

# Українські митці у творах, біографіях і коментарях

Закладена в основу книжки біографічна концепція має давню історію. Італійський художник, архітектор та історик мистецтва Джорджо Вазарі (1511–1574) у вільній літературній формі подав відомості про видатних митців епохи Відродження. У книзі «патріарха мистецтвознавства» «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» (1550) фактичні відомості перемежувалися подекуди з неперевіреними переказами про життя і творчість митців. Ідею Вазарі розвинув голландський художник і письменник Карел ван Мандер (1548–1606) у своїй «Книзі про художників» (1603) – першій мистецтвознавчій праці в Північній Європі. Художню енциклопедію «Німецька академія зодчества, ліплення і живопису» написав німецький історик мистецтва і художник Іоахім фон Зандрарт (1606–1688), який прагнув до універсальності знань.

Натомість, історія мистецтва вимагала й видань суто наукового характеру, в основі яких знаходилися б факт та чіткі характеристики. Епоха Просвітництва подарувала світові унікальне видання – «Енциклопедію, або Тлумачний словник наук, мистецтв і ремесел» (1751–1780), над якою працювали інтелектуали на чолі з філософом Дені Дідро (1713–1784). Енциклопедія дала поштовх розвитку такого типу видань у Європі, а разом сформувала методологічні засади, актуальність яких до сьогодні є очевидною: при її написанні необхідно подавати нові факти тієї галузі знань, якій присвячена енциклопедія. Написаний італійським теоретиком мистецтва класицизму та архітектором Франческо Міліція (1725–1798) «Словник красних

**«Розмірковуючи про мистецтво, відчуваєш його сильніше».** Стендаль

мистецтв» (1787) також мав в основі своїй енциклопедичний принцип.

Накопичені знання в галузі історії мистецтва протягом XIX ст. потребували видань словників художників, і вони незабаром з'являються у Бельгії, Німеччині та Франції. Видання енциклопедичного спрямування стають також у пригоді мандрівникам перед безпосереднім знайомством з мистецькими творами. Французький письменник Стендаль (Марі-Анрі Бейль, 1783–1842) у «Прогулянках по Риму» радив перед поїздкою до Вічного міста прочитати «чудовий словник» єзуїта Луїджі Ланці (1732–1810) «Історія живопису в Італії». Переклавши її французькою, Стендаль згодом написав свою «Історію живопису в Італії», наклад якої залишився нерозпроданим. Проте ця праця посіла чільне місце в розвитку естетичної думки художників-романтиків, а один із мистецьких критиків назвав її «кораном» французьких живописців цього напрямку. Твори мистецтва викликають у «пана Бейля, бувшого аудитора», інколи суперечливі, а деякі тепер і застарілі, але завжди оригінальні думки та судження. Так само подорожі й знайомство з музеями та галереями за кордоном надихнули російського історика мистецтва і бібліографа Миколу Собка (1851–1906) до створення біобібліографічного словника художників. Одноосібна робота над ним тривала 25 років і втілилась у трьох томах із задуманих дванадцяти. За перші два томи укладач був удостоєний Уваровської премії.

Енциклопедичні видання різного штибу – словники, довідники, подаючи різноманітні відомості про митців, прагнуть до об'єктивної оцінки їхньої



**Пінзель Йоган Георг.** Подорож до Еммаусу. Сер. XVIII ст. Тернопільський обласний художній музей

творчості. Беззаперечним авторитетом серед істориків мистецтва, колекціонерів та арт-дилерів користується багатотомна біографічна енциклопедія з мистецтва «Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart», яку заснували німецькі дослідники Ульріх Тіме (1865–1922) та Фелікс Беккер (1864–1928). Подібний масштабний проект потребував залучення кореспондентів з різних країн – авторів статей. Серед них був і художній критик Павло Еттінгер (1866–1948), уродженець Любліна. Майстер малої форми та літописець мистецького життя першої половини ХХ століття, він стверджував: «Немає нічого, про що не можна сказати коротко».

Найповнішу інформацію можна отримати з французького словника художників, або як його скорочено називають – Бенезіта (Benezit E. «Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs», 1911–1923). У ХХ ст. світ побачило багато мистецьких енциклопедій та словників митців, укладачі яких прагнули до точності фактів та лаконічності стилю.

Бували спроби уникнути такого підходу, як-от, наприклад, у швейцарського мистецтвознавця Генріха Вельфліна (1864–1945), але його ідея написання історії мистецтва без імен художників, аналізуючи лише зміни форм, так і залишилася незреалізованою. Бували й кумедні випадки, коли біографії ставали предметом фальсифікації. Так італійський художник Бернардо ді Доменічі склав «Життєписи» митців Неаполя, у яких навів кілька вигаданих імен художників і за що отримав прізвисько «Тартарен від мистецтвознавства».

В українській культурно-мистецькій традиції методологічні засади щодо укладання біографічного словника діячів українського народу Українською академією наук у 1919 р. визначила комісія під головуванням слобожанського історика, академіка Дмитра Багалія (1857–1932): «Словник дасть біографії: усіх діячів національно-українських; українців по народженню при умові, коли діяльність їх мала зв'язок з Україною; українців по місцю народження та по походженню, якщо діяльність їх не була пов'язаною з Україною, але мала характер першорядний; діячів російських, польських,

єврейських та інших, якщо діяльність їх впливала на діяльність українських діячів і історію України; діячів, які часове жили на Україні /.../; чужоземних діячів, що ніколи не жили на Україні, – якщо праці їх торкалися українознавства» [1]. Ці визначальні чинники не втратили своєї актуальності. Ба більше, їх дотримувалися укладачі таких довідкових видань, як «Словник художників України» (1973), «Митці України» (1992), «Мистецтво України» (1997). Цінним джерелом для вивчення художнього життя України в XIV–XVIII ст. є словник художників, складений Павлом Жолтовським (1904–1986). З нього дізнаємося про життєві негаразди, що спіткали Алімпія (Аліпія) Галика: «падіння з риштування біля Троїцької брами» та погіршення зору, що призвело незабаром до його усамітнення у дальніх лаврських печерах [2]. Та сума грошей, яка лишилася після його смерті (3000 червінців), свідчить про високий статус митця, який отримував значні гонорари за іконописання та розписи в церквах.

