

*Присвячую
Олександрові Федоруку,
який виховав плеяду
українських мистецтвознавців
доби Незалежності*

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
THE LVIV NATIONAL ACADEMY OF ARTS

IVA PAVELCHUK

AT THE CROSSROADS
OF THE MODERN STYLE

Fedir Krychevskyi's Path
to Post-Impressionism

Second edition, corrected and supplemented

Kyiv
Kyiv-Mohyla Academy Publishing House
2019

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

ІВА ПАВЕЛЬЧУК

НА ПЕРЕХРЕСТІ
МОДЕРНУ

Федір Кричевський на шляху
до постімпресіонізму

Друге видання, виправлене і доповнене

Київ
Видавничий дім «Києво-Могилянська академія»
2019

УДК 75.036/.038(477)Кричевський''190/193''

П12

У книзі розглянуто творчий досвід видатного українського колориста першої третини ХХ століття Федора Григоровича Кричевського, який акумулював інноваційні практики європейського модерну 1870–1910-х років через засвоєння особливостей французького ар нуво та віденського сецесіона. Імпресіонізм, символізм та постімпресіонізм, започатковані на тлі загальноєвропейської кризи позитивізму і натуралізму, презентували альтернативні антиакадемічні тенденції, що впровадили новий ірраціонально-суб'єктивний погляд на мистецтво. Ці передові тенденції межі ХІХ–ХХ століть виявилися світоглядним «перехрестям» майбутніх шукань Ф. Кричевського на шляху опанування природи синтезу, що стала невід'ємною частиною його постімпресіоністичної практики кінця 1920 – початку 1930-х років. Основну увагу зацентровано на проблемі синтезу мистецтв у практиці Ф. Кричевського 1913–1928 років, усвідомлення якого зрештою дозволило українському колористові знайти власний живописно-пластичний код синтетизму та впровадити його у постімпресіоністичні шукання 1930-х років. Дослідження вводить у науковий обіг значний фактологічний матеріал, зібраний на тлі міжнародного соціогуманітарного дискурсу межі ХІХ–ХХ століть.

Публікацію адресовано науковцям, аспірантам і студентам спеціальностей «історія мистецтва» та «образотворче мистецтво», мистецтвознавцям, викладачам, музейним працівникам і всім небайдужим до історії українського мистецтва та його значення у світовому контексті.

Рецензенти:

Галина Григорівна Стельмашук,

доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член НАН України;

Ольга Андріївна Тарасенко,

доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України.

Затверджено до друку на засіданні редакційної колегії

Львівської національної академії мистецтв

як посібник до історії українського мистецтва ХХ ст.

(протокол № 3 від 24 жовтня 2017 р.)

В оформленні обкладинки книги використано фрагмент картини Ф. Кричевського «Мати» (1929) зі збірки Національного художнього музею України.

© Павельчук І., 2019

© Володимиров-Лихоліт В. П., художнє оформлення, 2019

© Видавничий дім «Кієво-Могилянська академія», 2019

ISBN 978-966-518-753-0

ЗМІСТ

СЛОВО ПОДЯКИ	7
ВСТУП	9
РОЗДІЛ I	
У ПЕРЕДЧУТТІ МИСТЕЦТВА НОВОЇ ДОБИ	
I.1. Між натуралізмом та символізмом	13
I.2. Імпровізації імпресіонізму: синтез об'єктивної емпіричної дійсності та суб'єктивних вражень як підготовка до художнього узагальнення природи	16
I.3. Алгоритм як поетична форма синтезу: від образу українців до символу України	17
РОЗДІЛ II	
ВХОДЖЕННЯ ДО МОДЕРНУ	
II.1. Ранній модерн у практиці Ф. Кричевського: вторинні аспірації японізму на теренах України	23
II.2. Зрілий модерн: синтез мистецтв «Gesamtkunstwerk» як метод українського модерну	26
II.3. Спектр компаративного аналізу: «Смерть і життя» Г. Клімта і триптих «Життя» Ф. Кричевського ...	29
РОЗДІЛ III	
ПІЗНІЙ МОДЕРН У ПРАКТИЦІ Ф. КРИЧЕВСЬКОГО	
III.1. Досвід сезаннізму Ф. Кричевського: 1926–1931 роки	35
III.2. На шляху до власного синтетизму	43
III.3. Досвід постімпресіонізму в практиці Ф. Кричевського	46
ВИСНОВКИ	55
АРХІВНІ ДОКУМЕНТИ	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	73
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	86
СПИСОК АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ	93
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	95
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ	100
SUMMARY	101
CONTENTS	102

СЛОВО ПОДЯКИ

Автор висловлює подяку музейним співробітникам і спадкоємцям Ф. Кричевського за надання ілюстративного матеріалу: Юлії Олександрівні Литвинець (генеральній директорці НХМУ) та Ганні Володимирівні Вівчар (головній зберігачці НХМУ); Аллі Вільвнн Іллінг (головній зберігачці НМ ККГ); Людмилі Володимирівні Строковій (генеральній директорці НМУНДМ) та Ользі Василівні Єрмак (головній зберігачці НМУНДМ); Тетяні Вікторівні Сосновській (генеральній директорці НМІУ), Марії Іванівні Савчук (головній зберігачці НМІУ) та Олені Борисівні Походящій (заступниці головного зберігача відділу збереження фондів НМІУ); Надії Семенівні Юрченко (генеральній директорці СОХМ ім. Никанора Онацького); Ользі Михайлівні Гершуні (спадкоємиці). Щиро вдячна колективу Видавничого дому «Киево-Могилянська академія» за сумлінну роботу над проектом. Лише за сприяння та всебічної допомоги цих колег видання книги змогло стати завершеним.

У цій книзі розглянуто творчий досвід видатного українського колориста першої третини ХХ століття Федора Григоровича Кричевського (1879–1947), який акумулював інноваційні практики європейського модерну 1870–1910 років через засвоєння особливостей французького ар нуво та віденського сецесіона. Імпресіонізм, символізм та постімпресіонізм, започатковані на тлі загальноєвропейської кризи позитивізму і натуралізму, презентували альтернативні антиакадемічні тенденції, що впровадили новий ірраціонально-суб'єктивний погляд на мистецтво. Ці передові тенденції межі ХІХ–ХХ століть виявилися світоглядним «перехрестям» майбутніх шукань Ф. Кричевського на шляху опанування природи синтезу, що стала невід'ємною частиною його постімпресіоністичної практики кінця 1920 – початку 1930-х років. Процеси індивідуального становлення Ф. Кричевського нагадують етапи послідовних переоцінок образотворення модерну, що стали рушійною силою подальших візуальних трансформацій на ранній, зрілій та пізній стадіях культурної доби: від матеріально-об'єктивних домінант натуралізму до індивідуально-суб'єктивних вражень імпресіонізму, від алегорично-інакомовних натяків символізму до метафорично-узагальнених гіпербол постімпресіонізму.

Розвиток мистецької свідомості Ф. Кричевського демонструє закономірну універсальність творчого поступу, яким неможливо оволодіти заочно або засвоїти його екстерном, «перестрибнувши» кілька етапів посліпль. Праці Ф. Кричевського розглядаються у форматі компаративних зіставлень із творами піонерів європейського модерну Густава Клімта (1862–1918) і Поля Сезанна (1839–1906), концептуальні підходи яких імпліцитно прочитуються в практиці українського колориста кінця 1920 – початку 1930-х років. Дослідження вводить у науковий обіг значний фактологічний матеріал, зібраний на тлі міжнародного соціогуманітарного дискурсу межі ХІХ–ХХ століть. Основну увагу зацентровано на проблемі синтезу мистецтв у практиці Ф. Кричевського 1913–1928 років, усвідомлення якого зрештою дозволило українському колористові знайти власний живописно-пластичний код синтетизму та впровадити його у постімпресіоністичні шукання наступного періоду.

Як органічна частина французького ар нуво, проєкт постімпресіонізму сприйняв полісемічну природу доби. Світоглядна система його цінностей започаткувалася у лоні ірраціональних ідеалістичних, а нерідко – утопічних уявлень епохи про «універсальне» мистецтво-каталізатор, яке буде здатне здолати суспільні вади. Прагнучи поєднати візуальний лаконізм із сугестивною багатозначністю змісту, засади постімпресіонізму формувалися в перманентному діалозі з японізмом, імпресіонізмом та символізмом. Синтезуючись у свідомості французьких новаторів, ці засадничі тенденції ар нуво посприяли започаткуванню якісно нового мистецького концепту – постімпресіонізму. Перехід до постімпресіонізму полягав не тільки у засвоєнні, а й у подоланні меж згаданих тенденцій образотворення. Це надавало змогу постімпресіоністам (кожному по-своєму) відмовитися від залишків натуралізму і дійти власного філософського розуміння прекрасного, яке на практиці втілювалося у форматі неповторного живописно-пластичного синтетизму.

У процесі роботи уява постімпресіоніста могла дорости лише до власного синтетизму, адже здатність фантазії до перетворень не можна запозичити. Концептуальні передумови формування нового символічного змісту постімпресіонізму відбувалося через типізацію індивідуально-ментальних моделей творчого досвіду Поля Сезанна (синтез формалістичного формотворення), Жоржа Сера (1859–1891) (кольорово-оптичний синтез), Вінсента ван Гога (1853–1890) (синтез протилежностей – ідеалістичної образності символізму з критичним гротеском імпресіонізму), Поля Гогена (1848–1903) (формування універсальної онтології майбутнього за допомогою синтезу різних аксіологічних систем). Тому основоположникам постімпресіонізму та їхнім наступникам так і не вдалося сформулювати однакові візуальні канони всередині руху.

Через історико-геополітичні обставини Україна отримала можливість долучитися до культурних здобутків європейського модерну лише наприкінці історичного побутування цього міжнародного процесу. Втім, окремим вітчизняним митцям, які навчалися в мистецьких закладах Західної Європи або перебували за кордоном на правах стипендіатів Петербурзької академії мистецтв, вдалося ознайомитися з новаціями європейського модерну у відповідний історичний момент. Ф. Кричевський належить до нової генерації українських колористів, серед яких імена Михайла Бойчука (1882–1937), Миколи Бурачека (1871–1942), Адальберта Ерделі (1891–1955), Абрама Маневича (1881–1942), Олександра

Мурашка (1875–1919), Олекси Новаківського (1872–1935), Івана Северина (1881–1964), Івана Труша (1869–1941) та інших. Творчий хист і професійний темперамент згаданих колористів формувалися в умовах динамічної міжнародної інтеграції зламу XIX–XX століть, коли, долаючи стереотипи локального провінціалізму, представники української інтелігенції дебютували на широкій міжнародній арені. Повернувшись із Європи додому, ці живописці стали адептами прогресивних образотворчих тенденцій модерну на теренах України. Завдяки їхній творчій практиці та подвижницькій педагогічній діяльності, засади формального хроматичного кольоропису поволі поширилися, прилаштовуючись до місцевих потреб.

Для засновників українського модерного мистецтва межі XIX–XX століть живопис виявився не просто фаховим покликанням, а визначальним суспільним призначенням, яке розкрило їхній масштабний громадський потенціал та почуття національної пасіонарності. Інтроефективне бачення модерну інтегрувалося в українську мистецьку практику першої чверті XX століття через творчу діяльність видатних колористів – майбутніх фундаторів національної школи колоризму: О. Мурашка, М. Бурачека, А. Маневича, О. Новаківського та А. Ерделі, серед яких постать Ф. Кричевського посідає одне з провідних місць.

Розділ I У ПЕРЕДЧУТТІ МИСТЕЦТВА НОВОЇ ДОБИ

I.1. Між натуралізмом та символізмом

Динамічні соціогуманітарні метаморфози кінця XIX століття сприяли ствердженню творчої індивідуальності Ф. Кричевського. Український колорист отримав найґрунтовнішу художню освіту, яка тільки існувала в Російській імперії: в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури (МУЖСА, 1886–1901) та в Імператорській академії мистецтв (ІАМ) у Петербурзі (1903–1910), що скристалізувало високий рівень його професійної майстерності [71, 8]. Задля підвищення кваліфікації та ознайомлення із шедеврами світового мистецтва, Рада ІАМ преміювала Ф. Кричевського річним закордонним пенсіоном, що на завжди змінило масштаби його творчого світогляду: «Як художник Ф. Кричевський складався на межі двох століть, коли нові тенденції художнього розвитку стали виявлятися з усією очевидністю. Він увійшов в мистецтво в пору, коли, долаючи інерцію офіціальних кіл, воно виходило на широку міжнародну арену, за межі провінціалізму», – зазначено у стенограмі Вечора пам'яті Ф. Г. Кричевського, що відбувся

4 червня 1965 року в залах Державного музею українського образотворчого мистецтва [100, 1–2]. Сучасне дослідження емпіричного матеріалу свідчить, що Ф. Кричевський опанував основоположні тенденції європейського модерну через засвоєння особливостей французького ар нуво та віденського сецесіона.

