

Митець на перехресті культур Образ художника Никифора Дровняка з Криниці в українській та польській літературі

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.014>

Біографіка про Никифора як територія пам'яті

«Своєю спадщиною він виповнює прогалину в мистецтві світу», – писав у вірші «Еліфанію під стопу» український поет у Польщі Остап Лапський (Lapskyi 2000: 170). Біографічні твори про митця є свого роду територією пам'яті: разом із меморіальними музеями, каталогами й альбомами, мемуаристикою та іншими еґодокументами біографічна белетристика зберігає пам'ять про художника, відтворює його образ і місця, пов'язані з його життям. Про деяких митців створено також кінематографічні твори (документальні фільми або ігрове кіно), а також кіносценарії та біографічні п'єси. Художня біографістика про митців осмислює життєві факти, культурно-історичний контекст і мистецьку спадщину, створячи новий фікційний світ довкола їхніх постатей.

* Оксана Левицька. Літературознавиця, кандидатка філологічних наук, доцентка Українського католицького університету та Національного університету «Львівська політехніка», співзасновниця Платформи інтермедіальних досліджень.

E-mail: oksana_levytska@ukr.net | ORCID: 0000-0002-5033-4661.

Лемківський художник Никифор (Nikifor, 1895–1968), при народженні Епіфаній Дровняк (Epifaniusz Drowniak), відомий ще під майже двома десятками імен: Никифор Криницький (Nikifor Krynicki), Матейко з Криниці (Matejko), Лемко Никифор, Никифор з Криниці, Нетифор (Netyfor), Ян Криницький, Майстер з Криниці, Ян Никифор та ін. Його постать неодноразово привертала увагу літераторів, митців, мистецтвознавців і журналістів Польщі й України, які прагнули описати його дивовижну життєву історію і збагнути природу його мистецького хисту (див.: Lesych 1971; Banach 1983; Noha 2005; Mudrak 2023; Pławuszcowski 2016). Образ Никифора приваблював передусім своєю неординарністю, загадковістю, нетиповістю для художника, йому присвячено поетичні твори, художні есе й романи, образотворчі роботи, а також документальні й художні фільми (Mój Nikifor 2021). Цей міжмистецький простір пам'яті має взаємодоповнювальний характер: образ митця і його творчість в різних видах мистецтв висвітлюється під іншим поглядом і різними засобами виразності. В українській та польській літературах інтерес до Никифора Дровняка не менший, ніж в мистецтвознавстві чи в культурознавчих студіях.

Оскільки достеменних фактів про життя Никифора з Криниці збереглося небагато, його біографія постає радше як легенда чи романізована оповідь. Один із оповідачів біографічного роману у фрагментах «Никифор Дровняк із Криниці» Михайла Слабошпицького зазначає, що у Никифора «все надається для такої легенди, бо ж надто мало лишилося по ньому всього того, що тримало б перебіг його людської долі в реалістичних, точно заадресованих координатах, документувало кожну його думку чи крок на землі»; «мистецького середовища довкола себе не мав», «з інтелектуалами спілкувався мало – та й то вже наприкінці життя – а тому й не ввійшов популярною дійовою особою в мемуари сучасників...» (Slaboshpytskyi 1995: 78). А позаяк митець був майже неписьменним, то й не залишилося по нім і письмових егодокументів, саме лиш письмо образами – у рисунках, графіці чи малярстві. В есеї «Лемківський король» Василь Махно зауважує, що «спершу потрібно було відділити Епіфанія Дровняка від його малюнків, тобто фізичну особу від того, що творила його уява та рука. Це було зовсім непросто, тобто відпочиваючі та навіть лемки ніяк не могли втямити, що хтось такий упосліджений може творити щось, що варте уваги» (Makhno 2022). Хоча Никифора помітили ще в 1930-ті роки, коли львівський художник Роман Турин відкрив талант маляра й організував йому перші виставки, проте події Другої світової війни вимушено перервали цей інтерес до особистості митця та його творів. Для українців він тривалий час залишався маловідомим, оскільки в численних польських публікаціях про криницького Матейка довгий час майже не згадували про його лемківське походження.

Природно, що польська література й кінематограф звернулися до постаті Никифора значно раніше, ніж українські митці. Передусім варто згадати поезії Збігнева Герберта та Єжи Гарасимовича, Яна Юзефа Щепанського, Яна Болеслава Ожуга, праці Анджея Банаха та кіноверсії про митця. Сьогодні життя Никифора представлене і в дитячій візуальній книжці. Відповідно й досліджень літературної рецепції постаті криницького Матейка у польському літературознавстві репрезентативно більше (приміром, Adamowska 2018; Gontarz 2020; Orpacka-Walasek 2021).

Метою дослідження є аналіз образу лемківського митця Никифора в художній прозі, есеїстиці та поезії українських і польських авторів, а також визначення основних

мотивів, проблематики, образності, поетики творів. Методологія дослідження ґрунтується на компаративному аналізі літературних текстів та образотворчих робіт у межах інтермедіальних студій літератури й малярства, що дозволить дослідити літературну рецепцію малярської спадщини Никифора та взаємодію мистецтв у біографічних творах про художника в українській та польській літературах.

