



IMPDFE

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE
RYLSKY
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 2 (50)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2015

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 2 (50)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2015

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор
Т. В. Кара-Васильєва – заступник головного редактора
Р. В. Забашта – відповідальний секретар
В. В. Кузик – відповідальний секретар

Н. В. Владимірова	О. С. Найдєн
В. М. Гайдабура	О. М. Немкович
С. Й. Грица	В. А. Овсїйчук
І. М. Дзюба	Л. О. Пархоменко
І. Ф. Драч	В. І. Рожок
А. П. Калениченко	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмащук
Л. П. Корній	Д. В. Степовик
Н. М. Корнієнко	В. М. Фоменко
О. В. Лагутенко	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 2 (50) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2015. – 128 с.
ISSN 1728–6875

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного образотворчого, архітектурного мистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

Видання призначене для науковців, мистців, музейних працівників, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів та всіх, хто цікавиться мистецтвом.

The issues of the theory, methodology, history and modern condition of a native and foreign fine, decorative and architectural arts are independently presented in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, memoirs about the colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of scientists, artists, museum researchers, professors and students of Art Studies and anyone who has deep scientific interest in arts.

Журнальні публікації відображають погляди їхніх авторів, які не завжди збігаються з поглядами редакції. Відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

Opinions expressed in this journal are not necessarily those of the editors. Authors bear complete and full responsibility for all the information given in their materials.

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №4 від 30.04.2015 р.)

Зміст

Contents

КОНТЕКСТ

Context

**Юдкін-Ріпун Ігор. Від сценічної репетиції до літературного тексту:
прояви «струменя свідомості» у творах
Володимира Винниченка**

*Yudkin-Ripun Ihor. From Stage Rehearsal to Literary Text: Displays of the Stream
of Consciousness in Volodymyr Vynnychenko Works* 7

ІСТОРИЯ

History

**Кара-Васильєва Тетяна. Роль професійних художників у розвитку
мистецтва вишивки в кінці XIX – на початку XX століття**

*Kara-Vasylyeva Tetiana. Role of Professional Artists in the Development of the Embroidery Art
in the late XIXth to Early XXth Centuries* 24

**Мищенко Ірина. Альфред Оффнер – призабуте ім'я в історії українського
мистецтва першої третини XX століття**

*Mishchenko Iryna. Alfred Offner – A Little Forgotten Name in the History of Ukrainian Art
of the First Third of the XXth Century* 34

**Склярєнко Галина. Малевич в Україні: кінець 1920-х –
початок 1930-х років**

Skliarenko Halyna. Malevych in Ukraine in the Late 1920s – Early 1930s 47

**Ходак Ірина. Кабінет дослідження дитячої творчості
Всеукраїнської академії наук: проблемне поле діяльності**

*Khodak Iryna. Office of Children's Craft Studies of the All-Ukrainian Academy of Sciences:
A Problem Field of Activity* 67

**Чегусова Зоя. Українські провідні митці художньої обробки дерева
(остання третина XX – початок XXI століття)**

*Cehusova Zoya. Ukrainian Leading Masters of Artistic Woodworking
(Last Third of the XXth to Early XXIst Centuries)* 78

АРХІВ

Archives

Сторчай Оксана. До історії епістолярію Миколи Прахова

Storchay Oksana. Towards the History of the Mykola Prakhov Letters. 90

[Листи Миколи Прахова до Олени Язєвої]

[Correspondence of Mykola Prakhov to Olena Yazieva] 92

Прибыльская Евгения. Жизнеописание (продовження)

Pribylskaya Yevgeniya. The Biography (continuation) 111

ПРО АВТОРІВ

Information about Authors 125

ІНФОРМАЦІЯ

Контекст

Context

УДК 82.09:821.161.2Вин

ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ: ПРОЯВИ «СТРУМЕНЯ СВІДОМОСТІ» У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Ігор Юдкін-Ріпун

Є підстави вважати В. Винниченка одним із творців художнього напрямку, що має назву «струмінь свідомості», у якому виявляються прообрази театральної виконавської практики. Продовжується традиція (засвідчена, зокрема, Т. Шевченком) створення образу автора як актора на кону світу для розкриття інферальної суті повсякдення. Драми використовують моделі подвійної рефлексії узагальненого прийому «сцена на сцені», властиві «трагедії долі». Викриваються симптоми некрофільії сучасного суспільства через уявлення про долю як фантом (фатум або фортуна), що виявляє себе чинною силою.

Ключові слова: сповідь, внутрішній монолог, «сцена на сцені», «трагедія долі», «драма честі», інфернальна картина світу.

Есть основания считать В. Винниченко одним из творцов художественного направления под названием «поток сознания», в котором проявляются прообразы театральной исполнительской практики. Продолжается традиция (засвидетельствованная, в частности, Т. Шевченко) создания образа автора как актера на сцене мира для раскрытия инферальной сущности повседневности. Драммы используют модели двойной рефлексии обобщенного приема «сцена на сцене», свойственные «трагедии судьбы». Разоблачаются симптомы некрофилии современного общества через представления о судьбе (фатуме или фортуна), проявляющей себя как действенная сила.

Ключевые слова: исповедь, внутренний монолог, «сцена на сцене», «трагедия судьбы», «драма чести», инфернальная картина мира.

There are the grounds to regard V. Vynnychenko as one of the creators of the artistic trend of *stream of consciousness* where the sources of theatrical performing practice are revealed. The tradition of the author's image creation as an actor playing upon the global stage with the aim of the infernal essence of daily life disclosing (affirmed in particular by T. Shevchenko) is continued. Dramas use the models of double reflection of the generalized way of the so called *scene upon scene* peculiar for the tragedy of fate. The necrophile symptoms of the contemporary society are scrutinized via the images of fate or fortune that is revealing as active force.

Keywords: confession, inner monologue, scene upon scene, the tragedy of fate, the drama of honor, infernal worldview.

Проблема способу існування літературного твору, зокрема його видовищної інтерпретації, призводить до низки питань на межі літературо- й театрознавства. Насамперед питання сценічної долі вже завершеного тексту обертаються завданнями дослідження його творчої історії, задумів та редакційних версій, що виявляють несподівану схожість із тими перетвореннями, яких текст зазнає на театральному кону. Як правило, оповідний текст є вихідним пунктом для інсценізації, визначаючи можливість театральної інтерпретації словесного матеріалу, а отже, стаючи предметом для

переробки в режисерській партитурі або лібрето [див.: 20]. Однак, зі свого боку, у літературному творі оповідь теж виникає як результат переробки попередніх ескізів, які віддзеркалюють участь автора в програнні соціальних ролей, у своєрідних репетиціях та спектаклях суспільства як світового театру. Якщо взяти до уваги, що світ, про який розповідає твір, сам набуває вигляду велетенського театру, то й письменник, створюючи текст, стає лицедієм світового кону, так що **автор** обертається на **актора**. Тому в ширшому сенсі можна сказати, що театр передує літературному

КОНТЕКСТ

задумові, а сценічна гра постає як неодмінний попередник літературної оповіді. Остання тоді стає своєрідним протоколом сценічної репетиції, звітом про театральний досвід письменника не лише як стороннього спостерігача життя, але й співучасника творення історії.

Таке ставлення до оповіді як результату попередньої акторської гри, як звіту про гру особливо розвинулося у ХХ ст. з появою так званої літератури «струменя свідомості». Цю течію зазвичай пов'язують з іменами М. Пруста, В. Вульф, С. Моєма, її витoki знаходять у сентименталізмі – в експериментах Л. Стерна, безпосереднім попередником називають Л. Толстого. Однак ще не зосереджували увагу на театральних витках прийомів «струменя свідомості» і на вікопомних відкриттях, здійснених для розвитку цієї течії В. Винниченком – письменником і драматургом. А між тим відзначалося, що «кожна з п'єс В. Винниченка є своєрідним ігровим експериментом – дослідженням можливостей і, сказати б, варіантів внутрішнього життя людини» [8, с. 141]. Вказували також на «характерну для психологічного театру роль драматурга-режисера», так що В. Винниченко як письменник «виявляє себе і як режисер-експериментатор» [7, с. 214–215]. Ця позиція автора-актора, або ж автора-режисера, а отже, і автора як своєрідного виконавця ролей у драмі самого життя, тягла за собою звернення не лише до «струменя свідомості», але й до того типу драматичної композиції, створеного ранніми романтиками, який історично отримав назву «трагедія долі» (нім. Schicksalstragödie) або «драма долі». Тут В. Винниченко перебуває в річищі тогочасної проблематики – досить згадати «Кассандру» Лесі Українки, де саме ставлення до присудів долі складає основу драматичного конфлікту.

У європейському масштабі українські митці виявилися суголосними творчості М. Метерлінка, одного з лідерів символізму, творця «драми чекання», де «відбувається наче роздвоєння долі: вона виступає проти себе як любов, активна хоча б тим, що прагне досягнення своєї мети» [14, с. 62]. Водночас «драма чекання», що продовжує

традицію «трагедії долі», виявляє спільність з літературою «струменя свідомості», очевидну хоча б завдяки тому, що репліки персонажів постають тут не стільки як вияви дії, скільки як «слова, будь-які слова як форма чекання, як захист від мовчання» [14, с. 52]. Таким чином, позиція автора-експериментатора, який пірнає в реальність життя як у простір кону в ролі актора чи режисера уявної вистави, зумовлювала не лише потребу в специфічних прийомах внутрішніх монологів, придатних для розкриття такого театру уяви, але й необхідність переосмислення концепції драматичного конфлікту та його ставлення до характерів дійових осіб. Тут ішлося не про відродження фаталістичного світобачення раннього романтичного містицизму, а про використання моделей розвитку драматичної дії, позначеної неминучістю, невідворотністю наслідків учинків дійових осіб, якими б неприродними й несподіваними ці наслідки не видавалися. Драматичні сюрпризи тут стають антитезою театральним конвенціям, засвідчуючи думку, що життя завжди містить більше від найвігадливіших сценічних інтриг. Отже, і саме розуміння долі як дійової особи драми поставало не як наперед визначена стороння сила, а як проблема, розв'язання якої коливалося між конченістю фатуму та примхами фортуни.

В. Винниченко як письменник-лицедій, який фіксує на папері досвід власної участі в тій виставі, яка зветься життям, мав великого попередника – Т. Шевченка. Те, що лицедійство було неминучим уже через особливості життєвих обставин, засвідчено багатьма біографічними фактами [17]. Відомі широкі можливості сценічного витлумачення лірики Т. Шевченка (розкриті ще інсценізаціями Леся Курбаса). Однак можливості інсценізації поетичного потенціалу, як і біографічних деталей, становлять лише окремі аспекти ширшої проблеми створення самого образу автора як дійової особи в уявній виставі, зафіксованій літературним твором в оповідному тексті. Замість дистанції епічного спостереження тут постає співучасть автора як дійової особи уявної вистави, що стає першоджерелом оповідного тексту.

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

Позицію самого оповідача як учасника дії, а не стороннього спостерігача, засвідчує насамперед ракурс описів та оповідей. На такий ракурс натрапляємо, приміром, у «Наймичці»: «*Минає рік. Росте Марко – / І дійна корова / У розкоші купається*». Помітити й виокремити деталь, яка стосується корови – годувальниці родини, може лише безпосередній небайдужий свідок подій, а не спостерігач на відстані, тож образ автора подається як дійова особа драматичної акції. Ще одне свідчення лицедійства як джерела оповіді полягає в тому, що нарративна стратегія відсилає до фольклорних казкових мотивів **мороки** та постаті вигадливого хитруна. Поет переповідає те, що за його натяками може відгадати компетентний адресат. Дається взнаки й безперечно розигрування адресата. Про свідоме звернення до мотивів мороки свідчить, зокрема, один з останніх віршів поета: «*Чи не дурю себе я знову / Своім химерним добрим словом? / Дурю! Бо лучче одурить / Себе-таки, себе самого, / Ніж з ворогом по правді жить / І всує нарікати на Бога!*» («Не нарікаю я на Бога ...», 05.10.1860). Самоодурення тут постає як альтернатива угодовству та компромісам. Прихованим лишається гнів, якого поет не зрікається. Самозабуття продовжує цей мотив самоомани в площині акторської гри та створення вигаданого світу, здатного замінити неприйнятну реальність. Отже, поет постає під маскою, а тому виникає питання, яку ж маску він обирає.

Необхідно врахувати ще й особливу схильність до авторського маскування, яке впливало, зрештою, з особливих умов існування поета. Прикладом може слугувати початок відомої поеми Т. Шевченка: «*У Вільні, городі преславнім, / Оце случилося недавно, / Ще був тойді... От як на те, / Не вбгаю в віршу цього слова*» (Кос-Арал, 1848 р.). Вочевидь, поет натякає на університет, який було ліквідовано царським урядом. Прозора конспірація дозволяє відчитати «незручне» слово, для чого автор прибирає маску ампула наївного віршувальника. Автор полемізує з можливими запереченнями, усуваючи їх зауваженням про «незручність» сакраментального слова. Маскування образу

автора, як і удавання хитруна для мороки адресата, виявляється у відзначеній мінливості ракурсів оповіді – зокрема через феномен так званого невласне-прямого мовлення з його неозначеністю аспектів вислову. Це унаочнюють уже такі рядки з ліричної мініатюри років заслання: «*А душу треба розважати, / Бо їй так хочеться, так просить / Хоч слова тихого. – Не чуть, / І мов у полі сніг заносить / не охолонувший ще труп* [тут і далі пожирнення наші. – І. Ю.-Р.]» (Кос-Арал, 1848 р.). Тут відчутно принаймні три голоси, вислови яких виділено. Про значущість такої аспектуальної неозначеності свідчить її наявність в останньому вірші поета («Чи не покинуть нам, небого», 1861 р.). Розвиток прийомів невласне-прямого мовлення дає підставу для перетворення властивої ліриці іманентної полемічності (заперечення можливих альтернативних образів) на реальну сценічну дискусію, зокрема, з невідомим, уявним опонентом. «*Ми заспівали й розійшлись / Без сліз і без розмов <...> / – Чи заспіваємо коли? Не тут, і певно, не такими*» (Оренбург, 1850 р.).

Така сценічна гра з її необхідністю мороки адресата пов'язана з **інфернальною** картиною світу, спільною для Т. Шевченка й М. Гоголя (прикметного, зокрема, відсутністю позитивних героїв у творах із сучасної йому тематики). На противагу сміховій версії цієї картини в М. Гоголя Т. Шевченко дотримувався позиції так званої агеластики – утримання від сміху («*Ти смієшся, а я плачу / Великий мій друже*») [17]. **Інфернальність** світобачення зумовила також гіперболізацію оповіді – ще одну проміжну ланку до театралізації творчості. Інфернальність породжує відповідних специфічних героїв, упосліджених «запропонованими обставинами». Тираноборчі мотиви впливають з інфернального світобачення. Це повертає до ідеї внутрішньої боротьби як змагання духу, що відсилає до «духоборчої» концепції «психомахії» Г. Сковороди [16]. Особливе місце в інфернальному світобаченні посідає образ дитини, що дає підставу для зіставлення Т. Шевченка не лише з М. Гоголем, але і з гоголівським учнем Ф. Достоєвським. Досить згадати вірш Т. Шевченка:

КОНТЕКСТ

«Дівча любе, чорнобриве / Несло з льоху пиво. / А я глянув, подивився – / Та аж похилився. / Кому воно пиво носить? / Чому босе ходить? / Боже милий! Твоя сила / Та тобі ж і шкодить» (15.01.1860). Це фактично драматичний епізод, змальований за всіма правилами внутрішнього монологу. Питання стосуються тих біографічних моментів у житті персонажа – дівчини, які передували спостереженому епізодові та які неодмінно складатимуть долю персонажа. Відвертий натяк на цю долю міститься в апострофі до Всемогутнього Бога. А ось абсолютно схожий пасаж у Ф. Достоєвського: «Через минуту она вышла, но уже книг с ней не было. Вместо книг в ее руках была какая-то глиняная чашка <...> раздался пронзительный женский визг и затем ругательства <...> толстая баба, одетая как мещанка <...> визжала на бедную Елену, стоявшую перед ней в каком-то оцепенении с чашкой в руках» («Униженные и оскорбленные», 2.4). Однак саме зображення упосліджених нещасних дітей веде до певних висновків. Насамперед це мотив сирітства в широкому сенсі – як переживання себе у світі. Автор ідентифікує себе з образом сироти, подаючи його маску і граючи його роль. В інфернальному світі він не знаходить притулку й сам постає сиротою.

Інфернальний світ, відкритий Т. Шевченком, М. Гоголем, Ф. Достоєвським, у В. Винниченка стає тереном художніх експериментів для аналізу й вияву прихованого глибоко в психіці сучасника тяжіння до смерті, помирання і хворобливості – симптомів некрофілії, та встановлення дуже сумних діагнозів щодо суспільства сьогодення. Саме для того, щоб здійснити мандрівку Орфея до пекла, виявилось необхідним бути не відстороненим споглядачем, а учасником театральної гри, здатним провести експериментальне художнє дослідження хворого суспільства. Такий підхід до вирішення завдань викривального спрямування сам по собі не містив би особливих новацій: досить згадати, що у «Сні» Т. Шевченка автор постає як своєрідний лицедій – свідок, який подумки опиняється в царському палаці. Однак якісно нове у В. Винниченка – обізнаність з деталями театральної практики,

з навичками роботи виконавців, яка уможливила принципово нові художні відкриття. Якщо Леся Українка, створюючи «нову драму», зображала головних героїв насамперед як цілковито переосмислених романтичних протестантів, то персонажі Винниченкових драм позначені водночас «романтичним відчуттям ворожості навколишнього світу прагненням одиниці і далеко не романтичним усвідомленням її власної єдності з тим світом, її залежності від нього» [5, с. 9]. Мотиви «Марка в пеклі», власної присутності в пекельному світі й нерозривного зв'язку з ним свого існування стають тепер вихідними умовами для ризикованої театральної гри як своєрідного соціологічного експерименту на кшталт так званого «залученого спостереження» (*involved observation*), коли спостерігач подій стає одночасно співучасником. Акторська співучасть у спектаклі світової історії замість епічної дистанції стороннього спостерігача – такими стають умови творчості.

Насамперед звернімо увагу на одну суттєву особливість інфернального світобачення. Згадані образи дитинства у творах В. Винниченка завжди постають поряд з неодмінним супутником – образами смерті. Вочевидь, тут дається взнаки спадок барокової традиції, де для демонстрації припису *memento mori* зображали поруч кістяк і немовля – так зване *putti*. Таке відсилання до традиції наявне навіть у створеному в еміграції «Законі» (1923), де поява дитини, яка «походить від донорського материнства», стає провісником загибелі родини як громадської інституції, хоча зовні всі конкретні особи й лишаються при житті. Від проблем дитинства, як актуальне для Т. Шевченка й Ф. Достоєвського сирітство, В. Винниченко підходить до моторошного розумового експерименту – заглиблення в аналіз наслідків можливості вбивства дітей (відомого, зрештою, з фольклорних мотивів покривки – «дітозгубниці»), насамперед у «Чорній Пантері та Білому Ведмеді» (1911). Колись перші християнські проповідники засуджували язичницькі ритуали «діторізання» – **принесення в жертву нащадків** роду, дітей. Дослідник цих пам'яток зазначає, що тут «йдеться про принесення в жертву дітей-

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

первістків», засвідчуючи знання про «людські жертвоприношення у таврів», де наведена назва ритуалу була калькою давньогрецького терміна *ζευοκτονια* [6, с. 152–153]. Тепер повернення до язичницьких часів відбувається або під приводом потреб мистецтва, як у «Чорній Пантері та Білому Ведмеді» (1911), або вигаданих законів спадковості, як у «Memento» (1909). У такому чині, прихованому шатами фразеології, автор розгледів його основу – некрофілію, адже вбивство нащадків прирікає людство на самогубство, виявляючи те, що М. Гайдеггер визначив як «буття, спрямоване до смерті» (*zum-Tode-sein*), або патологічну ознаку некрофілів – притлумлене прагнення самовбивства.

Експериментальне дослідження інфернального світу методами акторської гри та уявної співучасті у виставах світового театру виявляється не лише у творах, безпосередньо призначених для театральних кону, але й в оповідних текстах, до яких належить відомий фантастичний роман «Сонячна машина». Зазначалося, що В. Винниченко в еміграції створив особливий жанр – «ігровий роман» – і що саме тут «творча свідомість письменника перебуватиме в силовому полі Іншого» [12, с. 165, 168]. Роман став записом спілкування Інших, виявляючи властивості драми, а точніше – внутрішнього монологу в репетиційній практиці виконавців. Маскування під чужі голоси тягне за собою насамперед множинність і неозначеність ракурсів авторської оповіді, можливості її віднесення до різних персонажів, тобто те, що притаманне невластивому мовленню. В. Винниченко вдається до такого способу вислову з експериментальною дослідницькою метою критичного аналізу суспільного світу. У романі розповідається, як дивовижний винахід – «сонячна машина» – створює можливість звільнити людство від небезпеки голоду, тобто змальовується утопія («казкова скатертину тут замінена сонячною машиною» [4, с. 183]) і аналізуються її наслідки. «Людство гепнуло з царства конечності в царство свободи» [2, с. 433], – каже автор, глузуючи з відомого вислову Ф. Енгельса. Розвінчування технократичної утопії (традиції якої ся-

гають від «Бурі» В. Шекспіра до «Тунелю» Б. Келермана) здійснюється реалізацією відомого з античності міфу про лотофагів – споживачів лотоса, людей, які потрапили в ідеальні умови існування, звільнилися від потреби боротися й дегенерували.

Цікаві засоби «струменя свідомості», до яких вдається автор для здійснення такого розумового експерименту. Звичайні оповідні пасажи побудовано за принципом невластивого мовлення: *«Доктор Рудольф пильно, похмуро зиркає по боках вулиць. Та сама картина страшної помертвілої руїни. <...> Доктор Рудольф часом переганяє людей із візочками. На візочках – трава та листя, прикриті мокрим покривалом; тай хазяйновито все, діловито, спокійно і звично, наче вони все життя тільки те й робили, що возили оті-о візочки з травою собі на їжу»* [2, с. 420]. У наведеній цитаті підкреслено ті фрази, які може виголосити лише учасник подій, обізнаний з тим, що було раніше: опис тут подано з очевидного ракурсу учасника та свідка подій. Імовірно, дається взнаки характерна неоднорідність драматичного тексту: мінливість ракурсів оповіді, зіставлення різних голосів у нібито авторському мовленні створює ефект прихованого обговорення побаченого, сперечання із собою.

Однак поряд із прийомами неозначеності ракурсів і невластивого мовлення ще вагомим є театральне витлумачення діалогічних епізодів, зокрема, у площині сперечання із собою як класичної солілоквії. У «Сонячній машині» це стосується образу Елізи та її дискусії з Трудю. Уважають, що «Еліза <...> активно чинить опір, щоб зрештою здатися <...> героїня приходить до трагічного самозаперечення, розчиняється в ми» [4, с. 185]. Такий висновок, проте, потребує уточнення. Справді, Еліза схиляється до точки зору Труді, виходячи з власних міркувань. «Т.: Ми всі будемо королями й богами <...> влаштуємо величезне свято Сонячної машини <...> Посередині буде насипано велику гору <...> Е.: Я не маю здатності вірити в фантастику <...> Т.: Для вас краще смерть, ніж сонячна машина» [2, с. 532–534]. Тут неважко впізнати типовий дискурс голосів

КОНТЕКСТ

спокусників, відомих ще з барокової шкільної драми. Звільнення від спокуси дорівнює загибелі. Подальший перебіг спілкування між цими двома іпостасями по суті одного єства повертає із ситуації спокуси на ситуацію зречення, коли Еліза стає чимось на кшталт Марусі Богуславки з відомої української думи. «Е.: *А тепер ідіть зараз же до ваших і скажіть, щоб усі негайно зникли й поховалися. Не пізніш, як через дві години, всі будуть арештовані <...>* Т.: *Чекайте, Елізо, я не розумію, ви ж із ними? <...>* Е.: *Не завсіди ми розуміємо, що діється в нас самих»* [2, с. 563]. Вочевидь, таке самозаперечення героїні не має нічого схожого з конформізмом, як може здатися. Подібні конструкції дають підставу вбачати в текстах В. Винниченка не лише виразні ознаки літератури «струменя свідомості», але й простежувати їхні театральні витoki.

Виявлені ознаки «струменя свідомості» в прозі В. Винниченка можна витлумачувати як щабель до розуміння ширшої проблематики образу автора в драматичному творі, де його зовнішні вияви мінімізовані. Зокрема, із цим пов'язане питання про пояснення добре відомої сценічності драматичних творів письменника, їхньої адекватності вимогам перевтілення. Ще більше авторська роль учасника театральної гри дається взнаки в драматичній творчості як створенні репертуару для цілком конкретних акторів. Зіставлення В. Винниченка з провідними метрами декадансу аргументується тим, приміром, що коли С. Пшибишевського виконувала Віра Комісаржевська, а Г. д'Аннунціо писав для Елеонори Дузе, то пильна увага В. Винниченка до С. Пшибишевського засвідчена, зокрема, його рефератом, зачитаним у Парижі 1909 року [10, с. 118]. У свою чергу репертуарна місія драматичної творчості постає як окремий аспект ширшої проблеми зворотного впливу театру на літературу або, радше, інверсії звичайних взаємин між ними. Це найвиразніше простежується в прийомах внутрішніх монологів, що перейшли з театру до оповідного стилю «струменя свідомості». Розвиток цих прийомів, зі свого боку,

виводиться із **солілоквії**, або розмови людини із собою.

Першоджерело тут можна знайти остаточною чином у «Сповіді» св. Августина та в численних його наслідувачів. Саме сповідний спосіб вислову слугує обґрунтуванням для звернення до такого прийому спершу в драматичному, а згодом в епічному оповідному жанрі. Внутрішній монолог як молитва, за християнськими принципами, належить до сталих чеснот і повинен в ідеалі проймає ціле людське життя. Принцип внутрішнього монологу як суцільного заповнення простору між репліками становить, зі свого боку, розвиток відомого з християнської патристики принципу «неспання» – акеметики або постійного неперервного молитовного стану. Житіє святого, за цими уявленнями, подається як суцільна молитва. За Оригіном, «молиться без перестанку той, хто поєднує молитву з необхідними ділами, а діла з молитвою» [15, с. 250]. Сповідне покликання солілоквії позначилося на використанні її як засобу художнього пізнання світу через розкриття внутрішнього світу особистості.

Солілоквія демонструється в сценах вагання щодо прийняття остаточного рішення, у коливаннях і хитаннях, уможливлюючи висвітлення мотивів чину, а тому постає як засіб створення внутрішнього уявного театру – вистави в людській уяві. Акторська техніка внутрішнього монологу спирається на загальну закономірність театрального тексту: те, що персонаж висловлює вголос у репліках, становить лише верхівку айсберга всього внутрішнього мовлення. Тоді репліку слід оцінювати в зіставленні не лише з іншими висловами, але і з тією солілоквією, яка не висловлюється, однак може бути відтворена як внутрішні монологи персонажів. «Струмінь свідомості» як конструктивний принцип літератури виводиться саме з таких сповідальних основ солілоквії і може вважатися свідченням впливу театру на оповідну манеру.

Розглядаючи генезу «струменя свідомості» під таким кутом зору, важко переоцінити значення В. Винниченка. Посутньо про солілоквію та пов'язане з нею невласне-пряме мовлення говорить В. Панченко, конста-

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

туючи множинність голосів, прихованих за оповідним текстом від автора: «Авторський голос – амбівалентний. Він розчиняється в монологах двох диспутантів. Звідси – відчуття розмитості фокусу, суперечливості й парадоксальності позиції автора, його дуалізму й амбівалентної “розчухнутості” між різними героями» [10, с. 50]. Тут ідеться про формальні ознаки невластиво-прямого мовлення, але значення цього феномену значно ширше. Сповідальні витоки зовні суто технічного прийому акторської техніки знаходять суголосність у відкритому В. Винниченком принципі аналізу внутрішнього світу, визначеному ним як «**чесність із собою**», який можна виводити з августиніанської традиції сповідального самоаналізу як обґрунтування прийомів солілоквиї. Однак така сповідь не гарантує, що людина сама знає себе і власні можливості, отже, чи справді вона буде чесною із собою.

Складові програми «чесності із собою», як вона уявляється Мироном Антоновичем Купченком у «Щаблях життя» (1907), містять насамперед «лад і гармонію в душі», тобто усунення дисгармонії у внутрішньому світі особистості, тому «саме радощі життя є тим смислом, який виправдовує різні способи досягнення мети» [10, с. 77]. Для характеристики «Щаблів життя», де програма «чесності із собою» розвинута докладно, доцільно згадати про можливість витлумачення твору в річчї лялькового театру, де маріонетки стають носіями окремих характеристичних ознак, уособленнями узагальнених ідей. Однак водночас ці ляльки суспільного ладу не редукуються до ролі наочних прикладів для демонстрації моральних приписів, як у алегоріях сучасників В. Винниченка. Л. Мороз застерігає, зокрема, проти тлумачення героїв письменника за аналогією з так званими «живими символами», відомими з творчості С. Пшибишевського [8, с. 183], де, вочевидь, джерелом були барокові алегорії шкільного театру. У «Щаблях життя» «сюжет родинної драми досить міцно злютований із переплетених ліній життєвих доль окремих персонажів <...> перегук окремих сцен родинно-побутового сюжету надає драматичній дії особливої глибини та об'ємності.

Чи не кожен з персонажів твору, що чітко окреслений за допомогою пластично виразних психологічних штрихів, тяжіє разом з тим до особливої підпорядкованості провідній своїй характерній рисі, а отже, до узагальненої маски, до засобів, близьких для театру маріонеток. Ідея “чесності з собою”, за всієї своєї нестандартності, виявляється суголосною ідеї прибуткового господарювання (Сидір Маркович), ідеї відмови від власного коріння задля примарного аристократизму (Акулина Автономовна), ідеї свободи від будь-яких ідей (Жорж)» [5, с. 9]. Водночас «на рівні взаємодії “нижчого” й “вищого” сюжетів, на рівні окреслення персонажів здебільшого превалює тонка гра <...> натуралістичних та узагальнюючих аспектів» [5, с. 12], так що стає рухомою межа між справжнім і удаваним. Тут приховано двозначність, а звідси – загрозу ситуації: «Постать Мирона експериментальна, причому ця експериментальність є не просто способом досягнення художньої образності, а невід'ємною рисою цієї образності» [5, с. 12], звідки впливає «невідповідність між теорією героя і його вчинками» [7, с. 205]. Інакше кажучи, постає вівісектор, якщо скористатися образом (винесеним до заголовку) значно пізнішого роману Патріка Уайта, – людина з відвертими садомазохістськими схильностями, для якої експериментування стає вже манією, нав'язливою ідеєю. Таким чином, замінивши тлумачення Мирона як резонера вівісектором, ми одержуємо ще більше підстав для тих висновків, яких дійшла, зокрема, Любов Яновська, полемізуючи із серйозно витлумаченою «чесністю із собою» у драмі «Noli me tangere».

Як виявляється, «чесність із собою» дозволяє через власну сповідь обґрунтувати апологію, виправдати себелюбство, що фактично є цілковитою антитезою до каюття, яке повинне слідувати за справжньою сповіддю. Замість катарсису постає самовдоволення, через яке викривається єство мерзеної душі. Таке себелюбство демонструє, зокрема, Кривенко з «Memento» (1909), який «себе <...> усіляко оберігає», а водночас «піддає важким моральним тортурам вагітну жінку» [8, с. 87]. Історія

КОНТЕКСТ

художника, який переймається ідеями хворої спадкоємності, через це відмовляється мати нащадків і вбиває свою щойно народжену дитину, є початковою версією колізії роману «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», написаного двома роками пізніше. Обговорений вище мотив повернення до язичницького «діторізання» – жертвопринесення демонічним силам – дає привід для дослідження психіки сучасника, який виявляється цілком підвладним власноручно створеним фантомам. Репліки Кривенка в його сперечаннях із дружиною складаються в досить послідовні тиради, якими здійснюється самонавіювання. Герой, який сповідує фактично моральний соліпсизм і впевненість у буцім-то відкритих законах спадкоємності, посутньо переконує сам себе в істинності свого нібито наукового фантома. Цей процес автосугестії простежується від початку драми: «Антоніна (мати дитини): *Я нічого від тебе не хочу, не жду, не вимагаю <...>* Кривенко: *Він гірше недоноска буде! Він дегенератом буде*» (дія 1) [3, с. 25]. «А.: *Селянки, неосвічені, темні, вони мають право, а я <...>* К.: *Селянка приводить на світ дітей не-свідомо, як попало*» (дія 2) [3, с. 44]. Остання репліка засвідчує те, у чому сам себе запевнив Кривенко – у кастовій вищості над «селянкою», у гордині, у переконанні в непорушності «наукового» знання. Жодний сумнів, здається, не здатний порушити цю самовпевненість.

Суперечності між сповіддю, характеру якої набувають ці зізнання, і відсутністю каяття розкриваються тут завдяки особливому прийому своєрідної **розосередженої тиради**, до якої збираються разом, акумулюються подібні окремішні «одкровення», щоб у фіналі завершитися дітовбивством. Діалог спрямовується головною дійовою особою (умовним протагоністом) так, що відкривається можливість перетворення драматичного тексту на солілоквию, де репліки інших дійових осіб постають як голоси уявних Інших, опонентів, нібито вигаданих самим героєм. Комізм ситуації виявляється в тому, що спростування завчасних висновків та заперечення самовпевненості походить від третьої особи – Орісі, яка розри-

ває замкнене коло солілоквиї Кривенка: «*Та звідки ви, чорт вас забирай, знаєте, що життя піде по вашому плану <...> Я дам тобі сил <...> Я запалю тебе*» (дія 3) [3, с. 63, 65]. Остання репліка стає своєрідним паролем. У поведінці Мирона можна запідозрити хворобливість некрофіла, який приховує науковістю власні вади, удаючись до типового психологічного захисту самовиправдання. Розвінчується фразеологія честолюбців, яка має мало спільного з реальністю.

Розвінчування самозаспокоєння від «чесності із собою» видається доречним зіставити ще з одним принципом В. Винниченка – дисгармонією, або, вживаючи осучаснений вираз, розірваністю свідомості, – принципом, розвиненим у драмі з відповідною назвою «Дизгармонія» (1906), яка стала сценічним дебютом письменника. Цей твір виявляє своє призначення, зокрема, у тому, що «жоден із конфліктів, по суті, не розв'язано, жодну із заявлених проблем не вичерпано, тобто не висловлено <...> точки зору на неї» [8, с. 177]. Саме тут з'являється постать Мартина з його культом сили, що робить непотрібною істину, з тирадами щодо «однобічності» правди та виправдання брехні силою, прагматичною доцільністю [8, с. 30–31]. Нове в подібній старій єзуїтській софістиці мети та засобів тут виявляється розчинення в хаосі. Мартин виявляє схожість до ще одного сучасного йому персонажа – Парвуса з «Руфіні і Прісцілли» Лесі Українки [18]. Через уявну сповідь розкривається глибинна мотивація людських учинків, уможливаючи критичний аналіз стану сучасного суспільства.

Своєю чергою прийоми солілоквиї, внутрішнього монологу, узяті з повсякденної акторської практики й переосмислені як знаряддя вияву внутрішнього світу людини, у В. Винниченка стають вихідним шаблоном для розвитку цілої системи глибинних прихованих значень сценічних подій, і тут виявляються точки сходження з тим, що вище зазначалося про спадщину «**трагедії долі**». Модель цього жанрового різновиду романтичної драми, попри спадок фаталістичного світобачення, вирізняється тим,

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

що уможлиблює узагальнене використання такого специфічного театрального прийому, як **«сцена на сцені»**. Підставу для цього дають, зокрема, такі взірцеві першоджерела «драми долі», як «Сон – життя» Франца Грільпарцера та його бароковий прообраз – «Життя є сон» Педро Кальдерона. Саме розуміння примарності існування походить з фольклорних казкових мотивів (пов'язаних, зокрема, зі згаданим мотивом мороки), однак воно виходить за межі суто феєричного тлумачення і стає знаряддям художнього розумового експерименту. Було відзначено, серед іншого, парадоксальний збіг концепцій уславленої драми П. Кальдерона та «низького» пригодницького «пікаресного» роману про волюцюг, що зуміли подолати випробування жорстокого світу: в обох автор «закликає до внутрішнього спротиву обставинам навіть в ситуації фатальної приреченості», а поза тим, «“Життя є сон” більше передбачає здібність людини осмислити свої особисті вимоги в контексті світового буття і визнати їхню мізерність» [11, с. 80, 82]. Коли ж уявні картини сновидіння стають знаряддям випробування дійсності, то й межа між уявним і дійсним стає досить умовною. Звідси впливає той елегантний силіогізм, що його наводить М. Балашов: «Адже сни – це також сни, отже, мінус на мінус дасть плюс. Твердження, що життя є сон – це також сон, а звідси впливає: життя не є сон!» [1, с. 772]. Отже, якщо те, що вживається людині як плід власної уяви, як гра на сцені, може завжди набути реальних вимірів, то й прийом «сцена на сцені» теж з видовища перетворюється на чинний елемент дії. Не важко впізнати тут загальний принцип подвійної рефлексії, коли подана на кону гра в перспективі ширшого кону, якому вона адресується, уже з гри перетворюється на реальну дію. Ситуація «сцени на сцені» складається тут, зокрема, унаслідок того, що передбачається наявність компетентного глядача, публіки вистави, яка б дала адекватну інтерпретацію, а отже, стала учасником дійства, його коментатором. Звідси демонстрація тих ідей, які жваво обговорювалися в епоху написання творів.

Якщо до цього додати, що саме на початок ХХ ст. припадає другий (після романтичної зацікавленості, зокрема, німецькими перекладами А.-В. Шлегеля) своєрідний кальдеронівський ренесанс (засвідчений, приміром, російськими перекладами К. Бальмонта), то обізнаність В. Винниченка із цим досвідом видається досить імовірною. Про популярність прийому «сцена на сцені» в ті роки може свідчити опера «Ариадна на Наксосі» Р. Штрауса (1916), закріплена цілковито як обговорення акторської вистави, яке тягне за собою несподівані наслідки (закоханість і одруження героїв). Як правило, серед творів В. Винниченка згадують драму «Натусь» (1912), яку «введено в лоно жанрового поліфонізму» завдяки «ефектному застосуванню принципу “театру в театрі”» [5, с. 12] у зв'язку з використанням удаваних і оманливих взаємин персонажів (Чугуєнко – Христя, Роман – Дзижка). Отже, передбачається багатозаровість поданих на сцені подій, багатозначність їх витлумачення, що відкриває не лише необмеженість інтерпретації, але й фіктивність віднайдених сенсів, випереджаючи «віртуальний» простір гри із «симульакрами» постмодерну.

Подібним чином уважається, що в «Брехні» (1910) обмін репліками між шантажистом-провокатором Іваном Стратоновичем і Наталією Павлівною (завдяки вживанням умовних, зрозумілих лише їм обом виразів) спричиняється до того ж таки ефекту «сцени на сцені»: зокрема, «нагадування про лавро-вишневі краплі означає провокацію смерті, ці ж самі репліки сприймаються іншими персонажами в побутовому сенсі <...> так розігрується дія в дії» [7, с. 214]. Однак у «Брехні» наявні підстави для значно ширшого, узагальненого тлумачення «сцени на сцені» як подвійної рефлексії. Наталія Павлівна тут фактично демонструє театр одного актора, адресований насамперед трьом особам – чоловікові Андрію Карповичу, коханцеві Тосю та шантажистові Івану Стратоновичу. Із цієї театральної уявної реальності треба виходити, оцінюючи сенс її реплік. Підставу для такого широкого тлумачення принципу «сцена на сцені» можна знайти й у тому,

КОНТЕКСТ

що «брехня Наталі Павлівни є не що інше, як спроби (на жаль, марні) утримати <...> у рамках людяності» її удаваних прихильників, адже «брехня є саме те, чого вони потребують, – ліки від їхнього агресивного споживацтва» [8, с. 107]. Тож ефектом такої вистави, адресованої партнерам на сцені, виявляється «викриття справжньої суті ставлення до Наталі Павлівни тих, хто думав, що любить її, – згадаймо, як кожен із них буквально вимагав її смерті» [8, с. 107].

Однак стосовно «Брехні» особливо наочними видаються вже згадані паралелі з драматургією П. Кальдерона, а саме – з таким дуже специфічним жанром, як **«драми честі»**, що завершуються кривавою розправою над підозрюваною, але не винною в зраді жінкою» [1, с. 802]. Саме тут найбільшою мірою виявилися ознаки, розвинені згодом у романтичній «трагедії долі»: «Тут навіть свободу волі, одну з головних опірних точок Кальдерона, відсунуто на узбіччя», а героїв «занурюють у безвихіддя, виявляючи трагізм розриву життєвої практики з будь-якою моральною системою» [1, с. 804]. Не кажучи про очевидну подібність до «чесності із собою», ця концепція драми виводить на перший план двобій з долею та проблему осмислення самої долі як фатуму або фортуни. У такій перспективі самогубство Наталі Павлівни виявляється фатально визначеним умовами гри «драми честі», прийнятими нею в її уявному театрі одного актора. Тому не можна погодитися з твердженням про вихід героїні з гри: «Психологічний тиск призводить до того, що героїня відмовляється продовжувати цю гру і, ніби усуваючись, пропонує Івану Стратоновичу бути ініціатором» [7, с. 215]. Навпаки, саме в тому й полягає невблаганна логіка прийнятої героїнею ролі в «сцені на сцені», що вона змушена прийняти всі рішення. Героїня прийняла правила гри «драми честі», за якими їй випадає роль жертви. Про це свідчить її заява в очі шантажистові: «Я завжди в твоїх руках і без листів» [3, с. 187]. Ідеться про внутрішню честь і сумління, а не про зовнішній тиск вимушеними обставинами.

«Брехня» демонструє одну можливість подвійної рефлексії – долання у знят-

ті протиставлення уяви та реальності. У «сцені на сцені» гра перетворюється на реальну діяльність, а отже, дистанція між маскою та еством виявляється нестійкою: це ество може кожної хвилини ототожнити себе з маскою або ж, навпаки, маска може настільки міцно прикипіти до обличчя постаті, що перетвориться на інакбуття її постаті. Таким чином, письменник значно розширює й узагальнює сенс особливого прийому «сцени на сцені», який стає в нього засобом подвійної рефлексії. Звідси випливає, зокрема, що те звинувачення в брехливості, яке навперобій висувають Наталії її удавані коханці, можна було б висунути будь-якому акторові в театрі. Саме на театральність поведінки героїні вказує зовні малопомітний обмін репліками на самому початку драми: «Пульхера: *Там, де треба плакати, вони сміються. Де сміються – вони плачуть.* Наталя Павлівна: *А ви хіба бачили хоч раз, щоб я плакала?»* [3, с. 146]. Отже, не брехня, а театральна вистава – от у чому суть поведінки героїні драми.

Саме в такому контексті слід витлумачувати й одну із центральних реплік героїні: «*Хлопчику, що єсть істина? Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною*» [3, с. 193]. Така відповідь на питання Понтія Пілата може видатися звичайним релятивізмом, однак докладніший аналіз у контексті можливого внутрішнього монологу дає підстави для значно складніших висновків. Привертає увагу, що теза не симетрична відносно обернення (яким було б твердження «брехня є постарілою істиною»), що означало б по суті добре відомий феномен викривлення вихідного твердження в процесі його поширення. Справді, Наталя Павлівна застерігає від самовпевненості й довіри звичайним «істинам», нагадуючи, що кожне знання – це лише гіпотеза про світ. Абстрактних істин не існує, а конкретика завжди тягне за собою необхідність враховувати такі масштабні наслідки, які не здатна охопити окрема особа. До того ж, говорячи про «постарілу брехню», героїня відсилає, вочевидь, до театральних конвенцій, до умовностей, які є неодмінним супутником людського

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

досвіду, у тому числі й того, який демонструє актор.

Поряд з антитезою «істина – брехня» тут впроваджується ще одна категорія – радість, що, на перший погляд, відсилає до ніцшеанської ідеї «веселої науки»: «Н.: *А без радості я не можу ні <...> любити, ні жартувати, ні жити*» [3, с. 165]. Однак ніцшеанство тут становить лише поверховий шар цих відсилань. Легко углядіти відповідність ідеям радощів зі «Щаблів життя», де виявлялася «чесність із собою». Проте ця радість, згадки про яку частішають в устах героїні саме перед її самогубством, доволі своєрідна: «*Я здурила, таточку, з радості*» [3, с. 191]. «*Може, незабаром ми матимемо ще одну радість*» [3, с. 198]. Героїня позначає цим словом сценічне переживання, той ефект, який викликає її гра. Саме тому як гру слід розглядати й завершальну сцену самогубства: «*Я впилася і хочу всіх розцілувати <...> Прошу не сміятись <...> прийму лавро-вишневих крапель: може, трохи заспокоять <...> Я помилилась. Я замість капель. Випила ціаністого калію. <...> (а parte до Івана) Це – доказ. Тепер віриш?»* [3, с. 205–207]. Відзначаючи пародійні та мелодраматичні моменти, дослідники чомусь не звернули увагу на той факт, що ця сцена відсилає до одного з найвищих надбань світової драматургії – до фіналу «Гамлета», де мати героя, королева Гертруда, також «помилково» випиває отруєний келих на честь перемоги сина.

Та впровадження подвійної рефлексії як узагальнення принципу «сцена на сцені» стає джерелом для розгортання композиційних принципів, властивих саме «драмі долі». Стосовно «Брехні» відзначено «принцип маріонетковості: герої <...> поведуться відповідно авторській стратегії всупереч логіці життєвої правди» [7, с. 215]. Цю тезу можна, проте, підважити, оскільки на тій самій підставі ознаки маріонетки можна було б углядіти й у Фаїні з «Пісні долі» О. Блока або у св. Антонія з однойменної драми М. Метерлінка. Не звертають зазвичай уваги на постаті другорядних персонажів, у взаєминах з якими розкривається характер Наталі Павлівни. До них

насамперед належить сестра її чоловіка – Саня. Однак саме вона зізнається: «*Я не вірила, що вона любить <...> Я написала, що коли побачу, що неправда, то при всіх поцілую її руку*» [3, с. 159]. Поєднання понять віри й любові тут вельми прикметне. Удруге воно повторюється в устах головної героїні під час звернення до чоловіка: «*Скажи: ти любиш мене? <...> Ти віриш мені?»* [3, с. 185]. Таке поєднання відсилає до євангельського розуміння істинного знання як любові. Тому не випадковою є ще одна євангельська ремінісценція в устах героїні, коли вона згадує про батька свого чоловіка: «*Мені хотілось стати на коліна перед його батьком, обмити його ноги й витерти їх своїм волоссям*» [3, с. 149]. Із цим контекстом легко співвідноситься зізнання шантажиста Івана Стратоновича до героїні: «*Ненавиджу за те, що любиш вас*» [3, с. 167]. Отже, антагоніст ненавидить саме любов – ознака, яка відверто засвідчує причетність до нечистої сили. Цілком протилежну тезу висловлює наділена інтуїцією Саня: «*Я таки вже бачила людей. Поки їм потрібний, доти й хороший, а як висмокчуть, так і викинуть. <...> Як хтось при мені бреше, а я на злість візьму і скажу правду*» [3, с. 176]. Таким чином, правда не є лише нейтральною істинною інформацією про події – вона осмислюється як знаряддя боротьби й немислима без любові. Головна героїня «Брехні» – це насамперед акторка у виставі, що відбувається у формі «сцени на сцені». От чому вона вже не може брехати, бо інакше театр як такий слід було б звинуватити в брехливості. До того ж логіка театру виявляється сильнішою від життя: вірність цій логіці позбавляє життя акторку, коли її глядачами й адресатами виявляються жалюгідні некрофіли. Честь цієї драми – це честь акторки, яка повинна дограти свою роль до кінця.

Модель «драми честі» проводиться й у «Гріху» (1919), хоча тут вона суміщається з композиційною схемою, що відсилає до барокового мораліте – спокуси, гріхопадіння та спокутування [див.: 20]. Автор, мабуть, мав на увазі відому євангельську тезу, з якою намагається полемізувати головна героїня Марія: «*Кожен, що чинить гріх,*

КОНТЕКСТ

є *рабом гріха*» (Іван, 8.34). Коментуючи цей вислів сучасною фразеологією, можна сказати, що віртуальна реальність гріховних прагнень стає тим фантомом, тим демоном, який поневолює людську особу. Додільно звернути увагу на деякі подробиці солілоквії Марії. Вихідна теза героїні – «*Гріха на світі немає ніякого*» (дія 1) [3, с. 483]. Драма, власне, присвячена практичній критиці такого надто поспішного висновку. Аргумент, яким поліцей Сталинський переконує Марію піти на поступки, полягає в буцімто жертвності такого чину: «*І чого ви готові сидіти в тюрмі, почувати себе мучениками, а дійсної жертви не можете принести? Розуміється, така жертва важка, але хіба не важче знати, що через твою моральну чистоту, через твій егоїзм страждають і гинуть близькі тобі люди?*» [3, с. 508]. Саме ігнорування гріха змушує героїню сплутати жертву із запламуванням совісті й веде до фатального софістичного висновку: здійснивши маленьку поступку, вона змушена йти далі й потрапити в цілковиту залежність від своїх попередніх вчинків. Те, що складається в уяві героїні, перетворюється на реальну силу, фантом зухвалого вихвалання перетворюється на цілком реальну залежність від поліцейського агента, тож долання влади цього фантома лежить через акт самогубства, який виявляється не лише позбавленням життя, але насамперед є символічним, а від того цілком реальним визволенням.

Повною мірою модель «трагедії долі» розгорнуто в найвідомішому творі В. Винниченка – драмі «Чорна Пантера та Білий Ведмідь» (1912). Художник Корній, на відміну від Кривенка, уже не прагне знищити свого нащадка, але він фактично нищить його цілковитою підвладністю фантомам творчості – «ідолам театру», якщо взяти термінологію Ф. Бекона. Його дружині Риті тут протистоїть Сніжинка – повна протилежність Орісі, хоча зовні схожа на неї. Якщо Кривенко проповідує свої погляди, то Корній демонструє цілковиту безпорадність перед невидимим демоном творчості. Навіть структура його реплік засвідчує відсутність волі, згоду бути підлеглим будь-кому. Однак насправді ця позірна безвольність

обертається беззаперечним підпорядкуванням темній, демонічній волі створених власною уявою фантомів. Це переконливо засвідчено обміном репліками з дружиною: «Корній: *Велить мені ніхто не може. І вже. Пусту.* Рита: *Я благаю тебе, не велю, а молю, благаю.* К.: *Це все одно*» [3, с. 325]. Персонаж перебуває під владою вигаданих ідолів, звідси те, що може зовні видаватися нерішучістю й ваганнями, але він стає нечутливим до найближчої людини, коли йому диктує волю фантомом.

Поведінка Корнія нагадує дії наркомана або алкоголіка, залежного від предмета своєї пристрасті. Створивши образ Корнія, В. Винниченко порушив проблему переродження творчості в зло, зокрема, перетворення мистецтва на наркоманію. Ця проблема, очевидна для сьогодення (досить пригадати деякі явища «масової культури»), на початку ХХ ст. ще не була помітною, хоча сама по собі постать божівільного митця, який руйнує сімейний затишок, була відома з романтичного досвіду. Та принципово новим стало тут викриття фантомів, які ведуть митця до руїни. Мотив язичницького жертвопринесення дитини демонам того, що видається мистецтвом, тут стає тим «ідолом театру», який опановує вчинки героя і невблаганно веде його до загибелі. Корній діє так, як чинили в трансї ті язичницькі жерці, яких колись звинувачували в «діторізанні» вищезгадані християнські проповідники.

Розкриття цієї фатальної обумовленості вчинків Корнія подається через «струміль свідомості», виявлений за поодинокими репліками. Сніжинка постає як інакобуття самого Корнія, як голос того фантома, якому він служить і який заохочує його до самовбивчих учинків. Так, вона проголошує право митця на садизм: «*Творець мусить бути жорстоким*» [3, с. 323]. Тут виникає питання: а на яких підставах та чи інша людина може оголосити себе творцем і привласнити право на вигадану жорстокість творця? Чим той чи інший персонаж доводить, що він саме творець, а не звичайна смертна людина – це питання замовчується Сніжинкою. Саме з її уст походить ще один софізм, за яким дитина нібито є джерелом несвободи:

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

«Скували ви себе лікарями, Лесиками, пелюшками» (дія 1) [3, с. 280]. Таким чином, справжня залежність від вигаданих фантомів виявляється прихованою, а звинувачення зводяться на дитину. Звідси й те викривлене розуміння сміху (сатанинського, за християнськими уявленнями), що його демонструє ця постать: «С.: Ви повісилися б, якби Лесик помер. Правда? К.: Тут, Сніжинко, мало смішного <...> С.: Тут тільки смішне!» (дія 2) [3, с. 292]. Отже, сміх постає як торжество зла. Корній слідує саме таким приписам, відверто проголошуючи садизм. «К.: В цю хвилину мені потрібні ви. Р.: Наші муки? К.: А так!» (дія 3) [3, с. 309]. Як і завжди у В. Винниченка, істину відкриває репліка другорядного персонажа – матері Рити – у відповідь на міркування Корнія: «К.: Таке страждання. Це іменно те, що треба. Ганна Семенівна: Та ти в душу подивись, там ще більша мука!» [3, с. 306–307]. Однак саме душі герой і не здатен зрозуміти. Це вже підважує його талант як митця і те право на жорстокість, яке йому надає Сніжинка.