Засвоєні грані модерну наблизили Ф. Кричевського до інтроспективного бачення природи речей. А це оновлене сприйняття мистецтва поширилося в мистецько-освітній процес України впродовж 1913–1941 років. Педагогічний шлях Ф. Кричевського розпочався у Київському художньому училищі (1913–1917), яке він очолив 1914 року [84, 69]. Переїхавши 1910 року до Києва, митець швидко увійшов до кола речників громадського національного руху української інтелігенції, яка прагнула заснувати незалежну за духом та фінансуванням національну Українську академію мистецтва (УАМ) [116, 22]. Завдяки наполегливим ініціативам видатних діячів української культури, зокрема Ф. Кричевського, ця мрія втілилася у життя, а самого Федора Григоровича 1917 року було призначено першим ректором Української академії мистецтва [111]. Після кількох реформвань УАМ (1922 року – її було перетворено на Київський інститут пластичних мис-

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

тецтв, а 1924-го – на Київський художній інститут) Ф. Кричевський періодично тут викладав (1924–1932, 1934–1941) [57]. Коли в 1930-х роках під тиском більшовицьких реорганізацій навчального процесу у Києві склалися несприятливі умови для педагогічної праці Ф. Кричевського [102, 1–2], художник переїхав до Харкова, де плідно викладав у Харківському художньому інституті (XXI) [60, 59].

Адаптація європейського досвіду відбулася у Ф. Кричевського в умовах невпинного соціального колапсу революцій та воєн першого двадцятиріччя XX століття. Хронічний політичний тиск і більшовицька цензура, безумовно, завдавали чималих втрат невимушеному піднесенню його творчого потенціалу. У повоєнний період 1930–1940-х років, коли комуністична ідеологія набула ортодоксального характеру, масштабний талант художника був змушений пристосуватися до неминучих політично заангажованих тем, реалізувавшись у дещо обмеженій повноті своїх можливостей [100, 4–5]. Оскільки запропонований нами аналіз творчості Ф. Кричевського здійснено в контексті інтеграційно-аспіративних процесів: Європа–Україна кінця XIX – першої третини XX століття, – наше дослідження обмежено розглядом тих першорядних творів, які засвідчують, що, попри дефіцит твор-

чого вибору, Ф. Кричевському вдалося реалізувати набутий у Європі досвід, що, зі свого боку, дало історичний шанс для подальшого поширення тенденцій постімпресіонізму в образотворчому мистецтві України першої половини XX століття [105, 41–44; 166, 493–495].

Самобутня українська культура органічно увійшла в життя Ф. Кричевського ще з дитинства, у слободі Ворожба, у культурній атмосфері родини Капністів у селі Михайлівка [119, 42]. Товаришування від 1896 року з Іваном М'ясоєдовим (1881–1953) посилювало його звичку змальовувати народний побут [100, 3–4, 6–7]. Зачарований 1905 року краєвидами села Шишаки, Ф. Кричевський усе подальше життя вписував його ландшафти у тло своїх тематичних картин [149, 217]. Під час безпосереднього спостереження за українським селом уява художника дедалі збагачувалася новими враженнями, що зберігалися в пам'яті, неначе скарби, для постійного підживлення творчості. У метафоричній фантазії художника образи пересічних селян героїзувалися до епічних масштабів, а їхні типажі ставали позачасовими символами національного духу. Тема Батьківщини стала творчою долею Ф. Кричевського, назавжди лишившись невичерпаною. Саме з надр рідної землі художник, мов міфологічний Антей, збагачу-

вався безкрайною снагою. Багаторічне спостереження за народним життям врешті-решт винагороджувалося несподіваними знахідками, що розкривали майбутньому митцеві ще не освоєні творчі перспективи.

У цьому сенсі видається симптоматичною картина «Наречена» (1910, іл. I.1.4.), присвячена темі українських весільних обрядів, затверджена Радою Петербурзької академії мистецтв для випускного конкурсу [60, 56]. Твір створювався у садибі Лідії Яківни Старицької в селі Шишаки. Для багатопігурної композиції художникові позували місцеві дівчата, а образ нареченої писався з Христі Скубій [93, 19]. Перший самостійний твір Ф. Кричевського ще не виходить за межі натуралізму. Втім, у лірично-епічних настроях задуму вже відчуваються натяки на символічний підтекст. Унітарність концепції зумовила формально-ритмічне проектування композиції, посиливши декоративні потенції образотворення. Постаці подруг розміщено за принципом пропорційного чергування, що формально ділить простір на рівномірні світло-тональні зони. «Полотно Ф. Кричевського вражає своєю символічністю і монументальністю, виважено ритмічним розміщенням постатей, органічним поєднанням живописно-пластичного та декоративного начал» [53, 207]. Фігури в крейдяних строях урочисто

стоять, наче вибілені колони, за центральною постаттю нареченої. «Жива стіна» молодниць побудована за домінантою аналогій: однакових конфігурацій дівочих силуетів у схожих білих сорочках та червоних очіпках на їхніх голівках.

Ці не випадкові повтори створюють враження протоорнаментальності. Народний побут, що слугував органічним тлом сюжету, посилював загальну декоративну атмосферу: «Своїми декоративними мотивами “Наречена” перегукується з давнім українським монументальним живописом» [104, 54]. За представлену 1910 року картину «Наречена» Рада ІАМ присвоїла Ф. Кричевському звання художника з правом викладання у середніх та вищих навчальних закладах. Здобутки учасників Конкурсною виставки ІАМ висвітлювалися в авторитетних виданнях: «Нива» [40; 41; 68], «Искра» [42], «Новий час» [45], «Нове слово» [165].

1911 року твір Ф. Кричевського «Наречена» було відзначено окремим коментарем [97], а 1915-го його ілюстрацію поряд із біографією автора було розміщено в каталозі Музею Імператорської академії мистецтв, що засвідчує офіційне визнання українського художника [34]. 1963 року образ «Наречена» Ф. Кричевського було обрано зразком українського живопису межі ХІХ–ХХ століть у контексті презентації серії «Іс-

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

торія мистецтва народів СРСР» [135]. Виняткова увага мистецтвознавців до картини «Наречена» перейшла аж у 1980-ті роки [152].

І.2. Імпровізації імпресіонізму: синтез об'єктивної емпіричної дійсності та суб'єктивних вражень як підготовка до художнього узагальнення природи

Етапним твором на шляху опанування таємниць символізму став родинний портрет-метафора «Три покоління» (1913, іл. І.3.9), у якому три покоління жінок інтерпретуються в ліричному уподібненні трьом порам року: весні, літу й осені. Ліричний задум Ф. Кричевського постійно коригувався в пленерній роботі з натурницями: Лідією Яківною Старицькою, її донькою Галею та їхньою родинною нянею з маєткою в Шишаках [93, 26–28]. Завдяки кольоровим пастелям «Жіночі голівки. Лідія Старицька з донькою» (1913, іл. І.2.1), «Жінка з дівчинкою» (б. д., іл. І.2.2), що слугували пошуковими ескізами для портрета «Три покоління», можна простежити прихований процес творчих трансформацій. Згадані пастельні ескізи виявляють любов Ф. Кричевського до пленеру, що розкрилася в його імпресіоністичних імпровізаціях

першого десятиріччя ХХ століття [60, 56]. Непередбачуваність вражень під час роботи над імпресіоністичними етюдами допомагала художникові «освіжити» творчий погляд та відмежуватися від академічної інертності сприйняття.

Яскраве сонячне промінням осяяло обличчя Л. Старицької прозорими жовто-золотавими рефlekсами. За профілем матері стоїть у дзеркальній відповідності її донька Галя. Жовто-помаранчеві тіні мерехтять іррегулярним візерунком, перескакуючи з обличчя матері на обличчя доньки. Враження величної грації передається через селекцію спектральних відтінків, з яких Ф. Кричевський залишає кадмії жовті, лимонні, вохру, умбру та жовтогарячу. Декоративність спектрально-пластичної розробки посилює формальний бік образності: з'являються натяки на художню умовність. Отож, створені Ф. Кричевським образи не викликають враження натуралізму і до них не можна застосувати висновок Дж. Ревалда (1912–1994), яким він прокоментував методи О. Ренуара (1841–1919) 1870-х років: «Єдиним досвідом, що його цікавив, був досвід, який йому надавала робота» [114, 125].

Дослідження імпресіоністичних етюдів Ф. Кричевського засвідчує, що емпіричні враження були не єдиним джерелом натхнення колориста. Наприклад, імпре-

сіоністичний етюд «Голова жінки. Наталя Кричевська» (1923–1924, іл. I.2.3) передував подальшим стилізаціям образу Наталії Павлівни в картині «Кохання» (1925–1927, іл. II.3.4) [60, 56]. Вивчення творчих підходів Ф. Кричевського показує, що художник систематично апелював до імпресіоністичної практики, проте досвід імпресіонізму так і не набув автономного статусу, лишаючись тільки етапом обдумування, що передував створенню остаточної композиції. Періодично поповнюючись, емпіричні враження Ф. Кричевського паралельно співіснували з іншими подразниками творчої уяви: спогадами, передчуттями, естетичними ідеями інших митців.

У пастельному етюді «Жінка з дівчиною» (іл. I.2.2) декоративна самодостатність кольору стає очевидною. Таке «тренування» розкріпачувало уяву Ф. Кричевського й додавало впевненості для подальшого творчого узагальнення образів та їх наступної стилістичної типізації, що здійснювалася вже без живої натури, на підставі приготовлених ескізів. Важливо наголосити, що імпресіоністичні розробки Ф. Кричевського спиралися на тенденції пізнього імпресіонізму 1880-х років, який, віддалившись від зображень просторового натуралізму 1860–1870-х років, апелював до вирішення спектрально-формальних проблем: «Фор-

мальні пошуки імпресіоністів до кінця 80-х років починають дедалі більше проймаються декоративністю. [...] Імпресіонізм має тенденцію до переходу від просторового у площинний; найдрібніші кольорові зіставлення тепер чимдалі більше починають локалізуватися в конкретні кольорові плями, причому самі плями розташовуються за певною закономірністю» [162, 30–31]. Специфічні властивості пізнього імпресіонізму 1880-х розкриваються у згаданих пастельних начерках Ф. Кричевського 1912–1913 років, створених під час роботи над картиною «Три покоління» (1913).

I.3. Алгоритм як поетична форма синтезу: від образів українців до символу України

Рефлексії тогочасної моди позначилися під час вибору теми сюжету «Три покоління», присвяченого проблемі циклічності буття, що мало неабияку популярність у добу модерну. Розуміння того, що народження є початком смерті, втілювало символічну ідею «подвійної» реальності, а життя і смерть поставали красномовними метафорами. Сугестивність асоціативного діапазону органічно перепліталася з культурними уявленнями межі XIX–XX століть, коли но-

На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до пост-імпресіонізму

вітня ера модерну оживала на руїнах мистецтва історизму [139, 71]. Тогочасній популярності сюжету сприяли розробки піонерів модерну – алегорії Пюві де Шаванна (1824–1898) «Смерть і дівчата» (1872), метафори Г. Клімта «Три віки жінки» (1905, іл. І.3.3) та Ф. Годлера (1853–1918) «Священний час» (1911, іл. І.3.4). Ці настроєві особливості часу Ф. Кричевський сприйняв під час закордонної пенсіонерської поїздки 1911 року: «Він активно відбирає саме ті художні ідеї, котрі тією чи іншою мірою знайдуть втілення у його майбутніх творах. [...] До душі Ф. Кричевському визначні майстри модерну Центральної Європи швейцарець Фердинанд Ходлер та лідер “Віденського сецесіона” Густав Клімт» [70, с. 134].

Отже, природу кожного покоління Ф. Кричевський утілює у вигляді символічно-вікових алегорій: молодості, зрілості, старості. Залучення асоціативно-психологічного інструментарію відсилає до згаданої європейської концептології 1870–1900 років. На відміну від розробок попередників, інтерпретації Ф. Кричевського спираються на поетичне уподібнення до циклічних закономірностей природи. Латентність реальності виявилася в метафоричній концепції портрета «Три покоління», який створювався під враженням від нещодавньої подорожі музеями Європи [100, 8]. За

спогадами сучасників, після річного стажування на чужині у Ф. Кричевського загострилася потреба зануритися у власну національну культуру [104, 53; 93, 23–24]. Тому аспірації набутого досвіду органічно адаптувалися на місцевому ґрунті. Змальовуючи жіночі голівки в українських хустках, Ф. Кричевський збагатив європейську фавбу елементами національної української самобутності.

У ході розробок живописець зупинився на класичній іконографії античних камеї (іл. І.3.1), що репродукує профільні погруддя портретованих, накладаючись одне на одне [3, 10]. Іконографія камеї імпліцитно прочитується у графічних начерках «Автопортрет з донькою і дружиною» (б. д., іл. І.3.7) та у розробках пізнішого періоду – «Автопортрет» (1925, іл. І.3.6), де профіль облич скомпоновано в коло або овал. Ювелірний дизайн камеї передбачав залучення різних природних матеріалів: каміння, металів, порцеляни, що невимушено надихало митців модерну багатим спектром візуальних можливостей та фактурних ефектів [96, 12].