З-поміж українських літературних творів про маляра найбільш помітним є роман-колаж Михайла Слабошпицького «Никифор Дровняк із Криниці», який спершу фрагментарно публікувався в різних часописах 1990 року («Лемківщина», «Світовид», «Наука і культура»), а 1995 року, у рік відкриття Музею Никифора, вийшов з друку одним виданням разом із біографічним літературним портретом Тодося Осьмачки (Slaboshpytskyi 1995). У наш час зросла кількість літературних інтерпретацій образу Никифора: 2016 року опубліковано біографічну новелу Ярослава Ороса «Никифор», відтак твір увійшов до збірки «Витівки Ярга» (Oros 2016; 2017), 2021 року вийшла з друку белетризована біографія Романа Берези «Маляр з потойбіччя» (Bereza 2021) та есей Уляни Скицької «Никифор. Епіфаній Дровняк» (Skytska 2018), перевиданий 2022 року. Біографічну оповідь про Никифора сюжетно вплітає в роман «Бора» 2011 року Галина Вдовиченко, а також інтермедіально інкорпорує Роман Горак у біографічному романі про Володимира Патики «Під знаком Дамоклового меча» (Horak 2021).

Мотив бездомності в біографістиці художника

Никифор Дровняк не залишив по собі текстів, позаяк був неписьменним, натомість ми маємо тисячі його малярських робіт як свідчень про себе. Його графічні й малярські роботи створені на найпростіших матеріалах із найдоступніших малярських засобів. В есеї «Лемківський король» Василь Махно пише:

[...] людина з втраченим ім'ям та спустошеної землі, не мав ні паспорта, ні батьківщини, ані власного імені. Його самого тричі вивозитимуть. Забиратимуть від гір, залізниць, церков, ікон, зелених барв хвої кудись до щецінських балтійських берегів (Makhno 2022).

Цей мотив став домінантним у життєписній прозі та поезії про лемківського Матейка. Никифор – митець без дому і без імені. Відомо близько двох десятків його імен, багато з них використовують в художній та нехудожній біографістиці про митця. Наскрізним мотивом біографічних творів про маляра є бездомність. Художник, у чийх графічних чи малярських роботах переважають рисунки будинків, криницькі вілли чи архітектурні споруди міст, у яких він побував, не мав власного помешкання упродовж майже всього життя. Новелістичний портрет Ярослава Ороса про лемківського митця-самоука побудований на мотиві дороги, поверненні лемка до малої батьківщини, свого минулого, власної пам'яті, материнського лона («До матері вертається Никифор... У лоно Євдокії. Криниця – тільки примха, вигадка для втіхи, коли самому нудно

у дорозі»). «Никифор усе пам'ятає, – пише літератор, – та найбільше – гріють спогади про Бардіїв». Тут, у церковній школі по-справжньому захопився малярством: «Там, у Бардієві, – грають перед очима сонячні зайчики, навівають тепле минуле, – він хоч трохи був обласканий долею, захищений інтернатськими стінами від повсякденних жебрацьких поневірянь», «тепер Никифор тільки тим і живе, що малює свій утаєний світ», «зачаївся, мов той равлик у мушлі». Його мала батьківщина розділена: «втратив Никифор можливість вільно мандрувати по селах і містечках поодаль Криниці» (Oros 2020: 50). Образ Колобка, що постійно тікає від загрози, або равлика, який дім волочить зі собою, візуалізують драму бездомності митця.

Упродовж майже усього життя Никифор Дровняк жив просто неба, часто ночував у чужих домівках, уся його майстерня – скринька з малярським приладдям, яку носив із собою як дім свого перебування. «Мистецтво було його безпечним сховком» (Strzelecka 2022: 32), а 1995 року в одній із криницьких курортних вілл «Романівка» облаштовано меморіальний музей із тисячею експонатів, що свідчать про життя і творчість вуличного художника і маляра наїву. Цей міжмистецький простір пам'яті є взаємодоповнювальним, адже увага до митця і його акварелей поєднується з акцентом на його бездомному жебрацькому житті, яке описує в романі Слабошпицький: «Одягнений у сяку-таку лахмітину, неголений і вглиблений у своє мовчання, іде він вулицями Криниці. Час од часу зупиняється і розглядає вишукане панство знаменитого курорту. На нього подивовано озираються, стинають плечима, бо він тут справді – як біла ворона» (Slaboshpytskyi 1995: 88); «Ніхто в Криниці не жив так, як Никифор. У бур'янах, попідтинню, по чужих людях. Холодне і голодне дитя, відгороджене від усіх важкими стінами глухоти і німоти, – що його чекало на цім світі?» (Slaboshpytskyi 1995: 89).

