



УДК 75.072.2/.3.03.047(477.75):304.4-047.52"20":008(477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.06.1659>

КРИМСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ В.А. ОВСІЙЧУКА. МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ ДЕКОЛОНІЗАЦІЇ: ІСТОРІЯ ОДНОГО ЛИСТА

Софія КОРОЛЬ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6763-4938>

завідувачка, кандидатка мистецтвознавства,

Інститут народознавства НАН України,

відділ мистецтвознавства,

проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна,

e-mail: artso@ukr.net

Про художню творчість Володимира Овсійчука є небагато відомостей навіть суто хронологічно-біографічних, не кажучи вже про спроби аналізу — як із точки зору лише формальної, так і з погляду символічного значення творів. Як я спробую показати у статті, така перспектива існує, чим більше ми будемо заглиблюватися у матеріал та вивчати контекст і встановлювати інтелектуальні зв'язки з епохою, в якій жив і працював митець та дослідник.

Об'єктом аналізу є художні твори В.А. Овсійчука на тему кримського пейзажу та лист, в якому описуються обставини експонування цих творів та за допомогою евфемізмів розкривається їхнє значення для представників кримськотатарського народу, депортованих совєцькою владою зі своєї батьківщини у далекий Узбекистан.

Предметом, тобто, аргументом дослідження є твердження про взаємозв'язок художнього твору з пам'яттю й ідентичністю та ті важливі епістемологічні зміни, які виникають у результаті взаємодії людини, її мислення (спогадів, пам'яті, самого процесу пригадування) із мистецьким твором.

Методологічною основою інструментарію аналізу є деколоніальний підхід, який підриває підпорядкованість між совєцькою імперією і колонізованими народами через впровадження ціннісної складової — мистецтва. У процесі вироблення мистецтва з'являються вартості, їх сприйняття, володіння ними є актом символічним. *Методологія дослідження* ґрунтується на комплексному залученні різних методів, принципів і концепцій.

Ключові слова: кримський пейзаж, деколонізація, Володимир Овсійчук.

Sofia KOROL'

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6763-4938>

Ph.D., The Head of the Art History Department,

The Ethnology Institute National Academy

of Sciences of Ukraine,

15, Svobody ave., 79000, Lviv, Ukraine,

e-mail: artso@ukr.net

VOLODYMYR OVSIYCHUK'S CRIMEAN LANDSCAPE. ART AS A DECOLONIAL WEAPON: THE STORY OF ONE LETTER

The proposed article is devoted to highlighting one of the themes developed in his artistic work by the famous Ukrainian art historian, Doctor of Art History, Professor, Laureate of the Taras Shevchenko State Prize of Ukraine V.A. Ovsyichuk (1924—2016), whose centenary of birth we honored this year with a scientific conference, to which this issue of «Ethnographical Notebooks» is dedicated. It is also necessary to mention the exhibition of the professor's artistic works «Painting by Volodymyr Ovsyichuk. «The World as a Preciousness», which opened in the Museum of Ethnography and Arts and Crafts.

Actually, there is little information about the artistic creativity of Volodymyr Ovsyichuk, even purely chronological and biographical, not to mention attempts at analysis — both from the point of view of the formal and symbolic meaning of the works. As I will try to show in the article, such a perspective exists the more we delve into the material and study the context and establish intellectual connections with the era in which the artist and researcher lived and worked.

The argument of the study is the statement about the relationship between a work of art and memory and identity and those important epistemological changes that arise as a result of the interaction of a person, his thinking (memories, memory, the process of remembering itself) with a work of art.

The methodological basis of the analysis toolkit is the decolonial approach, which undermines the subordination between the Soviet empire and the colonized peoples through the introduction of a value component — art. In the process of creating art, values appear, their perception, possession of them is a symbolic act.