Героїні Ф. Кричевського, ніби відсторонюючись від надокучливих психологічних інтерпретацій, уникають прямого погляду у вічі глядачеві. Прихована недомовленість згаданого художнього прийому влас-

тива інтроспективному портретному стилю Дж. Вістлера (1834–1903) (іл. І.3.2) [23, 64], з творчістю якого Ф. Кричевський ознайомився на початку серпня 1902 року, під час подорожі Англією [102, 3]. Зі спогадів сучасників відомо, що творчість англійського портретиста запам'яталася Ф. Кричевському [53, 205; 100, 3–4; 104, 53]. Опрацьовування живописної спадщини Ф. Кричевського доводить, що український колорист послуговувався згаданим прийомом від раннього періоду творчості до прикінцевих розробок: «Беатріче» (1911), «Селянка з макітрою» (1916), «Портрет історика мистецтва професора Григорія Павлуцького» (1922), «Свати» (1928), «Мати» (1929), «Голова Довбуша. Ескіз до картини “Довбуш”» (1931–1932), «Тарас Шевченко. Ескіз до пам'ятника Шевченкові в Харкові» (1933), «Шахтарське кохання» (1935), «Замріяна Катерина» (1937–1940), «Катерина в розпачі» (1937–1940), – усі зі збірки Національного художнього музею України (НХМУ). Сучасні дослідники вже зауважили паралелі між інтроспективним баченням Дж. Вістлера та Ф. Кричевського [134].

Кажучи про формальні досягнення портрета «Три покоління», можна відзначити засіб живописно-пластичного протиставлення, що виявляється в розбіжному моделюванні об'ємних зон жіночих обличчя та

площинно-декоративних візерунків хусток. Аналогічний засіб поліфактурної антитези набув поширення в практиці югендстилю 1900-х років [181, 444] одночасно з розробками «золотої серії» Г. Клімта: «У портретах світських дам він спробував застосувати новий естетичний підхід, у якому переплітаються простір і план, об'єм і орнамент» [23, 284]. Позаяк постає аспект контрверсійних аналогій Г. Клімт – Ф. Кричевський, ми проаналізуємо наявні подібності та розбіжності авторських живописних ходів.

Дослідження особливостей клімтівського живопису привело нас до висновку, що спектральний концептуалізм імпресіоністів став ядром творчої індивідуальності Г. Клімта. Ренуарівське бачення карнації (іл. І.3.14) відкрило Г. Клімту розуміння, що за умов відсутності різниці між світлом і тінню симультанні модуляції створюватимуть перманентне сяяння, підкреслюючи ілюзорність тіла. Цю властивість творчого методу О. Ренуара Л. Вентурі (1885–1961) назвав «невловимими варіаціями світла і кольору», що створювали специфічний ефект: «В той же час фігури людей стають синтезом абстрактної форми і пленеру» [15, 63]. Наслідування цього специфічного підходу і його наступне переосмислення спостерігається в практиці Г. Клімта (іл. І.3.15–І.3.16). Прозоре лесування Г. Клімта створює

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

ефект майже живої чуттєвості, виявляючи латентність реальності. «У мінливих Клімтових образах простору й матерії – від натуралістично матеріальних через імпресіоністично плинні до абстрактних та геометрично статичних – ми бачимо наполегливі пошуки орієнтирів у світі, позбавленому чітких координат», – зазначає К. Шорске (1915–2015) [161, 203]. Щоб наголосити на безтілесності постатей, Г. Клімт зумисно звідусіль огортав їх щільними декоративними візерунками, які символізували вимір реального, грубого матеріального існування. Змальовуючи людські фігури, Г. Клімт насамперед думав про людські душі, і в цьому сенсі якнайбільше виявився його ідеалізм.

Згаданий клімтівський прийом Ф. Кричевський переробив на кшталт власної художньої мотивації, використавши його у суто формальний спосіб. Саме тому різниця фактурно-живописних диференціацій у портреті «Три покоління» (іл. І.3.9) є мінімальною. З іншого боку, клімтівський реєстр символів у картині «Три віки жінки» (1905, іл. І.3.3) побудовано за правилом антонімічного протиставлення: врода–потворність, здоров'я–хвороба, молодість–старість, життя–смерть: «Г. Клімт також розпочав процес десублімації мистецтва за допомогою докласичних грецьких символів» [161, 198]. Про зневірених героїнь

Клімта Людвіг Хевеші (1843–1910) зауважив, що в них відчувається приреченість усього людства [181, 502].

Триаду героїнь Ф. Кричевського побудовано за принципом синонімічності: окремі символи активізуються в одне потужне ціле, створюючи оптимістичне враження. Героїні Ф. Кричевського несуть у собі життєствердну силу й навіть мужність перед лицем буденного життя і неминучої смерті. Енергійно-впевнений та спокійний погляд жіночих очей спрямовано за межі картини, в безкінечність – у невідоме майбутнє. Єдність групи підкреслюється загальним почуттям духовної зібраності й готовності до випробувань, немов героїням задалегідь провіщали початок майбутньої світової війни 1914 року. Жінки разом і напоготові, вони родина, вони матері, вони – це унітарний символ Батьківщини. В цих нотках відчуваються місцеві рефлексії: громадянський пафос, утопія і гуманізм передвигництва, що невимушено увійшли в життя Ф. Кричевського водночас із дружбаю з Іваном М'ясоєдовим, сином відомого передвигника [156, 11].

У символічній імпровізації Ф. Кричевського тема циклічності буття отримала лірично-епічне витлумачення, уособивши образи поколінь як символи нації. Розгляд підготовчих імпресіоністичних ескізів

«Жінка з дівчинкою», «Жіночі голівки» та фінальної композиції «Три покоління» (1913) підводить до висновку, що вектор окцидентальної зорієнтованості Ф. Кричевського на підходи європейського модерну 1870–1910 років виявився у процесі роботи над згаданою картиною, адже український колорист уперше звернувся до практики художнього синтезу та властивих йому прийомів формальної оптимізації. Завдяки взаємопроникненню різних культурних ідей та національних традицій, у портреті Ф. Кричевського «Три покоління» пробудилися сугестивність і метафоризм, що були властиві для уявлень символізму та епохи модерну загалом і стали історичним підґрунтям для подальшого поступу постімпресіонізму [121, 38; 199, 48–50].

Картина «Три покоління» зі збірки Сумського обласного художнього музею (СОХМ) ім. Никанора Онацького є, очевидно, останнім збереженим варіантом названого сюжету. На виставці професорів УАМ у київському Педагогічному музеї, що відкрилася 22 листопада 1917 року [151, 6; 147, 4; 95, 4], серед творів Ф. Кричевського було виставлено аналогічний сюжет, який відрізнявся реалістичнішим моделюванням та іншою композицією (іл. І.3.8) [91, 26]. 1913 року картина Ф. Кричевського під назвою «Три покоління» експонувалася на VI вис-

тавці картин київських художників [35, 9]. В анонсі про виставку Є. Кузьміна «Лист з Києва» портрет Ф. Кричевського згадується під іншою назвою – «Голівки» (іл. І.3.8) [63, 56]. Каталог VI виставки (І.8–І.11) не супроводжувався ілюстраціями, тому напевно не відомо, який саме варіант портрета тоді експонувався. Втім, оскільки твір зі збірки Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького походить із колекції київського промисловця й мецената Оскара-Германа Германовича Гансена, з'явилася легенда, що О. Гансен придбав картину «Три покоління» саме з VI виставки картин київських художників 1913 року. Архівних світлин, які б підтвердили чи спростували це припущення, не виявлено. Сьогодні в каталогах і монографіях твір датується 1913 роком, хоча дати не вказано ні біля факсиміле Ф. Кричевського з лица картини, ні на її звороті. Зрештою, художній задум твору «Три покоління» Ф. Кричевського втілюється у поетичному зіставленні українського жіноцтва як символічної метафори України. Згаданий твір слугує історичним доказом органічного засвоєння українськими митцями межі XIX–XX століть досвіду європейського модерну 1870–1910 років.

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

Розділ II ВХОДЖЕННЯ ДО МОДЕРНУ

II.1. Ранній модерн у практиці

Ф. Кричевського: вторинні аспірації японізму на теренах України

У «Портреті Л. Я. Старицької на золотому тлі» (1914) рефлексії європейського модерну і, зокрема, віденської сецесії стають дедалі очевиднішими [7, 54]. Цікаво відзначити, з якою винахідливістю Ф. Кричевський переінакшив тенденційні повіви європейського модерну задля органічного входження його на український ґрунт. Із поширенням японізму в 1860–1890 роках у життя європейців увійшла мода на какемоно (какемону) – паперовий або шовковий сувій, що розташовувався вертикально на стіні й слугував дизайнерським елементом архітектурного стилю сьоїн-дзукурі, сформованого в Японії в XV–XVI століттях [184]. Науковці підкреслюють, що європейські живописці вловили цю естетичну зорієнтованість на вертикаль і що саме вертикальний формат набув неабиякої популярності в портретному жанрі доби модерну [142, 37].

Знайомство з японським кімоно, назва якого походить від «кіру моно» й означає «річ для одягання», спричинило в мистець-

ких колах моду на «переодягання» портретованих жінок у японське кімоно [117, 6]. Сюжет із зображенням красунь у кімоно був поширений у тематичному репертуарі школи «укійо-е» під назвою «бідзін-га» (bijin-ga, іл. II.1.1). Латентне засвоєння жанру бідзін-га простежується у творчості представників різних національних шкіл модерну 1860–1900 років: Дж. Віслера – «Троянда і срібло. Принцеса країни порцеляни» (1864, іл. II.1.2), «Пурпурове і рожеве: шість марок порцеляни Ланге Лайзен» (1864, іл. II.1.3); К. Моне (1840–1926) – «Мадам Моне в кімоно» (1876, іл. II.1.4); Е. Моро (1850–1913) – «Етюд жінки в купальні» (б. д.); О. Ренуара – «Дівчинка з соколом» (1880); Р. Фонтана (1844–1907) – «Молода дівчина з віялом» (прибл. 1880); Ж. Ж. Лефевра (1836–1911) – «Мова віяла» (1882); Дж. Г. Брайтнера (1857–1923) – «Дівчина у червоному кімоно» (1893); В. М. Чейза (1849–1916) – «Півонії» (1897); В. Вейса (1875–1950) – «Японка» (1900); С. Дембіцького (1866–1924) – «Японка» (1900); В. Верещагіна (1842–1904) – «Японська пані з квітами» (1903); Ю. Панкевича (1866–1940) – «Японка з віялом» (1908), Р. Л. Ріда (1962–1929) – «Панянка в блакитному кімоно» (1911) та інших [117, 80–90; 185].

Японське кімоно, в оздобленні якого використовують два протилежні підхо-

На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до пост-імпресіонізму

ди – іррегулярно-хаотичний з рослинними мотивами та регулярно-послідовний з геометричними візерунками, – розкрило європейським колористам формальні потенції живопису [186]. Адже у разі сполучення кольору та площини ефекту дематеріалізації фігури можна було досягти лише декоративними засобами [142, 39]. Європейські митці водночас сприйняли вертикальний формат какемоно, що визначив уподобання багатьох представників портретного жанру, зокрема концепт-простір образів Г. Клімта 1890–1910 років: «Кохання» (1895), «Юдиф-І» (1901), «Чекання-І» (1903–1904), «Водяні змії» (1904–1907), «Портрет Маргарет Стонборо-Вітгенштайн» (1905), «Адам і Єва» (1917), «Портрет Марії Мунк» (1918) та інших.

Українські мистецтвознавці вбачають певну співзвучність роботи Ф. Кричевського «Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі» з «Портретом Аделі Блох-Бауер І» (1907) [7, 54; 70, 136; 142, 42], створеним Г. Клімтом під враженням від візантійських мозаїк Сан-Віталє (іл. II.1.5, II.3.7–II.3.8) [23, 285]. Золоте тло, що традиційно використовується у зразках сакрального мистецтва, невимушено викликає асоціації із сонцем, недосяжністю та святістю. Ці символічні атрибути «царственного» колориту були метафорично перетлумачені в інтер-

претаціях Г. Клімта. Зіставляючи портрети Аделі Блох-Бауер (іл. II.1.6) та Лідії Старицької (іл. II.1.7), можна помітити, що в обох випадках застосування золотого тла збільшувало враження латентності реальності. Водночас підкреслювалася увага до внутрішнього світу портретованих.

Аналогії у виборі художніх засобів Ф. Кричевського простежуються під час розробки погрудної частини портрета Л. Я. Старицької: у поставі фігури, напрямку голови й рук, моделюванні рис обличчя, в підкреслено-декоративному акцентуванні жіночої зачіски, у спрямуванні погляду, в підкресленій контрастності білої зони довкола шиї. Те саме відбувається з трансформацією палітри колориста. Вишукані доміанти прохолодних тонко нюансованих відтінків 1900-х років, як, наприклад, у портреті «Голівка дівчини» (1898–1901, іл. I.3.5), 1914 року поступаються місцем відкритим насиченим барвам рідної землі (іл. II.1.7), що більше відповідають українському запальному темпераменту: «Щедро беручи багатство барв від життя, від мальовничої пишності природи, він був ошадливим і немарнотратним» [100, 5–6]. Кольори прагнуть образотворчої самодостатності: краплак фіолетовий – наче соковитий український буряк, а кадмій червоний, немов калина. В шуканнях Ф. Кричевського

1913–1914 років барва прагне до символічно-компактного вираження, природа кольору твориться в передчутті метафоризму.

