das Haus klammern. Die Familie bleibt auch geschlossen, wenn alle Angehörigen in die Steppe hinausrücken, in deren Grün sie den weißen Grundton des Hauses beibehalten („Menschen in der Steppe“) und nicht zu trennen sind. Genau dasselbe erblicken wir „Morgens“, wo die Familie geschlossen, aneinandergeklammert aus dem gemütlich-beruhigenden Weiß des Hauses zur Arbeit aufbricht. Und es ist bezeichnend, daß die Gestalten immer eng zusammenrücken sobald das weiße Symbol des Hauses auftaucht, so im „Ausflug mit Kind“ oder „In der Steppe“. Ganz ähnlich ist es bei dem „Kontrast“ der weißen und roten Flächen, wobei die weiße Fläche die Gesichter behält, die rote das Menschliche verneint und sich mit der Trauer der schwarzen Todesfarbe beängstigend und drohend vereint.

In den Häusern Strelnikovs finden wir immer geschmückte Gegenstände mit traditionellen Ornamenten und Symbolen, besonders auf den Kacheln des Ofens („Beim Ofen“). Denselben Drang zur Ornamentierung bemerken wir auch bei den bereits erwähnten „Wurzeln“, — so daß es nur schwer zu entscheiden ist, ob es sich um Wurzelgeflechte oder um die Schichten des Grabhügels vor der Ausgrabung handelt. Sind wir übrigens nicht in den Schichten der Vergangenheit

verwurzelt? Deshalb fließt bei Strelnikov die Vergangenheit geradezu in die Gegenwart über.

Die Menschen bilden in den Kompositionen Strelnikovs eine wesentliche Komponente, obwohl sie fast alle verschwommene Gesichter haben. Ist das ein Protest gegen die aufgezwungene Gleichschaltung, die zur Vermassung und zur Gesichtlosigkeit führt? Oder ist es lediglich die Feststellung der vollzogenen Vermassung der Menschen? Oder erklingt in dieser Verschwommenheit die große Sehnsucht nach einer Persönlichkeit, nach der Individualität, die sich durchsetzen und im Endeffekt triumphieren muß?

Den menschlichen Gestalten begegnen wir ebenfalls in den sehr präzisen und reich ornamentierten Graphiken Strelnikovs, die uns an die barocke Kunst erinnern könnten, wenn wir in ihnen nicht die antiken Elemente der Frühkunst der Vorgeschichte entdeckten. Die Gesichter sind in den Graphiken deutlicher, aber die reichen Verzierungen der Linien erinnern uns an ein ausgangsloses „Labyrinth.“ Es gibt deshalb in den Gestalten etwas Tragisches, Trostloses, eine Verlorenheit, eine Ungewißheit, — und das Labyrinth mit den vielen Gängen und Kreuzungen läßt uns an Kafkas Erzählungen mit ihrem Alptraum der Verdammung zum ewigen Irren denken. Die Verzweiflung erweitert die Pupillen der Gefangenen in ihren engen, luftleeren Käfigen, die „hinter den Gittern“ mit vernebelten Blicken trostlos in eine unbekannte Zukunft starren. Strindbergsche Halluzinationen und quälende Traumbilder („Ett Drömspel“) erscheinen auch bei Strelnikov in seinem „Traum“. Diesen Chaos der vergeblichen Suche entflieht er durch das Ausweichen in die Ästhetik der „kalligraphischen Etüde“, aber die schwarze Zange der stilisierten Lettern überdeckt auch hier das zierliche Flechtenornament des Hintergrundes.

Diese Angst steigert sich bis zur Verzweiflung in der ikonenhaften „Mutterschaft inmitten von Trümmern“. Das Ikonenhafte läßt uns an die Madonna denken, die ihr Kind eigentlich in Ruinen zur Welt gebracht hat. In der Aureole erblicken wir, im Weiß, die Sehnsucht der Obdachlosen nach einem eigenen Heim. Aber in den Antlitzen sowohl der Mutter wie auch des Kindes ist schon eine Vorahnung des Kreuzweges und der Kreuzigung. Und der Hintergrund der Ruinen läßt uns an die zerstörten Heime denken, an die getrennten Familien, an die Todesangst von Abertausenden von heutigen Müttern in ihrer furchtbaren Vorahnung einer möglichen Trennung in dem Labyrinth des großen Völkergefängnisses.