У книзі зроблено спробу поєднати фактографічну точність біографічних довідок про митців з живим словом про творчість або особистість художника. Ця частина роботи є занадто суб'єктивною як у виборі висловлювань, так і в їхній спрямованості щодо оцінки творчого доробку художника. Тому увагу було зацентровано на підборі різноманітних суджень, інколи суперечливих (Борис Асаф'єв про Івана Айвазовського), пристрасних (Олексій Боголюбов про Марію Башкирцеву), іронічних (автоінтерв'ю Івана Падалки), особистих вражень (Степан Таранушенко про Георгія Нарбута), відверто зухвалих (Віктор Гонтаров про себе), поетичних образів (Велимир Хлебников про Давида Бурлюка, Михайль Семенко про Роберта Лісовського), політично заангажованих (Микола Підгорний про Анатолія Сумара). Ось чому широкоцитованим словам Петра Левченка, якими він відповів на запитання: «Що ви, Петре Олексійовичу, зараз пишете?», що він пише не село, не дорогу і не подвір'я, а радість, смуток, тривогу, спокій, відано перевагу спогадам його рідної сестри, з яких бачимо ставлення певних верств населення до художника як представника чужої їм і недоступної елітарної культури. Безперечно, наведені вислов-

лювання не можуть дати всебічної характеристики особистості митця. Епізод знайомства Пармена Забіли з майбутньою дружиною подає романтичний образ скульптора, який з часом зазнав змін: «Завжди незадоволений собою та іншими, він від однієї крайності вдавався до іншої; то шукав розваги і знайомств, то без жодного приводу ліз у сварки; говорив незаслужені грубощі вчорашнім своїм друзям; отруював життя своїй красивій і надзвичайно діловитій швейцарці-дружині» [3].

Художній критик і поет Сергій Маковський (1877–1962) у творі Костянтина Богаєвського «Спогади про Італію» вбачав утрату того, що він знайшов у суворих пейзажах східного Криму. Поет і художник Максиміліан Волошин, навпаки, вбачав у творах подібної тематики кримського митця не справжній пейзаж, але такий, який майстер побачив у глибині «пейзажних фонів старих майстрів». Знання топографії кримського східного пейзажу



**Шевченко Тарас.** Селянська родина. 1843.  
Національний музей Тараса Шевченка, Київ



**Башкирцева Марія.** Горє. 1882. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького

обома митцями зумовлює до його узагальнення, рефлексуючи з мистецьким світовим контекстом. Отже, подібні оцінні судження ґрунтуються на особистому смаку, загальній культурі, широті мистецького кругозору тощо.

Не претендуючи на всебічне охоплення історії українського мистецтва, що в принципі неможливо, автор намагався показати в іменах митців не стільки розвиток та еволюцію образотворчого мистецтва, скільки діалог різних творчих епох та художніх світоглядів. З одного боку, це зроблено сухою мовою фактів, що висвітлюють життєвий і творчий шлях митця. Крім того, авторові довелося докласти багато зусиль щодо уточнення дат та місць їх народження, навчання тощо. Наприклад, тривалий час місцем народження художника і теоретика авангардного мистецтва Олександра Богомазова вважався Ямпіль, що на Сумщині. Проте введена до наукового обігу київським мистецтвознавцем Оленою Кашубою-Вольвач копія

з метричної книги Іоанно-Богословської церкви села Янків Ріг Охтирського повіту засвідчила факт народження митця на Слобожанщині [4].

Версії та гіпотези супроводжують атрибуцію стародавнього українського мистецтва. Ікона «Богоматір Велика Панагія (Оранта)» (XII ст., ДТГ) приписується деякими вченими Алімпію Печерському. Погляд на її можливу причетність до київської школи іконопису обстоювали історик мистецтва, родом з Маріуполя, Дмитро Айналов (1862–1939) та спеціаліст у галузі давньоруського живопису, кандидат мистецтвознавства Валентина Антонова (1907–1993). Цю атрибуцію категорично заперечував історик мистецтва Віктор Лазарев (1897–1976), а припущення щодо датування цієї ікони XII ст. вважав «фантастичним». Смілива гіпотеза стосовно атрибуції твору мистецтва викликала критику, але під час широкої дискусії, яка точилася до кінця XX ст., питання мистецтвознавчої атрибуції набуло принципового характеру, виходячи за межі культури. Це підтверджує стаття Юрія Смирного (1938–2012) – історика мистецтва [5]. У ній автор поділяв позицію російської дослідниці В. Антонової, яка зазначала, що у великих центрах ростово-суздальської школи живопису не збереглося від XIII ст. пам'яток, подібних до Великої Панагії (Оранти), що відзначається досконалою майстерністю.

Інший український іконописець – Алімпій Галик відомий як автор настінних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, «страших» ікон для Кирилівського монастиря в Києві. Історик мистецтва, професор Дмитро Горбачов (1937 р. н.) висунув гіпотезу щодо причетності Алімпія Галика до написання ікон для іконостасу Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях, що на Полтавщині. Такого висновку київський вчений дійшов майже після 20-річного вивчення творчості іконописця. Виявилось, що стилістика сорочинського іконостасу дотична до його манери іконописання, до того ж на той час він був одним із небагатьох, хто міг виконати подібну роботу, і так блискуче.

Ще одна гіпотеза стосовно українського іконопису належить Дмитру Горбачову про можливе

авторство Григорія Левицького парних ікон: «Великомучениці Варвара та Катерина», «Великомучениці Анастасія та Іулянія» (середина XVIII ст.). Ці ікони, які свого часу знаходилися в конопотській Миколаївській церкві, а нині – у Національному художньому музеї України, вчений назвав шедевром українського рококо [6]. Не виключав авторства цих ікон Григорія Левицького і доктор мистецтвознавства Платон Білецький (1922–1998) – автор фундаментальних праць про український портрет XVII–XVIII ст., Георгія Нарбута і Тараса Шевченка. Вислів ученого з цього приводу наведено в пропонуваному виданні. Проте залишається не вирішеним питання щодо авторства деяких скульптурних творів Йогана Георга Пінзеля, відкривачем і попу-



**Мурашко Олександр.** Портрет молодої жінки. Етюд. 1890-ті. Запорізький обласний художній музей



**Мурашко Олександр.** Портрет дівчини в червоному капелюсі. 1902. Національний художній музей України, Київ

ляризатором мистецтва якого був музейний діяч зі Львова Борис Возницький (1926–2012).