Утім, візуально контрверсійні аналогії з «Портретом Аделі Блох-Бауер I» обмежилися зоною торса. Ф. Кричевський уник засобів клімтівського «абстрагування» фігури у нижній частині композиції, адже у баченні прекрасного, за свідченнями сучасників, він надихався життєствердною силою реального життя [101, 3–4]. «Для Ф. Кричевського був неприйнятним штучний контраст між абстрактно-фантастичними арабесками драпування тла (як у відомому “Портреті Аделі Блох-Бауер I” пензля Клімта) з пластикою живої постаті», – підтверджують нашу думку висновки Б. Лобановського [70, 136]. Тож 1914 року переосмислення живої натури оформилося у Ф. Кричевського в художній прийом формально-пластичного декоративізму. Крім того, слід зауважити, що в практику художника рефлексії японізму проникали не прямо, а опосередковано, через вторинне джерело – картини представників модерну, зокрема через творчість Г. Клімта 1900-х років.

Усвідомивши декоративні потенції кімоно, Ф. Кричевський пішов далі за європейських колег. Він замінив враження від екзотичного японського кімоно альтернатив-

ними, одягнувши Л. Я. Старицьку у яскраву українську шаль. Скориставшись прийомом асоціативної співзвучності, Ф. Кричевський досяг аналогічного декоративного ефекту, не зрадивши національних інтересів. Отож, портрет Л. Я. Старицької слугує одним із найвиразніших зразків раннього українського модерну першого десятиріччя ХХ століття.

Побіжно Ф. Кричевський у портреті Л. Я. Старицької послуговувався вертикальним форматом какемоно, який органічно перейшов у твори: «Автопортрет у білому кожусі» (1926–1932), «Кохання», «Повернення» (1925–1927), «Портрет Л. Морозової» (1931) та інші.

Цікаво зауважити, що аналогічні інтерпретації жіночих образів спостерігаються в цей самий період у практиці одного з лідерів іспанського модерну – Ерменехільдо Англади-Камараси (1871–1959). Портрети його героїнь-циганок в іспанських шалях є широківідомими експонатами Національного музею мистецтв у Каталонії.

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

II.2. Зрілий модерн: синтез мистецтв «Gesamtkunstwerk» як метод українського модерну

На початок 1920-х років припадає черговий етап творчого піднесення Ф. Кричевського. У післяреволюційні роки монументальне мистецтво набуло державної ваги у зв'язку з розробленим В. Ульяновим (Леніним) та А. Луначарським планом монументальної пропаганди [88]. Під враженням від утопічних ідей Томмазо Кампанелли (1568–1639) тоді започаткувалася державна стратегія політично-громадянської агітації через оформлення публічних будівель до революційних урочистостей: «Власне, революційна ідеологія була активним рушієм мистецького процесу, започаткованого 1917 року» [46, 12]. У пошуках історичних витоків української культури в першому десятиріччі XX століття консолідувалося коло художників-новаторів на чолі з Михайлом Бойчуком, яких охрестили «неовізантистами» [129, 181]. З листа Федора Кричевського до Ісаака Бродського (1883–1939) від 12 листопада 1937 року стає очевидним, що професійні взаємини Ф. Кричевського з М. Бойчуком та його прихильниками мали конфронтаційний характер [102, 1–3]. Отже, монументальні починання Ф. Кричевський розробляв автономно.

Спогади сучасників засвідчують, що тогочасна увага Ф. Кричевського до монументального стінопису виходила з органічних потреб масштабного творчого бачення: «Його тягнуло до монументальних форм мистецтва, і це не було даниною суспільній моді, це було домінантою його мистецтва», – згадує С. Григор'єв [100, 3–4]. Отож Ф. Кричевський охоче долучався до проєктів, пов'язаних з монументальним оформленням громадських споруд: «Він разом з учнями розписував робітничі клуби, агітпоїзди, брав активну участь в оформленні міста до революційних свят» [93, 32]. Серед творів цього періоду варто виокремити образи «Хлопчик із пташкою» (іл. II.2.5) та «Комсомолка» (1923–1924, іл. II.2.6), – обидва зі збірки НХМУ. Насамперед привертає увагу полярність задуму, що передбачав синтезовану інтерпретацію сучасників, відтворену у техніці стародавнього темперного іконопису. Тож узагальнені враження Ф. Кричевського від візантійського та давньоукраїнського сакрального мистецтва стали матеріалом для подальшої роботи. Композицію обох творів вирішено в плані інтроспективного портрета, а пластично-живописне моделювання – у двовимірній площинно-декоративній стилізації.

У портреті «Хлопчик із пташкою» Ф. Кричевський відтворює образ сина Рома-

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

на. Профільне зображення його личка звернене справа наліво. На пальцях лівої руки сидить синичка, яка так само, як і хлопчик, позирає ліворуч. Під час розробки Романового личка Ф. Кричевський використав прийом світло-тональних градувань. Ніжні відтінки рожевого чергуються з переливами зеленуватих кольорів, створюючи витончений колорит. Спокійні, строгі живописні ділянки мають фіксовано-окреслені межі, що наближаються за своїм характером до ліній. У зв'язку з цим обраний Ф. Кричевським стиль не можна характеризувати як винятково площинний, оскільки, незважаючи на всю релятивну площинність, лице хлопчика викликає враження об'ємності. Це відчуття створюється не лінійною перспективою, а тепло-холодним хроматичним градуванням світлотіні. Схожі прийоми живописно-декоративної умовності поширилися в давньоукраїнському іконописі, починаючи з XI століття [66, 228].

Орнаментальні абрисы розлогих завитків волосся хлопчика підкреслено світло-тональною диференціацією фактур: світле блискуче золото – темна матова темпера. Ф. Кричевський використав характерну для естетики зрілого модерну 1880–1900-х років інтерпретацію зачіски у вигляді хвилеподібних локонів [139, 85], успадковану від часів еллінізму (іл. П.2.1–П.2.2). Образ молодого

парубка як символу еросу легітимізувався за обставин воєнно-похідного способу життя римських легіонерів. Отож, профільне зображення хлопчика із золотим кучерявим волоссям, одягненого у драпіровану туніку, виявляє імпліцитні прикмети античності, що стала історичним підґрунтям візантійських традицій, «які беруть витоки в елліністичному ілюзіонізмі, що зародився на грецькому підґрунті вже у третьому столітті до нашої ери і звідти перейшов безпосередньо в пізні елліністичне і ранньохристиянське мистецтво» [66, 12].

Постать сучасниці – «Комсомолки» – зображено за читанням. Велика палітурка книги полум'яного кольору займає третину простору композиції, символічно наголошуючи на важливості освіти. У контексті тогочасної боротьби з неграмотністю цей сюжет набув широкої популярності. Серед взірців тогочасної монументальної пропаганди можна згадати стінопис Марії Трубецької (1897–1976) «Над книжкою», створений на зовнішній стіні київського театру ім. І. Франка задля оздоблення громадських агітаційних заходів наприкінці другої декади XX століття [10, 17, 77]. Пропагування «здорового способу життя» радянської людини досягне апогею наприкінці 1920-х років у творах Б. В. Йогансона, зокрема в картині «Робфак іде» (1928, іл. П.2.7).

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

Зачіску комсомолки зображено радикальним силуетно-графічним акордом без натяків на диференціацію. Некласичний яскравий колір її вбрання виглядає сучасніше, аніж вишукано-пастельні півтони коралової туніки хлопця. Енергійність обраного відтінку викликає у глядача асоціативні рефлексії з урбаністичним пульсом сучасності. Обличчя дівчини прописано декількома нашаруваннями однієї й тієї самої барви, що створює враження глибокої матеріальності. Порівняно з личком хлопчика, карнація обличчя комсомолки виглядає більш площинно. Хоча типажі датовано одним періодом, 1923–1924 роками, зіставлення пластично-живописних нюансів дає можливість зробити припущення, що «Хлопчик із пташкою» розроблявся першим, адже в образі «Комсомолки» простежується очевидне спрощення моделювання деталей, що є наслідковою стадією, а не початковою.

Щодо спектральних особливостей згаданих портретів, художник свідомо обмежив палітру до головних символічних тлумачень: чорний – смерть, білий – світло, червоний – любов, золотий – святість. Локалізація спектральних можливостей барв підтверджує семантичну зорієнтованість на традиції сакрального мистецтва [19, 45]. Розробляючи обличчя хлопчика та комсомолки, Ф. Кричевський скористався біли-

ми повздовжніми штрихами, які у візантійському сакральному живописі називалися «проб'єла» [143]. В історії Київської Русі згаданий прийом експресії пов'язують із діяльністю візантійських майстрів, зокрема творчістю Феофана Грека другої половини XIV століття (іл. П.2.3) [1, 14]. Впродовж XIV–XVI століть прийом «проб'єла» перейшов у давньоукраїнський іконопис різних земель (іл. П.2.4) [137, 41–63, 208–213] і побутував аж до поширення культури бароко: «Художня мова середньовіччя стала чужою естетиці XVIII століття» [69, 8]. Позаяк авторських коментарів щодо використання прийому «проб'єла» не виявлено, можемо припустити, що згаданий прийом запам'ятався Ф. Кричевському, виокремившись у підсвідомості в позачасовий контент, оскільки універсальна природа синтезу «Gesamtkunstwerk» не обмежує фантазії художника історичними порогами [13, 112; 31, 7].

Аналіз образотворчих властивостей картин «Хлопчик із пташкою» та «Комсомолка» підводить до висновку, що завдяки новоутвореному художньому синтетизму Ф. Кричевському вдалося синтезувати враження від чотирьох культурних епох: елліністичного портрета (іл. П.2.1), візантійської фрески (іл. П.2.3), давньоукраїнського іконопису (іл. П.2.4) та революційної патетики

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

XX століття (іл. П.2.7). Погіршення дипломатичних відносин з Японією у 1898–1903 роках та російсько-японська війна (1904–1905) унеможливили поширення японізму на теренах Російської імперії. Тож закономірно, що в національних школах європейського модерну – ар нуво, сецесіона, югендстилю, ліберті, модерн стайл, стилю Глазго та американського стилю Тіффані – ніколи не трапляється прийому «проб'я́», який влився у практику Ф. Кричевського в контексті місцевої «слов'янської» моди на «візантизм» 1870–1920 років. Тому твори Ф. Кричевського «Хлопчик із пташкою» та «Комсомолка» є унікальними зразками національного українського модерну, що не мають аналогів у практиці західноєвропейського модерну межі XIX–XX століть.

П.3. Спектр компаративного аналізу: «Смерть і життя» Г. Клімта і триптих «Життя» Ф. Кричевського

Новаторський почин Ф. Кричевського поширився на його картини наступного періоду – 1925–1927 років [100, 4–5]. Ідея циклічності буття, що стала неодмінною «супутницею» творчості Ф. Кричевського, дійшла кульмінації в самотньому триптиху «Життя» (1925–1927, іл. П.3.2).

Філософська фабула творчого задуму проєктується у вимір трьох окремих частин: ліву – «Кохання» (іл. П.3.4), центральну – «Родина» (іл. П.3.15), праву – «Повернення» (іл. П.3.20), – усі зі збірки НХМУ. В сучасних літературних джерелах нерідко трапляється зіставлення творів «Кохання» і «Родина» Ф. Кричевського з клімтівськими образами «Обійми» (1909–1911, іл. П.3.3) та «Поцілунок» (1908, іл. П.3.14) [53, 207; 58; 142, 39]. Різницю творчих інтерпретацій можна з'ясувати у процесі мистецтвознавчого порівняння згаданих творів.

Австрійські вчені довели, що на створення мотиву з поцілунком Г. Клімта надихнули два основні джерела: роденівська скульптура «Поцілунок» (1886, іл. П.3.6) [23, 288] та враження від візантійських мозаїк базиліки Сан-Вітале (іл. П.3.7–П.3.8), яку віденський художник відвідав 1899 року [23, 288]. Отож вишуканий колорит його «Поцілунку» (іл. П.3.14) ввібрав усю розкіш живописних мозаїк, над якими у 546–547 роках працювали найкращі артілі візантійських мозаїстів [69, 53]. Хоча символічні образи Г. Клімта створюють позачасові архетипи, уособлюючи загальнолюдські стани, віденські вчені обґрунтували, що в «Поцілунку» Г. Клімт зобразив себе з Емілією Фльоге [23, 288].

