

References

1. Kornyska L. A. Vykorystannia elementiv etnodyzainu u pidhotovtsi fakhivtsiv shveinoho profilu / L. A. Kornyska // Pedahohika i psykholohiia profesiinoi osvity. – 2008. – № 4. – S. 82–92.
2. Kurach M. S. Vykorystannia etnodyzainu v protsesi trudovoi pidhotovky molodi / M. S. Kurach // Naukovyi visnyk Kremenetskoho oblasnoho humanitarno-pedahohichnoho instytutu im. Tarasa Shevchenka. – 2013. – Vyp. 1. – S. 51–55.
3. Lehenkyi Yu. Kulturolohichna model dyzainu / Yurii Lehenkyi // Tekhnichna estetyka i dyzain: nauk.-tekhn. zb. / Ukr. asots. prykladnoi heometrii. – K., 2001. – Vyp. 1. – S. 9–28.
4. Orshanskyi L. V. Dekorativno-uzhytkove mystetstvo ta etnodyzain – tradytsii i suchasnist u khudozhno-trudovii pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv trudovoho navchannia / L. V. Orshanskyi // Ynnovatsyonnye obrazovatelnye tekhnolohyy. – 2000. – № 1. – S. 77–82.
5. Rudenchenko A. Teoretychni osnovy navchannia etnodyzainu studentiv vyshchych mystetskykh navchalnykh zakladiv / Alla Rudenchenko // Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia. – 2013. – № 8. – Ch. 1. – S. 100–106.
6. Tymkiv B. M. Rol etnodyzainu v pidhotovtsi khudozhnykiv dekorativno-prykladnoho mystetstva / B. M. Tymkiv // Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho peduniversitytetu im. V. Hnatiuka. Serii: Pedahohika. – 2011. – № 3. – S. 171–176.
7. Tymkiv B. M. Formuvannia khudozhnoi etnokultury studentiv zasobamy narodnoho dekorativno-prykladnoho mystetstva / B. M. Tymkiv // Etnos i kultura. Chasopys Prykarpatskoho universitytetu im. V. Stefanyka: zbirnyk nauk.-teoret. statei. – Ivano-Frankivsk : Plai, 2003. – № 1. – S. 131–135.
8. Udris I. M. Vyvchennia vitchyznianoho etnodyzainu ukrainskymy mystetstvoznavtsiamy pochatku XX stolittia / I. M. Udris // Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. – 2004. – № 3. – S. 148–158.
9. Shmahalo R. T. Istorychnyi rozvytok, strukturuvannia ta metodolohiia dyzain-osvity v Ukraini kintsia XIX – seredyny XX stolittia / R. T. Shmahalo // Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia : zb. statei ; In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy ; za zah. red. M. I. Yakovlieva. – K. : Feniks, 2012. – S. 132–172.

УДК 75.03(477)"19"

*Павельчук Іванна Андріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант
Львівської національної академії мистецтв
e-mail: ivapavelchuk@yahoo.com*

МОТИВ З ДЕРЕВОМ У КРАЄВИДАХ АБРАМА МАНЕВИЧА ІЗ ЗБРАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

У даній публікації проаналізовано краєвиди з мотивом дерева відомого київського колориста Абрама Маневича (1981-1942) з фондів Національного художнього музею України. Впродовж навчання в мюнхенській Академії мистецтв (1905-1906) Абрам Маневич зацікавився культурою модерну, сецесією та новаторськими тенденціями французьких імпресіоністів та постімпресіоністів. Картини, що аналізуються у статті, було створено в першій чверті ХХ століття. Основну увагу приділено аналізу авторських живописних підходів. В результаті дослідження було з'ясовано, що творчі підходи автора базувалися на засадах французького постімпресіонізму поміжів'я ХІХ-ХХ століть.

Ключові слова: краєвид, метафора, колір, символ, сецесія, постімпресіонізм.

Павельчук Іванна Андріївна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Львовской национальной академии искусств

Мотив с деревом в пейзажах Абрама Маневича из собрания Национального художественного музея Украины.

В публикации проанализированы пейзажи с мотивом дерева известного киевского колориста Абрама Маневича (1881-1942) из фондов Национального художественного музея Украины. Обучаясь в мюнхенской Академии художеств (1905-1906), Абрам Маневич заинтересовался культурой модерна, сецессией и новаторскими тенденциями французских импрессионистов и постимпрессионистов. Картины, которые анализируются в статье, были созданы художником в первой четверти XX века. Основное внимание уделяется анализу авторских живописных подходов. В результате исследования было установлено, что творческие подходы автора базировались на принципах французского постимпрессионизма рубежа XIX-XX веков.