М. Слабошпицький різними голосами роману (біографа, Никифора, письменника Вадима Лесича, опікуна Мар'яна Влосінського, польського журналіста Миколая Сивіцького, історика та етнографа Івана Красовського, мистецтвознавців Богдана Певного й Саверина Вислоцького, а також учительки, робітника, шинкарки, невідомих оповідачів і тих, хто не хотів називати своє ім'я) оповідає історію вуличного скитання і драми бездомності митця. Матір художника – безпритульна глухоніма жебрачка Явдоха Дровняк, яка рано покинула світ, відтак Никифор «вирослав не тільки без матері, а й без матеріної могили» (Slaboshpytskyi 1995: 88), жив там, де міг знайти прихисток. Від світу і людей з їхніми звичними потребами й соціальним життям його відгороджувала німота і глухота. Його дім – криницькі вулиці й мури, він любить там сидіти й малювати вілли, людей, урбаністичні пейзажі: «Любить Никифор малювати криницькі вілли. Але творить їх на акварелях, анітрохи не дотримуючись канонів земної архітектури. На папері виростають зовсім інші споруди, навіяні тими, що стоять перед його взором. Він сам собі архітектор, який твердо знає: ті, реальні, вілли – для життя, а ці, витворені його уявою, мають бути тільки такими: зручними для народжених художником фантазій» (Slaboshpytskyi 1995: 105).

У вірші «Никифор Дровняк із Криниці» Ярослава Павличко роздумує: «Не покинути тобі край із криниць / Дарма / що везуть тебе на захід / не раз і не двічі / Ти повертаєшся / тримаючись / пальців Божої руки (Pavlychko 2018). Найбільшою дивовижею для тих, хто знав про Никифора, і тих, хто мешкав з ним в Криниці, було його повернення додому після виселення й депортації, коли всіх лемків змусили

покинути їхній дім і маєток, усе, нажите поколіннями, й виїхати в чужий край. Цей мотив повернення до рідної Криниці пішки понад сімсот кілометрів є ключовим в українській есеїстиці і художній прозі про лемківського митця. Так, Ярослав Орос пише:

Його буцають, копають, як м'яч [...] Учетверте долає сей шлях пішки. Не злічити тих кроків. Сімсот кілометрів. Од Щецина до Криниці. Про ті «сімсот кілометрів» почув, коли років два тому його вперше запроторили до поліційного відділку за те, що самовільно покинув, утік з помор'я [...]. Никифор учетверте простує знайомим шляхом, незважаючи на те, що доведеться знову вислуховувати: і погрози, і цькування, і зазнавати всіляких принижень улюбій йому Криниці (Oros 2020: 45).

Роман Береза в біографічному есеї «Маляр з потойбіччя» також наголошує на таємниці криницької з'яви або «новітнього прищестя» митця після неодноразового виселення: «Никифор нікому не розповідав, як йому вдалося втекти від «міцних обіймів» совітів і [...] здолати відстань від Щецина до Криниці, яка становила 600 кілометрів» (Bereza 2021: 373).

«Ми почувалися там як птахи, що відбилися від свого гурту», – згадує невідома жінка, нараторка роману Слабошпицького. Лемки, що залишили свої будинки в Криниці й інших лемківських селах і містечках, драматично пережили операцію «Вісла» 1947 року, дехто оселився на нових землях в підрадянській Україні, вкорінився, дехто виїхав в далеку еміграцію по світах. А Никифор, у якого не було дому, родини, близьких, нічого, за що міг би триматися в соціумі, навіть знайомих облич не залишилось у Криниці й околицях, бо чужих людей заселили, тричі повертається до рідної домівки, як птах, який завжди знає, куди летіти на рідну землю. Якби виселили учетверте, він знову повернувся б, переконує невідома оповідачка роману, що була виселена разом із ним. Вустами персонажа роману Слабошпицького він говорить:

[...] а я хочу жити там, де хочу; птахам і деревам ніхто не наказує – живуть, де їм живеться; я повернуся назад – і ніхто мене не затримає, я піду, щоб вони не бачили і не знали, небо й дерева покажуть мені дорогу; я знаю, що всі птахи летять до Криниці, бо вона – найкращий край, а я йтиму за птахами вслід і не зіб'юся з дороги... (Slaboshpytskyi 1995: 112).

У Никифора визначальною є інтуїтивна пам'ять, пам'ять місця і пам'ять образів, він добре фіксував просторові деталі, образи, вимальовував в уяві, мав потребу їх бачити. Хоч і був асоціальний у певному розумінні цього слова, «він не міг жити без цих людей, частиною яких, мабуть, відчував себе, – пише Слабошпицький, – але й не уявляв існування без Криниці, без усіх тих куточків, з яких і складався його великий художній дім» (Slaboshpytskyi 1995: 110).

Художній дім, або Дім як метафора

Учителька Євгенія Проскурня, одна з нараторок роману Слабошпицького, згадує, як у роки окупації перестріла Никифора на вулиці, «була скажена хуртовина»

й «крижаний мороз», Никифор стояв під муром, «зсутулений», «припорошений рясно снігом», «заступив спиною сніговій, притулився до муру й щось виводив закоцюбілими пальцями на аркуші картону» (Slaboshpytskyi 1995: 91). Оповідачка називає це немислимою жертвою задля мистецтва, бо то хіба солдат стоїть на посту й не може його покинути під страхом смерти, а митець добровільно кладе на себе таку покуту, і в тому й ні Гоген з ван Гогом не дорівнюються (Slaboshpytskyi 1995: 91–92): «наш безпритульний художник», твердить оповідач, не потребував постійного дому для житла, чувся як птаха у клітці, він міг жити в напівзруйнованому будинку, завішаному лахміттями й позабаваному дошками, де його застала Стефанія Ціхоня після операції «Вісла», але зі старечого притулку, наданого йому за нової влади в Криниці, він утік, так само утік із санаторію, де його лікували від астми, сухот та інших болячок, які заробив за життя (Slaboshpytskyi 1995: 107–108). Від імені невідомої жінки, нараторки твору, Слабошпицький пише:

дивно було бачити Никифора, коли його поселили в стандартній квартирі стандартного будинку й оточили такими речами, як радіо, телевізор, холодильник. Геть непристосований до сусідства з ними, він їх панічно боявся, намагався до них навіть не наблизитися, а коли зупинявся поглядом на цих звичних супутників нашого побуту, то в очах йому крижанів страх. Він нагадував дерево, несподівано пересажене з буйної гущавини лісу поміж міських асфальтів і газових випарів (Slaboshpytskyi 1995: 109).

