

**Людмила Соколюк
(Харків)**

ВІД МОДЕРНУ ДО АВАНГАРДНИХ ШУКАНЬ У МИСТЕЦТВІ ХАРКОВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена одному з найплідніших періодів у художній культурі Харкова, яким була перша третина ХХ ст. Авторка висвітлює особливості її розвитку від модерну до авангардних шукань, вводячи до наукового обігу нові факти. Також проаналізовано деякі навчальні завдання Єрмілова-педагога і їх спрямованість на формування нової пластичної мови – мови дизайну.

Ключові слова: *стиль модерн, художня освіта, синтез мистецтв, декор, авангард.*

The article is devoted to one of the most fertile periods in Kharkiv art culture which was the first third of the 20th century. The peculiarities of the development from style «modern» to vanguard searches have been shown. New facts are introduced in scientific practice. The educational tasks of Yermilov-teacher and its direction to the formation of new plastic language – language of design are analyzed.

Keywords: *modern style, art education, synthesis of arts, décor, vanguard.*

На початок ХХ ст. університетське місто (з 1805 року) Харків став одним з найбільших культурних центрів України. У місті активно розгорталося мистецьке життя. Діяла комісія з перетворення харківської міської художньої школи в художнє училище. Працював художньо-промисловий музей. Демонструвалися мистецькі виставки як привезені з інших міст (насамперед Товариства пересувних художніх виставок), так і місцевих майстрів, які починали створювати свої мистецькі угруповання.

Мистецтво Харкова, як і інших визначних мистецьких центрів України (Києва, Львова, Одеси), жадібно всмоктувало новітні віяння, пробігаючи шлях від імпресіонізму до нових авангардних шукань, що знаходило відображення у всіх видах мистецької діяльності. В архітектурі міста поряд з еkleктикою все активніше заявляв про себе стиль модерн, який залишив по собі досить оригінальну спадщину у найрізноманітніших виявах. Однією з найяскравіших сторінок у розвитку зодчества в місті стало зведення будинку Харківського художнього училища у стилі українського модерну з його народностильовим спрямуванням (за проектом арх. К. М. Жукова).

Регіональна специфіка стилю модерн з його прагненням до синтезу мистецтв в архітектурі Харкова знаходила відображення як у конструктивному рішенні, так і в декоративному оздобленні, де набувають поширення майоліка, метласька плитка, ліпнина. На відміну від міст не лише України, а й інших європейських країн, поширеними стають ліпні мотиви рослинного характеру (ромашки, жовтець, барвінок, дзвіночки, кульбабки тощо). Безумовно, тут свою роль відіграла художньо-промислова школа М. Д. Раєвської-Іванової, одним із принципів навчання в якій стало звернення до традицій народного мистецтва, мотивів рідної природи, у чому засновниця школи вбачала джерела самобутності. На новобудовах міста вихованці школи, серед яких були і майстри ліпнини, знаходили можливість для реалізації своїх професійних знань.

Спрямованість стилю модерн до синтезу мистецтв супроводжувалась відновленням зацікавленості монументальним живописом. На той час в архітектурі працювало досить багато митців станкового живопису. Можливо, найбільше в цій сфері вдалося зробити Михайлу Пестрикову, випускнику Санкт-Петербурзької академії мистецтв. Він співпрацював з місцевим архітектором Олексієм Бекетовим і, як відомо з літературних джерел, робив розписи у Каплунівській церкві, домовій церкві Харківського комерційного училища¹, у будинку Харківського залізничного вокзалу². За часів лихоліть усі ці будівлі були зруйновані, розписи загинули. Єдине, що збереглося з монументального живопису М. Пестрикова, – розписи в інтер'єрі актового залу будинку Медичного то-

вариства і Пастерівського інституту (по вул. Пушкінській, 14)³, де зображені крилаті жіночі фігури з лавровими вінками як персоніфікація Слави.