Concerning the topic of the article, the term «decolonization» is proposed to be perceived as the elimination of imposed foreign culture, values, foreign identities, instead — it is a way of self-affirmation, which involves the return of one's dignity. Because «colonization» actually aimed at violent appropriation or an imposed belief in the a priori imperfection of culture.

Keywords: Crimean landscape, decolonization, Volodymyr Ovsyichuk.

Вступ. Пропонована стаття присвячена висвітленню однієї з тем, які розробляв у своїй художній творчості відомий український історик мистецтва, доктор мистецтвознавства, професор, лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка В.А. Овсійчук (1924—2016), чие сторіччя від дня народження ми вшанували у цьому, 2024-му році науковою конференцією, якій присвячено цей випуск «Народознавчих зошитів», та двома вечорами спогадів (обидва — у Львівській національній академії мистецтві. — С. К.). Необхідно також згадати про виставку художніх творів професора у залах Музею етнографії та художнього промислу, яка відкрита під назвою «Малярство Володимира Овсійчука. «Світ як дорогоцінність». Виділений вираз — це його слова, сказані про мистецтво визначного українського живописця, приятеля, земляка і однодумця — Данила Довбошинського, які, проте, цілком справедливо можна застосувати і до статі самого В. Овсійчука, і до характеру його мистецької творчості.

Повномасштабна війна в Україні відкрила шляхи для цілого потоку невідворотних процесів у національній культурі та образотворчому мистецтві зокрема, де найперше, що відбувається — це переосмислення і повернення як окремих імен, так і цілих явищ та періодів з історії культури, які десятиліттями чи і століттями були насильно інкорпоровані у російську колоніальну структуру. Необхідно докласти таких зусиль, щоби цей процес став не лише встановленням «історичної справедливості» і механічним переназиванням, але — і в першу чергу — шляхом уважного осмислення, глибокого аналізу складних культурно-мистецьких явищ, семантичних відношень, зв'язків тощо. У цій важливій діяльності необхідно також робити наголос на видимості прихованого і дати голос забутому чи свідомо зневаженому.

У застосуванні до теми статті термін «деколонізація» запропоновано сприймати як усунення нав'язаних чужої культури, цінностей, чужих ідентичностей, натомість — це спосіб самоутвердження, який передбачає повернення собі гідності. Бо «колонізація» власне мала на меті насильницьке привласнення чи нав'язане переконання про апріорну недосконалість¹ культури.

¹ Маргіналізація, епістеміцид — цими практиками знецінення користується культура-колонізатор.

Перехід до проблематики деколонізаційного став можливий після появи першого осмислення тематики у «режимі» постколоніальних студій у праці Е. Саїда «Орієнталізм» [1].

Г. Кастріссіос розвиває питання, як сучасні митці використовують метод апропріації, щоб кинути виклик і підірвати зсередини колоніальну іконографію і деколонізувати західні епістемологічні уявлення про європейське розселення [2].

Деколоніальний теоретик Вальтер Міньйола через півтора року після повномасштабного вторгнення РФ в Україну назвав цей напад «захистом» та «відновленням» російських потреб та інтересів [3]. Головною причиною російської агресії, на його думку, є несправедливий міжнародний порядок, встановлений західними країнами, а Україну вважає інструментом для девестернізаційних тенденцій та просування однополярного світу [3].

Ніл Ларсен у доволі критичній та іронічній формі описує тотальність «деколонізації» та критикує ідею «деколонізаторів» (А. Кіхано; В. Міньйола) у їх обстоюванні девестернізації і деєвропеїзації [4].

Обрана методологія деколоніальних студій має спроможності послабити вплив насильницьки створеного міфа про «руській Крим», про «природність» прав на нього та про ціннісний бекграунд цих прав, забезпечених «високою російською культурою» (сюди можна підставляти «літературу, мистецтво» etc.).

Основна частина. Як з'явилася малярська творчість В.А. Овсійчука, коли саме і за яких обставин? Як і чому у ній виникла тема кримського пейзажу? Чи це була лише гедоністична реакція на мальовничі картини багатої і щедрої на красу природи? Чи виражали ці картини глибші філософські сенси, які описували буття людини того часу?