Простір лише однієї будівлі у Криниці в романі М. Слабошпицького окреслено для Никифора *своїм*, на противагу іншим спорудам, де простір є тимчасовий, *чужий*. Це простір церкви, де Никифор від дитячих років ходив із мамою, де підглядів лики святих і домальовував потім німби перехожим, чим їх дуже лякав і бентежив. «Жебрацтво було його стихією, а церква духовною оселею», – читаємо в романі (Slaboshpytskyi 1995: 92). Никифор повертався незмінно до храму, навіть коли той із греко-католицької лемківської церкви став римо-католицьким костелом для поляків. Асоціальний і майже глухий Никифор не збагнув, що відбулася якась зміна, митець не став католиком, як про це говорили деякі, він продовжував ходити до рідних стін і розписів, бо відчував себе там захищеним, там він був наче вдома. Це була його територія пам'яті, його світ і його святі на храмових стінописах.

Тисячі рисунків Никифора із зображенням архітектури міста, різного роду будівель, криницьких вілл показують нам погляд людини зовні, з вулиці; він малює екстер'єрні рисунки сотнями, дарує, обмінює на харч, продає, але жодне із цих помешкань йому не належить, у жодному він не може оселитися, наче птах, чия доля бачити панораму міста з висоти лету, але всередині ці прекрасні будівлі стають для нього кліткою. Усі будівлі на малюнках Никифора із зачиненими вікнами і дверима, а графіка вікон символічно свідчить про закритий простір. Лиш ворота храму можемо побачити відчиненими. Дихотомія зовнішнього і внутрішнього, свого і чужого виразно простежується в роботах митця і стає маркером для художнього біографічного осмислення.

Єжи Гарасимович у вірші «Дровняк Нетифор» зображає його в образі птаха на світовому дереві, де «звив собі гніздо, золотою короною оздобив», з висоти, висунувши голову, як одуд, споглядає на дурнів криницьких і «картину за картиною спокійно малює» (Harasymowicz 1964).

У романі Слабошпицького розкрито ще одну важливу функцію мистецтва – терапевтичну. Романіст акцентує на тому, що акварелі маляра наче зі снів, з райського щасливого життя, позаяк реальність повоєнна була цілком протилежною – зруйновані будівлі, вибиті вікна, скалічені тіла людей на вулицях чи в домівках:

Никифор тоді, здається, й жив на криницьких вулицях. [...] Малював людей, що безтурботно грілися на сонці, плавали на човнах чи розбирали руїни. Малював і вулиці, закидані битотою цеглою, уламками скла й оточені напіврозваленими будівлями (Slaboshpytskyi 1995: 92).

Художній світ Никифора наче мав творити іншу реальність, прекрасну, заспокійливу, рятівну: «Там стояли граціозні споруди, оточені високими арками й мостами, затоплені квітучими садами, – одне слово, неземні, райські пейзажі. Важко навіть збагнути, звідки вони взялися в його уяві». Романіст звертає увагу читача, що роботи Никифора – це його художній світ, витвір його уяви, частинку якого кожен може забрати із собою і зцілитися, зануритися в безконечно повторювані лінії, стовпці, дахи, черепицю, бруківки, вікна, будівлі, дерева та інші елементи, на противагу довколишньому: «А реальність наша, повторюю, все ще лишалася повоєнно вбогою, немилосердно скаліченою. Реальність вибитих вікон і дверей, відірваних рук і ніг, овдовілих жінок та осиротілих дітей». Та все ж Слабошпицький твердить, що це була також «реальність райдужних надій на завтра, опромінена лагідним спокоєм мирного неба й спокійною тишею ночі, коли біля родинного вогнища, під рідним дахом поринають у сон усі, хто вцілів на косовицях смерті й повернувся до отчого порога. Може, все те Никифор відчував ще гостріше за нас і воно давало йому настрій тодішніх картин»:

Сказано ж: художники якоюсь невідомою сигнальною системою виразно вловлюють те, що неясно відчують і думають прості смертні, і відтворюють нам на полотнах. А ми дивимось на картини і часто нам здається, що ці видива прийшли туди з наших снів (Slaboshpytskyi 1995: 92).

