

**PROBLEMS OF COLOURING IN THE STUDIO OF LANDSCAPE PAINTING
IN THE NATIONAL ACADEMY OF FINE ARTS AND ARCHITECTURE***Igor Melnychuk*

Annotation. The problem of colouring in the studio of landscape in NAFAA on the grounds of complex analysis of the training and creative works of teachers are examined.

Keywords: colouring, temperature system, tone, contre-jour.

УДК 741 (477.54)“18/19”

Юлія Майстренко-Вакуленко

доцент кафедри рисунка НАОМА

**Рисунок у творчості
художників Слобожанщини
другої половини XIX — початку XX ст.**

Анотація. В статті розглядаються етапи розвитку станкового рисунка Слобожанщини другої половини XIX — початку XX ст. на прикладі творчості видатних художників краю. Простежено відповідність формування стильових особливостей та жанрів станкового рисунка Слобожанщини загальному розвитку українського образотворчого мистецтва того часу.

Ключові слова: рисунок, український станковий рисунок, академізм, реалізм, етнографізм, модерн, авангард.

Період на зламі XIX—XX століть — один з найцікавіших у розвитку світового образотворчого мистецтва, у тому числі й мистецтва України. Саме в той час відбулися надзвичайно стрімкі та потужні процеси в усіх сферах людського буття. Швидкий розвиток суспільних відносин викликав зміни стилю, зміни напрямку мистецької творчості. Характерним для цього періоду був зв'язок української художньої культури з російською, а також зростаючий вплив на неї мистецьких центрів Західної Європи.

Культурне життя Слобожанщини другої половини XIX — початку XX ст. розвивалося на рівні, а де в чому й випереджало центральні, західні та південні регіони України. В слобожанських містах Харкові, Сумах, Чугуєві та інших у царині образотворчого мистецтва постало багато значних імен.

У цей період Харків, як центр Слобожанщини, мав досить ґрунтовну освітню базу для розвитку та вдосконалення досягнень станкового рисунка. Історія становлення бази сягала XVIII ст. — часу діяльності вищих класів рисунка та живопису при Харківському колеґіумі, які очолював І. Саблуков [1, с. 170]. Згодом, у другій половині XIX ст., професійну під-

готовку в галузі художньої освіти надавала школа М. Раєвської-Іванової, першої жінки-художниці, якій Петербурзька академія мистецтв присвоїла звання художника.

За час існування школи М. Раєвської-Іванової у її стінах здобули фахову освіту близько тисячі учнів, серед яких О.М. Бекетов, С.І. Васильківський, Г.П. Кондратенко, П.П. Кончаловський, П.О. Левченко, М.М. Митрофанов, К.К. Первухін, М.С. Ткаченко, М.П. Шаховський та багато інших [2, с. 78]. Наприкінці ХІХ ст. в Харкові була також знайома студія Шрейдера, у якій навчалосся чимало талановитих і відомих у подальшому митців. На початку ХХ ст. пошуки постпередвижницьких художніх форм відбувалися в студіях, очолюваних С. Агафоновим, Г. Штернбергом і А. Гротом, М. Федоровим.

Альбоми рисунків та акварелей М. Раєвської-Іванової, що зберігаються в НХМУ, засвідчують орієнтування художниці на вивчення природи. В акварельних портретах відчувається відгомін романтичного портрета першої половини ХІХ ст. — подібними є принципи композиції поясного портрета, а також технічні прийоми (одяг і тло виконано цілісною заливкою, а обличчя виписане дрібними мазочками-крапочками (Ф. 2951, арк. № 10). Олівцеві аркуші з альбому, що зображують селян (Ф. 2952, №№ 13, 15, 46, 48), схожі за стилем виконання на подібні за тематикою рисунки К. Трутовського. Їм притаманна виразно і пластично знайдена грань між світлом і тінню, цілісна в тоні тіньова частина, відчуття пропорцій та великої форми.

М. Раєвська-Іванова також майстерно поєднувала різні матеріали в одному аркуші. Тактовно, зі смаком введено колір в рисунок, що зображує зебрака в капелюсі (Ф. 2952. — арк. № 52 — на звороті).

Пейзажні аркуші дещо інші: в них домінує конструктивність, що буде притаманна рисунку харків'ян на зламі століть. Зарисовки стовбурів дерев (арк. №№ 18; 49 — на звороті), куточка гаю (арк. № 11) передують структурним, гострим рисункам М. Ткаченка.

Д.І. Безперчий — переконаний майстер академізму — вчителює у Харкові з 1850 року, спочатку у 2-й харківській гімназії, а згодом у школі М. Раєвської-Іванової. Значну роль у формуванні творчого обличчя майстра, виробленні педагогічних принципів відіграв його учитель К. Брюллов [3, с. 10]. Творів самого Д. Безперчого збереглося на сьогодні дуже мало через утрату музейних колекцій під час Другої світової війни. Проте, ще на початку ХХ ст. рисунки Д. Безперчого були досить добре вивчені. Автор каталогу творів майстра Д. Гордєєв відзначав розмаїття використаних матеріалів та технік: рисунки пером, олівцем, сангіною і олівцем, соусом і крейдою, тушшю, сепією, а також підкольоровані водяними фарбами аркуші та повноколірні акварелі [4, с. 10]. З ім'ям Д. Безперчого академізм як стиль доби фактично завершує свій розвиток на теренах Слобожанщини. З численних учнів майстра лише І. Семирадський у подальшій творчості сповідував настанови вчителя: його, за словами Д. Антоновича, “подекуди вважають за поляка, російське мистецтво

вважає його за росіянина, але виховали талант Семирадського природа Слобожанщини та пильна праця й переконання Безперчого” [5, с. 14].