Для того, аби дати відповідь чи спробувати дати відповідь на ці питання, необхідно розглянути, коли і як склалася творча дорога Володимира Овсійчука як митця.

Завдяки науковій конференції на вшанування статі мистецтвознавця ми маємо у розпорядженні відеоматеріали з двогодинною розповіддю-сповіддю про власне життя В.А. Овсійчука, де він докладно зупиняється на періоді своєї юності². Звідси ми

² Хочу висловити подяку художнику-реставратору і мистецтвознавцю, викладачу НУ «Острозька академія» і щирою приятелю Володимира Антоновича — п. Миколі

довідуємося про те, що ще під час навчання у школі у містечку Славута Володимир Овсійчук захопився мистецтвом і мав намір після закінчення школи вступати у Київський художній інститут³. І хоча доля його склалася інакше, але ані любов до малярства, ані зацікавлення історією мистецтва у нього не минулися. У 1941—1944 рр. у часи німецької окупації В. Овсійчук разом з родиною жив неподалік Славути у родинному селі матері, де вона вчителювала; займався глибокою самоосвітою, читаючи книги та польські мистецькі журнали, які вдавалося знаходити в «закордонному», насиченому історією і пам'ятками Острозі⁴. З 1944 р. В. Овсійчука призвали в совєцьку армію, з якої демобілізувався у 1946 році. Тоді ж одразу В. Овсійчук спробував навчатися у Київському державному театральному інституті, а потім у лєнінградському Інституті живопису, скульптури і архітектури ім. І. Рєпіна, однак змінив рішення і вступив у Львівський державний університет ім. І. Франка на історичний факультет.

Уже на останньому курсі у 1952 р. В. Овсійчук почав працювати у Львівській державній картинній галереї. Ця робота — дуже важлива в науковій біографії вченого і митця, оскільки стала своєрідною лабораторією його художньої теорії і практики. Працюючи у галереї, він мав нагоду постійно розширювати свої інтелектуальні горизонти, шукав літературу і добірного інтелектуального товариства. У 1955—1957 рр. В. Овсійчук здобув фах реставратора у Московських науково-дослідних реставраційних майстернях ім. І.Е. Грабаря. Це дало змогу на початку 1960-х рр. обійняти посаду в.о. наукового керівника з реставрації живопису Республікан-

Бендюку за організовану свого часу важливу справу — відеозапис останнього розлогого інтерв'ю з В.А. Овсійчуком, що на сьогодні є неоцінним джерелом інформації про дитячі і юнацькі роки вченого, окремі важливі епізоди з його життя. Ці спогади доступні у формі відеотрансляції на виставці «Малярство Володимира Овсійчука. Світ як дорогоцінність» та за посиланням: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VvUatEG7b0U>

³ Славєтна Українська академія мистецтв часів УНР; з 1922 — Київський інститут пластичних мистецтв, а з 1924 — Київський художній інститут (тепер — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури).

⁴ У роки II Рєчі Посполитої місто Острєг належало до польської держави.

ських спеціальних науково-реставраційних виробничих майстерень [5, с. 133—134].

Власне, на замовлення цих майстерень у 1961—1963 рр. В.А. Овсійчук виконував реставраційні роботи у Бахчисарайському Ханському палаці та у Воронцовському палаці в Одесі [5]. У тому ж 1960 р. В.А. Овсійчук вступив в аспірантуру музею Ермітажу⁵.

Період зламу 1950—1960-х рр. став для Володимира Овсійчука часом його творчо-інтелектуального дозрівання. В середовищі діячів Ермітажу він знайшов те, до чого прагнув: можливість особистісного зростання через максимальне заглиблення в історію мистецтва, пізнання мистецьких шедеврів, тренування «ока» і розуму.