Strelnikov war, wie schon gesagt, kein Regimekritiker, kein Kämpfer, kein Revolutionär, aber er verkörpert die Todesangst von Millionen seiner Landsleute, insbesondere der Mütter, die ihre Kinder zur Qual und zum Leiden zur Welt bringen. Er verkörpert die Todesangst der Ausweglosigkeit des Labyrinths, der geistigen Leere der Gleichschaltung. Dem Kampf gegen die Leere hat er seine Kunst gewidmet. Mag sie hinter dem Eisernen Vorhang, wegen der totalen Abgrenzung, noch nicht ausgereift sein, so spüren wir in ihr doch die Echtheit der Gefühle, die Angst des Labyrinths.

Nun ist eben die Echtheit der Gefühle eine der wichtigsten Vorbedingungen der großen Kunst, — neben der Besessenheit in der Suche nach einem neuen Ausdruck. Dabei ist bei Strelnikov nicht unbedeutend, daß er die verzweifelte Angst des immensen Gefängnisses nicht unmittelbar, nicht augenscheinlich erfassbar darstellt, sondern sie nur andeutet. Nur flüchtige Hinweise lassen die Möglichkeit zu, sich in die Atmosphäre einzufühlen. Seine schmale Grenze zwischen dem Realen und Irrealen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen dem Geflecht der Wurzeln und dem vorgeschichtlichen Brokat zeigt er in sorgfältig verarbeiteten Konstruktionen mit einer ausgeprägten Neigung zur Harmonie der Farben seiner etwas gedämpften Palette. Diese Ausgeglichenheit schwächt den schrillen Alptraum der unerbittlichen Wirklichkeit mit dem Lichtstrahl der ästhetischen Auffassung des Künstlers mit seinem unerschütterlichen Glauben daran, daß das Leben (mit seinem Leid und Schmerz) vorübergehe, die Kunst aber ewig dauern werde.

Strelnikov hat das Labyrinth verlassen, aber er kann es nicht vergessen, und er wird auch diesen Alpdruck nie vergessen können, solange es noch Menschen gibt, deren Seele in geistiger Leere erstickt, die wegen ihrer Gesinnung zum Schweigen verdammt sind. Für sie alle muß er seine Stimme erheben, zunächst für all diejenigen, die mit ihm den gemeinsamen Weg gingen. Heute hat er in der Freien Welt neue Möglichkeiten der Arbeit und des Ausdrucks gefunden. Wir wünschen dem Künstler, daß er nunmehr zur vollen Entfaltung und zur künstlerischen Reife gelangen möge. Wir sind verpflichtet, ihm dabei zu helfen. Dazu mag auch die heutige Ausstellung dienen und ich wünsche dem Künstler, daß sie zu einem vollen Erfolg wird.



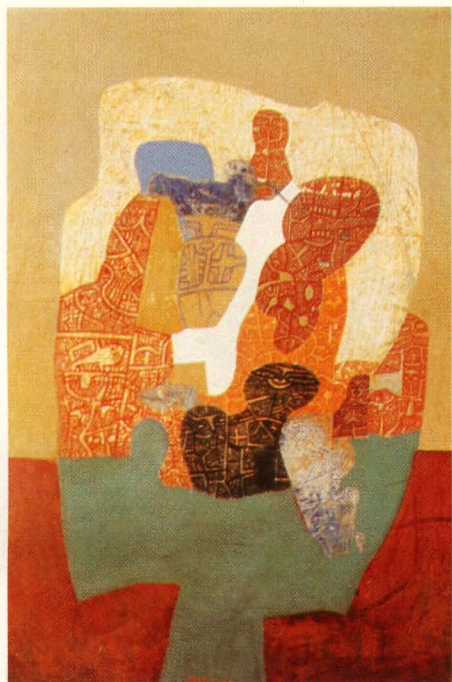
Die Schwarzhaarige

Чорне волосся



*Eröffnung der Ausstellung
W. Strel'nikov und W. Janiw
Im Hintergrund an der Wand:
„Die Schwarzhaarige“, „Im Sommer“*