Романтичний напрямок в українській науці та літературі другої половини — кінця XIX ст. досить відчутно вплинув і на образотворче мистецтво. У ті часи в Україні особливого поширення набули етнографічні й фольклористичні дослідження. Велику роботу в цьому напрямку провадили такі відомі громадські діячі, історики, етнографи, як М. Драгоманов, Д. Антонович, П. Чубинський, В. Горленко.

У творчості багатьох художників-реалістів кінця XIX ст. більшою чи меншою мірою проявлявся етнографізм як метод становлення і розвитку стилю. Ще у 50-ті роки XIX ст. Лев Жемчужников зображував сліпих кобзарів та лірників, про яких писав, що їхні обличчя “должно сохранить для потомства... в благодарность за то, что они восприняли поэтические думы и предания народа” [6, с. 7]. На теренах західно-українського регіону в цьому напрямку працювала відома художниця Олена Кульчицька. У Києві, на Волині та Чернігівщині після закінчення Петербурзької академії мистецтв провадив етнографічні пошуки Опанас Сластьон.

На Слобожанщині ж активно діяла ціла плеяда художників, що цікавилася етнографією: це, передусім, Порфирій Мартинович, про якого написав книгу спогадів Опанас Сластьон — його товариш по Петербурзькій академії мистецтв [7], а також Сергій Васильківський і Микола Самокиш, які навчалися в Академії у ті ж роки та продовжували підтримувати дружні творчі стосунки. Останній, хоча й жив постійно у Петербурзі, часто приїздив в Україну і був членом Товариства харківських художників.

П. Мартинович — один з найзначніших майстрів українського станкового рисунка. Відомий мистецтвознавець П. Жолтовський, вивчаючи творчість П. Мартиновича, відводив йому “окреме місце” у розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва і підкреслював, що досить важко знайти в українській художній традиції як попередників, так і продовжувачів творчого напрямку майстра. П. Мартинович, за словами П. Жолтовського, виступає як “представник своєрідного психологічного реалізму, як оригінальна мистецька постать доби боротьби між академізмом та передвижництвом” [8, с. 17].



М. Раєвська-Іванова.
Зарисовка пейзажу. Папір,
гр. олівець. Друга половина XIX ст.

Однак, при уважному розгляді українського рисунка попередник у П. Мартиновича все таки був — у його творчій спадщині чимало робіт перегукуються за манерою виконання та способом світосприйняття з рисунками Л. Жемчужникова. Створюючи, скажімо, серію акварельних портретів селян, Л. Жемчужников також іде не від фіксації етнографічних мотивів, а від психологічної характеристики персонажа.

Якщо зіставити такі твори, як “Химка Забіячиха” (НХМУ) Л. Жемчужникова та, наприклад, “Портрет Павла Тарасенка” (ХХМ) або “Портрет Оксани Буштримихи” (ХХМ) П. Мартиновича, впадає в очі схожість мети, що її ставили перед собою митці. Про професіоналізм виконання в даному випадку не йдеться. Безумовно, П. Мартинович був неперевершеним рисувальником, і в цьому П. Жолтовський, певно, має рацію. Проте однаково пильне ставлення художників до особистості моделі — однозначно наявне в роботах обох митців. Також схоже враження саме за постановкою задачі (не за якістю її вирішення) справляють рисункі-начерки селян (“Лірник Яков” (ХХМ) Л. Жемчужникова і “Весільний боярин з містечка Вереміївка” (ХХМ) П. Мартиновича та інші).

Наразі не йдеться про можливість чи неможливість наслідування або прямих запозичень. Важливо те, що саме такий реалістично-психологічний підхід до творчого переопрацювання дійсності уже мав місце в історії українського мистецтва і органічно витік з попередніх стилів. П. Мартинович продовжив у своїй творчості саме оцю, так би мовити, “здорову” гілку етнографізму, адже йому К. Сліпко-Москальців навряд чи дорікнув би у тому, що “цей етнографізм... фактично призвів до безперспективності, тупцювання на місці українського малярства” [9, с. 26]. І дійсно, говорячи сучасною мовою, Мартиновича радше цікавила антропология та психология, аніж власне етнографія, у той час, як у спадку інших художників етнографічний напрямок межував часто з простою фіксацією об’єкта.

У жодному наймиттевішому начеркові чи, тим паче, в довгостроковому найретельнішому рисункові П. Мартинович не надавав перевагу деталям над цілісністю образу, над пошуком психологічної характеристики. У портретних творах П. Мартиновича немає також однотипного прийому — кожен аркуш є результатом єдино вірного вирішення характеристики образу. “Портрет Павла Тарасенка” (1875, ХХМ), “Автопортрет” (1877), “Селянин Кость Коваленко з села Мартинівки” (1878, ХХМ), “Портрет чоловіка” (б.р., ХХМ), “Портрет чумака Федора Мигалья” (1880, ХХМ) — кожен з цих відомих творів має відмінне звучання, хоча в кожному безсумнівно пізнається рука майстра. Так само уважно підходить П. Мартинович і до вирішення пейзажних мотивів. Картини “Могила козака Забенька. 1770 р. Біля Вереміївки” (1878–79, ХХМ), “Село” (б.р., ХХМ), “Вулиця у Вереміївці” (б.р., ХХМ) сповнені особливого настрою та самобутнього, не схожого на інші, забарвлення.

Дослідники [8, 10], розподіляючи твори П. Мартиновича за періодами, останній з них (час після перенесених нервових хвороб 1881–1890 рр.),

практично не розглядають, розцінюючи роботи цього періоду як такі, що не можуть вповні характеризувати творчість майстра. Але саме останні його портрети (1887–1889 рр.) за стилістикою виконання неначе випереджують свій час. Напевне, така зміна сталася не під впливом хвороби, а як свідомий вибір, адже “Портрет художника Петра Кожушка”, виконаний близько 1880 року, тобто до початку захворювання, дуже схожий за манерою виконання на “Портрет Павла Мартиновича, брата художника” (1886–87, ХХМ). Відмінність полягає радше у використанні різних матеріалів: соус з розмивкою, що дає насичений оксамитовий чорний тон у першому, та італійський олівець — у другому.