Ключевые слова: пейзаж, метафора, цвет, символ, сецессия, постимпрессионизм.

Pavelchuk Ivanna, PhD in Arts, associate professor, Lviv National Academy of Arts

The motif of the Tree in Landscapes by Abraham Manievitch from the Collection of the National Art Museum of Ukraine.

The publication is dedicated to the analysis of landscapes with the motif of the tree by a well-known Kiev colorist Abraham Manievitch (1881-1942), collected at the National Art Museum of Ukraine. During his studies at the Munich Academy of Art (1905-1906) the artist was interested in the modern, secession, impressionism and postimpressionism. The paintings were created in the first quarter of the 20th century. A great attention is paid to the analysis of the author's painting approaches that relied on the principles of French postimpressionism at the end of the 19th – at the beginning of the 20th centuries.

Keywords: landscape, metaphor, color, symbol, secession, postimpressionism.

Проблема дослідження процесів становлення національної школи колоризму набуває нині виняткової актуальності за обставин сьогочасної дипломатичної необхідності ствердження ідей суспільно-культурної самостійності України. У цьому контексті цікавим і вельми нагальним є мистецтвознавче дослідження краєвидів з мотивом дерева Абрама Маневича першої чверті XX століття, що зберігаються у фондах НХМУ.

Оригінальна авторська інтерпретація мотиву з деревом привертала увагу фахівців ще на зорі творчості А. Маневича в першій декаді XX століття. Прихована від погляду міщан лірична краса світобудови відкривалася митцю крізь мереживо переплетених гілок дерев, котрі неперервним сецесійним візерунком обіймали простір усього краєвиду. Цю особливість творчого бачення помічають і сучасні українські мистецтвознавці: "І, звичайно ж, Маневича захоплює фантазмагорія дерев, яких у місті було безліч. Вони стають визначною домінантою багатьох його композицій", – пише Ольга Жбанкова [2, 7]. До речі, із 75 творів, котрі експонувалися на персональній виставці в паризькій галереї Дюран-Рюеля¹ Люксембурзький музей² придбав картину А. Маневича "Крізь гілки" (1909), що сьогодні зберігається в Національному музеї сучасного мистецтва культурного центру Жоржа Помпіду [1, 18–19].

Останнім часом з'явилася низка спеціальних публікацій, присвячених творчості А. Маневича, в тому числі вітчизняних мистецтвознавців [2] та американських колег [1]. Хоча у згаданих виданнях визнається приналежність живопису А. Маневича до традицій французького постімпресіонізму, цей етап творчості митця окремо не аналізувався. Отже, у даній публікації вперше на основі вивчення джерел Документально-архівного фонду А. Маневича № 28 Національного художнього музею України (далі – НХМУ. ДАФ. Ф. 28) [4; 6–14] та матеріалів каталогів персональних експозицій А. Маневича [4; 7; 10]. здійснюється ґрунтовне дослідження творчості митця першої чверті ХХ століття. При цьому особлива увага приділяється особливостям авторських живописних підходів, що базувалися на засадах французького постімпресіонізму помежів'я ХІХ–ХХ століть.

Сучасники художника вказували на самотність творчого бачення А. Маневича. "Майже завжди він відтворює краєвид крізь гілки дерев. Немов візерунок, переплітаються оголені сучкуваті гілки. Знервовано і незграбно ростуть його дерева. Практично завжди без листя. Потужні, живі дерева. Вони живуть у нього на полотнах. Мускулісті, бадьорі, вони крізь все полотно простягають свої гілки. І небо крізь них здається ще більш вільним, ще ширшим. [...] У Маневича дерева – персонажі, дерева активні, дієві образи", – коментував відомий російський письменник Ілля Еренбург у "Паризькому віснику" в березні 1913 року [11, 1]. На засадах згаданої концепції створено чимало композицій А. Маневича, зокрема ландшафти з мотивом дерева із зібрання НХМУ: "Український пейзаж" (1906–1909, Ж-1638), "Дніпро біля Києва" (1910–1913, Ж-1636), "Симфонія весни" (1912, Ж-1761), "Весна на Куренівці" (1914, Ж-1327), "Міський пейзаж" (1914, Ж-1479), "Пейзаж з деревом" (1920, Ж-1508), "Осінь. Парк" (1922–1925, ЖС-1082), "Вулиця в провінції" (Ж-1763).