У книжці є й твори, донедавна не введені до широкого наукового обігу. До таких можна віднести мармуровий барельєф роботи скульптора Пармена Забіли із Сумського обласного краєзнавчого музею. Генеза творчості цього митця відбивала певні класичні італізуючі тенденції в скульптурі середини – другої половини XIX ст. Уповні вони проявилися у стилістиці барельєфа-медальйона із зображенням хлопчика, можливо, одного з дітей

Петра Аркадійовича та Варвари Олександрівни Кочубеїв. У першій половині 1870-х років їхні портрети написав Микола Ге, творчість якого репрезентована твором із зібрання Київської картинної галереї. Перебування в Італії митців як пенсіонерів ІАМ або за свій кошт (Забіла) сприяло розширенню культурного обрію, знайомству з пам'ятками мистецтва. Водночас існувала загроза впливу на творчість художника салонного мистецтва, як це сталося, наприклад, із Генріхом Семирадським. Його донька згадувала: «...Він побачив Рим, і все перестало для нього існувати. Це був його світ, його покликання як художника».

Українське мистецтвознавство пов'язує ім'я Василя Штернберга з розвитком романтичного пейзажу.



**Труш Іван.** Михайлівський собор у Києві. 1900-ті. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

зажу. Історик мистецтва Дмитро Степовик (1938 р. н.) указував на принципову відмінність у концепції пейзажу Карла Брюллова та Василя Штернберга і Тараса Шевченка. Її київський учений вбачав у тому, що останні виділяли в природі драматичний та епічний стани, тоді як Карл Брюллов втілював ідею єдності людини з природою на засадах «чуттєвої рефлексивності» [7]. Художній критик та історик мистецтва Олександр Бенуа (1870–1960), аналізуючи творчість Василя Штернберга, наголошував важливість топографії сюжетів, зокрема Качанівки, однак вважав качанівські твори лише ескізами у французькому або бельгійському дусі, «помірно приємні очам, але зовсім німі для розуму та серця» [8]. Авторитетний критик усе-таки відчув у творчості В. Штернберга певний поворот до справжнього мистецтва, проте, на думку О. Бенуа, він не міг відбутися в Італії. За відсутності знань качанівського культурного контексту критик не зміг об'єктивно оцінити твори українського митця. Не забуваймо й про те, що саме Василь Штернберг познайомив Тараса Шевченка з родиною Тарновських. Поет незабаром писав до Григорія Тарновського: «А вже коли приїду, то не виганяйте місяць або другий, бо в мене і на Україні, окрім вас, нема пристанища» [9]. Отже, Василь Штернберг у творі «Пейзаж. Садиба Г. С. Тарновського в Качанівці» виступає як «genius loci». Так само як і Зінаїда Серебрякова у творах на тему Нескучного, в якому вона народилася.

Виявляючи найбільш характерні рельєфи краєвиду, митці ніби «портретують» місцевість. У XIX ст. Качанівка була справжнім культурним осередком, у якому знаходили натхнення музиканти, письменники, художники. Твір Іллі Рєпіна «Біла рояля» (1880) написано саме в Качанівці. На ньому зображено дружину Василя Тарновського-молодшого – Людмилу Василівну. Значущість цього твору доводить факт його експонування разом з іншими качанівськими етюдами на виставці Іллі Рєпіна в Санкт-Петербурзі в 1891 році.

У Качанівці жив наприкінці свого життя художник-графік Олександр Агін. Його ілюстрації до «Мертвих душ» Миколи Гоголя викликали в сучасників неоднозначну реакцію, суть якої можна



**Богомазов Олександр.** У кріслі-гойдалці. 1907. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького

звести до візуальної невідповідності типажів літературних героїв на малюнках художника. На це вказував письменник Іван Тургенєв (1818–1883). Високу оцінку агінським ілюстраціям дав літературний критик і публіцист Валеріан Майков (1823–1847), який зазначив, зокрема, здатність митця зображувати найбільш тонкі та невловимі прояви людської натури.

Прагнення художника до поєднання мистецької практики з викладацькою роботою відчутно виявляється в особі глухів'янина Антона Лосенка, який став фундатором академічної мистецької школи в Російській імперії. Якщо порівняємо наведені в тексті слова Івана Акімова про вчителя з іншою характеристикою, наданою істориком мистецтва, постає об'єктивна оцінка мистецької діяльності художника і педагога: «Ніхто, мабуть, не докладав такого, як він, піклування про розвиток таланту

ввірених йому вихованців. Він проводив з ними цілі дні і ночі, вчив їх словом і ділом, сам креслив для них академічні етюди та анатомічні малюнки, видав для керівництва Академії [у СПб. – С. П.] анатомію і пропорцію людського тіла, якими користувалася і донині користується вся наступна за ним школа; завів натурні класи, сам писав на одній лаві зі своїми учнями і творами своїми ще більше допомагав удосконаленню смаку учнів Академії» [10]. Закладеними Антоном Лосенком традиціями вповні скористалися українські митці, які навчалися в академії: скульптор Пармен Забіла, живописці Володимир Орловський, Микола Мурашко, Микола Пимоненко та інші, взірці творчості яких представлені у цій книжці.