Схильність модерну до декоративної орнаменталізації знайшла відображення не лише в архітектурному ліпному декорі в місті, а й у храмових розписах. Утім, у них на перший план виходить не стільки декоративна сутність візерунка, скільки символічний зміст. Це простежується в орнаментальних композиціях храму Трьох святих, виконаних Олексієм Соколом⁴ – учнем Рєпіна (Дерево життя – символ Раю, павич – безсмертя і воскресіння Христа, ромашка – безвинності Христа-Дитини, полуниця – праведності, працелюбства).

Чимало ознак краси стилю модерн, що поєднував у собі масове й елітарне, пов'язано з його зверненням до народного мистецтва. Мотиви української народної вишивки використані М. Самокишем у розписі сходової клітки будинку підприємця Бойка в Харкові. Надалі в стильових пошуках місцевих митців увага до народного мистецтва зростатиме.

Спрямовуючи зусилля художнього середовища міста до відновлення синтезу, стиль модерн втягував у сферу свого впливу все більше митців. Виразником його ідей стає відомий харківський пейзажист М. Ткаченко. Ми свідомо не будемо спинятися на тому, як цей митець, поєднуючи натурне сприйняття дійсності з декоративністю, опановував художню мову модерну. Цікаво, що і художники, які працювали в побутовому жанрі у межах сформованої академічної системи, не могли уникнути нової ситуації, нових ідей. Так, випадково зберігся один із начерків учня Рєпіна М. Федорова, зроблений на зворотньому боці автопортрета. Подих модерну відчувається і в його іконі, що міститься в Третьяковській галереї.

Утім, послідовних виразників стилю модерн серед тогочасних харківських живописців назвати важко. У 1910-х роках сфера дії стилю явно звужується. Поряд з модерном виникають інші напрями, які взаємодіють і навіть використовують деякі засади стильової програми модерну. Одним із перших на шляху авангардних шукань виступило харківське мистецьке об'єднання «Кільце». У жовтні 1912 р. на його виставці демонстрували свої твори представники московського «Бубнового валета». І тих і інших об'єднували бунтарські настрої, прагнення до оновлення живопису, зацікавленість народною культурою. Крім М. Федорова, з тих, хто входив до харківського «Кільця», був ще один учень І. Рєпіна в Харкові, Є. Агафонов, відомий на той час як організатор студії «Голубая лилия» і театрального об'єднання «Голубой глаз». Виставку «Голубой лилии» у 1909 році, новаторські пошуки її учасників консервативно налаштована мистецька художня критика сприйняла як «імпресіонізм», «плєнеризм», «пуантелізм» і просто нікчемне бездарне наслідування⁵.

На спільній з московськими «валетами» виставці у Харкові у 1912 році художник показав 16 робіт. На сьогодні відома лише одна з тих речей – репродукція картини «На полі», виконана, за словами критика, «красивим, декоративним прийомом»⁶. З пошуками московських новаторів цю роботу об'єднує відсутність сюжету. Хоча робота і названа «На полі», але насправді майже вся площа картини заповнена зображеннями на повний зріст постатями молодих, струнких українських дівчат у національних костюмах – вишиті сорочки, плахти, корсетки, фартухи, намисто тощо. Образи трактовані монументально, ноги дівчат, які замикають композицію ліворуч і праворуч, наближені до нижнього краю полотна, а голови всіх майже торкаються верхньої частини рами. Однак розуміння завдань сучасного живопису не зовсім збігаються з устремліннями московської групи: на протигагу її орієнтації на грубість міського примітива харківський митець зберігає витонченість, заперечувану «валетами». І звернення до народних примітивів у нього має інший характер: відвертий етнографізм, орнаменталізм, з одного боку, ще пов'язані з принципами формотворення в модерні, з другого, – Агафонов виходить за його стильові дефініції, бо міра перетворення природи є вищою, ніж у багатьох українських і російських майстрів модерну. У цьому розумінні в засвоєнні більш сучасної мови живопису Агафонов пішов далі Ф. Кричевського, який на цей час створив свою «Наречену» (1910).

Пізніше, в 1920-ті роки, коли в українському мистецтві знову набуває гостроти проблема національного стилю, до знахідок Є. Агафопова 1910-х років звернеться інший

учень І. Рєпіна у Харкові – С. Прохоров («Жнива», 1922). Але якщо в агафонівській роботі орнаменталізація живопису має досить органічний характер, що відповідає стильовим пошукам 1910-х, то в оригінальності другої виникають сумніви.

