

Українське образотворче мистецтво в іменах

Два роки тому в сумському видавництві «Університетська книга» побачила світ книжка «Імена України. 100 митців» / авт. переднього слова, вст. ст., укладач біографічних і бібліографічних матеріалів, коментарів і каталогу С. І. Побожій. Суми: Університетська книга, 2020. 236 с. Автор спробував подати авторську версію історії українського образотворчого мистецтва через імена художників від часів Київської Русі до початку XXI століття. Книжка стала своєрідним підсумком Міжнародного мистецького проєкту однойменної назви, в якому взяли участь українські художні музеї Бердянська, Дніпра, Києва, Лебедина, Львова, Миколаєва, Одеси, Пархомівки, Полтави, Сум, Тернополя, Харкова, Херсона, краєзнавчі музеї (Суми), а також зарубіжні: Музей сучасного мистецтва (Нью-Йорк, США), Національний музей у Варшаві (Польща), Стеделійк музей з Амстердама (Голландія), Тель-Авівський музей мистецтв (Ізраїль). Проєкт зацікавив й приватних колекціонерів з Києва (уродженця міста Ромни Едуарда Димшица, Олександра Буцана), Львова (Юрія Цвенгроша), Лондона (Джеймса Баттервіка). Надані мистецькими інституціями права на публікацію творів у книзі дозволили автору сформувати ілюстративний ряд, який репрезентує українське мистецтво у світовому мистецькому контексті. Наприклад, право на публікацію твору Казимира Малевича «Голова селянської дівчини» (1912) надав Стеделійк музей з Амстердаму, а «Супрематизм 65» (1915) – Пархомівський художній музей імені П. Ф. Луньова. Зазначмо, що до книги увійшли також митці – уродженці Сумщини: Олександр Богомазов, Давид Бурлюк, Григорій Гавриленко, Олексій Грищенко, Віктор Зарецький, Іван Кавалерідзе, Василь та Федір Кричевські, Валерій Ламах, Михайло Лисенко, Антон Лосенко, Сергій Луньов, Микола Мурашко, Георгій Нарбут. Деякі твори у ході написання книжки отримали атрибуцію щодо іконографії (Пармен Забіла «Портрет сина Петра і Варвари Кочубеїв. Остання третина XIX ст.» з Сумського обласного краєзнавчого музею (атрибуція кандидата мистецтвознавства Сергія Побожія); часу написання твору О. Богомазова («Натюрморт», кінець 1900-х – початок 1910-х), який знаходиться у колекції Запорізького обласного художнього музею (атрибуція кандидата мистецтвознавства Дмитра Горбачова). Проте карантинні обмеження очевидно уповільнили ознайомлення з нею конотопців, хоча її помітили фахівці [1]. Щоб заповнити цю прогалину, пропоную познайомитися з першим варіантом вступної статті «Українські митці у творах, біографіях і коментарях» до цієї книги у скороченому вигляді.

«Версії та гіпотези супроводжують атрибуцію стародавнього українського мистецтва. Ікона «Богоматір Печерська (Свенська) з преподобними Феодосієм та Антонієм» (бл. 1288), так само як і «Ярославська Оранта» (XII ст.; обидві – ДТГ) приписуються деякими вченими Алімпію Печерському. Погляд на можливу причетність «Ярославської Оранти» до київської школи іконопису відстоювали історик мистецтва, родом з Маріуполя, Дмитро Айналів (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 [2]. У ній автор поділяв позицію російської дослідниці В. Антонової, яка, як один з головних аргументів, указувала, що у крупних центрах ростово-суздальської школи живопису не збереглося від XIII ст. пам'яток, подібних до Великої Панагії («Ярославської Оранти»), що відзначається досконалою майстерністю.

Інший український іконописець – Алімпій Галик відомий як автор настінних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, «страсних» ікон для Кирилівського монастиря у 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 цього іконописця. Виявилося, що стилістика сорочинського іконостасу дотична до манери іконописання цього майстра, який був на той час одним з 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 у конотопській Миколаївській церкві, а нині – у Національному художньому музеї України, вчений назвав шедевром українського рококо [3]. 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 цьому виданні.