Серед реплік Корнія є вельми прикметне визнання: «Ні, я не боюсь <...> нікого, а тільки <...> себе» [3, с. 324]. Це типовий симптом наркомана, який відчуває свою залежність і саме її боїться найбільше. Тут В. Винниченко сформулював важливе художнє відкриття: те, що штовхає людину до наркоманії, до суїциду, – це насамперед страх перед собою. Залякана собою, особа стає підвладною вигаданим фантомам, потрапляє в тенета того, що тепер іменують наркозалежністю, і, зрештою, стає прагненим смерті некрофілом. Наркотична залежність і пристрасть до смерті стають виявами одного джерела – панічного переляку, страху життя, і це уособлює постать Корнія. Він стає рабом своєї фатальної приреченості, на противагу дружині Риті, яка повстає проти долі, але фактично стає виконавицею її вироку.

Фатальну приреченість зруйнованої родини виведено в «Законі» (1923): відчайдушна спроба врятувати бездітне подружжя тим, що нині іменують донорським материнством (чоловік – інтелігент Мустащенко – за згодою дружини Інни спокушає

секретарку Люду, яка народжує дитину), обертається цілком протилежним наслідком – розлученням і створенням нової родини. Залізна необхідність такого розв'язання конфлікту демонструється послідовністю реплік, що складаються в суцільні внутрішні монологи – приховані супутники дії персонажів. У сценічних діалогах В. Винниченка взагалі зарезервоване місце для доповнення можливими репліками «убік», які б розтлумачували сенс самому виконавцеві. Як розшифровуються окремі репліки, можна простежити за їхніми можливими трансформаціями *a parte*, подібно до того, що відбувається в акторській практиці. Невідворотність наслідків виявляється через послідовність ситуацій, коментованих такими уявними репліками. Спочатку маємо ситуацію залицяння: «Люда: Мені так незручно писати (+ *a parte* ваші залицяння надто брутальні). Мустащенко: А то не треба спішити (+ *a parte* вам буде зручно)» (дія 2) [3, с. 555]. Наступна дія – це зміцнення стосунків: «Люда: А чого вечір не прийшов? Вийдеш сьогодні? (+ ти мені симпатичний, у мене турботи за тебе). Мустащенко: Не можна було, не можна було – за нами слідкують (+ в нас є перешкоди, що нас об'єднують)» (дія 3) [3, с. 569]. Народження дитини викликає непередбачений наслідок – протест Люди: «Я – мати, дитина – моя! За що?! Я любила, руки цілувала <...> Ну, розлюбили. Але щоб отак?!» (дія 4) [3, с. 584]. Несподіванка викликає розгубленість: «М.: Вона виїжджає з дитиною. Інна: Як з дитиною? М.: Так, вона не хоче віддати дитини. І.: Я не розумію. Не хоче віддати? Кому не хоче? М.: Нікому не хоче (+ Твоя порада виявилася марною і я не знаю, що далі робити)» (дія 4) [3, с. 587]. Нарешті, завершальний наслідок – кінець родини: «Інна: І ти будеш ходити до них? М.: Ну, очевидно, вже ходити не буду. І.: Будеш. Там буде твоя справжня родина. Родина там, де дитина (+ Нам треба розлучитися, у тебе є “твоя родина” і вона “там”, а в мене тепер інші плани)» (дія 4) [3, с. 590]. Підсумок тут можна подати словами Мустащенко: «Ми самі викликали силу, що більша від нас» [3, с. 588]. Саме ця сила з уявного фантома

КОНТЕКСТ

перетворилася на реальність – як це й відбувається в «трагедії долі».

Одна із цікавих знахідок В. Винниченка тут полягає в тому, що інтелігент Мусташенко вживає ту саму фразеологію, що й повія Сніжинка із «Чорної Пантери...», стосовно немовля, яке стало на перешкоді життєвим планам. «Мусташенко: *Шматочок живого червоного м'яса*» [3, с. 589]; «Сніжинка: *Шматочок м'яса, яке кричить*» [3, с. 292]. Такий знак тотожності між інтелігенцією та проституцією, попри його зовнішню скандальність, призводить до подальших висновків. Збіг брутальних визначень «м'ясо», вжитих стосовно маленької людини, видається не випадковим і потребує спеціального коментаря. По суті тут автор відсилає до того феномену, який у теології визначається як «бестіалізація» людини, прирівнювання її до тварини. Відомо, що в перекладах Біблії, зокрема у словах про «слово, що стало тілом», вживається саме поняття «плоті», а не інші синонімічні версії. Підкреслюючи цю обставину, О. Трубачов у своєму науковому заповіті – посмертно надрукованій доповіді на 13 З'їзді славистів – спеціально наголосував: «Значення плоть як спочатку нарощуваний шар живого тіла <...> протиставлено значенню м'яса – спочатку, мабуть, про сире м'ясо <...> Слов'янські перекладачі Святого Письма, мабуть, добре відчували цю культурну семантику м'яса, через що ми і не знайдемо випадку "і слово стало м'ясом", а тільки "слово стало плоттю"» [13, с. 33]. Так розвінчується впевненість у безпомилковості життєвих планів.

Модель «трагедії долі» простежується і в інших історіях суїцидів, виведених В. Винниченком. У «Базарі» (1910) Маруся калічить себе – позбавляє зовнішньої привабливості обличчя сірчаною кислотою. Уважають, що вона водночас «втрачає колишню зосередженість і доброзичливість, стає неухважною, недовірливою» саме через те, що «роздвоєння залишилось своєрідним поштовхом до переживань дівчини» [8, с. 54–55]. В «екстравагантному» вчинку Марусі знаходили також, з одного боку, «агресивне заперечення своєї вроди, ставлення до неї як до чужого (іншого) в собі», а з дру-

гого боку, «пародію на театральні інтриги жорстоких мелодрам» (та, додамо, на мотиви кримінальних «жорстоких романсів» про знівечення красунь саме за допомогою сірчаної кислоти) [7, с. 210–211]. Однак є підстави простежити ще й інше коріння, яке відсилає до паралелей між «Блакитною трояндою» Лесі Українки та «Щирою любов'ю» Г. Квітки-Основ'яненка [18]. Саме в останній драмі вперше подано монолог, де відкрито симптоми автоагресії, що веде до самовбивчих наслідків: «Галя: *Гарно дівчат ховають, обдарюють усіх, неначе на весіллі. Так вона-бо нічого не бачить. Я щасливіша усіх: мої похорони я буду сама бачити, <...> сама і поховою себе! <...> проси, щоб швидше нас звінчали: боюсь, щоб я з собою чого не зробила!*» (Г. Квітка-Основ'яненко «Щира любов, або Милій дорогше щастя», 4.4). Про правомірність такого зіставлення свідчать характерні відповіді Марусі своїм уболівальникам – Леоніду і Трохиму в 1-й дії. «Т.: *Я безумно люблю вас <...>* М.: *Ви хочете <...> щоб я з вами навіть не балакала? <...>* Л.: *Жіночка моя кохана! <...>* М.: *В наші чисті відношення входить <...> це*» (дія 1) [3, с. 100–102]. Мотив чистоти і страху забруднення стає дуже істотним – він повторюється в словах Марусі в 2-й дії: «Л.: *Будь моєю жінкою. <...>* М.: *Потім. <...>* Я хочу, щоб ми **чистими** пішли туди» [3, с. 117]. Ще одне зізнання Марусі дається після скалічення, у 4-й дії, коли вона фактично засвідчує невдоволення собою, як провідний мотив її поведінки: «М.: *Вони вважають мене нікчемною <...> на що-небудь я таки здатна. Да, да. На що-небудь*» [3, с. 137]. Можна розглядати дії Марусі як полегшений варіант самогубства, отже, драма демонструє історію суїциду. Доля постає тут фактично як історія хвороби – розвиток психопатологічних комплексів меншовартості та похідних фобій, що призводить до фатальних наслідків.

Драматург ставить безжалюгідний діагноз «флірту зі смертю», і це дає підстави порівнювати «Базар» не з «Брехнею», як зазвичай роблять, а з «Пригводженими (Розіп'ятими)» (1915), де подібна історія хвороби простежується вже в чоловічій

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕМУ...

версії. Історія самогубства сина професора Лобковича Родіона, що розгортається на тлі взаємних звинувачень у невірності зовні добropорядного подружжя, визначається тим самим фантомом уяви про негідну спадкоємність, що й у «Memento». Специфічні особливості тут полягають у тому, що об'єктом агресії стає не нащадок, а сам носій запідозрених вад. Особливо цікавим видається аналіз невідворотного процесу прийняття рішення про самогубство, який виявляється через внутрішній монолог Родіона, що відтворюється з його розосереджених тирад і засвідчує фатальність просування до загибелі в душі «трагедії долі». Насамперед у зверненні до батька Родіон прагне запевнити його у своєму начебто нормальному стані, а як доказ вказує на звичайний перебіг подій у довкіллі: «**От дерева, будинки, люди йдуть собі, собаки бігають... Все як слід.** <...> **А ви вже думали, що я застрілюсь, отруюсь і таке інше?»** (дія 4) [3, с. 462]. Однак цей вихідний стан визначає лише нульову позначку в подальшому розгортанні хворобливого стану. Вирішальне значення має діалог з потенційною нареченою – Калерією, яка намагається переконати героя не робити фатальної помилки й постає як узагальнений голос Іншого, що пропонує альтернативні дії. Спершу герой відмовляється від ближчих контактів. «К.: **Писали ви неправильно, під першим вражінням.** <...> Р.: **Любити можна те, що знаєш. Вас я не знаю. І не хочу знати**» [3, с. 468–469]. Аргументи тут видаються досить умотивованими: герой фактично посилається на відоме прислів'я – «*невідомого не бажують*» (*non volitum nisi cogitatum*), але по суті він боїться бути предметом співчуття через свою слабкість, як з'ясовується з подальшої пари реплік.

Спершу Калерія знаходить правильний ключ до самостійності характеру неврастеніка. «К.: **З жалості до кого б то не було я не маю бажання губити себе!** <...> **ви в небезпеці. Не жалість, а небезпека**» [3, с. 469]. Це звернення можна сформулювати іншими словами: ти сам впораєшся зі своїми вадами. Опір Родіон умотивовує популярною на той час фразеологією

міркувань про спадкоємність, але через мотиви слабості та її долання його думка повертається до того нормального стану, який було засвідчено у вихідній репліці: «**Жити тепер я вже не можу <...> Я – божевільний! Чуєте? Божевільний, наслідственно хворий!** <...> **Ніякої любові мені не треба тепер! Нічого не треба!** <...> **коли я почну слабнути? А я ж неодмінно почну, неодмінно!** <...> **Не скоряюсь!** <...> **Нічого не боюсь! Не вірю! От стіл, вікна, дерева, небо!** <...> **У мене в цю мить такий стан, який, мабуть, буває у присуджених до смерті і помилуваних.** <...> **Я ніби трісочка на хвилях**» [3, с. 470–473]. Страх як першоджерело неврастенії начебто подолано, що підтверджує і відповідь Калерії: «**Держись на гребіню**» [3, с. 474]. Здається, ніби знайдено ключ до образів неврастеніка, але виявляється, що це лише симптом тимчасового покращення перед катастрофою. І вона надходить, коли герой у відповідь на повернену нав'язливу ідею нечистоти одержує відповідь цього разу як заперечення. «Р.: **Та яка ж правда й добро можливе, коли ми, падлюки, засмічуємо життя?** <...> К.: **Ні! Ти хочеш бути іншим, а ці не хочуть!** <...> Р.: **Падлюка! Ні!**» [3, с. 475–476]. З погляду психотерапії Калерія тут припустилася помилки: вона вдалася до переконання в заперечувальній формі, апелюючи до Інших як неіснуючих. Тому й останнє слово героя, який помирає, – заперечна частка. Негатив руйнує будь-який сугестивний ефект, і ця помилка виявилася фатальною згідно з логікою «трагедії долі».

В. Винниченко, ставлячи героїв у своїх творах до двобою з долею, послуговувався композиційними надбаннями не лише загальноєвропейської традиції «трагедії долі». Концепція долі, яку демонструють ці твори, відсилає насамперед до того, що висловив Т. Шевченко у вірші «Доля» (з триптиха разом з «Музою» і «Славою»): «**Ми не лукавили з тобою, / Ми просто йшли: у нас нема / Зерна неправди за собою**». Саме так «просто іти» спонукає своїх персонажів В. Винниченко, розкриваючи моторошні урвища їхнього внутрішнього світу. Аналіз проблеми долі в Т. Шевченка

КОНТЕКСТ

приводить до висновку про своєрідність її тлумачення й розв'язання: «Це не фаталізм, не покора долі, але й не бунт проти неї, <...> це азартна гра з долею» [9, с. 168]. Однак саме такий азарт змагань з фортуною поглинає всі вчинки Наталі з «Брехні», Рити із «Чорної Пантери...», Марії з «Гріха» та інших персонажів В. Винниченка. Розуміння долі як фортуни, а не фатуму, водночас єднає з романтичною «трагедією долі» і відрізняє від неї. Прийоми розкриття суті особистості через сповідальні за своїми витоками внутрішні монологи стають знаряддям критичного аналізу цілого суспільного світу. Постаті з некрофільськими та суїцидальними схильностями відкриваються під цілком звичними та зовні добропорядними шатами повсякдення. Традиції викриття сучасності, що коріняться в проповідях І. Вишенського, діалогах Г. Сковороди, поемах Т. Шевченка, здобули нового щабля розвитку в драмах і прозі В. Винниченка.

Джерела та література

1. *Балашов Н. И.* На пути к Кальдерону / Н. И. Балашов / *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы : в 2 кн. – Москва : Наука, 1989. – Кн. 1. – С. 753–838. – (Серия «Литературные памятники»).
2. *Винниченко В.* Сонячна машина / В. Винниченко. – Київ : Дніпро, 1989. – 622 с.
3. *Винниченко В.* Вибрані п'єси / В. Винниченко. – Київ : Мистецтво, 1991. – 606 с.
4. *Герман Н.* Роман-антиутопія у слов'янських літературах 1920-х років (твори Є. Замятіна, В. Винниченка, С. І. Віткевича) / Н. Герман // *Дух і літера.* – 2010. – № 22. – С. 179–193. – (Серія «Польські студії»).
5. *Гуменюк В. І.* Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики : автореф. дис. ... д-ра філол. наук / В. І. Гуменюк. – Київ, 2002. – 36 с.
6. *Зубов М. І.* Лінгвотекстологія середньовічних слов'янських повчань проти язичництва / М. І. Зубов. – Одеса : Одеський регіональний інститут державного управління Національної академії державного управління, 2004. – 336 с.
7. *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. / Н. П. Малютіна. – Київ : Академвидав, 2010. – 254 с.
8. *Мороз Л. З.* «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. З. Мороз. – Київ : Інститут літератури НАН України ; ВІПОЛ, 1993. – 208 с.
9. *Нахлік Є.* Доля / Є. Нахлік / *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка.* – Київ : Наукова думка, 2008. – С. 162–184.
10. *Панченко В.* Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості / В. Панченко. – Київ : Твім інтер, 2004. – 288 с.
11. *Пастушенко Л. И.* «Жизнь есть сон» Кальдерона и «История жизни пройдох по имени Дон Паблос» Кеведо / Л. П. Пастушенко // *Iberica.* Кальдерон и мировая культура. – Ленинград : Наука, 1986. – С. 75–84.
12. *Сиваченко Г.* Емігрантська творчість Володимира Винниченка: імагологічні інтенції в ідеологізованому дискурсі / Г. Сиваченко // *Літературна компаративістика.* Вип. 4. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. 1. – Київ : Стило, 2011. – С. 140–183.
13. *Трубачев О. Н.* Опыт этимологического словаря славянских языков: к 30-летию с начала публикации (1974–2003) / О. Н. Трубачев ; РАН, Институт русского языка. 13-й Международный съезд славистов в Любляне (Словения), 2003 г. – Москва, 2003. – 48 с.
14. *Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней / И. Д. Шкунаева. – Москва : Искусство, 1973. – 448 с.
15. *Шпідлік Т.* Духовність християнського сходу / Т. Шпідлік. – Львів : Львівська Богословська Академія, 1999. – 496 с. – (Посібники з богослов'я, № 5).
16. *Юдкін-Ріпун І.* Герметичний дискурс Григорія Сковороди / Ігор Юдкін-Ріпун // *Студії мистецтвознавчі.* – 2010. – Чис. 2 (30). – С. 7–19.
17. *Юдкін-Ріпун І.* Джерела драматизму лірики Тараса Шевченка / Ігор Юдкін-Ріпун // *Студії мистецтвознавчі.* – 2011. – Чис. 2 (34). – С. 7–19.
18. *Юдкін-Ріпун І.* Підтексти драм Лесі Українки / Ігор Юдкін-Ріпун // *Студії мистецтвознавчі.* – 2011. – Чис. 4 (36). – С. 7–19.
19. *Юдкін-Ріпун І.* Гумор і гротеск в українській культурі / Ігор Юдкін-Ріпун // *Студії мистецтвознавчі.* – 2012. – Чис. 2 (38). – С. 7–19.
20. *Yudkin-Ripun I.* Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry / I. Yudkin-Ripun ; National Academy of Arts of Ukraine, Institute of Culturology. – Kiev : Osvita Ukrainy, 2013. – 444 p.

SUMMARY

There are the grounds to regard V. Vynnychenko as one of the creators of the artistic trend of *stream of consciousness* where the sources of theatrical performing practice are revealed. In particular it is the structure of inner monologue implicitly accompanying the explicit cues

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

of dramatic personage that acquires its disclosure in literary narration and justifies such conjecture. This device in its turn continues the rite of confessions where a person tries to comprehend oneself that has become the principal source of the *stream of consciousness* in literature. This tradition was already attested by T. Shevchenko who justified such approach in particular with the folklore motif of *fraudulence* where the author puts different disguises upon one's own face. More generally an author's image is to be conceived as that of an actor playing upon the global stage with the aim of the infernal essence of daily life disclosing. The peculiar consequence of such author's image's transformation is the use of reiterated reflection as the generalized device of the so called scene upon scene that is peculiar for *the tragedy of fate*. In particular the fatal connotations continue both the societal criticism of the concept of inherent laical secular infernality and the subsequent restraint of laughter. Moreover one can say about the features of the drama of honor's revival in V. Vynnychenko's works as the entailment of the fatalistic viewpoint. The necrophile symptoms of the contemporary society are scrutinized via the images of fate or fortune that is revealing as active force. This disclosure of human pathology refers to the antiquity of pagan rites transformed in modern times. While viewing upon world as a scene and taking participation in its *rehearsals* the author gains the opportunity of aspectual variability and of the representation of the viewpoints' multiplicity.

Keywords: confession, inner monologue, scene upon scene, the tragedy of fate, the drama of honor, infernal worldview.

УДК 75.03:746.3“18/19”

РОЛЬ ПРОФЕСІЙНИХ ХУДОЖНИКІВ У РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ВИШИВКИ В КІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Тетяна Кара-Васильєва

Статтю присвячено проблематиці змін художньо-виражальних засобів вишивки в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., перетворення останньої в синтез декоративного та образотворчого мистецтва, виникнення нового жанру (вишитого панно) і відродження техніки гладі як «живопису голкою». Висвітлюється роль художників М. Нестерова, В. Васнецова, В. Котарбінського, ескізи яких О. Прахова втілювала у своїх творах, а також творчість С. Яроцького як продовження пейзажного живопису рисувальної школи М. Раєвської-Іванової. Значний внесок у розвиток вишивки зробили художники авангарду О. Екстер, К. Малевич, Н. Генке-Меллер та ін.

Ключові слова: авангард, художня гладь, вишивка, модерн.

Статья посвящена проблематике изменений художественно-выразительных средств вышивки в конце ХІХ – начале ХХ ст., превращение ее в синтез декоративного и изобразительного искусства, возникновение нового жанра (вышитого панно) и возрождение техники художественной гладі как «живописи иголкой». В ней рассматривается роль художников Н. Нестерова, В. Васнецова, В. Котарбинского, эскизы которых Е. Прахова воплощала в своих работах, а также творчество С. Яроцкого как продолжение пейзажной живописи харьковской рисовальной школы М. Раевской-Ивановой. Большой вклад в развитие вышивки внесли художники авангарда А. Экстер, К. Малевич, Н. Генке-Меллер и др.

Ключевые слова: авангард, художественная гладь, вышивка, модерн.

The conversion of the artistic and expressive means of the embroidery in early XXth century, its transformation into the synthesis of the decorative and imitative arts, the origin of a new genre of the embroidered picture and the revival of the satin stitch technique as *the painting with the needle* is considered in the article. Also the role of the artists M. Nesterov, V. Vasnetsov, V. Kotarbinskyi, whose sketches Olena Prakhova has embodied in her works and the creation of S. Yarotskyi as the continuation of landscape painting of M. Raievska-Ivanova drawing school is elucidated. The artists of the avant-garde O. Ekster, K. Malevych, N. Henke-Mellen, etc. have contributed the development of embroidery considerably.

Keywords: avant-garde, artistic satin stitch, embroidery, modern.

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. професійні художники зацікавилися вишивкою як одним із найвиразніших видів декоративного мистецтва. Їхні пошуки в цій царині стимулювали розвиток вишивки, зміну діапазону її художньо-виражальних засобів, а головне – вони вивели вишивку з «полону» утилітарності, ужитковості, значно розширивши сферу її застосування. Тоді ж виникає (як самостійний жанр) вишите декоративне панно, що є самостійною картиною. Воно набуває ознак станковізму, перетворюється в кольорове зображення, яке виконується на двовірній площині тканини й загалом підпорядковується законам живопису. Водночас художники намагалися насамперед не імітувати живопис, механічно

переносячи ескізи у вишивку, а навпаки, – розкрити специфічний художній потенціал останньої: виявити складну фактуру матеріалу, передусім блиск і світлоносність шовкових ниток, їхню здатність залежно від нахилу стібків по-різному поглинати й випромінювати світло, утворювати різноманітну складну рельєфність поверхні. У роботах митців якість матеріалів вишивки естетизується. Професійні художники підійшли до вишивки як явища мистецтва, що вирішує суто живописні проблеми: співвідношення кольору, фактури, об'ємів і площин, вираження контуру тощо. Тобто вони радикально оновлювали форму. Саме тому такої популярності набуває вишивка художньою гладдю, яка є власне «живописом голкою».

ТЕТЯНА КАРА-ВАСИЛЬЄВА. РОЛЬ ПРОФЕСІЙНИХ ХУДОЖНИКІВ У РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ВИШИВКИ...

Високий мистецький рівень зразків вишивки кінця XIX – початку XX ст. засвідчив самодостатність цього виду художньої творчості, у якому органічно поєдналися характеристики декоративного й живописного образотворення.

У зазначений час зусиллями творчої інтелігенції та меценатів в Україні створюється розгалужена мережа майстерень, де генеруються й реально втілюються новітні ідеї. Зростаючий інтерес до народного мистецтва, зацікавлення його самобутністю, намагання врятувати промисли вишивки від загибелі й поглинання фабричною промисловістю привели до пошуків співпраці професійних художників і народних майстрів.

Митці, які прийшли працювати в осередки вишивального промислу і сприяли їх відродженню, не тільки стверджували свою творчу особистість, а й переосмислювали основи самого мистецтва вишивки.

Спроби відродити народні промисли і спрямувати їх у новому стильовому руслі дали свої результати. Особливо слід відзначити роботи, виконані за ескізами В. Кричевського, який у 1912–1915 роках очолював Оленівський осередок, де виготовляли килими, декоративні тканини, вибірку, різноманітні види узорного полотна. Вироби цього осередку мали широкий попит за кордоном і реалізовувалися через спеціалізований магазин у Лондоні. За ескізами художника було створено килими й декоративні тканини, вишивки, що отримали золоту медаль на Всеросійській кустарній виставці в Петрограді (1913). Збереглися три вишиті роботи В. Кричевського, які дають певне уявлення про характер його творчого методу в руслі стилю модерн. Особливо цікава із цього погляду декоративна доріжка, яку свого часу художник подарував композиторові Миколі Лисенку. Це вільна, живописна композиція із зображенням птаха на квітковій гілці. Виконана вона художньою гладдю яскравими відкритими кольорами.

Княгиня Наталія Яшвіль у с. Сунки Смілянського повіту Київської губернії відкрила майстерню, яка спеціалізувалася на художній вишивці та килимарстві. Твори майстерні експонувалися на виставках:

у Парижі 1900 року (мала золота медаль), у Києві 1906 та 1909 років (велика срібна медаль), у Чернігові 1912 року (бронзова медаль). У маєтку Яшвіль працювали художники М. Нестеров, О. Мурашко та Я. Станіславський. Керувати художнім процесом новоствореного осередку запросили Миколу Прахова – знаного художника і мистецтвознавця, сина відомого історика мистецтва й археолога Адріана Прахова. Він присвятив своє життя відродженню художніх промислів. У Сунках Микола Адріанович працював тривалий час. Завдяки його зусиллям вишивальні вироби майстерні здобували престижні нагороди й мали широкий збут за кордоном.

Відродження традицій вітчизняної вишивки художньою гладдю належить доньці Адріана Прахова – Олені, що виконувала твори за спеціально розробленими ескізами художників. Це насамперед митці, які були об'єднані навколо проекту живописного оздоблення Володимирського собору в Києві.

Олена Адріанівна – відома жінка свого часу, видатна майстриня, котра досконало володіла секретами вишивки. Саме їй В. Васнецов довірив таку складну й відповідальну роботу, як виготовлення (за його малюнком) плащаниці для новозбудованого собору. Значення і обсяг цього завдання були співмірні з величиною самих храмових розписів. У своєму малюнку-картоні В. Васнецов продовжив традицію іконографії візантійських багатофігурних плащаниць, зображуючи власне сцену «Оплакування». Мабуть, у жодному із сюжетів шитва образ Спасителя як страсто-терпця і спокутника гріхів людства не знайшов такого яскравого втілення, не розкрився так глибоко й проникливо, з такою високою майстерністю, як у цьому витворі. Виконання надскладного завдання розтягнулося на кілька років життя О. Прахової, сповнених пошуків, тяжкої і копіткої праці. Упродовж 1896 та 1897 років В. Васнецов у своїх листах до майстрині досить детально обговорює всі художні й технічні завдання, які необхідно було їй виконувати. У 1897 році роботу над плащаницею було завершено.

ІСТОРИЯ

Величний за своїм розміром і складністю художньо-технічного виконання, цей твір є вершиною церковного шитва технікою гладі (збірка Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника). Перед нами справжній живопис голкою, у якому всіма відтінками різнобарвних шовкових ниток натхненно відтворено малюнок В. Васнецова. Він демонструє можливість досить точно й виразно моделювати форму тіла та обличчя персонажів за допомогою коротких стібків, які щільно прилягають один до одного. Глибокий, насичений колорит вишневих, синіх, охристих кольорів посилюють враження трагічної неминучості й драматизму всієї сцени, що побудована на глибокому відчутті ритму.

Завдяки творчій співдружності О. Прахової з художниками В. Васнецовим, М. Нестеровим та В. Котарбінським, вона мала можливість утілювати їхні малюнки у вишивці. Спілкування з ними мало неабиякий вплив на становлення її творчої особистості.

У 1899 році О. Прахова на прохання М. Тенішевої вишила два панно («Архангел Михаїл» та «Архангел Гавриїл») для церкви в Талашкіно (нині – Смоленської обл., РФ). У цьому маєтку створили художні майстерні, метою яких, на зразок Абрамцевських, було відродження місцевого народного мистецтва. Щоб досягти поставленої мети, власники маєтку запросили М. Врубеля, С. Малютіна, М. Періха. Перший із них розробив проект церкви, розписів та мозаїк. Для шитих панно було використано нереалізовані ескізи В. Васнецова 1885–1893 років для вівтаря Володимирського собору в Києві, що нині зберігаються в Третьяковській галереї (Москва). Останні дають можливість простежити ті зміни, до яких вдавалася Олена Адріанівна у своїй роботі.

Відмінності виявляються насамперед у потрактуванні фігур архангелів. На шитому панно вони є стрункішими, детальніше пророблено й пишні орнаменти вбрання персонажів. Змінено також загальний тон і колорит зображення – з теплого на холодний. Він сформований на поєднанні світло-блакитних, зелених з додаванням

синіх та вохристих барв шовкових ниток. Зображення виконано технікою гладі, стібки якої лягають як найтонші мазки. Це надає зображенням архангелів особливої живописності. Зазначені роботи передають ту атмосферу урочистості та піднесеності, що панує у Володимирському соборі й засвідчує високий талант О. Прахової, котра піднесла майстерність вишивки на високій рівень мистецтва Срібного віку.

Від часу першої зустрічі у Володимирському соборі (у період його внутрішнього оздоблення) й упродовж усього свого життя Олена Адріанівна підтримувала дружні стосунки з Михайлом Нестеровим, постійно з ним листувалася. Саме вона була натхненницею образу св. Варвари в соборі, який пізніше (1898) власноруч виконала в шитві і подарувала художнику.

О. Прахова створила чимало видатних творів за ескізами М. Нестерова. З глибокою проникливістю передає вона поетичність та ліризм образу в композиції «Ангел» (Москва, РФ, приватна колекція). Основну увагу майстриня зосередила на обличчі ангела, яке виразно виділяється на червоному тлі німба, в ореолі темно-коричневого волосся. Внутрішня зосередженість, замріяність і водночас невимовна туга відчувається в ледь нахиленій голові з опущеними додолу очима, спокійно складених долонях. Загальний колористичний настрій роботи побудовано на гармонії багатих відтінків охристо-золотої барви шовкових ниток, які начебто випромінюють внутрішнє сяйво. Музична мелодика колірних і лінійних ритмів виявлена напівциркульною аркою, якою окреслена верхня частина композиції; їй вторує нахил голови та округлені плечі ангела. Уся його фігура чітко вимальовується на темно-вохристому тлі, яке утворено декоративно потрактованими крилами, що відзначаються тонкою графічною прорисовкою. Вишуканістю малюнка, незвіданою таїною оповита квітка лілеї праворуч від ангела, як символічне нагадування тієї благосної звістки, що її приніс архангел Гавриїл Богоматері.

У 1897 році, одразу після закінчення опорядження Володимирського собору та освячення плащаниці, О. Прахова за ескізом

М. Нестерова виконала наступну свою значну роботу – «Богоматір» (Москва, РФ, приватна колекція). Образ пресвятої сповнений глибокої материнської любові до свого Сина, якого вона з ніжністю притулила до себе прекрасними руками, і водночас – невимовним жалем за його майбутні страждання й жертвність заради людства. Увага акцентується на фігурі маленького Христа з розкинутими в благословляючому жесті руками. Його обличчя – з виразними скорботними очима, сповненими рішучості та відваги.

Те, що Олена Прахова виконала за ескізами В. Васнецова та М. Нестерова низку портретних зображень (канонізованих святих – княгині Ольги, Євдокії, Олександра Невського), є свідченням того, що вона відстоювала концепцію батька, який упроваджував у соборі відтворення історичної тематики доби Київської Русі, зображення її видатних діячів.

О. Прахова – митець широкого творчого діапазону. Крім величних творів на релігійні теми, вона охоче вишивала картини за проектом художника В. Котарбінського, у якого брала уроки малювання. Робота «Замріяна» (1900 р., Київ, приватне зібрання) – яскравий вияв стилю модерн у вишивці. Жіночі образи як характерні елементи орнаментальних композицій доби модерну були в контексті стилістики образотворчого мистецтва, літератури. Живим уособленням стилю стала відома на той час французька актриса Сара Бернар. Узагальнений образ жінки в мистецтві – це відтворення певного ідеалу, те спільне, що складається в типові, стилізовані, те, що за естетичними нормами початку ХХ ст. робить їх такими привабливими. Тогочасними взірцями зображення жінки є твори О. Бердслея, Г. Клімта, А. Мухи, котрий тривалий час працював у Парижі. Його відомі плакати та афіші до вистав за участю С. Бернар, графічні цикли пір року, квітів утвердили цей архетип жіночої краси, що безпомилково впізнається в сецесії. В. Котарбінський у своїх творах шукає пластичний ідал жіночого образу. Це – утілення грації жіночої постави, вишуканих жестів, переданих через найтонші благородні відтінки охристо-золотавих то-

нів шовкових ниток, досконалого володіння О. Праховою мистецтвом гладі¹.

На виставці В. Котарбінського, організованій 2010 року в залах Київського музею російського мистецтва, уперше було представлено малюнки художника, що мають прямі паралелі з вишивками О. Прахової й доводять, що вони вишиті за його малюнком. Три панно для ширми дають певне уявлення про характер згаданих вишивок (Київ, приватне зібрання). Це ліричні пейзажі, яким властива гармонія ритмічних і тональних співвідношень. Інтерес художниці до образів живої природи був цілком закономірним і відповідав естетичним настановам нового стилю. У роботах О. Прахової яскраво виявилася його характерна прикмета, особливістю якої є посилені інтерес до окремого об'єкта живої природи – любовне, реалістично достовірне відтворення метелика, ластівки, її гнізда, залюбування окремою квіткою, листям, травинкою, очеретом. Відчувається, що мисткиня знає, з чого складається кожна рослина, кущ, дерево. Вона передає це з ботанічною точністю, правдоподібністю й переконливістю. Основне в її роботах – бажання передати загальне через конкретне. Таке точне відтворення переливається в мистецтво зображення, у точність передачі малюнка з натури. Усе посилюється глибокою любов'ю до змальованого пейзажу, у якому бачимо краєвиди України з білими хатками, мальвами перед ними. Кожна із трьох частин панно для ширми має певний закінчений пейзажний сюжет. Незважаючи на те, що передано глибину простору першого плану, О. Прахова досягає двомірних формул для передачі тримірного простору краєвиду, що було властиве японському мистецтву, яке значно вплинуло на мистецтво модерну. Свою композицію художниця будує на зіставленні кольорових плям, поєднанні різномасштабних зображень. Інтерес до рослинних форм був закономірним явищем, тому не випадково стиль модерн дослідники називають стилем декоративним. У ньому декоративність є основною естетичною категорією, що є мірою краси. Естетизація навколишнього середовища,

ІСТОРИЯ

увага до мотивів флори та фауни була органічним і закономірним тогочасним явищем, відбиттям настанов модерну. Це було наслідком підвищеного зацікавлення рослинним світом у теоретичних працях, у художній освіті.

Одночасно із цими явищами в російській вишивці в кінці XIX – на початку XX ст. працюють митці, котрі створюють «вишиті картини», у яких надто відчувається вплив живопису (Віра Вульф, Павло Кузнецов, Микола Кульбін, Ганна Сомова, Марія Якунчикова) [1].

Важливе значення для розвитку мистецтва вишивки, «живопису голкою» слід назвати харківський мистецький осередок.

Саме в ньому з'являлися твори, що становили органічне продовження художньо-образних засад і вподобань живопису, сформованих свого часу місцевою рисувальною школою М. Д. Раєвської-Іванової (1840–1912), при якій діяли спеціальні курси вишивальниць. Митці, котрі мали вплив на цю школу, відзначилися своїми високими досягненнями в пейзажному жанрі (С. Васильківський, М. Ткаченко, П. Левченко). Прикметно, що ці вподобання відобразилися і в «живописі голкою», поширеному в харківському культурному осередку, де особливе місце зайняло вишивання краєвидів. Яскравою постаттю в цій царині був Стефан Іванович Яроцький (10.03.1887 – 30.11.1976). Він народився в містечку Макове на Поділлі, куди його предки були переселені з-під Кракова під час Третього поділу Польщі. Українська вишиванка стала предметом щирого захоплення в родині. У 1913 році С. Яроцький переїхав до Харкова й повністю присвятив себе вишивці. Його краєвиди позначені глибокою ліричністю, тонким відчуттям кольору й повністю відбивають творчі досягнення харківської живописної школи.

Окремо слід спинитися, бодай побіжно, на внеску в розвиток вишивки художників авангарду.

У 1910 році в с. Скопці (тепер – с. Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.) коштом поміщиці А. Семигратової було утворено «Кустарний пункт», художнє ке-

рівництво яким у 1910–1916 роках здійснювала художниця Євгенія Прибильська, що разом з народною майстриною Г. Собачко-Шостак утілювала риси модерну у вишивці.

Означеного року (1910) під керівництвом Наталії Давидової почала роботу майстерня і в с. Вербівка (нині – Кам'янський р-н Черкаської обл.), яка стала центром, де реалізували свої ідеї супрематисти. Вона була унікальною лабораторією авангардного мистецтва. Сюди в 1914 році Н. Давидова для художнього керівництва запросила Олександру Екстер, а згодом – Казимира Малевича.

У 1915 році Н. Давидова спільно з Є. Прибильською та О. Екстер організувала «Виставку сучасного декоративного мистецтва. Вишивки та килими за ескізами художників» у московській галереї Лемерсьє, де виставляли малюнки народних майстрів, розроблені спеціально для вишивки, а також демонстрували свої роботи художники-супрематисти: Н. Генке, К. Богуславська, Н. Давидова, К. Малевич, Л. Попова, І. Пуні, Г. Якулов. На виставці демонструвалося чимало яскравих декоративних творів для прикраси інтер'єру та одягу. Загалом – 280 робіт. Упродовж 6–9 грудня 1917 року в Москві відбувалася «Друга виставка сучасного декоративного мистецтва. Вишивки за ескізами художників, виконані селянами Вербівки», яка експонувалася в салоні Михайлової. На ній було представлено понад 400 зразків вишивок, створених майстринями за ескізами майже всіх художників-супрематистів. У ній взяли участь І. Пуні, Г. Якулов, В. Пестель, Л. Попова, К. Богуславська. Презентувалися роботи Н. Давидової, О. Екстер, Н. Удальцової та О. Розанової.

У вирі революційних подій і громадянської війни вишиті роботи були, на жаль, втрачені. Проте ідентифіковані нещодавно в музейних і приватних збірках їхні ескізи дозволили в усій повноті осягнути той грандіозний експеримент і внесок художників авангарду в розвиток вишивки ².

Це ескізи різноманітних виробів – сумочок, шаликів, декоративних стрічок, наволочок на диванні подушки та панно, обкладинок для книг, альбомів, що були

ТЕТЯНА КАРА-ВАСИЛЬЄВА. РОЛЬ ПРОФЕСІЙНИХ ХУДОЖНИКІВ У РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ВИШИВКИ...



О. Прахова. Плащаниця (за малюнком В. Васнецова). 1896–1897 рр.
Оksamит, атлас, золоті, срібні та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

ІСТОРИЯ



О. Прахова. Богоматір
(за ескізом М. Несторова).
Фрагмент. 1897 р.
Шовкові нитки, гладь.
Приватна збірка



О. Прахова. Панно. 1900 р.
Шовкові нитки, гладь. Приватна збірка

ТЕТЯНА КАРА-ВАСИЛЬЄВА. РОЛЬ ПРОФЕСІЙНИХ ХУДОЖНИКІВ У РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ВИШИВКИ...



С. Яроцький. Краєвид. Полотно, муліне, художня гладь



А. Семигорова, Є. Прибильська. Наволочка. 1912 р.
Шовк, муліне, художня гладь

ІСТОРИЯ



О. Екстер. Сумка. 1915 р. Вишивка.
Приватна збірка



Є. Прибильська. Декоративне панно. Фрагмент.
1913–1915 рр. Шовк, шовкові та металеві нитки, гладь.
МУНДМ

розроблені В. Поповою, К. Малевичем, Н. Удальцовою, О. Розановою для їх подальшого виконання у вишивці. Вони свідчать про експериментальні пошуки у творенні композицій, у яких предметна форма конструювалася з різноманітних циліндричних, конусоподібних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Створюючи імпульсивно стихійні або раціонально змодельовані композиції, митці вдавалися до експерименту. Художники втілювали свої ескізи у вишивці, де взаємодіяли фактура тканини, блиск шовкових ниток, різні напрями покладених стібків гладі, рельєфність поверхні, різна її фактура. Кожна площина різної геометричної форми наче «залита» одним певним відкритим кольором, і між собою вони поєднані за принципом контрастного протиставлення. Роботи свідчили про створення нового напрямку в мистецтві, зокрема у вишивці, напрямку, який поривав з традиціями й усталеними принципами цього виду мистецтва. Вони розвивалися в руслі

художньої мови супрематизму, його виразальних засобів.

Отже, техніка гладі (як «живопис голкою») набула яскравого розвитку в різних своїх проявах у мистецтві України кінця XIX – початку XX ст. й надалі розвивається та зазнає інтерпретації сучасними митцями декоративного мистецтва.

Примітки

¹ О. Прахова вишивала також за малюнками свого брата Миколи, відтворювала і власні композиції.

² Це стало можливим завдяки проведенню тривалого арт-проекту (2006–2010 рр., автори – Т. Кара-Васильєва (Київ), Г. Коваленко (Москва)), що передбачав наукову й пошукову роботу з віднайдення ескізів для вишивок у приватних колекціях Москви, Санкт-Петербурга, Нью-Йорка, Києва та інших міст.

Література

1. Иноземцева К. Вышивка в искусстве XX века // Каталог выставки «Ручной труд. Часть 1. Рукоделие». – Москва, 2009. – С. 4–23.

SUMMARY

The search of the professional artists in the field of embroidery in early XXth century has stimulated its development, the change of artistic expressive means, the sphere of use and above all – delivered the embroidery from the utility, assisted the change of its plastic range. Embroidery at the beginning of the XXth century has become a self-reliant kind of art, displayed the synthesis of decorative art and painting. The embroidered decorative picture came into being as the autonomous genre, the technique of the artistic satin stitch won the spurs, which is properly *the painting with the needle*. The works of Stefan Yarotskyi from Kharkiv centre is a bright example. The master develops the acquirement of M. Raievska-Ivanova drawing school in the field of landscape.

The works of Olena Prakhova are considered in the article. She embodied in the embroidery the sketches of the artists, united around the paintings of St. Volodymyr Cathedral in Kyiv: V. Vasnetsov, M. Nesterov, V. Kotarbinskyi. The author of the given article analyzes the artistic plastic peculiarities of the shroud of Christ after the painting by V. Vasnetsov for St. Volodymyr Cathedral in Kyiv, the picture *Archangel Gabriel* and *Archangel Michael* for the church in Talashkino (Tretiakov gallery, Moscow, the Russian Federation) and also the works of M. Nesterov *The Angel*, *The Mother of God* (private collection, RF). A bright picture is a concord of O. Prakhova and V. Kotarbinskyi, after whose sketches she has embroidered the picture *Dreamy* and the chain of the pictures with the landscapes, which are a striking example of the modern style in the embroidery (private collection, Kyiv).

Keywords: avant-garde, artistic satin stitch, embroidery, modern.

УДК 7.071.Оффнер:677.027.562.8(477)“192”

АЛЬФРЕД ОФФНЕР – ПРИЗАБУТЕ ІМ'Я В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Ірина Міщенко

У статті наведено біографічні дані та проаналізовано творчість Альфреда Оффнера – українського й австрійського художника, який працював на Буковині в першій третині ХХ ст.

Ключові слова: Альфред Оффнер, Віденська академія мистецтв, Мюнхенська академія мистецтв, «Сецесіон», сецесія, плакат, *Vivat*-стрічки.

В статье подаются биографические данные и анализируется творчество Альфреда Оффнера – украинского и австрийского художника, работавшего на Буковине в первой трети ХХ в.

Ключевые слова: Альфред Оффнер, Венская академия художеств, Мюнхенская академия искусств, «Сецессион», сецессия, плакат, *Vivat*-ленты.

The biographic data are given in the article, the works by Alfred Offner – the Ukrainian and Austrian artist, who worked in Bukovyna in the first third of the XXth century are analyzed.

Keywords: Alfred Offner, Vienna Art Academy, Munich Art Academy, *Secession*, poster, *Vivat*-stripes.

Образотворчість Буковини кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., репрезентована такими майстрами, як Євзебій Ліпечський, Августа Кохановська, Артур Кольнік, Леон Копельман, Пантелеймон Видинівський, Епамінонда Бучевський, Опанас Шевчукевич, Ісидора Константинович-Хайн, Володимир Загородніков, Георг фон Льовендаль, Пауль Верона та іншими, є невиправдано малодослідженою сторінкою культурного життя краю й України в цілому. І ця прикра реалія не дозволяє говорити про повноту викладу історії вітчизняного мистецтва означеного періоду.

Можливо, відсутність у науковому обігу фактичних матеріалів щодо місцевих авторів і певна ізольованість Буковини від загальноукраїнського культурного процесу впродовж 1918–1940 років спричинилися до того, що загальним для переважної більшості публікацій є брак відомостей про багатьох художників, які працювали на теренах краю. Це стосується й фундаментальних наукових видань, серед яких «Історія українського мистецтва» 1960–1970-х років [4] та «Історія українського мистецтва» 2006–2008 років [5, с. 459–461].

Одним з таких малознаних мистців є уродженець Буковини Альфред Оффнер, який працював тут у перші десятиліття ХХ ст. На жаль, українські видання майже не містять відомості про нього, хоча художник був, зокрема, членом знаменитого віденського

об'єднання «Сецесіон» (*Secession*), а численні виконані ним плакати, листівки та інші твори можна й нині придбати на багатьох мистецьких аукціонах. На інтернет-ресурсах, де вміщено біографії мистців, трапляються лише уривчасті дані про цього автора [7], а місцем народження, здебільшого, вказується Австрія, без жодного уточнення регіону.

Згадки та свідчення про художника можна віднайти в австрійських виданнях. Так, про А. Оффнера пише Х. Поллерус у книзі *Der Maler Wladimir Zagorodnikow. 1896 - Kursk – Czernowitz – Graz - 1984. Von der Ikone zum Graffito* («Живописець Володимир Загородніков. 1896 - Курськ – Чернівці – Грац - 1984. Від ікони до графіті») [18, S. 113–115]. Проте й ця дослідниця не наводить точних дат життя художника. Окремі біографічні дані щодо А. Оффнера містить віденське видання Б. Деншера *Österreichische Plakatkunst 1898–1938* («Мистецтво плакату Австрії 1898–1938») [13, S. 200].

Чи не основним джерелом інформації про мистця, сліди якого загубилися під час Другої світової війни, стали статті, видрукувані в буковинській періодиці першої половини ХХ ст., і каталоги експозицій мистецьких товариств краю. Саме з газетних публікацій відомо про експозицію А. Оффнера в галереї Вітке у Відні 1908 року. *Bukowiner Deutsche Zeitung* («Буковинська німецька

газета») подала на своїх сторінках передруки статей з віденських видань про згадану подію [11; 17], а згодом сповістила про успіх автора на виставках віденського «Сецесіону» [6].

Проте досі ім'я художника не ввійшло у вітчизняний науковий обіг, відсутня й вірогідна біографія цього автора. Тож подібна розвідка є більш ніж актуальною.

Перш ніж говорити про творчість А. Оффнера, маємо зауважити, що наприкінці XIX – на початку XX ст. визначальний вплив на формування світського мистецтва на теренах краю мала культура Австро-Угорщини, у складі якої Буковина перебувала від 1774 до 1918 року. Ця тенденція зберігалася до кінця окресленого періоду, незважаючи на те, що від 1910-х років спостерігалось зростання зацікавлення художників модерною культурою Франції, кількість запозичень з образотворчості якої відчутно зросла.

Розмірковуючи про роль Австрії в мистецькому розвитку України, відомий мистецтвознавець П. Білецький зазначав: «Віденська академія і віденські майстри більше, ніж на перший погляд може здатися, сприяли прилученню України до загальноєвропейського художнього процесу» [3, с. 98]. Згадуючи таких буковинських авторів, як Ю. Пігуляк, Е. Бучевський, М. Івасюк, Є. Максимович, А. Кохановська, К. Держик, він писав, що «усі вони вчилися у Відні, сприйняли його художню культуру, до якої внесли елементи народного вжитково-декоративного мистецтва (засоби вишивки, килимарства, розписів кераміки часом проглядаються у їхніх творах)» [3, с. 98]. Не в усьому погоджуючись із цими твердженнями, маємо констатувати їхню відповідність історичним реаліям. Цікаво, що слова П. Білецького перегукуються з рядками виданої 1917 року книги мистецтвознавця В. Залозецького, який, характеризуючи художню ситуацію початку XX ст. в Україні, писав: «Гольфстрим культури циркулює між Києвом та Віднем. Між Києвом і Петербургом рухаються тільки потяги.

І сьогодні я повторю, не озираючись на політику, що Відень очолює Східну Європу, залишаючись культурною метрополі-

єю» [19, С. 3]. Ці слова досить точно відбивають тогочасну ситуацію в буковинському мистецтві, позаяк саме австрійська культура протягом XIX – на початку XX ст. мала найбільший вплив на його розвиток.

Подібний вплив пов'язаний, зокрема, і з тим фактом, що із середини XIX ст. на теренах краю з'явилися численні австрійські майстри монументального малярства, серед яких були академічні художники: К. Аренд, К. Йобст, К. Кляйн, Л. Купельвізер та його учні, К. Гофман і К. Свобода. У Чернівцях на межі XIX–XX ст. постійно працювали й австрійські, передовсім віденські, архітектори, серед яких Й. Главка, Г. Гесснер, Р. Віттек та ін. Твори останніх стали визначальними для формування своєрідного середовища міста й краю в цілому.

Найвагомішим, проте, був вплив на формування буковинських художників навчальних закладів Австро-Угорщини та Німеччини, оскільки значна кількість майбутніх мистців студіювали живопис у Віденській академії образотворчих мистецтв і Мюнхенській королівській академії образотворчих мистецтв. Отримана освіта багато в чому визначила їхні мистецькі уподобання, зумовила переважання в доробку рис певних стилів і напрямів.

Судячи з каталогів та публікацій, у багатьох чернівецьких виставках брали участь не лише окремі мистці з-за меж краю, а й найвідоміші на той час об'єднання Австрії: *Hagenbund*, *Secession*, *Verein bildender Künstler Steiermarks* («Товариство художників Штирії»), *Vereinigung bildender Künstler Wiens (Künstlerhaus)* («Об'єднання художників Відня (Дім мистців)») та ін. На виставках 1903, 1906, 1912 та 1913 років експонувалося до 200–400 творів членів цих товариств, зокрема Г. Клімта, К. Молля, Б. Льоффлера, Е. Орліка, Т. Блау. Наявність на імпрезах великої кількості робіт австрійських авторів часом викликала навіть занепокоєння критиків. Так, щорічна виставка товариства *Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina* («Товариства прихильників мистецтва Буковини») 1913 року спричинила появу в часопису *Gazeta Polska* («Польська газета») статті Б. Еховича «З буковинського мистецького салону»,

ІСТОРИЯ

автор якої чи не вперше поставив питання щодо необхідності протидії впливу на буковинську, зокрема польську та українську, образотворчість німецького мистецтва (під останнім розумілося, перш за все, австрійське). Сприймаючи експозицію віденських угруповань як «форпост німецької культури на південному сході Європи», Б. Ехович закликав «не допустити, аби штука німецька штурмом здобула Буковину й осіла в ній назавжди. Буковинська громадськість повинна зрозуміти й відчувати, що дорога до Віденської Академії йде через Академію Краківську і Товариство любителів мистецтва у Львові» [14]. Відзначаючи спільність назв, ідей та світосприйняття німецьких авторів, дописувач шкодував, що репрезентоване в окремому залі буковинське малярство є таким лише за назвою, нагадуючи творчість віденських майстрів. Так, повідомляючи, що А. Оффнер виставляє картини «Ярмарок коней у Чернівцях», «Сосни у Гура-Гуморі» та інші, автор нарікає, що в них бракує суто буковинського начала, вони не нагадують стилістику ані закопанську, ані гуцульську. Водночас Б. Ехович відзначає роботи таких чернівецьких авторів, як К. Ольшевський, А. Кохановська, М. Тарновецька й той таки А. Оффнер, який експонував «досконалий портрет дівчини в червоному капелюшку» [14]. Зазначимо, що цікаво аргументована публікація Б. Еховича дещо дисонувала зі схвальними у своїй більшості дописами інших оглядачів.

Протягом доволі тривалого часу – від 1890-х до 1920–1930-х років – у мистецтві Буковини панувала сецесія. Модерн став чи не єдиним стилем, що охопив усі види мистецтва й позначився на творчості значної частини художників. Прикметними ознаками модерну в Чернівцях були його тісний зв'язок з віденською сецесією й поєднання в доробку багатьох авторів рис модерну та більш архаїчного на той час академічного мистецтва. Стилістика сецесії найвиразніше виявилася в доробку А. Оффнера, А. Кохановської, Є. Ліпечького, П. Видинівського. Принагідно зауважимо, що риси цього стилю збереглися у творчості Оффнера й після 1920-х років.