Пейзажна творчість Сергія Васильківського, Петра Левченка, Михайла Ткаченка, Миколи Бурачека ввібрала академічні традиції цього жанру та

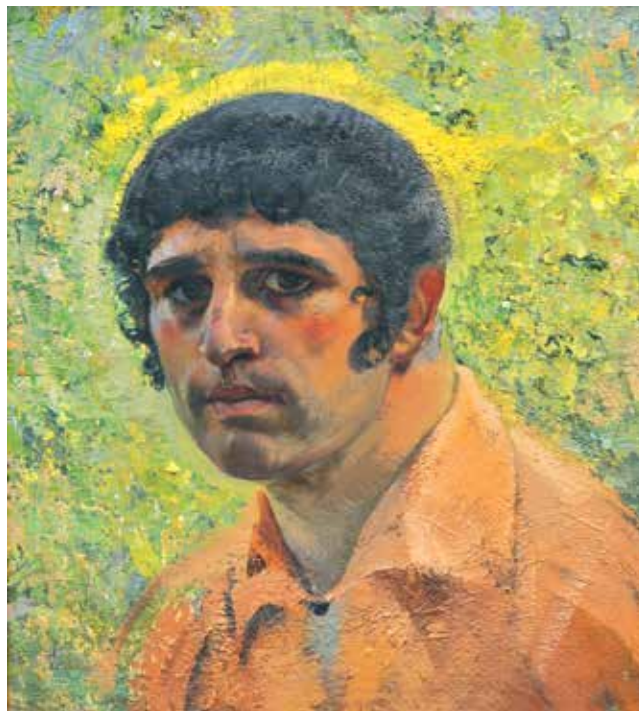
еволюціонувала в напрямі індивідуалізації манери письма. Інколи, як у П. Левченка, відбивала певні зміни світогляду – бажання знайти гармонію між людиною та природою. Топографічний підхід стає важливим чинником зображення архітектурних споруд на полотнах Сергія Васильківського, Яна Станіславського, Сергія Шишка.

Вулканічний острів Іскія, що знаходиться в Тирренському морі, біля входу до Неаполітанської затоки, здавна притягував митців. Тут бував Мікеланджело Буонарроті. Деякий час жив історик літератури і мистецтва Федір Буслаєв (1818–1897). Незвичний ландшафт острова привернув увагу Михайла Беркоса, який, перебуваючи в Італії у 1899 році, відтворив його неповторну красу у своїх творах, зокрема на полотні «Острів Іскія» (1899, Харківський художній музей).

Окремою галуззю українського образотворчого мистецтва є портретний жанр. Платон Білецький вважав, що вже у XV–XVI столітті в Україні було «дуже багато» портретів. Невелика кількість козацьких портретів дійшла до нашого часу. Саме вони стали об'єктом колекціонування Василя Тарновського з Качанівки. Починаючи з першої половини XIX століття поширення набуває професійний та любительський автопортрет, який протягом історії свого розвитку виконував різноманітні функції і став однією з форм самоствердження митця, декларацією, маніфестом або маскою, за якою заховався художник.

Якщо академічний, постановочний портрет вимагав від художника і моделі багато сеансів, то з кінця XIX ст. поширення набуває етюдний портрет, зображення швидкоплинного виразу на обличчі моделі як першочергове завдання митця. Один із таких творів репрезентований у нашому виданні етюдом Олександра Мурашка «Портрет молоді жінки», виконаний у 1890-ті роки. Олександр Мурашко подарував його історика мистецтва, археологу та професору Адріану Прахову (1846–1916), який доклав значних зусиль для поїздки художника в село на етюди та сприяв його вступу до академії мистецтв.

Плідними на автопортрети стали 10-ті роки XX століття. У книзі представлено твори цього