Уже в ранніх творах цієї тематичної категорії краєвидів помітно поетичну налаштованість колориста до метафоричних узагальнень. Розуміння сугестивності природних явищ посилювало прагнення митця до символічної мови творчого вислову та зумовлювало поступовий перегляд композиційної структури. "Слабкі його спроби поводитися з краєвидом декоративно спричинюють нехтування повітряною перспективою. Спрощення рисунка, мас і фарб потребує для компенсації більш чіткої композиції", – доходить висновку І. Еренбург у згаданій публікації [11, 1]. Пошуки А. Маневича більш сталої композиційної структури припадають на 1906–1918 роки та пов'язані з розробками фрагментарного компонування елементів. У цей час митець користується особливим підходом при фіксуванні рубежів композиції стосовно загального формату полотна. Нерідко центральні деталі сюжету рівномірно зрізуються "кадром" композиції. Важливим аргументом оновлення творчої парадигми є підкреслено формальний бік живописного формоутворення, який гармонійно увійшов у малярство А. Маневича в результаті ознайомлення з практикою французьких імпресіоністів і постімпресіоністів.³ "Естетика його самотньої живописної мови формувалася на досягненнях імпресіонізму та постімпресіонізму, новаціях модерну, реалістичних традиціях вітчизняного пейзажного жанру", – підкреслює О. Жбанкова [2, 6–7].

У краєвидах А. Маневича цей досвід освоюється завдяки моделюванню живописної поверхні виокремленими фактурними мазками, що стають невід'ємним конструктивним елементом безперервного живописного візерунка. "Не можна заперечувати спорідненості Маневича з нашими імпресіоністами та неоімпресіоністами", – констатує французький критик Етьєн Шарль у часописі "Лібєрті" (Liberté) [11, 3].

Згадані прикмети оновлення творчого світобачення можна спостерігати в етюдах початку минулого століття. В олійному етюді "Український пейзаж" структуру композиції умовно розподілено на дві символічні зони – землю та небокрай. На першому плані автор змальовує гористу галявину, рясно вкриту осінньою жовто-зеленою травою. Ця частина твору прописана пласкуватими горизонтальними мазками, рух яких розростається зліва направо, плавно повторюючи силуети гористих схилів. Праворуч відтворено високе дерево з вигнутим тендітним стовбуром і розкидистими посохлими гілками. Осіння шафранна крона дерева обрізана верхнім краєм полотна. Ліворуч автор змальовує перелісся низьких, густо насаджених кущів, за яким розміщено нечисленні приміські будиночки. Фактурна структура, конфігурація та розмір живописного мазка формують кольорову площину кожного фрагмента композиції. Щільні гілки кущів автор відтворює вертикальними паралельними мазками. Водночас цвітіння кущів відтворюється автором шляхом нашарування поодиноких випуклих крапок фарби. Дугоподібні обриси схилів, територія корчів і переліска вглибині картини додатково обведені барвистим контуром. Прийом окантовки образів, яким скористався А. Маневич, можна порівняти з прийомом понт-авенських послідовників французького постімпресіонізму – "клуазонізмом".

На другому плані композиції художник змальовує символічні фігурки людей, які відпочивають на галявині. Майже на лінії горизонту, зліва направо від оптичного центру композиції, тягнеться безперервна паркова загорожа блакитно-бузкового кольору, за якою проглядається перелісок з густою умбристою кроною. На відміну від моделювання образів дерева, кущів і галявини, що прописані продовгуватими діагональними мазками, просторінь осіннього небосхилу розроблено короткими хаотичними ударами пензля, завдяки яким репродукуються різноманітні відтінки кобальту синього – від світлих до темних тонів. Модуляція кольорних переливів синього розроблена таким чином, що просторінь неба розробляється більш світлими тонами поблизу лінії обрію та набуває виразних насичених сапфірових відтінків упритул до верхнього краю картини. Таким чином центральна частина хроматичної композиції краєвиду побудована на засадах світло-тонального та тепло-холодного контрастів. Динамічно-експресивний рух пензля, котрий змінює формотворчі основи живопису, зауважують сучасні американські дослідники творчості А. Маневича Алан Пензлер і Мімі Гінзберг: "Технічна майстерність його сміливих мазків виявляє багатство колориту, а вишукане володіння символічною мовою барв трансформує мазок у дещо більше, аніж нанесена на полотно фарба" [1, 51].