З публікацій та архівних матеріалів відомо, що Альфред Оффнер народився 22 вересня 1879 року в родині дрібного чиновника на Буковині. Окремі джерела називають місцем його народження Чернівці, проте, можливо, мистець походить з міста Радівці на Південній Буковині (нині – територія Румунії). Вчився Оффнер в одній з чернівецьких гімназій, де малювання викладав академічний художник Гуго Зонка, який згодом працював у віденській школі. Дописувач *Н. В. Т.* зазначає, що завдяки наполегливості свого вчителя Альфред дуже рано розкрився як майбутній художник, а його першим твором була «Свята родина», виконана на замовлення польського костелу. Щоправда, робота виглядала «надто реалістичною», тож церква відмовилася від неї, спричинивши тим самим значне розчарування юного автора. Відхилений твір придбав саме Г. Зонка, а згодом він же порадив Оффнеру вступити до Віденської академії мистецтв, куди його прийняли одразу на четвертий курс. Недовгий час А. Оффнер студіював у професора Юліуса Бергера, згодом – на курсі професора Делуга. Отримавши численні відзнаки за роботи, Альфред, знову ж таки за порадою Г. Зонки, перейшов до Мюнхенської академії мистецтв, де став одним з кращих учнів професора Гертеріга. Зауважимо, що саме Мюнхен у згаданий період не тільки мав Академію з найкращим у Європі викладанням рисунку, а й уславився новітньою системою навчання художників, яку запроваджували Антон Ашбе та Шимон Холлоші. Тож цікавість до вивчення мистецтва в цьому місті була цілком зрозумілою. Тоді ж було виконано роботу «Вівці на водопої», до якої схвально поставилися члени «Сецесіону». Протягом року художник перебував у війську в Трієсті (Італія), згодом повернувся на Буковину, мешкав у Радівцях та Берегометі [17, S. 2–3].

Принаймні від 1904 року А. Оффнер був членом віденського товариства «Сецесіон» [18], регулярно експонуючи свої роботи й виконуючи плакати до виставок цього об'єднання в столиці Австро-Угорщини [13], та *Vereinigung bildender*

Künstler Wiens (Künstlerhaus) (Відень). З того самого часу він став і членом буковинського угруповання *Gesellschaft der Kunstfreunde in Czernowitz*¹, беручи участь у чернівецьких виставках протягом 1905–1912 років. Значний резонанс викликала виставка малярських праць живописця, яка 1908 року відбулася у віденському салоні Вітке. Схвальні відгуки щодо експозиції в столичних виданнях згодом передрукували й чернівецькі часописи [11]. У 1913 році газета *Bukowiner Nachrichten* («Буковинські новини») повідомила про значний успіх цього майстра на Осінній виставці об'єднання «Сецесіон» у Відні [6].

Твори буковинських художників неодноразово демонстрували також в інших експозиціях у столиці імперії, зокрема в розділі «Буковина» на мисливській виставці у Віденському райхгаузі, де було подано вітраж «Полювання на ведмедя» А. Оффнера, лісовий краєвид, зображення гуцульської пари та групи селян-мисливців роботи А. Кохановської та ін. [12, S. 5–37].

Активний учасник усіх заходів товариства *Gesellschaft der Kunstfreunde in Czernowitz*, Оффнер не тільки працював як художник, а й викладав, читав лекції. Так, у грудні 1913 року в Промисловому музеї в Чернівцях виставка з мистецтва книги та поліграфії «Сучасна книга», на якій експонувалося понад три тисячі томів найвідоміших видавництв Австрії та Німеччини, супроводжувалася доповідями про модерну лірику, декламаціями поетичних творів, а А. Оффнер читав лекції про книжкову ілюстрацію й еклібрис [10].

Саме А. Оффнер очолив Першу офіційну художню школу на Буковині, засновану мистецьким об'єднанням 1912 року. До цього часу на теренах краю діяли тільки приватні школи, які не мали певної програми вивчення мистецтва та оволодіння навичками образотворчості. Так, відома студія М. Івасюка в Чернівцях працювала за принципом середньовічної цехової майстерні, а створена ним школа для дівчат, які прагнули навчитися малювати, судячи з повідомлень, не давала систематичної художньої освіти. Існували в краї й засновані в кінці XIX – на початку XX ст. мистець-

кі установи, що готували майстрів з художньої обробки дерева й металу (Вижницька крайова школа різьбярства та металевої орнаментики), виготовлення меблів (заклад у Кимполунзі), лозоплетіння (Крайова школа кошикарства в Сторожинці), проте жоден із цих навчальних закладів не надавав початкової освіти в галузі образотворчого мистецтва.

Школа Товариства мала два відділення – живописне й скульптурно-керамічне.

Заняття живописного відділення від 1913 року відбувалися в приміщенні нового ательє «з гарним освітленням, великого розміру» [16] на розі вулиць *Postgasse* й *Tempelgasse* (нині – вулиці Поштова й Університетська). Вели їх А. Оффнер і його асистентка Гортензія Ісопескул. На відділенні живопису навчали рисунку й малярству (у техніках акварелі, олії, пастелі та ін.), учні виконували пером з натури рисунки моделей. У вечірні години на заняттях для дорослих вправлялися в зображенні живих моделей. Вивчали також і техніку старих майстрів.

Уроки скульптурного відділення, яким керував буковинський скульптор та маляр Архип Рошка, проводили в приміщенні школи, розташованому в Промисловому музеї (тут іноді проходили й виставки самого товариства). У класах скульптури викладали рисунок, ліплення з натури, роботу з гіпсом, різьбу по дереву [1, арк. 1].

Товариство забезпечувало учнів мистецької школи мольбертами, планшетами, необхідним устаткуванням для роботи в скульптурній майстерні, влаштовувало виставки шкільних робіт. Так, у червні 1913 року під час щорічної експозиції Товариства відбулася Друга виставка мистецької школи, на якій було подано як графіку й живопис, так і керамічні роботи, твори, виконані в гіпсі. У каталозі 1913 року повідомлялося, що значна кількість людей прагнула стати учнями цього закладу (серед останніх – і відомий згодом буковинський і австрійський живописець В. Загородніков). В архівах Крайового управління Буковини збереглися й інші документи, які розповідають про активну діяльність школи *Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina* (1912–1914) [2].

ІСТОРИЯ

З каталогів і часописів 1900-х років відомі назви робіт живописця, місцезнаходження яких, на жаль, нині невідоме дослідникам: «З Кам'яної», «Висота Габсбургів у Чернівцях», «Румунська селянка»², «З Народного саду», «Долина Прута» [6, S. 5], «Гра на мандоліні», «Гуцулка», «Проповідь», графічний аркуш «Коли Бог ще гуляв по Землі», 12 аркушів із зображенням місяців, у яких «говорить чиста фантазія поета, ліричний талант якого ще не знайшов відображення у словах» [11, S. 3].

На початку ХХ ст. майстер створив «Свято збору винограду», утіливши характерний для німецького модерну мотив хороваду з притаманною йому стихійністю руху. Нестримність діонісійської процесії підкреслена в ній фризовим вирішенням картини, що нагадує монументальне панно, гостровиразними рухами персонажів, чітко визначеними силуетами постатей та графічністю контурів. Побудовою композиції й пластичним потрактуванням зображень твір багато в чому перегукується із сучасними йому картинами Ф. Ходлера, а разом позначений увагою до вишуканої декоративності. Цей твір, як і багато інших полотен та графічних аркушів мистця, демонструвався на виставці «Сецесіону» у Відні.

Як відзначали дописувачі, у картинах цього автора неможливо не відчутти вплив школи, у якій він вчився. Особливо ж це проявилось в портретах, які 1908 року склали основу експозиції художника у віденському салоні Вітке [11].

Ті, хто писав про художника ще в 1900-х роках, відзначали присутність у його творах гострої спостережливості сатирика, витонченої фантазії поета, рідкісної обдарованості колориста та відсутність шаблону у вирішенні етнографічних тем [11; 14]. Згодом у роботах художника помітним стало наростання ознак експресіонізму, що проявилось в динамічності й емоційності колірної гами пізніх творів («Материнське щастя», перша третина ХХ ст.).

На жаль, не збереглися виконані мистцем монументальні роботи, зокрема оформлення цілої низки інтер'єрів споруд у Чернівцях, що відомі тільки за фотографіями початку ХХ ст. Так, у залі Німецького дому, зведе-

ного в 1908–1910 роках (архітектор Г. Фріч), А. Оффнер створив над сценою алегоричне панно «Минуле й сьогодні». Іншим панно оздоблено фойє Торгово-промислової палати (1908–1910 рр., архітектор Ф. Готтесман; тепер – приміщення Буковинської державної медичної академії)³. У центральній частині триптиха на тлі півкола сонця змальовано постать оголеного юнака, що нагадує класичну давньогрецьку статую, з довгими гірляндами-стрічками на плечах. За ним обабіч – фігури двох дівчат у довгому світлому вбранні. На бічних частинах розміщено вдягнених у національні костюми, зі знаряддями праці в руках, представників етнічних груп різних регіонів краю. Композицію вирішено площинно, у ній підкреслено декоративний первень, особливо відчутний у бічних частинах триптиха.

До сьогодні зберігся лише один вітраж «Полювання на ведмедя» для приміщення Крайового управління Буковини (тепер – корпус № 14 Чернівецького національного університету), виготовлений на початку ХХ ст. К. Гейлінгом у Відні за ескізом А. Оффнера. Утілюючи характерну для нього тему з життя гуцулів, художник прагнув відтворити драматичний сюжет – мисливці зі смолоскипами та сокирами в руках б'ються з ведмедицею, яка захищає своє дитинча. Барвисте вбрання гуцулів, яскраві кольори вогню й неба складаються в строкату композицію, динамічність якої підкреслено не тільки рвучкими рухами персонажів, а й поділом зображень на численні, різні за формою й розмірами, площини різноколірного скла.

Риси сецесії помітні й у плакатах та поштових картках, створених А. Оффнером під час Першої світової війни (плакати до воєнних позик Віденського комерційного банку, поштові картки для Червоного хреста, *Vivat*-стрічки, екслібриси, плакати виставок та ін.; усі – 1914–1918 рр.). На цих роботах спинимось дещо докладніше, позаяк нині вони стали своєрідною візитівкою автора, хоча розкривають тільки один бік його таланту, що стосується створення прикладної графіки.

Протягом 1914–1918 років художник виконував численні роботи, співпрацюю-

ПРИНА МІЩЕНКО. АЛЬФРЕД ОФФНЕР – ПРИЗАБУТЕ ІМ'Я В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...

чи здебільшого з установами Червоного Хреста та отримуючи замовлення від банків на виготовлення цінних паперів. Усі ці твори вирізняються емоційністю, прагненням доторкнутися до патріотичних, а то й сентиментальних почуттів людей. Зазвичай вони позначені динамічністю композиційного вирішення, точністю графічних окреслень, подекуди – контрастністю світлотіньового моделювання.

Ці риси помітні й у драматичній за звучанням поштівці *Die letzten elf ihrer Kompanie* («Останні одинадцять їхньої компанії»), що була офіційною карткою Червоного Хреста. Одинадцять (ті самі останні) вояків з непокритими головами, а деякі й на колінах, стоять перед пагорбом з високим хрестом на ньому та численними хрестами могил навкруги. Художник зображує солдатів зі спини, нібито наближаючись до тих, хто жив, і не бажаючи порушити їхніх тяжких спогадів. Відчуття виокремлення цих людей з довкілля увиразнене ще й краєвидом дальнього плану – спокійними, пологими контурами гір та плеса водойми перед ними. Обриси воїнів різко окреслені, із чітко позначеними зламами форми та тінями.

Ще більшою трагічністю вирізняється картка *Soldaten bereiten ihren gefallenen Kameraden die letzte Ruhestätte* («Солдати готують своїм загиблим товаришам місце останнього спочинку»). Похмурість неба тут поєднується з графічно вирішеними силуетами вояків на тлі безкраїх, нібито позбавлених життя просторів, вкритих снігом. На його тлі ще більшим контрастом сприймаються чи то тіні, чи то купи землі з майбутньої могили. Виразності роботі надають упевнені лінії, сполучені з несподіваною в роботах такого характеру мальовничістю.

Цілком інший характер має плакат *Ersatzmittel Ausstellung* («Виставка сурогатів») 1918 року. У центрі композиції видніється острів з крутими кам'янистими берегами, на ньому розташовані будинки й труби заводів, з яких підіймається дим, утворюючи величезну, від лівого до правого краю роботи, хмару. Над нею – голова й руки бородатого чоловіка в окулярах, який підігріває пробірку на спиртівці. Світло від полум'я гострими променями розхо-

диться навкруги, відбиваючись у скельцях окулярів. Острів оточений колом із субмарин з прапорами держав – противників Німеччини (Франції, Великої Британії, США, Японії та ін.). Обабіч – чорні стовпи-колони з перекинутою між ними аркою з назвою виставки.

Композиція не тільки випромінює впевненість, якщо не сказати – бравурність, а й створює відчутні асоціації з актом творення світу, відокремленням тверді земної від води та появою світла. Це враження посилене і зображеннями, що нагадують «Геркулесові стовпи», і променями, які складаються у своєрідний німб. Робота несе на собі відчутний відбиток епохи, коли мистець почувався деміургом. Жовтовохристі, чорні та сіро-зелені тони, використання силуетних зображень додають плакатові контрасту. Автор доволі винахідливо змалював реакцію на санкції щодо Німеччини, коли 1918 року було введено ембарго на поставки до країни продовольства. Одним зі шляхів вирішення цієї проблеми видавалося саме створення штучних ерзац-продуктів.

А. Оффнера часто запрошували для виконання облігацій позик воєнного часу, здійснюваних Віденським комерційним банком, і плакатів, що рекламували такі цінні папери. Серед найвідоміших – плакати та облігації різного номіналу сьомої та восьмої позики. У плакаті до сьомої позики (1917) з лівого до правого краю у вигляді щитів розміщено золоті монети з портретом імператора та гербом Австро-Угорщини. З-за них виглядають постаті вояків, які йдуть в атаку, тримаючи гранати, гвинтівки та навіть велику гармату. Рух підкреслений не лише діагональними лініями, поміж яких і розташовані монети-щити, а й стрімкістю перспективних скорочень, обрисами хмар. Виконана в чорно-брунатних та вохристих тонах, композиція вирізняється експресивністю, контрастністю колірних сполучень і винахідливістю композиції. Самі ж облігації позначені вишуканістю орнаментальних мотивів, складністю гами, цікаво, а то й дещо несподівано змальованими гербами Австро-Угорщини. На бланках уміщено текст, що

ІСТОРИЯ

повідомляє про особливості позики, її мету та умови погашення.

У роки війни художник виконував і ескібриси для установ Червоного Хреста, у них використано військові атрибути, зокрема зображення снарядів. На одному з таких ескібрисів постає солдат, який веде на повіді коня. Сюжет вписаний у рамку, оздоблену по кутах орнаментальними елементами, що складаються зі снарядів (1915). Графічні за технікою виконання, книжкові знаки водночас є м'яко-живописними за світлотіньовим вирішенням.

Особливе місце у доробку А. Оффнера посідають так звані *Vivat*-стрічки, виконані ним під час Першої світової війни ⁴.

В Австро-Угорщині до створення таких пам'ятних шовкових стрічок часто залучали тих самих художників, які робили ескізи цінних паперів, а виготовляли їх домогосподарки й інваліди війни, що нерідко дозволяло останнім вижити. Відомо, що протягом війни лише в Австрії розроблено вісімдесят вісім проектів таких зображень, виконаних сімнадцятьма художниками [20].

З каталогів відомі принаймні 26 *Vivat*-стрічок, виготовлених за ескізами А. Оффнера. Серед них: стрічка із зображенням фельдмаршала ерцгерцога Фрідріха з текстом «Віват нашому батьку солдатів!»; смужка, на якій змальовано союзників – імператора Австро-Угорщини Йосифа II та прусського правителя Вільгельма (останній – у вигляді статуї); стрічка, що славить військовий флот, південну армію. Художником створена й меморіальна стрічка – у пам'ять вбивства в Сербії 28 червня 1914 року ерцгерцога Франца Фердинанда й принцеси Софії. Цікавою видається стрічка, присвячена падінню Варшави, що датована 5 серпня 1915 року. На ній солдат розрубує мечем корону Російської імперії. Ще одна стрічка прославляє материнство.

Є серед робіт А. Оффнера і стрічки, пов'язані з подіями на теренах України. Так, 1915 року він виконав ескіз на честь визволення Львова із зображенням герба міста і датою «22 червня 1915 р.». Того самого року виконано й стрічку «Хай живе звільнена Галичина»; 1916 роком датовано

стрічку на честь мужності армії на фронті в Бессарабії. Існує й стрічка зі словами «Віват українцям!».

Шовкові стрічки авторства А. Оффнера, як і більшість з подібних робіт інших художників, відбивають вплив мистецтва сецесії, помітний не тільки в манері виконання, а й орнаментальних і зображальних мотивах, притаманних модерну. Зауважимо, що виконані цим майстром ескізи є одними з найцікавіших серед створених протягом Першої світової війни.

На жаль, сьогодні невідоме місцезнаходження значної кількості творів мистця, хоча в його доробку були живописні роботи, графічні серії, розписи й вітражі, відомості про які містять каталоги та статті початку ХХ ст., присвячені творчості цього автора та доробку австрійських художників. Імовірно, значну частину малярських праць А. Оффнера було вивезено ще до 1940 року, тим паче, що після Першої світової війни він мешкав не в Чернівцях, а в Пльзені, Кракові, Таборі [9]. Останньою експозицією в Чернівцях, у якій Оффнер брав участь, стала виставка в листопаді – грудні 1921 року; у каталозі він позначений як мешканець Пльзеня (нині – територія Чехії).

Про останній період життя художника мало що відомо, існують розбіжності й щодо дати смерті А. Оффнера. Зокрема, є свідоцтво, що 8 квітня 1937 року він вийшов з будинку в Кракові й не повернувся. Проте Х. Поллерус наводить розповідь покоївки графа Іоганна Гойденхове-Калергі про те, що 1940 року А. Оффнер перебував у замку Ронсперг (Богемія, нині – територія Чехії) і виконав портрети членів родини графа [18, S. 115].

Окрім того, у записах місцевої церкви зазначено, що в січні 1940 року її мали ремонтувати, тож до виконання розписів було залучено академічного живописця А. Оффнера, який олією відновив картину «Бог-Отець». У період від 24 червня до 6 липня 1940 року за ескізами художника й частково за його участі було виконано розписи храму. Разом з ним працював і маляр Франц Гюттер [18, S. 115]. На жаль, доступні репродукції є фрагментарними й

ПРИНА МІЩЕНКО. АЛЬФРЕД ОФФНЕР – ПРИЗАБУТЕ ІМ'Я В ІСТОРИЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...



А. Оффнер. Vivat-стрічка. 1914–1916 рр. Шовк, друк

ІСТОРІЯ



А. Оффнер
(виконавець К. Гейлінгс).
Полювання на ведмедя
(вітраж у приміщенні Крайового
управління Буковини).
Перед 1910 р.
Світлина Г. Матвіїшин

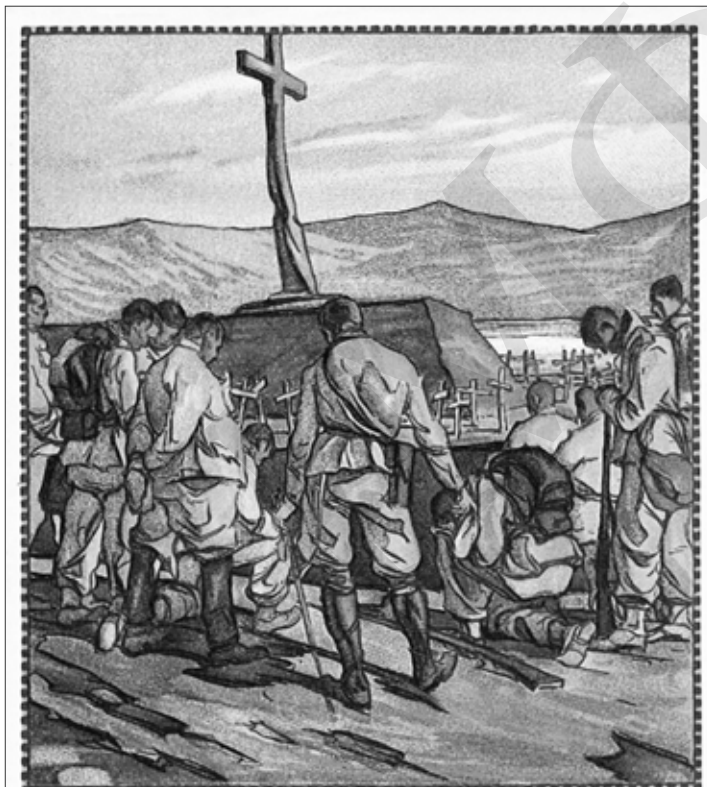
А. Оффнер.
Материнське щастя.
Перша третина XX ст.
Полотно, олія



ІРИНА МІЩЕНКО. АЛЬФРЕД ОФФНЕР – ПРИЗАБУТЕ ІМ'Я В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА...



А. Оффнер. Свято збору винограду. 1903–1904 рр.



А. Оффнер.
Останні одинадцять
з їхньої компанії... Поштівка.
1914–1918 рр.
Папір, кольорова літографія

ALFRED

DIE LETZTEN ELF
IHRER KOMPAGNIE
OFFIZIELLE KARTE
FÜR DAS ROTE KREUZ
KRIEGSHILFSBURO
KRIEGSFORSORGEAMT

OFFNER



ІСТОРИЯ



А. Оффнер. Плакат 8-го займу
Віденського комерційного банку.
1917 р. Кольорова літографія
950 × 640

А. Оффнер. Плакат 7-го займу
Віденського комерційного банку.
1917 р. Кольорова літографія
640 × 950



не дозволяють говорити про мистецькі особливості творів.

Окремі дописувачі припускають, що художник загинув у одному з фашистських концтаборів. Не заперечуючи на загал такої можливості, зазначимо, проте, що такі міркування не видаються переконливими, оскільки в документах таборів, розташованих неподалік, трапляються схожі імена, однак ідеться або про людей значно молодшого віку (так, один з арештованих студентів носив ім'я Альфред Оффнер, однак народився 1919 р.), або ж про тих, хто мав подвійне ім'я – Альфред Ріхард Оффнер [8].

Тож є надія, що доля була ласкавішою до мистця. Наразі можемо констатувати, що А. Оффнер прожив принаймні від 1879 до 1940 року, був автором цікавих розписів, плакатів, жанрових картин, пейзажів, портретів, вітражів, театральних декорацій, ілюстрацій, екслібрисів та грошових знаків, відомим у світі й нині майже невідомим у себе на Батьківщині художником.

Примітки

¹ Членом цього самого товариства був і його брат Оскар Оффнер – суддя за фахом, а згодом – голова трибуналу в Сереті (Південна Буковина). Він також був гарним живописцем, автором краєвидів, натюрмортів і карикатур, його роботи експонували в Чернівцях (1919–1925). Помер О. Оффнер у лютому 1930 року, похований на Руському цвинтарі в Чернівцях (ділянка 67).

² Ця робота привернула у Відні таку увагу, що *Österreichische illustrierte Zeitung* звернулася до художника за дозволом на друк твору.

³ Сьогодні його зображення можна побачити лише в чорно-білій репродукції, яка, проте, дозволяє судити про монументальний хист майстра.

⁴ Традиція створення текстильних стрічок як оздоблення одягу з нагоди сімейних святкувань (весілля, хрестини, ювілеї тощо) з'явилася в німецькомовних країнах ще в 1720-х роках. Згодом такі стрічки стали присвячувати державним подіям, особливої ж популярності вони набули під час війн з Наполеоном. У мирний час вишиті стрічки робили на честь місцевих подій. Розміщували на них портрети видатних осіб, краєвиди курортних регіонів, пам'ятні місця. У 1913 році меморіальні стрічки були виготовлені до 100-річчя перемоги над Наполеоном.

На початку Першої світової війни текстильні стрічки почали робити в Німеччині, де вони швидко стали одним з елементів благодійності, адже кошти від їх реалізації надходили до Червоного Хреста. Зокрема,

перші гроші від продажу *Vivat*-стрічок пішли на фінансування санітарного поїзда.

Стрічки являли собою кольорові смужки шовку розміром приблизно 36 см × 6,5 см, зображення на яких друкували в типографський спосіб чорним чорнилом, іноді – коричневою, зеленою або червоною фарбою, і були пронумеровані.

Вони доволі оперативно відбивали всі події війни, змальовуючи, наприклад, правителів держав, воєначальників, видатні битви, повідомляючи про звитягу як вояків, так і мирних мешканців, розповідаючи навіть про те, як діти можуть допомогти фронту (плести шкарпетки, набивати цигарки, готувати бинти «для наших бравих солдатів»). Часто на них можна побачити присвяту певному військовому з'єднанню, зображення військово-технічних інновацій тощо. Тобто окрім благодійної мети, вони мали й першочергове завдання інформувати та пропагувати дії державних структур. Хоча відомі випадки, коли до фінансування виготовлення стрічок долучалися й приватні особи. Так, ерцгерцог Йосиф сплатив за виконання стрічки, кошти від реалізації якої було спрямовано на допомогу вдовам та сиротам солдатів певного полку [20].

У верхній частині стрічки зазвичай були розміщені портрети, батальні сцени чи інші сюжетні малюнки, символи та короткий текст, у нижній знаходилося повідомлення про те, хто отримує кошти від продажу стрічок, і дату створення.

Джерела та література

1. Держархів Чернівецької області, ф. 2, оп. 1, спр. 943, 47 арк.
2. Держархів Чернівецької області, ф. 3, оп. 2, спр. 20659, 35 арк.
3. Білецький П. Роль Австрії в історії мистецтва України / Платон Білецький // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX – початку XX століття / голов. ред. О. Федорук. – Київ ; Чернівці : Тріумф, 1999. – С. 95–99.
4. Катрушенко І. Г. Живопис на Західних землях України / І. Г. Катрушенко, Я. Й. Нановський, Х. І. Саноцька // Історія українського мистецтва : у 6 т. / голов. ред. Бажан М. П. – Київ : УРЕ, 1970. – Т. 4. – Кн. 2 : Мистецтво другої половини XIX – XX століття. – С. 195–229.
5. Рубан В. Образотворче мистецтво / В. Рубан // Історія українського мистецтва : у 5 т. / [голов. ред. Г. Скрипник]. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. – Т. 4 : Мистецтво XIX століття / [ред. В. Рубан]. – С. 400–641.
6. Akademischer Maler Alfred Offner // Bukowiner Nachrichten. – 1913. – 16. November.
7. Alfred Offner [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.askart.com/askart/artist.aspx?artist=11058559>.
8. Alfred Offner [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www2.holocaust.cz/cz/history/camps/sobibor>.
9. Alfred Offner [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.rubylane.com/item/429-rusb152/8-th-Austrian-War-Bond-Alfred>.

ІСТОРИЯ

10. Ausstellung «Das moderne Buch» // Bukowiner Nachrichten. – 1913. – 3. Dezember.
11. Ausstellung eines Bukowiner Malers in Wien // Bukowiner Deutsche Zeitung. – 1908. – 23. Februar.
12. Beschreibung der hervorragenderen Ausstellungsobjekte in der Abteilung «Bukowina» des Österreichischen Reichshauses : [katalog]. – Czernowitz. – S. 5–37.
13. *Denscher B.* Österreichische Plakatkunst 1898–1938 / Bernhard Denscher. – Wien : Verlag Brandstätter, 1992. – 208 S.
14. *Echowicz B.* Z bukowinskiego salonu sztuki / B. Echowicz // Gazeta Polska. – 1913. – 8 czerwca.
15. Kunst-Ausstellung. Expozitia de bele arte. 13. Nov. 1921 – 15. Dec. 1921. Catalog. – Czernowitz, 1921. – 4 S.
16. Kunstschule der Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina // Bukowiner Nachrichten. – 1913. – 28. September.
17. Maler Ofner // Bukowiner Deutsche Zeitung. – 1908. – 26. Februar.
18. *Pollerus H.* Der Maler Wladimir Zagorodnikow. 1896 – Kursk – Czernowitz – Graz – 1984. Von der Ikone zum Graffito / H. Pollerus. – Graz : Leykam, 2006. – 270 S.
19. *Zalozieckyj W. S.* Künstler oder Kunsthistoriker / W. S. Zalozieckyj. – Wien, 1924.
20. *Závodí S.* Vivát-szalagok az első világháborúból [Електронний ресурс] / Szilvia Závodí. – Режим доступу : http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/muzeumok/mamutt_evkonyv_11/pages/002_szines_jotekonyvsag.htm.

SUMMARY

Alfred Offner was Ukrainian and Austrian artist, member of several art societies of the early XXth century, in particular Vienna *Secession*. Nowadays he is almost unknown among the art history researchers in Ukraine, in spite of the fact that the artist's works are present at numerous actions for many years.

The artist was born on September, 22, 1879 in Bukovyna. He was taught by the artist Huho Zonka, later entered the Vienna Art Academy, then the Munich Art Academy.

A. Offner was a member of Vienna society *Secession*, presenting his works on the exhibitions of this society in *Vienna and the Vereinigung bildender Künstler Wiens (Künstlerhaus)* (Vienna). Since then he was the member of Bukovyna society *Gesellschaft der Kunstfreunde in Czernowitz* and took part in Chernivtsi exhibitions during 1905–1912.

Alfred Offner was the head of The First Official Art School in Bukovyna, found by the art society in 1912.

The features of secession art are visible in the artist's heritage both in monumental works and posters, post cards created by A. Offner during World War I.

Keywords: Alfred Offner, Vienna Art Academy, Munich Art Academy, *Secession*, poster, Vivat-stripes.

УДК 7.071.1Мал(477)“192”

МАЛЕВИЧ В УКРАЇНІ: КІНЕЦЬ 1920-х – ПОЧАТОК 1930-х РОКІВ

Галина Склярєнко

Статтю присвячено важливому періоду в творчості К. Малевича (кінець 1920-х – початок 1930-х рр.), позначеному активними контактами художника з Україною: у цей час він читав лекції в Київському художньому інституті (далі – КХІ), на сторінках авангардних видань – часопису «Нова генерація» та «Авангард-альманаху» – вийшла друком низка його статей, у 1930 році в Київській картинній галереї відбулася його остання прижиттєва персональна виставка. На основі спогадів сучасників, відгуків і рецензій реконструюється сприйняття творчості митця в українському художньому середовищі.

Ключові слова: авангард, модернізм, супрематизм, живопис.

Статья посвящена важному периоду в творчестве К. Малевича (конец 1920-х – начало 1930-х гг.), отмеченному активными контактами художника с Украиной: в это время он читал лекции в Киевском художественном институте, на страницах авангардных изданий – журнала «Новая генерация» и «Авангард-альманах» был опубликован цикл его статей, в 1930 году в Киевской картинной галерее состоялась его последняя прижизненная персональная выставка. На основе воспоминаний современников, откликов и рецензий реконструируются особенности восприятия творчества художника в украинской художественной среде.

Ключевые слова: авангард, модернизм, супрематизм, живопись.

The article is devoted to an important period in the creative work of Malevych in late 1920s – early 1930s, marked with active contacts with Ukraine. At that time he lectured at the Kyiv Art Institute, published a number of articles on the pages of avant-garde editions – the periodical *Nova Heneratsia* and *Vanguard Almanac*. In 1930 in the Kiev Art Gallery his last lifetime one-man exhibition was held. The perception of the works of the artist in Ukrainian artistic surroundings is reconstructed on the base of the remembrances of the contemporaries, reviews and opinions.

Keywords: Avant-garde, Modernism, Suprematism, painting.

У 1930 році в Києві, у залах Картинної галереї, де нині міститься Національний музей російського мистецтва, відбулася виставка Казимира Малевича, що стала останньою прижиттєвою персональною експозицією його творів. Великий киянин повертався в рідне місто, в Україну, духовну близькість з якою зберігав завжди, підкреслюючи це у своїх листах, текстах, записах, творах. Виставка стала важливою подією як у біографії художника, так і в культурному житті України, де сьогодні аналіз її тодішнього сприйняття й інтерпретації глядачами та критикою дає можливість окреслити не тільки місце супрематичних новацій у колі інтересів українських митців, а й уточнити діапазон вітчизняних авангардних спрямувань цього часу. Саме від кінця 1920-х років до 1930 року контакти К. Малевича з Україною стають дуже активними, значною мірою окресливши новий (важливий) період у його творчості. Відомо, що тоді він читав лекції в Київському художньому інституті, а на сторінках часопису «Нова генерація» було надруковано цикл його статей.

Очевидно, що цей етап у творчості художника і насамперед його значення та місце в українському контексті потребують нині додаткового дослідження. Річ не тільки у виявленні нових фактів біографії митця, яка й досі, попри численність присвячених йому книг, статей, наукових розвідок, приховує несподіванки, що змушують по-іншому побачити загальновідомі події, а й у необхідності залучити його творчість до української художньої проблематики, що мала свої особливості і спрямування, відмінні від загальноросійських, і де досвід та пропозиції художника сприймалися досить неоднозначно.

Розробка теми «Малевич і Україна» розпочалася лише в пострадянській період, коли стало можливим повернення авангардного мистецтва у вітчизняне гуманітарне поле. Програмними на цьому шляху стали дослідження Д. Горбачова та спільна з О. Найденом концептуальна стаття «Малевич Мужичський» [32], що пов'язувала витоки творчості художника з українським народним мистецтвом, і збірник статей «Малевич та Україна. “Він та я були українці”» [29], де поряд з науковими розвідками

ІСТОРІЯ

українських мистецтвознавців подано спогади київських сучасників К. Малевича й досить різноманітні та різноспрямовані статті про нього зарубіжних авторів. Інтерес становить брошура Н. Велигоцької «Шляхами Малевича. Зупинка – Конотоп. 1894–1896», що вийшла друком у 2012 році, присвячена ранньому «конотопському періоду» в житті художника та його першим творчим спробам. Важливою подією у вітчизняному мистецтвознавстві стало перевидання 1990 року українською мовою великої монографії Жан-Клода Маркаде «Малевич» з додатками та уточненнями, у якій творчість художника розглядається через, як підкреслює автор, «взяття до уваги українського коріння його малярської поетики» [31, с. 7], що загалом не враховувалося досі більшістю численних зарубіжних дослідників його творчості.

Отже, безпосередньо з Україною в житті К. Малевича були пов'язані два важливі періоди: дитинство й рання юність, коли в 1896 році він переїжджає до Росії, у Курськ, а потім у 1904-му – до Москви, та 1928–1930 роки – з поїздками до Києва, викладанням в КХІ, публікаціями в «Новій генерації» та «Авангарді», останньою прижиттєвою персональною виставкою творів. І якщо перший став часом набуття вражень, особистісного становлення, вибору професії художника та накопичення тих життєвих образів – природи, людей, українських сіл та містечок, де проходила його юність, які значною мірою вплинули на його світосприйняття, творчу свідомість, відгукуючись у мистецьких творах, то другий – час зрілості – був позначений особливою «реукраїнізацією» (Д. Горбачов) його мистецтва, новими образно-стилістичними особливостями. Дослідник творчості К. Малевича Анжей Туровський зазначає, що в цей час «зав'язувалися наново стосунки Малевича з Україною, яку він бачив тепер очима дорослого митця, який раціонально й афективно вписував у своє мистецтво роки дитинства». Україна і її мова були тоді для нього «спогадами минулого, необхідним сховищем, перманентним розумінням своєї ідентичності в той час, коли європейські шляхи все виразніше перед

ним зачинялися, а з Росії, з культурою якої він був вже постійно зв'язаний, його виштовхували» [32, с. 269–270]. Адже саме із середини 1920-х років починається згорання авангардного руху. Радянська культура вступає в новий етап свого розвитку, що, урешті-решт, призводить до панування єдиної соцреалістичної доктрини, яка перекрыла можливості художніх новацій і пошуків у мистецтві.

Відомо, що «поверненню» в Україну передувало широко описаний у літературі напружений і яскравий творчий шлях художника – лідера російського і світового мистецтва, засновника супрематизму (чи не найрадикальнішого напрямку авангарду), теоретика та педагога. За його плечима залишилися перша авангардна опера «Перемога над сонцем» (1913), у декораціях якої виникла ідея всесвітньо відомого «Чорного квадрата»; програмні виставки в Москві й Петрограді, Берліні; експонування творів на Венеційському бієнале 1924 року; численні теоретичні праці, у яких художник обґрунтовував свою модель мистецтва як засіб перетворення світу та людини, свою мистецьку теорію, що окреслювала нові виміри художньої ідеології, зображальності та формотворення; засновані ним художні заклади та дослідницькі інституції у Вітебську та Ленінграді; коло учнів, що розвивали принципи його мистецтва. Протягом десятиліття (із середини 1910-х до середини 1920-х років) К. Малевич був головною фігурою нового російського мистецтва, а його ідеї, попри соціальні катаклізми та економічну скруту, яку переживала країна, знаходили відгук і офіційну підтримку. Роки «військового комунізму», пронизані утопією тотальної революційної перебудови світу, здавалося, відкривали перед художниками авангарду можливість реалізувати свої проекти на практиці, а Малевич був одним з найактивніших учасників цього процесу. Хоча його ідеї загалом мали світоглядно-метафізичний характер, слід підкреслити, що й у самій риторичній митців-реформаторів сформувався той небезпечний художньо-політичний дискурс, де «кожне рішення стосовно естетичної конструкції художнього твору оцінювалося

як політичне рішення, і навпаки, кожне політичне рішення оцінювалося, виходячи з його естетичних наслідків» [5, с. 41], що, зрештою, обернулося проти самих авангардистів... Перелом у радянській культурній політиці, позначений партійною резолюцією 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури», де перед митцями було поставлене завдання виробити мову мистецтва, «зрозумілу мільйонам», відбився на новітніх мистецьких інституціях, які більше не відповідали державній програмі. Зокрема, у 1926 році було закрито створений за ініціативи К. Малевича Державний інститут художньої культури (далі – ДІНХУК). Митець дедалі більше опинявся в ізоляції, відчуваючи ідеологічний наступ на свою творчість, що починався в пресі. У 1927 році художник здійснює єдину за життя поїздку за кордон – відвідує Польщу, де пробує залишитися з урахуванням свого польського коріння та польських учнів (В. Стржемінський та К. Кобро, які продовжували супрематичні практики), однак там він виявився занадто «лівим», сприймався владою як «більшовик». Того ж року він їде до Німеччини, де виходять друком його теоретичні статті, відбуваються виставки, залишається значна частина робіт. Після повернення на Батьківщину стає зрозумілим, що перспектив ані в Москві, ані в Ленінграді для нього немає. Київ, Україна, де тоді ще можливими залишалися авангардні дискусії, здавалося, мали відкрити йому нові простори для творчості.

Якраз на той час очолений І. Вроною КХІ переживав справжній підйом: у ньому викладали не тільки провідні майстри різних мистецьких напрямів України – М. Бойчук, В. і Ф. Кричевські, О. Богомазов, К. Єлева, Є. Сагайдачний та ін., а й були запрошені художники-новатори з Росії – В. Татлін, що працював на тео-кіно-відділі впродовж 1926–1928 років, В. Пальмов, М. Тряскін, П. Голуб'ятников. Поїздки в Україну, зокрема у Вишгород, де тоді жила сестра К. Малевича Вікторія Северинівна, не лише оновили враження дитинства, а й «відродили» значення та важливість українського коріння художника [3, с. 33–34]. У колі його тодішніх українських зв'язків – нарком

М. Скрипник, мистецтвознавець І. Врона, художники Л. Крамаренко та А. Таран, поет, ідеолог українського футуризму та редактор «Нової генерації» М. Семенко, Гео Шкурупій, критик С. Єфимович, директор Київської картинної галереї Ф. Кумпан [6].

Однак, незважаючи на активні контакти з Києвом, К. Малевич туди так і не переїхав. Після досить тривалих переговорів він з листопада 1929 року починає читати лекції на наймолодшому з факультетів КХІ – педагогічному. За місяць перед тим (14.10.1929) керівництво Інституту звернулося до Правління Державного інституту історії мистецтв у Ленінграді, де, повернувшись із Берліна, працював К. Малевич, з клопотанням про дозвіл завідувачеві експериментальної лабораторії образотворчого мистецтва К. Малевичу щомісяця виїздити на півтора-два тижні до Києва для науково-дослідницької та викладацької роботи [29, с. 174]. Отже, лекції були епізодичними, художник відвідував Київ наїздами, що не завадило йому заглибитися в художнє життя України, перейнятися її проблемами¹.

Розповідаючи про свої педагогічні наміри в одному з листів, К. Малевич гумористично наголошував, що прагне «закатати їдну лекцію, щоб знали, над чим я працюю і що треба від мене взяти і щоб жарко сделалось» [13, с. 237]. Його заняття в інституті сприймали, напевно, не просто й неоднозначно як студенти, так і викладачі, надто різноспрямованими були тоді творчі настанови київської професури. Для прикладу можна навести спогади В. Касіяна, який, повернувшись з Праги, викладав у КХІ: «У Києві я знайшов цілковите "перетворення" мистецтва та художньої школи. Усякі формалісти просто збожеволіли, нарobili чимало такого, що звичайним людям просто не потрібно. Уся попередня культура ігнорувалася як буржуазна. Пам'ятаю, завітав я до автора скандально відомого "Чорного квадрата" К. С. Малевича. Він впроваджував серед художньої молоді абстракціонізм. У його кабінеті висіли твори, один безглуздіший за інший. <...> З перших днів моєї діяльності в Київському художньому інституті (1927 р.) суперечки між художниками за напрям в

ІСТОРИЯ

мистецтві виливались у гостру ідеологічну боротьбу. Художникам-реалістам протистояв табір формалістичного напрямку на чолі з апостолом його, професором Казимиром Малевичем та його послідовниками, як В. Татлін, Є. Сагайдачний, В. Пальмов, О. Богомазов та ін. К. Малевич мав в інституті навіть спеціальний кабінет "для лікування студентів від реалізму", як він пояснив мені на запитання, що він робить у цьому кабінеті. Думка Малевича про те, що тільки деформація спроможна відновити мистецтво, невірна в своїй основі. <...> Тоді ж у музеї російського мистецтва було організовано виставку "нового" мистецтва, де багато авторів в дійсності можна було сприйняти за божевільних. Звичайно так довго продовжуватися не могло, народ не міг прийняти ані таких творів, ані їхніх галасливих творців. Кабінет Малевича було зачинено» [29, с. 418].

Проте, як зазначає Г. Демосфенова, «Малевичу було властиве особливе ставлення до ролі педагога. Це, з одного боку, уявлення про роль майстра-вчителя, щось на зразок середньовічного комплексу "майстер – підмайстер – учень", з другого – залучення учня до свідомої, концептуально обґрунтованої творчості. <...> Для Малевича педагогічна діяльність не вичерпувалася керівництвом учнями в процесі виконання практичних-завдань студій, завжди концептуально вмотивованих, полягала також у систематичному читанні лекцій. <...> Малевич був прекрасним лектором. За спогадами слухачів, його лекції були вільною імпровізацією або читанням із записника якогось тексту з обов'язковим наступним обговоренням» [27, с. 11]. Отже, педагогічна система К. Малевича виростала не тільки на суто формально-пластичних ідеях, а й базувалася на аналізі історії мистецтва, де найголовнішими серед новітніх художніх явищ він уважав імпресіонізм, творчість П. Сезанна, кубізм, футуризм, супрематизм. Один із його російських учнів К. І. Рождественський згадував: «Першим етапом педагогіки Малевича було очищення від будь-яких впливів. Потрібно було досягнути чистоти живописної культури і туди вносити додаткові елементи. Тоді це було

важливо, бо впливів ми відчували дуже багато і з усіх боків – культура живе бурхливо. <...> Це було професійно-естетичне виховання художника, універсальне» [27, с. 13–14]. Лекції в КХІ продовжували напрацювання, здійснені Малевичем у Вітебську та ДІНХУК. Їхнє завдання, крім іншого, полягало в залученні студентів до проблематики світової культури, у духовному звільненні, у вихованні відкритості до нового. Київські лекції стали основою публікацій у часопису «Нова генерація», детально про які йтиметься далі.

Хто зі студентів відвідував тоді заняття Малевича? На засіданнях методичної комісії інституту його виступи стенографував випускник КХІ М. Кропивницький. Є згадка про те, як, оглядаючи твори студентів, К. Малевич зацікавився роботою першокурсника Олександра Влизька – ескізом обкладинки до книги Олекси Влизька (його брата) «Hoch Deutschland». Вона була побудована на локальних площинах геометричних структур, відзначалася лаконічністю та конструктивністю. «Казимир Малевич дав недавно Влизькові коротку характеристику: "Цей хлопець стоїть на твердому ґрунті"» [4, с. 47]. Однак подальша доля молодого художника склалася драматично: невдовзі його виключили з інституту за «контрреволюційну діяльність» та ув'язнили на півроку. Навчатися йому більше не довелося. Пізніше він був учасником Другої світової війни, працював у видавництвах. Помер у 1996 році [8, с. 667].

Викладацька робота К. Малевича в КХІ тривала недовго. Його звільнення було пов'язано зі зміною керівництва інституту, ідеологічними «чистками» та наступними реформами. Місце І. Врони, який мріяв перетворити КХІ на «український Баухауз», заступив бюрократично налаштований С. Томах. Навчальний процес не тільки ставав дедалі ідеологізованішим, а й утрачав фахове наповнення. Про це К. Малевич із сумом писав Л. Крамаренку: «Директор КХІ, як і весь склад професорів, думають, що, виписавши з Москви соціологів – "Маца і тов.", відкриють двері для техніки живописного мистецтва. Соціологія не навчить як малювати картину, навіть

найсоціологічнішу. Соціологія не навчить педагогів розбиратися в картині по лінії живописній. Непорозуміння цієї суті завдає шкоди і загибелі мистецтву. Але що говорити і доказувати глибокій провінції, коли в центрі, де завжди був центр мистецтва, де форми його розквітли різними кольорами, воно також зрівнялося з віддаленими глухими центрами» [13, с. 233]. «Центром» він називав Москву та Ленінград, що із середини 1920-х років переживали таку саму «соціологізацію» мистецтва та культури, відкидаючи професійні, творчі, фахові питання, які заступала пласка ідеологія і політична кон'юнктура. З КХІ було звільнено М. Бойчука, Л. Крамаренка та ін. Загальна ситуація в країні відбилася й на публікаціях К. Малевича в «Новій генерації»: вони перестали виходити, остання побачила світ 1930 року в № 8–9, а невдовзі й сам часопис припинив своє існування...

І все ж таки, незважаючи на певні труднощі, що виникли в Києві, К. Малевич знайшов досить різноманітне й цікаве коло для тільки творчих фахових дискусій. Зокрема, темою для подальших мистецтвознавчих досліджень має стати «діалог» між К. Малевичем та О. Богомазовим як художниками-теоретиками. Відомо, що в 1914 році О. Богомазов завершив роботу над рукописом «Живопис та елементи», де паралельно з європейськими й російськими модерністами аналізував особливості художньої мови малярства, утверджуючи її автономне значення та образно-змістову самоцінність. На сторінках цих студій виникає також ідея «чорного квадрата» [1, с. 16]. Однак, на відміну від К. Малевича, для якого ця форма (або знак) поставала моделлю мистецтва та виходом в інші його просторово-семантичні виміри, для О. Богомазова квадрат узагальнював саму картинну площину, на якій розгортається її простір, що, як наголошує О. Богомазов, потребує постійного збагачення: «Під збагаченням Картини слід розуміти не розвиток сюжету, не досконалість технічних засобів, а більш глибоке, більш інтенсивне сполучення елементів Мистецтва, що виражають естетичне хвилювання художника..., рівень Картини визначається мірою

самостійного розпорядження Художником відчуттями, одержуваними від елементів об'єкта, владою над ним» [1, с. 16]. Варто підкреслити, що в концепції О. Богомазова важлива роль у створенні, сприйнятті, інтерпретації картини належить глядачеві, який займає одне з головних місць у запропонованій ним схемі: об'єкт – художник – квадрат (картина) – глядач [1, с. 16]. Розташований у її центрі «чорний квадрат», про який ідеться в О. Богомазова, насправді, як це було намальовано в рукопису, був білою квадратною площиною в чорній рамі, що, як пише художник, «представляє суму всіх знаків Мистецтва Живопису» [1, с. 16]. З одного боку, тут, справді, можна побачити певну близькість до ідей К. Малевича, для якого «кожна форма є світ» [26, с. 53]. Проте ідея «квадрата» в супрематизмі – це вихід «у нуль форм» [26, с. 36], «побудови форм із нічого, знайдених Інтуїтивним Розумом» [26, с. 49]. Ця форма виходить за межі мистецтва, де, як писав К. Малевич, «ми гострою гранню ділимо час і ставимо на першій сторінці площину у вигляді квадрата, чорного, як таїна, площина дивиться на нас темним, ніби приховує в собі нові сторінки майбутнього. Вона стане печаткою нашого часу, куди б і де б не повісили її, вона на втратить лику свого» [26, с. 112]. Форма, знак набувають тут світоглядного характеру, стають точкою відліку нового часу й нового мистецтва. Д. Сараб'янов підкреслював: «В основі його концепції лежало очищення мистецтва від предметної зображальності, що відкривала шлях до духовного очищення людини. <...> Свобода форми означала для художника духовну свободу людини, що виражалася безпосередньо у створених ним кольорових і пластичних формулах. Ці формули переставали бути зображенням певного об'єкта; вони самі по собі ставали об'єктами, маючи в собі власну енергію, власну волю до динаміки, до творчості» [44, с. 153]. Отже, різниця в позиціях художників тут принципова. О. Богомазов, на відміну від К. Малевича, ані в рукопису, ані в інших своїх виступах чи творах ніколи не «виходив за межі мистецтва», розгортаючи свою діяльність у колі суто фахово-живописних проблем,

ІСТОРІЯ

пов'язаних з аналізом закономірностей художньої мови, своєрідності мистецького вислову, виокремленням тих засад формотворення, що визначають головний принцип нового мистецтва, котрий, як писав він, «криється у свідомому ставленні художника до живописних елементів» [1, с. 15]. По суті, теоретичні міркування О. Богомазова відповідають головному принципу модернізму – самозаконності художнього твору, що був сформульований ще Морісом Дені: «Пам'ятати, що картина до того, як вона стала бойовим конем, оголеною жінкою чи яким-небудь анекдотом, є насамперед пласкою поверхнею, вкритою фарбами, певним чином організованою» [12, с. 63]. Саме про самозаконність художньої мови йдеться в трактаті О. Богомазова, де робота над картиною є «підкорення об'єкту», тобто натури або зображення, а нове мистецтво – розходженням з об'єктом, незбіжністю з ним.

У Києві теоретичними питаннями мистецтва, зокрема кольору, займався В. Пальмов. Протягом 1929–1930 років у часопису «Нова генерація» було надруковано низку його статей [36, 37, 38, 39, 40]. К. Малевич і В. Пальмов викладали в КХІ й, напевно, зустрічалися та дискутували, тим більше, що В. Пальмов був членом Об'єднання сучасних митців України (далі – ОСМУ) – художнього об'єднання, якому симпатизував К. Малевич. Ця тема потребує подальшого дослідження. Також варто підкреслити, що, хоча живопис В. Пальмова базувався на інших, ніж у К. Малевича, концепційних принципах, розгортався у своєрідному поєднанні постфовістичних та постпримітивістських тенденцій, про творчість остатнього він добре знав, розглядаючи її у своїх теоретичних розвідках як етапне явище в історії мистецтва. Однак, і це показово для української художньої ситуації другої половини 1920-х років, сприймав супрематизм як уже пережитий мистецтвом, а тому тепер «після супрематизму» вважав, зокрема, що «вся кольорова енергія, простудійована в абстрактних роботах цього напрямку, була перенесена на плакати і на книжкові обгортки. Дедалі більш, колір, що забирає своє право, завойовує останніми

часами нові й нові позиції: в театрі, в клубі, в архітектурі, в усіх галузях виробництва» [40, с. 41]. У своїй концепції живопису та картини В. Пальмов не пориває з предметом і зображенням, а наголошує на особливому значенні кольору, який має бути «поставлений від художника як основну дієву силу, коли на кольорові буде зроблено наголос, коли автор через колір буде впливати на глядача. <...> Сюжет і речі в такому випадкові тільки доповнюють колір, є тільки допоміжними категоріями, але ні в якому разі не диктують йому меж і не зменшують його впливу. <...> Річ в картині, що її побудовано за принципом кольоропису, сприймається тільки асоціацією по одному частковому, спрощеному, синтезованому натякові» [40, с. 47]. Розповідаючи про свої власні роботи, В. Пальмов підкреслює: «Станкова картина, загубивши тепер старі засоби впливу (сюжет і речі), перейшла до абстрактності, а потім і до експериментальності і, як така, відірвалася від повсякденної широчини громадського життя. Звідси з'явилася потреба знайти те реальне, що пов'язане з дійсністю, яка існує. І от цим реальним відтоді зробився для мене колір. <...> Обробляти колір, а не переробляти його на ілюзорну дійсність стало моїм завданням» [36, с. 48]. Важливою категорією свого мистецтва він вважає декоративність, як одну з рис станкової картини, пов'язану з підвищеною роллю кольору, а тому й наголошує: «Кольоропис замість малярства – це шлях сучасного образотворчого мистецтва в наших умовах, той шлях, який не показаний закордонним заходом і який був би досягненням нашого мистецтва, що намагається знайти свою і властиву нам художньою форму» [36, с. 48]. Інтерес до декоративності в малярстві, напевно, активізувався в художника під впливом української народної творчості, якою захоплювалося багато митців, а також через загальні спрямування на демократизацію як головні завдання радянського мистецтва. Очевидно, творчі позиції В. Пальмова були далекими від авангарду з його життєвоперебудовними інтенціями, а зацікавлення традиційними образними елементами живопису, особливо декоративністю – однією з головних

категорій стилю модерн, свідчили про їхні модерністичні основи.