Лише пейзажні твори кінця 1880-х років починають відлунювати холодним одноманіттям виконання, особливо рисунки церков (“Церква в селі Липовському”, б.р., ХХМ та ін.). Щоправда, слід брати до уваги те, що вони були виконані з метою подальшого літографування.

Характерним для етнографічних рисунків П. Мартиновича є практично цілковита відсутність кольору — переважна більшість творів виконана графітним олівцем, іноді використано італійський олівець та чорний соус для посилення глибини тону. Натомість і С. Васильківський, і О. Слассьон, і О. Кулчицька в подібних роботах активно використовували акварельне підфарбовування, а також кольорові олівці.

Таким чином, етнографізм П. Мартиновича має виразно інше коріння порівняно з творами сучасників. Його не цікавили залишені часом речі чи образи самі по собі — він виокремлював власне самий час з усіма його ледь вловимими рухами та неповторною аурую. Найкращі його портрети наділені відчуттям присутності в них сьогодення. У розумінні образності та рисунка як станкового виду мистецтва П. Мартинович випереджав свій час. Його твори стали вершиною розвитку психологічного реалізму. Подальший розвиток портрета та пейзажу в українському станковому рисунку проходив в інших стильових рамках.

Сергій Васильківський, отримавши освіту в Петербурзі у пейзажній майстерні М.К. Клодта, багато працював саме у жанрі пейзажу. Його академічні рисунки демонструють ретельну студію природи. Таким є його рисунок “Коробів хутір. Луки” — великий, ретельно виконаний м’яким олівцем, цілісний в тоні аркуш. Вдале поєднання різних технік — розтушки, якою прокладено основні тональні співвідношення, щільного тушування олівцем середнього плану, окремих живих штрихів та виразного штрихування гумкою переднього плану — надало творові виразної живописності. Суттєву увагу вивченню рисунків майстра приділила І.В. Огієвська, вона чітко окреслила завдання, що його ставив перед собою митець: зафіксувати мотив, простудіювати форму, відобразити певний стан природи [11].

У подальшій творчій роботі рисунок С. Васильківського постає переважно як швидка зарисовка та начерк, іноді це ескізи до майбутніх картин, але частіше аркуші етнографічного характеру. Використовуючи різні матеріали — олівець, туш (перо та пензель), пастель, чорну та кольорову

акварель, художник влучно фіксував різноманітні об'єкти селянського побуту, пейзажі, одяг, зброю та інше. Такі його аркуші з альбому 1890-х (НХМУ), а також серія архітектурних зарисовок “Церква св. Хреста в Дрогобичі” (б.р., ХХМ), “Стара церква Арх. Михайла 1778 р. у с. Лиман Зміївського повіту” (б.р., ХХМ) та ін. Етнографічне звучання мають також акварельні малюнки “Задунайський запорожець”, “Реестровий козак”, “Хорунжий”, “Богдан Хмельницький”, “Воевода Адам Кисіль” (всі — б.р., ХХМ) та інші. Їхніми прикметними ознаками є своєрідність вбрання, спорядження, характерні деталі (зброя, люлька, блискучі чоботи, ритміка складок), за якими дещо опосередковано постає образ романтичного козацтва.

Застосований в рисунках С. Васильківського колір відіграє різну роль: від другорядної, як розфарбовування, підпорядковане зображенню (“Стара церква на Чернігівщині”, б.р., ХХМ), до повнозвучного акорду, коли етнографічність мотиву врівноважується живописністю виконання (“Церква у Сутківцях. XVI ст.”, б.р., ХХМ).

Цікаву сторінку у творчості С. Васильківського становлять його шаржові та карикатурні малюнки. У них образність поєднується з віртуозним володінням матеріалом: акварель у поєднанні з тушшю (“Карикатура на пияцтво”, ХХМ); виразність силуетної плями на чистому фоні (“Дружній шарж на художника М. Самокиша”, ХХМ); поєднання заливки з розмаїтими декоративними мазками та доторками пензля (карикатури “Чоловіча постать у халаті та чоботах”, ХХМ; “Постать літнього повного чоловіка у костюмі”, ХХМ). Вжиті митцем виражальні засоби надають кожному аркушеві унікального звучання.

Сергій Васильківський разом зі своїм близьким другом Миколою Самокишем видав у 1900 році альбом “З української старовини”, відтворивши у ньому образи як видатних особистостей української історії, так і рядових персонажів. Створені С. Васильківським портрети М. Самокиш доповнив батальними, побутовими та пейзажними рисунками. Зацікавлення М. Самокиша історією та етнографією України знайшло відображення в різноманітних зарисовках та начерках майстра. Досліджуючи його творчість, мистецтвознавець Валентина Ткаченко описала чорновий зошит митця 1883 року, заповнений шкiцями різної зброї, предметів української старовини та ескізами композицій на теми військових походів запорожців [12, с. 42].

У Харківському художньому музеї зберігаються ілюстрації М. Самокиша до альбому “Війна 1904–1905 рр. Із щоденника художника” [13]. Рисунки чорною та коричневою тушшю, пером, олівцеві зарисовки чергуються з повноколірними акварелями та малюнками, виконаними чорною аквареллю. Вивірені, бездоганні за ритмікою та розміщенням мас композиції М. Самокиша при всьому їх розмаїтті справляють враження одномоментності, схоплення дії в момент її здійснення, через що в композиціях наявний присмак фотографічності. Кольорові аркуші — живописні маленькі станкові композиції — також передають конкрет-

ний момент дії (“Шахе. Бій біля залізничної станції”). У деяких з них використано чорний перовий контур, що надає певної графічності, а відтак наближає твір до розряду розфарбованих кольорових малюнків (“Вулиця в Мукдені”, “Селище в Мукдені”, “Кумирня в Хуаншані” тощо).