Василь Махно в есеї «Лемківський король» також роздумує над цим питанням. «Може, згорьована лемківська земля й породила Єпіфанія Дровняка для того, щоби, передбачаючи своє зникнення зі світових мап, залишитися бодай його іменем та акварелями» (Махно 2022). Рисунки Никифора Дровняка зберегли урбаністичний образ Криниці тих часів. Міські пейзажі, храми й мальовничі лемківські краї на роботах Никифора – це також свого роду територія нашої пам'яті, українського лемківського краю, який через різні мистецькі меморативні артефакти дійшов до нас. «Лемки залишилися на фотографіях, їхні церкви та хижі – в скансенах, їхня душа – в піснях, поезії Антонича та малюнках Никифора», – висновує в есеї Василь Махно. «Ти будеш прославляти край цей в аналах віків», «метрику його запишеш скипетром вранішньої роси», – читаємо в поезії Ярослави Павличко «Самота Никифора», а в іншому поетичному тексті «Никифор Дровняк із Криниці» поетка окреслить це образно-метафорично: «намалювати-помістити рідну Лемковину у квадрат білого аркуша неба» (Pavlychko 2018: 3–8). Остап Лапський у вірші-присвяті Єпіфанію

заповідає: «Никифоре, скитальнику, віднині тут стоятимеш повік як знак безсмертя Лемківщині!» (Lapskyi 2000: 170).

Образ-метафора птаха в біографіці митця

У статті «Никифор» Збігнева Герберта 1957 року, а це була вже друга публікація поета про криницького Матейка після «Інтерв'ю з Никифором», Герберт б'є на сполох, пишучи, що з художником «станеться те, що стається із птахом, якому занадто довго не давали зерна» (Herbert 1957: 239–240). Відтак образ птаха простежуємо в біографічній белетристиці про митця як метафору його життєвого шляху.

Птах є наскрізним образом-метафорою в романі-колажі Слабошпыцького: птах, що відбився від своєї пташиної зграї, біла ворона, підбитий птах, птах без гнізда, птах у клітці, коли довгими зимовими вечорами не міг звично малювати на вулицях, або птах, що знає шлях до рідної домівки, навіть якщо там немає гнізда. Малярську творчість як «сродну працю» (за Григорієм Сковородою) романіст порівнює із природою птахів: «Малювання для нього – як спів для птаха, природне й необхідне, мов дихання для живої істоти» (Slaboshpytskyi 1995: 89–90). Никифор, як Бодлерівський альбатрос, через свою природу не зміг стати частиною криницького соціуму, інтегруватися в соціальне життя повноцінно, вести звичний для того часу й суспільства спосіб життя, він так і залишиться для багатьох дивакуватим чоловіком «із поглядом допитливої дитини і ходою підстреленого птаха»:

Озираючись думкою в минуле, Никифор може тільки згадати свої довгі самотні дні і повевіряння у холодних зимах, коли шукав він теплого прихистку. Якби хто запитав його, де він живе, Никифорові і на те нелегко було б відповісти, бо існує він як бездомний циган чи як птах, що втратив своє гніздо. У нього зовсім немає нічого свого, окрім нього самого (Slaboshpytskyi 1995: 131).

У стилістиці твору використано чимало порівнянь із символом птаха: «здавалося, йому в цьому світі зовсім немає чого втрачати – ні родини, ні майна, ні статків... А таки знайшлося: втратив людей, без яких став схожим на птаха, що відбився від своєї зграї. Самотній, він ставав ще самотнішим, хоч зовні в його житті не змінилося нічого. Він малював і малював свої дивні картини» (Slaboshpytskyi 1995: 111); «жив серед ялиць і смерек, серед чужих вілл, церков і костьолів, жив на клаптику згорьованої лемківської землі і був вільним птахом, який навіть не мав свого гнізда і ніколи не сушив голову думками про завтрашній день» (Slaboshpytskyi 1995: 94–95); «бездомний хлопець висиджував зимові вечори в тісних хатах і з тужбою виглядав весну, а з нею – і літечко. Снів волею, як пташеня в клітці. А воля – це можливість скільки завгодно висиджувати вздовж брукованих доріг, цілі дні малювати на коробках од цигарок тільки йому зрозумілі химерії. Воля – це коли довкруг нього пурхають у пилюці горобці, а він дивиться на них і тихо всміхається...» (Slaboshpytskyi 1995: 80).

Образ матері у спогадах Никифора теж асоціюється із птахом: «а материна рука мені на голові – як спокійна тепла птаха; птаха охороняє мене від лиха й наруги,

змушує змовкати страх і тривогу душі, відвертає вітри й дощі» (Slaboshpytskyi 1995: 90). Дослідниця романістики Слабошпицького Анна Черниш зауважує в цьому також фольклорну традицію, цитуючи словник «Знаків української етнокультури» (Zhaivoronok 2007), у якому мовиться, що «Бог-Творець вселив у птахів душі дідів-прадідів та надприродні сили, відтак надумана материнська протекція, ймовірно, виражає несвідоме прагнення героя звернутися до своїх прашурів і до батька, якого ніколи не знав, але від якого отримав дар малювати. Мати в Никифоровій свідомості виконує функцію духовного опікуна й захисника, а також уособлює його несвідоме прагнення до домашнього ogrіtku, якого герой ніколи не мав, тобто до того уявного світу, що його здатна створити мати-птаха» (Chernysh 2014: 175).

До метафори птаха вдається також Ярослава Павличко у віршованій біографії Никифора: «Самота його / захована / не на кінчику пензля / а у полотняній тайстрі / пташкою / золотом / обернулась» (Pavlychko 2018: 4).