У суспільному ж житті у цей час розгорнулися процеси «хрущовської відлиги»: часткова десталінізація, послаблення репресивного апарату, а також лібералізація і демократизація різних сфер життя. Ці обставини зумовили появу в інтелектуальних культурно-мистецьких колах такого явища, як «шістдесятництво»: раз випущеного духа свободи і непокори уже було складно знищити і навіть після згортання відносної лібералізації. Рух шістдесятників був інтелектуальним і культурним опором колонізації, власне, з погляду сучасної теоретичної перспективи — деколонізацією української культури, про що виразно у своїй праці «Бунт проти імперії. Українські шістдесятники» (2023) говорить культуролог Р. Мокрик. В основі цього протесту, за твердженням автора, лежав «світогляд, що сформувався на перетині етичних принципів і критичного мислення» та забезпечив йому тривалість і стійкість [6].

Володимир Овсійчук у цей час активно працює у Бахчисарай, за його словами — практично круглорічно: «До 1964 р. я за рекомендацією Києва був реставратором Бахчисарайського палацу і мечеті. Як тільки сходив сніг і аж до нових морозів я там працював. Туди на місяць літньої практики приїздили до мене й студенти живописного відділення Львівського училища ім. І. Труша. А коли вони відїжджали, то залишався геть один, жив там, як Овідій у вигнанні» [7].

⁵ Науковим керівником дисертації В.А. Овсійчука стала А.М. Ізергіна — російська мистецтвознавиця, спеціалістка з історії французького живопису модернізму (імпрєсіонізм/постімпрєсіонізм) у колекції Ермітажу.

З цього часу походить велика кількість пейзажних етюдів Криму Володимира Овсійчука.

Відбираючи художні твори В. Овсійчука⁶ зі збірки Інституту народознавства НАН України для експонування на виставці до 100-ліття від дня народження вченого, я натрапила на невелику монографію, в якій виявився вкладений лист, написаний авторкою до Овсійчука. Цей лист, а також уривки спогадів самого Володимира Антоновича проливають світло на творчість вченого та розкривають вплив його художніх образів на свідомість людей, на пробудження їх колективної пам'яті, солідарність у доланні страждань вигнанців. Аби зрозуміти, про що йдеться, варто навести увесь текст листа:

«Дорогий Володимире Антоновичу!»⁷

Дуже Ви мене втішили своєю швидкою відповіддю — це особливо зворушливо, адже Ви такий зайнятий по роботі і вдома, дякую за доброту і пам'ять. Адже ж стільки років! А так, наче то вчора було: згадую, як десь під стелею великого залу на риштованні Ви так гарно співали італійських пісень і такі красиві у Вас були етюди і портрети. **Два чи три Ваших пейзажі зараз зберігаються у Самарканді** (тут і далі виділення авторки. — С. К.), де я влаштувала виставку художників з Криму, там вони і залишилися серед інших, придбаних товариством (**групою колишніх мешканців Бахчисараю і його околиць**). Це була ціла епопея у 1967 р. У ті роки, тобто з 1964—65—66—67 я була пов'язана з Киргизією, а відтак поїздка в Самарканд, яка для мене була не без ускладнень (я там хворіла і багато іншого) — **виставка ж користувалась таким успіхом, що її швидко закрили**. У мене є **книги відгуків відвідувачів, там — захват і сльози тих, котрі ніколи не побачать своєї батьківщини**. До цього часу збереглося листування з деякими, мене пам'ятають і до свят присилають запрошення і привітання. Потім починаючи з 1967 р. і далі нариси-путівники по Бахчисараю. Надсилаю один із них. На жаль, останній за 1979 р. не знайшла, кудись зникла ціла пачка, не можу знайти. Одночасно жи-

вопис якимось просувався і в 1970 р. була персональна виставка у Севастополі в музеї. Потім пізніше в Сімферополі в Союзі Художників. В каталозі частково відображені ці виставки.