Унікальний стиль рисунків М. Самокиша ретельно вивчений і належно оцінений багатьма фахівцями [14–16]. Свою методику роботи над рисунком художник виклав у книзі “Рисование пером”, що була видана 1911 року і неодноразово перевидавалася у радянські часи. Характеристика М. Самокиша як першокласного рисувальника пером до наших днів лишається повноцінною [14, с. 30]. І якщо творчість М. Самокиша виявилась переважно в історичному, батальному та анімалістичному жанрах, творчі пошуки інших художників-реалістів Слобожанщини відбувалися в царині пейзажу та портрету. Так, у м. Суми працював художник, поет, історик, організатор та директор Сумського художнього музею Никанор Онацький, який залишив нащадкам значну кількість своїх рисунків, зокрема пейзажних, портретних та жанрових аркушів, виконаних графітним олівцем, пером, часто на тонованому папері, що правив за тло [17, с. 5]. У його доробку багато також повноколірних пастелей.

Спадщина К. Первухіна (1863–1915), який закінчив школу М. Раєвської-Іванової, складається переважно з портретних аркушів начеркового плану. Так само, як і в творчості багатьох художників цього періоду, у рисунках К. Первухіна переплітається романтичне сприйняття з реалістичним трактуванням образу. Тендітний маленький олівецьовий аркуш “Жіночий портрет” (б.р., ХХМ), скажімо, на перший погляд справляє враження традиційного романтичного портрета початку ХІХ ст. Та при уважному розгляданні цього твору відкривається характер портретованої, підкреслений олівецьовими лініями.

Маленький рисуночок “Портрет І.Ю. Рєпіна” (б.р., ХХМ), виконаний К. Первухіним тушшю з використанням пера і пензля, надзвичайно виразний. В характерному, живому образі домінують очі, решта деталей підпорядкована портретові. Фактурна робота пензлем — від соковитої плями до напівсухої розтяжки — поєднана з тремтливою лінією, що місцями розчиняється у тоновій плямі. Віртуозне володіння автора пером та пензлем



С. Васильківський.
Карикатура (Постать літнього повного чоловіка у костюмі). Папір, гр. олівець, акварель.
Кінець ХІХ ст.

продемонстровано також у начеркові тушшю “Автопортрет” (б.р., ХХМ). У ньому відсутність контуру сприяє відчуттю простору. Пензлем цілісно схоплено пляму тла, волосся, одягу та напівтону обличчя, пером легко підкреслено форму.

Загалом прагнення К. Первухіна до виявлення найхарактерніших рис портретованих, а також обов’язкову підпорядкованість незначних деталей цілісності образу можна вважати своєрідним продовженням психологічного реалізму П. Мартиновича. При цьому з’явилася й інша важлива тенденція, яка засвідчує пошуки нового художнього бачення. Виконаним у вільній манері рисункам К. Первухіна притаманне тонке відчуття середовища — вони сповнені простору.

У жанрі портрета працював і К. Пинєєв, котрий отримав освіту в Москві і Петербурзі, а продовжив творчий шлях у Харкові. У його доробку — і романтичні портрети, головна увага в яких зосереджена на створенні мрійливо-поетичного образу (“Жіночий портрет”, “Портрет жінки в хустряній шапочці”, “Дівчинка з лялькою” та інші — всі ХХМ), і рисунки академічного типу (“Жінка у світлій сукні на тлі драпіровки”, “Сидяча жінка”, 1894, “Сидяча натурниця” — всі ХХМ), і реалістичні портрети з жанровим відтінком (“Голова жінки в хустці”, 1895, “Портрет жінки в хустці та вишитій сорочці”, “Гімнастка” — всі ХХМ). Портретам романтичного спрямування притаманне уникнення другорядних подробиць, створення цілісного образу.



К. Пинєєв. Дівчинка з лялькою.
Світло-коричневий папір, вугіль.
Кінець XIX ст.

Вдало використовує К. Пинєєв різні відтінки кольорового паперу, тонко поєднуючи їх зі стриманою палітрою рисункових матеріалів. Досягнення витонченої співзвучності тонованого паперу, мокрого соусу та крейди митець демонструє, наприклад, у “Портреті дами в капелюшку з пером” (ХХМ). Напівзаплюшені очі, виразний поворот шиї підкреслюють тендітність моделі у “Жіночому портреті”, а два доторки крейди на тлі кольорового паперу, м’яка пляма темно-коричневого соусу ефектно завершують образ. Психологічно вирішений портрет “Дівчинка з лялькою” за жанровістю мотиву наближається до реалістичних аркушів. При його створенні важливим для художника була не оповідність, а момент зосередженості дитини на своєму внутрішньому наміряному світі. Це один з

кращих зразків дитячого рисункового портрета, який, до того ж, є досить рідкісним жанром у творчості українських художників.

Рисунок пейзажу чи не найповніше представлений у творчості М. Ткаченка та П. Левченка. Збереглися і рисунки М. Беркоса, а також цікавий пам'ятний альбом з рисунками учнів школи, підписаний “От учеников Императорской Академии художеств бывших учеников Школы рисования М.Д. Раевской-Ивановой в день XX-летия существования школы. 21 февраля 1889” (ХХМ). Серед збережених творів переважають пейзажні зарисовки академічного та реалістичного напрямків, виконані тушшю, пером. Цікаві свіжі рисунки Шамраєва (“Біля берега”, “Осінній пейзаж”, 1888); В. Вязмитінова (“На леваді”, “Пастушки”, 1889); якісно випрацьована академічна робота Г. Шмідта “На кладовищі. Антична сцена”.

Виконана чорною аквареллю замальовка М. Беркоса “Гуси” (б.р., ХХМ) чимось схожа за настроєм на картину М. Ярошенка “Всюди життя”. Насичена промовиста композиційна пляма, активне тонове моделювання птахів, віртуозно схоплена і виражена М. Беркосом їхня природна гордість, задоволення життям справляють сильне враження. Цікаві й інші його аркуші, зокрема твори “Над річкою. Отара” (1897, ХХМ), “На рейді поблизу Венеції” (1903, ХХМ), “Воли” (б.р., ХХМ).