Хоча на початку другої декади ХХ століття у творах А. Маневича ще ясно відчувається безпосередність переживання природних явищ, назва твору "Симфонія весни" підтверджує наміри митця розсунути межі емпіричної дійсності

до масштабу художньої метафори. Відтворюючи на полотні звичайні елементи краєвиду – дерева, галявину, річку або небокрай, художник переосмислює кожен деталь сюжету щодо її формально-декоративної підпорядкованості загальній структурі композиції. Ліворуч на першому плані змальовано молоде деревце, яке своїм мармурово-білим стовбуром опирається на лівий нижній край рами. Водночас тендітні гілки, на яких ще не проросло перше весняне листя, розташовані впритул до верхнього краю картини. Білосніжний силует стовбура та напрям його розкинутих безлистих гілок створюють суголосну діагональну динаміку, що поступово наростає зліва направо. Лінія видноколу, котра зафіксована пологим силуетом пагорба, формально розподіляє архітектоніку композиції на дві зони, які можна дешифрувати як символічні території природних стихій: небосхил (повітря) і суходіл (земля), що, свої черги, об'єднані смугою ясно-синього джерела, образ якого уособлює стихію води.

Композицію "Симфонія весни" побудовано за принципом дзеркальної відповідності всіх складових елементів: візерунок оголених гілок на тлі бірюзового неба повторюється плетивом синяво-фіолетових тіней на відкритому весняному ґрунті. Праворуч на лінії горизонту представлено невисокий плескуватий пагорб, дугоподібні обриси якого є дзеркальним відповідником заокруглених контурів хмарин у небі. Лівобіч пагорбка змальовано невисокі деревця, прописані витонченими відтінками ніжно-рожевих кольорів. При розробленні хроматичних акцентів композиції автор послугувався кількома типами колірних контрастів одночасно. "[...] у пана Маневича, безумовно, є велике бажання розвинути більш цікаво завдання, пов'язані з кольором", – помітив автор публікації "До виставки А. Маневича в міському музеї"⁴, який підписався криптонімом Г. Б. [8, 1].

Зображуючи білуватий стовбур дерева на темнішому тлі багатобарвної землі, художник протиставляє ахроматичний білий тон спектральним кольорам веселки. Паралельно автор послуговується контрастами світлого і темного та холодного і теплого, на підставі яких побудовано образи ясно-білих хмарин на тлі насичено-лазурного неба. У згаданому краєвиді чітко простежується вживання симультанного контрасту⁵, здійсненого завдяки зіставленню доповнювальних спектральних барв. За задумом автора діагональний рух композиції посилюється багатством хроматичного колориту, побудованого на гармонійному збалансуванні контрастних фарб і переплетенні спектральних відтінків барв. За згаданим принципом вирішено живописне моделювання об'єктів, що формально належать до різних планів композиції. Специфічне усвідомлення А. Маневичем факту неподільності функцій кольору та форми виявляє концептуально-синтетичні ознаки творчості, засади яких можна зіставити з ідеями П. Сезанна, який аналітично об'єднав згадані засоби відтворення в єдину соборну субстанцію, визначену англійським письменником Джеком Ліндсеєм як "кольороформа"⁶. З одного боку, подібний підхід А. Маневича забезпечував відчуття безперервної мінливості природи, з іншого – тяжів до сталої рівноваги та позачасової збалансованості всіх сил композиції: "У кожному його творі є глибинна концепція, але немає тенденційності", – доходить висновку М. Соломонов, автор публікації "По майстернях художників. А. Маневич" [14,1].

Швидкий рухливий мазок А. Маневича не акцентує увагу на достовірному змалюванні сонячних атмосферних ефектів, а констатує емоційно-асоціативні властивості природи речей, які відтворюються завдяки зміні колірних відтінків. Осяяний ранішнім весняним сонцем стовбур молодого дерева інтерпретовано через білий колір, котрий уособлює сугестивні характеристики первісності, чистоти та цнотливості. Сапфірово-фіолетові тіні на ґрунті втілюють еквівалент нематеріальної потаємної і, можливо, одухотвореної частини буття. Зеленкувато-жовта барва ландшафтного пагорбка переосмислюється як символ невпинного зростання та невмирущості життя загалом.

Серед численних відгуків фахівців у пресі на початку минулого століття на території нинішньої України, Росії та Європи на окрему увагу заслуговує резюме французького критика Сень-Валері, опубліковане 8 березня 1913 року в "Ля Ревю де боз арт" (La Revue des beaux arts): "Якщо твори Маневича – з розмахом малює він, – сутність щирого та інтегрального прояву артистичної чутливості, але як же вона далека від нас, незрозуміла, відмінна від нашого сприйняття. Те, що ми вважаємо реальністю, – не існує для Маневича: не існує для нього ні твердих, ані рідких тіл, ні світла, ні руху, він не усвідомлює ані об'ємів, ані планів. Для нього природа є тільки зіставленням розфарбованих поверхонь, позбавлених субстанції. [...]. Живопис Абрама Маневича, по суті, є параболою. Він користується ритмами ліній і соковитістю кольорів, щоб передати інтимно-суб'єктивні почування, власні переживання, лише породжені враженнями від природи" [11, 2]. Можна пересвідчитися, що автор публікації цілковито відчув наміри А. Маневича відтворити в мистецтві подвійну сутність буття, що зрештою було програмним завданням постімпресіоністичного живопису.