У зв'язку із обставинами не можу зараз докінчити листа, сьогодні, 4-го, від'їжджаю у Москву, звідти напишу продовження, а треба ще встигнути до поїзда відправити цю бандероль. Як бачите, темпи зовсім не для мого віку.

Я рада за вас, за Ваші великі успіхи і **головне — Ви знайшли свій шлях і зробите внесок в науку**. Про це ще буду писати.

Всього найпрекраснішого. Ваша О. Нагаєвська
4 червня 82»⁸

Отже, авторка листа — Олена Варнавівна Нагаєвська (1900—1990) — пов'язана з Україною художниця і дослідниця. Народилася вона у Казахстані, на теренах, заселених вихідцями з України, що мають історичну назву «Сірий Клин». Її родина наприкінці XIX ст. переїхала туди із Київщини. Олена Нагаєвська отримала освіту і художницю, і мистецтвознавицю: навчалася у Москві на курсах Н. Удальцової, А. Лентулова, О. Купріна у 1927—1930 рр., а в 1949 р. закінчила мистецтвознавче відділення філологічного факультету Московського університету [8]. У 1931 р. вона вийшла заміж за поета, перекладача і мистецтвознавця О. Ромма. У 1936 р. вони вперше відвідали Крим, часто бували у гостях у дружини поета і художника Максиміліана Волошина, приятелювали з пейзажистом, кримцем, учнем І. Айвазовського Костянтином Богаєвським, який загинув у 1943 р. під час бомбардування совєцькою авіацією окупованої німцями Феодосії. Після смерті чоловіка О. Нагаєвська 1951 р. стала співробітницею Музею печерних міст, а також Бахчисарайського історико-культурного заповідника після його створення у 1955 р. на основі попереднього Бахчисарайського палацу-музею кримськотатарського народу, яким до свого розстрілу у 1938 р. керував видатний культурний діяч Усеїн Боданінський [9]. Незабаром Нагаєвська купила невеличкий будинок і Бахчисарай став їй рідним домом.

Очевидно, що Володимир Овсійчук познайомився із Оленою Нагаєвською, коли розпочав роботу над реставрацією ханського палацу. Зрозумі-

⁸ Лист зберігається у відділі мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України.

⁶ Принагідно хочу висловити подяку в організації виставки малярських творів В.А. Овсійчука колегам із відділу мистецтвознавства — Оксані Герій та Олесю Нозі, а також колегам із Музею етнографії та художнього промислу — Андрію Колотаю та Андрію Клімашевському.

⁷ Переклад з російської мови.

ло, що їх поєднало захоплення Кримом, його красою, пам'ятками. Але також їм обом було близьке вболівання за збереження культурно-історичної спадщини та усвідомлення трагедії цілого кримськотатарського народу, адже пам'ять від нещодавньої депортації у 1944 р., коли за три доби було вивезено близько 200 тисяч населення Криму, була ще надто живою. Ми можемо лише здогадуватися, як вони, вразливі й естетично чутливі люди мистецтва, сприймали цей варварський злочин влади. І от: О. Нагаєвська поспішала досліджувати, збирати, опрацьовувати і видавати путівники із зафіксованою історією Криму (звісно, з реверансами у бік совєцької влади), збереженими пам'ятками архітектури чи декоративного мистецтва [10]; а В. Овсійчук, зі свого боку, реагував у тому числі і на нещодавню трагедію Криму надзвичайно експресивними образами його природнього й історичного ландшафту (іл. 1).

Якщо звернутися безпосередньо до живопису В. Овсійчука, то його мажорна тональність, експресивна форма і гіперболізована пластичність начебто промовляє про винятково малярські інтереси автора. Так, він захоплювався природою, отримував насолоду від суто формальних можливостей живопису, але в ньому все одно присутня і відчутна етична складова, ціннісний аспект образу. Він проявляється як у змістовій його складовій, так і може бути виражений лише через спосіб використання пластичних засобів та прийомів.