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 у скульптурі середини – другої половини XIX ст. Словна 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 у книзі твором із зібрання Київської картинної галереї. Перебування в Італії як пенсіонера ІАМ або за свій кошт (Забіла) сприяло розширенню культурного обрію, знайомству з пам'ятками мистецтва. Водночас існувала загроза відходу від творчих пошуків у бік 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 певними досягненнями романтичного пейзажу. Історик мистецтва Дмитро Степовик (1938 р.н.) указував на принципову різницю у концепції пейзажу Карла Брюллова та Василя Штернберга і Тараса Шевченка. Її київський учений убачав у тому, що останні виділяли в природі драматичний та епічний стани, а Карл Брюллов утілював ідею єдності людини з природою на засадах «чуттєвої рефлексивності» [4]. Художній критик та історик мистецтва Олександр Бенуа (1870–1960), аналізуючи творчість Василя Штернберга, відмічав важливість топографії сюжетів, зокрема Качанівки, але вважав качанівські твори лише ескізами у французькому або бельгійському дусі «помірно приємні очам, але зовсім німі для розуму та серця» [5]. 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» [6]. Отже, Василь Штернберг у творі «Садиба Г. Тарновського у Качанівці» виступає як «geniusloci». 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 «Біля рояля» (1880) написано саме в Качанівці. На ньому зображено дружину Василя Тарновського-молодшого – Людмилу Василівну. Значущість цього твору підкреслює факт його експонування разом з іншими качанівськими етюдами на виставці Іллі Рєпіна у Санкт-Петербурзі у 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 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 відмітив, зокрема, здатність митця зображувати найбільш тонкі та невловимі прояви людської натури.

Прагнення художника до поєднання мистецької практики з викладацькою роботою відчутно постає 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 ввічених 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»[7]. Закладеними Антоном Лосенком традиціями вповні скористалися українські митці, які навчалися в академії: скульптор Пармен Забіла, живописці Петро Левченко, Ілля Рєпін, Микола Мурашко, Іван Мясоедов та інші майстри, взірці творчості яких представлені у цій книжці.

Пейзажна творчість Сергія Васильківського, Петра Левченка, Михайла Ткаченка, Миколи Бурачека увібрала академічні традиції цього жанру мистецтва та еволюціонувала в бік індивідуалістичної 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, Петра Левченка, Яна Станіславського, Сергія Шишка.

Вулканічний острів Іскія, що знаходиться у 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) і доволі довго – англійський композитор і диригент Вільям Волтон (1902–1983). 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).

Відхід від натури в бік символізації образу, фантазії висувають на перший план нові завдання та проблеми перед художником. Набуває іншої парадигми вивірених та усвідомлених 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 річ, не знає, чим закінчиться робота» [8].

Спробуємо екстраполювати слова Ернеста Гемінгвея (1899–1961) на художню творчість Костянтина Богаєвського та Максиміліана Волошина. Американський письменник зазначав, що завдання письменника, себто художника, є незмінним, сам він змінюється, але завдання його залишається тим самим і полягає воно у тому, щоб писати правдиво, «/.../ та, зрозумівши, у чому правда, виразити її так, щоб вона увійшла у свідомість читача частиною його власного досвіду»[9]. Знання топографії кримського східного пейзажу обома митцями призводить до його узагальнення, рефлексуючи з мистецьким світовим контекстом. Правдивість не заперечує символізації образу, яка є концентрованим утіленням правди. Дотичними до неї виступають алегорія, декоративізація та орнаменталізація, які притаманні творчості Михайла Жука, Всеволода Максимовича, Івана Мясоедова, Петра Холодного. Зразки їхніх творчих пошуків представлено вкнизі. Анрі Матісс (1869–1945), у творах якого колір і форма були основними каналами передавання емоцій, говорив про значущість, закладену в 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 формотворчим чинникам. 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 [10]. Образна символіка його творів відображала концепцію митця щодо буття людини якнайбільше у формах сецесії.