У біографічному есеї Романа Берези образ птаха підсилений першим досвідом польоту Никифора літаком до Болгарії, коли піднявшись у Варшаві в небо, художник без тіні опинився «у самому центрі безмежного неба, яке впродовж стількох років малював із вершини своєї улюбленої Великої Гори. Так, не сумнівайся, це те самісіньке небо, з якого розпочинався кожен твій день у твоїй улюбленій Криниці, це саме те дивовижне небо, у яке ти впродовж усього життя прагнув злетіти вільним птахом» (Bereza 2021: 398).

Екфразис як спосіб репрезентації життєтворчості художника

177

Екфразис як вербальний код візуального мистецтва у літературних творах є явищем поширеним, більшою чи меншою мірою оприявнений у життєписній Никифоріані. Засобами екфразису увиразнюються сенси, розкриваються міжмистецькі зв'язки, вибудовується певний місток-медіум до картин чи фотозображення (див. Vysloukh 2008; Bovsunivska 2013; Słodczyk 2020).

Екфразис є основним сюжетотворчим елементом у творі польського письменника Яна Йозефа Щепанського «Єпископ їде через море» («Biskup jedzie przez morze»), де в основу твору покладено картину Никифора із зображенням мандрівки єпископа за море на чудернацькому човні, схожому на ковчег із фігурою коня. Картина, що бентежить уяву письменника, у своїх роздумах він повертається до неї щоразу, оспівує, змальовує словами, передає свої емоційні враження, перемежовані зі спогадами про спілкування з Никифором. Для Щепанського артефакт митця-самоука, що збирає на прожиття і фарби, стає знаком паломництва. Влаштувуючи художнику свого роду ініціацію, він водночас сам стає посвяченим у щось глибинне, картина із зображенням владики на морі «пробиває вікно», «проламує стіни» його світу: «Двадцять років дивлюся в це вікно безперервно з цікавістю і постійним безпорадним подивом. Й іноді я відчуваю особливий неспокій» (Szczepański 1974: 63).

Детальніше це дослідила Данута Опацька-Валасек, зіставляючи творчість Никифора й болгарського художника Генко Генкова, шукаючи аналогії в текстах, натхнених феноменами цих маргіналізованих художників. Дослідниця також акцентує на екфразисовому елементі у репрезентації образу Никифора й зауважує, що у своєму творі Щепанський «активізує потребу в трансгресії», тобто «виходу за межі», а «трансгресивний імпульс, що походить із картин», відрізняється від «малярської панорами тих років». «Його аксіологізація або навіть сакралізація конотується добром лексем», – пише дослідниця, цитуючи твір: «Я був на паломництві до явища, а не до людини», «мов до живої води, ми прагнули правдивого слова митця», «мале Никифорове джерело [...] мало цілющу силу [...], обіцяло заціпенілій душі повернення до втрачених вимірів буття». Картини Никифора були символом цього виходу за межі, Щепанський характеризує це метафорично, називаючи «вікном»: «одне з вікон, що пробиває стіни мого світу» (Опаска-Walasek 2021: 297). Дослідниця вдається до пояснень екфрастичних репрезентацій, які посилюють цінність і потребу трансгресії, зауважує, що «ці тексти є наслідками й носіями оціночних суджень, релевантних для [...] Центральної Європи, яка також переживала повоєнні трансформації»: «Та й у самому екфразисі генетично закладений трансгресивний потенціал. Незалежно від того, чи розглядати його інтерсеміотично, чи інтертекстуально, у своїх реалізаціях він залишається «інтер-»: у коливанні між візуальними та вербальними знаками. Він переступає межі кодів, формул вираження як своєрідний переклад з однієї мови на іншу, як переклад, експлікація в іншій текстовій формі чогось незрозумілого. Про його трансгресивний потенціал свідчить і той факт, що екфразис часто “входить” у межі іншого жанру і, перетинаючи їх, доповнює, вивершує його» (Опаска-Walasek 2021: 293–294). Опацька-Валасек звертає увагу на те, як новеліст описує колорит життя і мистецтва, на тлі якого зображено роботу Никифора, цитуючи промовистий опис з твору і проводячи аналогію з подібною ситуацією в Болгарії:

Ми тоді жили у світі придворного мистецтва – настільки суворого, що навіть натюрморт був вигнаний з нього як прояв порожнього (насправді ворожого, бо ідеологічно недекларованого) естетизму. Це була така собі агітаційна турбота, де натхнення витікало зі столів чиновників у вигляді інструкцій та формулярів і називалося «соціальним замовленням». Нас оточували портрети високопосадовців і цегляні стіни фабрики, що зводилися, ми завзято накачували біцепси і витягали багнети, жадібно били ворога. І навіть найталановитіші вигукували підневільні гасла. У цій патетичній пустелі було невимовно сухо (Szczepański 1974: 65).

Щепанський уводить наївне мистецтво Никифора в контекст західного малярства, передусім робить це через відтворення в сюжеті реакції художника-самоука на твори Ель Греко, Брейгеля, ван Гога, Пікассо й Мондріана, а також Никифорової певності в тому, що його робота має бути поруч із репродукціями світових шедеврів («Я б теж так», Szczepański 1974: 75).