Творча скерованість А. Маневича до художнього узагальнення явищ переорієнтувала практику 1910–1920-х років у бік метафоричного вислову, що зрештою позначилося на подальшій селекції засобів формотворення. Живописну поліхромію "Симфонія весни" реалізовано завдяки ритмічному чергуванню виокремлених продовгуватих мазків. Рухи пензля перманентно повторюють плин лінійного каскаду звивистих гілок, що невпинною "зливою" вертикальних рисок падають згори донизу, заповнюючи простір композиції безперервним сецесійним візерунком: "У пластиці дерев чітко простежуються особливості стилю модерн, під вплив якого не міг не потрапити художник, навчаючись у Мюнхені – столиці європейської сецесії", – підкреслює О. Жбанкова [2, 7]. Очевидно, з метою збереження самодостатньої виразності лінії А. Маневич частото унікав змалювання листя на деревах, залишаючи їхні гілки майже завжди оголеними. Хроматична структура композиції "Симфонія весни" посилюється графічною сталістю вишуканого рисунка. Таким чином декоративні властивості картини досягають максимальної оптимізації: твір, написаний на полотні, нагадує орнаментальний гобелен.

На підставі співзвучних образотворчих засад створено краєвид "Весна на Куренівці" (1914, Ж-1327). На першому плані художник змальовує зелену галявину, осяяну лагідним весняним сонцем. Фронтально по ширині всієї композиції зображено молоді однолітні деревця, які закомпановані за принципом іррегулярного візерунка. Витончені в'юнки та переплетені поміж собою стовбу-

ри дерев більше нагадують лозу винограду й опираються кроною безлистих гілок у горішній край полотна, а підніжжям стовбурів – у долішній. Таким чином створюється враження візерунчастої "сітки", крізь яку проглядаються всі елементи краєвиду. "Корякуваті, перекручені стовбури та гілля – частіше без листя, – сплітаючись у складний візерунок, створюють мереживну феєричну завісу, яка віддаляє глядача від реально життєвого, зображеного в глибині мотиву", – відзначає Ольга Жбанкова [2, 7]. На нижньому краю картини біляві силуети вертикальних стовбурів губляться в імлі бузково-синьої тіняви, котра слугує формальним порталом композиції. Ефемерні контури видовжених тіней існують незалежним від реальності буттям: вони не пов'язані з намальованими деревами, мають однакову видовжену конфігурацію та поширюються територією зеленої галявини у вигляді несиметричного сапфірового плетіння.

На дальньому плані, за деревцями, видніються невеликі одноповерхові котеджі, упритул розбудовані на вибоїстих пагорбах передмістя. Художник акцентує увагу на лінії горизонту, розташовуючи в цій зоні композиції низку яскравих дахів, які пофарбовано в червоні, помаранчеві та вохристі відтінки кольорів. Верхню частину краєвиду займає просторінь ясного неба, білосніжне склепіння якого наче куполом обіймає увесь простір краєвиду. Колористичне завдання твору передбачає гармонійне підпорядкування самостійних хроматичних зон краєвиду (жовте листя, зелена трава, червоні дахи, фіалкові тіні) монолітному масиву сніжно-білого небокраю. Отже, автор конструє живописну архітектуру на засадах антитези ахроматичного хроматичному. Згаданий принцип домінує при створенні всіх основних композиційних блоків сюжету: чергування білосніжних стовбурів із зеленою травою та синявими тінями, ритмічного підпорядкування білих кам'яних стін червоним дахам котеджів.

Опосередковане ставлення до емпіричної дійсності стає домінуючим принципом творчості. Усі складові елементи згаданого сюжету мають формально-узагальнене рішення. Виразна декоративність живописного мазка підкреслено панує над матеріальною правдою природи. Аналогічне враження справила творчість А. Маневича на Габрієля Муре, який був автором вступної статті до каталогу персональної виставки у Дюран-Рюеля. "Природний мотив стає лише підґрунтям для подальшої творчої ідеалізації", – доходить висновку паризький критик [16, 9]. Такої самої думки дотримується О. Жбанкова: "Відійшовши від ілюзорності світобачення, художник занурюється у внутрішню сутність речей, розкриваючи їх глибинну енергію та зовнішню декоративну красу. Реальна природа на полотнах Маневича набуває певної стилізації: її форми посилюються то виразною темною лінією, то кольором, доведеним до найвищих реєстрів звучання" [2, 6–7].