Рисунки мариніста М. Ткаченка, який вчився у Д. Безперчого та у М. Раєвської-Іванової, також досить добре відомі та досліджені [18]. Недарма М. Ткаченко справедливо посів в історії українського рисунка вагоме місце — його твори вирізняються переконливою конструктивністю, вираженістю композиції. Почерк його рисунків неможливо сплутати з творами інших митців. Їхня стрімка, ламана, сильна, навіть вдавнена у товщину паперу лінія графітного олівця має настільки бездоганну й чітку структуру, що дозволяє авторові свої досить схожі мотиви (крони дерев, стовбури та немасштабні пейзажні мотиви) щоразу перетворювати на неповторність. Поряд з графітним олівцем М. Ткаченко використовує також кольорові олівці, вугіль. При цьому найчастіше вибирає коричневий, схожий на обгортковий, папір. В аркуші “Сосна” (б.р., ХХМ), виконаному саме на такому папері, майстер віртуозно



М. Ткаченко. Демидівка.
Папір, гр. олівець. 1885

застосовує прийом продавлювання голкою. Гілки спочатку продавлено “всліпу”, а згори опрацьовано тоном — від цього виходять світлі тонкі тремтливі віти на темному тлі.

У рисункові М. Ткаченка “Баронова. Річка Луганка” (б.р., ХХМ) дуже чітка, дещо навіть ламана лінія конструктивно окреслює великі об’єми крон дерев, крізь які гостро пробиваються гілки та оголені стовбури. Вертикальні штрихи віддзеркалення у воді створюють відчуття ідеально гладкої, блискучої поверхні плеса. Аркуш “Крони дерев” (б.р., ХХМ) дуже красивий за плямою: справа велика пишна крона листя — щільна, наче виткана з листя, а зліва — тонкі чіткі стовбури, що вигинаються. “Зарисовка крони дерева” (1884, ХХМ) має дуже якісне опрацювання та виразну тонову градацію, дрібний штрих-тушування ліпить форму в різних напрямках.

В українському станковому рисункові чи не вперше надзвичайною силою зазвучало конструктивне сприйняття та передача пейзажу саме М. Ткаченком. У творах цього художника зникають відголоски романтизму П. Мартиновича та етнографізму С. Васильківського, його цікавить, насамперед, суть форми. Вочевидь, навчання та життя в Парижі допомогло М. Ткаченкові порвати з тим, що К. Сліпко-Москальців називав “нехтуванням формою”, що “само собою відбувалося зле на мистецькій культурі, яка хиріла і після псевдокласиків, не буйно розцвіла, а зовсім занепала з передвижниками” [9, с. 15].

Пейзажні аркуші П. Левченка становлять подальший стильовий етап у розвиткові українського рисунка. Вивченню його рисункової спадщини було приділено досить значну увагу [19–21]. Дослідники пов’язують самовизначення майстра в рамках пейзажу з ідеалами передвижників [19], розділяючи його творчий шлях на два етапи: перший — коли переважали ідея, мотив та сюжет; і другий — позначений великою увагою до суто живописних і плернерних завдань. До рисунків першого періоду можна віднести “Український краєвид” (1891, ХХМ), де живописність виконання деталей поєднується з домінантною, ретельно випрацьованою тоною плямою. Митець дуже добре відчував, де потрібно нівелювати, а де акцентувати деталь, тон, і тому контраст на задньому плані не призводить до порушення просторової побудови. Для рисунків другого етапу, виразно позначеного імпресіоністичними рисами, власитиве, передусім, бездоганне композиційне відчуття площини та формату аркуша.

Загалом найважливішим досягненням рисунків П. Левченка є те, що майстер komponує не предмети, а плями темного та світлого, зміни ритму елементів натури та прив’язує їх до композиційних країв аркуша. Таким чином, у глядача не складається враження фрагментарності зображеного, хоча художник вибирає для своїх творів досить камерні мотиви (інтер’єри, куточки подвір’я, окремі будівлі). Тож і кожен порух його олівця виправданий, кожна рисочка — на місці, і вже неможливо, як видається, нічого ні додати, ні прибрати.



П. Левченко. Український краєвид.
Папір, сепія. 1891

Для рисунків П. Левченка взагалі характерне таке сприйняття, що після того, як майстер їх облишив, вони зажили своїм, особливим життям — вони тремтливі, рухливі, дихають, не застигли у своїй завершеності. Вивірених ритмів стовбурів, гілок, тину поєднується з неперевершеною якістю опрацювання, скажімо, в рисунку “Куточок подвір’я” (б.р., ХХМ). На задуманий ритм впевнено накладено ажурні за контуром плями крон дерев. Точність олівця та ока майстра — такі головні складові, що забезпечили віртуозність рисунків “Натюрморт із самоваром” та “Туалетний столик” (обидва — б.р., ХММ). У цих мініатюрах бринить щира любов художника до самої сутності життя. Ще під час навчання у пейзажній майстерні Петербурзької академії мистецтв П. Левченко часто копіював рисунки Ф.О. Васильєва, чий “життєвий потенціал романтизму” мав безсумнівний вплив на розвиток творчого обдарування молодого художника [19, с. 46]. Подібна романтична тенденція проглядається у багатьох творах П. Левченка, але у вищевказаних творах, що здаються нерукотворними — особливо. Дрібнесенькі штрихи у його роботах, часом зливаючись у цілісний тон, враз ефективним розчерком розчиняють насичену пляму тла у світлій площині паперу.