Цілком співзвучною тут є думка мистецтвознавця Романа Яціва про специфіку малярського досвіду В.А. Овсійчука та особливості філософії його творчості, які описуються правилом, за яким у ній «відсутня строга послідовність тематичного програмування, оскільки самі об'єкти зображення чи відтворені настрої (емоційні стани) визначені самим плином життя...» [11, с. 292], — тобто, відкриття внутрішньої правди образу в собі диктує його художню форму.

Широка панорама, яка цілісно охоплює малярську стихію В. Овсійчука, стоїть на міцній основі живописних принципів імпресіонізму, ще більше — постімпресіонізму. Отже та група творів, в якій домінуючим чинником є зміст, фігуративність як сюжетна основа, розкриває теми та чітко окреслює ставлення автора до сюжету. У картині «Синя татарська хата» (іл. 2) фронтальне зображення дому із чор-



Іл. 1. Кримський пейзаж, етюд, 1960-ті рр., власність родини Баран, картон, олія



Іл. 2. Синя татарська хата, 1972, МНУОА, картон, олія



Іл. 3. Татарське житло, етюд, 1960-ті рр., МЕХП, картон, гуаш

ними віконцями-очима, де-не-де напівпрочиненими дверима, застиглим куском фіранки у вікні — доносить до нас образ покинутого дому, дому-істоти, яка хоч і змирилася зі своєю втратою, але страждає як жива. І навіть дві жіночі фігури на фоні дому сприймаються узагальнено і абстрактно, тоді як образ будинку — персоналізований і одухотворений. В іншій



Іл. 4. Вулиця в Бахчисараї, 1960-ті рр., МЕХП, картон, олія



Іл. 6. Мавзолей Джаніке-Ханім, 1960-ті рр., МЕХП, картон, олія



Іл. 5. Бахчисарай, 1972 р., МНУОА, картон, олія



Іл. 7. Околиці Бахчисараю, етюд, 1960-ті рр., МЕХП, картон, олія

роботі татарські будиночки постають ще більш трагічно, хоча й невимовно мальовничо (іл. 3): на передньому фоні зображено поруйнований паркан, окремі дощечки якого утворюють хаотичне мереживо. Позаду, на другому плані знову з'являються темні отвори вікон, відчуття покинутості додає крива дахівка. І, врешті, біла стіна дому із кількома вікнами підряд третього плану уже майже зникає і більше належить завихреному глибоко кобальтовому небу, аніж цьому маленькому вбогому подвір'ю. Хочеться сказати два слова про масштаб і пропорції цього зображення, вони — максимально наближені до людини, близькі і зручні. І тим більше трагічно сприймається пустота, відсутність тут будь-якого життя: навіть дерева марно і безнадійно розкинули свої мальовничі крона. Таку поезію суму, втрати могла зауважити тільки дуже чутлива душа...

Спекотну пору дня передано у багатьох зображеннях порожніх бахчисарайських вуличок, і це

при тому, що намальовано їх холодними тонами: стронціановою, смарагдовою, фіолетовою, рожевою фарбами! На деяких етюдах є чітка прив'язка до місця: у перспективі вулички видно мінарет... Іноді його заміняє смарагдовий стрункий кипарис (іл. 4, 5).

Окрему групу складають картини із зображенням конкретних споруд, історичних пам'яток... Так, винятково гармонійною є композиція із зображенням мавзолею принцеси Джаніке-Ханім (XV ст.; іл. 6) та садиба Авраама Фірковича⁹ на території міста-фортеці Чуфут-Кале.

У тій категорії зображень, де пластичні засоби домінують над будь-якою фігуративністю, ми спостерігаємо просто насолоду художника самою фізичною матерією кольору, форми, руху тощо (іл. 7).

⁹ Авраам Фіркович (1787—1874) — караїмський вчений, поет, перекладач, мандрівник і духовний лідер. Походив з Луцька, але переселився до Криму. Збирав матеріали, що торкалися історії караїмів.