Мотив з деревом часто відтворений А. Маневичем на тлі міського краєвиду. Картину, яка так і називається "Міський пейзаж" (1914), побудовано за принципом фронтальної композиції. У центрі, на першому плані, змальовано частину вулиці провінційного містечка, тротуар якої щедро осяяний осіннім сонцем. Посеред вулиці зростають два могутніх дерева з пишною пожовклою кроною. Праворуч, по діагоналі, автор відтворює фрагмент засохлого дерева з безлистими сучкуватими гілками. Зіставляючи впритул розкішне осіннє листя

однієї групи дерев оголеному убозтву "мертвого" самотнього дерева, художник засобами художньої метафори створює символічний континуум часопростору, який акумулює почування від стану спустошеного минулого до активного сьогоднішнього та майбутнього, сентенції якого втілено в образі широкого синього небосхилу. Традиційно для своєї творчої манери митець створює ритмічну відповідність візерунку бурхливих білих хмарин у синьому небі та химерних фіолетових тіней на рожево-жовтому тротуарі. Таким чином елементи, за допомогою яких передається відчуття стабільної непорушності, зосереджуються в центральній зоні композиції. Водночас згори і долу їх оточено деталями, котрі асоціативно передають динаміку буття. Колірна композиція побудована на засадах контрасту взаємодоповнювальних кольорів. Червоно-помаранчева барва цегляних будиночків урівноважується зеленим кольором дахів, а листя золотаво-рожевого забарвлення чергуються із кронами яскраво-зелених відтінків. Усі елементи краєвиду гармонійно підпорядковані за принципом несиметричного візерунка, і доповнюють один одного в унісон. "Інтимність і лагідність відчувається в усіх роботах Маневича. Його краєвиди є ліричними, приємно бачити художника, який проникливо любить природу, уважним оком підмічає її таємниці і чутливою душею відгукується на її голос", – писав Борис Яновський 25 грудня 1909 року в газеті "Кіевская Мысль" [15].

У творчій спадщині художника є чимало картин, на яких не вказано дату створення. Приміром, це стосується етюду "Вулиця в провінції", який за композицією та сюжетом подібний до "Міського краєвиду" (1914), про який йшлося вище. Проте більш наближене до натури змалювання деталей ландшафту дозволяє припустити, що роботу було написано раніше 1914 року. Можливо, саме вона послугувала початковим ескізом "Міського краєвиду". В етюді "Вулиця в провінції" А. Маневич акцентує увагу на проблемах перманентності сонячного освітлення, як це передбачалося концепцією імпресіонізму. Утім можна помітити, що колорист не намагався відтворити ілюзію повітряної перспективи та передати атмосферні ефекти. При змалюванні тіней від дерев художник фокусує увагу на їх вигадливій конфігурації, не розробляючи прикмети прозорості повітря. Опрацьовуючи тінь, А. Маневич інтерпретує її як предмет матеріального довкілля: дерево, тротуар чи загорожу. Отже, коли Сень-Валері зауважив, що об'єкти на картинах А. Маневича позбавлені "субстанції", він очевидно мав на увазі, що всі елементи твору втратили власну природну фактуру: вода не була на вигляд мокрою, а тіні й повітря – прозорими. До того ж, деталі, формально розташовані на різних планах композиції, художник став інтерпретувати як елементи неподільного простору і єдиної площини. Отже, однаково матеріальні тіні, світло, гілки й стовбури дерев створюють вигадливе живописне мереживо, яке нагадує орнаментальне панно.

Творчо-символічна налаштованість А. Маневича, скерована на перетворення емпіричної дійсності за законами мистецької краси, набула ознак стабільної сформованості наприкінці першої чверті минулого століття та найповніше реалізувалася у полотні "Осінь. Парк" (1922–1925). На картині відтворено місцевість, яку автор назвав парком. Проте всі деталі сюжету настільки узагальнено, що змальований ландшафт неможливо лімітувати певним конкре-

тним визначенням. Знизу догори простір композиції займають силуети дерев, щедро вкритих осіннім листям. Схематично-уніфіковані гілки, крони й стовбури не дають можливості визначити, які саме дерева змальовано, бо фантазія художника перетворила ці деталі твору на типізовані символічні архетипи, позбавлені прикмет достовірної подібності.