Важливим елементом у рисунках П. Левченка є колір. Він несе зовсім іншу функцію порівняно з доробком вищезгаданих художників. Не підкольоровування, не розфарбовування зображення, як ми це бачимо на попередніх етапах розвитку українського рисунка, а власне вираження емоційного сприйняття світу художником за допомогою кольору простежується у творах П. Левченка. Колір присутній у його рисунках різною мірою, іноді такі твори за силою емоційного впливу кольору межують



Є. Агафонов. Начерк. Офіцер.
Папір, гр. олівець. Поч. ХХ ст.

з живописними, як наприклад, у роботах “Селянське подвір’я (Ганок. Зима)”, “За тином”, “У кімнаті” (всі — б.р., ХХМ) та ін.

У перших двох згаданих аркушах акордом у мереживі живописних плям є активна олівцева контурна лінія, і тому, безумовно, ці твори відносяться до жанру рисунка, а не живопису. Такому визначенню сприяє також декоративний підхід, цілісне локальне вирішення кольором. Основним мотивом малюнка “У кімнаті” є атмосфера, світло, що вириває з темряви частину кімнати та окреслює силует постаті, а не ілюстративний перелік деталей. Колір працює дуже активно, але використання штриха, а також коричневого узагальнюючого тла паперу надає аркушеві графічності.

П. Левченко у багатьох рисунках майстерно використовує колір основи (паперу чи картону) як активну композиційну пляму. Це дозволяє досягти художнього ефекту мінімальними зображальними засобами. Так само, як у малюнкові “У кімнаті”, в аркуші “Околиця села” (б.р., ХХМ) колір коричневого картону працює як основний тон тину, хати, гілок та стовбурів дерев. Впевненими мазками, розтяжкою тону від білила до світло-сірого опрацьовано небо, сніг та наїжджену колю, темно-сірим — подекуди “оживлено” стріху хати й тин. З-під гуаші місцями проглядає контур графітного олівця, який також є невід’ємним складовим образом. У творі “Хата” (б.р., ХХМ) працює активна цілісна декоративна пляма блакитного неба та білої стіни, в яку красиво вриваються розмаїтим ритмом коричневі плями не зафарбованого, ледь обробленого олівцем картону — вікна, жердини тину, які поєднуються зі стріхою та заднім планом.

Кінець ХІХ — початок ХХ ст. — це період пошуків нового в образотворчому мистецтві, час поступових завоювань символізму і модерну. Мистецька культура Слобожанщини початку ХХ ст. розвивалася шляхами, котрі в цілому відповідали загальним тенденціям художнього життя України. Становлення нових напрямків відбувалося паралельно з існуванням пізнього реалізму у творчості старшого покоління.

Рисунок посідав значне місце у творчості харківського художника-символіста Є. Агафопова, лідера групи “Толубая линия”. Основним засобом вираження цей майстер обрав лінію, що виявляє конструкцію об’єктів. Причому це не контур, а саме пластична рисуюча лінія, яка м’яко проникає крізь поверхню аркуша, вибудовуючи просторове середовище.

Рисунки Є. Агафонова короткочасні, його творчий метод не потребує тонового навантаження аркуша, адже для поставленого завдання — аналізу форми — майстрові цілком достатньо його тремтливої переривистої лінії. Серія натурниць, портрети, пейзажі демонструють відчуття внутрішніх ритмів форми та простору, а не світла-тіні-рефлексів. У рисункові “Начерк. Офіцер” (б.р., НХМУ) лінія наче вишукує форму, виймає її з простору, окреслюючи не деталі обличчя, а передусім крупну форму.

Твір “Портрет М. Федорова” (1911, ЦДАМЛМ України) — один з небагатьох рисунків Є. Агафонова, де введено колір. Профіль окреслено виразною, водночас досить скупкою, лінією графітного олівця, декількома штрихами охоплено та акцентовано форму. Штрихи червоного олівця злегка підкреслюють об’єми конструктивних площин. Промовисто-вишуканий акцент аркуша становить краватка: закручена в спіраль лінія, виконана синьою тушшю.

Акцентована лінеарність та введення декоративних елементів пов’язують рисунки Є. Агафонова з модерном. Особливо це відчувається в “Портреті Д.П. Гордєєва” (не пізніше 1911, ЦДАМЛМ України). Пластична, майстерна олівцева лінія опрацьовує форму віртуозними розчерками, завитками, спіралями, короткими переривчастими рисками. Цікаве і композиційне вирішення аркуша. У його лівій частині — постать портретованого, що невимушено сидить, склавши перед собою руки, погляд його допитливий та виразний. Врівноважено композицію іншою, ледь наміченою постаттю в інтер’єрі праворуч.

Роботи студійців “Голубой линии” є продовженням напрямку, закладеного в жанрі рисунка керівником студії Є. Агафоновим. Лінеарний початок, притаманний його аркушам, загалом зберігся, але втратив модерні риси і набув у рисунках учнів певної схематизації, зумовленої зміною задачі: на перше місце вийшов аналіз конструкції, розуміння форми, руху та співвідношення об’ємів.

Аналізуючи рисунок харків’ян, О. Лагутенко відмічає схожість завдань у рисунках Є. Агафонова і А. Загонова [22, с. 67]. Творам обох авторів притаманна тенденція до лінійного вирішення, у якому тон не має значення як такий, що не розкриває конструкцію об’єкта. Але характер лінії істотно відрізняється: пластична лінія Є. Агафонова прориває простір углиб площини аркуша, а різкі та рублені риси А. Загонова викреслюють форму на її поверхні. В рисунку “Чоловіча голова” (1911, НХМУ) А. Загонов щедро користується штрихом. Проте він далекий від завдань моделювання — штрих використано виключно з метою виявлення конструктивних особливостей форми.

Так само, як початок творчості майже всіх майстрів модерних напрямків належав реалізму, так і їхні ранні рисунки були присвячені дослідженню форми, насамперед будови людської постаті. У фондах архівного відділу НХМУ зберігаються навчальні рисунки М. Синякової. Різні за якістю та художньою виразністю, вони демонструють увагу художниці до конструкції, до аналізу природи. Виконані під керівництвом



Є. Агафонов. Натурниця.
Папір, гр. олівець. Поч. ХХ ст.