Ці кримські пейзажі В. Овсійчука, до певної міри, твори самі в собі. У них немає завдання щось утверджувати, пояснювати чи прославляти. Вони правдиві у своїй матеріальності, а отже реальні, але їхня цінність — сам факт їхньої появи, як зазначив Р. Яців, «визначеної самим плином життя». І вони справді захоплюють формальним виконанням, стихійним і щирим.

А тепер вертаючись до листа, у якому йдеться про мистецтво В.А. Овсійчука, яке викликало таке зворушення у глядачів. «Група колишніх мешканців Бахчисараю і його околиць» — лише так можна було безпечно називати цілий народ, якому тоталітарна влада відмовила у праві на життя. Натомість, як згадує в інтерв'ю Володимир Антонович, щоб не пустували території, «у Бахчисарай понавозили тамбовських та рязанських переселенців. П'яног було повно, садки забруднили. А коли приїжджали татари, то ридма ридали» [7].

«Виставка ж користувалась таким успіхом, що її швидко закрили» — небезпечним був навіть спогад про рідний дім, про своє коріння, свою ідентичність. «У мене є книги відгуків відвідувачів, там — захват і сльози тих, котрі ніколи не побачать своєї батьківщини»...

Хто б міг подумати, що 1989-го, за рік до смерті О. Нагаєвської, на свою батьківщину повертатимуться колись вигнані з неї назавжди. А ще через 26 років щемка балада української татарки Джамали про свій бідний народ потрапить у саме серце мільйонів людей і переможе на пісенному конкурсі «Євробачення».

Про вітальну силу мистецтва можна стверджувати, порівнявши два зображення: картину В.А. Овсійчука «Крим. Татарське селище» (1972; іл. 8) і фотографію Ріхата Якупова «Тут буде наш дім, синку!» (іл. 9). І на картині, і на фотографії у центрі розташований татарський будинок — як непорушний символ рідної землі, як символ рідного дому, який уже ніколи не залишать.

Висновки. Володимира Овсійчука належить охарактеризувати як майстерного і вдумливого художника, з формальної точки зору — прихильника постімпресіоністичної стилістики у малярстві. Його завданням у творчості було розкривати пластичне і колористичне багатство світу, але за видимим вміти бачити приховане, символічне. Художні твори



Іл. 8. Крим. Татарське селище, 1974 р., МНУОА, картон, олія



Іл. 9. «Тут буде наш дім, синку!», фотографія. Автор: Ріфхат Якупов. <https://crimea.suspilne.media/ua/news/3992>, Добропорядне використання, <https://uk.wikipedia.org/w/index.php?curid=5321708>

В.А. Овсійчука (і не лише, звісно, його), пов'язані із Кримом, для депортованих у Центральну Азію кримських татар репрезентували образ далекої рідної батьківщини. Мистецтво ставало символічним містком між людиною та її втраченим домом. Мистецтво допомагало утверджувати і зберігати свою культурну ідентичність. І за колористикою, і за формою, і за темпераментом творчість Володимира Овсійчука не має на собі жодного відбитку, характерного для тієї епохи стилю соцреалізму. Можливо, це також мало значення у тому, що про широку художню творчість Овсійчука мало хто знав, а з тих, хто знав — не уявляли собі до кінця її масштабів.

Спиок скорочень:

МЕХП — Музей етнографії і художнього промислу Інституту народознавства НАН України

МНУОА — Музей Національного університету
«Острозька Академія»