Особливої уваги заслуговує полеміка К. Малевича з М. Бойчуком, засновником чи не найвпливовішого на той час в Україні напрямку, який виразно артикулював національні історичні традиції. Відомо, що образно-стилістична система М. Бойчука, котра чи не вперше в українській художній культурі виокремлювала з різнобарвної мистецької спадщини інтелектуально осмислені складові (фольклор, іконопис, проторенесанс), на яких, на його думку, мало зростати нове сучасне національне українське мистецтво, привертала увагу та спонукала до дискусій. Чи не найбільші суперечки в мистецьких колах викликала загальна ретроспективність інтенцій М. Бойчука, що поставали загалом з переосмислення стилю модерн та культури національного Відродження [46]. Тому, визнаючи високий художній рівень творів бойчукістів, більш радикально налаштовані художники, які прагнули оновлення мистецької мови та залучення до неї нових формально-пластичних і образно-змістових вимірів, уважали їх дещо анахронічними, принаймні далекими від завдань та потреб нового часу. Подібні думки лунали з різних художніх «таборів» уже на початку 1910-х років. Зокрема, як згадує Ж.-К. Маркаде, запозичення структурної основи з ікон у бойчукістів Г. Аполлінер назвав «шахрайством стосовно століть» [31, с. 240]. У 1911 році Олександр Архипенко із цього приводу зазначав: «...помилково було б вважати, що достатньо зберегти естетичні форми творів минулих століть без їхньої внутрішньої суті, яка зробила їх безсмертними» [34, с. 101]. Однак у своїй творчості сам О. Архипенко, як відомо, активно перетлумачував прийоми прадавньої скульптури та іконопису, а тому стає очевидним, що мова йшла не про традиції, до яких зверталися художники, а про «механізми» їхнього використання, принципи інтерпретації та залучення спадщини до сучасного художнього простору. К. Малевич у своїх засадничих статтях підкреслював: «...авторитети, відомі художники та історики намагаються відсунути молоді свідомість подалі від сучасності і вказу-

ють на усипальниці старих, віджилих форм минулого, як на джерело, де можна молодому поколінню черпати життя... А втім, кожна картина музею і галереї є останнім моментом минулого. Це відмітка часу. Тому молодому поколінню ніколи не варто наслідувати і брати музейне та одягати в сучасне» [26, с. 98]; «художнику дається дар, аби своєю творчістю збільшувати сутність нашого життя, а не засмічувати його зайвими копіями» [26, с. 104]. І навіть «прагнути старого класичного мистецтва рівнозначно прагненню сучасної економічної держави до економіки старих держав» [26, с. 160]. У К. Малевича, який з гумором називав твори М. Бойчука «Рамзес 111 біля телефону», підкреслюючи парадоксальність перехрещення в його мистецтві сучасності з ретроспективними прийомами, чи не найбільші заперечення викликала особлива увага, яку бойчукісти приділяли стінопису, фресці, що традиційно асоціювалися із середньовічним храмовим мистецтвом, а також – певна реалістичність предметних зображень. «Світ мистецтва – світ безпредметний, – наголошував засновник супрематизму, – а радянське мистецтво – це мистецтво символічне, а не натуралістичне чи реалістичне. Фреска – це помилкове явище у пролетарській державі. Фреска – це монастирська тиша, а нині потрібна зміна форм, тем, ідей. Тому увіковічувати на стіні те, що завтра застаріє, помилково» [13, с. 239].

Проте, як це не парадоксально, мистецтво К. Малевича та мистецтво М. Бойчука загалом спиралося на спільні джерела, де особливе місце належало іконопису, яким, до речі, на початку ХХ ст. захоплювалося багато художників. «Відкриття» ікони як особливого мистецтва відбулося, як відомо, на межі ХІХ–ХХ ст., до того закриті окладами темні старовинні дошки не викликали зацікавленості. Дослідник давньоруського мистецтва Е. Трубецький називав «відкриття ікони» «однією з найзначніших і водночас найпарадоксальніших подій новітньої історії російської культури. <...> В іконі все зоставалося прихованим від нашого погляду: і лінії, і кольори, і особливо духовний зміст цього єдиного у світі мис-

ІСТОРИЯ

тецтва. Однак це той самий зміст, яким жила вся наша російська старовина. Ми проходили повз ікону, але не бачили її. Вона здавалася нам темною плямою серед багатого золотого окладу; тільки таку ми її знали. І раптом – повна переоцінка цінностей» [49, с. 354]. До «художніх дослідників ікони» можна зарахувати не тільки К. Петрова-Водкіна, що відверто «цитував» іконописні образи і прийоми, а й Н. Гончарову, Д. Бурлюка, П. Філонова та ін. В. Кандинський підкреслював: «Ніякий живопис я не ціную так високо, як наші ікони. Найкраще, чому я навчився, навчився я від наших ікон, не тільки з погляду художнього, а й релігійного» [42, с. 375]. В Україні до іконопису зверталися не лише М. Бойчук і його школа, а й перейняті ідеями «неовізантизму» М. Сосенко, П. Холодний, а згодом Л. Крамаренко та його учні. Однак саме К. Малевич зумів побачити в іконописі ту потужно перетворюючу силу, що відкривала шляхи до інших просторових і світоглядних вимірів, розвинутих у супрематизмі. В. Сусак зазначає: «З відходом від прямих аналогій та паралелей дедалі більшого значення набувають особливості іконної мови, іконної виразності, своєрідна іконна драматургія, що забезпечує образам прикмети причетності до явищ вищого ґатунку, до законів неземного буття» [48, с. 375]. Не випадково однією з головних теоретичних робіт К. Малевича була брошура «Бог не скинутий. Мистецтво, церква, фабрика» (Вітебськ, 1922), у якій він наголошував: «Всесвіт як досконалість є Бог» [26, с. 243]. Вибудовуючи свої візії Всесвіту, художник значною мірою спирався на ікону як простір перетину небесного і земного, а тому, зауважує Д. Сараб'янов, «певною мірою супрематичні полотна Малевича тяжіли до ікони. Вони "прагнули бути" роздумом про буття, роздумом у "формах та фарбах". Але при цьому в уявленні художника вони мали відрізнятись від ікон. Супрематична картина не зображує нічого і нікого, а ікона завжди є представником божества в нашому видимому світі» [43, с. 71]. Про свої враження від ікон К. Малевич згадував у своїх неодноразово цитованих біографічних записах: «На мене, попри натураліс-

тичне виховання моїх почуттів до природи, сильне враження справили ікони. Я в них відчув щось різне й чудове. У них мені показався весь російський народ з усією його емоційною творчістю. Я тоді пригадав своє дитинство: коники, квіточки, півники примітивних розписів та різьблення по дереву. Я відчув певний зв'язок селянського мистецтва з іконним: іконописне мистецтво – форми вищої культури селянського мистецтва. Я в ньому виявив увесь духовний бік "селянського часу", я зрозумів селян через ікону, зрозумів їхній лик не як святих, а простих людей. І колорит, і ставлення маляра. Я зрозумів і Боттічеллі, і Чимабуе. Чимабуе мені ближче, в ньому був дух, що його я відчував у селян» [28, с. 28]. Очевидно, що саме в увазі до народного мистецтва, іконопису та проторенесансу, особливо творчості Чимабуе (якого виокремлював з-поміж інших великих італійців і М. Бойчук), пролягала «точка перетину» між К. Малевичем та бойчукізмом. Крім того, для обох, незважаючи на все, головним залишався селянський світ, його образи. Однак, якщо М. Бойчук ставив за мету «підняти» селянську тему до рівня високих зразків світового мистецтва, надати їй не побутово-ілюстративного, а символічного забарвлення, то К. Малевич (який у своїх «селянських циклах» вільно поєднував різні художні мови – від фольклору до кубізму, залучаючи таким чином традиційну для вітчизняної культури селянську тему до актуального мистецького простору) чи не найбільш пророчо відобразив трагедію села, що починалася на початку століття з наступу індустріальної цивілізації, а завершувалася Голодомором...

Саме на роки «реукраїнізації» К. Малевича припадає створення його другого селянського циклу картин (1928–1932), у якому формальні знахідки супрематизму: геометризованість форм, увага до просторових рішень, яскравість локальних кольорів – поєднуються з «новими сюжетами»: фігурами селян, часто зображених без облич у напружених статичних позах. Можливо, саме приїзд в Україну, де село, селянський світ традиційно визначали основи національного буття, підштовхнув художника

повернутися до цієї теми. Тим більше, що, як справедливо зазначають Д. Горбачов та О. Найден, вони були «пов'язані з трагічними змінами у селянському середовищі, з руйнацією тисячолітніх традицій селянського життя, із занепадом народної культури» [32, с. 218], спричиненими на даному етапі економічними заходами радянської влади, яких, безперечно, не міг не бачити і не розуміти художник. Трагічні образи другого селянського циклу – «Селянка з чорним обличчям», «Три жіночі фігури» (кінець 1920-х рр.), «Складне передчуття / Торс у жовтій сорочці» (1931), малюнок «Розп'ята людина» (близько 1930 р.), «Безлике обличчя», «Селянин», «Дві чоловічі фігури» (початок 1930-х рр.), як і експресивний «Чоловік і кінь» (початок 1930-х рр.), проникнуті справжнім драматизмом, трагічними передчуттями, де колективізація та Голодомор стануть національною трагедією українського народу... Стилїстика творів циклу синтезує інтерпретації принципів іконопису («Голова селянина (1928–1929)», «Голова селянина» (кінець 1920-х рр.), кубізму, мотивів народного мистецтва. Художник на новому рівні, через досвід супрематизму, заново осмислював ті проблеми, які хвилювали його в 1910-х роках. Не випадково, згадуючи в 1920-х роках виставку «Ослиний хвіст» 1912 року, де були представлені твори першого селянського циклу митця, він писав: «...виставка мала тенденцію не стільки чисто живописну, а й була вираженням національних духовних рис селянських образів, у яких відбивалася форма, що йшла від іконописного мистецтва, з одного боку, від вивісок – з другого. Наші розмови в групі завжди велися про цю лінію вивчення іконописного мистецтва і звідти до Візантії й далі, углиб – до античного Духа. Коло нашого мистецтва починалося з античного, через ікону, селянське мистецтво до сучасних селян. Безперечно, вплив Західного мистецтва був великим і на групу «Ослиного хвоста», але Сезанізм, як і перші стадії кубізму, були лише методами вираження духовного змісту селян» [50, с. 136]. Однак показово, що у своїх теоретичних текстах кінця 1920-х років, попри роботу над новим селянським цик-

лом, він зовсім не згадує про ікону, народне мистецтво, а всюди підкреслює величезну роль у становленні нового мистецтва саме Сезанна й далі – кубізму, футуризму... Художник переосмислював історію мистецтва, тепер на іншому рівні свого творчого досвіду, окреслюючи його засади.

Важливою є думка М. Мудрак про певний вплив на К. Малевича в «київський» період творчості М. Бойчука і його кола. Вона, зокрема, зазначає: «Хоч Малевич і намагався дистанціюватися від табору бойчукістів, він не міг ігнорувати Бойчука. Ним була просякнута атмосфера Київського інституту, він закрадався також і до власного нового підходу Малевича до зображення людської постаті <...>. Більш того, останні малюнки Малевича, якщо їх проаналізувати в контексті київського Бойчукізму, свідчать про це драматичне повернення від абстракції до включення селян у сублімований ландшафт і безповоротно зближає його, якщо тільки не сказати втягує, в орбіту Бойчукізму» [29, с. 332]. Безперечно, як справжній художник, К. Малевич не міг не бачити, не відчувати образного потенціалу, що містила система М. Бойчука, що на той час, можливо, чи не найбільше відповідала суспільно-психологічним потребам України, яка переживала національний підйом, котрий так чи інакше спирався на селянську культуру. Відкритість К. Малевича до нового досвіду, з якого він завжди чітко вибирав те, що відповідало його мистецьким пошукам, дає підстави вважати, що «його здатність вбирати в себе різноманітні впливи в процесі розробки нового репрезентативного стилю між 1928 та 1930 роками, безумовно, свідчать про те, що він не зміг повністю уникнути впливу бойчукізму та його проторенесансних моделей» [29, с. 332–333]. Продовжуючи цю думку, можна поставити запитання, чи не «впливом» або «полемікою з Бойчуком» пояснюється незвична для К. Малевича стилїстика написаних ним таких портретів початку 1930-х років, як «Дівчина з червоним державом» (1932–1933), відомий «Автопортрет» 1933 року в образі епохи Ренесансу, «Портрет дружини художника (1933)», «Портрет Н. Н. Пуніна» (1933), «Робітниця» (1933), у яких присутні

ІСТОРИЯ

певні елементи парсуни (плаский умовний торс та більш об'ємно, реалістично написане обличчя та руки) та проторенесансу...

Показово, що, незважаючи на своє принципове заперечення фрески в новому мистецтві, у 1929 році К. Малевич прийняв пропозицію Всеукраїнської академії наук зробити розпис вестибюлю Президії. Але цей план не здійснився². Отже, можна погодитися з висновком М. Мудрак, що «контакти Малевича з українськими художниками на початку та наприкінці його життя виявилися серйозними віхами на його творчому шляху» [29, с. 333].

Проте слід зазначити, що сприйняття персональної виставки К. Малевича в Києві було досить неоднозначним. Безперечно, це була велика подія, тим більше, що виставок сучасного мистецтва тоді було небагато, а персональних експозицій творів художників майже не організовували. Проте творчість К. Малевича, як відомо, розпочата ще до революції, загалом сприймалася в Україні як така, що вже залишилася в історії. Критично ставилися й до супрематизму, який був «прочитаний» українськими художниками насамперед як формально-пластичний напрям поза його авангардним життєперебудовчим змістом. Зокрема, О. Довженко у великій статті «До проблеми образотворчого мистецтва» писав про те, що «ліві» художники «протягом кількох літ революції заганяли всю образотворчу культуру в квадрат і куб», однак, як уважав автор, «хто повірить, що трудящі маси можна задовольнити виключно кубо-лінійними "реальностями" в той час, коли багатомільонової робітничо-селянської маси не бачили ще порядної картини» [7, с. 26]. У свою чергу В. Седляр підкреслював: «Періоду богемщини, надзвичайного індивідуалізму і поверхового наслідування футуризму, кубізму, супрематизму Україна не зазнала, і ці форми мистецтва або прийшли до нас уже цілком оформленими без зовнішньої шуміхи, або коли й проявляли активність, то не відігравали по суті тієї ролі, яку мали вони, наприклад, у Росії» [45, с. 2]. На його думку, українське мистецтво мало свої проблеми й рухалося своїм шляхом, на якому найперспективні-

шим був бойчукізм та художники Асоціації революційного мистецтва України. Мало того, навіть один з найактивніших діячів українського авангарду Гео Шкурупій саме в 1930 році наголошував: «Всі "ізми", крім технічних цінних надбань, заховують в собі ворожу нашій добі психіку та ідеологію» [51, с. 4].

Проте певна присутність супрематизму в творах українських художників (бодай поодинокі) помітна із середини 1910-х років. І хоча тема «Супрематизм в українському мистецтві» заслуговує на окреме дослідження, тут варто, принаймні пунктирно, окреслити коло митців, що залучилися до його проблематики. Серед них, безперечно, Олександра Екстер, яка разом з Казимиром Малевичем брала участь у спільних виставках ще з 1913 року; у 1915 році вона стала членом його групи «Супремос» і саме під впливом його ідей звернулася до безпредметного живопису [11, с. 196]. Обоє об'єднувала і спільна залюбленість у народне мистецтво: як відомо, на її запрошення він співпрацював з артілью народних промислів у Вербівці, де, зокрема, за мотивами супрематизму розроблялися ескізи та вишивки (слід згадати відому вишиту композицію Н. Генке «Супрематизм» 1916 р.). Однак, як і всі твори та новітні мистецькі ідеї, до яких вона зверталася, звучали в художниці «у її власній інструментовці», а «незвичні і нові мелодії наче народжувалися із звуків знайомих, перегукувалися з музикою класичною та зрозумілою» [11, с. 15]. Особливістю творчості О. Екстер, що вплинула на своєрідність її місця у просторі авангарду, була здатність «примиряти крайнощі, невміння бути "лівою" будь за що й небажання відривати авангард від культури минулого» [11, с. 14–15]. Її «вихід у безпредметність» був своєрідним: у ньому звучали відгомони і «орфізму» Делоне («Місто вночі», 1913 р.), і футуристичного динамізму форм («Місто», 1913 р.). Серед абстрактних творів, які художниця писала впродовж 1913–1922 років, прямих «цитат» із супрематизму не було, вона рухалася своїм шляхом, наповнюючи форми, кольори та фарби власними живописними змістами, особливим рухом та під-

кресленою матеріальністю. На відміну від К. Малевича, якого захоплювали можливості виходу в «інші світи» та виміри, «невидиме, недоторканне, таке, що перебуває поза реальністю, не приваблювало її ніяк... Як би не перетворювався реальний світ під пензлем художниці, як би не трансформувалися його абриси і вирази, "лінії, об'єми і фарби" в Екстер завжди були "лініями, об'ємами і фарбами" цього світу – їм не дано було забути про своє походження» [11, с. 59–62]. Прикметно, що в 1920–1922 роках у її композиціях починають звучати й конструктивістські мотиви («Рух кольору по конструкції», 1921 р.; «Кольорова конструкція», 1921 р.; «Конструкція планів (Ритми кольору)», 1921 р.; «Кольорова конструкція», 1922 р.). Властива їй «матеріальність кольору» та мислення набувала тут нових концептуальних вимірів.

Твори, які критики пізніше назвуть «супрематичними» [10], присутні і в доробку В. Єрмилова. Як зазначає А. Наков, до абстрактного мистецтва художник звернувся після поїздки до Москви взимку 1920 / 1921 років; перші твори були представлені на «Першій професійній виставці» в Харкові (1921): «Рух вислизуючих форм». Однак їхнє вирішення, як і наступних абстрактних композицій – «Абстрактна композиція» (1923–1924), «Композиція №3» (1924), «Супрематизм» (1924), концептуально було далеким від супрематизму. Виконані в техніці паперового колажу або з різних матеріалів, вони, найімовірніше, перегукувалися з «матеріальними підборами» В. Татліна, у них художник «опрацьовує ті кордони форми, які надані йому через прийом контрастного протиставлення площин та фактур» [33, с. 177].

Цикл присвячених супрематизму робіт присутній у творчості К. Редька початку 1920-х років – «Супрематизм» (1921), «Супрематизм» (1922), «Супрематизм з шурупом» (1923); вони були створені в 1920–1922 роках під час його навчання в Москві у Всеросійських художньо-технічних майстернях. Проте інтерес до ідей К. Малевича був для нього досить коротким, абстрактні просторові композиції, створені під його впливом, мали самотій-

ний характер, творчо перетлумачували його просторово-безпредметні побудови. Роботи К. Редька цього напрямку відзначає особлива «матеріальність» кольорових площин, поступове введення в абстрактні композиції предметних елементів («Супрематизм з шурупом», 1923)

Отже, прямих послідовників ідей К. Малевича в Україні не було. З його творчістю більшість митців була ознайомлена лише з газет та журналів або завдяки виставкам у Москві та Петербурзі, які відвідували далеко не всі. Виставка в Києві стала, по суті, першим справжнім знайомством українського глядача з творчістю цього художника.

Виставка К. Малевича проходила в Києві з 20 березня по 1 липня 1930 року. Уже 31 січня цього ж року в газеті «Пролетарська правда» було надруковано анонс до неї: «ОСМУ разом з київською картинною галереєю найближчого часу організовує в Києві виставку праць художника К. С. Малевича. В Москві ця виставка мала чималий успіх. У нас виставка має спричинитися до дискусійної проробки питань новітнього образотворчого мистецтва, зокрема архітектури, у зв'язку з завданням реконструктивного періоду культурного будівництва». Серед українських мистецьких об'єднань, що з'явилися в другій половині 1920-х років, ОСМУ було найближчим К. Малевичу якщо не за своїми досить розпливчастими ідейними засадами, то завдяки дружбі з її членами – Л. Крамаренком та А. Тараном. Виставка в Києві була певною «реплікою» великої ретроспективної експозиції творів К. Малевича, що 1929 року проходила в Москві в Третьяковській галереї. У Києві було представлено 45 його робіт різних періодів: від 1905 року до архітектонів та планів, творів раннього імпресіоністичного періоду не було. Виставка давала уявлення про різноманіття творчих спрямувань художника, головні його теми, однак, безумовно, не була повною. Відомі дві рецензії, написані С. Єфимовичем і надруковані в газеті «Пролетарська правда» (1930, 28 травня) та журналі «Радянське мистецтво» (1930, №14). Їхній зміст та висновки про творчість художника є показовими для свого

ІСТОРИЯ

часу. Рецензент згадує про те, що художник народився в Києві, навчався в Київській художній школі та в навчальних закладах Москви; уважно описує представлені на виставці роботи – від «Дами на бульварі» (1902), через селянські твори – «жниці» (1906–1910) та постаті селян з умовними головами без облич (автор рецензії побачив у них вплив творів Да Кіріко), супрематичні структури – чорний квадрат, коло, навхрест розташовані площини, до просторових архітектонів та планів; пише про інтерес до іконопису, певний орієнтальний вплив та елементи сюрреалізму. Однак, зазначає критик, «в усіх його працях промовляє мова "чистої" абстрактної художньої форми, що вже намагається знайти вихід і практичне застосування поза межами малярства в сфері виробничого мистецтва й архітектури. Малярство тут виконувало роль лише підготовчої лабораторної роботи для інших форм художньої діяльності. <...> Він намагається створити нові архітектурні форми сучасної доби індустріалізму» [9, с. 5]. Відзначаючи неабиякий вплив на творчість К. Малевича західного мистецтва, критик підкреслює: «...Малевич ані трохи не був епігоном, наслідувачем чужої думки Заходу. Він майже завжди давав своє. Іноді він навіть випереджав художній розвиток Європи, виявляючи різні формальні моменти в мистецтві раніше від європейських майстрів... Проте, не вважаючи на всі гарні прикмети його творчої роботи, художня діяльність Малевича своїм основним установленням чужа пролетарській культурі. <...> Для художників типу Малевича питання про тематику не відіграє жодної ролі, бо для них саме мистецтво вже є зміст їхньої роботи. Людина, природа, речі – тут стільки матеріалу, з якого художник творить мальовничі й архітектурні твори. Малярство, тон, колір, лінії є для Малевича самостійні вартості... У колі цього замкнутого "чистого мистецтва" живе творчість Малевича, відірвана від соціальних завдань нашої доби. В буржуазних лабораторіях художників-філософів представники цього мистецтва роблять більше "хатню гімнастику", ніж художні речі, цінні для нової соціалістичної дійсності» [9, с. 6]. Рецензент ува-

жає, що хоча загалом художник і «далекий суб'єктивно від нового життя нашої республіки», певні риси його творчості можуть бути корисними: «Його вплив виявляється як на виробництві порцеляни й текстилю, так і на поліграфії, плакатах, на лубках. Перероблені відповідно до наших соціально-утилітарних завдань його досягнення щодо архітектури зможуть також відограти чималу роль. Усе сказане стосується й до предметового малюванкового мистецтва, де формальні досягнення Малевича, діалектично й критично перенесені на новий ґрунт, можуть бути і вже тепер є корисні радянському мистецтву й молодому поколінню. <...> Саме з цього формального боку виставка праць Малевича..., може бути корисна радянському глядачеві...» [9, с. 7]. Безперечно, на позицію критика впливав той «вульгарний соціологізм» та «класовий підхід до мистецтва», що поширювався в радянській культурі. Показово, що творчість К. Малевича – чи не найбільшого «революціонера в мистецтві», автора статей «Про партію в мистецтві» (1919–1922), «Ленін» (1924), текстів, пронизаних ідеями революції та перебудови світу, трактована як «буржуазна». Слід підкреслити, що загалом діяльність і творчість К. Малевича були в Україні відомі мало, а його теоретичні роботи зовсім не відомі. Виставка 1930 року вперше представила українському глядачеві його доробок, можливо, запізно...

Варто навести поодинокі враження від виставки українських художників. Зокрема, І. Жданко у своїх спогадах про виставку пише: «Для нас вона була дуже цікавою. На відкритті не було жодних промов, взагалі, атмосфера на ній не скидалася на офіційний захід. Відвідували її, переважно, студенти, художники, молодь. Я кілька разів чергувала на виставці – відповідала на питання. Запам'яталася велика кількість архітектон (переважали білі, розфарбованих я не пам'ятаю) – вони нас не надто цікавили. Експонувалися і безречові, і фігуративні роботи – серія селянських образів. <...> З усього показаного ближче за все мені були фігуративні речі. Вони викликали відчуття великої новини. "Селяни" не сприймалися трагічно (або, тим паче, містично): скорі-

ше, сильно впливали формальна новина, декоративний бік знайденої форми» [29, с. 414]. Отже, художницю приваблювало на виставці те, що було їй естетично близьким і, напевно, перегукувалося із загальними зацікавленнями в київському мистецькому середовищі, де селянська тема була чи не найпоширенішою.

У свою чергу М. Тряскін, який одночасно з К. Малевичем викладав в КХІ і загалом належав до по-новаторському налаштованих митців, зазначав: «Його безречовість невдовзі перетворилась на орнаменталізм, на стилізацію, і я цього не сприймав. Згодом у Києві я бачив виставку Малевича, де були зовсім реалістичні твори, навіть не натюрмортні, а суто пейзажні, абсолютно без усіляких “уновісів”. Вони мені зовсім не сподобались, це був живопис дуже середнього рівня, пересічний, такі пейзажики писали і студенти, і малоталановиті живописці. Чи були на виставці зображення селян та архітектони, я сказати не можу. Я їх не пам’ятаю... не вважав, очевидно, його на той час якимось явищем, яке щось відкриває, а він, в сутності, і відкрив супрематизм» [29, с. 438]. Можливо, у спогадах художника, записаних у радянський час, звучить цілком зрозуміла обережність, адже мистецтво К. Малевича та вітчизняного авангарду з 1930-х років взагалі було «викреслене» з культурної пам’яті. А може, на враження художника тоді, у 1930 році, позначилися інші проблеми та завдання, якими жило українське мистецтво, де безпредметність митця здавалася не актуальною...

Як свідчать листи художника, завершення виставки та повернення робіт було організовано на низькому рівні. Протягом кількох років К. Малевич нагадував організаторам про свої твори, нарікаючи на безвідповідальність, через яку деякі його роботи без його ж дозволу залишилися в Києві [13].

Окремою темою є статті К. Малевича, надруковані впродовж 1928–1930 років на сторінках часопису «Нова генерація» та «Авангард-альманаху». Розміщені там тексти тринадцяти статей, як уже зазначалося, були записом його лекцій у КХІ та базувалися на його ранніх російських розвідках,

що мали скласти майбутню та так і не закінчену ним книгу «Ізологія». А. Туровський уважає, що переклад статей українською мовою був здійснений кількома особами і не був відредагований самим автором [29, с. 269]. Однак так чи інакше тексти зберегли своєрідність його стилістики, ту «тугу, уперту, напружену недорікувату красномовність», за висловлюванням А. Єфроса, про яку мистецтвознавець писав: «...це не література, – іноді це менше, а іноді більше літератури: є в нім спалахи писань апостольських» [52, с. 40]. Тексти К. Малевича читати складно, тим більше, що художник часто користується своїми термінами, а в загальноприйнятті вкладає особливий зміст. Як зазначають дослідники, «Малевич працював у слові – як і в живопису – свого роду циклами, поглиблюючи, розвиваючи виклад виношених ідей у просторі та часі» [26, с. 14]. І хоча власні тексти, маніфести, статті він писав з 1913 року (першим відомим текстом став спільний з Н. Матюшиним та О. Кручоних «Маніфест для Першого всеросійського з’їзду баячей майбутнього (поетів-футуристів)», а перша теоретична робота – «Від кубізму до супрематизму. Новий живописний реалізм» – датується 1916 роком), із середини 1920-х років «в біографії Малевича почалася своєрідна академічна стадія. Він занурився в науково-дослідницьку роботу», однак «напружена, багатовимір-на діяльність художника-теоретика дедалі рідше отримувала доступ до громадської трибуни. У радянській дійсності втілювалися інші утопії...» [26, с. 14–15]. Публікації в українських виданнях були останніми теоретичними роботами, надрукованими за життя К. Малевича. Вони стали певним підсумком його роздумів про мистецький поступ. Предметом уваги для нього були новітні художні напрями – кубізм, кубофутуризм, футуризм. Він аналізував розробки художніх форм у творах Сезанна, Брака, Метценже, Леже, Грися, Гербіна, Пікассо, Софічі, Кара, несподівано порівнюючи їх із картинами Рембрандта, Репіна, Шишкіна. У його тлумаченні світ мистецтва, художній поступ розкривався як живий динамічний процес, де один досвід не стільки суперечив, скільки переосмислювався наступни-

ІСТОРИЯ

ками, розкриваючи нові виміри та змісти художніх форм. Новітні явища поставали тут як закономірні етапи мистецтва, яким він прагнув надати академічного впорядкування та історичної глибини.

Публікацію супроводжував невеликий текст Олексія Гана – ідеолога й теоретика конструктивізму. Він, зокрема, зазначав: «Про Малевича у нас не пишуть. Очевидно, тому, що наші присяжні знавці мистецтва ніяк не вирішать, що значить його чорний квадрат на білому фоні: розклад буржуазії чи, навпаки, піднесення молодої кляси пролетаріату?» [2, с. 127]. Автор підкреслював особливу роль К. Малевича як творця нових форм у мистецтві, адже, попри ідеологічну налаштованість, уважав він, «...ми мусимо знати і пам'ятати, що мистецтво, особливо в наші часи, не є тільки ідеологія; воно, насамперед, одна з найбільших функцій сучасної фабричної промисловості» [2, с. 124]. Незважаючи на геометричний канон і певну раціональність формотворення, на якій базувався супрематизм, О. Ган сприймає К. Малевича як інтуїтивіста, через що «цей досвід неорганізований свідомістю, а тому він не дає тієї реально-корисної роботи, яку б міг дати його визначний талант» [2, с. 126]. Звідси можна припустити, що О. Ган не був ознайомлений з багатьма теоретичними роботами К. Малевича, у яких різнобічно обґрунтовувалися його ідеї нового мистецтва, або на його позицію впливали концепції конструктивізму, що дискутували із супрематизмом. А в коментарі від редакції «Нової генерації» наголошувалося, що, «не погоджуючись з тов. Малевичем у тій частині його статті, де він відходить до основ дореволюційної естетики..., редакція вміщає цю статтю в порядку дискусії і не має сумніву, що стаття викличе живий відклик читачів» [35, с. 127]. Про першу публікацію К. Малевича згадувалося також у статті М. Рудермана в часописі «Молодняк», де автор зазначав: «Інтерес до цієї статті чисто історичний, бо й кубізм і супрематизм – це минуле мистецтва, коріння якого в довійськовій Європі, Європі богеми та містичного індивідуалізму. Спроба прищепи кубізму й супрематизму на нашому ґрунті потерпіла крах. Цебто

не знайшла більш або менш численних прибічників» [41, с. 111].

Однак першу статтю циклу було написано спеціально для «Нової генерації», а дослідники припускають, що, «можливо, ця стаття не була лекцією, а спеціально була написана як вступ для подальшого аналізу живопису» [27, с. 332]. Стаття, безумовно, мала засадничий характер; висловлені в ній положення були принципово важливими для автора та його розуміння місця мистецтва в культурі. Показовою, зокрема, є теза художника про вічні та непрагматичні цінності мистецтва: «...все, що його встановило мистецтво, встановлюється назавжди, і цього не можуть змінити ні час, ні нові форми соціальних відносин. Звільнене від утилітарних функцій мистецтво по музеях живе і має нерозлучний зв'язок з людиною в усіх епохах її існування. У нас існує поняття, що мистецтво є щось, що оформлює функціональну сторону життя. Мистецтво ніби-то подібне до актора, що грає якого-небудь типа з життя. Така думка неправильна, бо оформити яку-небудь функцію життя не можна; оформлюючи, ми не оформлюємо, а лише повертаємо її до порядку, встановленого якоюсь формою мистецтва... Художник не оформлює функціональну сторону життя, але формує відчуття функцій життя... Вплив економічних, політичних, релігійних і утилітарних явищ на мистецтво є хорість мистецтва. Колись вимір цінності мистецтва з погляду економічних умов зміниться, і все життя розглядатиметься з точки погляду мистецтва, що є постійна і незмінна, бо лише з такої точки ми справді можемо утворювати постійні речі, цебто, "світ як незмінна сукупність елементів"» [19, с. 121]. Здається, ця думка суперечить колишнім висловлюванням авангардиста, який попередньо у своїх програмних текстах наголошував: «Мистецтво живопису, скульптури, слова було до цієї пори верблюдом, нав'юченим різним хламом. <...> Наше передвижництво розфарбовувало глечики на парканах Малоросії і намагалося передати філософію ганчірок» [26, с. 27–28]. Тепер його захоплює історія мистецтва зі всіма її складовими, у яких він вбачає фіксації людської думки. Саме художникові, упевнений

він, завжди належала чи не головна роль у культурі. Тому К. Малевич робить висновок: «Наша сучасність повинна усвідомити собі, що не життя буде змістом мистецтва, а змістом життя мусить бути мистецтво, бо лише з цією умовою життя може бути прекрасне. Кожний уламок колись цілого твору архітектурної форми або іншої форми мистецтва є один з найчудовіших елементів. Всяка інша форма життя є лихо або згусток крові.... Ні одному інженерові, ні одному вождеві, економістові, майстрові політики не вдалося досягнути, кожному в своїй галузі, того постійного прекрасного формуючого елементу, якого досягнув художник» [19, с. 123–124]. Ця теза на той час уже була досить небезпечною, адже суперечила провідній ролі партії в розвитку країни, а невдовзі вона стала просто крамольною: «формування життя за своїм планом» буде мати право і владу тільки одна людина...

І все ж таки найважливішим періодом у розвитку мистецтва художник закономірно вважає ХХ ст.: саме тепер воно прийшло до ідеї безпредметності, «звільнилося від усього того змісту, в яким його тримали тисячоліття. Кубізм, футуризм і супрематизм увійшли у безпосередній зв'язок із світом і виявляють якість його відчуження» [19, с. 121–122]. Вільне життя форм пов'язує між собою різні мистецькі галузі, супрематизм активно впливає на формування нової архітектури. І тут автор знову доходить несподіваних висновків: «...наші архітектурні часи перебувають у безпосередньому зв'язку з античною архітектурою своєю методою і навіть відношенням до життя» [19, с. 123]. На думку художника, їх поєднує колективність творчості, пошук загальних закономірностей, тобто єдиного ордеру чи мотиву, які присутні і в античній, і в сучасній архітектурі, де, зокрема, в основу архітектонів Малевича – вертикальних «гота» та горизонтальних «альфа» – покладено новий тепер уже «супрематичний ордер». Супрематизм постає тут не тільки як напрям мистецтва, але і як загальна теорія та модель художньої творчості. Слід підкреслити, що К. Малевич постійно виявляв інтерес до архітектури. У ДІНХУК існувала спеціальна лабораторія супрематичної ар-

хітектури, була проведена виставка архітектонів, а в експозиції другої звітної виставки закладу (1926) був спеціальний розділ «Супрематичний ордер». Упродовж 1927 та 1928 років митець написав низку статей про архітектуру, що вийшли в Німеччині та Москві в журналі «Современная архитектура». Художник активно пропагував у різних журналах свої архітектони й архітектони своїх учнів. У «Новій генерації» було надруковано фотографії проектів М. Суєтіна та І. Чашника.

Стаття «Аналіза нового та образотворчого мистецтва (Поль Сезанн)» відкриває історичний огляд художнього процесу, поданий К. Малевичем у подальших публікаціях. У ній автор порівнює два історичні типи мистецтва – «образотворче», тобто сюжетне, фігуративне, і «нове малярство», головним у якому «розуміємо сполучення художником кольорів, тобто змішування їх, що утворює кольорову масу, якою покривається форма натури. В другому випадку з цієї маси формується якість відчуження і в третьому випадку безпредметна мальовнича "якість"». Мова йде про усвідомлення й образотворчої логіки, і нашу увагу на перший погляд зупиняє структура твору, фактура і контрастна гострота зіставлення багатьох різних елементів, формальна сторона – це, по-перше, і, по-друге, те живе відчуження, що в ньому висловлено (зміст)» [14, с. 439]. Якщо в традиційному образотворчому мистецтві домінує сюжет, як пише автор, – «побут, ідея, анекдот», то в новому – художність як така, формально-пластичні завдання. Так виникає опозиція «Репін – Пікассо», що уособлює різні полюси мистецтва. К. Малевич тепер «не заперечує» І. Репіна, а розглядає його картини як закономірний етап художнього розвитку, у якому, зокрема, твори кубізму відкривають лише новий його етап. Художник робить висновок: «...коли ми ряд творів образотворчого мистецтва поставимо в історичний порядок розвитку, то ми побачимо не таку вже контрастну лінію, її зміни не будуть такі неждані, щоб перелякати на смерть "критику"» [14, с. 440]. Цікаво, що в цьому контексті виникає ім'я І. Шишкіна, здавалося, цілком протилежної інтенціїм

ІСТОРИЯ

К. Малевича. Однак з'ясувалося, що його твори не раз привертати увагу засновника супрематизму. У 1924 році він писав: «Насправді Шишкін не зображав ні сосни, ні трави. Як живописець, він відтворював живописну кубатуру в просторових її відношеннях, даних як явище, і міг навіть не знати, сосна це чи береза, чи якась інша трава, відома тільки спеці ботаніку...» [30, с. 204]. Розглядаючи картини І. Шишкіна як суто візуальні об'єкти, він виокремлював у них формальну конструкцію, ту взаємодію мас, об'ємів, пропорцій, що є чітко побудованими композиціями цих картин. У своїй статті в «Новій генерації» він зауважує: «Згадуючи про реальну сторону мальовничого змісту або виразу, ми доходимо до дуже важливого і нечуваного погляду на малярське мистецтво: все образотворче мистецтво ілюзорне» [14, с. 442]. Проте, не пориваючи із загальними, наскрізними його законами, «нове мистецтво» акцентує формування у своїх творах «іншої реальності», по-іншому тлумачить зміст «реалізму».

Головною постаттю нового мистецтва К. Малевич називає П. Сезанна, у роботах якого бачить «не реалізм природи, але реалізм постійно рівнодійного малярства» [14, с. 444]. Творчість цього майстра живопису існує на переломі епох: завершує розвиток предметного мистецтва та відкриває шляхи до безпредметності, демонструючи при цьому самостійність значень самого малярства. А тому малярство – «це самостійне нове реальне тіло, що впливає на нас безпосередньо. Такий зміст полотна ми можемо назвати постійною незмінною реальністю» [14, с. 443].

Висловлені тези розвиваються в статті «Нове мистецтво та мистецтво образотворче», де К. Малевич переходить до ґрунтовного аналізу творів провідних майстрів нового часу – П. Сезанна, Ж. Брака, П. Пікассо, Ж. Метценже. Розпочинаючи «екскурсію» по творчості цих майстрів, як пише автор, новим мистецтвом, він підкреслює необхідність використовувати для їхньої інтерпретації інший, ніж до академічного малярства, критичний апарат. Аби зрозуміти зміст та завдання цього мистецтва, «академічне сприйняття чи відно-

шення до природи» ніяк не підходять, а лише свідчать про те, що критик «не розуміє ані художника, ані його творів» [23, с. 412]. Сам К. Малевич ретельно простежує особливості пластичних деформацій у кожного з митців, порівнює їхні картини, виокремлюючи в них «новий додатковий або формальний елемент», пошуками якого в мистецтві була просякнута його теоретична концепція. У цьому контексті особлива роль належить кубізму, де предмет чи не вперше постає у всій своїй багатовимірній «реальності», а зміст цього напряму «не є формальна система», а «система висловлювати ті чи інші митцеві відчуття» [23, с. 414]. А тому, «щоб зрозуміти картину, треба насамперед відчуті і зрозуміти її пластичну сторону, бо іншої сторони в ній ніколи немає» [23, с. 416].

Аналіз кубізму триває в статті «Просторовий кубізм». Цим терміном художник характеризує четверту стадію розвитку напряму, яку він пов'язує із включенням колажу в картину. К. Малевич не користується терміном «колаж», а говорить про те, що «наклейки виникли через пристрасть саме контрастного мальовничого сприймання» [22, с. 64], тобто розглядає їх появу через живопис. Водночас уведення матеріальних елементів у картину свідчать про, як зазначає автор, «певні інженерні зусилля», необхідність «інженерного конструювання», що пов'язує картину, малярство зі скульптурою. Головна постать статті «Леже, Гріс, Вербен, Метценже» – Фернан Леже, творчість якого дуже цікавила К. Малевича, зокрема, аналізу його робіт він приділяв багато уваги у своїй школі у Вітебську і в Державному інституті художньої культури. Варто мати на увазі, що на той час ані в Росії, ані в Україні не було достатньо літератури, яка б висвітлювала творчість цього художника, а отже, готуючи публікацію, К. Малевичу довелося збирати репродукції із зарубіжних видань. Однак саме ця стаття стала чи не найширше ілюстрованою. Уважно аналізуючи формально-пластичну побудову картин Ф. Леже, К. Малевич відзначає його певну близькість до футуризму (зображення заліза, моторів, гвинтів і людини як частини цього

індустріального світу), проте, на відміну від художників цього напрямку, його картини позбавлені виразної динаміки та руху. Саме аналіз творів Ф. Леже дає К. Малевичу представити особливості окремих напрямів, де подібні форми набувають іншого змісту завдяки ідейному та концептуальному спрямуванню.

Особливої уваги заслуговують статті «Конструктивний живопис російських художників та конструктивізм» і «Російські конструктивісти і конструктивізм». Ставлячись, загалом, критично до конструктивізму як художнього напрямку, К. Малевич, безумовно, визнавав його новаторство і значення для мистецтва, архітектури, розвитку пластичного мислення. В. Татліна та О. Архипенка він називає художниками, з якими пов'язана «четверта стадія кубізму серед руських малярів». У статті порівнюються матеріальні підбори П. Пікассо та В. Татліна (останній, як відомо, називав свої художні об'єкти «контр-рельєфами»). К. Малевич підкреслює вплив ідей П. Пікассо на творчість В. Татліна, котрий свої перші «матеріальні підбори» зробив після відвідин майстерні французького художника в Парижі [47], і відзначає подібність просторових творів обох митців, які розробляють в них ідею «чистого мистецтва в просторі» [16, с. 48], простежує їхній розвиток у роботах П. Мітуруча, Л. Бруні, Л. Попової, І. Ключна та Н. Удальцової. Однак якщо більшість із названих художників наприкінці 1920-х років відійшли від просторових об'єктів, то саме В. Татлін стає головним художником, який переводить просторове малярство в контекст конструктивізму. Звідси висновок: «...нові, чисті мистецтва, обґрунтовані в тому чи іншому вигляді відчуття, внесли великі зміни в форми кольору і фактури, а цим винайшли нове реальне сприйняття матеріалів і відношення до них. Користуючись з цих досягнень, "прикладники" можуть повному застосовувати ці елементи до утилітарних речей» [16, с. 52]. У другій статті про російський конструктивізм К. Малевич простежує вплив нових форм мистецтва, зокрема супрематизму, на форми сучасної, архітектури і підкреслює: «...життя як утилітарна функція сама на собі не має тої фор-

мули, за рахунок якої були б сформовані твори нового мистецтва, і бачимо, навпаки, що формула тієї чи іншої течії нового мистецтва формує ту чи іншу функцію утилітарного порядку. <...> Одна і та ж утилітарна функція міняє форму свою, дякуючи новому мистецтву» [16, с. 48]. Так виникає архітектура Ле Корбюзьє та Тео ван Дусбурга, чиї форми впливають з ідей просторового кубізму. Художникові важливо підкреслити неабияку роль мистецтва, далекого від утилітарності, у формуванні нового художнього мислення, де «малярські проблеми нового мистецтва стали тими різними формулами, що дали нову форму для архітектурних збудов» [16, с. 57].

Аналізові футуризму присвячено наступну статтю художника. Окресливши коло митців цього напрямку (поет Марінетті, художники – Балла, Северині, Соффічі, Кара, Руссола, Пікабіа, Боччоні), він відзначає його головну формулу – рух, динамізм. Проте, порівнюючи зміст маніфестів футуризму з творами його представників, К. Малевич проникливо помічає певну розбіжність між ними, а тому далеко «не всі твори футуристів... можна кваліфікувати як футуристично-динамічні» [17, с. 59]. Слід зазначити, що подібна тенденція, загалом, властива новому мистецтву, де декларовані гасла та принципи часто вступали в протиріччя із живою творчістю художника. А футуристи, зокрема, активно використовували кубістичні прийоми, що дає можливість говорити про кубофутуризм як формально-пластичний прийом чи етап розвитку. «Футуризм динамічний і кінетичний» – тема окремої розвідки. Художник порівнює різні види динамізму в новому мистецтві – у футуризмі, де динаміка виявляється через предметний світ, і в супрематизмі, який також вибудовує свої рухливі простори, але через «гармонійно збудований образ абстрактних елементів» [25, с. 71]. Спільною темою мистецтва постає тут вираз сили, напруженого руху, для уявлення еволюції яких художник порівнює античну скульптуру «Геркулес» Лісіппа та картину «Геркулес» футуриста Боччоні, у якій силу «відображено не в м'язах, а в лініях цієї картини» [25, с. 73]. На при-

ІСТОРИЯ

кладі детального аналізу творів Д. Балла, У. Боччоні, Л. Руссо. К. Малевич окреслює загальні особливості образного світу футуризму, у якому художники «урівноважують людину з кожною частинкою кожної клітини матерії й у всіх явищах відшуковують один і той же зміст...» [25, с. 79].

Про багатозаровий зміст мистецтва, який «містить багато відчужень, що не мають художнього завдання», ідеться в статті «Естетика». На прикладі творів різних історичних епох (портретів Гольбейна, картин Брюллова, Сезанна, Репіна, Гогена, Рембрандта, Сіслея, Сьора, Венеціанова, Моне) автор розмірковує над еволюцією художнього та естетичного, над розвитком самого «мистецького змісту», який найтісніше пов'язаний із формами малярства, його художніми мовами. І якщо, наприклад, картина І. Репіна «Убивство царем Іваном Грозним свого сина» є «шедевром естетичних переживань», але «немає ніяких художніх ознак», то «Руанський собор» К. Моне «має величезне значення для історії мистецтва і своєю активністю примушує цілі покоління змінювати своє бачення до мистецьких творів» [25, с. 68].

Чимала стаття «Спроба визначити залежності між кольором та формою в малярстві» була надрукована у двох номерах часопису. Її супроводжувала ремарка про те, що «редакція не поділяє методології та немарксистські твердження автора» [24, с. 64]. Це свідчило про певні зміни в художній політиці журналу, який, безумовно, залежав від ідеологічного клімату в країні, де активнішими ставали утиски нових мистецьких спрямувань. Стаття присвячена співвідношенню головних формальних елементів мистецтва, що аналізуються на прикладі живопису П. Сезанна, В. Кандинського, П. Кончаловського, А. Матісса, імпресіонізму, кубізму, футуризму, супрематизму. Автор наголошує: «...постійної форми взагалі не існує, як не існує постійної відповідності форми й кольору» [24, с. 55], «...форма природи не являється законом для маляра. Природа – це збіг елементів, який для маляра складає матеріал, що він його розбирає й класифікує за родами відчуття й тільки» [24, с. 70]. Однак мір-

кування художника виходять за межі суто формальних конструкцій. Показовим є його протиставлення різних «кольорових систем» села і міста, де перше подібне «квітковому полю», а друге тяжіє до темних кольорів. Подібні думки К. Малевич висловлював у своїй брошурі «Світ як безпредметність», у якій розподіляв мистецтво на три табори: «мистецтво провінції – живописне, мистецтво міста – не живописне і мистецтво прикладне, агітаційне, ідейне» [27, с. 103]. Мистецтво майбутнього, на його думку, має об'єднати «проміння енергії нового центру, як результат всіх столиць <...>, до якого всі будуть тягнутися і який буде формувати всі столиці, згідно своєї нової виробки відношень до світу» [24, с. 59–60].

І, нарешті, останньою публікацією К. Малевича в Україні стала стаття «Архітектура, станковий живопис і скульптура», надрукована у виданні «Авангард. Альманах пролетарських художників нової генерації» № В за 1930 рік, яке було близьким за своїми позиціями до часопису «Нова генерація». У статті, не називаючи імен, художник полемізує з бойчукістами та їхніми принципами стінопису, що, на його думку, не відповідають завданням сучасності. Зважаючи на дискусії в Україні про місце та роль станкового й монументального малярства, він наголошує на особливому значенні першого в його новітніх вимірах, на необхідності вивчати в навчальних закладах усі сучасні «ізми», що є основою фаховості сучасного митця. Не відкидаючи вимог утилітаризму, які вважалися на той час найактуальнішими для пролетарського мистецтва, К. Малевич не відмовляється від мистецтва, підкреслюючи необхідність формування нових принципів взаємодії архітектури, малярства та скульптури.

На жаль, публікації К. Малевича не стали в Україні темою мистецтвознавчих дискусій. 1930 рік позначив тут, як і загалом у СРСР, драматичний перелом у художньому житті країни, що вступала в новий тоталітарний етап свого розвитку: припиняли своє існування творчі об'єднання, офіційні вимоги до мистецтва ставали не тільки дедалі ідеологізованішими, а й звужували його формально-пластичний діапазон, по-

ступово викреслюючи з нього все «незрозуміле і незвичне»...

Невдовзі після повернення з Києва К. Малевича на кілька тижнів заарештувала ОДПУ. У 1932–1933 роках він керував експериментальною лабораторією в Державному російському музеї в Ленінграді. Його твори експонувалися на кількох виставках у Москві, Берліні, Відні та Ленінграді. Помер художник у 1935 році. У Києві після 1930 року його виставок не було...

Примітки

¹ К. Малевич, зокрема, опікувався життєвими проблемами художника С. Святославського, який тоді хворів і бідував. Він звертався до офіційних установ з проханням поліпшити матеріальне становище колеги [13, с. 233–234].

² У НХМУ зберігаються два ескізи К. Малевича 1929 року – «Проект кольорового вирішення настінного розпису конференц-зали Всеукраїнської академії наук» (папір, пастель, білило, 44 × 30) та «Селянка з хрестом. Ескіз настінного розпису конференц-зали ВАНУ (папір, пастель, 44 × 30).

Література

1. Богомазов О. Живопис та елементи / Олександр Богомазов – Київ : Задумливий страус. – 1996. – 172 с.
2. Ган О. Справка про Казимира Малевича / Олексій Ган // Нова генерація. – 1928. – № 2. – С. 124–127.
3. Горбачов Д. Киевский треугольник Малевича (Пимоненко – Бойчук – Богомазов) / Дмитрий Горбачов // Малевич. Классический авангард. Витебск. Сборник материалов III Международной научной конференции. – Витебск, 1998. – С. 33–44.
4. Голубченко Д. Молодь / Д. Голубченко // Авангард-Альманах Пролетарських митців Нової генерації. – 1930. – № А. – Січень. – С. 47–48.
5. Гройс Б. Искусство утопии / Борис Гройс. – Москва : Художественный журнал. Прагматика культуры, 2003. – 340 с.
6. Дикун Л. Нові факти біографії Малевича / Л. Дикун // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 4. – С. 15–16.
7. Довженко Ол. До проблеми образотворчого мистецтва / Олександр Довженко // ВАПЛІТЕ. – 1926. – № 1. – С. 24–30.
8. Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2005. – Т. 4. – 700 с.
9. Єфимович С. Виставка творів художника К. С. Малевича в Київській Картинній Галереї / С. Єфимович // Радянське мистецтво. – 1930. – № 14. – С. 3–7.
10. Жадова Л. Проекты В. Ермилова / Людмила Жадова // Декоративное искусство СССР. – Москва, 1972. – № 7. – С. 6–10.

11. Коваленко Г. Ф. Олександра Экстер. Путь художника. Художник и время. Альбом / Георгий Федорович Коваленко. – Москва : Галарт, 1993. – 287 с.

12. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870–1900 / Валентина Александровна Крючкова. – Москва : Изобразительное искусство, 1994. – 271 с.

13. Листи К. С. Малевича до художників Л. Ю. Крамаренка та І. О. Жданко // Хроніка 2000. – Київ, 1993. – № 3–4. – С. 232–240.

14. Малевич К. Аналіза нового та образотворчого мистецтва. Поль Сезанн / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1928. – № 6. – С. 438–447.