Акцентуючи увагу на святості почуттів, Г. Клімт неочікувано утримався від узвича-

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

ених натяків на еротику [124, 106; 144, 5–6; 159, 45; 161, 201; 163, 100]. Золоте тло картини посилює алюзію ірреального краєвиду з квітучим полем. Цей засіб умовності переносить неповторний момент щастя у неземний космічний вимір. Стан ніжності і всеосяжного захвату посилюється підкресленою ізолюваністю фігур, зосереджених на власних переживаннях. Відстороненість від реальності акцентується силуетом чоловічої туніки (робочий хітон Г. Клімта), яка повністю огортає пару закоханих. Метафоричні засоби художньої умовності відгородили стіною неземну велич клімтівської поезії від життєвого натуралізму роденівського потягу [172, 151–171].

Власну версію «вічної» любові Ф. Кричевський назвав «Коханням» (1925–1927, іл. П.3.4). Зі спогадів його дружини Наталії Павлівни дізнаємося, що образ героїні змальовано з неї: «Мені пощастило позувати для головного жіночого персонажа в “Коханні” та “Родині”» [60, 56]. Отже, в образах українських селян Ф. Кричевський змалював себе з дружиною.

Пару закоханих зображено на тлі формального селянського інтер'єру. Центром художнього задуму є образ молодої жінки, одягненої в полум'яну сукню: «Свою дружину, Наталію Павлівну, він часто малював і любив одягати в декоративні вбрання

[...]», – згадує звички вчителя С. Григор'єв [100, 3]. Згори композицію «Кохання» замикає масштабна постать автора, який лагідно обіймає молоду жінку за плечі. Апетуючи до анонімності, Ф. Кричевський приховує власне обличчя від публіки, аналогічно задуму Г. Клімта в картині «Поцілунок» [23, 288]. Тож відгомони загальноєвропейської моди на японізм прижилися у творчій практиці Ф. Кричевського першої чверті ХХ століття.

Невинність поцілунку в шию підкреслює відчуття святості родинно-духовної спорідненості, в якій стихія пристрасті поступається місцем душевній ніжності. Домінантність сердечної сторони кохання підкреслено однойменною назвою картини – «Кохання» (іл. П.3.4). Отже, інтимно-провокативна харизматичність клімтівського «Поцілунку» в інтерпретації Ф. Кричевського зникає. Філософський зміст картини українського художника зведено до загальнолюдських уявлень про те, що дві роз'єднані половинки разом утворюють одне ціле – родину. Відмінність філософсько-змістових акцентів забезпечено іншими живописно-пластичними засобами.

Відчуття монументальності, природної органічності та позачасовості виникають у картині Ф. Кричевського завдяки орієнтаціям на зразки фрескового стінопису: «Він

вивчає фреску та іконопис, малює темперою на воскових ґрунтах, експериментує з ґрунтами та пігментами. Деякі праці написано як фрески, і станкові картини також несуть у собі відбиток стінопису» [100, 3–4]. Дослідження особливостей темперного малярства стимулювало створення неповторного декоративно-площинного стилю 1923–1927 років. Відчуття урочистого таїнства виникає завдяки використанню обмеженого діапазону вохристо-золотавих відтінків темпери, що асоціативно справляє враження фресок. Водночас спектральні можливості фрескового колориту, відтворюваного за допомогою земляних пігментів, набагато скромніші порівняно з багатством відтінків та насиченістю барв у мозаїках [66, 44]. Тому інтерпретація золотого тла в картині Ф. Кричевського не створює пишного ефекту, як у «Поцілунку» Г. Клімта.

Символічна змістовність золота у «Коханні» Ф. Кричевського імпліцитно апелює до сакрально-етичного підґрунтя, де золоте поле символізує благословенне Божественне світло [138]. Закохані Ф. Кричевського перебувають у стані перманентної квазідинаміки: їхні рухи змальовано, але фігури стоять непорушною горою. Статичність поз в іконографії сакрального мистецтва використовувалася для наголошення на іншому вимірі буття, не пов'язаному із земною

динамікою [130]. Статику як прикмету художнього бачення Ф. Кричевського відзначають українські дослідники [156, 22] й художники. Наприклад, С. Григор'єв зауважував: «Йому ближча статика, а не динаміка, узагальненість та синтез, а не дріб'язкова скрупульозність відтворення» [100, 6–7]. Виразний контур і лаконічне трактування простих конструктивних форм посилюється площинним розумінням простору, зміцнюючи загальне враження монументальності: «[...] Ф. Кричевський мав індивідуальний дар від природи художника-декоратора монументального плану. Все життя його тягнуло до розписів і оформлення архітектури», – згадується в стенограмі Вечора пам'яті Ф. Кричевського від 4 червня 1965 року [100, 2–5].

Дослідники зауважили концептуальну спорідненість композиції «Родина» Ф. Кричевського з клімтівським сюжетом «Смерть і життя» (1910–1911) [53, 207; 141; 142, 39], який вважають завершальним твором «золотої серії» [23, 90]. Ідентифікація фігур у творі Г. Клімта здійснюється за допомогою суцільного візерунка тіл, що чергуються з яскравим декоративним плетивом орнаменту (іл. П.3.19). Моделювання жіночих, чоловічого та дитячого тіл – їхня поступлива пластичність або скульптурна мускулистість – підкреслюється унікальним

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

відтінком кольору, властивим тільки їхнім фігурам. Спектральна диференціація тілості перетворює силуети на конструктивні елементи монолітного візерунка, що розростається у правій частині композиції у вигляді живої людської «гори», уособлюючи символи людства і життя: «У дев'яності роки суть реальності стала проблематичною для Г. Клімта. Він не знав, шукати її у фізичному чи метафізичному, у плоті чи душі», – коментує Карл Шорске зміни у творчих поглядах Г. Клімта, що виявилися у 1890-х роках [161, 203]. Ліворуч розташовано постать Смерті, яка пильно спостерігає за людством. Оскільки люди не замислюються про неминучість смерті повсякчас, на картині вони символічно зображені із заплученими очима.

Згаданий прийом людської «гори» неодноразово трапляється в роботах молодшого товариша й однодумця Г. Клімта, віденського експресіоніста Егона Шіле: «Родина» (1913), «Родина» (1918), – обидві зі збірки віденського Музею Леопольда. Такі нюанси засвідчують, що цей прийом був поширений у віденському середовищі 1900-х років [163, 1–8, 17–25; 177]. Зі спогадів П. Мусієнка відомо, що 1924 року Ф. Кричевський разом із Михайлом Козиком їздив у службове відрядження за кордон [93, 57], а триптих «Життя» Ф. Кричевський по-

чав розробляти наступного 1925 року. Цей біографічний факт цікавий тим, що образ Наталії Павлівни Кричевської у червоній сукні перегукується з пастельним начерком «Та, що сидить оголена у червоній спідниці» (1913, іл. П.3.5) Е. Шіле зі збірки віденського Музею Леопольда.

У композиції сюжету «Родина» (іл. П.3.15) відтворено чотирьох героїв. На колінах Наталії Павлівни сидить син Роман (іл. П.3.15/2), образ якого найпростіше ідентифікувати за відомою стилізацією «Хлопчик із пташкою» (іл. П.2.5). Характерне овальне личко Наталії Павлівни легко впізнати, зіставивши його з невеликим пастельним портретом «Голова жінки» (іл. І.2.3). Праворуч, притулившись до дружини, присів стомлений автор (іл. П.3.15/3). Схематична стилізація не заважає впізнати загоріле обличчя Ф. Кричевського за його характерними деталями, відтвореними у реалістичних автопортретах «Автопортрет у свитці» (1923–1924, іл. П.3.21) зі збірки СОХМ ім. Никанора Онацького та «Автопортрет у білому кожусі» (1926–1932, іл. П.3.22) зі збірки НХМУ. Своєрідна конфігурація волосся Ф. Кричевського, поділеного навпіл посередині чола, конфігурація вусів та специфічна лінія підборіддя невимушено «виявляють» автора.

Праворуч унизу композиції зображено стареньку бабцю – матір Ф. Кричевського,

постать якої символізує підмурак родини (іл. П.3.15/4). Параску Григорівну (Тоцьку) нескладно ідентифікувати за «Портретом Парасковії Кричевської – матері художника» (1903, іл. П.3.23). Голови й фігури портретованих притуляються одна до одної, творячи своєрідний моноліт, який не можна роз'єднати: «І ми бачимо, якою лаконічною довершеністю віє від цих побудованих за строгим архітектонічним принципом композицій, яка глибина і незвичайне трактування людських взаємин розкрито в кожній з них» [100, 4–5]. У картині Г. Клімта відчуття унітарності передається через концептуальну конструкцію людської «гори» (іл. П.3.19), яку віденський художник уперше використав у серії факультетських картин 1898–1907 років [23, 46–49]. Кажучи про специфіку згаданого прийому, можна пригадати, що Вільям Блейк одним із перших застосував ідею людських «потоків» в ілюстрації «Вихор коханців» (1824–1827) до «Божественної комедії» Данте.

А от образ клімтівської Смерті підтверджує апеляції до візуальних стандартів японської граверної школи «укійо-е», що посилюються загальним плином живописно-пластичного лаконізму та двовимірною декоративністю композиції. Художній світогляд Ф. Кричевського уник прямого впливу японізму, засвоюючи цей досвід через

рефлексії Г. Клімта та інших піонерів європейського модерну. Тож ідеться про вторинний рівень аспірацій, що відбувалися не через першоджерело, а через інтерпретаторів, враження яких, зі свого боку, додавалися до загального синтетизму Ф. Кричевського.

Засвоєння європейського модерну в українському суспільстві відбувалося на тлі розчарувань Першої світової війни, революцій та під час визвольних змагань 1917–1920 років [11, 69]. Трагічні враження першого двадцятиріччя ХХ століття кардинально змінили загальнокультурне бачення цінностей, зосередивши увагу митців на домінантах людського життя. В цьому сенсі симптоматичним є образ клімтівської Смерті, переосмислений Ф. Кричевським як символ війни та каліцтва у картині «Повернення» (іл. П.3.20). Б. М. Піаніда згадує, що задум триптиха «Життя» розпочався з композиційного начерку «Кінець війни!» з постаттю покаліченого на війні солдата. Згодом Ф. Кричевський доопрацював дві теми – «Кохання» та «Родина» [104, 53]. Актуальності твору Ф. Кричевського не завдав «несоцреалістичний» декоративний стиль відтворення. Доказом цього стало залучення картини «Повернення» до XVI Венеційської бієнале 1928 року [100, 4–5; 131] та презентації твору у виставкових проєк-

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

тах радянського мистецтва в Копенгагені та Варшаві 1933 року [141].

Оригінальний композиційний задум триптиха «Життя» у вигляді трьох частин – великий квадратний центральний сюжет і два вертикальні бокові – нагадує архітектонічну конструкцію іконостаса. Для порівняння згадаємо, що у зразках європейсько-модерну вертикальний формат какомоно проектувався серією однакових за висотою сюжетів, як, наприклад, мармуровий фриз Г. Клімта в ідальні палацу Стокле (іл. П.3.1). Філософський задум триптиха Ф. Кричевського апелює до морально-етичних цінностей, які зазвичай оберігаються релігією. Аналогічні враження триптих «Життя» справляв на сучасників Ф. Кричевського: «Його сила така, що “герої триптиха” здаються звільненими від усього буденного; вони – позачасові, піднесені й очищені від усяких земних турбот, а їхні почуття – непорушні та вічні» [7, 56]. Ідеї триптиха «Життя» та їх концептуальне оформлення компенсували тогочасну відсутність духовно-релігійного виміру в радянському суспільстві. «У цьому творі художник найповніше висловив свої етичні ідеали [...]», – зазначав мистецтвознавець Григорій Логвин [71, 8].

Усвідомлюючи підступність тоталітарної влади, Ф. Кричевський був змушений маскувати під зовнішньою соціально адаптова-

ною тематикою вроджену гуманістичну непохитність: «З’явившись найбільшою зіркою “соціалістичного реалізму” та творцем міцної художньої школи в Україні з її яскравими національними особливостями, він, по суті, не був “радянською людиною” і ніколи не збирався бути такою», – доходить психологічного висновку Б. Лобановський про справжню природу таланту Ф. Кричевського [113, 28]. «Канонізовані» Ф. Кричевським архетипи селян та іконографія сюжетів стали фундаментом для художніх інтерпретацій наступних поколінь, закономірно оновившись у 1960-х роках у творчих пошуках студентки Ф. Кричевського Т. Яблонської [25].

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

Розділ III ПІЗНІЙ МОДЕРН У ПРАКТИЦІ Ф. КРИЧЕВСЬКОГО

III.1. Досвід сезаннізму Ф. Кричевського: 1926–1931 роки

Пізнавши природу синтезу мистецтва на початку другого десятиріччя ХХ століття, наприкінці 1920-х років Ф. Кричевський продовжив пошуки нових засобів експресії. Захоплення площинною декоративністю модерну 1913–1925 років поволі поступилося місцем пошукам конструктивної виразності в 1926–1928 роках: «Ф. Кричевський не проходить байдуже повз французьких кубістів, відмічаючи для себе структурність їхніх творів [...]» [70, 134]. «Портрет Н. П. Кричевської» (1926, іл. III.1.5) зі збірки НХМУ та «Портрет Л. Морозової» (1931, іл. III.1.15) із зібрання Державної Третьяковської галереї (ДТГ) ясно показують, що у своєму творчому досвіді Ф. Кричевський не уник впливів сезаннізму, що, зрештою, мало вплив на формування зрілої творчості 1930–1940-х років.