Є. Агафонов, ці аркуші зберігають властивість, притаманну творчій манері вчителя — пластичність та легкість. На звороті одного з рисунків М. Синякової зберігся рисунок Василя Пичети. Невелика за розмірами постать виконана у виразно конструктивній манері: акцентовано трактовані суглоби, впевнено вставлена голова в плечовий пояс, підкреслено характерний поворот шиї. Деякої сухуватості рисункові надає одноманітно посилена контурна лінія.

Ранні олівцеві зарисовки Б. Косарева, серед яких є зображення його товариша В. Бобрицького, позначені “юністю, старанністю, шкільною виучкою, учнівством” [23, с. 16]. Портрети виконані однонаправленим штрихом, і цей прийом, попри всі учнівські вади зарисовок, додає образіві певної стильності та сприяє організації простору аркуша.

Зображення оголеної жіночої моделі, підписані Кузьмою Сторожем (Сторожниченком), демонструють вдале поєднання лінії і плями. Принада цих рисунків у поєднанні пластичної виразності лінії, заливки плямою і штриха. Особливою пластичністю виділяється аркуш “Модель Раїса” (1911, ЦДАМЛМ України).

Властива натурним рисункам О. Почтенного м’яка широка лінія слугує узагальненому вирішенню моделі. Лише декілька розчерків виявляють основні конструктивні об’єми жіночої моделі, виконаної м’яким матеріалом (б.р., ЦДАМЛМ України).

При дослідженні ранніх рисунків конструктивіста В. Єрмілова В. Поліщук наголошував, що художник “так болюче аналізує тіло людини й тварини, що немов знімає з неї шкуру. М’язи й жили гурчать і витягуються під його гострим зором юнака-художника... Навіть рослина, квітка попали в аналітичну лабораторію художника, щоб дати йому уяву про конструкцію” [24, с. 12]. При цьому рисунки майстра визначалися і як реалістичні [25, с. 131], але реалізм у нього дослідницький, активний, зовсім не схожий на літературно-описовий реалізм старшого покоління. Мистецький вибір, узагальнене сприйняття моделі демонструють рисунки натурниць (1913, НХМУ), виконані В. Єрміловим впевненою, рішучою лінією синього олівця на обгортковому папері.

Слобожанин за походженням Давид Бурлюк, як і більшість митців початку ХХ ст., спробував себе майже в усіх напрямках: від реалізму передвижництва до кубізму, імпресіонізму та фовізму. Цікаво, що будучи руйнівником всього старого академічного мистецтва, у рисункові

він був значно стриманішим. Аналізуючи період власного учнівства, художник так писав про свою “еволюцію в царині рисунка”: “почавши працювати в методах класичного виявлення форми, я після того протягом довгих років йшов шляхом імпресіонізму, “від плями” [26, с. 159]. У виконаному тушшю та кольоровим олівцем аркуші “Селянські типи. (Начерк)” (1910-ті, прив. кол.) Д. Бурлюк намагається мінімальними засобами віднайти граничну знаковість форми, самодостатність її графічної плями.

Наступний етап розвитку образотворчого мистецтва Слобожанщини пов’язаний з пошуками в царині футуризму та кубізму членів групи “Семь плюс три”, що органічно виявилися і в станковому рисунку. Більше чверті творів, вміщених у каталозі виставки творів групи 1917 року, належать саме до цього виду мистецтва [27].

Представлені у черговому збірнику (1918 р.) рисунки членів угруповання Володимира Бобрицького, Георгія Цапка, Бориса Косарева, Миколи Калмикова не мають підготовчого або навчального начала — це самодостатні станкові твори, що посідають гідне місце поряд з творами живопису, графіки та скульптури. На жаль, всі вони відомі лише за репродукціями [22, с.82]. Ці твори, матеріалом виконання яких найчастіше був графітний або свинцевий олівець, вирізняються принциповим тоновим вирішенням аркуша.

Футуристський рисунок В. Бобрицького “Мертва петля містера Ерос” — це вивірена знакова композиція. Аркуш доповнений шрифтовими написами, що віддаляє його від натурального рисування. Роботи Г. Цапка “Скрипаль кафе “Rouge” (1917) та “Портрет пана Пітера Вакенскел із Сан-Франциско” (1918) є цілком вирішеними композиційно за тоном і ритмікою творами, в яких використані футуристичні та кубістичні елементи. Схожий підхід відчувається і в рисунках М. Калмикова та Б. Косарева, що їх мистецтвознавець О. Лагутенко визначає як такі, що “балансують між модерном, символізмом та кубофутуризмом” [22, с. 84]. Справді, доволі цікавими є неопримітивістські та кубістичні рисунки Б. Косарева 1920-х років. Активне використання кольорових олівців, лаконічна, вивірена лінія визначають їхню графічну знаковість.

Модерні напрями мистецтва активізувались пошуками митців у царині графіки, однією зі складових якої є рисунок. Різними образотворчими засобами, що цілком ясно виявляють риси нового підходу до побудови образотворчої форми, художники прагнули зрозуміти її та вивчити. При цьому, як у образотворчому мистецтві України в цілому, так і в розвитку станкового рисунка зокрема, простежуються певні регіональні відмінності.

У творчості багатьох київських митців рисунок набув відповідних стильових ознак та виразних композиційних рис різних новітніх течій: це вже не стільки натурні, скільки творчі аркуші. Такі рисунки О. Богомазова, М. Жука, В. Замирайла, О. Архипенка та інших. У рисунках митців Львова О. Новаківського, К. Сіхульського, І. Северина виразно простежуються

риси модерну. Натомість для рисунка Слобожанщини характерним став конструктивізм, що мав найактивніший розвиток саме на теренах Східної України, зокрема в Харкові. Його визначальними домінантами стали аналіз та вивчення форми, а засобом вираження — лінія. Таку тенденцію бачимо в рисунках Є. Агафонова, інших членів групи “Голубая линия”, а також А. Загонова, В. Єрмілова. Відповідно колір, як і моделювання тоном, у рисунках означених художників не відіграють значної ролі як такі, що не сприяють конструктивному пізнанню об’єкта.