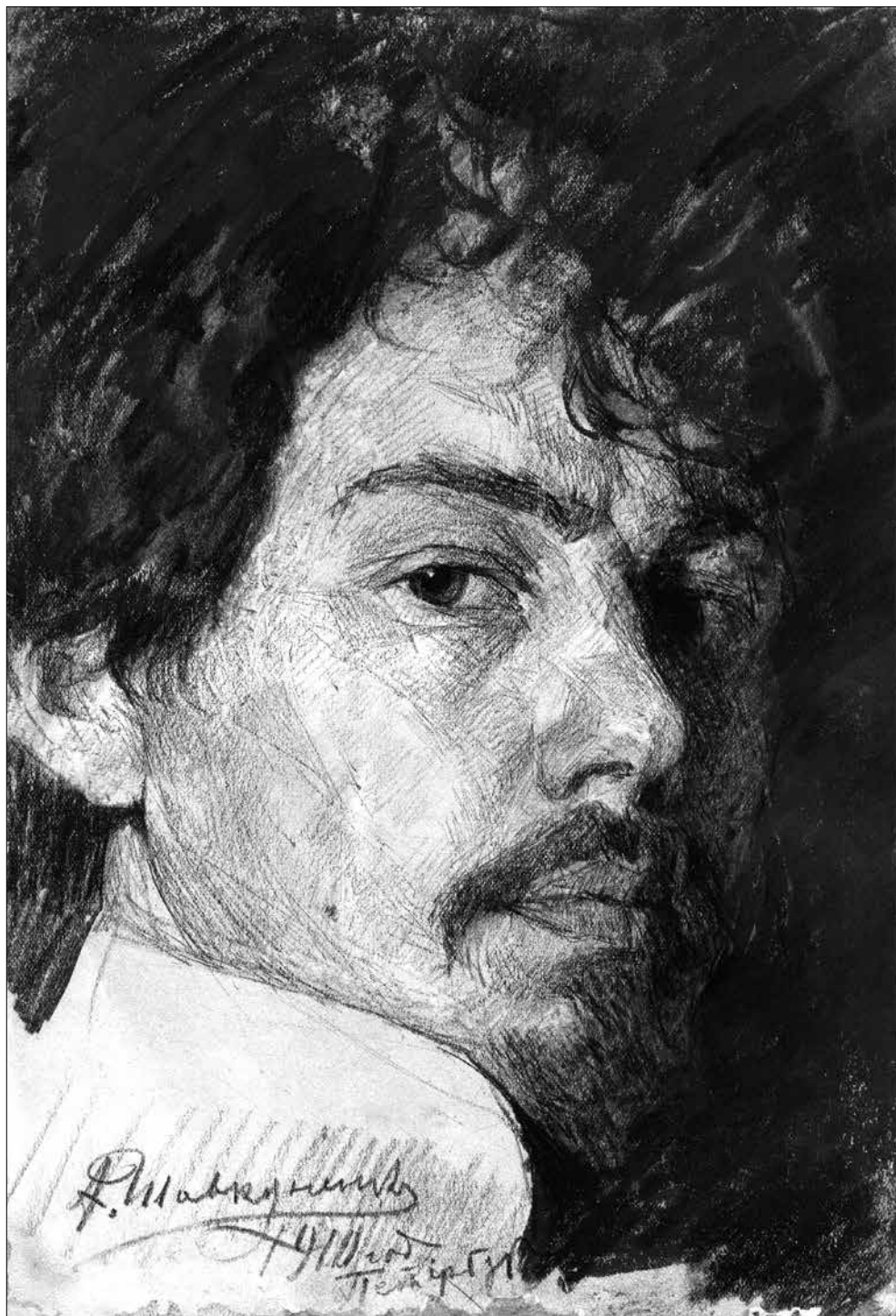


**Мясоедов Іван.** Автопортрет. Бл. 1910. Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка

часу, виконані в графічній техніці Олексієм Шовкуненком та живописній – Іваном Мясоедовим, Петром Левченком. Автопортрет останнього вміщено в коло, як й інші портрети, автопортрети та фотографії, що подані в книжці і становлять собою фрагменти зображення митців, виконані в різних техніках. Надзвичайний інтерес Івана Мясоедова до своєї персони виявився в тому, що формування самообразу відбувалося протягом усього творчого шляху. На одному з автопортретів, виконаному графітним олівцем (1931), митець зобразив себе в образі Діоніса – бога рослинності в давньогрецькій міфології, покровителя виноградарства і виноробства.

Невдовзі такий різновид портрета став своєрідним камертоном не тільки індивідуальних душевних переживань художника, які збігаються





**Шовкуненко Олексій.**  
Автопортрет. 1910.  
Херсонський обласний  
художній музей  
імені О. О. Шовкуненка



**Синякова Марія.** Древо життя. Джентльмен і няня.  
1914. Колекція Джеймса Баттервіка, Лондон.  
Collection of James Butterwick, London

з духовними настроями суспільства й водночас є постановкою і спробою вирішення художніх проблем. Так історик мистецтва, представник віденської школи мистецтвознавства Отто Бенеш (1896–1964) під історією мистецтва розумів саме історію художніх проблем, вирішення яких може бути знайдене тільки творчими натурами з живим

відчуттям загальності духовної та життєвої ситуації їхнього часу. Візьмемо для прикладу Олександра Архипенка – «інтернаціонального візіонера». Серед проблем, які він ставив і вирішував, було запровадження в скульптурі нової концепції простору та об'єму. Серед кількох десятків творів митця, показаних на XII Венеційській бієнале (1920), був і «Гондольєр». Знаковий образ венеційського перевізника зайняв місце в центрі виставкової зали, а під враженням від нього гондольєри скандували на каналах: Ар-хи-пен-ко! Проте не всі були в захваті від деяких творів українця, а кардинал навіть закликав віруючих до бойкоту виставки Олександра Архипенка [11].

Такими творчими натурами були митці-шістдесятники Григорій Гавриленко й Анатолій Ламах, автопортрети яких можна побачити в цьому виданні. Якщо самозображення першого (із зібрання Сумського художнього музею) виконане з огляду на класичну традицію, то другий ставив і вирішував мистецьку проблему, орієнтуючись на формальний експеримент як основу творчого методу модернізму. Увібравши духовний досвід минулого, світогляд Григорія Гавриленка, використовуючи вислів письменника Федора Достоєвського, позначений «усесвітньою чутливістю», тоді як Валерій Ламах прагнув до всесвітньої єдності, до створення, за висловом кандидата мистецтвознавства Анни Заварової, «єдиної системи світобачення». Часто автопортрет або портрет у мистецькій практиці модерного часу є приводом для синтезування поняття і знань про світ, апелюючи до нового виміру. Годі й мовити про схожість зображення з його прототипом, наприклад, у таких творах Казимира Малевича, як «Автопортрет у 2-х вимірах» (1915) та «Голова селянської дівчини» (1912) із Стеделійк музею в Амстердамі! Отже, зазнало суттєвої трансформації й ставлення один до одного замовника і художника, які, на думку мистецтвознавця Бориса Віппера (1888–1967), «рідко бувають друзями».

У минулому столітті мистецтво портрета стає предметом дослідження у працях українських мистецтвознавців: Федора Ернста (1891–1942), Данила Щербаківського (1877–1927), Платона Білецького та Валентини Рубан (1940–2014). Доктор

мистецтвознавства Олександр Шило (1960 р. н.) у своїх працях вивчає теоретичні аспекти формування і трансляції портретного образу, механізми функціонування «маски» в портреті.

Відхід від природи, символізація образу, фантазування висувують на перший план нові завдання та проблеми перед художником. Набуває іншої парадигми вивірений та усвідомлений творчий процес, який перетворюється на ірраціональний, з інколи непередбачуваним для самого митця результатом. Петро Нілус у листі до українського художника Євгена Буковецького (1866–1948) від 22 травня 1935 р. з Парижа зазначав: «Мистецтво така таємнича річ, що навіть досвідчена людина, починаючи її, не знає, чим закінчиться робо-



**Малевич Казимир.** Супрематизм 65. 1915.  
Пархомівський художній музей ім. П. Ф. Луньова

та» [12]. Створюючи образи зі свого уявлення про світ, митець водночас наголошує оригінальність, яка є життєвою основою його індивідуальності. Найбільш яскраво її особливості знаходять вираження в алегорії, декоративізації та орнаменталізації, які притаманні творчості Михайла Жука, Всеволода Максимовича, Олексі Новаківського, Петра Холодного. Зразки їхніх творчих пошуків представлено в книзі. Анрі Матісс (1869–1945), у творах якого колір і форма були основними каналами передавання емоцій, говорив про значущість, закладену у творі, змушуючи глядача сприймати її саму по собі, незалежно від сюжету. Цю тезу французького митця розвивають художники-авангардисти Олександр Богомазов, Олександра Екстер, Казимир Малевич. В основі творчого процесу митця-авангардиста знаходиться суб'єктивне сприйняття світу.

Виступаючи інтерпретатором своєї творчості, митець-деміург є творцем нової реальності. Відійшовши від академічних канонів, авангардисти приділяють якнайбільшу увагу саме формотворчості. Робота над формою стає єдиною можливістю переживання змісту твору. Живописець і графік Костянтин Піскорський – автор філософсько-естетичного трактату «Біометр життя» – вважав, що «мистецтво є запорукою майбутнього щастя людства», а духовність є виключно суб'єктивним чинником [13].