Безпосередній зацікавленості Ф. Кричевського сезаннізмом сприяли історично-культурні умови першого десятиріччя ХХ століття. Скандальні лондонські виставки постімпресіоністів Р. Фрая в галереї

Графтон [178, 156, 192] форсували «місцеву» моду на сезаннізм у колах російських та українських авангардистів 1910–1920-х років [109, 158–166].

На початку 1910-х років у Москві фактично повністю склалися дві великі приватні збірки авангардного західноєвропейського мистецтва – І. А. Морозова [83] та С. І. Щукіна [103]. З 1909 року можна було вільно ознайомитися з мистецтвом французьких новаторів 1860–1900 років в особняку Щукіних на Великому Знам'янському провулку (№ 8, іл. III.3) [133, 30]. На огляд публіки було виставлено двісті двадцять п'ять картин, серед яких: чотири «Ван Гогів», вісім «Сезаннів», шістнадцять «Гогенів», тридцять сім «Матіссів», сорок «Пікассо» [148]. Фотофіксація окремих залів колекції дає змогу відчутти насиченість і просвітницьку відкритість домашніх галерей С. І. Щукіна (іл. III.4–III.5). Після державної націоналізації мистецьких збірок 1917 року на підставі подальшого об'єднання щукінської та морозівської колекцій 1923 року було створено Державний музей нового західного мистецтва (ДМНЗМ) (іл. III.6–III.11) [22].

Прогресивне французьке мистецтво зародилося у кривавій боротьбі з монархією. Соціальні катаклізми 1917 року пробудили в новоутвореному суспільстві почуття революційно-романтичної спадкоємності, що ак-

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

тивізувалася на новому історичному витку. 1923 року в Московському державному університеті нарком освіти А. В. Луначарський виступив з доповіддю «Мистецтво і його новітні форми» [162, 43]. З текстів А. В. Луначарського стає зрозумілим, що урядовець усвідомлював «здорове» підґрунтя творчості П. Сезанна: «Його великим завданням було, навпаки, створити відчуття матеріальних речей, тому що справжній живописець має виявляти могутність речей, істинно творити новий світ, який має стати кращим, аніж той, який ми бачимо» [80, 353]. 2 листопада 1925 року А. В. Луначарський розповів про завдання мистецтва на зборах студентів і професорів Київського художнього інституту (КХІ) [72]. Культурна політика А. В. Луначарського ґрунтувалася на розумінні взаємозв'язку нового радянського мистецтва з мистецтвом Заходу та художньою освітою СРСР, що засвідчують публікації 1922–1926 років: «Револуція і мистецтво» (1922) [78], «Російське мистецтво і Європа» (1922) [79], «Про художню освіту в СРСР» (1924) [76], «Мистецтво і комуністичне будівництво» (1925) [73], «Шляхи мистецтва. Вітальне слово на урочистому відкритті VII виставки АХРР “Револуція, побут і праця”» (1925) [77], «Наше мистецтво і Захід» (1926) [75], «На шляху до розквіту нашого мистецтва (Центр мистецького життя переміщується в СРСР)» [74].

1926 року в залах ДМНЗМ відкрилася виставка «Поль Сезанн – Вінсент ван Гог», що супроводжувалася виданням каталога [28]. Цього ж року серед картин Ф. Кричевського з'явився нетиповий для його творчості «Портрет Н. П. Кричевської» (1926, іл. III.1.5). Це дає можливість припустити, що український митець відвідав московську виставку П. Сезанна. Після згаданого проекту 1926 року в радянському мистецтвознавстві помітно активізувалася увага до творчості П. Сезанна: 1934 року російською було видано спогади Амбруаза Воллара про П. Сезанна [18], 1935-го – монографію Н. Яворської «Сезанн» [162], протягом 1934–1939 років – багатотомне видання «Майстри мистецтва про мистецтво» [86].

Втім, просвітницькі ініціативи на теренах музейно-культурної діяльності, як і московська збірка ДМНЗМ, проіснували недовго: доки не розпочалася урядова кампанія Й. Сталіна проти «низькопоклонства» перед Заходом. Внаслідок постанови Ради міністрів СРСР від 6 березня 1948 року збірку ДМНЗМ було ліквідовано, а «найцінніші» експонати музею розподілено в 15-денний термін між Державним музеєм образотворчих мистецтв (ДМОМ) ім. Пушкіна та Державним Ермітажем [24]. Знищенням музейної збірки керував Комітет у справах культури при Раді Міністрів СРСР в особах

П. І. Лебедева та П. М. Сисоєва. Сучасні науковці ДМОМ ім. Пушкіна, яким у спадок перейшла частина колекції ДМНЗМ, розробили за архівними документами й світлинами віртуальну реконструкцію залів ДМНЗМ 1910–1930-х років (іл. III.6–III.8). Відеофільм про Зал П. Сезанна у Другому відділенні ДМНЗМ (1923–1926, іл. III.9–III.11) дозволяє сьогодні побачити картини П. Сезанна очима Ф. Кричевського [90].

Композицію «Портрета Н. П. Кричевської» виконано в нехарактерному для Ф. Кричевського динамічному ключі. Прагнучи віддалитися від банальних композиційних шаблонів, художник свідомо зрізав формат портрета над головою Наталії Павлівни і внизу картини. Жінка на полотні сидить на стільці в неприродно напруженій позі: голова і верхня частина торса енергійно звернені праворуч, а нижня частина фігури разом з ногами повернута ліворуч. Тримаючи лівою рукою важку книжку, Наталія Павлівна спирається на спинку стільця. Специфічні нюанси композиції «Портрета Н. П. Кричевської» дають можливість провести контрверсійні аналогії з сезаннівськими образами Марії-Гортензії Фіке, відтвореними у картинах «Дама в блакитному» (прибл. 1900, іл. III.1.2) та «Портрет пані Сезанн в оранжерей» (1891, іл. III.1.3) з колишньої збірки ДМНЗМ (1923–1948).

У літературних джерелах, присвячених творчості П. Сезанна, повідомляється: «[...] найулюбленішою позою, в якій Сезанн змальовує свою модель, є сидяча фігура [...], що спирається однією рукою на якийсь предмет, завдяки чому виникає другий центр тяжіння і створюються дві силові лінії, які своєю чергою утворюють більш-менш правильний трикутник» [162, 49]. Зіставлення особливостей «Портрета Н. П. Кричевської» зі згаданими сезаннівськими портретами виявляє аналогії композиції: мотив жінки, яка сидить у кріслі з книжкою; обрізана вгорі і внизу постать; типаж жінки у специфічній об'ємній сукні; протиставлення об'ємних конструкцій жіночого вбрання аскетичному вирішенню інтер'єру; композиційний центр тяжіння, що створює дві силові лінії, які формують фігуру трикутника з центральною вершиною над головою Н. П. Кричевської. Специфіку згаданих портретів мадам Сезанн проаналізовано американськими науковцями у спеціальному каталозі, виданому до міжнародної виставки «Мадам Сезанн» [175, 87–107; 188], що експонувалася в нью-йоркському Музеї мистецтва Метрополітен (МММ) (14.10.2014–15.03.2015, іл. III.1.6) [82].

Щонайперше в «Портреті Н. П. Кричевської» (іл. III.1.5) привертає увагу використання сферичної перспективи, яка

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

посилюється вигнутими похилими лініями під час моделювання вбрання Наталії Павлівни. Достеменно «бачення» простору було властивим винятково П. Сезанну: «Сезанн справді зрозумів різницю між емпіричним простором і простором художнім: він прагнув не безпосередньої фіксації емпіричного простору, а свідомого формування і навіть “подолання” емпіричного простору», – підкреслюється в дослідженні Ніни Яворської 1935 року [162, 47]. Свого часу Шарль Жорж Марі Гюїсманс роз’яснював паризькій публіці «перекручене» сезаннівське відчуття перспективи, виходячи з науково-позитивістських обґрунтувань про нібито вроджені «вади» зору П. Сезанна [18, 99, 140]. Певно, обивателеві простіше було змиритися з тим, що оригінальне мистецьке сприйняття є наслідком зіпсованого зорового «фотоапарата», ніж прийняти просту істину, що художник малює душею, а не очима: «Тоді ще не уявляли, або уявляли дуже невиразно роль ірраціонального в художній творчості, – коментує Ліонелло Вентурі ситуацію 1860-х років, – і не ставили під сумнів засаду обов’язкової вірності природі, навіть якщо й допускали швидкоплинне відступництво» [15, 70]. 1937 року просторові уявлення П. Сезанна теоретично пояснив віденський учений Фріц Новотни [192].

Сучасні мистецтвознавці мотивують специфічне сезаннівське бачення відмінним від імпресіонізму розумінням середовища. Картина в імпресіоністів – це частина світу і його продовження, натомість картина в П. Сезанна – це замкнений у собі світ: «[...] Сезанн намагався відтворити не тільки те, що щоденно бачив перед собою, але надати цій сцені узагальненого значення» [123, 11; 201]. У сезаннівській теорії замкненого світобачення, яке постімпресіоніст називав «моє маленьке сприйняття світу» [18, 78], ясно постає ідеалістичне підґрунтя, тому що внутрішні відчуття (суб’єктивне) важливіші, ніж зовнішня реальність (об’єктивне). Згадані ірраціонально-філософські настрої активізувалися у колі французьких письменників-символістів у 1870-ті роки під враженням від ідей А. Шопенгауера, а через них перейшли до постімпресіоністів 1880–1890-х років [114, 91].

У тематичних композиціях Ф. Кричевського 1920–1940-х років нескладно простежити рефлексії ідеалізованої «замкненої» концепції, що пролонгується підсвідомо як самозахист творчої індивідуальності від вульгарних реалій соцреалізму. Заховавшись за ідеалістичну «ширму», Ф. Кричевський творив власний світ і власний погляд на сучасність, навіть за умов прогресуючої в СРСР художньої цензури [120,

506]. Живописне моделювання площин у «Портреті Н. П. Кричевської» спрощується до основних конструктивних форм. Згадані прийоми апелюють до сезаннівського закону відтворення через циліндр, кулю та конус: «[...] тракуйте природу через циліндр, кулю, конус, – роз'яснює П. Сезанн Е. Бернару в листі від 12 травня 1904 року, – і все у перспективному скороченні, тобто кожний бік предмета, плану має бути спрямовано до центральної точки» [171, 266]. Саме за згаданим принципом скеровано динаміку в композиції «Портрета Н. П. Кричевської».

Геометризація об'ємів найвиразніше виявилася у деформації форми сукні Наталії Павлівни, випуклі заломы якої подекуди не повторюють форми фігури, а починають жити «власним життям». У «Портреті Н. П. Кричевської» фігурують не лише риси власне сезаннізму, а й прикмети його еволюційних наслідків, що постають у натяках на кубізм [167]. Рефлексії кубізму спостерігаються в зоні формально-пластичних конструкцій сукні Н. П. Кричевської. «Задля монументальної виразності використовував елементи кубізму та конструктивної побудови [...]», – читаємо коментар про художні підходи Ф. Кричевського в Енциклопедії Сучасної України [120, 506].

Конструктивне переосмислення природи позначилося на домінантах тогочасної па-

літри Ф. Кричевського, у якій лишилися: неаполітанська жовта, вохра жовта, сієна натуральна, кіновар, вохра червона, сієна палена, краплак, кармін, капутмортум, ультрамарин, виноградна чорна. З листування Е. Бернара з П. Сезанном відомо, що французький постімпресіоніст користувався усіма згаданими пігментами, які ми констатуємо в палітрі Ф. Кричевського 1926–1930 років, а чорні й сині відтінки він відтворював через прусську синю та персикову чорну [123, 222].

Коли дивишся на живописно-пластичне моделювання обличчя Н. П. Кричевської, у пам'яті виринають образи Гортензії з портрета «Дама в блакитному» та «Портрета пані Сезанн в оранжереї» з колишньої збірки ДМНЗМ (1923–1948). Площинно-зеленувате чоло Гортензії на «Портреті пані Сезанн в оранжереї» (іл. III.1.3) відтворено градуванням вохристо-оливкових та зеленувато-синіх площин, що підкреслюються контрастом із яскраво-насиченим червоним кольором рум'янцю, губ, носа та підборіддя. Цей контраст трохи пом'якшується П. Сезанном під час моделювання циліндричної форми шиї (іл. III.1.3/1).