Беата Гонтаж, дослідниця образу Никифора у творах Герберта і Щепанського, наголошує на тому, що, пояснюючи свій інтерес до митця наїву та його живопису, Щепанський вказує на ідеологічний контекст, у якому перебувало мистецтво того часу, маючи на увазі доктрини соціалістичного реалізму, пропагандистське призначення

мистецтва та ін. (Gontarz 2020: 126). У монографії про Щепанського, науковиця зауважує, що для оповідача новели Никифор «зберіг незалежність та індивідуальність мистецького самовираження» в роки ідеологічного тиску саме «завдяки своїй психічній неповносправності», його творчість, є вираженням справжньої потреби серця, а не втіленням «спущених згори директив», а соціалістичний реалізм показаний «як одна з мистецьких програм, що позбавляє митця і мистецтво автономії та сенсу існування» (Gontarz 2001: 120).

Картини Никифора також були певним чином виходом за межі: реальний портрет Никифора, світлини чи кіноархіви слугують біографічним матеріалом для письменників, проте не менш важливим є образотворчий матеріал, витворена художня реальність митця. Приміром, не можна не зауважити виразно протилежний до архівних матеріалів образ Никифора на автопортретах. На картинах художник малює себе таким, яким уявляв життя митця в суспільній ієрархії того часу, вестиментарні знаки, середовище, теми й сюжети авторепрезентаційних робіт показують митця як частину соціуму (на тлі дому, в елегантному костюмі й капелюсі з малярським приладдям увалізі він як звичайний представник інтелігенції іде на роботу), а не змаргіналізованої постаті напівжебрака без належних малярських атрибутів, яку, приміром, змальовує Ярослав Орос в новелістичному портреті маляра: «Опецьок, як гриб, у пожмаканій несвіжої масті крисані. Так само – пожмакані несвіжої масті піджак, ногавиці. Давно немита сорочка, засалена, в плямах краватка, шкарбани несусвітні. Й сам він якийсь незугарний. Не такий, як усі» (Oros 2020: 45).

Збігнев Герберт також наголошував на численних автопортретах художника, на яких він зображує себе дорогою до своєї вуличної «майстерні», «одягнений у елегантне пальто й циліндр». Письменник «трактує їх як метафоричні уявлення, що ілюструють гідність незалежного від зовнішніх умов митця, як не парадоксально, справді вільного завдяки власним обмеженням» (Adamowska 2018: 240).

Слабошпицький вводить у роман інтермедіальну цитату Никифорового портрета, який намалював львівський художник Володимир Патик, характеризуючи як «дивовижний за психологічною виразністю»: «Маленький, сухенький чоловік застиг на мить перед мольбертом. А з-позад нього виглядають церкви і рядочок білостінних українських хат»:

Незбагненна сила мистецтва. Ніби й не схожий тут Никифор на того, якого зафіксували на сотнях своїх фотографій невтомні Банахи. Але, дивлячись на цей портрет, починаєш вірити: саме таким він насправді й був.

Може, саме львівському художникові пощастило найглибше заглянути в загадку Никифора Дровняка з Криниці... (Slaboshpytskyi 1995: 78).

У сучасному романі про Володимира Патику «Під Дамокловим мечем» Романа Горак відчитуємо інтермедіальну цитату ще одного портрета Никифора разом із іншим лемком – Богданом Ігорем Антоничем. Романіст описує епізод створення цього портрета голосом кореспондентки «Вільної України», яка застала митця за роботою над цією картиною, присвяченою видатним лемкам:

Останнім часом Володимир Патик, – писала вона, – працює над створенням портрета Никифора і Богдана Ігоря Антонича – двох видатних синів Лемківщини. Патик представляє їх як молодих людей, що зустрілися під старим хрестом. В глибині картини – хліборобські поля, гори, темний ліс. Никифор з палітрою та з пензлем ніжно дивиться навпростець, якась лагідна усмішка блукає на обличчі молодого народного художника, в очах заповітний неспокій – неначе передчуття майбутнього. Богдан-Ігор Антонич зображений митцем на другому плані, в святковому одязі, – здається, вслухався він у розмову природи; на його плечі присіла пташка – символ поезії і волі. Вся картина намальована без якогось внутрішнього неспокою. Коли однак придивимося ближче, побачимо, що зображення Христа Патик передав без рук, це символічна трагедія батьківщини Никифора і Антонича. Поєднання цих двох елементів доповнюється на найближчому плані деревцем, яким поволи заростає ландшафт картини, а відтак і Лемківщина (Horak 2021: 435).

Отже, дослідження показує, що життєтворчість лемківського митця Никифора Дровняка має досить широку й розмаїту репрезентацію в літературі, зокрема в художній прозі Яна Юліуша Щепанського та Михайла Слабошпицького, есеїстиці Василя Махна, Ярослава Ороса, Романа Берези, Уляни Скицької, а також дитячій літературі (біографічний твір Марії Стшелецької) та поезії (вірші Збігнева Герберта, Єжи Гарасимовича, Ярослави Павличко, Остапа Лапського та ін.). Літературні твори про митця оприявнюють наскрізний мотив бездомності й жебракування, а також повернення після вимушених депортацій лемків. Ключовими в художніх творах є метафори птаха й художнього дому. Інкорпоруючи картини Никифора в текстову оповідь, літератори доповнюють творення образу кольорами, образами й сюжетами його робіт, через екфразис пропонують пізнання художнього світу маляра, цитуючи твір живопису, розкривають основні його характеристики й вплив на реципієнтів.