Кожний художник, незалежно від того що його творчість розвивається в магістральному стилістичному потоці, знаходиться, як відомо, на початку під впливом іншого майстра. Якщо в середні віки це було обумовлено цеховою корпоративною культурою, а в Новий час – академічними традиціями, то у новітньому мистецтві індивідуальність митця якнайшвидше прагнула вивільнитися із «силового» поля попередника. Федір Кричевський у триптиху «Життя» звертається до універсальної теми, яка мала глибоке культурне коріння. При її розробці український художник використовує прийоми мистецтва сецесії Густава Клімта (1862–1918), що проявляється у побудові композиції з характерним для австрійського художника трактуванням фігур, як, наприклад, у його відомому творі «Поцілунок»



**Бурлюк Давид.** Час. 1918-1919. Дніпропетровський художній музей

(1907–1908, Галерея Бельведер, Відень). Платон Білецький указував на те, що вся проблема мистецьких впливів зводиться до вивільнення, виходу художника з культурного поля, куди він попадає на початку творчості. Досліджуючи творчість Георгія Нарбута, український мистецтвознавець аналізував процеси, пов'язані з перебуванням митця під впливом Івана Білібіна, майстрів японської кольорової гравюри та набуттям національної ідентифікації. Під впливом містичного настрою картини «Острів мертвих» Арнольда Бекліна (1827–1901) знаходився Іван Труш. Відлуння від неї знайшли втілення в деяких його композиціях. Серед

мистецьких пріоритетів Марії Синякової були німецький живописець і графік Альбрехт Дюрер (1471–1528) та нідерландський художник Ян Брейгель Молодший (1601–1678). Однак було й інше мистецтво – селянське: іконопис, лубок та вивіски підживлювали «краснополянські» акварелі художниці. Не дивно, що селянським дівчатам стали до вподоби яскраві твори Синякової, які вони поцупили в художниці та розвісили на стінах своїх домів поряд з народними картинками, іконами та рушниками, ними також обклеювали скрині [14].

Але буває, що художник вивчив достеменно манеру попередників, вибрав її як взірць, пристосовуючи її до сучасності. Так сталося з Михайлом Бойчуком і його послідовниками. Основними мистецькими засадами бойчукізму було вивчення візантійського та давньоруського мистецтва за допомогою копіювання, «відрисовки зі зразків», опанування техніки фрески та ікони. З приводу неовізантизму як стильової манери бойчуківської школи монументального живопису глузував Казимир Малевич, який говорив – це все одно, що давньоєгипетський фараон у смокінгу розмовлятиме телефоном. Подібне експериментування інколи закінчувалося трагічно для митця, як це сталося, наприклад, з Михайлом Бойчуком, Іваном Падалкою, Миколою Касперовичем. Художник став незахищеним у часи змін соціально-політичного устрою: загинули від рук невідомих осіб Олександр Мурашко (1919) та Лесь Лозовський (1922), за нез'ясованих причин – Алла Горська (1970).

Інакше ставляться до проблеми культурних впливів художники мистецтва авангарду 10–20-х років ХХ століття. Кожен з них прагнув перепробувати всі стильові спокуси. Олександр Богомазов, Давид Бурлюк, Казимир Малевич у ранньому періоді творчості були імпресіоністами, постімпресіоністами, футуристами та кубофутуристами. Коли Олександра Екстер знайомила українських митців з мистецтвом іспанського художника Пабло Пікассо (1881–1973), кожний з них випробовує себе на ниві кубізму. До кубізму зверталися Олександр Архипенко та митці українського поставангарду. У кубістичній манері виконано «Натюрморт зі склянкою пляшкою» (1960-ті ?) Валерія Ламаха.

Художник-авангардист розумів свою присутність у мистецтві тільки під першим номером. Образне порівняння зі спортом має й буквальні приклади в особі Івана Мясоедова та Федора Кричевського. Як приятелів, їх об'єднувало не тільки мистецтво, але й заняття спортом. Останнє впливало на їхні автопортрети, зокрема на створення відповідної маски.

Перепробувавши різні напрямки та стилі, художники-авангардисти під впливом різних обставин (життєвих, політичних, економічних) знову поверталися до реалістичного відтворення світу. Класичний приклад – творчість Казимира Малевича, який пройшов шлях від реалізму до супрематизму з різними «зупинками», а в кінці знову повернувся до реалізму.

Климент Редько поділяв погляди на творчий процес художників-проекціоністів групи «Метод». В їхній основі знаходилося прагнення до універсальності мислення митця, обожнення науки і технічного прогресу. «Художник-експериментатор повинен бути аналітико-синтетичним виразником усього того, чим насичена епоха, що витає в загальному дусі, в ідеях часу», – декларував Редько [15]. У 1920-х митець приходить до авторської теорії «свеченізму», а незабаром відходить від формальних пошуків.

Бувають наприкінці творчого шляху митця й творчі вдачі, але це, мабуть, виняток із правил (Тетяна Яблонська), обумовлений здатністю митця творчо відповідати на різноманітні виклики, які здебільшого мали ідеологічний характер. Ось чому складність творчості художника надзвичайно важко представити однією роботою, як це зроблено в нашій книжці.

Невтомним популяризатором і дослідником українського авангарду є Дмитро Горбачов. З деякими його представниками він був знайомий особисто, як-от з Марією Синяковою. Листувався з Василем Єрмиловим. Дослідник згадував, як у 1960-х роках В. Єрмилов зрадив, отримавши 30 карбованців за три книжки з його бібліотеки, придбані музеєм українського образотворчого мистецтва в Києві. А через тридцять років його конструктивістська композиція «Горки. 31.1.1924»

була оцінена у 120 тис. фунтів стерлінгів. Запам'ятав Дмитро Омелянович і слова Василя Єрмилова: «Художників, таких, як я, у 20-х роках було мало. Не сумніваюся, що слава до мене прийде». Вона прийшла до нього лише після смерті» [16].

Знання технології живопису є основою ремесла реставратора. У 1880-х роках викладачі та вихованці Київської рисувальної школи брали участь у реставрації Кирилівської церкви в Києві. Деякі українські митці спрямовували свою діяльність у царині відновлення та збереження мистецьких



**Екстер Олександр.** Іспанський танок. Ескіз костюма. Балет Ельзи Крюгер, м. Одеса. 1920. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Київ



**Петрицький Анатолій.** Князь Ігор. Ескіз костюма. «Князь Ігор» О. Бородіна. Державна опера, м. Харків. 1929. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Київ

творів (Михайло Бойчук, Микола Касперович). Олексій Грищенко брав участь у розчищенні ікони Вишгородської Божої Матері.