Кожний художник, незалежно від того, що його творчість розвивається у магістральному стилістичному потоці, знаходиться, як правило, 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 глибокі культурні 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» (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.

Але буває, що художник вивчив достеменно манеру попередників, вибрав її як взірць, пристосовуючи її до сучасності. Так сталося з Михайлом Бойчуком та його послідовниками - Іваном Падалкою, Миколою Касперовичем, Оксаною Павленко. 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. Експериментування подібного роду 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 випробує себе на ниві кубізму. Авангард завжди повинен рухатися вперед, а художник розумів свою присутність у мистецтві тільки під першим номером. Образне порівняння зі спортом має й буквальні приклади в особі Івана Мясоедова та Федора Кричевського. Будучи приятелями, їх об'єднувало не тільки мистецтво, але й заняття спортом. Останнє впливало на їхні автопортрети, зокрема на фізіономічні особливості.

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. Інколи просто вражає, як художник у 1900-х –1920-х рр. знаходить свій оригінальний стиль, виступає як теоретик, а в 1930-ті – його творчість уже просто не впізнати. І це не випадок, а тенденція, обумовлена зміною соціально-політичної ситуації в СРСР. Наприклад, Климент Редько спочатку займається іконописом, опановує живопис у 1910-х роках у навчальних закладах, у 1920-х приходиться до авторської теорії «свеченізму», а потім відходить від формальних пошуків. Бувають наприкінці творчого шляху митця й творчі вдачі, але це,

мабуть, виключення з правил (Тетяна Яблонська), обумовлене 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 у нашій книжці.

Першовідкривачем мистецтва українського авангарду та його невтомним популяризатором став Дмитро Горбачов. Його розвідки та дослідження про Олександра Богомазова, Олександру Екстер, Давида Бурлюка, Казимира Малевича, Анатолія Петрицького дозволили ввести їх імена до світового культурно-мистецького контексту. У книзі наведено вислів київського вченого про Василя Єрмилова, з яким він був знайомий особисто, листувався з ним.

Знання технології живопису є основою ремесла реставратора. У 1880-х роках викладачі та вихованці Київської рисувальної школи брали участь у реставрації Кирилівської церкви у Києві. Деякі українські митці спрямовували свою діяльність у царині відновлення та збереження мистецьких творів (Михайло Бойчук, Микола Касперович). Олексій Грищенко брав участь у розчищенні ікони Вишгородської Божої Матері.

Поява, зміна та модифікація формують чинників твору стали основоположними в підборі ілюстрацій. Вимогливе ставлення художника до предметів ремесла, зокрема фарб, мало різноманітний відгомін у його творах. Відомо, 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 переказів сучасників (можливо – легендарних!) 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 Репіна «Йди за мною, Сатано!» Художник Ігор Карпінський під час перебування у «Пенатах» у Куоккалі, де жив Ілля Репін, 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» [11].

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, яку активно використовував Марко! 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 митцівна початку ХХ ст., особливо у 1910-х роках. Деяких з них називали «сезанністами».

Найбільшої уваги приділяв вивченню його творчого доробку 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 /.../» [12]. Принципова відмінність техніки Іллі Репіна від Поля Сезанна полягала в тому, що перший розвивав її на основі академічного живопису з використанням світового мистецького досвіду (Веласкес, Хальс, Рембрандт), інший знаходив нові виражальні засоби фарби в способі її накладання, надаючи особливого значення руху мазків у вертикальному або горизонтальному напрямі. Інколи залишав між ними чисте полотно, відділяючи один колір від іншого. Не будемо забувати, що в Іллі Репіна навчалися українські митці, які стали пізніше знайомими художниками: Федір Кричевський, Олександр Мурашко, Петро Нілус, Микола Пимоненко, Олександр Курінний, Григорій Цисс, а деякі – ще й педагогами: Євген Агафонов, Олександр Любимов, Митрофан Федоров. Приятельські стосунки пов'язували Іллю Репіна та Миколу Мурашка. У щоденнику історика мистецтва Федора Ернста є запис від 5 серпня 1932 р.: «Переглянув матеріяли, принесені від Ол.[ени] К.[остянтинівни] Мурашко, – єсть 4 надзвич.[айно] цікаві листи від Репіна до М. І. Мурашка» [13].