15. Малевич К. Естетика / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 12. – С. 56–58.

16. Малевич К. Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 8. – С. 47–54.

17. Малевич К. Кубо-футуризм / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 10. – С. 58–67.

18. Малевич К. Леже, Гріс, Ербен, Метценже / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 5. – С. 57–67.

19. Малевич К. Малярство в проблемі архітектури / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1928. – № 2. – С. 116–124.

20. Малевич К. Нове мистецтво й мистецтво образотворче / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1928. – № 9 – С. 177–185; № 12. – С. 411–418.

21. Малевич К. От кубизма к супрематизму // Казимир Малевич. Собрание сочинений : в 5 т. – Москва : Гилея, 1995. – Т. 1. – 398 с.

22. Малевич К. Просторовий кубізм / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 4. – С. 63–67.

23. Малевич К. Російські конструктивісти і конструктивізм / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 9. – С. 56–96.

24. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1930. – № 6–7. – С. 64–70; № 8–9. – С. 55–60.

25. Малевич К. Футуризм динамічний і кінетичний / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 11. – С. 71–80.

26. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. – Москва : Гилея, 1998 – Т. 1. – 398 с.

27. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. – Москва : Гилея, 1998. – Т. 2. – 376 с.

28. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика : в 2 т. / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михненко. – Москва, 2004. – Т. 1. – 436 с.

29. Малевич та Україна. «Він та я були українці». Антологія / укл. Д. О. Горбачов. – Київ : СІМ Студія, 2006. – 456 с.

30. Малевич Казимир. Художник и теоретик. Альбом / тексты Е. Н. Петровой и др. – Москва : Советский художник. – 1990. – 240 с.

31. Маркаде Ж.-К. Малевич / Жан-Клод Маркаде. – Київ : Родовід, 2013. – 304 с.

ІСТОРИЯ

32. *Найден О., Горбачов Д.* Малевич Мужичийкий / Олександр Найден, Дмитро Горбачов // Хроніка 2000. – 1993. – № 3–4. – С. 210–231.
33. *Наков А.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство России и Польши / А. Након. – Москва : Искусство, 1997. – 416 с.
34. *Нідгам Дж.* Українське малярство та міжнародний авангард у ХХ ст. // Дух України. Каталог виставки. – Вінніпег ; Едмонтон, 1992.
35. Нова генерація. – 1928. – № 2.
36. *Пальмов В.* Відповіді на запитання соціального замовлення / Віктор Пальмов // Нова генерація. – 1930. – № 1. – С. 47–48.
37. *Пальмов В.* Короткий автожиттєпис художника Віктора Нікандровича Пальмова / Віктор Пальмов // Нова генерація. – 1929. – № 9. – С. 67.
38. *Пальмов В.* Про мої роботи / Віктор Пальмов // Нова генерація. – 1929. – № 8. – С. 27–29.
39. *Пальмов В.* Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах / Віктор Пальмов // Нова генерація. – 1929. – № 12. – С. 42–46.
40. *Пальмов В.* Проблема кольору в станковій картині / Віктор Пальмов // Нова генерація. – 1929. – № 7. – С. 40–46.
41. *Рудерман М.* Про «Нову генерацію» (Нотатки) / М. Рудерман // Молодняк. – 1928. – № 3. – С. 111–112.
42. *Сарабьянов Д. В.* Василий Кандинский в русском контексте / Дмитрий Владимирович Сарабьянов // Вопросы искусствознания. (1/97). – Москва, 1997. – № 10. – С. 353–396.
43. *Сарабьянов Д. В.* К. С. Малевич и искусство первой трети XX века / Дмитрий Владимирович Сарабьянов // Каталог выставки : Казимир Малевич. 1978–1935. – Ленинград ; Москва ; Амстердам : Stedelijk Museum Amsterdam, 1988. – 280 с.
44. *Сарабьянов Д. В.* Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) / Дмитрий Владимирович Сарабьянов // Советское искусствознание, 1980. – Москва, 1981. – Вып. 1. – С. 117–160.
45. *Седляр В.* Образотворче мистецтво на Україні / Василь Седляр // Нове мистецтво. – 1926. – № 5 (14). – С. 2–4.
46. *Скляренко Г. Я.* Ідейні засади мистецтва Михайла Бойчука в контексті художньо-культурних процесів першої третини ХХ століття / Галина Яківна Скляренко // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. – Київ, 2008. – Вип. 9. – С. 19–26.
47. *Стригалева А. А.* О поездке Татлина в Берлин и Париж / Анатолий Анатолиевич Стригалева // Искусство. – 1989. – № 2. – С. 39–43.
48. *Сусак В.* Русская икона в художественном сознании начала XX века / Виктория Сусак // Вопросы искусствознания. – Москва, 1997. – № 1. – С. 311–316.
49. *Трубецкой Е. Н.* Избранное / Евгений Николаевич Трубецкой. – Москва : Канон, 1995. – 526 с.
50. *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде : в 2 т. / Николай Иванович Харджиев. – М. : РА, 1997. – Т. 1. – 396 с.
51. *Шкурупій Г.* Реконструкція мистецтва // Авангард-Альманах пролетарських митців Нової генерації. – 1930. – № в. – Квітень. – С. 4–6.
52. *Эфрос А. М.* К. Малевич (ретроспективная выставка) / Абрам Маркович Эфрос // Художественная жизнь. – 1920. – № 2. – С. 40–42.

SUMMARY

The article is devoted to scantily explored period in the life and work of K. Malevych – late 1920s-1930, marked with active contacts with Ukraine and some reukrainization (according to D. Horbachov) of his art. He lectured at the Kyiv Art Institute, published a number of articles on the pages of avant-garde editions – the periodical *Nova Heneratsia* and *Vanguard Almanac*. In 1930 in the Kiev Art Gallery his last lifetime one-man exhibition was held. The peculiarities of the perception of the works of the artist in Ukrainian artistic surroundings are reconstructed on the base of the remembrances of the contemporaries, reviews and opinions. Significant attention is paid to the then discussions about contemporary art, the comparison of creative positions of K. Malevych, O. Bohomazov, V. Palmov, M. Boichuk, the interpretation of Suprematism in the works of Ukrainian artists. The Malevych publications in Ukrainian editions, which has become a certain result of his theoretical studies of art history are analyzed in Ukrainian Art Studies for the first time. *Return to Ukraine* has also influenced on the painting works of the artist. He created his famous *second peasant cycle*, reflecting a creative synthesis of visual and plastic ideas of folk art, iconography, Cubism, Suprematism. A certain influence on the artist with the Kyiv creative surroundings where the special place was for his controversy with M. Boichuk is assumed. The end of 1920s became an important stage of the artistic way of the great artist who has always kept spiritual connections with Ukraine.

Keywords: Avant-garde, Modernism, Suprematism, painting.

УДК 001.32(477):37.015.31-057.87

КАБІНЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ТВОРЧОСТІ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК: ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ ДІЯЛЬНОСТІ

Ірина Ходак

У статті висвітлено діяльність Кабінету дослідження дитячої творчості Всеукраїнської академії наук. З'ясовано, що наукова проблематика установи концентрувалася на питаннях естетичного виховання, а також дитячої творчості, яку нині зараховують до аутсайдерського мистецтва. Проаналізовано основні праці Федора Шміта («Психологія малювання», 1921 р.) та Бориса Бутника-Сіверського («Дитячий малюнок», «Принципи ілюстрування дитячої книжки», 1929 р.), присвячені психології дитячої творчості та ілюструванню дитячої книжки.

Ключові слова: кабінет, дослідження, психологія малювання, дитяча творчість, ілюстрація.

В статье освещена деятельность Кабинета исследования детского творчества Всеукраинской академии наук. Установлено, что научная проблематика учреждения концентрировалась на вопросах эстетического воспитания, а также детского творчества, которое ныне относится к аутсайдерскому искусству. Проанализированы основные труды Федора Шмита («Психология рисования», 1921 г.) и Бориса Бутника-Сиверского («Детский рисунок», «Принципы иллюстрирования детской книжки», 1929 г.), посвященные проблеме психологии детского творчества и иллюстрирования детской книги.

Ключевые слова: кабинет, исследование, психология рисования, детское творчество, иллюстрация.

The article deals with the activity of the Cabinet of Children's Crafts Studies of the All-Ukrainian Academy of Sciences. It is ascertained that the scientific problems of the institution was focused on issues of aesthetic education, as well as child creativity, which is now referred to the outsider art. Major works of Fedor Shmit (*Psychology of Drawing*, 1921) and Borys Butnyk-Siverskyi (*Children's Drawing, Principles of Children's Book Illustration*, 1929), devoted to psychology of children's creativity and illustrating of children's books are analyzed.

Keywords: cabinet, study, psychology of drawing, children's creativity, illustration.

Дослідники вітчизняного академічного мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х років здебільшого цікавляться напрацюваннями попередників з історії українського, рідше – російського, західноєвропейського чи орієнтального мистецтва, які реалізовували структурні підрозділи Кафедри українського мистецтва (історії українського мистецтва) та установи при Спільному зібранні Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН), зокрема мистецький відділ Всеукраїнського археологічного комітету та Музей мистецтв ім. Б. та В. Ханенків. На периферії мистецтвознавчої історіографії залишаються здобутки кабінетів Кафедри всесвітнього мистецтва (історії всесвітнього мистецтва, згодом – загального мистецтвознавства) ВУАН, основні зусилля яких концентрувалися на проблемах теорії мистецтва, естетичного виховання, а також дитячої та масової самодіяльної творчості, що їх нині прийнято зараховувати до аутсайдерського мистецтва. Інтенсивністю напрацювань серед них вирізнявся Кабінет дослідження дитячої творчості, співробітники якого на

підставі аналізу еволюції дитячого малюнка запропонували оригінальну концепцію художнього виховання.

Діяльність Кабінету дослідження дитячої творчості ВУАН ще не була предметом наукових студій. В останніх Історіях Національної академії наук України містяться побіжні згадки як про мистецтвознавчі підрозділи 1920-х років загалом, так і згаданий Кабінет. Мало того, його діяльність не пов'язується з Кафедрою всесвітнього мистецтва ВУАН, яку очолював академік Ф. Шміт [18, с. 169]. Автори присвячених Ф. Шміту та Б. Бутнику-Сіверському монографій і статей також обмежувалися переважно констатацією факту дослідження ними питань дитячої творчості [25; 21, с. 794; 22, с. 275]. Лише В. Афанасьєв у монографії про Ф. Шміта та статті про Б. Бутника-Сіверського предметніше окреслив діяльність науковців у Кабінеті дослідження дитячої творчості [5, с. 58–59; 6, с. 15–16]. Для розуміння проблематики та основних напрацювань установи важливе значення мають праці російських дослідників, насамперед К. Кулаєва та О. Некрасової-

ІСТОРИЯ

Каратеєвої, які аналізували концепцію естетичного виховання і теорію розвитку дитячої творчості Ф. Шміта [17; 20, с. 30–31, 180–181, 255–256, 319–320].

Джерельною базою статті, поряд із працями Ф. Шміта та С. Бутника-Сіверського, рецензіями на них, стали звіти Кабінету дослідження дитячої творчості ВУАН, частково оприлюднені в збірниках документів з історії Академії [13; 14], особові справи та епістолярій згаданих учених.

Мета статті полягала в з'ясуванні проблемного поля наукових студій та результатів їх практичної апробації співробітниками Кабінету дослідження дитячої творчості ВУАН, що дозволило увиразнити роль і місце установи в українському мистецтвознавстві 1920-х – початку 1930-х років.

Започаткування в системі ВУАН досліджень психології творчості загалом і дитячої зокрема пов'язане з іменем Федора Шміта (1877–1937), котрого першим з істориків мистецтва обрали дійсним членом (академіком) цієї наукової установи по Кафедрі всесвітнього мистецтва [13, с. 470]. Обрання 13 червня 1921 року Ф. Шміта академіком ВУАН насамперед було зумовлене необхідністю налагодити дослідження собору Святої Софії в Києві та організувати охорону пам'яток давнього мистецтва в Україні в цілому [14, с. 64]. Для цієї справи він, як здавалося тоді багатьом, підходив якнайкраще. Вихованець історико-філологічного факультету Петербурзького університету, а згодом – стипендіат і вчений секретар Російського археологічного інституту в Константинополі, з часу опублікування ґрунтовних розвідок про мозаїки та фрески церкви Спасителя колишнього монастиря Хори, перетвореної на мечеть Кахріє-Джамі, здобув визнання як історик візантійського мистецтва [5, с. 13–20; 25, с. 38, 42–44; 21, с. 800–801]. Після обрання професором Харківського університету (1912) учений продовжував студіювати візантійське мистецтво, зосереджуючи увагу на так званих периферійних пам'ятках, тобто на мистецтві країн візантійського кола, у тому числі й Давньої Русі. У 1919 році вийшла його книжка «Мистецтво старої Русі-України» [32], основний пафос якої

полягав у формулюванні оригінальної концепції джерел мистецтва князівської доби. Поділяючи теорію Й. Стржиговського про значну роль Сходу у формуванні візантійського мистецтва, автор запропонував шукати джерела давньоруської культури не в Константинополі, а на Північно-Західному Кавказі, що, як він гадав, транслював свої впливи за посередництвом Тмутаракані¹. Серед давньоруських пам'яток найбільша увага Ф. Шміта була прикута до собору Святої Софії в Києві, на нагальній потребі дослідження й видання якого він наполягав щонайменше з 1913 року [29]. 26 травня 1921 року науковець присвятив зазначеному питанню спеціальну доповідь на засіданні Історично-філологічного відділу УАН, за результатами якої було створено академічну Софійську комісію [8, с. 89]. Ця подія, вочевидь, і сприяла набуттю вченим статусу академіка. Проте розгорнути широку програму студіювання та реставрації пам'ятки йому не вдалося. Через фінансову скруту, скорочення академічних штатів і непорозуміння між науковцями підрозділ проіснував лише до кінця 1921 року [8, с. 89]².

Ф. Шміт не обмежився головуванням у Софійській комісії, він перебрав керівництво більшістю київських мистецтвознавчих інституцій як у ВУАН, так і поза нею, зокрема Кабінетом мистецтв (1921–1924), Археологічною комісією (1921), Археологічним комітетом (1922–1923) і комітетом Музею мистецтв ім. Б. і В. Ханенків (1921–1924) ВУАН, Науково-дослідною кафедрою мистецтвознавства при Вищому інституті народної освіти (1922–1924), Київським археологічним інститутом (1922–1924), Лаврським і Софійським музеями (1923–1924).

Розробляючи програму діяльності деяких інституцій, насамперед Кабінету мистецтв ВУАН та Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, він наголошував на необхідності розробки теорії мистецтва та дослідження дитячої творчості. У цьому контексті слід нагадати, що ще в харківський період діяльності наукові інтереси вченого зазнали істотної переорієнтації: локальні питання історії мистецтва посту-

пилися місцем проблемам філософії історії та соціології мистецтва, психології дитячої творчості, музейної діяльності й охорони культурної спадщини, що, з одного боку, було зумовлено його прагненням до широких історико-культурних узагальнень, з другого – суспільно-політичними трансформаціями в країні.

Зацікавленню Ф. Шміта проблемою дитячої творчості, дослідницький інтерес до якої активізувався з останньої третини XIX ст., сприяли його теоретичні студії, точніше – розроблення закону прогресивного циклічного розвитку мистецтва [27; 5, с. 35–46; 25, с. 53–54; 21, с. 803–805]. На думку вченого, проведені деякими західно-європейськими дослідниками, з-поміж яких він виділяв З. Левінштейна, К. Лампрехта, Ж. Люке, М. Ферворна [26, с. 52], паралелі між художньою творчістю дітей і мистецтвом доісторичного періоду доводили, що «і в дітей і в людства розвиток мистецтва йде одним і тим самим шляхом, який визначають відповідно одні й ті самі закони, тобто що “онтогенеза” мистецтва подібна до його “філогенези”» [26, с. 52]. Спостерігаючи за розвитком образного мислення дітей, Ф. Шміт сподівався підтвердити діалектику історичного процесу, особливо його ранніх етапів. Із цією метою в 1920 році він заснував у Харкові Музей дитячої творчості, що розгорнув активну діяльність завдяки допомозі Т. Івановської, М. Лейтер, Е. Хмелівської, М. Кульчицької, які збирали малюнки вихованців дитячих притулків і шкіл, та Л. Гондель, котра влаштувала експериментальну лабораторію, де щовечора діти вправлялися в мистецтві на засадах «вільної творчості» [33, с. 54].

Першою з київських установ, у якій Ф. Шміт продовжив розробляти питання естетичного виховання та дитячої творчості, став організований у липні 1921 року за ініціативою та під керівництвом науковця Кабінет мистецтв. Цей структурний підрозділ Кафедри всесвітнього мистецтва ВУАН замислювався як лабораторія, де мали б змогу працювати всі, хто цікавився мистецькою проблематикою. Кабінет досліджував насамперед питання теорії та соціології мистецтва, задля чого розробляв методику

дослідницької роботи, улаштував лекції та планові курси загального й прикладного характеру, наприклад, з художнього виховання чи художньої педагогіки, укладав бібліографічні покажчики із загального (всесвітнього) мистецтва, художньої педагогіки й дитячої творчості. Тут працювало чотири тематичні семінари: підготовчий, історії візантійського мистецтва, малюнка дітей з вадами розвитку чи, як тоді їх називали, дефективних дітей, малюнка нормальної дитини [14, с. 93–94].

Невдовзі, розробляючи програму діяльності Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, Ф. Шміт також передбачив вивчення психології дитячої творчості задля «раціональної постановки справи виховання в єдиній трудшколі» [1]. Оскільки через брак фінансування співробітники Кафедри не змогли розгорнути дослідження монументальних пам'яток, інституція – поза особистими зацікавленнями кожного науковця – зосередилася на проблематиці психології дитячої творчості, яку її співробітники розробляли спільно з Кабінетом дослідження дитячої творчості ВУАН, надавши йому власне приміщення та зібрану колекцію малюнків. Упродовж першого року діяльності Кафедри питання дитячої творчості знайшли відображення в доповідях студентів Київського археологічного інституту, який на той час перебував у віданні установи [1]. Так, Л. Кістяківський виступив з доповідями «Прозорий будиночок у дитячих малюнках» і «Зародження музею дитячої творчості в Чернігові», а М. Новицька зачитала рецензію на друге видання класичної праці Жоржа Рума «Графічна мова дитини» [34], у якій автор детально відтворив еволюцію дитячого рисунка.

Упродовж трьох років, проведених у Києві, Ф. Шміт опублікував три праці, присвячені питанням психології дитячої творчості та художнього виховання – «Психологія малювання», «Мистецтво як предмет навчання», «Про художньо-педагогічну освіту» [33; 28; 30], а також підготував нову версію дослідження «Психологія малювання» для російськомовного читача (книжка побачила світ 1925 року, коли автор перебрався в Ленінград, під назвою

ІСТОРИЯ

«Почему и зачем дети рисуют: педологический и педагогический очерк» [31]). Зазвичай у поле зору науковців потрапляють російськомовні праці Ф. Шміта, тому вважаємо за доцільне розглянути книжку «Психологія малювання», що підсумувала його харківські напрацювання й водночас заклала фундамент для розгортання діяльності Кабінету дослідження дитячої творчості ВУАН [33].

Ф. Шміт уважав, що кожен педагог мусить рахуватися з психологічним розвитком людини, який іде «через образи до понять, через конкретний чуттєвий світ до теорій та ідей, через фізику до метафізики» [33, с. 16]. Саме тому він пропонував докорінно змінити підходи до навчання, доводячи: «Коли словесність починати з грамоти й етимології, математику з абстрактної арифметики, малювання з геометричних везерунків, музику з гам..., коли скрізь і в кожній дрібниці іти проти природи, іти дедуктивно, а не індуктивно <...>, то не слід принаймні дивуватися з дитячої “невдячності”, дивуватися з того, що діти з найпокірливішим і жалісним виглядом роблять учителю тупий опір і бачать в ньому мучителя, навіть тоді, коли вони цього мучителя, як людину, не ненавидять або навіть люблять» [33, с. 18]. На його думку, учитель мав допомогти учневі накопичити запас зрозумілих, повних і відповідних дійсності образів, а також розвинути звички, які б сприяли набуттю й сприйманню цих образів. Для цього слід було дозволити дітям різними органами чуття пізнавати реальний світ (замість студіювання книжок), розвивати моторику (не лише в іграх, а й у праці) та навчати їх мистецтву, зокрема малярству. Ф. Шміт доводив, що малярство – не примха чи забавка, як багатьом здавалося, а біологічно й соціально важлива діяльність, що є наслідком розвитку зорової уяви, відповідно навчання малярству розвиває здатність до утворення та виявлення конкретних зорових образів [33, с. 21].

Процес навчання малюванню, наголошував учений, мав полягати в розвитку зорової уяви дитини задля того, щоб вона могла прискорено й легко подолати всі ті фази розвитку, які вона пройшла б і без ке-

рівника, але за триваліший період і з більшими труднощами [33, с. 41]. При цьому він наполягав, що «дитина під час свого духовного зростання з казковою швидкістю проходить той шлях, по якому надзвичайно повільно, з труднощами, блукаючи й напомацьки, пройшла в своєму філогенетичному культурному розвитку людськість, і для того, щоб зрозуміти еволюцію дитини, нам досить і того, щоб загально уявляти собі цей шлях» [33, с. 49].

Згідно з теорією Ф. Шміта історичний розвиток мистецтва (філогенетична історія мистецтва), упродовж якого людство поступово розв'язувало шість основних проблем зображення (ритму / лінії, форми, композиції, руху, простору, світла), виглядав так: 1) мистецтво палеоліту й неоліту (цикл ірреалістичний) розв'язало проблему лінії (лінійного ритму); 2) мистецтво шумерське і єгипетське (цикл ідеалістичний) розв'язало проблему образотворчої форми; 3) мистецтво ассиро-вавилонське, історичного Єгипту, мікенського Криту (цикл натуралістичний) основну увагу зосередило на композиції; 4) мистецтво Греції (цикл реалістичний) розв'язало проблему руху; 5) середньовічна Європа зосередилася на проблемі простору; 6) імпресіоністи та футуристи гостро порушили проблему світла, яку буде вичерпано в найближчі півтори тисячі років [33, с. 51–52]. Скориставшись колекцією малюнків Музею дитячої творчості в Харкові, яка нараховувала близько п'ятнадцяти-двадцяти тисяч, науковець спробував наочно продемонструвати, що діти у своєму (онтогенетичному) розвитку в скороченому вигляді проходять початкові етапи філогенетичної малярської історії, тобто послідовно розв'язують проблеми лінії, форми, композиції [33, с. 54–71].

Дослідник не обмежився констатацією синхронії вікової еволюції дитячого малюнка та періодів історичного розвитку мистецтва, а проаналізував традиційні методи навчання (копіювання, писання з природи, ілюстрування), виявивши позитивні й негативні сторони кожного з них. Так, убачаючи силу мистецтва не в техніці, а в психічних процесах, він спочатку категорично заперечував доцільність копіювання, а згодом,

усвідомивши значення оволодіння технікою для маляра, допускав використання цього методу, але лише за умови, що він не ламатиме розвиток уяви художника, а полегшуватиме оволодіння засобами для реалізації тих чи інших завдань [33, с. 71–77]. Оскільки писання з натури вимагало високого ступеня сприйняття, уяви та технічних навичок, він уважав його корисним у тих межах, які відповідали рівню розвитку дитини. Водночас, на його думку, у захопленні писанням з натури крилася небезпека превалювання образотворчих завдань над ритмічними, що не відповідало здібностям дитини [33, с. 77–82]. Суть справжнього педагогічного методу, названого ним методом вільної мальовничої творчості, полягала в тому, «щоб дати змогу дитині в кожний мент робити саме те, що їй в цей мент внутрішнє потрібно, але стежити за її розвитком, усовуючи шкідливі звички (наприклад, розмазування ліній, вживання стирачок і т. и.), усовуючи шкідливі непомірні захоплення (найнебезпечніше з них захоплення копіюванням), полегшуючи набування нових асоціацій, поповнення й виправлення запасу образів, наводячи на сюжети й теми посилені й, разом з тим, цікаві для дитини, які б допомагали б її художньому зростанню» [33, с. 88].

У результаті науковець дійшов парадоксального висновку: навчання малюванню в школі мало бути, з одного боку, індивідуалізованим, з другого – не окремим предметом, а «неодмінним подорожнім усіх “предметів”» [33, с. 92], щоправда, пояснити, як досягти поєднання цих протилежностей він не зумів. Попри те, що більшість дітей припиняла малювати, подолавши два-три етапи еволюційного циклу, Ф. Шміт наполягав на продовженні естетичного виховання, адже сприйняття створених іншими творів уважав «послабленою формою власної творчості», яка потребувала відповідної підготовки [33, с. 94–96].

До спеціальних художніх шкіл науковець пропонував зараховувати лише тих, хто на попередніх етапах розвитку засвідчив здібності до малювання, а вже згодом серед художників-виконавців виокремлювати справжніх творців. При цьому він відкидав

вузьку спеціалізацію й одночасне навчання різним дисциплінам, тобто пропонував поєднувати в навчальному процесі представників різних мистецтв (музики, красного письменства, малярства, архітектури тощо), а дисципліни викладати одна за одною, відводячи кожній з них від одного до п'яти-шести тижнів. Спочатку вчений пропонував викладати курс естетики (на біологічній основі), за ним – курси теорії стилів і форм, соціології мистецтва, загальної історії мистецтва у зв'язку з історією культури (одночасно з ними – фізіологічної оптики й акустики, ритміки форм у просторі, звуків у часі, рухів тіла в часі й просторі, технології), у другому півріччі – курси історії естетичних систем і художньої критики, художньої педагогіки, радянського й зарубіжного законодавства й радянської адміністративної практики [33, с. 107–109].

Сучасники Ф. Шміта, не відкидаючи позитивних рис його теорії, ставили під сумнів абсолютність аналогії онтогенези та філогенези. Так, відомий російський мистецтвознавець А. Бакушинський із цього приводу зазначав: «У Росії мистецтвознавчий інтерес нині до дитячої творчості виявляє Ф. І. Шміт. Але і в його працях, дуже яскравих, своєрідних і цінних за висновками, іноді парадоксальним і доволі суперечливим (особливо багато у мене незгоди з ним у характеристиці фаз індивідуального і родового розвитку художньої форми), усе ж превалює інтерес психологічний» [7, с. 3–4]. Нині, цілком солідаризуючись з їхньою оцінкою, О. Некрасова-Каратеєва вбачає в проведеній ученим аналогії між дитячим і так званім великим мистецтвом відголосок боротьби за увагу й адекватну оцінку дитячої творчості [20, с. 256].

У процесі з'ясування онтогенетичної історії мистецтва Ф. Шміт важливе значення надавав музеям дитячої творчості [33, с. 112], тому 1923 року при Кабінеті мистецтв заснував Музей дитячої творчості, згодом реорганізований у Кабінет дослідження дитячої творчості ВУАН [13, с. 393; 5, с. 58]. Його основу заклала колекція малюнків, зібрана Б. Бутником-Сіверським за час функціонування однойменного кабінету при науково-педагогічному комітеті Губернського відділу

ІСТОРІЯ

народної освіти (1922) [26, с. 63]. Ф. Шміт завідував новоствореною установою недовго, позаяк у травні 1924 року, зрікшись більшості посад у Києві, виїхав до Москви, де став завідувачем відділу великокнязівських старожитностей Історичного музею, членом Науково-дослідного інституту мистецтвознавства й археології Російської асоціації науково-дослідних інститутів суспільних наук, професором Першого московського державного університету тощо [25, с. 81–82].

Після того, як 23 грудня 1924 року Ф. Шміта призначили директором Державного інституту історії мистецтв у Ленінграді, він поінформував Спільне зібрання ВУАН, що переносить центр своєї роботи до Російської академії історії матеріальної культури та Ленінградського університету і з 1 січня 1925 року виходить зі штату ВУАН. Водночас він запевнив, що пишається званням академіка ВУАН і намагатиметься й надалі підтримувати з нею зв'язок, «керуючи здаля працею академічного Кабінету дослідження дитячої творчості і проводячи працю в Українському науковому товаристві в Ленінграді» [14, с. 65].

Збиранням і аналізом матеріалів Кабінету дослідження дитячої творчості після від'їзду Ф. Шміта займався Б. Бутник-Сіверський (1901–1983), який працював у ВУАН з 22 березня 1922 року [3, с. 5; 16, с. 109]. За його плечима було навчання в реальному училищі в Чернігові (1917), робота креслярем Губземства й комісаром Губернського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини в рідному місті, секретарем Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини в Харкові, архівістом Центрального архівного управління в Києві та його губернського осередку у Вінниці, вихователем і завучем дитячого санаторію в Пущі-Водиці. Можливо, знайомство Ф. Шміта з Б. Бутником-Сіверським відбулося в Київському археологічному інституті, принаймні в усіх виявлених особових справах останній зазначав, що навчався в цьому закладі в 1924–1926 роках [3, с. 2; 16, с. 109]. Оскільки згаданий виш припинив діяльність 1924 року, то Б. Бутник-Сіверський, якщо й навчався в ньому, проте

не в 1924–1926, а в 1922–1924 роках, коли й познайомився з Ф. Шмітом і став його відданим послідовником у Києві.

Молодому науковцеві вдалося налагодити плідні контакти з педагогічними й медичними закладами, учителями малювання. Це дозволило поповнювати колекцію дитячих малюнків і виробляти нові засади художньої педагогіки. Збірка Кабінету, що вже 1923 року нараховувала понад десять тисяч малюнків [13, с. 393], постійно поповнювалася, наприклад, 1926 року вона зросла на 3266, а 1927 року – на 6820 одиниць [14, с. 245, 363]. Кабінет формував показові колекції дитячих малюнків для інших установ, зокрема для Державного інституту історії мистецтв і Психоневрологічної академії в Ленінграді, надавав консультації з питань дитячої творчості [14, с. 245].

Колекція Кабінету, що формувалася на основі програми, розробленої Ф. Шмітом для Музею дитячої художньої творчості в Харкові, охоплювала малюнки кількох категорій. Першу групу складав масовий матеріал, тобто малюнки, створені вихованцями дитячих садочків і будинків, учнями шкіл, на кожному з яких були зазначені ім'я автора, його вік і стать, описано середовище, де зростала дитина, її пояснення зображеного тощо. «У масовому матеріалі, – наголошував Ф. Шміт, – лише незначний відсоток малюнків виявиться зосібна цікавим і видатним; у більшості це будуть нескінченні повторення все одного й того самого дуже обмеженого репертуару мотивів, все одних і тих самих живописних прийомів, і ось ця одноманітність саме і робить масовий матеріал цінним і цікавим – не для естета, звичайно, а для педагога» [28, с. 28]. Зібраний у Кабінеті масовий матеріал (до середини 1929 року тут накопичили малюнки близько тридцяти п'яти тисяч дітей [15, с. 48]) засвідчував, що на однакових ступенях розвитку діти малюють подібні (антропоморфні, флористичні чи індустріальні) мотиви.

До другої категорії потрапляли серії малюнків однієї дитини, виконані впродовж більш-менш тривалого періоду, часом від півроку до двадцяти трьох років, які давали можливість охарактеризувати її індиві-

дуальний розвиток [15, с. 48]. Третя категорія репрезентувала малюнки дітей, які розвивалися особливо яскраво й інтенсивно, що дозволяло вбачати в них майбутніх художників. Крім того, Кабінет займався вивченням малюнків дітей з вадами розвитку. Установа плідно співпрацювала із Санітарно-педагогічним інститутом, де кожен цікавий випадок досліджували з художньо-теоретичного й медичного боків, залучаючи фахівців кабінетів антропометрії, фтизіатрії, невро- та психопатології, психотехніки, очних хвороб [26, с. 64].

За ініціативою Б. Бутника-Сіверського було організовано семінари та виставки, зокрема, 1923 року разом зі Всенародною бібліотекою України – виставку дитячих малюнків і педагогічної літератури з художнього виховання. Дослідження молодого науковця «Дитячий малюнок, його еволюція, його стилістика та педагогічна практика» на академічному конкурсі 1925 року відзначили першою премією, що надала автору можливість протягом восьми місяців стажуватися в Державному інституті історії мистецтв і Ермітажі (Ленінград) [5, с. 58–59; 6, с. 15]. Хоча працю рекомендували до друку, вона так і не була опублікована через брак коштів. Натомість Б. Бутник-Сіверський узагальнив свої спостереження в статті «Дитячий малюнок» [9], у якій, ґрунтуючись на теоретичних розробках Ф. Шміта, спробував простежити розвиток малюнка дитини від її найменшого віку до повноліття.

Дослідник виходив із твердження наставника, що художня творчість, яка є сукупністю емоцій, образів і м'язових рухів, розвивається як невід'ємна складова людського організму [9, с. 185–186]. Одночасно з розвитком організму впродовж п'яти періодів (циклів) дитина в малярстві послідовно розв'язує проблеми елементів, форми, руху, простору та світла (кольору). Зважаючи на те, що в межах кожного циклу (до 2 років; від 2 до 7 років; від 7 років до статевого дозрівання; до статевого формування; від повноліття) дитина також послідовно розв'язувала ті самі проблеми, що й у своєму загальному розвитку, Б. Бутник-Сіверський уважав доцільним не обмежуватися з'ясуванням характеру дитячого

малюнка в кожному із циклів, а поділити цикли на фази, фази на секунди, секунди на терції, терції на кварта, щоб продемонструвати «діалектичний процес розвитку всього, що існує» [9, с. 187]. Ретельно розглянувши фазовий (частково й секундний) розвиток малюнка в п'яти циклах [9, с. 187–194], автор дійшов висновку, що «безупинний процес розвитку дитячого малюнка йде за діалектичною тріадою і весь побудований на переході від тези через антитезу до синтези, до того-ж остання є заразом за тезу для нового процесу», тобто розвиток малюнка не є процесом послідовного вдосконалення однієї й тієї самої проблеми, а має стрибкоподібний характер [9, с. 197]. Крім загальної систематики розвитку дитячого малюнка за циклами, Б. Бутник-Сіверський наголосив на необхідності індивідуального аналізу матеріалу, зазначивши, що біологічний момент дає закономірну появу структур, соціологічний – впливає на сюжет, темп зміни структур і розвитку, часом порушуючи його, спадково-конституційний – позначається на зосередженні на певних проблемах і характері їх трактування [9, с. 197–198].

Результати дослідження, на думку Б. Бутника-Сіверського, мали важливе практичне значення для виховної роботи, у ході якої він радив сприяти найвичерпнішому виявленню образів, емоцій та рухів, а також дотримуватися балансу між ними та загальним розвитком організму. Він наполягав на тому, щоб виховний процес ґрунтувався на принципі безупинної зміни за тріадою, а матеріал, запропонований для осягнення, постійно змінювався відповідно до можливостей дитини сприймати, виявляти та переробляти його [9, с. 210–211].

Дослідження Б. Бутника-Сіверського, що з'явилося в час зміни наукової парадигми, зазнало нищівної критики. Скажімо, Є. Холостенко назвав його спроби обґрунтувати теорію циклічного розвитку мистецтва Ф. Шміта на матеріалі дитячого малюнка непотрібними й навіть шкідливими, оскільки, на його думку, вони ревізували досягнення марксистського мистецтвознавства, а також давали підстави для перебудови системи виховного процесу

ІСТОРІЯ

в школах і дитячих будинках України на підставі фальшивих теорій [24, с. 39]. Та й нині дослідники вважають, що Б. Бутник-Сіверський не так розвивав оригінальну ідею Ф. Шміта, як заганяв її в безвихідь схематизації [22, с. 271].

З проблематикою дитячої творчості й художнього виховання безпосередньо пов'язаний ще один напрям наукових досліджень Б. Бутника-Сіверського – ілюстрування дитячих книжок. Свого часу Ф. Шміт наголошував, що ілюстрації до підручників і літератури для дітей мають відповідати рівню їхнього розвитку й у жодному разі не можуть набувати ілюзіоністського характеру [33, с. 96–98].

Над дослідженням «Принципи ілюстрування дитячої книжки» [12] Б. Бутник-Сіверський працював п'ять років, упродовж яких йому довелося кілька разів змінювати підходи. Розпочавши зі студювання історії розвитку ілюстрації дитячої книжки, згодом він зосередився на з'ясуванні того, як самі діти її проілюстрували б, та на питаннях розвитку оптичного сприймання в дітей різного віку. Результати досліджень науковець намагався апробувати на практиці. Під його керівництвом художник Б. Крюков проілюстрував низку навчальних видань для дітей молодшого шкільного віку, зокрема «Початкову арифметику» О. Астряба [4] та читанку «Наше життя» [19]. Підручники викликали жвавий інтерес у дітей, хоча ініціатор системи їх ілюстрування визнавав, що цілком реалізувати задумане не вдалося з кількох причин. По-перше, наміри дослідника й художника постійно корегували як видавництво, так і автори книжок. По-друге, суто дидактичний характер ілюстрацій змушував вводити додаткові елементи, які концептуально вчений уважав зайвими. По-третє, розмір ілюстрацій та техніка їх виконання не відповідали потребам конкретного дитячого віку, і, нарешті, негативно на результат вплинули стислі терміни виконання роботи та додання видавництвом малюнків креслярського типу. І все-таки Б. Бутник-Сіверський переконався в доцільності розпочатих досліджень, поширив їх на дитячі садки, а після успішної доповіді «Принципи ілюстрування дитячої

книжки», виголошеної в березні 1928 року на конференції з проблем дитячої книжки, ВУАН опублікувала його працю [12, с. 6–7].

У перших трьох розділах дослідження («Місце та роля малюнка в книзі», «Погодження малюнка з текстом», «Кількісна пропорційність між малюнком та текстом») автор спробував з'ясувати різні аспекти зв'язку оптичного мистецтва (ілюстрації) з продуктом фіксованої акустичної творчості (книжкою). Розмірковуючи про функції та місце ілюстрації, Б. Бутник-Сіверський дотримувався думки, що малюнок у книзі має бути супровідним (додатковим) елементом, а користь від ілюстрування є лише тоді, коли малюнок «допомагає сприймати окремі (умисно вибраті) акустичні образи, себ-то поширює обсяг сприймання, викликаючи під час читання діяльність <...> що спричиняється до поширення оптичного образного мислення та допомагає творенню комплексового більш широкого акустично-оптичного образу» [12, с. 10–11]. Як супровідний елемент книжки, малюнок, уважав дослідник, мав цілком відповідати акустичному образу (тексту) за структурою та кількістю складових елементів і в жодному разі не міг виходити за межі його (акустичного образу) інформативності. Тобто, якщо з тексту читач дізнавався про те, що «Жили дід та баба // Та була в них курка ряба», то на малюнкові не допускалося введення якихось інших зображень, скажімо, хати, деталей інтер'єру тощо [12, с. 11–13].

Кількість ілюстрацій у книжці (пропорційне співвідношення малюнків і тексту) залежала від віку читача й зумовлювалася особливостями його сприйняття. Чим старший читач, тим менше місця повинні були займати в книжці малюнки, натомість для найменших дітей вони могли ілюструвати кожен акустичний образ, творячи так звану книжку-картинку [12, с. 13–15], прикладом якої стало проілюстроване Б. Крюковим (за вказівками Б. Бутника-Сіверського) видання віршика С. Федорченко «Нумо, хто кінець знайде?» [23].

Наступні кілька розділів дослідник присвятив зв'язку ілюстрації та дитини, тобто питанню сприйняття ілюстрації дитиною,

яке він безпосередньо пов'язав із засадами ілюстрування видань для дітей різного віку. Ілюстрацію дослідник розглядав як педагогічний дратівник, що передбачав отримання якнайшвидшої та найадекватнішої реакції, а для цього вона мала відповідати розвитку апарата сприйняття читача, який суттєво змінювався з віком [12, с. 15–17]. Для з'ясування структурних змін сприйняття автор пропонував скористатися з «фіксованих наслідків вияви», тобто власної творчості читача, що спонукало його до висновку про можливість використання «розвитку дитячого малюнка для будування ілюстрації за віком в дитячій книзі» [12, с. 18–24].

Дитячі роботи використовували для ілюстрування задовго до Б. Бутника-Сіверського. Як правило, у книжках уміщували малюнки дітей або їхню імітацію фаховими художниками, зберігаючи структуру, манеру й техніку виконання. Дослідник наполягав на тому, що найоптимальнішою ілюстрацією є імітація дитячого малюнка, що відповідає віку дитини, зі збереженням лише його структури. Наслідувати техніку малювання він уважав недоречним з огляду на те, що притаманну дитячим малюнкам деформацію форми спричиняло не бажання (сприйняття) їхніх авторів, а брак тих чи інших навичок на певних етапах розвитку [12, с. 24–27; 15, с. 49]. Суттєвого значення дослідник надавав структурі й формам малюнка дитини конкретного віку. Оминаючи найменших дітей (ясельного віку), здатних сприймати лише окремі загальні елементи, і найстарших (постпубертатного віку), сприйняття яких мало відрізнялося від сприйняття дорослих, він зосередився на трьох вікових категоріях дітей – дошкільного, середнього та старшого шкільного віку [12, с. 27–46].

Поряд з образотворчим (сюжетним) малюнком в ілюструванні дитячих книжок Б. Бутник-Сіверський допускав орнаментальні елементи, але для дітей молодшого й середнього віку обмежував сферу їх використання деталізацією образотворчих композицій [12, с. 46–48]. Щодо розташування ілюстрацій у тексті, їх облямування, характеру тла, то поради дослідника зале-

жали від віку читача. Зрозуміло, що для дошкільнят він пропонував найпростіші для сприйняття форми (роз'єднані предмети, просте облямування у формі чотирикутника, розмежування тексту й зображення), які ускладнювалися з віком [12, с. 48–53]. Насамкінець дослідник зауважив, що обкладинка і заставка мають містити малюнок, що підсумовує весь текст, а не подає окремий епізод; кінцівка – якийсь предмет чи атрибут, про який згадувалося в книжці, але який не пов'язаний з конкретним епізодом (включно з необразотворчим елементом) [12, с. 53–57].

Дослідження дитячої творчості у ВУАН Б. Бутник-Сіверський продовжував до початку 1930-х років. Слід зауважити, що наприкінці 1920-х років позаштатна Кафедра всесвітнього мистецтва ВУАН, до складу якої входив Кабінет дослідження дитячої творчості, змінила назву на Кафедру загального мистецтвознавства, підтвердивши орієнтацію на теоретичну проблематику. У статті, яка підсумовувала здобутки Кафедри з нагоди десятиліття створення ВУАН, наголошувалося: «Оскільки в ВУАН (на відміну від АН СРСР) є Катедра загального мистецтвознавства (дотепер історії всесвітнього мистецтва), хоч і нештатна, ВУАН не може нехтувати тими великими теоретичними і практичними проблемами, що їх якраз наша епоха ставить перед мистецтвознавством, а саме проблемами марксистської теорії й історії мистецтва <...>. Катедра загального мистецтвознавства ВУАН взагалі стоїть твердо: правда, в ній не буде репрезентовано ні художній фольклор, ні історію мистецтва, але ці дві галузі мистецтвознавства, хоч в українському тільки, а не у всесвітньому масштабі, знайшли собі працівників у сусідній Катедрі українського мистецтва та у ВУАКові» [2, с. 4–5].

З метою реалізації намічених завдань при Кафедрі, крім Кабінету дослідження дитячої творчості, було заплановано організувати Кабінет масового революційного мистецтва, завдання якого полягало в тому, щоб «збирати матеріал і досліджувати продукцію і самостійного мистецтва мас, і пропагандистсько-агітаційного мистецтва, і, нарешті, мистецтво для мас, як воно тво-

ІСТОРИЯ

ряться за революційних років» [2, с. 4–5]. Створення цієї установи засвідчило орієнтацію Ф. Шміта та його послідовників на соціологічну проблематику й водночас стало закономірним кроком на шляху ідеологізації української науки. Досить сказати, що своєрідний маніфест нової академічної структури – стаття Б. Бутника-Сіверського «За масове революційне мистецтво» – з'явилася в газеті «Пролетарська правда» у квітні 1930 року, коли там завершували друкувати протоколи допитів, вироки видатним вітчизняним науковцям та інші матеріали, пов'язані з інспірованим владою процесом Спілки визволення України [10].

Діяльність обох кабінетів призупинилася після того, як 1933 року Б. Бутник-Сіверський прийняв запрошення азербайджанського відділення Закавказької філії Академії наук СРСР обійняти посаду вченого секретаря Інституту історії, археології й етнографії і на тривалий час залишив Україну. Невдовзі були ліквідовані мистецтвознавчі інституції ВУАН. Повернувшись після Другої світової війни до Києва, учений продовжив дослідження агітаційно-масового та самодіяльного мистецтва, але про проблематику дитячої творчості навіть не згадував.

Аналіз діяльності Кабінету дослідження дитячої творчості доводить, що в 1920-х роках у ВУАН з ініціативи Ф. Шміта та за безпосередньою участю Б. Бутника-Сіверського було розгорнуто активне і всебічне вивчення творчості дітей різного віку й соціального походження. Завдяки співпраці установи з навчальними і медичними закладами вдалося сформувати потужну колекцію зразків дитячої творчості, дослідження яких дозволило виробити оригінальну концепцію художнього виховання, включно із засадами ілюстрування книжок, що відразу була апробована на практиці. У зв'язку з від'їздом співробітників кафедри з Києва та ліквідацією мистецтвознавчих установ ВУАН на початку 1930-х років зазначена проблематика зникла з виднокола академічної науки, хоча чимало напрацювань 1920-х років не втратили значення донині. Перспективи дослідження розглядуваної теми пов'язані насамперед з виявленням нових дже-

рельних матеріалів діяльності Кабінету, що, можливо, збереглися в особовому фонді Б. Бутника-Сіверського (Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського), який кілька десятиліть залишається неописаним, а відповідно недоступним для дослідників.

Примітки

¹ Нещодавно цікавий аналіз розглядуваної праці запропонувала Л. Сиченкова [21, с. 862–879], упоряднича збірки вибраних досліджень Ф. Шміта. Утім, імперський дискурс спонукав авторку навіть назву праці спотворити: замість «Давня Русь-Україна», як у Ф. Шміта, вона скрізь писала «Давня Русь, Україна» або «Давня Русь і Україна» [21, с. 534, 805, 848, 862, 874]. При цьому Л. Сиченкова повсякчас нарікає на нинішній український сепаратизм, зокрема на те, що Південна й Західна Україна (?!), якій «упродовж століть судилося стати заповідним краєм для пам'яток споконвічно російської культури», «сьогодні прагне відокремитися не тільки політично, але духовно, зрікаючись минулого й спотворюючи його» [21, с. 863]. Тут і далі переклад російськомовних джерел належить авторці статті.

² Софійська комісія була поновлена у складі ВУАН 1923 року з ініціативи О. Новицького, який і став її керівником.

Джерела та література

1. Звіт про діяльність Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства з 1 жовтня 1922 до 1 жовтня 1923 року. – Науковий архів Інституту археології НАН України, ф. 9, спр. 224, арк. без паг. – 21 зв.
2. Катедра історії всевітнього мистецтва. [Стаття для «Ювілейного збірника ВУАН». 1929]. – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, ф. X, спр. 18647, арк. 1–5.
3. Особова справа Б. С. Бутника-Сіверського. 29 листопада 1949 року – 5 листопада 1983 року. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 581, оп. 2, спр. 609, арк. 1–57.
4. Астряб О. Арифметичний задачник (приспорований до комплексної системи викладання) для села. Перший рік навчання / Ол. Астряб. – [Київ] : ДВУ, 1925. – Вип. 3. – 55 с. : іл.
5. Афанасьев В. А. Федор Иванович Шмит / В. А. Афанасьев. – Киев : Наукова думка, 1992. – 216 с. : ил.
6. Афанасьев В. Мистецтвознавчі та народознавчі праці Бориса Бутника-Сіверського (До 100-річчя від дня народження вченого) / Василь Афанасьев // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 5/6. – С. 14–18.
7. Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств / А. В. Бакушинский. – Москва : Новая Москва, 1925. – 240 с., XXII табл.
8. Барвінок В. Софійська комісія при Всеукраїнському археологічному комітеті ВУАН /

ІРИНА ХОДАК. КАБІНЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ТВОРЧОСТІ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК...

- В. Барвінок // Хроніка археології та мистецтва. – 1931. – Чис. 3. – С. 89–92.
9. *Бутник-Сіверський Б.* Дитячий малюнок / Б. Бутник-Сіверський // Записки Історично-філологічного відділу УАН. – Київ, 1929. – Кн. 21/22. – С. 185–225.
10. *Бутник-Сіверський Б.* За масове пролетарське мистецтво / Б. Бутник-Сіверський // Пролетарська правда. – 1930. – 30 квіт.
11. *Бутник-Сіверський Б.* Кабінет революційного масового мистецтва / Б. Бутник-Сіверський // Вісті ВУАН. – 1930. – № 6. – С. 19–20.
12. *Бутник-Сіверський Б.* Принципи ілюстрування дитячої книжки / Б. Бутник-Сіверський. – [Київ] : Культура, 1929. – 68 с., 12 табл.
13. Історія Академії наук України. 1918–1923 : Документи і матеріали / [упоряд.: В. Г. Шмельов, В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1993. – 376 с. – (Джерела з історії науки в Україні).
14. Історія Національної академії наук України, 1924–1928 : Документи і матеріали / [упоряд.: В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський, Т. П. Палакіна та ін.]. – Київ, 1998. – 762 с. – (Джерела з історії науки в Україні).
15. Короткий огляд діяльності І-го відділу Всеукраїнської академії наук за жовтень – квітень 1928–29 р. // Вісті ВУАН. – 1929. – № 3/4. – С. 46–50.
16. *Крючковский С. А.* Бутник-Сіверський Борис Степанович / С. А. Крючковский // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры : биографический словарь. – Санкт-Петербург : [РНБ], 2003. – Т. 3 / [редкол.: Л. А. Шилов (гл. ред.) и др.]. – С. 109–111.
17. *Кулаев К. Ф. И.* Шмит как теоретик эстетического воспитания / К. Кулаев // Искусство. – 1988. – № 7. – С. 34–36.
18. *Кульчицкий С.* Історія Національної академії наук України / С. Кульчицкий, Ю. Павленко, С. Руда, Ю. Храмов. – Київ : Фенікс, 2000. – 527 с. : іл.
19. Наше життя : перша книжка для читання / упоряд. В. Дога ; Держ. наук.-метод. комітет Наркомосвіти УСРР ; [мал. Б. Крюкова за ред. Б. Бутника-Сіверського]. – [Київ] : ДВУ, 1926. – 128 с. : іл.
20. *Некрасова-Каратеева О. Л.* Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование : дисс. ... д-ра искусствоведения / Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна. – Санкт-Петербург, 2005. – 429 с., 76 с. : ил.
21. *Сыченкова Л. А.* О книгах Ф. И. Шмита / Л. А. Сыченкова // *Шмит Ф.* Избранное. Искусство: проблемы теории и истории / Федор Шмит ; [сост. тома, автор статей и коммент. Л. А. Сыченкова]. – Санкт-Петербург : Центр гуманитар. инициатив, 2012. – С. 787–898.
22. *Сыченкова Л. А.* Федор Шмит: учителя, ученики, последователи / Л. А. Сыченкова // История и историки в пространстве национальной и мировой культуры XVIII–XIX веков : сборник статей / [под ред. Н. Н. Алеврас, Н. В. Гришиной, Ю. В. Красновой]. – Челябинск : [Энциклопедия], 2011. – С. 264–275.
23. *Федорченко С.* Нумо, хто кінець знайде? / С. Федорченко ; мал. Б. Крюкова. – [Київ] : Культура, [1929]. – 15 с. : іл.
24. *Холостенко Е.* Идеалисты из Украинской академии наук и художественные критики / Ев. Холостенко // На литературном посту. – 1929. – № 15. – С. 36–40.
25. *Чистотинова С.* Федор Иванович Шмит / С. Чистотинова. – Москва : Дело, 1994. – 206 с. – (Забутые страницы культуры ; вып. 1).
26. *Шмит Ф. И.* Искусство. Проблемы методологии / Ф. И. Шмит. – Ленинград : Academia, [1926?]. – 65 с.
27. *Шмит Ф. И.* Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция / Ф. И. Шмит. – Харьков : Союз, 1919. – 328 с. : ил. – (Культурно-историческая библиотека / под ред. Д. И. Багалая).
28. *Шмит Ф. И.* Искусство как предмет обучения / Ф. И. Шмит. – Харьков : [Тип. Нар. комиссариата просвещения], 1923. – [2], 63 с. – (Библиотека журнала «Путь просвещения» ; № 7).
29. *Шмит Ф.* Киевский Софийский собор / Феодор Шмит // Светильник. – 1913. – № 8. – С. 3–22.
30. *Шмит Ф.* О художественно-педагогическом образовании / Ф. Шмит // Путь просвещения. – Харьков, 1923. – № 7/8 (15/16). – С. 56–71.
31. *Шмит Ф. И.* Почему и зачем дети рисуют: педологический и педагогический очерк / Ф. И. Шмит. – Москва : Гос. изд-во, [1925]. – [1], 196 с. : ил.
32. *Шмит Ф. И.* Мистецтво старої Руси-України / Ф. І. Шміт ; [переклад з рос. С. Таранушенка]. – Харків : Союз, 1919. – 99 с. : іл. – (Культурно-історична бібліотека / за ред. Д. І. Багалія).
33. *Шмит Ф.* Психологія малювання : для педагогів / Ф. І. Шміт. – Київ : Держ. вид-во, 1921. – 115 с. : іл.
34. *Rouma G.* Le Langage Graphique de l'Enfant / Georges Rouma. – Paris : Félix Alcan & Lisbonne ; Bruxelles : Misch & Thron, 1913. – 283 p., 70 tabl.