Ідейні пошуки А. Маневича 1920-х років покликані віднайти мову магичних натяків, завдяки яким можна було передати поліваріантність творчого бачення. Уся увага художника сконцентрована на пошуках загальної монументальної форми, злагодженої організованості декоративних ритмів, розробці єдиного живописного стилю. Пластичні досліди митця мають синтетичний характер і пов'язані з проблемою створення знакового еквівалента, що передає необмежену універсальність символу. Картину "Осінь. Парк" написано не окремими мазочками, характерними для творчості А. Маневича першої декади ХХ століття, а структурованими хроматичними розтяжками, які нагадують живописне моделювання П. Сезанна 1890-х років. Композиційний задум твору побудовано на протиставленні чорних вертикалей стовбурів білим горизонталям небокраю, що, своєї черги, зіставляються зі спектральною поліхромією різнокольорових осінніх крон. Колористичне завдання розв'язує проблему підпорядкування ахроматичного діапазону тонів хроматичній гамі кольорів. При цьому кожен елемент художнього твору набуває унікального символічного забарвлення, яке не застосовується при розробці інших деталей сюжету. Формальне відтворення простору зумовлює площинне моделювання форм і використання локального кольору. Натомість суб'єктивно-асоціативні характеристики сфокусовано на проблемах ідеалізації природного мотиву до стану універсальної художньої метафори, образ якої втілено у вигляді осінньої української природи. За специфічними нормами художньої образності згадана композиція наближується до канонів монументально-декоративного панно.

Мистецтвознавчий аналіз краєвидів з мотивом дерева А. Маневича із фондів НХМУ зазначеного періоду показав, що саме в цій категорії сюжетів оптимально втілилась творча уява митця про типізований архетип ідеального українського ландшафту. Налаштованість художника на створення поетичних образів, не підвладних часу, створила передумови для ствердження символічних домінант творчості та формальних синтетичних підходів роботи з емпіричним матеріалом. Проаналізованим творам А. Маневича властивий потяг до ліризму, метафоричних узагальнень і підсвідома віра митця в приховані потаємні сили природи, яка виявляє ознаки пантеїзму. Досвід французьких імпресіоністів і постімпресіоністів кінця ХІХ століття, засвоєний під час навчання в Мюнхені (1905–1907), асимілювався в практиці київського колориста впродовж першої декади минулого століття, закріпився й затвердився до кінця 1925-х років. Отже, мистецька спадщина А. Маневича (1900–1930) пов'язана з тими реформаторськими процесами українського образотворчого мистецтва, що сприяли оновленню місцевої живописної традиції та зрештою вивели національну школу колоризму на шлях загальноєвропейського світового мистецтва.

Примітки

¹ За даними каталогу персональної виставки А. Маневича (26.02-15.03.1913) у паризькій галереї Дюран-Рюеля (Durand-Ruel), експозиція складалась із 75 картин [10].

² Люксембурзький музей було засновано 1750 року (фр. Musée du Luxembourg), 1937 – отримав статус державного музею новітнього мистецтва. 1986 – значну частину збірки було переведено до Музею д'Орсе (фр. Musée d'Orsay).

³ Перше практичне ознайомлення А. Маневича з новітніми течіями французького мистецтва відбулося в період навчання в Мюнхенській академії мистецтв (1905–1906) [6]. 1910 року воно продовжилось під час подорожі Італією, Францією та Швейцарією [1, 18].

⁴ Перша персональна виставка А. Маневича відбулася в залах Київського міського музею (04.12.1909-07.01.1910), де експонувалася 41 картина [4, 1].

⁵ Симультанний контраст виникає в результаті зорового сприйняття людини, викликаючи відчуття рухомої вібрації, спричиненої поєднанням доповнювальних кольорів [3, 53-57].

⁶ Відомий англійський письменник Джек Ліндсей (англ. Jack Lindsay, 1900–1990) повідомляє, що 47-річний П. Сезанн поглиблено досліджував взаємозв'язок кольору та форми. Цей феномен письменник схарактеризував терміном "кольороформа" та пояснив як модуляцію колірних планів і композиційних просторів [5, 265].