Своєрідність описаного прийому була притаманна лише живописній пластичності П. Сезанна 1880–1900 років [189, 10–17], що надало потенційну можливість

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

дещо конкретизувати джерело можливо-го натхнення Ф. Кричевського. «Портрет Н. П. Кричевської» (1926) є твором пошуковим, і сучасне опрацювання його особливостей розкрило приховані процеси, які здійснювалися в ході опанування сезаннівським досвідом. Зокрема під час моделювання обличчя Наталії Павлівни між собою «сперечаються» кілька живописних пластик: залишки реалізму прозирають у натуралістично-психологічному погляді жіночих очей; ілюзія об'ємності лику дисонує з площинно-формальним червоним кольором рум'янцю (іл. III.1.5/1). Використання ненатурального відтінку для прописування рум'ян на обличчі засвідчує переосмислення символічних можливостей барви, що показово для постімпресіонізму загалом [196].

Спроби Ф. Кричевського 1926 року об'єднати колір, об'єми, структурність і вагу, як це робив у 1880–1900 роках П. Сезанн за допомогою силуету, фарби та контрасту, не отримали в цьому творчому експерименті сподіваного ефекту. Проте набутий Ф. Кричевським досвід позитивно вплинув на його подальшу художню практику. Прийом формального моделювання облич з декоративним акцентом на щічках використовується під час розробки образів наступного десятиліття: «Свати» (1928, III. 2.4/1–III.2.4/2), «Мати» (1929, іл. III.3.10), «Ткаля» (1930,

іл. III.1.9), «Портрет Л. Морозової» (1931, іл. III.1.15), «Шахтарське кохання» (1935), «Рідна земля» (1935, іл. III.3.7), «Замріяна Катерина» (1937–1940), – усі зі збірки НХМУ (за винятком «Портрета Л. Морозової» – Москва, ДТГ). Цей прийом поновлюється у творчості учениці Ф. Кричевського Т. Яблонської: «Весняне сонце» (1964), «Мати та дитя», «Лебеді», «Наречена» (1966) – усі зі збірки НХМУ.

Інші грані сезаннізму, зокрема живописне «ліплення» форми та площинна самодостатність колірної плями, з'являються у «Портреті Л. Морозової» (1931, іл. III.1.15) – студентки Ф. Кричевського, в майбутньому – визнаної в Україні художниці-емігрантки [81]. Монументальність художнього задуму портрета підкреслено фронтально-площинним розташуванням фігури Людмили на тлі масивних драперій, які дугоподібними заломами огортають струнку постать дівчини «кулісами». Аналогічний прийом використовував П. Сезанн у ранній творчості 1860-х років задля створення ефекту замкненої всередині себе художньої гармонії [162, 62]. Типовим зразком використання згаданого прийому може слугувати картина П. Сезанна «Сцена в інтер'єрі» (прибл. 1860, іл. III.1.12), що перебувала в експозиційному Залі П. Сезанна у Другому відділенні ДМНЗМ (1923–1926, іл. III.1.13)

та увійшла до московської виставки «Поль Сезанн – Вінсент ван Гог» 1926 року [176, 114]. На початку творчості П. Сезанн часто змальовував дам у парадних сукнях з кринолінами, а цей сюжет постімпресіоніст підгледів у модному журналі «L'Illustrateur de mode» [174].

Оскільки в 1930-ті роки образ радянської дівчини пов'язувався з типажем комсомолки у куфайці, а не з «принцесою» у бальній сукні, логічно припустити, що на створення такого нетипового для радянської дійсності персонажа Ф. Кричевського надихнуло музейне полотно з відповідними атрибутами – драперіями та кринолінами. У листі до Шарля Камуана від 13 вересня 1903 року П. Сезанн описує прихований процес синтезу мистецтв: «Томас Кутюр казав своїм учням: “[...] ходіть до Лувру”. Але оглянувши старих майстрів, які там спочивають, потрібно швидше вийти звідти й оживити уяву зіткненням із природою власних художніх відчуттів та інстинктів» [171, 256].

Аналогічне збагачення музейними враженнями відчувається у «Портреті Л. Морозової». Несподівана для Ф. Кричевського «буржуазна» інтерпретація та бароково-театралізована презентація створює певні асоціації з «Портретом інфанти Маргарити Австрійської» (прибл. 1665) Хуана Батіста Мартінеса дель Мазо (?), який досі припису-

вали пензлю Д. Веласкеса, з Музею західного та східного мистецтва у Києві (нині Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків) та сезаннівською «Сценою в інтер'єрі» (іл. III.1.12) з колишньої збірки ДМНЗМ (1923–1948).

У цих здогадах визначальною ознакою слугує статус портретованого, який у «старих» майстрів завжди лишався альфою і омегою творення з відповідним арсеналом психологічних характеристик. Натомість у формальному баченні П. Сезанна людина була не центром Всесвіту, а таким самим елементом середовища, як яблуко чи стілець [15, 68; 170, 66]. За обличчями сезаннівських моделей неможливо визначити, щасливі вони чи сумні. Сезаннівську людину створено в передчутті майбутньої емансипації та масового знеособлення, вона типізованим манекеном завмирає під відстороненим поглядом «фіксатора». На цю властивість творчого світогляду П. Сезанна одним із перших звернув увагу німецький історик мистецтв Фріц Бургер у дослідженні «Сезанн і Годлер. Вступ до проблем сучасного живопису» (1913) [170, 28]. П. Сезанн апелював до такої філософії задля фронтального посилення метафоризму. Наприклад, у картині «Дівчина за фортепіано (увертюра до “Тангейзера”» (прибл. 1866, іл. III.1.11) основне в сюжеті – музика

На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму

Ріхарда Вагнера, а не дами [107, 163]. І цей новий для європейських художників 1860-х років погляд на людину започаткувався під враженням японізму, у системі якого домінувала природа Всесвіту, а не людська постать [185, 1–16].

У «Портреті Л. Морозової» імпліцитно проступає специфічно сезаннівське бачення людини як символічного відбитка дечого величнішого й масштабнішого, що розчиняється в живописному космосі загального задуму. Хоча Людмилу змальовано в центрі велетенською постаттю, вона інсценує не власний світ, а немовби долучається до неосяжної загальної ідеї. Завдяки обмеженню психологічно-натуралістичних характеристик Морозової її індивідуальність непомітно відступає на дальній план. Художнє узагальнення образу посилює сугестивність і метафоризм, створюючи асоціації дівочої постаті зі шляхетно-величною опорою. В попередніх пошукових ескізах 1929–1930 років Людмила стояла поряд з античною колоною (іл. III.1.14), але в ході роботи Ф. Кричевський віддалився від такої буквальної літературної аналогії. Глобалізація художнього задуму передбачає постичне узагальнення індивідуальних характеристик Людмили. Ліричне бачення образу молодої художниці апелює до символічного уподібнення з новітнім україн-

ським мистецтвом, яке бачилося Ф. Кричевському частиною світової цивілізації. Символічний діалог «класика–сучасність» ясно проглядає в основі творчого задуму «музейне–нинішнє». Очевидно, з цією метою було здійснено театралізоване перевтілення Людмили.

У «Портреті Л. Морозової» акумульовано уявлення Ф. Кричевського про живописну палітру П. Сезанна: сріблясті, вохристі, золотаві, умбра, що створювали рівночасне враження масивності й вишуканості [123, 222–224]. Зі спогадів Амбруаза Воллара відомо, що «сріблястий» колорит П. Сезанна був зумовлений «світло-сірим» станом погоди в Ексі, при якому полюблив творити постімпресіоніст [18, 94]. На межі 1920–1930-х років Ф. Кричевський одночасно розробляв кілька хроматично-асоціативних підходів: а) сріблясто-коричнева гама, що співвідносилася з «музейним» відчуттям живописності, реалізувалася у «Портреті Л. Морозової»; б) контраст основних барв веселки до основних тонів, білого і чорного, що апелював до символічної семантики народного мистецтва, відтворився у картинах «Свати» (1928, іл. III.2.4) і «Мати» (1929, іл. III.3.10); в) диференціацію блакитно-зеленої гами відтінків задля відтворення просторових вражень глибини застосовано в панно «Рідна земля» (1935, іл. III.3.7).

Після передчасної смерті живописця його вдова Н. П. Кричевська передала до збірки Київського державного музею українського мистецтва (КДМУМ) сорок вісім творів, про що свідчать акти закупівель Міністерства культури України від 23 грудня 1959 року (іл. III.15) [38] та від 18 грудня 1969 року (іл. III.17) [37]. Проте у згаданих реєстрах відсутня картина «Портрет Л. Морозової». На наш запит співробітники Державної Третьяковської галереї (ДТГ) повідомили, що «Портрет Л. Морозової» було викуплено у вдови 1968 року з персональної виставки Ф. Кричевського в Москві, а до збірки ДТГ картина потрапила 1990 року [29]. «Портрет Л. Морозової» – унікальний зразок сезаннізму в практиці Ф. Кричевського, який нині, на жаль, зберігається не в Україні.

III.2. На шляху до власного синтетизму

Якщо під час створення портретів Н. П. Кричевської та Л. Морозової художник абсорбував в уяві концептуальні тенденції сезаннізму: умовні засоби просторової глибини, прийоми спрощення та геометризації форм, методи локалізації барв, що, зрештою, змінили засади образотворення в бік конструктивного формалізму,

то в розробці сюжету «Свати» (1928), присвяченого українському весільному обряду, природа синтезу Ф. Кричевського збагатилася елементами української матеріальної культури, створивши логіку живописно-декоративної архітекτονіки. Водночас вибір типажів із народного середовища для змалювання головних героїв сюжету «Свати» (іл. III.2.4) Ф. Кричевського перекликається з гуманістичним світоглядом П. Сезанна, який також наслідував демократичні традиції, започатковані на зламі 1840–1850-х років Гюставом Курбе.

Прості люди, які гідно прожили звичайне життя, приваблювали французького постімпресіоніста невігаданою природністю: «Найбільше я люблю змальовувати людей, які постаріли, нічим не порушивши звичаїв, а підкорившись законам часу» [171, 193]. Л. Вентурі пояснює, що увага П. Сезанна до простого люду ґрунтувалася на переконаннях, що благородність живописного стилю полягає в безпосередньому відтворенні народного життя, суголосного з невдаваною правдою буття [15, 75]. Співзвучні оцінки знаходимо у спогадах про впадіння та звички Ф. Кричевського. Наприклад, історик і краєзнавець Володимир Хурса пише: «Ф. Г. Кричевський любив простих людей, постійно зустрічався з селянами, вів безкінечні розмови з любителями старови-

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

ни. Він міг годинами просиджувати з дідами на колодах під тином [...]. Він настирливо вивчає побут, звичаї, народні характери. Цікавить його все: рушники, хустки, плахти, корсетки, глечики, макітри. [...] Придивлявся до людей, які виражали різноманітні характери народні, запрошував позувати селян» [149, 218].

У центрі фронтальної бінарної композиції «Свати» змальовано фігури молодого й батька, які в очікуванні нареченої розташувалися відпочити на лаві біля хати. Конструктивним елементом хроматичної композиції постають деталі традиційного українського строю. Поєднання окремих частин живопису визначається не так загальною структурою картини, як ритмічним чергуванням хроматичних зон. Тональний контраст білого і чорного у співвідношенні до барв веселки здійснено чергуванням білих і спектральних площин: лляні сніжно-білі сорочки з мережками біля комірів прикрашені червоними зав'язками-гарасівками. Білий колір переходить безліччю відтінків на широкі полотняні штани-гачі, що контрастують із кольором темно-рудих чобіт. Контраст світлих і темних барв підкреслено деталями верхнього одягу чоловіків. Шви, поділок, низ рукавів чорного вовняного сердака молодого оздоблено вишивкою, яка бездоганно гармонує з червоним

коміром і різнокольоровими вовняними кутасами, розміщеними у верхній частині піл. Чорний капелюх-крисаня, декорований червоно-зеленим герданом і трісункою, завершує стрій молодшого свата. Вбрання старшого свата не таке барвисте, воно відповідає віку. Художник зобразив його у вохристо-коричневій гамі відтінків: бурого забарвлення опанча контрастує зі збагаченою блакитно-ліловими півтонами сорочкою і таким самим тлом стіни за спиною діда. Вохристий солом'яний бриль на його голові перегукується з хлібиною, яку чоловік тримає на коліні.

Фігури сватів на картині Ф. Кричевського продукують форму парних трикутників, які послідовно накладаються один на один. Конструкція піраміди як найстійкішої композиційної схеми, безсумнівно, має точки перетину з творчими уявленнями П. Сезанна 1880–1900-х років [187, 98–109], що послідовно втілювалися у розробках п'яти сюжетів «Гравці у карти» [162, 49]. Регулярне розташування типажів у «Сватах» утворює чергування декоративних площин, наче сконструйований формальний орнамент. Інтроспективне переосмислення натури настільки перероблене засобами авторського синтезу Ф. Кричевського, що постає переконливе враження природної матеріальності. Науковці підкреслюють, що аргументи

«природної» переконливості були підґрунтям творчого методу П. Сезанна: «Однак впасти в чисту декоративність не дозволяло Сезанну його прагнення до “об’єктивного” зображення природи і його бажання виявити об’єми предметів» [162, 42].