SUMMARY

The researchers of Ukrainian academic art studies of 1920s – early 1930s were mainly interested in their predecessors' groundworks in the history of Ukrainian art, less in the history of Russian, West European or Oriental art. They were implemented with the structural subdivisions of the Department of the Ukrainian Art or institutions under General Assembly of All-Ukrainian Academy of Sciences, in particular, the Art Department of the All-Ukrainian Archaeological Committee and the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Arts. The achievements of the cabinets of World Art Department, main efforts of which were put into the issues of the theory of art, the psychology of the creation, aesthetic education and also children's and mass amateur

ІСТОРИЯ

works, were left on the periphery of art historiography and are now enlisted to the outsider art. The Cabinet of Children's Crafts Studies founded in 1923 on Fedor Shmit's (1877–1937) initiative was distinguished by the intensity of the activity. Theoretic basis for its development was laid with the scientific works of F. Shmit, in particular the book *Psychology of Drawing* (1921), where he stated the synchronism of age evolution of children's drawing and stages of historical development of art, and also set his own concept of aesthetic education. Due to fruitful contacts with pedagogical and medical institutions, teachers of drawing, a member of this Cabinet Borys Butnyk-Siverskyi (1901–1983) had collected scores of thousands of children's creativity examples that allowed him to follow the evolution of the child's drawing from the youngest age to the majority in the article *Children's Drawing* (1929). Moreover, the young researcher published the monograph *Principles of Children's Book Illustration* (1929), where he came to the conclusion that the best illustration was the imitation of children's drawing corresponded to children's age, with the preservation of its structure, but without deformation of the shape.

Keywords: cabinet, study, psychology of drawing, children's creativity, illustration.

УДК 745.51(477)“197/20”

УКРАЇНСЬКІ ПРОВІДНІ МИТЦІ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВА (остання третина ХХ – початок ХХІ століття)

Зоя Чегусова

У статті подано розгорнутий аналіз творчості провідних вітчизняних митців художньої обробки дерева в останній третині ХХ – на початку ХХІ ст. Окреслено індивідуальні образно-пластичні особливості творчості кожного з них, їхні основні мистецькі досягнення та специфіку синтезу національних традицій і новаторства.

Ключові слова: мистецтво художньої обробки дерева в Україні, остання третина ХХ – початок ХХІ ст., декоративна скульптура, об'ємно-просторова пластика, рельєфно-різьблені панно.

В статье представлен развернутый анализ творчества ведущих отечественных мастеров художественной обработки дерева в последней трети ХХ – начале ХХІ в. Обозначены индивидуальные образно-пластические особенности в творчестве каждого, их основные достижения в искусстве, специфика синтеза национальных традиций и новаторства.

Ключевые слова: искусство художественной обработки дерева в Украине, последняя треть ХХ – начало ХХІ в, декоративная скульптура, объемно-пространственная пластика, панно-рельефы.

The article offers the comprehensive art critical analysis of creative works of the leading professional masters of artistic woodworking in Ukraine in the last third of the XXth – early XXIst centuries. They have reached profound understanding of national traditions while organically combining it with innovative approach in the work with favourite material of the applied art masters, and all that has an all-round historical response in collective consciousness of the Ukrainian people which have wood as an all-purpose means of artistic expression.

Keywords: art of Ukrainian artistic woodworking, period of the last third of the XXth – early XXIst centuries, decorative sculpture, three-dimensional plastic art, embossed carving, leading professional masters, analysis of creative works, individual figurative and plastic peculiarities, profound understanding of national traditions, innovative approach to material.

Дерево як одне з найдавніших і найближчих до людського єства матеріалів з глибокими смисловими резонансами в колективній свідомості століттями слугувало українському народу універсальним засобом мистецького вислову. За плечима професійних художників, які на зламі ХХ–ХХІ ст. творчо працюють з деревом,

стоїть не одне покоління народних майстрів – теслярів, столярів, різьбярів, якими впродовж століть створено цілий материк орнаментованих художніх форм: надзвичайних українських церков, дзвіниць, хрестів, народних меблів і начиння, що певною мірою впливають на твори сучасних художників.

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. УКРАЇНСЬКІ ПРОВІДНІ МИТЦІ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВА...

В останній третині ХХ ст. в царині професійного декоративного мистецтва України дістає цілком своєрідний розвиток рельєфне різьблення у формах настінних панно, декоративної скульптури й об'ємно-просторової пластики, де відчувається органічне поєднання новаторського підходу до обробки дерева з глибинним розумінням національних традицій та використанням усіх естетичних можливостей цього матеріалу. Це спричинило появу творів мистецтва новітнього образного звучання, сповнених витонченого естетизму, орієнтованих на виставкове, музейне середовище та активну взаємодію з архітектурним простором.

Мистців, які звертаються до художньої обробки дерева, не так багато – в означений період у цій ділянці працює відносно незначна кількість майстрів професійного декоративного мистецтва України. Проте їхні творчі зусилля, спрямовані на розвиток новаційної дерев'яної пластики, убачаються плідними й гідними уваги.

Учасник багатьох всеукраїнських і міжнародних виставок, відомий митець декоративної скульптури, член Національної спілки художників України (далі – НСХУ), заслужений художник України, професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького Іван Фізер, послуговуючись досвідом та генетичним кодом минулих поколінь, однаково плідно працює і в кераміці, і в царині художньої обробки дерева (у 1972 р. закінчив відділ художньої кераміки Ужгородського училища прикладного мистецтва ім. А. Ерделі (нині – Коледж мистецтва ім. А. Ерделі Закарпатського художнього інституту), а в 1980 році завершив навчання на відділі проектування інтер'єрів і меблів Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (далі – ЛДІПДМ, нині – Львівська національна академія мистецтв, далі – ЛНАМ).

Майстер вважає, що «процес перевтілення дерева у мистецький твір подібний диву: магія дерева – у його внутрішній напрузі, і суть внутрішнього має формувати зовнішнє» [11, с. 404]. Емоційно наповнена скульптурна пластика жіночих фігур

І. Фізера символізує національні архетипи, предковичний дух української землі (декоративні скульптури «Марія», 1992 р.; «Земля», 1998 р.).

Натхнений давньою пластикою степових кам'яних баб, мистецтвом народного примітива, художник намагається відійти від традиційного зображення людської фігури, шукаючи новаторські прийоми в дерев'яній різьбі, надаючи своїм образам промовистої виразності, що перетинається з мовчазною величністю (декоративні скульптури «Блага вість», «Чекання» – обидві 1994 р.).

Його станково-декоративні композиції (виконані з дуба, липи, смереки), завдяки монументальному звучанню образно-пластичного ладу, можуть витримати будь-яке збільшення. Твори І. Фізера, у яких він зазвичай утілює філософські ідеї («Двадцятий вік», 1990 р.; «Ноша», 1998 р.; «Той, що тримає землю», 2000 р.; «Чумацький шлях», 2005 р.; «Дорога до успіху», 2008 р.; «Джерело», 2009 р.), наповнені роздумами перед вічним, духовною красою, глибиною символіки, почуттям гордості за історичну пам'ять, де «для Фізера дерево – одухотвореність народної різьби, одухотвореність барокової різьби» [8, с. 101].

Відмінним є художньо-формальний підхід до дерева найвідомішого у Львові в цьому виді мистецтва майстра – члена НСХУ, професора кафедри художніх виробів з дерева ЛНАМ Ігоря Стеф'юка. Його авторська концепція пластики передбачає наповненість образності сакральним «дематеріалізованим» змістом, поетичністю й музичальністю максимально узагальнених форм, які виключають натуроподібність і чуттєвість у його скульптурах. Вони сприймаються парафразами в стилях неоконструктивізму, ліричної абстракції, де автор, використовуючи новаторські прийоми, віртуозно комбінує різноманітні об'єми, площини, різні породи дерева (серія «Фігури», серія «Об'єкти», 1990-ті рр.; поліптих «Обмежений простір», 1993–1995 рр.; «Венера, що спить, Венера, що не спить», 1998 р.).

Формотворчий діапазон І. Стеф'юка досить широкий: арт-об'єкти, інтер'єрна та виставкова станково-декоративна скульптура, рельєфні пласти – від сюжетно-фігу-

ІСТОРИЯ

ративних до майже цілковито абстрактних, що народжені, на глибоке переконання автора, «у широких образотворчих можливостях дерева, його спроможності не лише декорувати чи розповідати (що належить до пасивної сторони історичних функцій цього матеріалу), але й викликати глибокі асоціації, виразити духовні й естетичні ідеї часу» [13, с. 323].

Власний оригінальний шлях у ручній обробці дерева І. Стеф'юк знаходить наприкінці 1980-х років, «змінивши наголос з декоративності художнього дерева на його концептуальність» [13, с. 323]. Композиції його об'єктів мають чітку архітектонічну побудову. Вони майже позбавлені натурності, упізнаваної звичної предметності і перетворюються на конструкції з дерева на стику абстракції й фігуративу, сприймаючись метафорами простору і часу («Спостерігач», 1991 р.; «Напрямок руху», «Об'єкт число 99» – обидві 1992 р.).

Вишуканістю відзначаються розфарбовані дереворізи, які І. Стеф'юк почав створювати першим уже в часи незалежності України, і за якими стоїть досвід, напрацьований автором у його творчому арсеналі мистецьких ідей і технологічних експериментів 1990-х років (поліхромні композиції «Поцілунок волі», 1990 р.; «Об'єкт число 11», 1993 р.; «Об'єкт число 88», 1995 р.; «Спогад про Венецію», 2000 р.; «Брат», 2004 р.). Радикально відступаючи від узвичаєних норм сприйняття художнього дерева, він поєднує традиційне різьблення, інкрустацію, токарство, розпис із модерною конструктивною технікою розтинку дерев'яних форм, що відзначаються точністю й вивіреністю ліній, вишуканістю фактурних включень, балансом шліфованої і рельєфної, безколірної і фарбованої поверхні, гармонією контрастів. «Це контрасти величин, геометричних і неправильних форм, порід дерев, об'ємів і площин, кольорів. В обраній системі образності контраст несе ідею життя, а не хаосу. Митець послідовно уникає деструкції, вона просто чужа для нього» [12, с. 36].

Відсутність традиційного моделювання, оригінальне енергійне трактування геометризмованих фігур часом ріднять його

скульптуру з творами кубістів, з формальними експериментами в пластиці О. Архипенка, який на початку ХХ ст. зреволюціонував традиційний підхід до дерева, радше конструюючи й монтуючи, ніж лише різьблячи свої твори.

Найсильніші ті знаково-символічні твори І. Стеф'юка, що вибудовані ним у єдності відсторонених геометрично-ритмічних форм, де він, з одного боку, повністю відходить від предметності, а з другого – досягає сакрального звучання їхнього глибинного змісту («Фігура Д», 1994 р.; «Фігура С», «Фігура К» – обидві 1997 р.; «Промінь світла», «Сестра страху» – обидві 1999 р.; «Закоханний», 2000–2001 рр.).

Образністю скульптурно-декоративного ряду відрізняються твори М. Малишка, Р. Петрука та В. Андрушка, які творчо працюють у руслі трансформованих народних традицій і уявлень.

Лауреат Премії імені Василя Стуса, член НСХУ, художник-монументаліст, скульптор, живописець, заслужений художник України Микола Малишко (Київ) працює в дереві, намагаючись ламати стереотипи мистецького бачення, позиціонуючи обраний для творчості матеріал як «дзеркало» для відображення внутрішнього світу художника.

Своїми духовними вчителями митець уважає таких усесвітньо відомих титанів українського мистецтва, як Іоанн-Георгій Пінзель, Олександр Архипенко, Іван Кавалерідзе, кожен з яких певним чином вплинув на характер його образно-пластичного мислення й формування неповторного авторського стилю. Твори художника в радянський період після закінчення ним відділу монументального живопису Київського державного художнього інституту (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) (1967) понад двадцять років не експонувалися на виставках, бо виходили за рамки декларованого владою соцреалізму.

Лише від 1987 року – часу групових виставок творчого об'єднання київських художників-монументалістів «Погляд» – твори майстра нарешті побачила широка глядацька аудиторія. Персональну виставку його «незалежних» робіт уперше було

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. УКРАЇНСЬКІ ПРОВІДНІ МИТЦІ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВА...

влаштовано Національним музеєм у Львові (1992). Відтоді митець бере активну участь у створенні засад нової української декоративної дерев'яної скульптури, презентуючи свої роботи на виставках у Швеції, Австрії, Німеччині, Угорщині.

На думку М. Малишка, «скульптура – метафора реальної дійсності», яка здатна виразити не лише творчий порив, а й прагнення до об'єднання й національної самоідентифікації українців [5], що від 2010 року стає особливо актуальним для збереження державності України. Створені ним за допомогою сокири монументально-декоративні конструкції – це новий етап розвитку української дерев'яної скульптури на межі ХХ–ХХІ ст., позначений як пошаною до традиції, так і енергійним пошуком нових форм у напрямі мінімалізму. Художні об'єкти автора, що сполучають у собі якості малярства, рельєфу, просторової пластики, відзначаються доволі широким змістовим виміром (об'єкти «Цяточки», 1995 р.; «Плями», 1996 р.).

Незважаючи на стриманість пластичної мови, майстер дозволяє матеріалові виразно говорити самому за себе, демонструючи в роботах первозданність фактур і текстур дерева. Він віддає перевагу візуально простим, переважно нерухливим геометризваним, внутрішньо виваженим формам, що викликають асоціації з праісторією, архаїкою. Монументальні за характером дерев'яні скульптури цього українського митця незмінно хвилюють утаємниченістю своєї образності, ауру трансцендентності, яка їх огортає («Ступ 4», 1992 р.; «Світло зсередини», 1998 р.).

Прапервісні форми М. Малишка в монументально-декоративній скульптурі з дерева сприймаються в суголосі з інтерпретацією цього природного матеріалу іншого майстра, «одного з найкращих українських пластиків ХХ століття» [3, с. 86], художника-монументаліста, скульптора, члена НСХУ, доцента кафедри художнього скла ЛНАМ Романа Петрука, який з однаковим натхненням та професіоналізмом працює в дереві, кераміці, склі, гіпсі, бронзі, здобувши універсальну освіту на відділі художньої кераміки ЛДІПДМ ще в 1960-х роках (закінчив 1964 р.).

Р. Петрук захоплений особливою пластичністю дерева, яка присутня в самій його суті. «Іноді треба додати кількох штрихів, і все. <...> Дерево має свою історію життя, я маю тихо продовжити, наче дописати його. Головне – не перемудрувати. <...> Мені важливе звучання матеріалу», – упевнений автор [1, с. 8–13].

З перших самостійних творчих кроків після закінчення вишу образно-пластична система Р. Петрука, який «хворів» ідеями «шістдесятників» (а разом з ним і всі учні підпільної «школи» Карла Звіринського), не відповідала постулатам пануючого тоді соцреалізму. Для нього – з дитячих років шанувальника щиросердого, радісного, не лукавого мистецтва сільських майстрів мальнованої кераміки, ікони на склі, мереживного різьблення на дереві для архітектури церков побожного Покуття, де він зростав і всотував прояви «правдивої» національної культури, – виявилися категорично неприйнятними псевдогероїзація, псевдомонументалізація образності, властиві офіційному мистецтву. Уже в 1960–1970-х роках Р. Петрук «досягає незвичайної органічної єдності між сучасним поглядом на теми, які обирає, і народною традицією зі специфічною мовою народного примітива, що став джерелом творчості багатьох мистців ХХ століття» [3, с. 86].

Закарбовані в його пам'яті зворушливі дитячі спомини про гуцульську народну іграшку – яскраво розфарбовані дерев'яні возики, глиняні свищики, коники із сиру – у 1970–1990-х роках перетворилися в потужний імпульс творчих шукань у дерев'яній пластичності. Майстер прагне відтворити в начебто примітивній дитячій іграшці модель світу. Використовуючи її, митець філософськи осмислював гру, піднімаючи її до рівня мистецтва як «важливої забави з безкінечною конфігурацією голизни вселюдських проблем, рухів, форм у космічній круговерті» [1, с. 10]. У цьому вбачаються глибинні зв'язки його творчості з «ігровою моделлю» обрядового, образотворчого фольклору, через яку в образах художника розкриваються доволі серйозні й важливі життєві відносини та ситуації [7, с. 13] («Складне питання»,

ІСТОРИЯ

1974 р.; «Фаетон-XX (Внутрішній автопортрет)», 1977–1994 рр.).

Звідси в станково-декоративних дерев'яних поліхроміях Р. Петрука, які він нерідко доопрацьовує впродовж 2000-х років, з'являється гостра гротескна образність, невимушене сполучення радісних і трагічних інтонацій, виразність навмисно грубо тесаних стилізованих форм об'єкта, розфарбованість «по-базарному» густим шаром чорного на контрасті з яскравими червоними й синіми тонами («Вулиця», «Імператор» – обидві 1992 р.; «Відпочинок», 1996 р.). Твори митця відрізняються внутрішньою напругою й силою свого впливу на глядача, що деколи «визначається антагоністичним поєднанням зовнішніх ознак добродушної, примітивної іграшки з підтекстом жорсткої і кривавої забави для дорослих» [3, с. 87].

До майстрів виразного сучасного образно-пластичного мислення в дереві, яке має щільний асоціативний зв'язок з архаїкою, праісторією, приєднаємо й художника з Коломиї, творчі експерименти якого ґрунтуються на традиціях столярного ремесла і різьблення, – члена НСХУ, учасника всеукраїнських і міжнародних виставок Василя Андрушка. Він пройшов львівську професійну школу в ЛДІПДМ (закінчив 1982 р.) після здобуття освіти в 1970-х в Косівському технікумі народних художніх промислів (нині – Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ).

Візуально прості за композиційними вирішеннями твори дерев'яної пластики з ознаками фігуративу вибудовуються автором зазвичай з компактних гранично узагальнених геометричних форм, що активно проникають у навколишній простір («Козак Мамай», «Сіяч» – обидва 1990 р.; «Людина-птаха», «Розпач» – обидва 1991 р.; «Сон», 1992 р.; «Той, що відпочиває», 1992 р.). Скеровані на контакт з архітектурним середовищем, вони «вишукані за пропорційними зіставленнями і тектонічно узгоджені, що дозволяє проводити певні аналогії з пошуками кубістів, абстракціоністів чи конструктивістів» [2, с. 28] («День і ніч», 1989 р.; «Ікар», 1990 р.; «Хлопчик на траві», «Благовіщення» – обидва 1992 р.).

Головним засобом художньої виразності в монохромній пластичі В. Андрушка є зіставлення автором масивних різьблених фрагментів зображального плану з ажурними конструкціями-блоками, змонтованими з квадратних у перерізі брусків, переплетених в експресивну просторову ритмічну структуру [2, с. 28] («Музика», 1991 р.; «Материнство», 1992 р.; «Мойсей», 1995 р.; «Яблуко Єви», 2000 р.).

Дерево об'єднало й гурт сучасних українських скульпторів, які працюють у цьому матеріалі на межі декоративного та образотворчого мистецтва. У цьому контексті заслуговує уваги декоративна пластика Юлії Укадер (1923–2008, Київ), Олександра Михайлицького (Київ), Миколи Степанова (1938–2003 рр. Одеса), Ганни Іванової, Олександра Рідного, Саїда Ахмаді (Харків).

У 1990-х роках активізується жанр рельєфу з дерева, де різьба поєднується з малярством. Застосування кольору було характерним для безіменних народних майстрів XIX–XX ст., які розфарбовували різьблені скульптурки-ляльки. Активно застосовувався колір і в рельєфних іконах, зокрема XVIII–XIX ст., а також у культовій скульптурі, де він мав і семантичне навантаження.

Цю народну традицію розвивають сучасні митці – відомі львівські майстри рельєфних дереворізів-картин Володимир Вороняк, Володимир Іванишин, Василь Хомик. Вони використовують і практику О. Архипенка, котрий першим увів розфарбовані площини в сучасну пластику, підсилюючи виразність форми колірною інтерпретацією.

Художньо-філософськими роздумами про Україну – могутню й водночас вразливу – наповнені лірико-романтичні пофарбовані барельєфи члена НСХУ, члена Наукового товариства ім. Шевченка Володимира Вороняка зі Львова. Його образний світ народжується шляхом осмислення формальних знахідок художників українського авангарду, кубофутуризму О. Богомазова, скульптуро-живопису О. Архипенка. «Сецесія – захоплює, бароко – закохує, імпресіонізм – збуджує, кубізм – утверджує. Все це спонукає до виникнення нових ідей, про-

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. УКРАЇНСЬКІ ПРОВІДНІ МИТЦІ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВА...

буджує бажання творення і самовираження», – стверджує В. Вороняк [11, с. 392].

Особливу увагу звертають на себе його високомистецькі рельєфні панно та різьблена пластика, де майстер, який пройшов професійну школу у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша (далі – ЛУПМ; нині – Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша, далі – ЛДКДУМ), демонструє глибоке фахове оволодіння вітчизняною мистецькою спадщиною, тяжіє до вдумливого образного розкриття тем історії та культури України (триптихи «Джерела. (Моя Україна)», «Козацькі пісні», «Сповідь» – усі 2000 р.; «Поклик», 2002 р.). У творах прочитується доля народу з його одвічною вірою в пріоритет духовних цінностей («Покрова», 1991 р.; «Повернення», 1993 р.; «Мальви», 1994 р.; «Сон», «Надія», «Пробудження» – усі 1996 р.; «Посвята», 1999 р.). Художник активно використовує колір, майстерно вводить розфарбовані площини в настінні виставкові та інтер'єрні панно з характерною драматичною грою світлотіні на їхніх мальованих поверхнях («Думи», «Материнство», «Нічний метелик», усі – 1997 р.; «Роксолана», 1999 р.) [10, с. 183–184].

У поетичних, а заразом мажорних, майстерно виконаних барельєфних дереворізьбах і просторовій пластиці талановитого митця, члена НСХУ, члена спілки «Клуб українських митців» (КУМ), старшого викладача кафедри художніх виробів з дерева ЛНАМ Володимира Іванишина відчутно вплив народного мистецтва, давнього українського іконопису, монументального живопису «бойчуків» першої третини ХХ ст., творчості О. Архипенка, формальних пошуків модерністів ХХ ст. Проте майстер свої формальні прийоми й образну мову завжди віднаходить у синтетичному жанрі мальованого рельєфу з дерева (декоративний рельєф «Святий Миколай», 1992 р.; «Блакитний ангел», 1990–1991 рр.).

Автор сприймає творчість як прояв гармонії світу через гармонію особистості, маючи переконання, що «творчу силу і натхнення отримує волею Божою від рідної землі» [11, с. 396]. Його ліризм і прив'язаність до при-

роди, заглибленість у мистецтво ікони – це ознаки традиційної української романтичної чуттєвості, яка значною мірою розвинулася під впливом видатного скульптора, поціновувача та етнографа-збирача української старовини Івана Гончара [7, с. 59]. З ним В. Іванишин (від 1974 року) їздив по селах у спільні експедиції, під час яких замальовував предмети побуту, одягу, орнаменту, спілкуючись із сільськими людьми, спостерігаючи за їхньою працею. Це викликало появу творів художника в стилі неофольклоризму («Жінка, яка ловить півня», «Добрідень», «Ходімо», усі – 1970-ті рр.), де «утверджуються одвічні вартості життя в гармонії з природою, що зближує твори художника з народним мистецтвом, у якому основою формування образності є семантизація та символізація довколишнього світу і зв'язків з ним людини» [7, с. 59].

Працюючи з деревом, В. Іванишин використовує його тверді породи – дуб, ясень, бук, іноді комбінує їх в одній роботі. Він майстерно враховує унікальні текстури різних матеріалів в побудові кожної конкретної композиції. Фарбуючи, складаючи, склеюючи окремі фрагменти, митець намагається зберегти природну красу деревини, ефектно виявляючи її декоративні якості. Тому більшість його творів вкрита легким шаром фарби (на просвіт), щоб краще виявити природний колір і структуру дерева – це в образно-пластичних вирішеннях рельєфів-картин В. Іванишина має першорядне значення (декоративні панно «3 поля», 1990–1991 рр.; із серії «Час»: «Пісочний годинник», 1996 р.; «Ріка часу», 1997 р.; «Вавилонська вежа», 1998 р.).

Роботи випускника ЛДІПДМ (закінчив 1997 р.), члена НСХУ, завідувача кафедри художньої обробки дерева ЛДКДУМ Василя Хомика цікаві застосуванням різноманітних прийомів колажу, активним включенням кольору, прагненням до лаконізму й умовності фігуративних форм («Трійця», 1995 р.; «Теоретик», 1996 р.; «Крок», 1997 р.; «Миколай», 2002 р.). Його фігуративні композиції в монументальних та виставкових поліхроміях – це спроба гармонійного синтезу різних технік і напрямів у сучасній деревопластиці, де головне для автора – «влловити мить життя

ІСТОРИЯ

та, переосмисливши, відобразити її у своїх творах, поєднуючи реальне та уявне» [11, с. 406] («Старий художник, 1995 р.; «Старенька», «Грація» – обидві 1998 р.; «Полювання», 1999 р.).

Самобутністю позначена особиста лінія і творчість молодого львівського художника Михайла Вертуозова, який здобув освіту в ЛУПМ на відділі художньої обробки дерева (закінчив 1994 р.), удосконаливши її у ЛНАМ на факультеті проектування інтер'єру та меблів (закінчив 1999 р.).

Він працює в галузі художнього дерева від початку 2000-х років, створюючи декоративну скульптуру, настінні панно, інсталяції у вигляді фігуративних і безпредметних композицій, побудованих з нетрадиційних форм і конструкцій – завжди декоративно ефектних і несподіваних, у яких нерідко застосовує прийоми «редімейд», органічно включаючи в загальний задум твору промислово виготовлені предмети або їхні фрагменти. Твори автора незмінно привертають увагу своєрідно потрактованою просторовістю, оригінальною стилізацією, граничним спрощенням фігуративних форм. У пошуках авторського стилю він неочікувано поєднує дерево, метал, скло, підсилюючи виразність пластики як колірною інтерпретацією, так і гостро виразною естетикою рафінованих фактур, що породжує яскраві образи (об'єкт «Кріселко-коленвал», декоративна скульптура «Ківі» – обидва твори 1995 р.; «Сучасниця», «Чорний птах», «Червоне і чорне» – усі 1996 р.; «Адам і Єва», «Та, яка з метеликом» – обидві 2000 р.; «Висота», 2002 р.; «Форма», 2004 р.). Декоративні скульптури майстра – зі складною фактурою або ретельно відшліфовані – завжди підкреслено тактильні [9, с. 281].

Спеціальність «художнє дерево» належить до числа питомо львівських набутоків мистецької школи. Це унаочнює творчість випускників відповідної академічної кафедри художніх виробів з дерева ЛНАМ – єдиної навчальної структури такого типу в Україні. Своїми пошуковими, теоретично-концептуальними дослідженнями та художньо-прикладним проектуванням вона охоплює комплекс сучасних науково-прак-

тичних завдань. Ексклюзивні меблі, авангардні дизайнерські відкриття, неординарне оздоблення інтер'єрів і водночас методика реставрації дерев'яних елементів архітектури та стародавніх меблів – цьому навчає кафедра ЛНАМ [4, с. 12].

У Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука в Києві від 1999 року також існує кафедра художніх виробів з дерева і металу (завідувач – Сергій Устинов), де готують фахівців з декоративно-прикладного мистецтва зі створення високохудожніх ужиткових предметів, композицій монументального та сакрального мистецтва, а також розробки проектів комплексного вирішення архітектурно-просторового середовища художніми засобами з дерева та металу.

Загалом українські мистці, які працюють у ділянці художньої обробки дерева, ідуть несхожими шляхами, утверджуючи свої власні позиції в цій мистецькій царині, адже діапазон його художніх засобів досить великий. Проте, незважаючи на широкий спектр індивідуальних художніх ідей, техніко-технологічних прийомів, пластичних і просторових варіацій у створенні новочасних концептуальних творів виставкового характеру та функціональних предметів, усі українські професійні митці Львова, Києва, Коломиї, Ужгорода, Харкова на зламі ХХ–ХХІ ст. демонструють близькість пластичного мислення в єдності традиційного і новітнього, високий рівень виконавської майстерності і творчої свободи в залученні формально-образних засобів сучасного мистецтва, особливу зацікавленість в експериментах. Усе це є очевидними прикметами української культури художньої обробки дерева в останній третині ХХ – на початку ХХІ ст.

Джерела та література

1. Галицька С. Знаки, ієрогліфи, образи Романа Петрука / Соломія Галицька // FineArt. – 2011. – № 2. – С. 8–13.
2. Голубець О. Пластика Василя Андрушка / Орест Голубець // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 3/4. – С. 28.

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. УКРАЇНСЬКІ ПРОВІДНІ МИТЦІ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВА...



*І. Фізер. Чумацький шлях. 2005 р.
Дерево, різьблення*

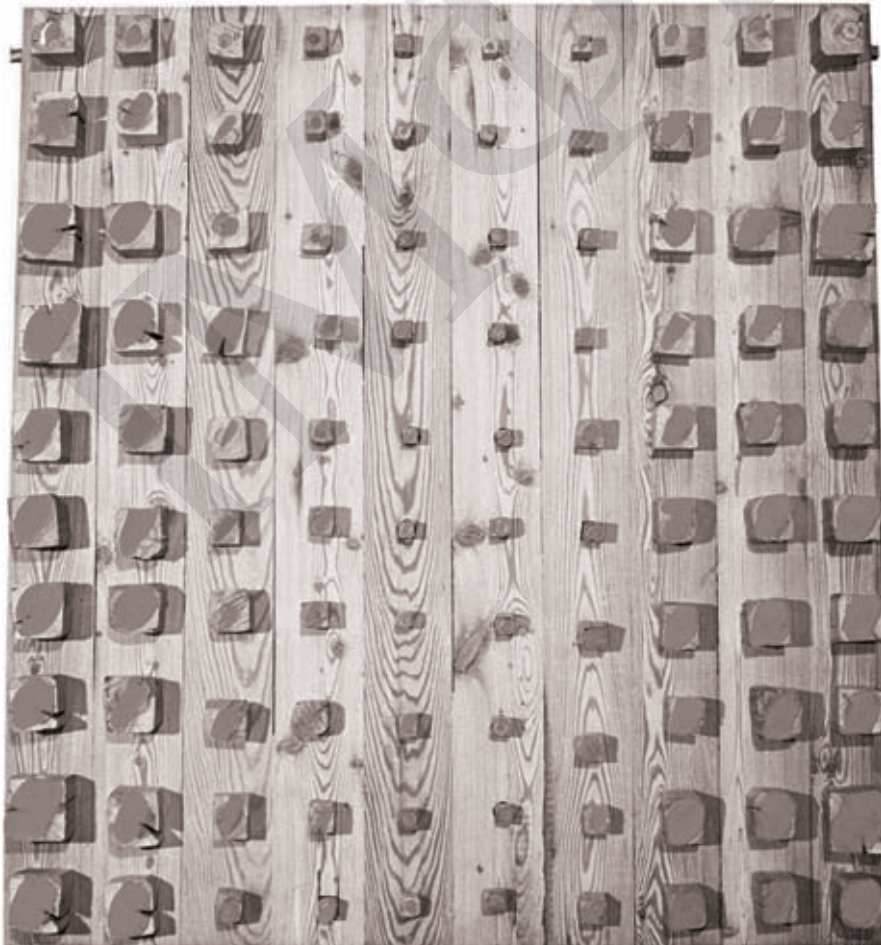


*В. Андрушко. Розпач. 1991 р.
Дерево, різьблення*

ІСТОРІЯ



Р. Петрук. Вулиця. 1982 р. Дерево, темпера, різьблення, розпис



*М. Малишко. Плями. 1996 р.
Дерево, темпера, авторська техніка*

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. УКРАЇНСЬКІ ПРОВІДНІ МИТЦІ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВА...



*І. Стеф'юк. Птах. 1990-ті рр.
Фарбоване дерево, авторська техніка*

*І. Стеф'юк. Число 88.
1995 р. Фарбоване дерево,
авторська техніка*

ІСТОРІЯ



*Р. Петрук. Фаетон-XX (Внутрішній автопортрет). 1977–1994 рр.
Дерево, різьблення, розпис*



*В. Іванишин. Ріка часу (із серії «Час»). 1997 р.
Дерево, різьблення, тонування*

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. УКРАЇНСЬКІ ПРОВІДНІ МИТЦІ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВА...

3. Голубець О. Роман Петрук: повернення / Орест Голубець // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 1. – С. 86–87.
4. Кафедра художніх виробів з дерева // Львівська національна академія мистецтв : інформаційне видання / Ігор Голод, Галина Стельмащук, Ростислав Шмагало ; упоряд. І. Голод, Г. Стельмащук, Р. Шмагало. – Львів : ЛНАМ, 2006. – 60 с. : іл.
5. Микола Малишко. Скульптура в «Я Галереї» на Волоській [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://compana.com.ua/vystavki/mikola-malishko-skulptura-v-ya-galerei-na-voloskii>.
6. Островский Г. «Митец» Роман Петрук / Григорий Островский // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 6. – С. 13–14.
7. Савчук Г. Жанр і тема Володимира Іванишина / Ганна Савчук // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 2. – С. 59–60.
8. Федорук О. Творити і бути щасливим / Олександр Федорук // Образотворче мистецтво. – 2011. – № 2. – С. 101–103.
9. Чегусова З. Вертузов Михайло Миколайович / Зоя Чегусова // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2005. – Т. 4 : В – Вог. – С. 281.
10. Чегусова З. Вороняк Володимир Михайлович / Зоя Чегусова // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2005. – Т. 5 : Вод. – Гн. – С. 183–184.
11. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен / Зоя Чегусова. – Київ, 2002. – 511 с. : іл.
12. Яцив Р. Ігор Стеф'юк / Роман Яцив // Альманах 95/96. Львівська академія мистецтв. – 1997. – С. 36–37.
13. Яцив Р. Ігор Стеф'юк / Роман Яцив // Українське мистецтво ХХ століття. Ідеї, явища, персоналії : збірник статей. – Львів : ІН НАНУ, 2013. – С. 321–325.

SUMMARY

The author reveals the figurative and plastic peculiarities of art of Ukrainian artistic woodworking in the period of the last third of the XXth – early XXIst centuries against the background of the comprehensive art critical analysis of creative work of the leading professional masters in Lviv, Kyiv, Kolomyia, Uzhhorod, etc. in the sphere of artistic activity in the question. Within the researcher's eyeshot are the works of the artists who reach the profound understanding of national traditions while organically combines it with innovative approach to woodworking. They display a special interest in experiments and a high level of workmanship and creative freedom in attraction of artistic formal means of expression in modern art.

There have been shown the trends of development in this artistic sphere: embossed carving, decorative sculpture, three-dimensional plastic art, which are orientated to exhibition and museum environment and active interaction with architectural space.

The study's author describes a wide range of varieties of artistic woodworking of the period under consideration along with a spectrum of individual artistic conceptions, technical and technological methods, plastic and spatial variations in creating the newest conceptual works of exhibitory and interior nature.

Keywords: art of Ukrainian artistic woodworking, period of the last third of the XXth – early XXIst centuries, decorative sculpture, three-dimensional plastic art, embossed carving, leading professional masters, analysis of creative works, individual figurative and plastic peculiarities, profound understanding of national traditions, innovative approach to material.

УДК 82-6:7.072.2Пра

ДО ІСТОРІЇ ЕПІСТОЛЯРІЮ МИКОЛИ ПРАХОВА

Оксана Сторчай

Публікацію присвячено листам відомого мистецтвознавця, художника Миколи Прахова до Олени Язевої – доньки Миколи Мурашко.

Ключові слова: епістолярна спадщина Миколи Прахова, Олена Язева, Адріан Прахов, Микола Мурашко, Фотій Красицький.

Публикация посвящена письмам известного искусствоведа, художника Николая Прахова к Елене Язевой – дочери Николая Мурашко.

Ключевые слова: эпистолярное наследие Николая Прахова, Елена Язева, Адриан Прахов, Николай Мурашко, Фотий Красицкий.

The article is devoted to the letters of a well-known art critic and artist Mykola Prakhov to Olena Yazeva, daughter of Mykola Murashko, and includes introductory article and comments.

Keywords: epistolary heritage of Mykola Prakhov, Olena Yazeva, Adrian Prakhov, Mykola Murashko, Fotii Krasyskyi.

Протягом свого тривалого життя мистецтвознавець, художник, син Адріана Прахова Микола Прахов (1873–1957) спілкувався з багатьма діячами російського, українського та західноєвропейського мистецтва й культури на основі творчої, ділової діяльності або просто на товариському, родинному ґрунті. М. Прахов – автор досить відомої книги «Сторінки минулого», він любив і вмів писати листи, його епістолярна спадщина є мов би продовженням цієї книги спогадів про відомих російських та українських художників. Микола Адріанович також був самобутнім і талановитим художником, працював у галузі декоративно-прикладного мистецтва та художньої промисловості, станкового живопису. М. Прахов – неперевершений майстер орнаменту, добре володів техніками акварелі, темпері, гуаші, олійного живопису [5]. Окрім того, він чудово знався на техніці художнього лиття з бронзи, якої вчився спочатку на Капрі, потім – у Неаполі в художньо-промисловій школі при музеї Філандж'єрі. М. Прахов – та-

лановитий художній критик, історик мистецтва. Його статті – огляди художніх виставок та приватних колекцій – були опубліковані в журналі «Художні скарби Росії» (1904. – № 11; 1905. – № 3, № 4–5, № 6–7–8; 1906. – № 5): «П. О. Сведомський. (Поминки)», «Виставка картин Союзу російських художників», «Виставка картин Московського товариства художників», «Виставка Нового товариства художників», «Художнє зібрання графів Андрія та Вадима Блудових. – Картини Італійської школи. Картини голландської та німецької школи. Картини французької та англійської школи», «Художнє зібрання Д. І. Щукіна в Москві» та ін. Ці праці цікаві дотепер і демонструють широку обізнаність автора в різних видах мистецтва, зокрема таких як живопис, скульптура, художня промисловість, де особливої цінності аналізу творів додає практичне знання художніх технік. До слова, також у журналі «Художні скарби Росії» за 1905, 1906 і 1907 роки (у тих самих номерах зі статтями М. Прахова)

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ДО ІСТОРІЇ ЕПІСТОЛЯРІЮ МИКОЛИ ПРАХОВА

були надруковані графічні твори художника: заставки, кінцівки, заглавні літери (ініціали) тощо.

Листи М. Прахова зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України у фонді Язевих – родичів українського художника й педагога, засновника рисувальної школи Миколи Івановича Мурашка – доньки Олени Миколаївни (по чоловіку – Язева) та онуків Тетяни Володимирівни й Павла Володимировича. Документи передали до архіву Тетяна Володимирівна Язева та Георгій Вікторович Калита в 1969 році. Запропоновані для публікації листи М. Прахова 1955–1957 років, адресовані доньці Миколи Мурашка – Олені Язевій [1], інформативно насичені й містять цінні подробиці про творчу діяльність М. Мурашка та його школи, Фотія Красицького [3], батька Адріана Вікторовича Прахова, відомого мистецтвознавця, археолога, художнього критика, викладача (читав історію мистецтва в Санкт-Петербурзькому та Київському університетах), матері А. Крюгер-Прахової [2], талановитої художниці, піаністки (викладала рисунок і живопис у Київському художньому училищі [4; 6; 7] та знаменитій студії Олександра Мурашка [10; 11]) тощо.

Варто зазначити, що нещодавно були опубліковані листи Миколи Прахова до Тетяни Володимирівни Язевій [8] та художника-графіка Романа Федоровича Мельничука [9].

Листи М. Прахова – цінний інформаційний блок у вивченні історії культурного середовища Києва від початку ХХ ст., через них можна відчувати насиченість духовного життя й аромату епохи, визначити характерні риси тогочасної інтелігенції.

Листи публікуються зі збереженням авторської стилістики, орфографії та підкрес-

лень із незначними редакторськими правками. Адреса Олени Язевій, що зазначена на конвертах, така: «г. Москва К-9, пер. Столешников, № 11, кв. 18, Язевой Е. И.».

Архівні джерела

1. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України

Ф. 227, оп. 1, спр. 9, 54 арк. Листи Прахова М. А. Язевій О. М., дочці Мурашка М. І. 25 березня 1955 – 30 січня 1957, рукопис, 16 док.

Друковані джерела

2. *Папета С. П.* Ваш виход, Анна Августовна // А. А. Крюгер-Прахова (1876–1962) : каталог. – Київ, 2008. – С. 3–25.

3. *Ременяка О., Сторчай О.* «Забываешь неграфичность решения и ценишь мастерство сюжета» // Артанія. – 2014. – Кн. 34–35. – С. 20–26.

4. *Рыбченков Б.* Киевское художественное рассказ-воспоминание // Искусство. – 1985. – № 1. – С. 29–33.

5. *Сторчай О.* «Все, що пригадалося»: із спогадів Миколи Прахова // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 4. – С. 100–105.

6. *Сторчай О.* Карпо Трохименко : спогади про Київське художнє училище (публікація архівного документа) // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2008. – Чис. 1 (21). – С. 143–157.

7. *Сторчай О.* Киевское художественное училище (КХУ) // Энциклопедия русского авангарда : в 3 т. Т. 3 : История. Теория : в 2 кн. / авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. – Москва : Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. – Т. 3. – Кн. 1 : А – М.

8. *Сторчай О.* Листи Миколи Прахова Язевій Тетяні // Артанія. – 2013. – Кн. 32–33. – № 3–4. – С. 100–111.

9. *Сторчай О.* Подробиці з мистецько-культурного життя Києва з листів М. Прахова до Романа Мельничука // Образотворче мистецтво. – 2014. – Чис. 3. – С. 69–73.

10. *Сторчай О.* Художественная студия А. Мурашко в Киеве // Энциклопедия русского авангарда : в 3 т. Т. 3 : История. Теория : в 2 кн. / авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. – Москва : Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. – Т. 3. – Кн. 2 : Н – Я.

11. *Членова Л.* Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості : монографія. – Київ : Артанія Нова, 2004. – С. 198–206.

АРХІВ

[ЛИСТИ МИКОЛИ ПРАХОВА ДО ОЛЕНИ ЯЗЕВОЇ]

Лист № 1

Киев

25 марта 1955 г.

Дорогая Елена Николаевна!

Огромное Вам спасибо за прекрасное, дружеское и такое интересное письмо, которое получил сегодня утром и немедленно на него отвечаю. А Вы еще сомневаетесь и спрашиваете: «Быть может Вам надоело читать?..». Напротив, чрезвычайно интересно, мало того, – радостно – встретиться с Вами, хотя-бы «заочно», на склоне моих лет. Не понимаю, как это так вышло, что в детские и юные годы мы совсем не встречались, хотя и жили в одном городе и отцы наши дружили с молодых лет?! А ведь в доме у нас собирались не только сильно надоевшие Вам художники, но и музыканты. По вечерам, иногда, играли на рояле: – В. В. Пухальский¹, Н. В. Лысенко², братья Станислав и Феликс Блюменфельд³, а так-же наша Мама⁴. Она кончала петербургскую Консерваторию под руководством профессора Дрейшока, когда приняла предложение моего Отца соединить с ним свою судьбу. Несмотря на маленькие руки, ее готовили к артистической карьере, и только мы – дети – своей «музыкой» – испортили ее. Только в прошлом году узнал от Ксении Ивановны, что Женя служил на Ю-3 железной дороге и имел «свой» вагон, а из Вашего письма узнал, что он хорошо играл на скрипке, у нас, иногда, играл на ней Владислав Михайлович Галимский⁵. Вы спрашиваете – есть-ли у меня «Воспоминания Старого Учителя» – Вашего Отца? Есть 1-й и 2-й выпуск, а 3-го у нас почему-то никогда не было. Увидел его только в прошлом году в Буче у Ксении Ивановны, попросил дать домой почитать и как-то прособирался спросить: – не уступит-ли она этот экземпляр по какой нибудь цене? Но... прособирался и прозевал: она обещала продать кому-то другому из Украинского Музея. Еще не имел времени, чтобы попробовать отыскать и сделать выписки на тот случай, если соберусь писать о своем Отце. Тут, конечно, надо будет упомянуть и Николая Ивановича⁶, при том правдиво, чтобы возможный читатель понял, какой это был человек. Я ведь не «искусство-ед», как называл Михаил Васильевич Нестеров⁷ таких ученых, как известный Вам Турченко⁸. Досадую на свою оплошность. Не знаю, какая судьба постигла 3 дневника Вашего Отца, которые только мог перелистать за несколько часов пребывания в Буче. Повторить поездку что-то помешало. Помочь в работе т. Турченко попросил меня наш славный график – В. И. Касиан⁹. Конечно, охотно согласился, хотел дать прочесть Копии писем Николая Ивановича к моему Отцу (оригиналы в архиве рукописей Третьяковской Галереи), но он принес свою диссертацию и ограничился только тем, что дополнил список учащихся. В этом помогла моя жена – Анна Августовна, урожденная Крюгер. Она окончила школу Николая Ивановича и сохранила о ней хорошее воспоминание. Потом Турченко пропал на много месяцев и появился снова на кануне защиты диссертации. Он оставил ее мне для прочтения. В начале думал выступить не официальным оппонентом, а потом решил, что не стоит тратить время и нервы – все равно «степень» ему дадут. Так и вышло. На защите не был – очень удачно она совпала с моим гриппом. Конечно он писал так, как теперь требуется для получения кандидатской степени. Нельзя очень винить теперешних диссертантов – им крепко прививают нужные сейчас мысли и взгляды, а что при этом искажается историческая «перспектива» – это ни кого не волнует.

Конечно Турченко поступил в высшей степени бестактно, получив от Вас лично весь материал и объяснения, и все это приписал – Внучке, а не Дочери Николая Ивановича Мурашко.

[ЛИСТИ МИКОЛИ ПРАХОВА ДО ОЛЕНИ ЯЗЕВОЇ]

Вы спрашиваете у меня совет: к кому обратиться с просьбой о получении пособия? Сам я в таких делах не сведущ, но вот что сделаю: как только повторный грипп позволит выходить из дому – проеду в Музей Русского Искусства и посоветуюсь с его директором – Ольгой Михайловной Малашенко¹⁰. Она украинка, киевлянка, активный член партии, а самое главное – очень хороший человек. Умная, отзывчивая, справедливая и тактичная. Это она – без моего ведома и просьбы подняла вопрос о назначении мне персональной пенсии, когда узнала, что получаю обыкновенную (150 р. + 60 р. «хлебные»). Один этот факт свидетельствует об ее отзывчивости и внимании. Кроме того, побываю в Союзе Художников и там поговорю в «Президиуме». Куда-бы Вы ни обратились, поддержка украинских организаций и общественности необходима. Ведь вся деятельность Вашего Отца протекала в теперешней столице Украины Киеве, и деятельность эта была – бесспорно – на пользу развития украинской и русской художественной культуры. Как только чтонибудь узнаю – сейчас-же Вам напишу. А сейчас кончаю письмо пожеланием доброго здоровья на много лет. Татьяне Владимировне шлю сердечный привет, а Вас, по братски, обнимаю.

Искренно обрадованный, пока «заочной» встречей.

Николай Прахов.

P. S. Надеюсь встретимся летом или в Москве, или в Киеве.

Лист № 2

**8 мая 1955 г.
Воскресенье**

Дорогая Елена Николаевна!

Простите за огромное опоздание с ответом на Ваше поздравление с весенним праздником. Уважительных причин было две: сильная простуда и желание сделать и сообщить Вам что-нибудь приятное, а для этого надо было повидаться и посоветоваться с очень хорошим и влиятельным человеком – это директор Киевского Русского Музея – Ольга Михайловна Малашенко, которую очень люблю и уважаю. Первый раз попал в Музей очень не удачно – была занята деловым разговором с кем-то мне не знакомым, поздоровался, извинился за беспокойство и ушел. Второй раз, в минувшую среду, застал совещание сотрудников Музея. Все мне знакомые, попросили остаться, а когда разошлись, и мы остались наедине, попросил посоветовать к кому и куда обратиться по Вашему делу. Обещала поговорить в Союзе Художников на следующий день, а в пятницу была у меня и сообщила, что Правление Союза Художников охотно поддержит Ваше ходатайство о материальной помощи в Москве перед «Орг-Комитетом Художников СССР». Просила меня прийти и рассказать подробно о Вас. Это сделал вчера 7/V в субботу. Видел Ответственного Секретаря Союза Советских Художников Украины – Бориса Николаевича Романова, передал ему «Справку», копию которой прилагаю. Подробно напомнил о заслугах Николая Ивановича Мурашко перед художественной культурой Украины, дающих Вам право на получение пенсии, а не одновременного пособия. Прочел несколько строк из того Вашего письма, в котором просили меня дать совет, куда надо обратиться по Вашему делу. Результат разговоров такой: – «Правление Союза Художников Украины» напишет в Москву в «Орг-Комитет Художников СССР» – просьбу о назначении Вам пенсии, отделом социального обеспечения.

Чтобы не затянули с этим делом – прослежу, когда и как напишут, когда пошлют бумагу в Москву, а тогда – от себя – напишу письмо секретарю Орг-Комитета – Марии Николаевне Гриценко – дочери Любовь Павловны Третьяковой¹¹, которую знал в девичестве (дружила с Верушкой Мамонтовой)¹². О. М. Малашенко, Б. Н. Романов и я считаем, что пенсия Вам будет полезнее одновременного денежного пособия. Надеюсь, и Вы того-же мнения.

АРХІВ

Теперь к Вам такая просьба: – Прочтите коротенькую «Справку», поданную мною в Союз, и если найдете нужным чтонибудь добавить о своем матерьяльном и бытовом положении, то напишите, а так-же дополните, если пропустил, список известных художников, которых упомянул в своей короткой «справке».

«Не кажи “гоп”, докі не перескочив», – говорит украинская народная поговорка, но, судя по началу, надеюсь, что общими усилиями удастся не много улучшить Вашу жизнь.

Теперь перехожу к другим темам. Прежде всего огромное спасибо Вам за присланный третий выпуск книги «Воспоминания Старого учителя».

У моего Отца были только 2 экземпляра I и II-го выпуска (и один еще II-го), а третьего не было. Теперь понимаю, почему так случилось: выпустил его Ваш брат – Женя и, вероятно, не подумал послать моему Отцу или послал ему в Петербург.

По наследству от Саши Мурашко ¹³ (мы ведь женаты на родных сестрах, дочерях Киевского нотариуса Августа Федоровича Крюгер) получил еще альбом ученических работ, школы Н. И. Мурашко без обложки (всего 34 листа). Вероятно, это приложение к одному из трех выпусков. В нем много очень интересных, законченных рисунков, показывающих, как серьезно было поставлено обучение рисованию в «Киевской Рисовальной школе Н. И. Мурашко».

Не знаю, видел-ли этот альбом тов. Турченко, написавший и защитивший такую поверхностную диссертацию?

С большим интересом прочел текст присланного Вами, как писали в одном из писем, «на продолжительное время» третьего выпуска, в котором есть не знакомая мне фотография – В. М. Васнецов ¹⁴ на лесах Владимирского Собора, на фоне его «Прокопов». Другая, где он пишет Богоматерь, у меня есть, пожелтевшая равномерно, но ее можно переснять, и желтый тон не помешает. В группе учениц сразу узнал Анночку и ее сестру Катю, а Анночка узнала и назвала всех своих подруг. Надпишу карандашом их фамилии под этим снимком, напомнившим нам обоим далекую молодость, когда мы дружили и не думали о том, что когданибудь соединим свою судьбу на всегда.

В этом году исполнится 53 года, что мы повенчались. Вы спрашиваете, почему в студенческие годы жил в Москве у Мамонтовых ¹⁵, а не в Киеве в родной семье? Я ведь, с десятилетнего возраста, интересовался химией, физикой, электротехникой и механикой, а не искусством. Хотел быть инженером энергетиком и, по окончании Киевской 2-ой Гимназии – в 1892 году поступил в Московский Университет, где на физико-математическом факультете были такие светила науки, как профессора: Бугаев ¹⁶, Столетов ¹⁷ и Цингер ¹⁸. А жил у Мамонтовых по тому, что это были очень близкие друзья моих родителей, и «дядя Савва» – был мой Крестный Отец, а «Тетю Лизу» (Елисавету Григорьевну Мамонтову, урожд. Сапожникову) ¹⁹ знал и любил с детства, когда провел 2 лета в Абрамцеве вместе со старшей Сестрой Лелей (1879–1880 г.г.). Об этом счастливом времени подробно написал в воспоминаниях наших о «Старом Абрамцеве».