З пошуками московських «валетів» певною мірою перегукувався ще один з тодішніх харківських живописців М. Саввін, який вважав, що колір – найголовніше в живописі і повинен у ньому домінувати, «як у музичному творі гармонія, як у вірші ритм»⁷. На спільній з «бубнововалетівцями» виставці він показав 17 творів, з яких у репродукції зберігся лише етюд до портрета дівчини в фотелі. Її фігура, що виділяється світлою плямою, домінує в композиції, наче сама випромінює світло, є його джерелом. Образ у Саввіна – саме втілення одухотвореності, трепетності, зворушливості юності. У ньому немає грубості примітивістського гротеску, притаманного представникам «Бубнового валета». І разом з тим спрощення, сплюснення об'ємної форми, відмова від оптичної перспективи, підсилення ролі ритму й особливо кольору збігається з їхніми принципами. На жаль, трагічні події в історії міста і країни в цілому ніяк не сприяли збереженню спадщини цього яскравого таланта.

Те саме трапилось і з роботами учня Матісса в Харкові О. Грота. З творів, показаних на вищезгаданій виставці, можна скласти певну уяву лише про пейзаж, відтворений на газетній сторінці. У ньому немає прямої залежності від природи, досить узагальнено звучать кольорові плями, але немає підстав твердити, що художник демонструє принципи фовізму в Харкові. У всякому разі в побудові простору на відміну від фовістів, які дотримувалися засад матіссівського «площинного живопису», Грот більш традиційний, зберігає просторову глибину. Проте пошуки цієї на той час молоді генерації харківських митців ідуть в одному напрямку – оновлення живопису.

У студії О. Грота і Е. Штейнберга в Харкові, а потім представника «Бубнового валета» в Москві І. Машкова навчався видатний представник наступної хвилі авангардного руху в Харкові В. Єрмілов, який виходив на шлях самостійних пошуків. Оскільки творчість цього митця досліджувалася не одним автором, ми спинимося на особливостях художньо-педагогічної системи Єрмілова, яка має особливу схожість з проблемами, що розв'язувались у ВХУТЕМАСі й Баухаузі. З 1922 року Єрмілов очолював графічну майстерню в Харківському художньому технікумі. Збереглася низка навчальних робіт одного з учнів майстерні – М. Зубаря 1923–1924 рр. Пізніше він перейде до І. Падалки, котрий почав викладати в Харківському художньому технікумі з 1925 року і створив свою графічну школу, що базувалася на принципах бойчукізму.

Серед виконаних за такий короткий період практичних завдань – гравюри в різних техніках (суха голка, ліногравюра), роботи в гуаші у кольорі. У них розв'язується чимало завдань формотворення: передача статичності й динаміки, просторова рівновага, пропорціонування, складання композицій з плоских і об'ємних фігур, комбінаторика, ритм, кольорова гармонія.

Завзятий безпредметник В. Єрмілов починав працювати з учнями, явно зберігаючи предметність, переходячи поступово до спрощення, стилізації, абстрагованих композицій. Перетворення об'ємної форми у площинну композицію втілювалося, наприклад, у навчальному завданні в декоративний натюрморт, виконаний у гуаші в кольорі. Робота М. Зубаря сприймається як складний орнамент з геометричних фігур з визначальним мотивом кола. Більший з них за масою, розташований ліворуч і доповнений трапецієподібними формами та неправильною чотирикутною, що нагадує ручку, викликає асоціації з українським куманцем. Справедливість версії підтверджується й натуральним кольором випаленої кераміки. Коло глибокого синього кольору в центрі більшого теракотового повторюється праворуч як подібний елемент у зворотному поєднанні кольорів. Останній також викликає асоціації з конкретним предметом. Можливо, з вертикально розгорнутою посудиною, як це робилося в українському миснику. Стилізований орнамент між основними формами нагадує вишивку українських рушників.