Із виникненням футуристичного руху станковий рисунок Слобожанщини став зазнавати суттєвих змін. Його визначальними рисами стало посилене відчуття площини аркуша, вираженість різновекторних ритмів та активність тонової плями. Цей етап став дуже важливим у загальній картині розвитку станкового рисунка. Саме у творчості футуристів рисунок набув своєї “станковості” в новому розумінні, нарівні з іншими видами мистецтва став виражати програмні ідеї авангарду.

Сягаючи корінням XVIII століття, станковий рисунок Слобожанщини визначився як окремий вид мистецтва близько середини XIX ст. і став невід’ємною складовою творчості художників. Його стилістичні етапи формувалися в руслі загальних тенденцій розвитку образотворчого мистецтва краю. За період, трохи більший ніж півстоліття, станковий рисунок Слобожанщини пройшов значний шлях від академізму Д. Безперчого, психологічного реалізму П. Мартиновича, через імпресіоністичні пошуки П. Левченка до футуристичного руху групи “Сім плюс три”.

1. *Соколюк Л.Д.* Харьковская художественная школа и ее роль в формировании системы художественного образования на Украине в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII в. — первой половины XIX в.: Материалы и исследования. — М.: Наука, 1979.
2. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. — Львів: Укр. технології, 2005.
3. *Чернова М.* Дмитро Іванович Безперчий. — К.: Мистецтво, 1963.
4. *Гордеев Д.П.* Материалы для художественной летописи гор. Харькова. — Харьков, 1914.
5. *Антонович Д.* Дмитро Безперчий (1825–1913). — Прага: Вид-во української молоді, 1926.
6. *Губа Г.* Колекція Л.М. Жемчужникова: Каталог. — Харків: ХХМ, 1996. — Рукопис.
7. *Сластьон О.* Спогади про художника П. Мартиновича. — Харків: Рух, 1931.
8. *Жолтовський П.* Художник Порфирій Мартинович: Каталог виставки. — Харків, 1930.
9. *Сліпко-Москальців К.* Сергій Васильківський. — Харків: Рух, 1930.
10. *Таранушенко С.А.* П.Д.Мартинович. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.
11. *Озівська І.В.* Сергій Васильківський. — К.: Наукова думка, 1980.
12. *Ткаченко В.Я.* Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. 1860–1944. — М.: Искусство, 1964.
13. *Самокиш Н.* Война 1904–1905 гг. Изъ дневника художника. — Изданіе експедиції заготовлен. госуд. бумагъ, 1905.

14. *Полканов А.И.* Николай Семенович Самокиш: Жизнь и творчество. — Симферополь: Крымиздат, 1960.
15. *Микола Самокиш:* Альбом / Автор-упорядник Яценко В.Ф. — К.: Мистецтво, 1979.
16. *Бирзгал Я.П.* Н.С.Самокиш: Жизнь и творчество. — Симферополь: Государственное издательство Крымской АССР, 1940.
17. *Н.Х. Онацький* (1875–1937): Каталог. — Суми: Слобожанщина, 1995.
18. *Дюженко В.* Михайло Степанович Ткаченко. — К.: Мистецтво, 1963.
19. *Павлова Т.В.* Художник чеховської провінції // Українське мистецтво та архітектура ХІХ — початку ХХ століть. — К.: Наукова думка, 2000.
20. *Дюженко Ю.* Петро Олексійович Левченко: Нарис про життя і творчість. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1958.
21. *Левченко П.* Альбом / Автор-упорядник М.М. Безхутрий. — К.: Мистецтво, 1984.
22. *Лагутенко О.А.* Українська графіка першої третини ХХ століття. — К.: Грані-Т, 2006.
23. *Павлова Т., Чечик В.* Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. — К.: Родовід, 2009.
24. *Поліщук В.* Василь Єрмілов. — Харків: Рух, 1931.
25. *Димшиць Е.О.* Натюрморт в українському живопису на зламі ХІХ–ХХ століть. — К.: Наукова думка, 2000.
26. *Асеева Н.Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры (конец ХІХ — начало ХХ веков). — К.: Наукова думка, 1984.
27. *Виставка семи первая:* Каталог, 1917.

РИСУНОК В ТВОРЧЕСТЕ ХУДОЖНИКОВ СЛОБОЖАНЩИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХІХ — НАЧАЛА ХХ ст.

Юлия Майстренко-Вакуленко

Аннотация. В статье рассматриваются этапы развития станкового рисунка Слобожанщины второй половины ХІХ — начала ХХ в. на примере выдающихся художников края. Прослежено соответствие формирования особенностей стиля и жанров станкового рисунка Слобожанщины общему развитию украинского изобразительного искусства того времени.

Ключевые слова: рисунок, украинский станковый рисунок, академизм, реализм, этнографизм, модерн, авангард.

DRAWING IN CREATIVE WORKS OF ARTISTS IN SLOBOZHANSCHYNA REGION IN THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY — THE BEGINNING OF 20th CENTURY

Yulia Maystrenko-Vakulenko

Annotation. The stages of the development of easel drawing by the example of creative works of prominent artists in Slobozhanshchyna Region in the second half of the 19-th century — the beginning of the 20-th century are reviewed in the article. Accordance of formation of style peculiarities and genres of easel drawing in Slobozhanshchyna Region to the general development of Ukrainian Fine Arts in the period is considered.

Keywords: drawing, Ukrainian easel painting, academism, realism, ethnographism, modern, vanguard.