Хронические головные боли мешали занятиям математикой и заставили переключиться на совсем другой путь – художника прикладника, где не требуется решение в уме математических задач. Так посоветовал мне один хороший земский врач. Случайно обнаружили у меня способности к сочинению орнаментов, которыми расписал четыре церкви: 1) – в с. «Савичевке» Елисаветградского уезда, 2) – в «Новой Чартории» – Волынской губернии, 3) – в Петрограде – домовая церковь Главного Управления Земледелия и Землеустройства и 4) – Там-же в «Дворянском и Крестьянском Земельном Банке». Первые две расписывали, такие же молодые, как и я, ученики школы Н. И. Мурашко Боханов, Миша Беляновский, Федя Шаврин ²⁰, И. И. Моисеенко, Гартунг, Д. И. Ильченко..., а вторые две – художники кустари из сел «Палехи и Метера». После Революции в Киеве расписывал клубы воинских частей, «Агитпароход» – «Пушкин», который угнали и перекрасили белые, и «Агит-Сан-Поезд», на котором чуть не доехал до Варшавы в 1920 году, когда гнали с Украины белополяков. Вероят-

[ЛИСТИ МИКОЛИ ПРАХОВА ДО ОЛЕНИ ЯЗЕВОЇ]

но, с 1940 года, нет, точнее, с 1938 года пишу воспоминания без определенного плана и цели. Сейчас намечается возможность издания части накопившегося материала.

Надо бы иметь еще вторую голову и две правые руки, чтобы успеть записать все, что еще сохранила память. На прошлое она хороша, а на сегодняшнее плоха. Это удел старости. 18/V мне исполнится 82 года. Пережил всех моих предков, начиная с XVII столетия!

Кончаю письмо, а то если начну новый листок – залежится. Желаю Вам и Татьяне Владимировне быть здоровыми, что считаю самым большим благом нашей жизни.

Еще раз благодарю за присылку 3-го тома воспоминаний Николая Ивановича. Надеюсь, что встретимся или в Буче, или в Москве.

Как странно, что в юности не были знакомы?!

Н. Прахов

Лист № 3

Киев

15 мая 1955 г.

Воскресенье

Дорогая Елена Николаевна!

Вчера утром получил Ваше письмо, написал дополнение к «Справке», поданной в Союз Художников 6-го мая, и около полудни отвез по назначению. Не застал ни кого из членов правления и отдал техническому секретарю, которую просил передать тов. Романову. Она это сделает, а я в ближайшие дни поеду узнать, как написали бумагу в Москве в «Орг-Комитет Художников», и если понадобится, то потороплю.

А Вы вооружитесь терпением и ждите, помня, что «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается». Очень важно было упомянуть, кто был Ваш муж, и что в школе Николая Ивановича не только учился, но и жил Фотий Степанович Красицкий²¹. В Книге «Воспоминания Старого Учителя», как-то проглядел его имя, а для Украинского Союза Художников это имеет значение. Мы с ним встречались не часто, но всегда дружески. Как раз накануне нападения на Украину гитлеровских немцев было «обсуждение» его персональной выставки, на котором выступил и отметил все положительные стороны его таланта, после чего расцеловался с взволнованным юбиляром и поспешил в университет, где мой третий сын Николай – геоботаник – блестяще защитил кандидатскую диссертацию. После нее у нас собрались его друзья и профессора, весело ужинали, состязались в шуточных тостах до 3-х с половиной часов. Сын ушел с женой к себе, а через час прибежал весь запыхавшийся с известием: «Папа – война с Гитлером объявлена».

А на выставке Фотия Степановича продолжалось ее обсуждение, выступил после меня, скульптор Макогон²² и то же отметил все хорошее, что было на выставке и в прошлых работах, а за ним выступил (теперь бывший) директор Русского Музея – Сергей Евдокимович Раевский²³ – обругал меня и Макагона и так «разнес» юбиляра, что чуть не умер от удара. Последний раз виделся с ним в Августе 1941-го года. Моя жена и две дочки с малолетними детьми выехали в Винницу подальше от бомбежки, которую панически боялись.

Я оставался в Киеве вдвоем со старшей сестрой Лелей. Немцы бросали бомбы с аэропланов, день был чудесный – солнечный и теплый. Захотелось переменить впечатления и пошел на Куреневку, чтобы повидать Ивана Сидоровича Ижакевича²⁴ и Фотия Степановича Красицкого. Идти было далеко, но силы хватило побывать у обоих. Как раз около усадьбы Красицкого передо мной разорвался снаряд, поднял еще теплую головку и понес показать этот «Трофей». Фотий Степанович очень обрадовался неожиданному гостю, жена его стала хлопотать о чае, а мы сидели на застекленной веранде, говорили об искусстве, вспоминали недавнее прошлое. С большим интересом смотрел педагогический труд – систематический подбор учебных

APXIB

упражнений, начиная от кривых линий до формы предмета. Фотий Степанович говорил так: «У музыкантов есть школа и система обучения их искусству мастерству. Они счастливее нас, в этом отношении, но у них есть всего 84 знака (клавиши рояля), с помощью которых могут передать все, что хотят, — сонату, симфонию, прелюдию и т. д., а у нас, художников, бесконечное множество знаков. Здесь и объем предмета, и расстояние, и цвет, и колорит, а все таки и здесь надо и можно выработать систему преподавания»²⁵. Показывал мне свою работу и убегал прятаться в ледник, когда где-то по близости рвались снаряды и бомбы. Звал с собою меня, хватал за руку, но я фаталист и, по звуку, соображал, что ни какая опасность не угрожает его усадьбе, и спокойно ожидал возвращения, не много сконфуженного, хозяина. На прощание подарил мне свою хорошую авто-литографию – Портрет Т. Г. Шевченко – с сердечной надписью, посвященной моему приходу. Вечерело, надо было возвращаться в город, и мы расстались, крепко обнявшись и расцеловавшись.

От кого-то узнал о переезде в город, но навестить не мог – очень осложнилась жизнь. И о кончине его узнал только случайно. Не знаю, где похоронен и где его родные? Люди сейчас живут очень разрозненно, за 3 ½ месяца моей болезни ни кто из художников не навестил, только директор Русского Музея – милая Ольга Михайловна Малащенко побывала, очень она хороший человек.

Вы совершенно верно определили причину, почему наши Родители не подумали познакомиться детей? У обоих были разные интересы и оба были всецело поглощены своей деятельностью. У нас собирались преимущественно взрослые, у моих сестер – Лели и Оли – и у меня были общие подруги только после поступления в гимназию – сразу в 3-й класс (было 13 лет) – завелись два товарища – Саша Баумгартен и «Сонечка» Мацнев, то же Саша, так прозванный гимназистами за миловидное личико и наивность. Саша Баумгартен был племянник Киевского Вице-Губернатора, первого председателя «Строительного Комитета» по ок[он]чанию Владимирского Собора.

Жили они в особнячке на углу Садовой и Александровской улиц в доме Волконских, где собирались декабристы. Саша учился в 1-ой – «аристократической» гимназии, а я во 2-ой – «демократической». Это не мешало нам дружить – оба были озорные, а «Сонечка» Мацнев жил на Пушкинской улице в чопорной семье, предпочитал встречаться с ним дома. С Сашей Баумгартеном изобретали «Perpetuum Mobile», толкли порох, бертолетовую соль, делали фейерверки, топили мух, а потом зарывали в теплую золу и ждали, когда станут выползать из не большой кучки.

Открыли «анабиоз», не подозревая, что это научное открытие. На пустыре против Университета (теперь Парк Шевченко) поймали лягушку и стали потрошить, чтобы посмотреть, «как бьется сердце». Перочинный нож был тупой, лягушка брызнула Саше в глаз какой то едкой жидкостью, и тем опыт «вивисерцит» кончился. Больше не повторяли, было самым противно и жаль мучить лягушку для праздного любопытства. Саша в университет не пошел, окончил Гимназию, почему-то уехал в Черкассы, там женился на дочери гробовщика и открыл бакалейную торговлю. Дальнейшая судьба его не известна. Я уехал в Москву. Вот это был «аристократический» скандал – племянник Вице-Губернатора – лавочник, женатый на дочери гробовщика!!! – «Ужас» – по понятиям того времени.

Неволью улынулся, прочитав Ваше предположение, что познакомиться с Вами, Лидой и Женей помешало аристократическое окружение. Наша семья считалась в Киеве «эксцентричной», потому что людей принимали не по «чину и званию», а по их личным достоинствам и талантам. Бывали и очень «высоко-поставленные» лица, были два «Великих Князя» – поэт – «К. Р.» – Константин Константинович²⁶ и – офицер художник Петр Николаевич²⁷ (сын опальной Великой Княгини – основательницы Покровского Монастыря). После осмотра работ во Владимирском Соборе Отец пригласил заехать к нам – выпить чашку чая. В восторге от Собора он захотел познакомиться поближе с

[ЛИСТИ МИКОЛИ ПРАХОВА ДО ОЛЕНИ ЯЗЕВОЇ]

художниками и принял приглашение моих родителей пообедать в нашей семье. Как это было – описал подробно в очерке «Пейсаховка» – так называется еврейская пасхальная водка из винограда. Получился забавный рассказ, который очень оценил мой покойный друг – Сергей Николаевич Дурылин²⁸. После осмотра Владимирского собора была у нас и пила чай – «Абиссинская принцесса»²⁹ – которую вез в Москву и Питер Храбрый атаман Ашинов – авантюрист (двоюродный брат киевского коллекционера – Богдана Ивановича Ханенко³⁰). Все это случайные эпизоды анекдотического характера, а основное ядро наших вечеров были художники «Соборяне», как прозвал Отец Васнецова, братьев Сведомских – Павла и Александра³¹, Котарбинского³² и Врубеля³³, собиравшихся по вечерам каждый день. «На огонек» приходил Владислав Михайлович Галимский, Платонов³⁴, Светославский³⁵, Менк³⁶ и другие. Ужинов не устраивали – пили хороший чай. Бывали музыканты – Пухальский, братья Блюменфельд, Лысенко. Однажды пел Тартаков³⁷. Танцев молодежи не устраивали, подростками учились танцам у балетмейстера Киевской оперы – пана Линчевского³⁸ мои две сестры, Лида и Ольга Сикорские, студентки – два брата Горловы и даже я, с моей больной ногой танцевал чаще всего с Ольгой Сикорской. У обоих от вальса не кружилась голова и замучивали тапера. Слово – «флирт» – нам не было известно – просто дружили.

Сестры, изредка, выезжали на балы, жена Генерал Губернатора приглашала их продавать билеты на «Лоттерее – Аллегри», а я, занятый химией, механикой и электротехникой, презирал эти сборища и не был ни разу, как не был на маскарадах и в «Кафе-Шантане». В первый раз поехал в Вене с молодой женой Анночкой посмотреть, что это такое? Вышли из гостиницы. Спросить у швейцара, где Кафе-Шантан – постеснялись. Подошли к кучеру, дремавшему с газетой в руках на козлах кареты. Попросили отвезти в «Кафе-Шантан». Он медленно слез с козел, снял со спины лошади одеяло, отворил нам дверцу кареты, щелкнул длинным бичем, объехал квартал и подъехал к тому-же дому, где была гостиница, но с другой стороны. Вероятно решил, что господа слишком важные, чтобы обойти дом пешком. Мы с Анночкой долго смеялись. В кафе было забавно и вполне прилично. Смешно говорил одну и ту-же фразу актер на разных немецких диалектах. Давно это было. Вспомнить приятно.

Наболтал Вам «с три короба» – «пора и честь знать».

Кланяюсь дружески Татьяне Владимировне, а Вам, мысленно, целую руку.

Будьте здоровы.

Н. Прахов.

P. S. Рад буду встретиться с Вами в Буче и познакомиться с моей семьей.

Лист № 4

16 июня 1955 г.

Четверг

Дорогая Елена Николаевна!

Простите, что до сих пор не ответил на Ваше письмо, которое получил в тот день, когда послал поздравление с именинами. Сразу навалились разные неотложные дела, от которых сильно уставал, и это единственная причина долгого молчания. Были за это время: экскурсия в Кирилловскую Церковь, в которой мой отец открыл древние фрески XII века, а Ваш Отец и его ученики реставрировали их. Ездили научные сотрудники Киевских музеев, которым рассказывал про открытие фресок, реставрационные работы и про работы Врубеля.

Потом было день нездоровья, лежание в постели. На следующий день принимал приезжих из Алма-Аты художника и музейную работницу, которым показывал черновые наброски Врубеля и рассказывал о нем. За тем – два дня экзаменов в училище прикладного искусства (в Лавре), где рецензировал работы двух девушек-вышивальниц. Потом ходил в

АРХИВ

Художественный Институт, где у меня три «подзащитных» художника с дипломными работами. К сожалению, хороши только пейзажист, а два других, взявшие темы: «На Сечь» и «Пирогов на Малаховском Кургане» – посредственные, а главное, очень ограничили композицию темы и не ответили на поставленное задание. Надо покритиковать и не слишком. Ведь это выпускники, ни какая критика не прибавит им таланта и знаний. От всех этих дел сильно уставал, и от того скопилось целых 5 писем, ожидающих ответа. В первый раз так случилось. Буду очень рад повидать Татьяну Владимировну, а привозить нам ничего не надо. Спасибо, но снабжение не так плохо, и мы с Анночкой получаем продукты в очереди, без очереди. Привилегия старости. В Союзе буду в понедельник на заседании нашей Секции и подтолкну кого надо по Вашему делу. Не смотрите на него так мрачно.

Желаю Вам здоровья и еще раз прошу извинить за очень долгое молчание.

Спешу по разным делам и от того пишу так мало.

Н. Прахов

Лист № 5

13 июля 1955 г.

Среда

Дорогая Елена Николаевна!

Не знаю, почему Вам показалось «небратским» мое последнее письмо? Может быть по тому, что было очень короткое. Сильно переутомился за последние недели с рецензированием 3-х дипломных работ в Художественном институте и 4-х в училище прикладных искусств – от того и писал Вам «на спех» и не много, чтобы не подумали, что забыл о Вас и Вашем деле. Радуюсь предстоящей встрече с Татьяной Владимировной и Вами. Когда приедете в Бучу, то напишите хотя-бы открытое письмо. Приеду в ближайший день, когда позволит старое сердце. Последнее время стало снова ныть и мешать жить. Возможно, что, кроме времени лет, тут виновата наступившая сильная, летняя жара. Да и я ни как не могу уgomониться и, случается, не рассчитываю свои физические силы. Вот вчера был в двух музеях – Западного и Украинского Искусства. В последнем сейчас открылась выставка современного китайского прикладного искусства. Очень интересная и поучительная, особенно для наших мастеров. Вот нация, в словаре которой, наверно, нет слова «Халтура». Что ни вещь, то сделана с большим художественным вкусом и техническим мастерством. А знаете, откуда пошло слово – «Халтура»? – Из Белоруссии. Так там назывался первый Поминальный обед, на который мог прийти каждый, без приглашения и хорошо покушать. Есть белорусская присказка:

«Пошли куры на хаутуру».

«Воробейка памяр – яму вечный покой».

Когда, как и кто перенес это слово на скверную, не добросовестную работу, не знаю. Сегодня пишу Вам опять мало по вине того же сердца. Утомляет даже движение кисти руки, кажется не очень сложное и трудное, тем более, что придумал приспособление к перьям, которое позволяет один раз обмакнуть в чернило и написать до 450 букв, смотря по почерку и перьям.

Кончаю письмо пожеланием Вам доброго здоровья.

Мысленно жму руку.

Н. Прахов

Лист № 6

28 июля 1955 г.

Дорогая Елена Николаевна!

Вчера, под вечер, обрадовала своим неожиданным посещением Ваша милая дочка Татьяна Владимировна. Пришла она как раз в тот момент, когда беседовал с Московским литератором И. И. Емельяненко, пишущем о В. М. Васнецове.

[ЛИСТИ МИКОЛИ ПРАХОВА ДО ОЛЕНИ ЯЗЕВОЇ]

Первую минуту не заметил ее приход, потом подумал, что это ктонибудь из наших знакомых пришел к Анночке. Был обрадован ее посещением, предвестницы Вашего приезда в Бучу.

К сожалению, последние недели не имел времени зайти в наш Союз и сказать Татьяне Владимировне – в какой стадии находится дело о поддержании Вашего ходатайства о назначении пенсии в память заслуг Николая Ивановича перед русским и украинским искусством. Сегодня был утром в Союзе, где узнал, что – 14-го июля было послано письмо в Москву в «Орг-Комитет Художников». Помещается он на улице Горького, дом № 25/9. Спросите секретаря комитета и расспросите его, куда и к кому Вам теперь надо обратиться и как написать просьбу о назначении пенсии.

Не знаю, кто теперь секретарь? Если Мария Николаевна Гриценко (дочь известного художника-мариниста), то передайте от меня поклон и привет. С отцом не встречался, а знал хорошо ее мать – Любовь Павловну, дочь Павла Михайловича Третьякова. Она дружила с Верушкой Мамонтовой – «Девочка с персиками» – Серова.

Теперь мне остается пожелать Вам, как охотникам, – «ни пуха, ни пера» – а полной удачи в Вашем деле, которая принесет моральное удовлетворение и некоторую матерьяльную помощь.

Пишу сегодня мало, так как спешу сообщить результат моей инициативы на первом этапе. Остальное теперь зависит от Вашей энергии.

Будьте здоровы.

Дружески к Вам расположенный

Николай Прахов

Лист № 7

20 августа 1955 г.

Дорогая Елена Николаевна!

Радуюсь тому, как это все у Вас хорошо складывается. И Марья Николаевна Гриценко приняла горячее участие в Вашем деле, и Наталия Геннадиевна Галкина, оказывается, знала хорошо брата Вашего мужа! Все очень удачно подобралось одно к другому. Не даром «Дядя Костя»³⁹, наш знаменитый актер-комик, уверял, что «в России только 200 человек не знакомы между собой. Все остальные – или родственники, или знакомые ваших родственников, или родственники этих знакомых. Всех их можно поселить на острове Уайте, где, в конце концов, перезнакомятся, поженятся и все в России будут знакомы между собой». – Он уверял, что «даже подсчитал площадь острова Уайта – как раз подходит для переселения на нее 200 человек».

Конечно процедура назначения пенсии долгая, но хорошо, что дело начато и что Вам выдадут некоторое пособие. Тут дело не только денежное, но и моральная сторона имеет большое значение: заслуги Вашего Отца не забыты.

Огромное спасибо за чудесный подарок. Буду хранить «как зеницу ока» Ваш портрет, прекрасную работу Георгия Кононовича Дядченко⁴⁰, большого художника, оставшегося не замеченным, как очень многие талантливые русские люди, в царское время. Надеюсь, что Ваш сын, как и врачи, посоветует переменить пыльный Московский воздух на чистый бучанский, и мы познакомимся на склоне лет. Сейчас как раз прекрасное время для отдыха на Украине. Трое суток бушевала гроза (при низкой температуре, как бывает «холодный» грипп), наделал много бед сильный дождь, молния убила несколько человек, а сейчас зелень стоит умытая, и ярко сияет солнце на нежно-голубом небе. Надеемся, что осень вознаградит за все неприятности, причиненные холодной и мокрой весной.

АРХИВ

Простите за опоздание на целых 5 дней, с которым отвечаю на Ваше письмо. Что-то не здоровилось последнее время. Может быть, и гроза виновата, но самое главное, конечно, годы. Ведь мне исполнилось в мае 82 года. Пережил всех родных, начиная с 17-го столетия. Сохранилась дедовская тетрадь в Сафьяне, на первой странице которой автограф поэта князя Вяземского ⁴¹, друга Пушкина, датированный – 3 марта 1830 года – а в нем листок бумаги, на котором мелким «биссерным» почерком моего деда – Виктора Ивановича – написана «Фамилия Праховых», начинающаяся с «16... года Диакон Иван». Дальше идут 3 диакона и 2 священника. Дед блестяще кончил Вологодскую семинарию, поехал в Москву, поступил в университет и был некоторое время домашним учителем у Вяземских. Вот отчего таким автографом начинается альбом:

*«Благоуханьем роза дышет,
«Созеучьем дышит соловей,
«Хотя ни кто его не слышит,
«Никто не радуется ей.*

*—
«Так и явлениям поэта
«Неизбежимый дан закон: –
«Без скорби, или без ответа
«Страдает, или любит он».*

Вы пишете, что Николай Иванович тяжело переживал Вашу свадьбу. Почему так к ней относился? Ведь Ваш муж был инженер? Не понятно мне так-же, почему отказал Николаю Корнилиевичу Пимоненко ⁴², просившем благословение на брак с Лидой. Ведь он рано проявил себя талантливым художником. Вероятно, жаль было расставаться с детьми. У меня есть копии писем Николая Ивановича к моему Отцу (оригиналы в Отделе рукописей Г. Т. Г.). Особенно интересно одно из деревни, где работал у какого-то помещика. Когда встретимся, прочту, а сейчас желаю здоровья, то есть самое ценное, что есть в нашей жизни.

Дружески расположенный к Вам

Н. Прахов

Лист № 8

30 августа 1955 г.

Вторник

Дорогая Елена Николаевна!

Радуюсь Вашему приезду в Бучу, как возможности познакомиться лично, хотя-бы на склоне моих лет. Как только получу от Вас открытку с извещением о том, что отдохнули от дороги – в ближайший-же день приеду, чтобы показаться – какой я с виду. Надеюсь, что ко времени Вашего возвращения в Москву оправится от операции Марина Николаевна и подтолкнет дело с получением Вами пенсии, а так же единовременного пособия. Присказка: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается» – вполне применима к сложной процедуре получения пенсии. В Вашем деле она осложнена тем, что будет назначена за заслуги Отца – Николая Ивановича.

Спасибо большое Вам и Татьяне Владимировне за присланную сладостную и питательную посылку; спасибо и за некоторые биографические сведения, сообщенные в Вашем последнем письме. Когда встретимся, поговорим о многом, в том числе и о неясной причине скоропостижной смерти Вашего тестя.

А у нас последние две недели была радостная суэта – неожиданно приехала из Москвы невестка и привезла семилетнего внука – Андрея, поступающего в школу и мечтавшего давно побывать в Киеве у бабушки и дедушки. А следом за ними съеха-

[ЛИСТИ МИКОЛИ ПРАХОВА ДО ОЛЕНИ ЯЗЕВОЇ]

лись, давно ожидаемые, сыновья – старший Владимир (авто-инженер) и второй Адриан. Расскажу Вам о них подробно при личном свидании.

Владимир уже улетел к себе в Ташкент. Он каждый год, во время своего отпуска, навещает хоть на пять дней, как было сейчас. Конечно, радостная суэта выбила из обычной колеи и помешала работать над воспоминаниями о художниках, но это только к лучшему – надо было дать отдохнуть голове.

До скорого Свидания!

Прошу передать мои поклоны Ксении Ивановне и Николаю Ивановичу.

Преданный Вам

Н. Прахов

Лист № 9

14-е октября 1955 г.

Дорогая Елена Николаевна!

Вы меня опередили своим письмом. Только еще собирался написать Вам, в догонку, в Москву, почему не навестил Вас в Буче, как хотел, а тут получил весточку от Вас. В позапрошлом воскресенье собрался проехать к Вам на дачу. День был для этого подходящий – солнечный и светлый, и теплый, но я, неожиданно, оскандалился. Мирно беседовал с пришедшим навестить приятелем – художником, и вдруг, неожиданно закружилась голова со скоростью волчка. Минут через десять комната и люди перестали вертеться, но пришлось лечь и отложить поездку на потом. А потом несколько дней ходил по комнатам, как по палубе парохода в тихую качку. Вот причина, помешавшая повидаться с Вами еще раз, перед отъездом в Москву, которая встретила Вас и приятным сюрпризом получения пособия от Орг-Комитета Союза Художников и неприятностями домашнего свойства. Последние у Вас не только от не удачной женитьбы сына и характера невестки, а, главным образом, от современных не нормальных бытовых условий, когда так трудно мирно расселиться по разным комнатам, если не по квартирам. Мы в нашей семье живем дружно, соседи у нас хорошие, но – если-бы в нашем распоряжении были не три комнаты на 8 человек, а все шесть, которые занимали когда-то, то всем было бы гораздо удобнее жить.

Радуюсь, что сразу по приезде в Москву Вы получили пособие и могли поделиться с детьми, что касается получения пенсии, то посоветуйтесь об этом с Мариной Николаевной Гриценко. Кстати, передайте ей мой поклон и, если увидите, Наталии Геннадиевне тоже.

Не знаю, что Вам посоветовать относительно портрета Татьяны Владимировны. Писателя Скляренко ⁴³ знаю мало – был у него очень давно раза два, общих интересов у нас нет. Как он платит за покупаемые работы А. А. Мурашко, не знаю. Знаю только, что портрет Елены Константиновны привел в порядок и продал в Украинский Музей. Если-бы наши Музеи были более активны в деле собирательства и пополнения экспозиции, то посоветовал бы Вам предложить портрет Киевскому Украинскому Музею, тем более, что сейчас опять восстановлена местная «Закупочная Комиссия».

Преимущество Музея то, что вещь становится достоянием всех, кто интересуется искусством и данным автором, а преимущество частного покупателя в том, что он платит сейчас-же, если покупает. Если надумаете продать этот портрет Музею, то пошлите сперва фотографию для решения принципиального вопроса.

Адрес такой: г. Киев. Улица Кирова. Музей Украинского Искусства. Директору – Александру Тимофеевичу Кнюху ⁴⁴.

Вы спрашиваете: читал-ли я статью т. Турченко в «Вечернем Киеве», посвященную 25-тилетию со дня смерти И. Е. Репина? ⁴⁵ Читал и даже сохранил, как образец современного искусствоведческого писания. Теперь – если надо кого-то прославить,

APXIB

то приписывают ему все, что только можно, не считаясь с факторами, обнаруживая свое невежество. Так в этой статье автор, желая подчеркнуть связь И. Е. Репина с Украиной, приписал ему активную помощь в деле собирания оригиналов художников для рисовальной школы Н. И. Мурашко в Киеве. На самом деле собирал их мой Отец ⁴⁶, напечатавший отчет в журнале М. О. Микешина ⁴⁷ – «Пчела» – за 1875-й год, в котором редактировал «Художественный Отдел» и писал критические обзоры художественных выставок под псевдонимом «Профан», а статьи подписывал или полным именем и фамилией, или инициалами – «А. П.», изредка латинской буквой «Р.». Репин не мог собирать ничего для рисовальной школы Н. И. Мурашко по двум причинам: – 1-я – в 1875 году был в заграничной командировке в Париже и вернулся в Россию в 1876 году, когда уже год, как был опубликован Отчет о щедрых пожертвованиях художников школе, а во 2-х – у него еще не было таких личных связей с художниками, жертвовавшими свои работы, какие были, издавна, у моего отца.

Очевидно, тов. Турченко не просматривал никогда журнал «Пчела» – один из первых художественных журналов в России. Его заметка в «Вечернем Киеве» – типичный образчик легкого отношения к фактам и подтасовки их в целях прославления того, о ком пишет современный искусствовед. Михаил Васильевич Нестеров говорил: «Искусство-ед». В своей диссертации, желая, конечно, увеличить заслуги Вашего Отца, он изобразил его – революционером и борцом с рутинной Академией Художеств, каким он никогда не был. Революционность его увидел в том, что молодой человек, вместе с Репиным, ходил смотреть на Казнь Каракозова ⁴⁸, а потом на взморье, где искали его могилу, по приказу правительства затоптанную, сейчас-же, войсками.

А «борьбу» с Академией очень не удачно иллюстрирует «Программой» школы, начинающейся с «Рисования по клеткам», полезность которого отрицали передовые учителя рисования.

Большая была заслуга Николая Ивановича, решившегося единолично, без матерьяльной помощи со стороны, открыть в Киеве Рисовальную школу. Помощь Ив. Ник. Терещенко ⁴⁹ пришла уже позже и не была такой значительной, как могла-бы быть при его богатстве.

Жаль, что Николай Иванович дипломатично умолчал об этом, ведь не все читавшие его «Воспоминания Старого учителя» интересовались, приложенными в конце каждого выпуска, денежными отчетами.

На вечере в Художественном Институте, в память 25-тилетия со дня смерти И. Е. Репина ⁵⁰, видел заместителя директора Украинского Музея, который сказал мне, что «дневники Мурашко мы еще не купили», не знаю, по какой причине. Спасибо Вам за доброе желание предоставить в мое распоряжение матерьялы, переданные Вами в Третьяковскую Галерею, но, едва-ли я мог бы воспользоваться ими сейчас: еще не справился с тем матерьялом, который сохранила память и будет печататься в Киеве издательством «Мистецтво». Пусть лучше хранятся в Отделе Рукописей у Наталии Геннадиевны Галкиной, которой передайте, при случае, мой горячий привет. – Всегда вспоминаю с благодарностью ее и других сотрудниц Галереи, так приветливо встречавших мою покойную сестру Лелю и меня. Когда, наконец, начну писать воспоминания о своем Отце, тогда необходимо будет приехать в Москву, что-бы порыться в разных архивах. Начну с Третьяковской Галереи.

Вы спрашиваете: «Когда так вырос интеллект Вашего Отца?» – установить это датами годов очень трудно. Мне кажется, что помогли ему, как прежде говорили, – «выбиться в люди» его природные способности не только к рисованию, но и к восприятию знаний, откуда-бы они не поступали. Помогли в этом деле окружавшие его товарищи, если не старше годами, то получившие более систематическое образование, чем молодой хлопец, «смешивший их своими жартами». Жаль, что Вам пришлось мало

[ЛИСТИ МИКОЛИ ПРАХОВА ДО ОЛЕНИ ЯЗЕВОЇ]

погостить в Буче, и что так потревожили письма из Москвы. Я хотел повидать Вас в Буче и прочесть все письма Николая Ивановича, по которым можно проследить его рост, но неожиданное сильное головокружение помешало.

Кончаю письмо пожеланием расселения Вашей семьи. Невестку не переделаете, а Вам нужен теперь покой. Знаю, что в Москве это не так легко, но все-же желаю это для Вас и милой Татьяны Владимировны, которой шлю сердечный привет, а Вам целую руку с пожеланием доброго здоровья.

Н. Прахов.

Р. S. Случайно пропустил страницу. Письмо начал 14/X, а кончаю 18/X.

Лист № 10

1 декабря 1955 г.

Простите великодушно, дорогая Елена Николаевна, за то, что встревожил Вас неприлично запоздавшим ответом на Ваше последнее письмо. Совсем замотался последние недели. Как-то сразу все собралось вместе: и две выставки, на одной обсуждение работ, и лекция приехавшего из Москвы профессора – Федорова-Давыдова⁵¹, и посещение им, вместе с несколькими приезжими художницами и художниками, нашей мастерской, и некоторое нездоровье, и необходимость срочно помочь сыну в его работе... Все это вместе выбило из колеи обычной жизни. Только сейчас начинаю ликвидировать задолженность по ответам на письма и каждое свое письмо начинаю просьбой о прощении. Сказываются годы – на что раньше нужны были минуты, теперь требует часы, а потом устают старое сердце и начинает несносно ныть.

Очень огорчили известием, что была больна Татьяна Владимировна. Что это было с ней, с ее глазами? Вероятно, переутомилась на работе? А у меня было еще очень большое огорчение – 18/XI в Москве скончался мой свояк и друг Ив. Ник. Алябьев, муж моей покойной, младшей сестры Оли⁵². После смерти ее в 1950 году остался одиноким и сильно тосковал. Старшая дочь его металась между службой и двумя домами, чтобы как-то облегчить жизнь отца. А он давно хворал и последнее время совсем обезножил, что лишило возможности посещать любимую Третьяковскую Галлерею и выставки. Мы с ним дружили в студенческие годы, до знакомства его с моими сестрами, и последнее время старался поддержать бодрость духа письмами, рассказами о художественных новостях. Он был старше меня на ½ года, с уходом его из жизни порвалась предпоследняя нить, связующая с далеким, хорошим прошлым. Это тоже одна из причин долгого молчания.

В Киеве зима – от 2 до 6 градусов мороза днем, но с сильным ветром. Снега еще нет, так только не много припорошило, потом растаял и опять припудрил крыши и асфальт.

Надеюсь, что Вы здоровы и желаю это Татьяне Владимировне и Вам от всего сердца.

Пишу не много, чтобы не замаралось письмо.

Мысленно целую Вашу руку.

Н. Прахов

Лист № 11

28 декабря 1955 г.

Среда

*Дорогая Елена Николаевна
и Татьяна Владимировна!*

Поздравляю Вас в Новым Годом и желаю обeim укрепления здоровья, по меньше всяких волнений и огорчений, без которых ни кто не живет на земле.

«Высокосному» году полагается, по народной примете, быть плохим, но в связи с широким масштабом «преобразования природы» надеюсь, что этот новорожденный

APXIV

год исправит плохую репутацию своих предков, будет мирным и для всех мирных людей – удачным, во всех отношениях.

Рад за Вас, Елена Николаевна, что благополучно закончились тревоги, связанные с заболеванием внучки, так трогательно утешавшей Вас, когда ее увозили в больницу. Татьяне Владимировне желаю, чтобы йод поборол начинающийся склероз. По возрасту ее еще рано ему поддаваться. На зрение очень хорошо влияет глюкоза – внутривенное вливание огромных ампул по 200–250 кубич. сантиметров. Знаю это по опыту. Лечили после «легкого инфаркта» вообще ослабевший организм и, неожиданно, улучшили зрение.

В новой книге о Вашем Отце не слышал. Надеюсь, она будет лучше написанной тов. Турченко, в которой не узнал Николая Ивановича, как не узнал и Ник. Корн. Пимоненко в книге Я. П. Затенацкого⁵³, выпущенной недавно украинской Академией Наук. В ней хороши цветные и одноцветные иллюстрации, а текст – сплошная натяжка. Теперь принято превращать в «демократов» всех, о ком пишут. Кто не знал Пимоненко – поверит, а кто знал – посмеется.

Под Новый Год в Киеве уже три дня оттепель, совсем не похоже на зиму.

Кончаю письмо тем-же, чем начал – т. е. пожеланием полного здоровья и душевного покоя.

Сердцем с Вами

Н. Прахов

Лист № 12

29 января 1956 г.

Как это грустно, дорогая Елена Николаевна, что Вы так плохо себя чувствуете и сами себе поставили диагноз. Из того, что какой-то бестактный врач отказался продолжать Вас лечить, еще не следует делать вывод, что у Вас такая страшная болезнь. Да если и так, то ведь еще имеется хирургия, которую только чеховский фельдшер, вырывая не тот зуб диакону, считал делом «плевым». На самом деле она делает «чудеса» даже в случае предполагаемой Вами болезни. Вот Фома Михайлович Коцюбинский⁵⁴, брат знаменитого украинского писателя, много лет тому назад вынужден был сделать операцию гортани и дышать через трубочку, а не только дышит и живет, а живет очень деятельной жизнью, как директор мемориального черниговского музея имени его брата Михаила Михайловича.

Такие боли за ухом, как у Вас, могут быть склеротического характера. А что сопротивляемость болезни организма играет большую роль в успехе лечения – в этом врач совершенно прав, знаю по себе, когда в конце 1913-го – начале 1914, когда в Берлине мне сделал знаменитый профессор Пассов – «радикальную» операцию правого уха, я два месяца лежал в частной лечебнице доктора Кутнера, который получал 20 марок в день за то, что заходил в номер и спрашивал: «Ну, как поживаете?». Потом щупал пульс и, получив ответ, – «Хорошо, спасибо» – он, сам себе в убыток, посоветовал мне выписаться из его лечебного заведения, сказав: «Ваш организм стал вялым, вам надо вернуться к обычному образу жизни и приходить к профессору Пассову, как амбулаторный больной». Так и сделал – еще 2 месяца прожил в Берлине в Пансионе «Франц фон-Белов».

Мне кажется, что Вам поможет увеличить сопротивляемость организма внутривенное вливание глюкозы. Меня она подняла на ноги, после вторичного инфаркта пять лет тому назад. Во всяком случае, покажитесь другому доктору, сделайте рентгено-снимок, а сами себе не ставьте диагноз.

Очень давно Вам не писал по тому, что чувствовал себя не важно и не хотел «скулить». Сейчас не много приободрился благодаря гомеопатии и самовнушения и возвращаюсь к обычной жизни. Прошлый художественный год закончился очень

[ЛИСТИ МИКОЛИ ПРАХОВА ДО ОЛЕНИ ЯЗЕВОЇ]

интересной, посмертной, выставкой скульптора Веры Игнатьевны Мухиной⁵⁵, а Новый Год начался открытием Русского Музея после капитального ремонта. Меняли систему отопления и балки на крыше и перестроили всю экспозицию музея. Очень энергичная женщина, его директор – Ольга Михайловна Малашенко – добилась выселения «реставрационной мастерской», помещавшейся на третьем этаже, и сама не заняла 2 комнаты, в которых жил ее предшественник. Освободились 7 комнат – из которых в 5 переместили Советский отдел, а в 2 другие – Нестерова, Серова⁵⁶, Коровина⁵⁷, Врубеля и других художников того же времени, а в освобожденных во 2-м этаже развесили все работы В. В. Верещагина⁵⁸, включая и его очень интересные этюды, 36 лет висевшие в запаснике музея. Кроме того, перестроили всю экспозицию, от чего очень выиграли картины передвижников. Сейчас в залах первого этажа музея (где был Советский отдел) открыта очень интересная выставка советских графиков. Видел ее мельком и на будущей неделе пойду смотреть с записной книжкой в руках, так как 8-го февраля будет ее обсуждение, на которое приедут Московские графики. Вероятно, не удержусь и скажу несколько слов по поводу многих работ.

В выставочном зале нашего Союза Художников было, недавно, обсуждение работ закарпатских художников, на котором не был. Не стоило тратить время и силы. Публике нравятся, а на мой взгляд это не искусство, а ремесло – «шир-потреб», как выродились в ремесло гуцульские кустарные изделия из дерева, украшенные вставками из биссера.

Готовится большая выставка работ Врубеля к 100-летию со дня его рождения (5/17 марта 1856 года). К этой дате открыть не успеют, вероятно, откроют в начале мая. Вот все наши Киевские художественные новости.

Кончаю письмо пожеланием, чтобы поскорее Вам назначили пенсию и выплатили следуемые деньги, а так же чтобы врачи рассеяли Ваши опасения, основанные на само-диагнозе.

Мысленно целую руку.

Н. Прахов

Лист № 13

Киев

24 апреля 1956 г.

Дорогая и глубокоуважаемая
Елена Николаевна!

Простите великодушно за то, что только вчера послал Вам 3-й выпуск воспоминаний Вашего Отца. После прочтения его, лежала на полке эта книга без надобности, и все забывал ее вернуть.

О Николае Ивановиче писать не собираюсь, так как после появления известной Вам диссертации, написанной так «как полагается», ни какую другую работу на эту тему не станут печатать. Когда буду писать о своем Отце, конечно, упомяну и Николая Ивановича Мурашко, как одного из его первых товарищей. Матерьялом для этого послужат: короткая запись в отцовском дневнике и копии писем Николая Ивановича к моему Отцу. В них гораздо больше биографических сведений, чем в «Воспоминаниях Старого Учителя», которые были написаны под определенным углом зрения и для определенной цели: рассказать историю рисовальной школы, созданной Автором этих «Воспоминаний».

В 3-м выпуске, на странице 22-ой помещена группа учениц школы Мурашко без указания их фамилий. Воспользовался тем, что среди этих девушек есть моя жена и ее старшая сестра, и тем, что на странице много свободного места – написал карандашом фамилии всех, кроме одной.

APXIB

А раньше, в тексте помещена фотография мастерской братьев Сведомских в Риме. На ней сразу узнал четырех мужчин и надписал под каждым его фамилии. Крайний – слева, сидит, Павел Александрович Сведомский. За пьянино, сидит в пол оборота – Ив. Григ. Рашевский ⁵⁹. На право от него, второй – сидит Иван Федорович Селезнев, а крайний с правой стороны стоит Александр Александрович Сведомский (старший брат). Не знаю, кто стоит по середине около Рашевского? Может быть это Григорий Ив. Котов (архитектор) ⁶⁰, и кто сидит на право от пианино, около И. Ф. Селезнева ⁶¹? Женщин не знаю ни одной, вероятно, жившие в Риме русские художницы. Когда была снята эта фотография, оба брата были холостые.

Из письма Татьяны Владимировны знаю, что Вы и она болели гриппом. И у меня он украл 2 месяца жизни, и сейчас чувствую себя физически очень слабым. Желаю Вам больше не хворать. Дело идет к Весне, которая у нас очень капризничает.

Большое спасибо за предоставленную возможность вторично ознакомиться с Книгой Вашего Отца.

Желаю Вам встретить оба праздника в добром здравьи и впредь не болеть.

Мысленно целую Вашу руку.

Н. Прахов

Лист № 14

25 ноября 1956 г.

Дорогая Елена Николаевна!

Спасибо Вам за письмо и за привет Вам, Татьяне Владимировне и Павлу Владимировичу! Не писал Вам давно, потому [что] в конце лета прихворнул. Совсем неожиданно, когда отлично себя чувствовал и поехал навестить друзей на Печерске, почувствовал себя плохо и рано вернулся домой. А в чем было «плохо» не могу определить. Вызванный из районной поликлиники врач, солидная женщина, определила «ослабление сердечной мышцы» и прописала лекарства для укрепления сердца и против бронхиального кашля. Хотел показаться знакомому, старому врачу в клинике для ученых, но в это-же время заболела Анночка и 3 недели лечилась от двух-стороннего воспаления легких. Лечила ее врач из клиники для ученых и вылечила. 2/Х – проехал в эту лечебницу на прием, врач внимательно выслушал, сказал, что ему «не нравится» мое сердце, распорядился сейчас же впрыснуть камфору, а потом идти домой, лежать и делать уколы камфоры. С большим трудом добрался до дома, хотя это близко, а в ночь на 3-е Октября неожиданно проснулся от сильнейшего головокружения. Было так плохо, что пришлось вызвать ночью «скорую помощь», а в 9 ч. утра – врача из клиники для ученых. При ней повторился сердечно-мозговой припадок. Она, вылечившая, только-что, жену, очень энергично принялась за мое лечение. Переполошила чуть не весь «терапевтический отдел». Три раза в день делали мне разные впрыскивания и угощали очень не вкусными лекарствами, наконец, через три недели врач простилась со мной, сказав, что «медицина сделала все, что надо – теперь вы сами должны поправляться», что и делаю. Лишнее говорить, что и домашний уход за мною был идеальный, но поправляюсь очень медленно. В начале не мог стать на ноги, до того они ослабели. После завтра исполнится месяц, что начал тренироваться, но с трудом передвигаюсь по комнатам с помощью двух палок. Очень не во время и не кстати случилось это заболевание. Ну, довольно об нем и обо мне.

Не понимаю, почему Вам говорят, что в Киеве не любят москвичей? Всего вероятнее, что нет охотников менять комнаты. Жилищные условия и у нас трудные. Вы, наверно, хотите получить в Киеве площадь больше, чем имеете в Москве – иначе не стоит переезжать – и это является помехой. Думаю, что не стоит Татьяне Владимировне менять Ленинскую библиотеку на какую нибудь другую работу в Киеве, привыкать к новым людям.

[ЛИСТИ МИКОЛИ ПРАХОВА ДО ОЛЕНИ ЯЗЕВОЇ]

Пишу Вам сегодня мало, потому что еще очень скоро устаю от всякой работы, даже такой легкой, как писание писем.

Мысленно целую Ваши руки и прошу передать привет Татьяне Владимировне и Павлу Владимировичу.

Преданный Вам

Н. Прахов

Лист № 15

12 декабря 1956 г.

Только что получил Ваше письмо, дорогая Елена Николаевна, и сейчас-же на него отвечаю. Вижу, что «высокосный» год и для Вас не был благоприятным. Надеюсь, что будущий, простой, окажется хорошим и для Вас, и для Татьяны Владимировны. Желаю Вам обоим не хворать и осуществить все Ваши планы и намерения к улучшению житейских условий. В этом отношении нам не на что жаловаться – с соседями не ссоримся, хотя, правду говоря, было бы лучше, если-бы их не было и по прежнему все шесть комнат квартиры были-бы в нашем распоряжении. Это дало-бы возможность, на старости лет, устроиться просторнее и удобнее, чем сейчас. Мое здоровье, о котором Вы спрашиваете, медленно идет на поправку. Утром одеваюсь и двигаюсь по комнатам с одной палкой, а иногда и без нее. Еще не работаю, как прежде, но пишу письма друзьям, читаю и делаю выписки из разных книг, относящихся к искусству, могущие когда-то пригодиться. На улицу не выхожу, но погода совсем к этому не располагает. То налетит метель и выбелит асфальт тротуара, крыши и садик перед домом, а дня через два начинает таять, и сырой туман подходит прямо к окнам квартиры. На днях навестил меня сотрудник Украинского Музея, пишущий про Сашу Мурашко, принес уточнить даты некоторых фотографий с его работ и сообщил, что Музей приобрел дневники Вашего Отца, находившиеся у Скляренко. Значит когда позволит здоровье, смогу ознакомиться с ними. Хорошо будет, если и те матерьялы, что у Вас, будут находиться в Киеве. Вы думаете о приезде в Киев на Новый Год – зимой он бывает хорош, но не в такую гнилую зиму, как нынешняя, можно легко захватить грипп.

Кончаю письмо пожеланием Вам обоим всего лучшего.

Мысленно целую руки.

Н. Прахов

Лист № 16

30 января 1957 года

Дорогая Елена Николаевна!

С небольшим опозданием отвечаю на Ваше письмо. Я простудился, хотя уже больше трех месяцев никуда не выхожу, и чувствую себя по этому случаю не важно. Сейчас дело идет на поправку. В чуже, очень огорчен, что у Вас такие плохие отношения с невесткой и так переполнена жильцами коммунальная квартира. В этом отношении мы счастливее Вас, хотя если бы можно было освободиться от соседей, все могли бы разместиться удобнее, и не было такого беспорядка в моих папках и разных бумагах. Получил поздравительное открытое письмо от милой Татьяны Владимировны и порадовался за нее, что провела свободные дни в Ленинграде. Надеюсь, не простудилась в холодной квартире. С этим городом связаны у меня очень хорошие и интересные воспоминания. Полюбил «белые ночи», на которые всегда жалуются приезжие с юга, и город летом, когда в нем было много цветов, и Нева такая полноводная. Не представляю себе, какой он теперь, да и прежних друзей уже в нем нет.

У нас в Киеве совсем не похоже на зиму, три дня тому назад за одну ночь хлопья снега покрыли ветви деревьев, превратив их в нарядное кружево, а сейчас опять оттепель и сказочный наряд города пропал. У нас, как и в Москве, публика увлеклась гастролями Ива Монтана⁶². Покупали билеты у барышников за сто рублей, а я слышал его сперва по

АРХІВ

магнітофону, потом два раза по радио, и хотя голос у него хороший, французский язык красивый, но большого впечатления от пения не получил. Он, вероятно, хорош в хорошем «Кабарэ», где можно видеть мимику и жестыкуляцию. Хотя названия и содержание песен различное, но производят впечатление монотонное. Напомнил он Киевского Вертинского⁶³, когда-то имевшего тоже шумный успех в первом «Кабарэ», открывшемся в Киеве. Его тоже слышал по магнітофону и по радио. Дома у нас все обстоит благополучно. Радостным семейным событием была свадьба внучки – Ирины, вышедшей замуж за такого же молодого человека – 20 лет, – как она сама. По-моему, это хорошо – молодым дорога открыта широкая.

Кончаю письмо пожеланием, чтобы в Новом году удалось Вам устроить спокойную жизнь и чтобы Вы и Татьяна Владимировна были здоровы.

Преданный Вам

Н. Прахов

Примітки

¹ Пухальський Володимир Вячеславович (1848–1933) – український і російський піаніст, композитор, музичний діяч, заслужений професор УРСР з 1928 року.

² Лисенко Микола Віталійович (1842–1912) – український композитор, піаніст, педагог, хоровий диригент, громадський діяч; основоположник української класичної музики.

³ Блуменфельди (Блюменфельди) – російські й українські музичні діячі; брати: Сигізмунд Михайлович Блуменфельд (1852–1920) – композитор, піаніст, педагог; Фелікс Михайлович Блуменфельд (1863–1931) – піаніст, диригент, композитор і педагог.

⁴ Крюгер-Прахова Анна Августівна (1876–1962) – український живописець, педагог; працювала в жанрі пейзажу, портрета; анімаліст. Дружина Миколи Адріановича Прахова.

⁵ Галімський Владислав Михайлович (1860–1940) – український живописець, пейзажист.

⁶ Мурашко Микола Іванович (1844–1909) – український живописець, педагог. Засновник рисувальної школи в Києві.

⁷ Нестеров Михайло Васильович (1862–1942) – російський живописець, брав участь у розпису Володимирського собору в Києві.

⁸ Турченко Юрій Якович (1923 р. н.) – український мистецтвознавець, автор монографій: «М. І. Мурашко», «Київська рисувальна школа», «Питання художньої освіти», «Портрети українських кобзарів» О. Сластьона», «Український естамп» та ін.

⁹ Касян Василь Ілліч (1896–1976) – український графік, гравер, мистецтвознавець. Із 1927 року (з перервою) – професор Київського художнього інституту.

¹⁰ Малашенко Ольга Михайлівна (1910–2000) – мистецтвознавець, у 1953–1966 роках – директор Київського музею російського мистецтва.

¹¹ Третьякова (Гриценко) Любов Павлівна (1870–1928) – донька Павла Михайловича Третьякова і Віри Миколаївни Мамонтової, дружина українського художника-пейзажиста Миколи Миколайовича Гриценка (1856–1900).

¹² Мамонтова Віра Савівна (1875–1907) – перша донька Сави Івановича і Єлизавети Григорівни Мамонтових, учасниця домашніх спектаклів. Найвідоміше її зображення на картині В. Сєрова «Дівчинка з персиками».

¹³ Мурашко Олександр Олександрович (1875–1919) – український живописець, педагог.

¹⁴ Васнецов Віктор Михайлович (1848–1926) – російський живописець; писав твори на теми національної історії, російських билин і народних казок; у 1885–1896 роках працював над розписами Володимирського собору в Києві.

¹⁵ Мамонтов Сава Іванович (1841–1918) – меценат, театральний і музичний діяч, великий промисловець, скульптор, художник. У 1870–1890 роках його підмосковний маєток Абрамцево був одним з визначних мистецьких осередків.

¹⁶ Бугаєв Микола Васильович (1837–1903) – російський математик, філософ. Батько російського поета Андрія Белого.

¹⁷ Столетов Олександр Григорович (1839–1896) – російський фізик.

¹⁸ Цингер Василь Якович (1836–1907) – російський математик, філософ.

¹⁹ Мамонтова (Сапожнікова) Єлизавета Григорівна (1847–1908) – дружина Сави Івановича Мамонтова.

²⁰ Шаврін Федір Володимирович (поч. 1880-х – 1915 рр.) – російський і український живописець, графік.

²¹ Красицький Фотій Степанович (1873–1944) – український живописець, графік, викладач. Внучатий небіж Т. Шевченка.

²² Макогон Іван Васильович (1907–2001) – український скульптор, педагог.

²³ Раєвський Сергій Євдокимович (1905–1980) – український мистецтвознавець.

²⁴ Іжакевич Іван Сидорович (1864–1962) – український живописець і графік.

²⁵ Детальніше див.: *Сторчай О.* Фотій Красицький про значення форми в образотворчому мистецтві // *Образотворче мистецтво.* – 2014. – № 1. – С. 30–31.

²⁶ Великий князь Костянтин Костянтинович (поетичний псевдонім – К. Р.; 1858–1915 рр.) – член ро-

[ЛИСТИ МИКОЛИ ПРАХОВА ДО ОЛЕНИ ЯЗЕВОЇ]

дини Романових, писав вірші, п'єси; займався перекладами.

²⁷ Великий князь Петро Миколайович (1864–1931) – член родини Романових, займався живописом, розробляв архітектурні проекти.

²⁸ Дурилін Сергій Миколайович (1877–1954) – релігійний мислитель, письменник, мистецтвознавець, літературознавець.

²⁹ «Пейсаховка» і «Абіссинська принцеса» М. Прахова входять до його архівної книги «Все, що пригадалося». Із цієї книги О. Сторчай опублікувала декілька оповідань (див.: «Все, що пригадалося»: Микола Прахов про Івана Айвазовського // *Образотворче мистецтво*. – 2013. – № 3. – С. 18–19; «Все, що пригадалося»: із спогадів Миколи Прахова // *Образотворче мистецтво*. – 2013. – № 4. – С. 100–105; «Все, що пригадалося»: зі спогадів Миколи Прахова // *Образотворче мистецтво*. – 2014. – № 1. – С. 110–111).

³⁰ Ханенко Богдан Іванович (1848–1917) – український колекціонер-меценат, археолог.

³¹ Сведомські – російські живописці; брали участь у розписах Володимирського собору в Києві; брати: Олександр Олександрович – (1848–1911) живописець-пейзажист; Павло Олександрович (1849–1904) – історичний живописець, жанрист.

³² Котарбінський Вільгельм Олександрович (1849–1921) – польський і український історичний живописець, портретист, пейзажист; писав картини на міфологічні й біблійські сюжети; брав участь у розпису Володимирського собору в Києві.