На інтерпретації взаємопов'язаних предметних елементів, що нагадують рослину, побудоване і наступне завдання, знову в гуаші у кольорі. При цьому ступінь стилізації

настільки високий, що важко визначити тип рослинної форми, особливо зліва внизу, де використовується мотив «бджолиних сот» і здійснюється вихід за межі предметності. На відміну від попереднього завдання, де акцентується ритміка кола, тут немає круглястих ліній і формотворення відбувається за рахунок ламаних під різними кутами ліній. Такий підхід відображав один із принципів естетичної концепції В. Єрмілова: пряма лінія холодна, округла – тепла. На це, за згадкою його учня Ю. Г. Дяченка, майстер на заняттях зі студентами звертав їхню увагу. Кутастість усіх елементів, можна сказати, підсилює холодне звучання композиції в цілому. У превалюванні жовто-блакитних тонів уловлюється одне з поширених в українському народному мистецтві сполучень кольорів. І разом з тим посиленням цих основних тонів автор досягає просторовості за всієї площинності зображення.

Серед навчальних завдань знаходилося місце і пейзажній темі. У мистецтві Харкова попереднього десятиліття пейзаж мав особливе значення. Єрмілов повністю відходить від колишніх принципів харківської художньої школи в цьому жанрі. І не тільки тому, що хотів бачити в ньому відображення нової епохи, звучання індустріальних мотивів. Пропонуючи учням зображення міського пейзажу в новому для місцевої школи матеріалі – ліногравюрі, Єрмілов-педагог спрямовував і на нові стилістичні прийоми. У роботі М. Зубаря, як і в розглянутих раніше, з одного боку, зберігався предметний підхід, з другого, – сплосненість, геометризація, орнаментальність.

Подібний підхід, коли матеріал диктує свої умови, спостерігається і в ліногравюрі із завданням, як видно, на асоціативну композицію, що відтворює емоційний стан. Жак від драми, що розігралась, викликає робота того ж автора із зображенням розташованої в різних частинах ламаної падаючої тіні людини без голови з кинджалом у піднятій руці. Тут «нереальна реальність» з акцентом на емоційній виразності, створюється, з одного боку, низкою елементів, які зберігають конкретний характер (завіса, дзеркало, ваза, віяло), з другого – драматичною напругою, що сходить від діагонального перехрещування площин, контрасту чорних і білих площин, їх геометризації.

Не менш важливу роль у формуванні нового художнього мислення відігравали єрміловські завдання на комбінаторику, якщо йти за сучасною термінологією. Вправи такого характеру збереглися у двох чорно-білих ліногравюрах, що є орнаментальними композиціями з геометричних елементів і засвідчують повний розрив з традиційно реалістичним розумінням образу. Тут образ – знак. Його складики – прямокутні, круглясті форми, створені чергуванням щільно прилягаючих один до одного чорних і білих елементів, що заповнюють площину аркуша і викликають асоціації з промисловими деталями. За допомогою зебрподібних смуг створюється ефект простору, що коливається. Пізніше подібні оптичні ілюзії знайдуть продовження в оп-арті. А урбаністичне сприйняття світу поєднає Єрмілова з багатьма вхутемасівцями.

Новаторські захоплення Єрмілова-педагога, спрямовані в дусі пошуків свого часу на вивільнення мистецтва від суто зображувальної функції, були чужими багатьом з його колег, викликаючи негативну реакцію, аж до відкрито уїдливих глузувань, чим, зокрема, відзначався вихований в іншій художній системі репінський учень С. М. Прохоров. Недостатньо підготовленою до сприйняття ідей індустріальної цивілізації виявилась і студентська аудиторія, чії попередні глядацькі враження в мистецтві ґрунтувалися головним чином на лубку та іконі. І не дивно, що учень В. Єрмілова М. Зубар, роботи якого розглядалися вище, вже в 1925 році перейшов до бойчукіста І. Падалки й «почав поступово відходити від безпредметності у бік орнаментально-площинних більш образотворчих прийомів»⁸. Але й сам І. Падалка, який у 1920-х роках виступав як представник «школи українського монументалізму» М. Бойчука і втілював її принципи, викладаючи в Харківському художньому технікумі, у 1910-х використовував і засади модерну.