Не оминули діалогу з Полем Сезанном й українські художники, вислови деяких з них можна зустріти у нашій книжці (Петро Нілус, Карло Звіринський). Останній мав сміливість заявити 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. В 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 твору він уже ні на що не міг дивитися: «Все померкло»[14].

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-мистецькому аспекті. Ретроспекція цього методу обумовлювалася зверненням до мистецтва художників-передвижників, що проявлялося насамперед у зовнішніх прийомах, а творчість Іллі Репіна трактувалася як взірцева. Але 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 слід сприймати, наприклад, «Козака Мамая» Алли Горської.

Лише окремі митці з сильною мистецькою індивідуальністю змогли в таких умовах протистояти офіційній догматичі, 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 ХХ столітті звільнилося від служіння іншим ідеологіям. Нове мистецтво стало вільною, самостійною силою, але не ідеологією»[15]. 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 Григорія Гавриленка, Віктора Зарецького, Валерія Ламаха, Тетяни Яблонської.

Причини радикальних стилістичних змін у своїй творчості Тетяна Яблонська розкриває у вислові, наведеному в книжці. Соцреалізм, ставши канonom, загальмував розвиток мистецтва, заперечуючи тим самим формотворчу доцільність інших напрямків і течій. Тому деякі митці самотужки освоювали та проходили ці стадії розвитку європейського

й американського мистецтва. Але не всі змогли вибратися з їхніх лабіринтів і тенет, рано обірвавши живописні досліди (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.

Прикутий державними замовленнями, а лише вони надавали пристойний заробіток, скульптор залишав поле для експериментування – камерну пластику – «для себе». І лише талановиті Іван Кавалерідзе, Михайло Лисенко, Галина Кальченко, навіть працюючи з міфологемами соцреалістичної ідеології, змогли піднятися над буденністю та шаблонами, укоріненими мистецькою практикою впродовж десятиліть радянською владою. Виключенням із цього хіба що є народне мистецтво, розвиток якого був позбавлений ідеологічного тиску та вказівок культурно-мистецьких державних інституцій. Хоча сучасна тематика інколи явочним порядком утілюється і на кралецьких рушниках (зображення танків, образи вождів пролетаріату тощо), дерев'яній скульптурі. Наприклад, абсолютна свобода Марії Примаченко спонукає її до створення композицій навіть у сюрреалістичному дусі. Але вона ж самоук, їй усе дозволено, і вона досягає нечуваних висот для автодидакту в мистецькій ієрархії за радянських часів.

Відсутність фахової мистецької освіти не завадила Василю Кричевському проявити свій талант у багатьох мистецьких галузях: архітектурі, живописі, графіці, книжковому оформленні. І всюди на глядача чекали новації: в архітектурному рішенні житлового будинку, шрифтовій композиції обкладинки книги, живописному етюді, у бездоганній за підбором та мистецькою вартістю власної мистецької колекції, яку історик мистецтва Федір Ернст високо поцінував.

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 (!) крупних торговців картинами. Даремно чекала визнання від Салону своєї майстерності Марія Башкирцева, а знаходила його тільки уфранцузьких митців – Жюля Бастьєна-Лепаж (1848–1884) і Тоні Робера-Флері (1837–1911). Проте наскільки сильним 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. Підтвердження 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 модерних тенденцій авангарду, то за кордоном його творчість зазнає істотних змін, а саме поверненням до реалістичного відтворення дійсності з виразною емоційністю трактування сюжету та експресією кольорів фарб. Зі слів художника третьої хвилі еміграції Миколи Неділка, за десять років життя в Аргентині він продав два образи сусідам полякам, один образ росіянам та литовцям, дві сотні образів – єврейським торговцям та «жодного українцям» [16].