Вимогливе ставлення художника до предметів ремесла, зокрема фарб, мало різноманітний відгомін у творах Олексі Грищенка. Відомо також, що з часом твори французьких імпресіоністів втратили свою свіжість та яскравість. Результати експериментування з фарбами досягали скороминущих ефектів на полотнах Архіпа Куїнджі, особливо нічної тематики, і вже через 3–5 років після їх написання потухли, втративши звучність. З пере-

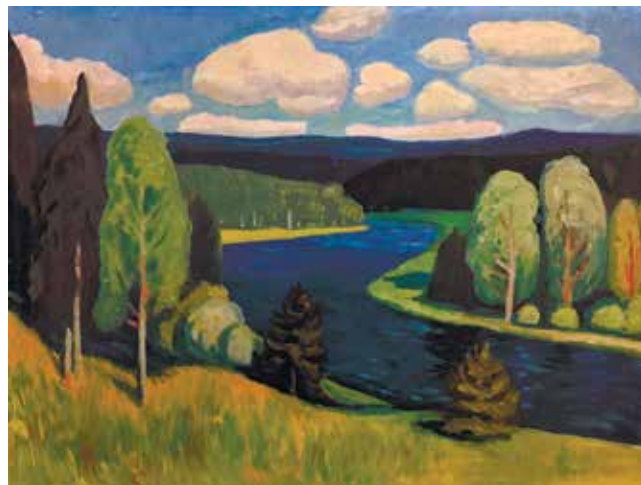
казів сучасників (як переповідав Леонід Владич) Володимир Костецький працював над картиною «Повернення» навіть у купе потяга, везучи полотно з Києва на виставку до Білокам'яної. У результаті такого активного творчого процесу на полотні утворився доволі товстий шар фарби. Завтовшки в палець фарбовий шар був і на першому варіанті картини Іллі Рєпіна «Йди за мною, Сатано!». Художник Ігор Карпінський під час перебування в «Пенатах» у Куоккалі, де жив Ілля Рєпін, залишив свої враження від картини «Пушкін на березі Неви»: «Фарбовий шар на цій картині, особливо на обличчі, такий товстий, так нагромаджується місцями, що поверхня полотна схожа не на картину, а на сільську дорогу в бездоріжжя» [17].

Пастозна живописна техніка була притаманна Яну Станіславському, Миколі Глуценку, Давиду Бурлюку. Марко Гейко часто використовував у своїх творах земляні фарби. Здається, від нього чув, що коли він писав дипломну роботу в Київському художньому інституті, то його керівник погрожував забрати чорну фарбу, яка посідала важливе місце на палітрі Марка! Згадується ставлення постімпресіоніста Поля Сезанна (1839–1906) до цієї фарби. На його палітрі завжди була персикова чорна, і французький художник узагалі не розумів, як можна обходитися без неї. Відомий вплив Сезанна на творчість багатьох митців на початку ХХ ст., особливо у 1910–1920-х роках, яких називали «сезанністами». Деякі з них наслідували лише манеру, інші (К. Малевич), прийнявши відчуття, яким керувався в роботі «затвірник з Екса», торували шлях до нового мистецтва.

Найбільшої уваги приділяв вивченню творчого доробку Поля Сезанна Казимир Малевич, який написав критичний нарис «Від Сезанна до супрематизму». У ньому він, зокрема, зазначав: «Сезанн дав поштовх до нової фактурної живописної поверхні, як такої, виводячи живописну фактуру з імпресіоністичного стану /.../» [18]. Не оминули діалогу з Полем Сезанном й українські художники Адальберт Ерделі та Олександр Шевченко, який високо цінував Сезанна як останнього послідовника традиції старих майстрів. З висловів Петра Нілуса та Карла Звіринського, наведених у нашій

книжці, можна дізнатися про ставлення цих митців до французького майстра живопису. Останній мав сміливість проголосити публічно про те, що одне яблуко Сезанна варте більше, ніж усе мистецтво соцреалізму! Напевно, український митець вдало обіграв вислів самого Сезанна: «Я приголомшу Париж своїми яблуками».

Митці-шістдесятники, до яких належав і Карло Звіринський, були надзвичайно чутливими до надбань світового мистецтва. Григорій Гавриленко, наприклад, цікавився давньокитайським живописом, творчістю Казимира Малевича. У його творі «Морський берег» (1967) відчутні алюзії супрематизму. У подальшому і Григорій Гавриленко, і Валерій Ламах відходять від абстрактивізму, не вбачаючи в ньому перспективи розвитку. Цікаво, що обидва по-різному оцінювали творчість Репіна. Якщо Валерій Ламах відкривав для себе нові грані творчого доробку цього видатного майстра, то в його візаві Репін-художник викликав роздратування. Але коли Григорій Гавриленко побачив у Львівській картинній галереї автопортрет Іллі Юхимовича, то він сказав, що після побаченого



**Звіринський Карло.** Волинський пейзаж. 1950-ті (?).  
Колекція Едуарда Димшица. Київ

твору він уже ні на що не міг дивитися: «Все померкло» [19].

Як відомо, до Лувра не попадають твори живих митців. Іншої концепції дотримувалися у своїй колекціонерській діяльності Павло Третяков, Іван Терещенко, Павло Харитоненко, а твори з їхніх зібрань набули з часом музейного статусу. Скільки часу потрібно, щоб постать художника та його твори постали в історичній перспективі в усій своїй значущості для нації, світової спільноти? Художники Іван Крамської, Ілля Репін, філософ і культуролог Хосе Ортега-і-Гассет указували на відстань у 50 років. Деякі, не досягнувши цієї межі, вже стали класиками українського мистецтва: Григорій Гавриленко, Віктор Зарецький, Роман Сельський, Володимир Юрчишин, Тетяна Яблонська, Георгій Якутович. Не випадково, що книжка закінчується біографією-портретом Людмили Ястреб – художниці, талант якої не розкрився повною мірою, але її відданість і служіння мистецтву, вимогливість до себе викликає захоплення та повагу.