Бібліографія

- Adamowska, Joanna 2018. „Nikifor. Epifania niewinności”. W: Józef M. Ruszar (red.). *Nie powinien przysłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*. Kraków: Biblioteka Pana Cogito.
- Banach, Andrzej 1983. *Nikifor*. Warszawa: Arkady.
- Bereza, Roman 2021. „Maliar z potoibichchia (Nykyfor)”. V: *Mystetska slava Ukrainy. U poshuku yevshan-zillia*. Lviv: Literatura i mystetstvo.
- Bovsunivska, Tetiana (red.) 2013. *Ekfrazys: verbalni obrazy mystetstva*. Kyiv: VPTs „Kyivskiy universytet”.
- Chernysh, Anna 2014. „Psyhotyp myttsia u romanakh-biohrafiiakh M. Slaboshpytskoho”. *Literaturny svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist* 3: 170–181.
- Gontarz, Beata 2001. *Pisarz i historia: o twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- 2020. „Nikifor Zbigniewa Herberta i Jana Józefa Szczepańskiego”. W: Beata Gontarz [&] Magdalena Kempna-Pieniążek [&] Anna Maj (red.). *W przestrzeniach kultury: studia interdyscyplinarne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Harasymowicz, Jerzy 1964. *Podsumowanie zieleni*. Warszawa.
- Herbert, Zbigniew 1957. „Nikifor”. *Twórczość* 10/11: 239–240.

- Horak, Roman 2021. *Pid znakom Damokloвого mecha: roman-esei pro Volodymyra Patyka*. Lviv: Vydavnytstvo „Kvart”.
- Huk, Bogdan (red.) 2025. *Nikifor. Lemko okradziony z tożsamości: Wybór dokumentów sądowych*. Rzeszów: Libra.
- Krauze, Krzysztof (reż.) 2021. *Mój Nikifor* [Film]. Studio Filmowe Zebra, Telewizja Polska – Agencja Filmowa Canal+ Polska.
- Lapskyi, Ostap 2000. *Mii pochytychu*. Varshava: UKAR, 2000.
- Lesych, Vadym 1971. *Nykyfor z Krynytsi = Nikifor of Krynica: monohrafichnyi narys*. Miunkhen: Suchasnist.
- Makhno, Vasyl 2022. „Lemkivskiy korol”. <https://posestry.eu/zhurnal/no-13/statya/lemkiwskiy-korol> [13. 23.06.2022].
- Mudrak, Myroslava 2023. *Nikifor: The Ultimate Outsider = Нукифор: унікал з нівідкуди*. Київ: РОДОВІД.
- Noha, Oles 2005. *Nikifor Epifanii Drovniak: Ukrainischer Maler aus dem Lemkenland*. Düren: Michael Markowicz.
- Opacka-Walasek, Danuta 2021. „Nikifor i »Genko-wariat«. Wgląd w ekfrastyczne transgresje polsko-bułgarskie”. *Porównania* 1 (28): 285–323.
- Oros, Yaroslav 2017. „Nykyfor”. V: Yaroslav Oros. *Vytivky Yarga. Hutirky kolo vatry: opovidannia, virshi*. Kyiv: LA „Druhe dykhannia”.
- 2020. „Nykyfor”. *Beskydy* 1: 45–50.
- Pavlychko, Yaroslava 2018. „Nykyfor Drovniak iz Krynytsi”. *Kyiv* 5/6: 162–170.
- Pławuszcowski, Piotr 2016. „Był w niebie, był w piekle, mógł malować. O „Moim Nikiforze” (2004) Krzysztofa Krauzego”. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu, Filmoteka Narodowa; Instytut Audiowizualny* 2.
- Skytska, Uliana 2018. „Nykyfor. Epifanii Drovniak”. V: Uliana Skytska. *Nashi na karti svitu. Istorii pro liudei, yakymy zakhopliuietsia svit*. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva.
- 2022. „Nykyfor. Epifanii Drovniak”. V: Uliana Skytska. *My z Ukrainy. Istorii pro liudei, yakymy zakhopliuietsia svit*. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Slaboshpytskyi, Mykhailo 1995. *Todos Osmachka. Nykyfor Drovniak iz Krynytsi: roman-kolazh (frahmenty)*. Kyiv: Rada.
- Ślōdczyk, Rozalia 2020. *Ekfrazja, hypotypoza, przekład: interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Strzelecka, Maria 2022. *Nikifor*. Rzeszów: Libra.
- Szczepański, Jan Józef 1974. „Biskup jedzie przez morze”. W: Jan Józef Szczepański. *Rafa*. Kraków: Pro Auctore Wojciech Zemek.
- Vysloukh, Severyna 2008. „Literatura y vizualnyi obraz. Prostir strukturnoi spilnosti mystetstv”. V: *Teoriia literatury v Polshchi: antolohiia tekstiv: Druha polovyna XX – pochatok XXI st*. Kyiv: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia
- Zhaivoronok, Vitalii 2006. *Znaky ukrainskoi etnokultury: slovnyk-dovidnyk*. Kyiv: Dovira.