Мистецький твір як візуальне джерело інформації насамперед звернений до емоційного сприйняття на відміну від раціоналізованого тексту. У книжці ми прагнули до гармонізації раціоналізму у вигляді фактів та коментарів, як виразника емоцій на твір 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 щасливим» [17].



Рис.1.Обкладинка книжки «Імена України. 100 митців»
Павла
Тичини (1924).

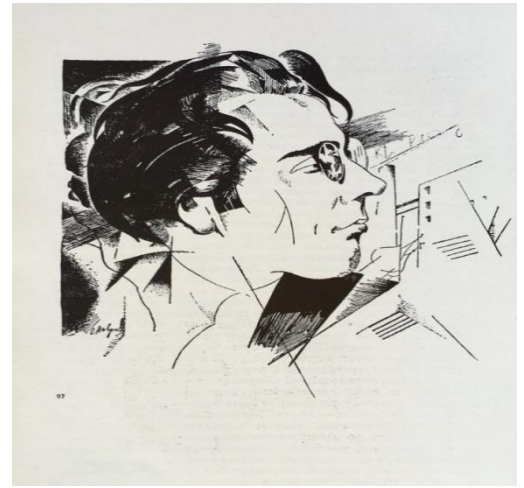


Рис. 2. Довженко Олександр. Портрет
Павла
Тичини (1924).

Джерела та література

1. Петрашик В. Книга «Імена України» – новий погляд на українське мистецтво // Образотворче мистецтво. 2021. № 2(115). С. 153.
2. Смирний Ю. Лазарєв проти Прахова з іконісторіографічних колізій // Образотворче мистецтво. 2004. № 3 (51). С. 80–85.
3. Шедеври українського живопису: альбом / авт.-упоряд. Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 2008. С. 154.
4. Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини ХІХ століття. Київ: Мистецтво, 1982. С. 175. (Нариси з історії укр. мистецтва).
5. Бенуа А. Н. История русской живописи в ХІХ веке / сост., вступ. ст.и коммент. В. М. Володарского. 3-е изд. Москва: Республика, 1999. С. 147.
6. Листування Тараса Шевченка / за ред. Сергія Єфремова. Репринтне видання. Черкаси: Брама-Україна, 2013. С. 405.
7. Цит. по: Петрова Е. Н. Степан Степанович Пименов. 1784–1833. Ленинград; Москва:Искусство, 1958. С. 9.
8. Петр Нилус. Письма из эмиграции 1920–1937. Одесса: Optimum, 2008. С. 243.
9. Цит. по: Парандовский Я. Алхимия слова. Петрарка. Король жизни / пер. с польск.; сост. и вступ. ст. С. Бэлзы; ил. П. Сацкого. Москва: Правда, 1990. С. 9.
10. Пискорский К. Биометр жизни // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упорядн.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ: Тріумф, 2005. С. 234.
11. Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации / ред.-сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. Ленинград: Художник РСФСР, 1969. С. 280.
12. Малевич Казимир. От Сезанна до супрематизма: критический очерк. [Б.м.]: Изд.[ание] отд.[ела]изобразит.[ельных] искусствНаркомпроса, [1920].С. 4.
13. Білокінь С. В обороні української спадщини: історик мистецтва Федір Ернст. Київ: Інститут історії України НАН України, 2006. С. 89.
14. Ламах А. Круг схем Валерия Ламаха// Валерий Ламах. Книги схем. Київ: Дух і літера, 2011. С. 69.
15. Гавриленко Г. Из записей разных лет // Воздушные чернила / сост. М. Баталин. Киев: Факт, 2000. С. 74.
16. Певний Б. Майстри нашого мистецтва: роздуми про мистців та мистецтво. Нью-Йорк-Київ: Майстерня книги, 2005. С. 36.
17. Імена деяких художників, які увійшли до книжки «Імена України. 100 митців» автор почув у Конотопі, навчаючись у середній школі № 12, яку закінчив 51 рік тому.