Література

1. Абрам Маневич / Мими Гинзберг, Алан Пензлер; [Designed by Studio A., Alexandria, VA Typeset in Skolar]. – New York, NY : ACC-distribution titles, 2011. – 192 p.
2. Жбанкова О. Б. Абрам Маневич / О. Б. Жбанкова. – Київ : Дух і літера, 2003. – 28.
3. Иттен, Й. Искусство цвета / Й. Иттен; [пер. с нем. и пред. Л.Монаховой]. – М. : Изд. Д.Аронов, 2004. – 96 с.: ил.
4. Каталогъ выставки картинъ Маневича А. А. / А. А. Маневич. – Киев, 1909. – 1 с.
5. Линдсей Дж. Поль Сезанн / Джек Линдсей; [пер. с англ. Л.В. Москвиной; послесл. и примеч. К. Г. Богемской]. – М. : Искусство, 1989. – 416 с.
6. НХМУ: ДАФ. ф. 28, оп.1, од. зб. 3, арк.1.
7. НХМУ: ДАФ. ф. 28, оп.1, од. зб. 7, арк.1.
8. НХМУ: ДАФ. ф. 28, оп.1, од. зб. 9, арк.1.
9. НХМУ. ДАФ. ф. 28, оп.1, од. зб.17, арк.1.
10. НХМУ. ДАФ. ф. 28, оп.1, од. зб. 18, арк.1-16.
11. НХМУ. ДАФ. ф. 28, оп.1, од. зб. 19, арк.1-3.
12. НХМУ. ДАФ. ф. 28, оп.1, од. зб. 22а, арк. 1.
13. НХМУ. ДАФ. ф. 28, оп.1, од. зб. 23, арк.1.
14. НХМУ. ДАФ. ф. 28, оп.1, од. зб. 27, арк.1.
15. Яновскій Б. Несколько словъ о выставкѣ художника Маневича / Б. Яновскій // Киевская Мысль. – 2009. – 25 декабря.
16. Mourey G. Abraham Manievitch / Gabriel Mourey // Exposition Manievitch: Catalogue des Peintures de Abraham Manievitch: exposées à la Galerie Durand-Ruel,16, rue Laffitte. Du 26 Février au 15 Mars 1913. – 16 page: 4 ill.

References

1. Mimi Ginsberg & Alan Pensler (2011). Abraham Manevitch. New York, NY : ACC-distribution titles [in American].
2. Zhbankova, O. B. (2003). Abram Manevitch. Kyiv: Spirit & litera [in Ukrainian].
3. Itten, J. (2004). The Art of Color. Moscow: Univ. D. Aronov [in Russian].
4. Katalog exhibition pictures by Manevich A. A. (1909). Kyiv [in The Russian Empire].
5. Lindsay, J. (1989) Paul Cézanne (L. V. Moskvina, Trans). Moskow: Art [in Russian].
6. NAMU: DAF. f. no. 28, inv.1/3, pag. 1.

7. NAMU: DAF. f. no. 28, inv.1/7, pag. 1.
8. NAMU: DAF. f. no. 28, inv.1/9, pag. 1.
9. NAMU: DAF. f. no. 28, inv.1/17, pag. 1.
10. NAMU: DAF. f. no. 28, inv.1/18, pag. 1-16.
11. NAMU: DAF. f. no. 28, inv.1/19, pag. 1-3.
12. NAMU: DAF. f. no. 28, inv.1/22a, pag. 1.
13. NAMU: DAF. f. no. 28, inv.1/23, pag. 1.
14. NAMU: DAF. f. no. 28, inv.1/27, pag. 1.
15. Janowski, B. (2009). Some words about the Exhibition an artist Manevich, Kievskaya Thought, December 25th [in The Russian Empire].
16. Mourey, G. (1913). Exposition Manievitch: Catalogue des Peintures de Abraham Manievitch: exposées à la Galerie Durand-Ruel, 16, rue Laffitte. Du 26 Février au 15 Mars 1913. Paris [in France].

УДК (73/76]. 016.4) 7.031+7.048

Годенко-Наконечна Олена Петрівна,
здобувач Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського,
старший викладач кафедри соціально-гуманітарних
дисциплін Дніпропетровського державного
університету внутрішніх справ.
e-mail: panukrgallery@gmail.com

З ІСТОРІЇ ДОСЛІДЖЕНЬ ОРНАМЕНТИКИ ТРИПІЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Стаття присвячена питанням дослідження мистецтва орнаменту взагалі та трипільського орнаменту зокрема. Орнамент (особливо доісторичний) за своєю сутністю є одночасно і магією, і мистецтвом, знаково-символічною системою і структурованим декором. Тож його досліджують мистецтвознавці, культурологи, археологи, етнологи, психологи, математики. У статті представлено огляд основних праць з історії та теорії орнаменту, зокрема в українській науковій думці, та розглянута проблематика вивчення орнаменту, зокрема трипільського. Він увійшов у поле наукових зацікавлень передусім археологів, проте практично не став предметом мистецтвознавчого аналізу.

Ключові слова: Трипільська культура, орнамент, дослідження XIX – поч. XXI століття.

Годенко-Наконечна Елена Петровна, соискатель Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т. Рильского, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин Днепропетровского государственного университета внутренних дел.

Из истории исследований орнаментики Трипольской культуры

Статья посвящена вопросам исследования искусства орнамента вообще и трипольского орнамента, в частности. Орнамент (особенно доисторический) по своей сути является одновременно и магией, и искусством, знаково-символической системой и структурированным декором. Поэтому его изучают искусствоведы,