Під терміном «шістдесятники» розуміємо митців так званої «хрущовської відлиги», які протистояли єдиному офіційному методу – соціалістичному реалізму як в ідеологічному, так і в культурно-



**Грищенко Олексій.** Море. Кавалер-сюр-Мер. 1939.  
Колекція Юрія Цвенгроша, Львів

мистецькому аспекті. Ретроспекція цього методу обумовлювалася зверненням до мистецтва художників-передвижників, що проявлялося насамперед у зовнішніх прийомах, а творчість Іллі Рєпіна трактувалася як взірцева. Однак на цьому їхня зовнішня схожість закінчується, адже пафос мистецтва передвижників був спрямований проти академічних канонів та моральних норм тогочасного соціального устрою Російської імперії. Тоді як мистецтво соціалістичного реалізму, навпаки, повинно було прославляти досягнення радянського ладу. Це призвело до нівелювання творчої особистості, унаслідок чого художник втрачав найголовнішу ознаку митця – втрату суб'єктивного сприйняття та відображення світу (згадаймо вислів К. Піскорського). Так феномен художності поступається ідеологічності. Однією з ознак українського руху шістдесятництва було прагнення до свободи самовираження та відродження національної самосвідомості. Під таким кутом потрібно сприймати, наприклад, «Козака Мамаю» Алли Горської.

Лише окремі митці з сильною мистецькою індивідуальністю змогли в таких умовах протистояти офіційній догматиці, не входячи в протистояння з владою. З цією метою вони протягом творчого шляху шукають нові форми мистецького волевиявлення. Григорій Гавриленко розмірковував з цього приводу: «Мистецтво у XX столітті звільнилося від служіння іншим ідеологіям. Нове мистецтво стало вільною, самостійною силою, але не ідеологією» [20]. Переосмислюючи традиційні основи викладання мистецтва, шістдесятники прагнули до реформи тогочасної педагогічної системи, протиставляючи їй авторитет педагога зі своїми власними принципами викладання та розуміння мистецтва. Звідси й інтерес до викладацької діяльності у Віктора Зарецького, Валерія Ламаха, Тетяни Яблонської. Однією із засад педагогічного методу Віктора Зарецького було навчання рисунку. Актуальним дотепер сприймається його вислів з цього приводу: «Кожна епоха має свої вершини. Основа вершини – школа рисування».

Причини радикальних стилістичних змін у своїй творчості Тетяна Яблонська розкриває у вислові, наведеному в книжці. Соцреалізм, ставши каноном,

загальмував розвиток мистецтва, заперечуючи тим самим формотворчу доцільність інших напрямів і течій. Тому деякі митці самотужки освоювали та проходили ці стадії розвитку європейського й американського мистецтва. Однак не всі змогли вибратися з їхніх лабіринтів і тенет, рано обірвавши живописні дослідження (Анатолій Сумар). Більше можливостей для виявлення індивідуальності митця надавала станкова та книжкова графіка (Георгій Якутович), але це залишалося лише в манері і техніці, але не у сфері творчого методу.

Складніше було скульпторам, адже вони залежали від державних замовлень. І лише деякі з них, наприклад Іван Кавалерідзе та Михайло Лисенко,



Горська Алла. Козак Мамай. 1960. Stedley Art Foundation



навіть працюючи з міфологемами соцреалістичної ідеології, змогли піднятися над буденністю та шаблонами, укоріненими мистецькою практикою впродовж десятиліть радянської влади.

Сприйняття, оцінка та фінансовий успіх від реалізації творів українського художника за кордоном залежали від того, наскільки його мистецтво збігалось з тими тенденціями, що превалювали на той час у художньому житті суспільства. Поява творів Івана Похитонова на виставках Салону в Парижі закріпила за ним славу популярного художника серед паризьких шанувальників мистецтва. Невдовзі після цього він отримав протягом місяця пропозиції щодо підписання з ним контракту від сімнадцяти (!) значних торговців картинами. Даремно чекала визнання від Салону своєї майстерності Марія Башкирцева, а знаходила його тільки у французьких митців – Жюля Бастьєна-Лепаж (1848–1884) і Тоні Робера-Флері (1837–1911). Проте наскільки великим було честолюбство молодої художниці, свідчить такий факт. Отримавши почесний відгук від Салону за свою пастель, вона прив'язала його до хвоста песика, виказавши тим самим зневагу до такого рівня нагороди.

Здавалося б, художникам-емігрантам було набагато простіше розкрити свій творчий потенціал, але насправді виявилася їхня залежність від арт-ринку та естетичних смаків публіки. Підтвердженням тому є зарубіжний період творчості Степана Колесникова та Петра Нілуса. Порівняймо також творчі засади мистецтва Олексія Грищенка 1910-х років з емігрантськими роботами. Якщо на початку вони розвиваються у річищі тенденцій авангарду, то за кордоном його творчість зазнає істотних змін і характеризується виразною емоційністю трактування сюжету та експресією кольорів фарб. Митцям в еміграції доводилося пристосовуватися, як-от Євгену Агафонову. Для нього один багатий пан винайняв студію, але за це художник мав писати портрети з усіх осіб, яких він поставляв. Отже, один працював і заробляв жалю-



**Яблонська Тетяна.** Наречена. 1966. Миколаївський обласний художній музей ім. В. В. Верещагіна

гідні гроші, а інший наживав капітал, експлуатуючи талант. Інколи заробляння грошей відбувалося не в законний спосіб: Іван Мясоєдов спробував підробляти їх, за що відбував покарання в Німеччині – позбавлення волі.

Мистецький твір як візуальне джерело інформації насамперед звернений до емоційного сприйняття на відміну від раціоналізованого тексту. У книжці відображено прагнення до гармонізації раціоналізму – і фактів, і коментарів як виразника емоційного ставлення до твору мистецтва. Насамкінець, наведемо слова Дені Дідро, які б слугували орієнтиром при читанні цієї книжки: «Я від народження належу до числа людей, яких споглядання красивої картини або читання гарної книжки робить абсолютно щасливими» [21].

**Сергій Побожій**

кандидат мистецтвознавства,  
заслужений діяч мистецтв України