*При відкритті виставки
В. Стрельніков і В. Янів
За ними на стіні:
«Чорне волосся», «Літом»*



Herbstliches

Осінь



Beim weißen Haus

Коло білої хати



Wurzeln

Коріння



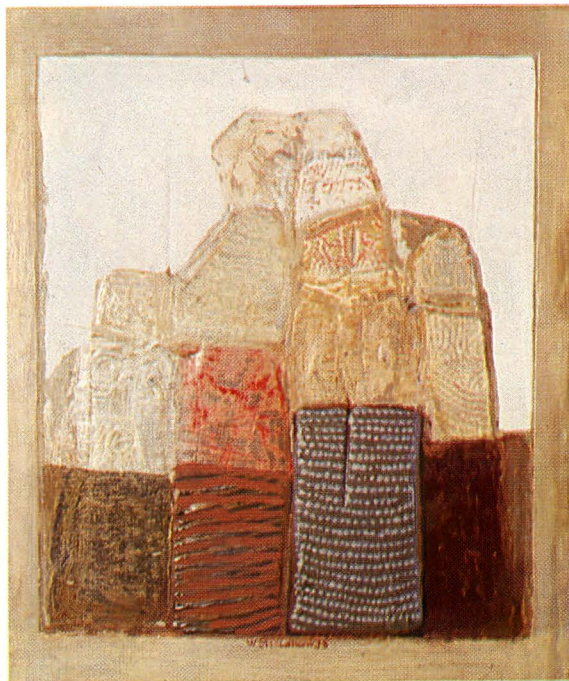
Menschen in der Steppe

Люди в степу



Morgens

Ранком



Ausflug mit Kind

Прогулянка із сином



In der Steppe

Група в степу



Kontrast

Контраст



Beim Ofen

Біля печі



Mutter inmitten von Trümmern *Материнство в руїнах*



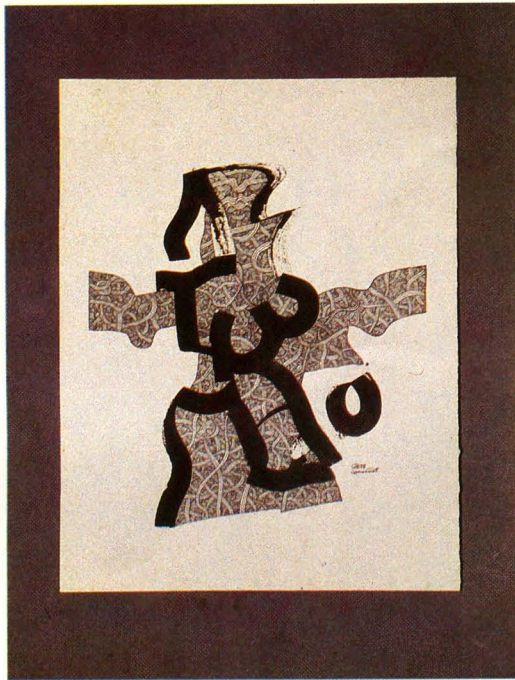
Labyrinth

Лябіринт

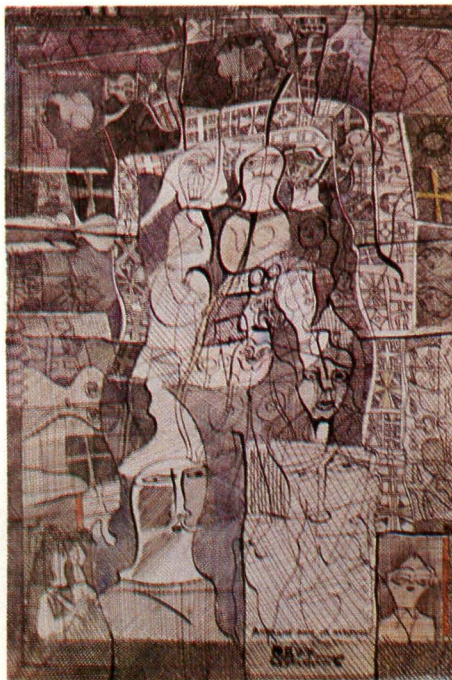


Hinter den Gittern

З-поза решітки



Kalligraphische Etüde *Каліграфічний етюд*



Der Traum

Сон

