

# Українські митці у творах, біографіях і коментарях

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

Ще одна гіпотеза стосовно українського іконопису належить Дмитру Горбачову про можливе

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



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



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

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

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

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

Українське мистецтвознавство пов'язує ім'я Василя Штернберга з розвитком романтичного пей-



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

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

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

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



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

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

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

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

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



# Агафонов Євген

## Живописець

29.01(10.02).1879, Харків – 12.06.1955,  
Ансонія, штат Коннектікут, США.

Нагороджений золотою медаллю за дипломну роботу «Ломовики», яка експонувалася на Південноросійській виставці в Катеринославі (1910). Закінчив Харківське міське реальне училище, де викладав Дмитро Безперчий. Навчався у ВХУ (1899–1907) у Петра Кончаловського, Франца Рубо, Іллі Рєпіна. З 1907 – у Харкові. Організатор та керівник художньої студії «Голуба лілія» (1907–1912). Організатор і член об'єднання «Кільце»

(1911–1913). У 1905–1907 ілюстрував харківські сатиричні журнали (1908–1911) «Меч», «Штик» та ін. Брав участь у виставках «Бубнового валета». Оформляв вистави в театрі-кабаре «Голубе око» у Харкові (1908–1911). Член Товариства харківських художників (1906–1910), «Художнього цеху» (1918–1919). У творчості тяжів до декоративності та стилізму модерну. Приятелював з Борисом Руднєвим, який відвідував «Голубу лілію», а з 1918 став директором музею в Лебедині. Портретував Б. Руднєва, Д. Гордєєва, К. Синякову-Асєєву та ін. З 1920 – за кордоном. Мав персональні виставки у США. Твори Агафопова зберігаються у ЛХМ, ХХМ.

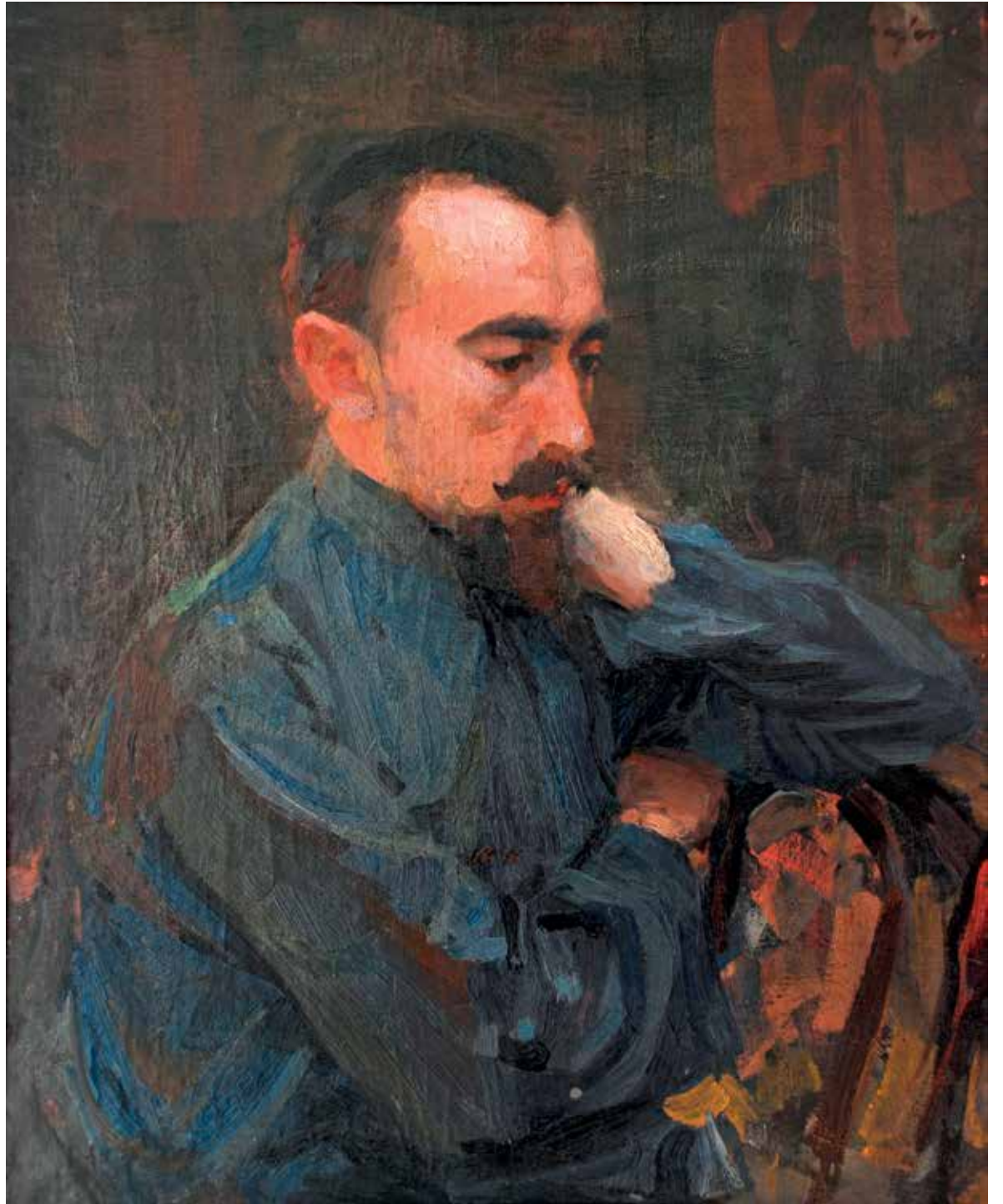
**«Борис Кузьмич [Руднєв] часто приходив до студії, майже кожний сеанс малювання. Він зазвичай сидів на дивані, грав на гітарі та брав участь у загальних розмовах студійців. Цікавився мистецтвом і, зокрема, роботами Є. А. Агафопова, з яким приятелював... Борис Кузьмич був дуже привітною, скромною та симпатичною людиною. Я, як і всі інші студійці, ставився до нього з великою симпатією і повагою».**