1. Саїд Е. *Орієнталізм*. Київ, 2001.
2. Kastrissios Helena. *Modern Art and Decolonisation: Art as a Decolonial Weapon (May 30, 2023)*. URL: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4463135>
3. Котляр О. «Імперія здохла». Як сучасне українське мистецтво робить видимим російський колоніалізм. URL: <https://life.nv.ua/ukr/art/yak-suchasne-ukrajinske-mistectvo-robit-vidimim-rosiyskiy-kolonializm-doslidzhennya-istorika-50413855.html> (дата звернення: 16.12.2024).
4. Ларсен Ніл. *Жаргон деколоніальності*. URL: <https://commons.com.ua/uk/zhargon-dekolonialnosti/#footnote-9> (дата звернення: 16.12.2024).
5. *Архів ІН НАНУ*. Ф. 1. Оп. 3. Спр. 430. Особова справа В.А. Овсійчука (Витяг з Трудової книжки). С. 133—134.
6. *Спалах українського шістдесятництва у книжці Радоміра Мокрика «Бунт проти імперії»*. URL: <https://chytomo.com/spalakh-ukrainskoho-shistdesiatnytstva-u-knyzhtsi-radomyra-mokryka-bunt-proty-imperii/> (дата звернення: 16.12.2024).
7. В.А. Овсійчук. *До 90-річчя від дня народження*. Інтерв'ю О. Сом-Сердюкової. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/armpmn_2014_6_39.pdf (дата звернення: 15.12.2024).
8. Нагаєвська Олена Варнавівна. *Енциклопедія Сучасної України*. Редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк; НАН України; НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-70843> (дата звернення: 16.12.2024).
9. *Боданінський Усеїн Абдурейфійович*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%A3%D1%81%D0%B5%D1%97%D0%BD_%D0%90%D0%B1%D0%B4%D1%83%D1%80%D0%B5%D1%84%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 16.12.2024).
10. *Бакчисарай. Путеводитель*. Авт. Нагаевская Е.В. Симферополь, 1968.

11. Яців Р. *Малярська творчість Володимира Овсійчука. Народознавчі зошити*. 2004. № 3—4 (57—58). С. 291—292.

REFERENCES

- Said, Edward W. (2001). *Orientalism* [in Ukrainian].
- Kastrissios, Helena. (2023, may 30). *Modern Art and Decolonisation: Art as a Decolonial Weapon*. Retrieved from: <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4463135>
- «The Empire is Dead». *How Contemporary Ukrainian Art Makes Russian Colonialism Visible*. Retrieved from: <https://life.nv.ua/ukr/art/yak-suchasne-ukrajinske-mistectvo-robit-vidimim-rosiyskiy-kolonializm-doslidzhennya-istorika-50413855.html> [in Ukrainian].
- Larsen, Neil. *The Jargon of Decoloniality*. Retrieved from: <https://commons.com.ua/uk/zhargon-dekolonialnosti/#footnote-9> [in Ukrainian].
- Archive of the Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine*. Found 1. Case 3. File 430. Personal file of V.A. Ovsyichuk (Excerpt from the Work Book) (P. 15) [in Ukrainian].
- The outbreak of the Ukrainian sixties in Radomyr Mokryk's book «Rebellion against the Empire»*. Retrieved from: <https://chytomo.com/spalakh-ukrainskoho-shistdesiatnytstva-u-knyzhtsi-radomyra-mokryka-bunt-proty-imperii/> [in Ukrainian].
- V.A. Ovsyichuk. *On the occasion of his 90th birthday*. Interview with O. Som-Serdyukova. Retrieved from: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/armpmn_2014_6_39.pdf [in Ukrainian].
- Dzyuba, I.M., Zhukovsky, A.I., & Zheleznyak, M.G. (Eds.). Nagayevska Olena Varnavivna. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. NAS of Ukraine; National Research School. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of NAS of Ukraine; National Shevchenko Society. 2020. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-70843> [in Ukrainian].
- Usein Bodaninsky. In: *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Usein_Bodaninsky&oldid=1256126813 [in Ukrainian].
- Nagaevskaya, E.V. (Ed.). (1968). *Bakhchisarai. Travel guide*. Simferopol [in Russian].
- Yatsiv, R. (2004). *The Painting Works of Volodymyr Ovsyichuk. The Ethnology notebooks, 3—4 (57—58), 291—292* [in Ukrainian].