³³ Врубель Михайло Олександрович (Wróbel) (1856–1910) – російський художник, працював фактично в усіх видах і жанрах образотворчого мистецтва: живопис, графіка, декоративна скульптура та театральне мистецтво; виконав ескізи розпису Володимирського собору в Києві (не здійснені).

³⁴ Платонов Харитон Платонович (1842–1907) – український живописець, викладав у Рисувальній школі М. Мурашка.

³⁵ Світославський Сергій Іванович (1857–1931) – український живописець.

³⁶ Менк Володимир Карлович (1856–1920) – український живописець; викладав у Київському художньому училищі.

³⁷ Тартаков Яким Вікторович (1860–1923) – російський співак (баритон), педагог, режисер.

³⁸ У 1893–1909 роках у Київському оперному театрі (заснований 1867 р.) працювала балетна трупа під керівництвом польських балетмейстерів С. Лінчевського та М. Ланге, які поставили «Малоруський балет», «Приморське свято», «Жнива в Малоросії», «Свято угорських циганів», «Космополітану», «Коппелію».

³⁹ Варламов Костянтин Олександрович (1848–1915) – актор, популярний комік-буф («дядя Костя»).

⁴⁰ Дядченко Григорій (Георгій) Кононович (1869–1921) – український живописець; викладав у Київському художньому училищі.

⁴¹ В'яземський Петро Андрійович (1792–1878) – російський поет, літературний критик.

⁴² Пимоненко Микола Корнилович (1862–1912) – український живописець; викладав у Рисувальній

школі М. Мурашка, Київському політехнічному інституті.

⁴³ Скляренко Семен Володимирович (1901–1962) – український письменник, автор історичних романів та белетрист.

⁴⁴ Кнюх Олександр Тимофійович (1911–1990) – український графік.

⁴⁵ Напевно, мається на увазі стаття: Турченко Ю. Репін у Києві // *Вечірній Київ*. – 1955. – № 230.

⁴⁶ Прахов Адріан Вікторович (1846–1916) – мистецтвознавець, археолог, художній критик, викладач.

⁴⁷ Микешин Михайло Йосипович (1835–1896) – російський скульптор і графік.

⁴⁸ Каракозов Дмитро Володимирович (1840–1866) – російський революціонер, здійснив 4 квітня невдалий замах на російського імператора Олександра II.

⁴⁹ Терещенко Іван Миколайович (1854–1903) – колекціонер, меценат, власник цукрових заводів, великий землевласник.

⁵⁰ Репін Ілля Юхимович (1844–1930) – російський живописець, працював в історичному, портретному, побутовому жанрах; майстер рисунка.

⁵¹ Федоров-Давидов Олексій Олександрович (1900–1969) – російський мистецтвознавець, викладач.

⁵² Молодша донька Прахових – Ольга Адріанівна Аляб'єва (1879–1950) – була заміжня за Іваном Миколайовичем Аляб'євим (1874–1955) – юристом, товаришем В. М. Васнецова.

⁵³ Затенацький Яків Павлович (1902–1986) – український мистецтвознавець, доктор мистецтвознавства. М. Прахов має на увазі книгу: *Затенацький Я. П.* Николай Корнилович Пимоненко. Жизнь и творчество. 1862–1912. – К. : Изд-во АН УССР, 1955. – 110 с.

⁵⁴ Коцюбинський Хома Михайлович (1870–1956) – український літературознавець, молодший брат Михайла Коцюбинського. Перший директор музею М. Коцюбинського у Вінниці.

⁵⁵ Мухіна Віра Гнатівна (1889–1953) – російський скульптор, педагог.

⁵⁶ Серов Валентин Олександрович (1865–1911) – російський живописець і графік, майстер портрета.

⁵⁷ Коровін Костянтин Олексійович (1861–1939) – російський живописець, театральний художник, працював у жанрах пейзажу, портрета, натюрморту; писав жанрові картини.

⁵⁸ Верещагін Василь Васильович (1842–1904) – російський живописець-баталіст і літератор.

⁵⁹ Рашевський Іван Григорович (1849–1921) – український живописець і скульптор; пейзажист, портретист, жанрист.

⁶⁰ Котов Григорій Іванович (1859–1942) – російський архітектор, реставратор, викладач.

⁶¹ Селезньов Іван Федорович (1856–1936) – український живописець, портретист. Викладав у Рисувальній школі М. Мурашка, Київському художньому училищі. Детальніше див.: *Сторчай О.* Педагогічна діяльність Івана Федоровича Селезньова // *Студії мистецтвознавчі*. – 2012. – Чис. 4. – С. 194–207.

APXIB

⁶² Монтан Ів (фр. *Yves Montand*, справжнє ім'я – Іво Ліві (італ. *Ivo Livi*), 1921–1991 рр.) – французький співак-шансон'є і актор.

⁶³ Вертинський Олександр Миколайович (1889–1957) – російський артист естради, співак, поет, композитор.

SUMMARY

During his long life Mykola Adrianovych Prakhov (1873–1957) has communicated with many figures of Russian, Ukrainian, Western European art and culture on the basis of creative, business activity or just on a friendly, family ground. M. Prakhov, the author of a well-known book *The Pages of the Past*, loved and knew how to write letters. His epistolary heritage is as a sequel of this book of memoirs about famous Russian and Ukrainian artists. Mykola Adrianovych was also an original and talented artist, who worked in the field of arts and crafts, art industry and easel painting. M. Prakhov was an exceptional master of ornament, he knew the techniques of water-colors, tempera, gouache and oil painting very well. Besides he was well versed in the technique of the art casting in bronze. He was a talented art critic and art historian. His articles, reviews of art exhibitions and private collections are still interesting and demonstrate a broad knowledge of the author in various forms of art, painting, sculpture and art industry, where practical knowledge of artistic techniques adds special value to the analysis of works.

The letters of M. Prakhov are preserved in the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine in the Fund of Yazievy, who were the relatives of Ukrainian artist and teacher, the founder of the drawing school, Mykola Ivanovych Murashko, including his daughter Olena Mykolaivna (married name Yazeva) and grandchildren – Tetiana Volodymyrivna and Pavlo Volodymyrovych. The documents were given to the archive by Tetiana Volodymyrivna Yazeva and Heorhiy Viktorovych Kalyta in 1969.

Prakhov's letters of 1955–1957 proposed for the publication and addressed to Olena Yazeva, the daughter of Mykola Murashko, are informative and contain valuable details about creative work of M. Murashko, his school, such as Fotii Krasyskyi, the father of Adrian Viktorovych Prakhov, a well-known art historian, archaeologist, art critic and a teacher (he gave lectures on art history at St. Petersburg and Kyiv Universities), his mother, A. Kriuger-Prakhova, a talented artist, pianist, who taught drawing and painting at the Kiev Art School and famous studio of Oleksandr Murashko, etc. The author has recently published letters of Mykola Prakhov to Tetiana Yazeva and graphic artist Roman Fedorovych Melnychuk.

Keywords: epistolary heritage of Mykola Prakhov, Olena Yazeva, Adrian Prakhov, Mykola Murashko, Fotii Krasyskyi.

Підготовка до друку та коментарі О. Сторчай

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ *

Евгения Прибыльская
Художник – член МОССХ *

1916–1918 г[оды]. Всероссийский Земский Союз в лице своего отдела помощи пострадавшим от военных действий имел по фронту сеть питательных пунктов. Инициативной группе работающей в пунктах молодежи пришла мысль об организации при этом отделе и трудовой помощи, что было возможно провести в Галиции и Буковине – в местах, богатых народным искусством. Отдел Юго-Западного фронта согласился на это. Я пошла в эту работу в качестве заведующей отрядом трудовой помощи по югу Буковины от Черновиц до границы Румынии, т[о] е[сть] до Сучавы и Кимполунга³². С момента организации дела сентября-октября 1916 года через 6 месяцев по этому району мне удалось организовать 10 мастерских: в Черновицах 6 (2 художественно-кустарных, 1 бельева-швейная, 1 ткацкая-ковровая, 1 рисовально-заготовительная для района, 1 монтажно-машинная), а по югу Буковины – художественно-кустарные в Серете, [Радауцах?], Гура-Гуморе, Кимполунге³³ и Марджине. Тонкие материалы, шелк и золото я ездила закупать в Румынию.

В апреле 1917 г[ода] в Киевском музее удалось уже провести большую выставку, на ней демонстрировались художественные изделия [из] Галиции и Буковины³⁴ – ковры, вышивки, бисерные изделия и куклы, вся продукция прифронтовых мастерских. После эвакуации в июле 1917 года удалось вывезти материалы и изделия в Киев и начать работу по Подолии, Волыни и Киеву, устраивая везде мастерские для беженцев. Осенью 1917 г[ода] выставка «Искусство Галиции и Буковины» была в августе и сентябре показана в Москве в галерее Лемерсе³⁵.

Война империалистическая кончилась, но шла война гражданская. Украина была в 1918 году отрезана от Москвы. Произ-

водилась ликвидация дел Всероссийского Земского Союза, я работала по ликвидации п[од]отдела трудовой помощи как член правления и по издательству книги «Искусство Галиции и Буковины во время войны 16–17 г[одов]»³⁶. Музей образцов, собранный работниками прифронтовых мастерских (в числе их художницей Екат[ериной] Вас[ильевны] Поленовой³⁷ и мною), макеты жилищ, сделанных в Черновицах по моему заказу (хат румынской, гуцульской и украинской над Прутом), бисер, ковры, вышивки и тканье были сданы в Московский исторический музей после выставки в Москве, и в 1927 году переданы музеем по просьбе Лавровского музея в Киеве³⁸ на Украину, небольшая часть вышивок и ткачества передана в Московский этнографический музей.

1918–1922 г[оды]. Осенью 1918 года я взяла на себя заведование художественной промысловой школой в Полтаве, списывалась со своими полтавскими и киевскими кустарями, продолжая посылать им бумагу и краски и покупая у них рисунки. Коллекция моя пополнялась. Одновременно с работой в школе я была с конца 20-го и в 1921 г[оду] заведующей художественной секцией в кустпроме Полтавского совнархоза и ездила на производство в Миргород и Решетилровку для руководства художественными промыслами.

В 1919 г[оду] по инициативе Генке³⁹ заведовала секцией прикладных искусств при участии Меллера⁴⁰ и т. д. По инициативе зав[едующего] отдел[ом] художественной промышленности художника Вадима Георгиевича Меллера, в настоящее время заслужен[ного] деятеля искусств и орденоносца, была устроена в Киеве в майские торжества выставка крестьянских рисунков в Пролетарском доме искусств. Эта выставка состояла из моей и худ[ожника]

* Продолження. Першу частину див.: Студії мистецтвознавчі. – 2014. – Чис. 4 (48).

Давыдовой коллекций. Я была вызвана в Киев для чтения лекций, связанных с выставкой. Пролетарский сад был украшен при входе и по постройкам сада огромными панно по крестьянским рисункам. Это выглядело монументально. Живя в Полтаве, я уже наблюдала, что, рассматривая мою коллекцию, многие изменили свое мнение о «грубости и вульгарности» крестьянских рисунков. Киевская выставка вызвала много разговоров, и мнение о желательности их применения стало нередкостью.

Такую же выставку современного крестьянского творчества устроил в Городском театре и полтавский кустпром, где я работала, и там рисунки Ганны Собачко, как и на киевской выставке, обратили на себя внимание. За проведение их в жизнь очень ратовали художник В. И. Черченко⁴¹, архитектор Д[яченко]⁴² и худож[ник] Болсунова⁴³, ныне мастер народ[ного] искусства. Во время своих поездок в Решетилровку я как заведующая художественной секцией стала их выполнять для возможных в дальнейшем выставок, и вскоре 2 из них (рис[унки] Г. Собачко), вышитые на белом шелку с золотом, на Украинской, первой после Октябрьской революции кустарной выставке в Берлине произвели большое впечатление и как реклама были в красках воспроизведены в проспекте выставки.

Во время работы моей в полтавской школе я организовала инструкторский класс по ткачеству и ковроткачеству, а по художественной секции кустпрома мне удалось в Решетилровке начать ковровое дело, т[ак] к[ак] там до того было лишь вышивальное [и] ткацкое. В решетилковские мастерские я передала весь свой материал по ткачеству (рисунки, собранные в Черновицах, ковровые геометрические рисунки, нарисованные в Буковине, имеющие общие стилевые особенности с ковриками того же типа в левобережной Украине, и все ковровые рисунки Киевского музея, применявшиеся мною ранее в Скопцах, где дело уже более не существовало).

Кроме того, заготовительная по рисункам мастерская в кустпроме, наладившаяся руководством и состоящая из художников (в числе их находился и работающий

сейчас в Москве Повстяный Е. П.⁴⁴) сделала за зиму большое количество рисунков, главным образом для ковров, а Повстяный на набойке.

Школа должна была быть реорганизована, кустпромы ликвидировались, кустарные промыслы переходили в промкооперацию.

1922–1925 г[оды]. В этот период я получила предложение из Москвы от художника Николая Дмитриевича Бартрама⁴⁵ работать с ним по факультету игрушки, который при Музее игрушки он вел для кустарного техникума и в качестве научного сотрудника войти [в] возглавляемую им секцию крестьянского искусства в Академии художественных наук.

Когда я решила ехать в Москву, ко мне явилась от промкооперации целая делегация с настойчивой просьбой: для кустарного дела продать или на деньги, или на продукты коллекцию крестьянских рисунков. Какая победа, они уже не грубы, не вульгарны после выставок в Москве, Киеве, Полтаве и даже в Берлине!

Я отказалась продать коллекцию, и вот почему: во-первых, исполнители рисунков были все живы, я охотно дала их адреса, [а] приобретение готовой коллекции, выполненной заграничными красками с золотом, серебром и тушью показалось бы так[им] исчерпывающ[им], что хозяйственники пустили бы ее в оборот сразу в мастерские, где, как я знала, рисунков не бергли, и, кроме того, это приобретение как раз отдаляло их от момента заказа самим авторам.

В 1922 году я работала уже в Москве как преподаватель по рисунку в отделе игрушки техникума кустарной промышленности и как научный сотрудник (нештатный) по секции крестьянского искусства, позднее переименованной в секцию производственного искусства.

В 1923 г[оду] в феврале ГАХН устраивала Всероссийскую художественно-промышленную выставку и к ее оформлению привлекла скульптора Мухину В. И.⁴⁶ и художников Экстер и меня. Я, кроме того, работала в экспертизе по приемке экспонатов худож[ественной] кустарной промыш-

ЕВГЕНИЯ ПРИБЫЛЬСКАЯ. ЖИЗНЕОПИСАНИЕ

ленности и в жюри. В том же 1923 г[оду] осенью устроилась I Всероссийская сельскохозяйственная выставка, Бартрам и я работали по художественному оформлению павильона кустарной промышленности и в жюри по присуждению наград кустарям.

В 1924 г[оду] я работала много по костюму с Н. П. Ламановой⁴⁷, которая была увлечена экспериментальной работой по построению одежды в Москвошвее и в экспериментальном образцовом ателье по обработке костюма вышивкой, с художницей Экстер А. А., оформлявшей как модели костюм⁴⁸. Эта работа зафиксирована в изданном тогда московском сборнике под заглавием «Ателье»⁴⁹.

По присылаемым на вышеупомянутые выставки экспонатам из Украины я увидела, что крестьянские рисунки не применяются в декоративных изделиях. В технике вышивок некоторых районов было много умения и тонкости, но краски как-то боялись, колорит в основном был какой-то вялый, нерешительный. А между тем экспорт художественных изделий за границу уже становился значительным. Было опасно городскими модными тонами расцветок дать ложное представление о народном искусстве. Я продолжала переписываться со своими крестьянскими художниками, посылать им тушь, бумагу, краски, деньги и получала рисунки. Моя коллекция росла. Я стала думать о том, что кроме кустарных выставок нужно делать выставки народного творчества и очищать ими засоренный вкус, накапливающийся в художественной промышленности. С молодых лет я собирала русские крестьянские вышивки и игрушки и за 23 и 24 год пополнила и эту свою коллекцию в Москве, и я решила сделать выставку за границей не в аспекте товара, а показать наше народное творчество как живое до сих пор. Получив от Комитета пограничным поездкам договор и командировку, я попросила скульптора В. И. Мухину заменить меня в техникуме по игрушкам, зная, во сколько раз она будет полезнее меня в этой работе, связанной не с плоскостью, а с объемом. В[ера] И[гнатьевна] согласилась, Н. Д. Бартрам и техникум [были]

вполне удовлетворены и дали мне разрешение на отъезд.

В конце августа месяца я выехала в Германию, Полпредство в Берлине пошло мне навстречу: я получила для выставки прекрасное помещение в музее Кунствербе на Принцальбрехтштрассе, где в трех залах я разместила крестьянские рисунки, образцы шитья, набойки, глиняную игрушку, свистульку и деревянные разные игрушки, которые художественный отдел Торгпредства охотно предоставил для экспозиции. Выставка продлилась 6 недель. По регистрации музея ее посетили 2 000 ч[еловек]. По приглашению директора Дрезденского Гос[ударственного] музея декоративных искусств д[окто]ра Бальцер эта выставка была перенесена в Дрезден, где она пробыла 2 месяца. После Дрездена она была переведена в Мюнхен, где демонстрировалась вместе с украинскими коврами и украинскими экспортными изделиями Торгового представительства в Германии.

Торговое представительство собрало отзывы и критические статьи об этой выставке и выдержки из них поместило в «Торговом бюллетене № 44». Я прилагаю эту выписку, данную мне т[оварищем] Шнеерзоном, работником Зап[адной] Торг[овой] палаты в берлинском Торгпредстве⁵⁰. Отзывы были восторженные и особенно о современных крестьянских декоративных рисунках, о творчестве, чистоте и неиспорченности вкуса в народных вещах. Эта выставка могла бы переезжать из города в город: я не в состоянии была ответить на все письма и предложения. Было уже некогда: командировка кончалась, да и нужно было по предложению Академии художественных наук ехать в Париж по устройству нашего советского кустарного отдела на Международной декоративной выставке 1925 г[ода]⁵¹.

Во время моего пребывания в Германии возглавляющей художественно-промышленный отдел Торгпредства М. Ф. Андреевой⁵² мне было поручено оформление выставки художественно-промышленного отдела на ярмарке в Лейпциге и постоянной выставки образцов при отделе. По ее предложению я участвовала своей статьей

APXIB

по народному искусству, а также подбором иллюстраций в брошюре «Народное искусство», изданной отделом для выставок. Мною была дана статья по народному искусству для журнала «Новая Россия», издававшегося на немецком языке Обществом культурной связи с границей и ввиду нашего участия на Международной декоративной выставке заказанная мне художественным отделом Торгпредства статья о народном искусстве СССР в «Экономическую жизнь» – журнал, редакция которого была в Париже.

После художественного оформления нашего худ[ожественно]-кустарного отдела на Международной выставке в Гранд-Палэ в Париже я была включена в состав жюри выставочного комитета по четырем классам: 1-й – по игрушке, 2-й – по изделиям из кожи, 3-й – по костюму и 4-й – мелкие художественные изделия (папье-маше, кость).

Работа была во всех павильонах выставки. По нашему отделу были присуждены награды: по костюму (оформитель – художник Ламанова и учреждение «Ателье мод») – почетные дипломы, по папье-маше (Палех) – Гран-при. Игрушка – почетный диплом, по кости – золотая медаль⁵³.

Наши вышивки и кружева, посланные через Москву, прошли как-то очень слабо, они были еще нехороши и плохо убраны (грязны). Так как работа экспертов была «общественная», не платная, территория громадна, город павильонов всех национальностей (кроме немцев, отказавшихся из-за разорения после войны), то французы нас, членов жюри, чествовали банкетом и балом, и в дополнение я имею на память 4 диплома как член жюри Международной декоративной выставки по 4-м классам. По окончании экспертизы, выставки и присуждения наград жюри окончено работу. Получив удостоверение от комитета Международной выставки как член жюри, я, по ходатайству члена комитета выставки архитектора Анри Мань, получила разрешение от Министерства просвещения на посещение и ознакомление с текстильными школами в северном районе Франции, г[ородах] Рубэ и Тюркуэн⁵⁴ в 3-х часах езды от Парижа, а также

на осмотр Школы при Гобеленовой мануфактуре в Париже.

Осмотрев школы, я получила следующие печатные материалы по постановке текстильного образования во Франции: по Текстильному университету в Рубэ, Институту Кольбера в Тюркуэне и Школы при Гобеленовой мануфактуре.

После поездки я вернулась в Москву, захав ненадолго в Берлин, чтобы взять свои материалы по выставкам.

В декабре месяце 1925 г[ода] я приступила к своим обязанностям преподавательницы техникума кустарной промышленности, но уже по отделу ткачества и костюма.

1926–1928 г[оды]. Доклады, сделанные мною в начале 1926 г[ода] были следующие:

В техникум кустарной промышленности по предложению директора тов[арища] Лосева И. П. на тему: «Текстильные школы на севере Франции» и «Материалы Международной декоративной выставки».

В феврале м[еся]це в ГАХН по отделу крестьянское искусство доклад «Наше крестьянское искусство за границей».

К 1928 г[оду] техникум худож[ественно]-кустарной промышленности «рационализировался», закрывались некоторые художественные отделы, он в то время становился не художественно-кустарным, а просто кустарным и так проработал год-другой. В тот год я уже не работала в техникуме и погрузилась в работу Академии худож[ественных] наук, секция наша стала носить название секции производственного искусства, и мы с Н. Д. Бартрамом провели по ней 2 выставки: «Выставку современного крестьянского рисунка» в расширенной коллекции и выставку «Кустарная ткань и вышивка в современном женском костюме». Для подготовки выставки «Кустарная ткань и вышивка в современном женском костюме» я уехала на Украину, в Решетилровку, где мне в течение 4-х месяцев удалось проработать переборные ткани для платьев, а также вышивки. В выставке участвовала Ламанова Н. П., скульптор Мухина В. И. и я. Мы были объединены мыслью о связи материала с формой, о гармоничном делении фи-

гуры цветом. За месяц выставку посетило 2 000 человек. В большинстве случаев это были школы шитья, художники, искусствоведы. На выставке был сделан доклад мой совместно с Ламановой «О принципах построения костюма».

К десятилетию Октября ГАХН организовало художественно-кустарную выставку, живописную, книги, кино и театральное оформление. ГАХН списывалась с экспонентами Украины, которая в лице Отдела просвещения считала, что выставку такую будут делать лишь в Харькове и экспонатов на Москву не хватит.

1928–1929 г[оды]. Комитет выставки поручил мне договориться на Украине по всем нужным вопросам. При поездке в Харьков удалось все наладить, обратившись в ВУЦИК (член ВУЦИК тов[арищ] Власенко повлиял в положительном смысле на Приходько и Скрипника). В Киеве при совещании с организациями оказалось, что художники все хотят участвовать на выставке в Москве и экспонатов хватит на 2 выставки, лишь бы получить разрешение от Отдела просвещения из Харькова. После моей подробной телеграммы в ВУЦИК Власенко они это разрешение получили. Украинское искусство было показано в Москве к десятилетию Октября. Художественно-кустарные мастерские возглавлялись Вукопромкредитсоюзом, правление которого хотело участвовать в выставке, и с художником Черченко мы согласовали возможность подготовки обновленного типа экспонатов вышивок и ткачества. Я привезла с собой часть крестьянских рисунков, сделанных по заказам ГАХН и поехала в Решетилровку для наблюдения над исполнением новых вещей, где я пробыла полтора месяца.

К оформлению выставки художественной промышленности, занявшей весь Нескучный дворец, были привлечены скульптор В. И. Мухина, И. И. Нивинский⁵⁵ и я. В течение выставки я работала и как эксперт в жюри по присуждению наград.

В 1928 г[оду] мною были даны в печать следующие статьи:

1. «Вестник промысловой кооперации» в Москве: «Украинские художественно-

кустарные мастерские на Юбилейной выставке в Москве» (март).

2. «Вестник укр[аинской] пром[ысловой] кооперации»: «Итоги Московской выставки», «Десять лет кустарной промышленности Украины».

3. «Кустарная артель»: «Женская ткацкая артель “Червона квітка”».

4. «Рабочий журнал»: «Современное искусство крестьян Украины».

5. «Червоний шлях»: «Отголоски выставки в Москве».

6. «Красная Нива»: «Народное искусство на выставке десятилетия Октября».

7. Статья по отделу Украины в проспекте Юбилейной выставки.

Мною был сделан доклад в ГАХН «Положение кустарных мастерских на Украине и материалы выставки».

1929–1936 г[оды]. В 1929 г[оду] Наркомвнешторг создал для экспорта художественно-кустарных изделий организацию Кустэкспорт, позднее Экспортное объединение Коверкустэкспорт. Я поступила туда как художник по текстильным изделиям для экспорта. Союз[ы] и артели промкооперации работали еще нечетко по качеству изделий и с художественной стороны, и со стороны уборки их. В 1929 г[оду] по РСФСР работало на экспорт 3 союза – Крестецкий, Рязанский и Шуйский, и из 2-х артелей – 1 тульская и 1 орловская. В 30-м году в экспорт вовлекались уже все союзы. В 31-м году вовлечено было до 30. Из них многие вообще еще мало работали по вышивке. Положение с рисунками на местах было безвыходное. Экспорт не ждал, союзы начали давать, что могли или что были в состоянии дать. Центральная Научно-показательная станция (Кустарный музей) Всекопромсоюза в 29–30 г[одах] еще имела небольшой штат художников. В 30–31 г[одах] пришлось привлекать к работе по оформлению экспортного столового белья не только ЦНОПС, но и других художников, работавших по народному искусству. Временно до расширения штата ЦН при содействии Музея народоведения была создана Коверкустэкспортом лаборатория из художников (сейчас членов МОССХ) для зарисовки образцов народной вышивки по

APXIB

районам и зашивке техники для применения в композициях экспортных изделий. С 32-го года произошло расширение работы Кустарного музея, принявшего исследовательский характер и пополнившего штаты. Группа работавших на экспорт художников в качестве контрактантов тоже влились в работу Научно-исследовательского института кустарной промышленности, и Коверкустэкспорту было уже легче, имея дело с одной организацией, передавать на периферию образцы своих заказов, свои требования по качеству оформления, настоять на справочнике по расценкам и видам техники.

Вступившая в 31-м году в число членов правления М. Ф. Андреева (возглавлявшая ранее худож[ественный] отдел Торгпредства в Берлине) сумела дать надлежащее направление в деле художественного руководства экспортными заготовками. Текстиль, отправляемый за границу, стал заготавливаться на основе народного, отвечающего району и технике. Украина получила заказ на те свои ковры, которые наиболее шли за границей и получала от ККЭ рисунки, сделанные в ИХП на основе народного материала. И если с восточными коврами было все благополучно, не так было с коврами «русский» Курск (тип, нравившийся за границей), его уже не работали с дореволюционного времени. Коверкустэкспорт должен был это дело наладить.

При скупке старинных русских ковров в склад ККЭ лучшие русские ковры фотографировались для композиций, заказываемых Институтом худож[ественной] промышленности для передачи на производство. Набойка русская масляная мало шла за границей, не только по рисунку, но и по ширине не соответствуя требованиям на мебельную обивку. Требовался крупный рисунок, или русский, или свободный, декоративной композиции при известной ширине ткани и прочности красителей. Таковую набойку с 32-го года наша организация уже могла вывозить, т[ак] к[ак] по ее настоянию промкооперация создала фабрику ручной набойки Экспортнабивткань в Тарасовке. Для оформления набойки мы привлекли художников-текстильщиков (сейчас членов МОССХ).

В течение шести лет моей работы как штатного художника при экспортной организации мои обязанности заключались в следующем: я ездила на производство для просмотра исполнения образцов, для инструкции по годовому заказу. Присутствовала при приеме заказов представителей иностранных фирм и прорабатывала образцы этих заказов. Отвечала за сроки выполнения образцов союзами и за качество их. Заказывала рисунки и консультировала. Составляла годовой заказ изделий по союзам (годовую спецификацию). Подготавливала экспортные художественные экспонаты к выставке за границей, имея на то расписание сроков от Всесоюзной палаты, заблаговременно их заказывая и подбирая коллекции по всем художественным товарам Коверкустэкспорта. Устраивала отдел ККЭ на постоянной выставке экспортных изделий во Всесоюзной палате (ежегодно обновляя его).

В 1935 году по заказу Всесоюзной торговой палаты написала текст и сделала подбор иллюстраций брошюры «За производство высококачественного экспортного художественно-кустарного текстиля».

В 1936 г[оду] по заказу Экспортльна составила подбор материала и текст иллюстрированного каталога по экспортному текстилю.

В течение всей работы в Кустэкспорте составляла альбомы фото экспортных текстильных изделий (переданы в Худ[ожественный] кустинститут).

1936–1944 г[оды]. По состоянию здоровья я с 1935 г[ода] работала в Экспортльне (куда перешел Экспортекстиль) как консультант по договору. Одновременно с работой на экспорт я с 34 года была консультантом по вышивальной, кружевной и ковровой лаборатории и членом совета в Институте художественной кустарной промышленности. В то же время я работала как художник по заказам Института худож[ественной] промышленности по ткачеству и коврам и ездила по его поручениям на производства (на Украину) для наблюдения за заказами института в связи с заграничными выставками. В 1938 г[оду] по поручению Института художественной промышленности я оформ-

ЕВГЕНИЯ ПРИБЫЛЬСКАЯ. ЖИЗНЕОПИСАНИЕ

ляла Всесоюзную выставку текстиля промкооперации в Парке культуры и отдыха.

В 40-м году по поручению Института художественной промышленности я в составе бригады ездила обследовать состояние текстильных промыслов на Украине. Обследование дало отрицательные результаты: украинские дельцы промкооперации в счет расширения художественных текстильных промыслов ставили машинные дрянные вышивки. 35 тыс[яч] кустарей имели руководство лишь от торговой базы в Харькове, в Зап[адную] Украину дали для выполнения рисунки с городскими голубыми расцветками, словом, стали далеки от народного искусства. Наша бригада дала соответствующие доклады в Совнарком Украины и Вукопромсовет, где мы участвовали в совещании. Правление Укрхудожсоюза по совокупности ошибочных действий было снято и привлечено к ответственности.

Во время моей командировки я сделала зарисовки с рушников в Киевском и Полтавском музеях и собрала образцы техники украинской вышивки. Сделала зарисовки ковров и привезла фотографический материал старинных полтавских и киевских ковров, а также современных гобеленов. Написала подробный обзор по технике вышивки, по современной истории производства и по положению в настоящее время. Написала для проектируемого сборника «Ковры СССР» статью «Ковры Украины и Молдавии» с подбором иллюстраций, принятую институтом, одобренную Б. П. Денике⁵⁶.

В 1941 г[оду] мною сдана в институт работа по кружеву Вологды (текст в издающийся альбом).

В 1942 г[оду] работа в институте замерла из-за эвакуации части учреждения.

В 1943 г[оду] [я] была привлечена как консультант для работы по текстильной лаборатории и член совета к работе института – и в феврале м[еся]це серьезно заболела.

В 1944 году я еще больна, но по заказу Института худож[ественной] промышленности наносила программы для художественных школ промкооперации по истории кружев и истории вышивки. В настоя-

щее время на руках имею еще научно-исследовательские незаконченные работы «Народное кружево» и «Вышивка» по заказу института.

РАБОТА ПО КОМПОЗИЦИИ

Работа моя как художника выразилась в участии в выставках и в производстве композиций для костюма, ковров и ткачества (платья, скатерти, портьеры, покрывала, коврики).

В 1928 г[оду] – выставка платьев и тканей в ГАХН.

В 1929 г[оду] – участие в выставке «Бытовой советский текстиль»: рисунки для тканей и готовые изделия – ковры, платья (тканые).

С 1934 года состою членом МОССХ и участвовала рисунками и изделиями во всех устраиваемых текстильной секцией МОССХ выступлениях по текстилю, за исключением текстильной выставки 1944 г[ода], в которой не могла принять участия из-за болезни.

Для костюма я делала композиции по договорам Мосбелья (платья) и Моск[в]ошвей (пальто).

Для костюма декоративного по договору хора им[ени] Пятницкого (1937) и по договору хора РСФСР, находящегося в Ярославле (1938).

Для производства по договорам с Институтом худож[ественной] промышл[енности] делала композиции ковров и ткацких изделий для Украины в 1934–1940 г[одах]. По коврам механическим для Обуховского комбината – через ЦБ МОССХ и через Академию по делам архитектуры.

Из более крупных работ декоративного характера делала следующее: композиции декоративных панно для вышивки стен украинского павильона Сельскохозяйственной выставки (1939), оформления мягкого вышитого занавеса в Центральный новый театр Красной армии в Москве (1939).

Документы мои, подтверждающие течение постоянной работы находятся в архиве в моем деле как основание для получения мною пенсии по старости (150 р[ублей]),

АРХІВ

которою я имею (Советский район, Собе[с], Тишинская пл[ощадь], 1).

Работа моя в течение 35 лет сводилась к следующему:

1) Собиранию образцов крестьянского творчества и проведению в производство подлинно народного, как старинного, так и современного творчества и пропаганде его в печати и выставках.

2) Повышению качества художественно-кустарных текстильных изделий путем работы с кустарями на производстве; консультаций молодым художникам; личном участии рисунками как художника и работе по экспортным заготовкам посредством заказов; производству личных инструкций и составлению для техникума брошюры «За производство экспортного высококачественного художественного текстиля» и участию в брошюре по техникуму «Вышивка Гумилевской»⁵⁷, издание КОГИЗа.

3) К искусствоведческому разбору изучаемого мною народного художественного материала и работе над исследовательскими работами по кружеву, вышивке и ковроткачеству.

Примітки

³² Нині – населені пункти Сучава і Кимпулунг-Молдовенеск (Румунія).

³³ Нині – населені пункти Сирет, Редеуци, Гура-Хуморулуй, Кимпулунг-Молдовенеск (Румунія).

³⁴ Ідеться про виставку «Народне мистецтво Галичини й Буковини», що відбулася у квітні 1917 року в Київському художньо-промисловому і науковому музеї.

³⁵ Ідеться про виставку «Народне мистецтво Галичини й Буковини», що відбулася в серпні – вересні 1917 року в московській Галереї Лемерсьє.

³⁶ Ідеться про книгу «Народне мистецтво Галичини й Буковини. В 1916–1917 рр. війни», відому у двох виданнях (К., 1917; К., 1919).

³⁷ Полєнова Катерина Василівна (у шлюбі Сахарова-Полєнова, 1887–1980) – художник (декоративне мистецтво – текстиль; театр), організатор кустарних промислів, музейник, літератор. Донька художника В. Полєнова. До художньої творчості долучилася вдома. Жила й працювала в Москві та (здебільшого) у маєтку батька «Борок» (нині – Державний меморіальний історико-художній, природний музей-заповідник В. Д. Полєнова), розташованому неподалік с. Бьохове (нині – Тульської обл., РФ).

³⁸ Ідеться про Лаврський музей культур та побуту, розташований у Всеукраїнському музейному містеч-

ку на території Свято-Успенської Києво-Печерської лаври.

³⁹ Генке Ніна Генріхівна (у шлюбі Генке-Меллер, 1893–1954) – художник (графіка, декоративне мистецтво – текстиль; театр). Закінчила київську гімназію Левандовської (1912). У 1913–1914 роках викладала загальноосвітні предмети в початковій школі у с. Скопці Переяславського пов. Полтавської губ., водночас (під впливом діяльності Є. Прибильської) студіювала вишивання й килимарство. Від 1914 року працювала в Київському кустарному товаристві, навчалась у художній студії О. Екстер (1918). У 1917 році мешкала в Москві, у 1918 році повернулася до Києва. Від 1919 року була членом Колегії мистецтв губернського відділу Народного комісаріату просвіти, викладала у Всеукраїнській державній студії (1920–1924 рр.), працювала головним художником майстерні «Сестри Генке» (1922–1924). У подальшому жила й працювала в Москві (з 1924 р.), Харкові (з 1926 р.), Фергані (в евакуації з 1941 р.), Києві.

⁴⁰ Меллер Вадим Георгійович (1884–1962) – художник (живопис, графіка; театр, кіно). Початкову освіту здобував у Санкт-Петербурзі, Єревані та Тіфлісі, навчався в Київському університеті (1893–1898 рр., юридичний факультет). Образотворче мистецтво студіював у Києві (Київське художнє училище, 1895–1898 рр.), Женеві (приватні уроки у Ф. Рубо, 1905 р.), Мюнхені (Школа графіки та рисуння Г. Кнірра, Академія красних мистецтв, 1908–1912 рр.), Парижі (Академія Гранд Шом'єр, 1912–1914 рр.). У 1917 році повернувся до Києва. Обіймав різні адміністративні посади, у 1922–1946 роках працював головним художником театру «Березіль» (від 1935 р. – Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка, з 1922 р. театр розташовувався в Києві, з 1926 р. – у Харкові), викладав у Київському державному художньому інституті та макетній майстерні театру. У подальшому жив і працював у Харкові (з 1926 р.), Фергані (в евакуації з 1941 р.), Києві.

⁴¹ Черченко Володимир Гнатович (1882–1943) – художник (декоративне мистецтво – художнє дерево). Закінчив Строгановське центральне художньо-промислове училище в Москві (1909), працював головним художником Полтавського земства. У 1932 році переїхав до Москви.

⁴² Дяченко Дмитро Михайлович (1887–1942) – архітектор. Закінчив Таганрозьке технічне училище (1907), навчався в Харківському технологічному інституті. У 1908 році вступив водночас до Імператорської академії мистецтв та Інституту цивільних інженерів у Санкт-Петербурзі, по закінченні якого (1913) працював земським інженером Полтавської, потім Київської губерній. У 1918–1919 роках був головою Товариства українських архітекторів, у 1919–1922 роках обіймав посаду головного архітектора тресту «Київцукор» і керував технічною секцією Сільськогосподарського наукового комітету УРСР. Викладав в архітектурному інституті, сільськогосподарській академії, художньому інституті. У 1935 році переїхав до Москви, працював у різних проектних організаціях. У 1941 році репресований.

ЕВГЕНИЯ ПРИБЫЛЬСКАЯ. ЖИЗНЕОПИСАНИЕ



Євмен Пшеченко. 1910-ті рр.



Георгій Якулов.
1920-ті рр.



Л. Пастернак.
Портрет К. Ф. Лемерсьє.
1918 р. Папір, пастель.
Приватна збірка

APXIB

Учасники Першої футуристичної виставки «Трамвай В». Зліва направо: Ксенія Богуславська, Олександра Екстер, Володимир Татлін, Іван Пуні, Ольга Розанова. 1915 р. Шарж у газеті «Голос Руси». Приватна збірка



Катерина (ліворуч) і Наталя Поленови. 1910-ті рр. Маєток Поленових «Борок», с. Бьохове Тульської губ.



Володимир Черченко. 1920-ті рр.



Дмитро Дяченко. Гравійовано з фотографії 1930-х рр.

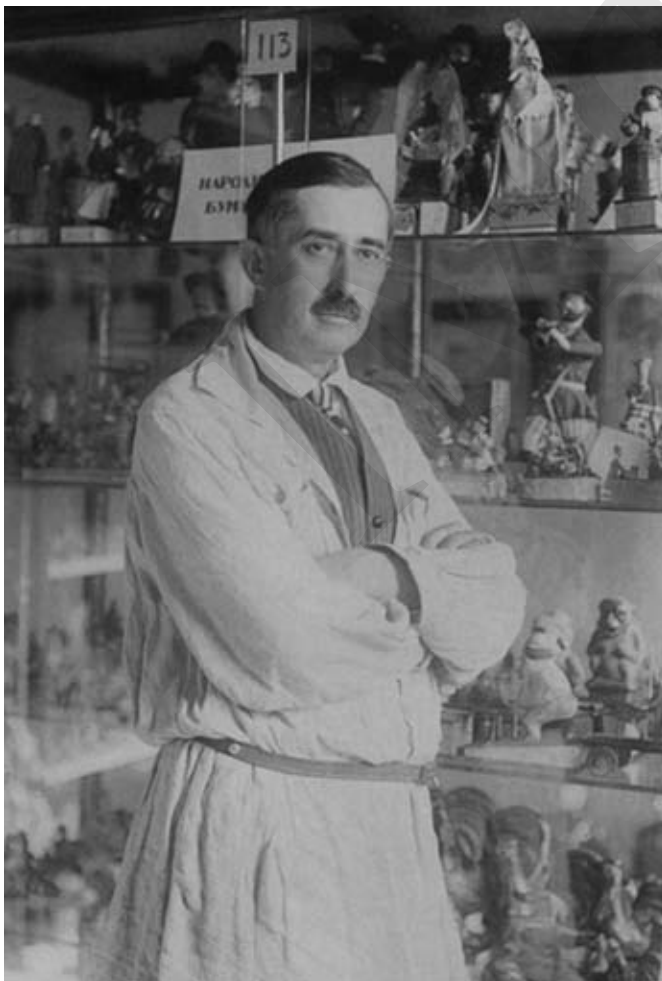
ЕВГЕНИЯ ПРИБЫЛЬСКАЯ. ЖИЗНЕОПИСАНИЕ



Ніна Генке. 1910-ті рр.



Вадим Меллер. 1920-ті рр.



Микола Бартрам. 1921 р.



Віра Болсунова. 1920-ті рр.



Марія Андреева. 1920-ті рр.

APXIB



Гнат Нивинський. 1930-ті рр.

В. Серов.
Портрет Н. П. Ламанової. 1911 р.
Картон, вугиля, крейда, сангіна.
Приватна збірка



Віра Мухіна із сином.
1924 р.



Маргарита Гумільовська. 1950-ті рр.

ЕВГЕНИЯ ПРИБЫЛЬСКАЯ. ЖИЗНЕОПИСАНИЕ

⁴³ Болсунова Віра Вікторівна (1877–1946) – художник (декоративне мистецтво – текстиль), організатор кустарних промислів. Художню освіту здобула в Київській рисувальній школі М. Мурашка (1894–1897), брала приватні уроки живопису та вишивання в Санкт-Петербурзі (1905–1906). Закінчила курси художнього рукоділля О. та С. Курдюмових у Києві (1911), водночас викладала рукоділля в гімназії Дучинської (1909–1911). Упродовж 1911–1930 років жила й працювала на Полтавщині: до 1919 року – художником-інструктором кустарного вишивального промислу в Полтавському губернському земстві, викладачем у полтавській художньо-промисловій школі, у 1911–1930 роках – у Решетилівській артілі «Червона квітка», Абазівській вишивальній майстерні, Полтавській промислово-кредитній спілці. У 1931–1932 роках працювала художником-інструктором Клембівської артілі «Жіноча праця» (Вінницька обл.). У 1932 році переїхала до Києва, завідувала художньою частиною обласної промислової спілки, у 1937–1941 роках працювала старшим художником експериментальної майстерні Укрхудожпрому.

⁴⁴ Повстяний Євмен Петрович (1895–1970) – художник (декоративне мистецтво – текстиль). Закінчив Строгановське центральне художньо-промислове училище в Москві (1914), працював у земських та кустарно-промислових організаціях Полтавщини (Опішня, Полтава, Решетилівка). У 1922 році переїхав до Москви.

⁴⁵ Бартрам Микола Дмитрович (1873–1931) – художник (декоративне мистецтво – художнє дерево, текстиль, іграшка), мистецтвознавець, музейник, колекціонер. Навчався в Московському училищі живопису, скульптури й зодчества (1889–1911). Заснував учбову майстерню з виготовлення дерев'яних іграшок у с. Семенівка Львовського пов. Курської губ., якою керував 10 років. У 1900–1903 роках студював історію художньої промисловості в музеях Європи. Працював художником Московського губернського земства (з 1904 р.), завідувачем художнього відділу Кустарного музею цього земства (1904–1917), де організував майстерню іграшок. У 1918 році очолив створений за його ініціативою Державний музей іграшки (пізніше переведений до м. Сергієва Посаду). Був головою Спілки працівників декоративного мистецтва і художньої промисловості (1916–1920), завідувачем Комісії декоративного мистецтва Колегії у справах музеїв Народного комісаріату просвіти, членом Комісії з охорони пам'яток мистецтва і старовини. Від 1922 року – дійсний член Державної академії художніх наук, завідувач підсекції селянського й колективного мистецтва.

⁴⁶ Мухіна Віра Гнатівна (1889–1953) – скульптор, художник (декоративне мистецтво – текстиль, художнє скло; театр). Закінчила гімназію в Курську (1907). Образотворче мистецтво студювала в Москві (з 1907 р. – Школа рисунка та живопису К. Юона та І. Дудіна, майстерня І. Машкова; скульптура – майстер Єгоров) та Парижі (Академія Гранд Шом'єр, студія Е. Бурделя; 1912–1914). На початку Першої світової війни закінчила курси медичних сестер, працювала в московському шпиталі (1914–1918). У по-

дальшому жила й працювала здебільшого в Москві (у 1930–1932 рр. – у Воронежі). У 1940-х роках була художнім керівником Ленінградського експериментального заводу художнього скла.

⁴⁷ Ламанова Надія Петрівна (1861–1941) – художник-модельєр (текстиль – моделювання одягу; театр, кіно). По закінченні гімназії два роки навчалася на курсах крою О. Суворової. У 1885 році відкрила власну майстерню, а у 1910-х роках була вже визнаною законодавицею моди. У 1919 році заснувала «Художні майстерні сучасного костюма» (при художньо-виробничому підвідділі Народного комісаріату просвіти). Викладала в московських Вищих державних художньо-технічних майстернях (ВХУТЕМАС), реорганізованих у Вищий державний художньо-технічний інститут (ВХУТЕІН), (від 1921 р. – професор). Була членом секції костюма Державної академії художніх наук. Жила й працювала здебільшого в Москві.

⁴⁸ Ідеться про «Ательє мод» – перший у СРСР Будинок моделей (первісна назва «Центр зі становлення нового радянського костюма», 1923 р.), який входив до складу Московського швейного тресту. Його директор, О. Сеничева-Кашенко, запросила до співпраці не тільки художників, які займалися безпосередньо текстилем – Н. Ламанову (яка заснувала у 1919 р. «Художні майстерні сучасного костюма»), О. Екстер (яка організувала у 1921 р. «Майстерню МЕР»), В. Мухіну, Є. Прибыльську, а й Б. Кустодієва, О. Головіна, І. Грабаря, К. Петрова-Водкіна, К. Юона та ін. Уже навесні 1923 року вироби було репрезентовано на Всеросійській художньо-промисловій виставці, того ж року створено журнал «Ательє» і кіножурнал «Хроніка мод» (оператор Е. Тіссе).

⁴⁹ Ідеться про число журналу (див.: Ательє. – 1923. – № 1).

⁵⁰ В оригіналі втрачена.

⁵¹ Ідеться про Міжнародну виставку сучасних декоративних і промислових мистецтв (L'Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes), що проходила 1925 року в Парижі під девізом: «Тільки нове, тільки просте й зручне».

⁵² Андреева Марія Федорівна (справжнє прізвище Юрковська, у шлюбі Желябузька, 1868–1953) – актриса, громадський і політичний діяч. Дебютувала на сцені в 1886 році, надалі грала в Товаристві мистецтва й літератури (від 1894 р.), Московському художньому театрі (1898–1905). У 1905 році видавала більшовицьку газету «Новая жизнь», у 1906 – виїхала за кордон разом із М. Горьким. Повернулася 1913 року, виступала в театрах Києва, Москви (театр Незлобіна), Петрограда-Ленінграда (Великий драматичний театр, 1919–1926). Водночас у 1918 році завідувала театральним відділом Петроградської ради, а в 1919 році була призначена комісаром Народного комісаріату зовнішньої торгівлі по Петрограду. Від 1921 року перебувала в Берліні, працювала завідувачем художньо-промислового відділу радянського Торгового представництва в Німеччині і водночас (від 1922 р.) – уповноваженим у справах кінематографії за кордоном.

АРХІВ

⁵³ Неточність автора. Подаємо короткий перелік основних нагород, наведений Б. Терновцем: «По архитектуре – Diplome d'honneur – братьям Весниным; золотые медали – архитекторам Щуко и Жолтовскому; по игрушке: Grand Prix – Мосэкусту; Diplome d'honneur – Кустарному музею; золотые медали: А. Н. Дурново, Н. Д. Бартраму и ряду артелей; по кустарной промышленности: Grand Prix – Палеховской артели; Diplome d'honneur – всем ее участникам индивидуально; Diplome d'honneur – Кустарному музею и Госторгу; золотые медали: А. Н. Дурново, А. А. Вольтеру и другим художникам-кустарям; по фарфору: золотая медаль – [Государственному] Фарфоровому заводу и золотые медали художникам: Чехонину, Вильде, Вахромееву и т. д.; по книге: Grand Prix – В. А. Фаворскому и А. И. Кравченко; Diplome d'honneur – Госиздату; золотая медаль – Госзнаку; золотые медали – художникам Альтману, Анненкову и т. д.; по одежде: Grand Prix – Мосэкусту; Diplome d'honneur – Ламановой; по театру: Grand Prix – Камерному, Художественному, Большому, им. Мейерхольда; Diplome d'honneur – Государственному Еврейскому театру, III Студии им. Вахтангова, Театру Революции; золотые медали – театру “Комедия”, театру “Березиль” в Киеве; художникам Лентулову, А. А. Экстер и т. д.; по художественной школе: золотые медали – Вхутемасу, Декоративному институту в Ленинграде, Уральскому техникуму; по кино: Diplome d'honneur – Протазанову (“Аэлита”) и другим; по фотографии: Diplome d'honneur – Напельбауму» [19, с. 173].

⁵⁴ Нині – міста Туркуен, Рубе та Лілль, розташовані на півночі Франції, неподалік Бельгії, фактично злилися в одне.

⁵⁵ Нивинський Гнат Гнатович (1880–1933) – художник (монументальний живопис, графіка; театр), архітектор. Жив і працював у Москві. Закінчив Строгановське центральне художньо-промислове училище в Москві (1898), де й викладав до 1905 року. У 1911 році студював техніку офорта в Р. Раман-

Гамона. Працював в архітектурній майстерні І. Жолтовського, викладав у московських Вищих державних художньо-технічних майстернях (ВХУТЕМАС), реорганізованих у Вищий державний художньо-технічний інститут (ВХУТЕІН), (1921–1930 рр., від 1921 р. – професор). Водночас упродовж 1920–1930-х років працював у різних театрах Москви.

⁵⁶ Деніке Борис Петрович (1885–1941) – мистецтвознавець. Закінчив Казанський університет (1911 р., історико-філологічний факультет), де викладав до 1919 року. Брав активну участь у культурному житті колчаківського Омська (1919), надалі працював у Томську в Губернському відділі народної освіти (секція у справах музеїв та охорони пам'яток). Від 1920 року жив і працював у Москві. Викладав у Московському університеті (від 1925 р. – професор), пізніше – у Московському інституті філософії, літератури та історії. Упродовж 1920–1930-х років співпрацював з Російською асоціацією наукових інститутів суспільних наук та Державним музеєм образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна. Дійсний член науково-дослідного Інституту мистецтвознавства та археології при факультеті суспільних наук (1922–1925). Другий директор Музею східних культур (нині – Державний музей мистецтва народів Сходу).

⁵⁷ Гумільовська Маргарита Миколаївна (1895–1985) – художник (декоративне мистецтво – текстиль). До художньої творчості прилучилася у вишивальній артілі, заснованій М. Ф. Якунчиковою та Н. Я. Давидовою в м. Таруса Калужької обл. (1924), де жила і працювала від 1917 року. У 1928 році (після смерті Давидової та від'їзду Якунчикової) стала керівником цієї артілі, а від 1931 року й до пенсії працювала її головним художником (від 1960 р. – Таруська фабрика художньої вишивки, нині – ООО НХП «Тарусская вышивка»).

Цікаво, що спеціальні моделі вишитих виробів тут розробляла Н. Ламанова (див. прим. № 47).

Підготовка до друку, коментарі та підбір ілюстрацій Ю. Смолій

Про авторів *Information About Authors*

Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Міщенко Ірина Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної, організаційної роботи та перспективного розвитку Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука, заслужений працівник культури України.

Склярєнко Галина Яківна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Смолій Юлія Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Сторчай Оксана Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Ходак Ірина Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Чегусова Зоя Анатоліївна – науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Юдкін-Ріпун Ігор Миколайович – доктор мистецтвознавства, завідувач відділу театрознавства і культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Вимоги до наукових статей *, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);
- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm).
- рецензія з підписом рецензента.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкований аркуш.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 2 (50)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Художнє оформлення і макетування:	<i>Ростислав Забашта, Людмила Настенко</i>
Комп'ютерна верстка:	<i>Людмила Настенко</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко, Анастасія Кравченко, Олена Піскун, Людмила Тарасенко, Лідія Щириця, Олена Яринчина</i>
Оператори:	<i>Дзвенислава Ганус, Тетяна Журавльова, Наталія Маршева, Марина Сич</i>

Підписано до друку 28.06.2013. Формат 60 × 84.
Обл.-вид. арк. 6,99. Умов. друк. арк. 8,07

На обкладинці:

Художник у майстерні. Деталь розпису саркофага. I ст. н. е.
Пантікапей (Керч), Крим

Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.

Адреса редакції: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»), вул. Грушевського, 4. м. Київ – 01001

Тел. 278-34-54, www.etnolog.kiev.ua
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua; imfe@ukr.net