Павло Оболенцев [64]

**Портрет Б. К. Руднєва. Осінні рефлексії.**

1904. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднєва





## Графік. Рисувальник

1817, Новоржевський повіт, Псковської губ. – 1875, Качанівка, Борзенського повіту Чернігівської губ., тепер село Ічнянського р-ну Чернігівської обл.

Навчався в ІАМ з 1834. З 1836 – у Карла Брюллова (одночасно з Тарасом Шевченком). Пенсіонер Товариства заохочування мистецтв. Отримав звання вчителя малювання. З 1853 – у Києві. У 83 композиціях Агіна до Старого Заповіту (1844–1845) історик мистецтва, професор ІАМ Василь Григорович помітив

«самобутність та зрілість сильного таланту». Автор 100 рисунків до поеми Миколи Гоголя «Мертві душі». Видані повністю окремим альбомом у 1892 (гравер – Євстафій Бернардський), хоча М. Гоголь категорично заперечував ілюстрування поеми. Ілюстрації художника стали частиною полеміки, яка розгорнулася навколо «Мертвих душ» у суспільстві. Викладач малювання у Володимирському кадетському корпусі в Києві (1855). В останні роки життя – учитель малювання в родині В. Тарновського в Качанівці. В ілюстрації зображено сцену приходу Чичикова та Манілова до кріпосної експедиції.



# Агін Олександр

**«Розглядаючи малюнки Агіна до «Мертвих душ», що вийшли вже четвертим виданням, про які відгукуються схвально протягом п'ятдесяти років і які гідно витримують порівняння з малюнками Боклевського й Соколова, можна переконатися в його таланті. Але талант і розум Агіна ще більш будуть оцінені, коли дізнаються, що він ніколи не бував у провінції і зображувані ним типи є результат його уяви і серйозного ставлення до свого завдання. Боклевський і Соколов добре знали провінцію».**

Лев Жемчужников [34.]

Ілюстрація до поеми Миколи Гоголя «Мертві душі».

1846



БЕРНАРДИ



# Айвазовський Іван

## Живописець. Рисувальник

17(29).07.1817, Феодосія – 19.04.(02.05).1900, Феодосія.

Академік (1844). Нагороджений малою золотою медаллю (1836) за картину «Краєвид на узмор'ї в околицях Петербурга» (1835) і великою золотою медаллю (1837) за три морські краєвиди та картину «Штиль»; золотою медаллю 3-го класу за «чудові твори» Паризькою академією мистецтв (1843); французькими орденами Почесного легіону (1858, 1890). З 1844 неодноразово нагороджувався російським урядом орденами.

Перші навички малювання здобув у феодосійського архітектора Коха. Навчався

в ІАМ (1833–1839) у майстернях Максима Воробйова і Філіппа Таннера. Живописець Головного морського штабу. Почесний член ІАМ і кількох європейських академій мистецтв. У 1880 відкрив у Феодосії картинну галерею. Почесний громадянин цього міста (1881). Жив і працював у Харкові (1854–1855). Автор творів на сюжети з історії російського флоту, морських баталій, біблійних, євангельських сюжетів. У творчості відбилися історико-художні тенденції пізнього романтизму. Картину «Після бурі» придбав в автора слобожанський колекціонер Аркадій Алферов (1811–1872). У 1873 була передана разом з іншими творами його зібрання до Музею красних мистецтв і старожитностей Харківського імператорського університету.

**«У вітальні, в салоні, у кабінеті мають бути картини, які нічим не тривожать свідомість, але “дражнити” (не хвилювати, а дражнити) почуття вони можуть. На цьому “базисі” отримують величезний відгук, повсюдний і довгорічний, моря І. К. Айвазовського. Їх багато. А наслідувань їм мільйон! Кращі картини Айвазовського ще дихають життям, хоча стихійне в них – у самих стихійних – завжди занадто “шикарне” й ефектне, щоб дійсно звучати величчю і жахом інтонацій розбурханого моря».** Борис Асаф'єв (Ігор Глебов) [7]

### Після бурі.

1854. Харківський художній музей