Естетична концепція В. Єрмілова-художника, який пройшов фазу захоплення кубізмом, у 1920-ті роки пов'язана з новою хвилею авангардного руху, коли до процесів взаємодії різних видів мистецтва додався вплив технічної творчості, роль якої незмінно зростала у стилетворчих процесах ХХ століття, у формуванні пластичної мови епохи.

Значення В. Єрмілова як художника-педагога в Україні далеко не обмежується впровадженням нової методики викладання, що мала чимало спільного із системою навчання у ВХУТЕМАСі й Баухаузі. Результати його експериментів 1920-х рр. нині використовуються як у творчій, так і в педагогічній практиці при підготовці дизайнерів. Один із них (експеримент з кубом і кулею, який він використовував у практиці навчання), нині прикрашає ресторан у місті Валенсії в Іспанії.

В узагальненій формі, розглядаючи шлях, пройдений художньою культурою Харків від модерну до авангардних шукань, не можна не помітити, що за короткий термін, обмежений нами першою третьою ХХ століття, була подолана величезна мистецька відстань. Безумовно, швидкість змін у переході до нових творчих систем багато в чому пов'язана зі своєрідністю історичної ситуації – трагічними потрясіннями в країні. Революційні настрої, безумовно, відбилися в авангардному русі з його ігноруванням попередників. У Харкові найповніше авангардистський потенціал реалізував В. Єрмілов. Як і в інших великих художніх центрах України, перехід до найновіших систем художнього мислення в столиці Слобожанщини поєднував різні етапи художнього розвитку. Окремі програмні настанови модерну знаходили відображення в мистецтві харківських майстрів, які протистояли авангарду, і в 1920-ті роки. Однак сам авангард не поривав повністю зв'язку з модерном. У творчості Єрмілова 1920–1930-х років спрямованість модерну на соціальну перебудову, на ідеальну модель улаштування життя, підпорядковану красі, знаходить продовження у проектуванні нового образу життя новими художніми засобами, пошуку яких була підпорядкована і творча, і педагогічна діяльність майстра.

¹ Филевский И. Церковь святого и нерукотворного образа Христа Спасителя Харьковского коммерческого училища императора Александра III (Историческая записка с приложением повествования о нерукотворном образе). – Х. : типография Зильберберга, 1896. – С. 10.

² Харьковские губернские ведомости. – 1901. – 10 и 11 июня.

³ Отчет о деятельности строительной комиссии по постройке здания Харьковского медицинского общества (1912–1913). – Х., 1913 – С. 26, 68–69.

⁴ Фомин П. К основанию городского подворья Куряжского монастыря // Харьковские губернские ведомости. – 1915. – 29 мая.

⁵ Высокий Б. На выставке картин студии «Голубая лилия» // Утро. – 1909. – 10 февраля. – С. 5.

⁶ А. 2-я выставка картин «Кольцо» // Утро. – 1912. – 9 ноября. – С. 6.

⁷ Саввин Н. 3-я выставка украинского художественно-архитектурного отделения ХІХК // Утро. – 1915. – 19 февраля. – С. 7.

⁸ НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 13, оп. 3, од. зб. 46, арк. 1.

Анатолій Калениченко
(Київ)

ПРО НАЗВИ ПЕРІОДІВ ТВОРЧОСТІ КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО

У статті скориговано назви періодів творчості польського композитора Кароля Шимановського, тісно пов'язаного з Україною. Глибше висвітлюючи другий, середній, період творчості, автор статті розглядає його крізь призму стилю модерн / сецесія і пропонує назвати ці періоди так – романтичним (перший), сецесійним (другий) та неофольклористичним (третій).

Ключові слова: міфологізм, модерн, орнаментальність, період, сецесія.

The titles of works periods by Polish composer K. Szymanowski are corrected in this article. The author investigating deeper the second period, examines it through Modern in Music (Art Nouveau). He has proposed to give the next titles for works periods: Romantic (the first one), Art Nouveau (the second one), Neo-Folkloristic (the third one).

Keywords: mythical character, Modern, ornamentics, period, Art Nouveau.