Водночас єдність стилю, якої Ф. Кричевський досяг у попередніх творах 1920-х років, стає дедалі синтетичнішою. Завдяки чітко продуманим композиційним схемам елемент натуралістичної випадковості зник з інструментарію Ф. Кричевського. Властивості нової «спроєктованої» дійсності віддзеркалилися у композиції, зумовивши формальні принципи живописно-пластичної модуляції. І ці зміни практичних підходів Ф. Кричевського є цілком закономірними. Л. Вентури зауважує, що в пошуках оптимального синтетизму між схематичною композицією і кольором П. Сезанн замінив «модельовання» живописною «модуляцією», тобто розміреним чергуванням кольорних зон [15, 75]. Аналогічні домінанти синтезу – композиційне проектування фігур і просторової глибини через модуляцію барв – виявляються у творах Ф. Кричевського «Свати» (іл. III.2.4), «Мати» (іл. III.3.10), «Рідна земля» (іл. III.3.7).

Можна зауважити, що процес творчої асиміляції Ф. Кричевського 1926–1935 років мав двоїстий характер. Наприклад, у

портретах Н. Кричевської (іл. III.1.5) та Л. Морозової (іл. III.1.15) прикмети національної ідентифікації відсутні, тому портретовані сприймаються як загальноєвропейські образи. Вперше елементи самобутньої української культури Ф. Кричевський почав використовувати як форму художньої мови ще на етапі натуралізму (1898–1910), скажімо, в етюді «Голівка дівчини. Портрет Галі Старицької» (іл. I.3.5) та дипломній роботі «Наречена» (іл. I.1.4). Від 1912 року творча діяльність Ф. Кричевського була впритул пов’язана із власним досвідом колекціонування предметів народного одягу, килимів, рушників: «На ярмарках і базарах художник скуповував рідкісні плахти, килими, вишивки, пояси, щоб потім кращі речі передати до музею, який відкрився в Полтаві, в будинку земства» [104, 53–54].

Тому формування авторського синтезу в практиці Ф. Кричевського стверджувалося під впливом українських традицій та народного мистецтва. До того ж адаптація поширювалася не фронтально на всі без винятку твори, а радше нагадувала послідовні «приливи» і «відливи», коли з відстані художній ефект виявлявся очевидніше. Отримавши враження від творчості західноєвропейських художників, у наступні розробки Ф. Кричевський додавав до елементів синтезу щось «своє»: типажі українських селян,

На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до пост-імпресіонізму

специфіку національного вбрання, атрибути побуту, узагальнені враження про хроматичні домінанти українського колориту. Українські дослідники помітили цю вібрацію творчого розвитку і дійшли висновку, що «народна тематика завжди перемагала» [53, 208].

Проте творчість Ф. Кричевського була явищем цілісним і не мала протиріч всередині власної природи. Під час періодичних тематичних дистанціювань відбувалося збагачення формальними засобами образотворення, і саме через цей досвід усвідомлювалися майбутні метафоричні узагальнення. Тобто з неоднакових ракурсів вимальовувалися різні перспективи відтворення, яке через конкретні образи дозволяло передати уявлення про український дух та національну ідею: «Він гаряче підтримував ідею брата В. Кричевського і С. Васильківського про створення унікального національного стилю в мистецтві», – засвідчують нашу думку спогади сучасників [91, 7]. Отож, творча діяльність була для братів Кричевських не просто покликанням, а виявом національної пасіонарності, суспільне розуміння якої актуалізувалося набагато пізніше в контексті досліджень Льва Гумільова [43, 123].

III.3. Досвід постімпресіонізму в практиці Ф. Кричевського

Серед визначних творів зрілого Ф. Кричевського, у яких мистецтво колориста виявляється в усій переконливій повноті, слід виокремити метафоричний образ «Мати» (1929, іл. III.3.10), що підсумовує досвід майже двадцятилітніх творчих шукань. У книзі вступу музейних предметів основного фонду № 2, справа № 1/212 (НХМУ) зазначено, що твір надійшов до збірки під назвою «Сонячний день» [36, 25]. Проте на зворотному боці полотна авторські написи Ф. Кричевського відсутні. Зі спогадів дружини художника відомо, що Ф. Кричевський створював картину на пленері в селі Шишаки [60, 56]. Київ і Шишаки – два полюси життя Ф. Кричевського. З Києвом пов'язане кар'єрне зростання й адміністративні бурі, з Шишаками – спочинок душі й евфонія творчої індивідуальності. Українське село було втіленням уявлень художника про ідеальне місце на землі, символізуючи безумовну гармонію людини і природи вдалині від гомінкої цивілізації: «Для нього цей рай – поетичний символ Батьківщини. Він був для нього тим, що Фонтенбло для барбізонців, Таїті для Гогена, Волга для Кустодієва – джерелом творчого натхнення» [100, 3–4].

На першому плані картини «Мати» змалювано немолоду жінку, на руках якої загнули маленьке дівча та немовля. Матір з дітьми зображено на тлі вибіленої стіни селянської хатини, де втомлена господиня вирішила відпочити на лаві в затишній тіняві дерев. Відійшовши від традиційних правил живопису, Ф. Кричевський акумулює всю увагу на барвах та формально-спектральних структурах композиції. Водночас пересічний сюжет стає лише прецедентом для виявлення хроматичної звучності кольорів. Живописна архітектоніка задуму синтезує в єдиний конструктивний принцип три композиційні схеми: а) інтроспективний портретний стиль, що посилює відчуття внутрішньої зосередженості образів; б) структуру людської «гори» з триптиха «Життя»; в) уявлення про універсальностійку композицію у формі трикутної піраміди (іл. III.3.8).

Форма трикутника уособлювала підсвідоме уявлення Ф. Кричевського про фундаментальність. Про це свідчить «Автопортрет у білому кожусі» (1926–1932), створений у проєкціях піраміди. «Він любив розставлені ноги, що міцно упиралися в землю», – згадує С. Григор'єв про вчителя [100, 6–7]. Внаслідок взаємопроникнення згаданих концептів та їх подальшої адаптації в картині «Мати» народжується само-

стійна органічна композиційна дефініція, що уособлює власне художнє бачення світу, не схоже на бачення інших: «Опісля багатьох зусиль і творчих пошуків мистецтво Ф. Кричевського вбирає в себе строгу лаконічність форми, чітку конструктивність композиційних побудов, яких не було у нього раніше» [100, 3–4].

Отож, якщо Ф. Кричевський і сприйняв інноваційні «технології» європейського живопису межі XIX–XX століть, то він їх настільки перетворив власним творчим темпераментом, що про це навряд чи можна здогадатися. Визначним творчим досягненням у картині «Мати» є те, що у живописному відтворенні автор відмовився від засад натуралізму, застосувавши натомість символічні колірні метафори, які в постімпресіонізмі ніколи не відходили від предметного світу повністю: «Колір ніколи не існував сам по собі, поза формою, завдяки кольору, мозаїкою точних мазків виводиться форма, мальовничою сплавленою матерією будуються могутні і сильні об'єми», – згадував С. Григор'єв на Вечорі пам'яті Ф. Кричевського 4 червня 1965 року [100, 5–6]. Плетиво живописних площин створює виразний орнамент декоративного килима, розкриваючи імпліцитну присутність українського килимарства як підстави художнього синтезу мистецтв (іл. III.3.11). Щільні

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

сяйливі барви сповнені сонячною життєствердною силою і творчою пристрастю. А формотворчий концепт людської «гори», що реалізувався раніше в триптиху «Життя» завдяки каліграфічній спаяності форм, трансформується в портреті «Мати» у суто колірне розмежування площин, що вирізняються через хроматичні контрасти. Триумф кольору виявляється в усьому: колір стає формою, масою, простором і символом, ніби він єдиний засіб художньої виразності.

На межі 1920–1930-х років Ф. Кричевського певною мірою ще цікавили зовнішні атрибути, що створювали декоративний ефект етноксотики, як, скажімо, у Гогена. У портреті «Мати» виразна самодостатність колірних площин утворила живописну декоративність, органічно пов'язану з символічною філософією постімпресіонізму [196]. Спектральна драматургія сюжету побудована на фронтальній супідрядності червоної барви білому і чорному тонам. Аналогічне сприйняття колірної символіки суголосне з відповідною семантикою в іконописі [150] та традиціями українського народного мистецтва [125]. Апеляції Ф. Кричевського до естетики традиційного українського килимарства посвідчуються методологією його практичних занять: «У великій залі українські килими XVIII століття розвішані по стінах [...]. На жовто-зо-

лотистому тлі килима він приколов шпилькою дві троянди – червону і білу, для порівняння. “Подивіться уважно: тут квіти живі, натуральні, й штучні, виткані на килимах. Порівняйте, в чому різниця, – тихо мовив він. – Природні квіти мало чим відмінні від тих, що малюють у натюрмортах, а в килимах вони умовні в рисунку і в кольорі, тонально м’якші, більш локальні. Натуральні мотиви квітів перероблені, узагальнені за формою, спрощені для зручності виробництва. Натура перероблена, з неї вибрано типове, характерне для художнього образу. [...] Натура лише допомагала красиво вирішити композицію килима чи то настінних розписів”», – згадує П. Мусієнко [60, 66]. Демонструючи різницю між природою та мистецтвом, Ф. Кричевський залучав українських студентів до практики художнього узагальнення з метою опанування засад синтезу мистецтв. Як відомо, одним із перших відмінність між природою та мистецтвом обґрунтував Е. Золя у власній «теорії екранів» восени 1864 року [168, 457–458].

Залучення традицій народного мистецтва до потенціалу власного художнього синтезу мистецтв оптимізувало чергові формальні досягнення у практиці Ф. Кричевського. В портреті «Мати» з’являється зовсім нова якість: проблема просторової глибини вперше вирішується через абсо-

лютно площинний дизайн. Відмовившись від повітряної та лінійної перспективи, художник створив враження глибокого багатопланового середовища винятково кольорами, що було живописним принципом у практиці постімпресіоністів і творчості П. Сезанна зокрема [192, 11–17; 194, 3–5; 201]. Цю нову формальну властивість живопису Ф. Кричевського можна чітко простежити під час моделювання світло-тональних ефектів першого плану в зоні білої сорочки матері, що без змін переходить у простір другого плану, – на поверхню білої стіни будинку, створеної з плетива мерехтливих сонячних плям і тіней. Форми органічно злагожені з колоритом і створюють єдність живописної пластики й художнього задуму, що, на думку Л. Вентурі, врешті-решт і становить сутність мистецтва [15, 68].

Найважливішим у мистецтві Ф. Кричевського є філософський задум, що засобами метафоричного уподібнення створював ліричний ідеалізований світ, відмінний від прозаїчного життя. «Особливо хотілось би підкреслити якість, найважливішу для художника, – це цілісність його особистого світогляду, що дозволяло йому висловити себе, свої ідеали, своє розуміння світу і людини», – зазначено у стенограмі Вечора пам'яті Ф. Кричевського від 4 червня

1965 року [100, 6–7]. У картині «Мати» виразно розкрилося ідеалістичне підґрунтя творчого індивідуалізму Ф. Кричевського, що існувало непорушним законом всередині власної істини. Аналогічне сприйняття дійсності притаманне французьким постімпресіоністам і, зокрема, П. Сезанну, який характеризував його як «моє маленьке сприйняття світу» [18, 78].

Через героїнь на полотні «Мати», як і через образ Л. Морозової, художник розкриває не внутрішній світ портретованих, а узагальнену картину Всесвіту довкола них. Такий погляд на реалізацію сюжету був властивий П. Сезанну, допомагав глобалізувати художню ідею, масштаби якої виходили за межі реальних осіб: «Модель не цікавить П. Сезанна, його цікавить тільки відтворення картини світу», – підкреслює Л. Вентурі [15, 69]. Аналогічної думки про систему філософського бачення П. Сезанна дотримувався Ф. Бургер [170, 28]. У специфічній зміні художніх домінант, що жертвували інтересами особистості заради глобальних проблем, імпліцитно розкриваються рефлексії синтоїзму, що були етичним підґрунтям японської культури і почали поширюватися на теренах європейського континенту з другої половини 1860-х років. Як відомо, вірування «синто» базувалося на поклонінні явищам природи, а не персоніфікованим

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

богам чи особі, як у європейській цивілізації [99, 14]. Тож образ людини, відтворений японським майстром, набував маргінального значення щодо загального художнього змісту.

Завдяки «неєвропейським» масштабам творчого погляду вже у практиці українського художника Ф. Кричевського буденний епізод зі звичайного життя перетворився на одвічну оповідь про незбагненну таїну буття з його величними неквапливими ритмами, зі стрімкими веснами і довгими зимами, святами, весіллями й похоронами, – незмінними традиціями, що зрештою стають запорукою непохитної віри та душевного супкою кожної людини. Багаторічне узагальнення колірних потенцій, що пройшло етапи символічних трансформацій у картинах «Три покоління» (іл. I.3.9), «Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі» (іл. II.1.7), «Хлопчик із пташкою» (іл. II.2.5), «Комсомолка» (іл. II.2.6), «Кохання» (іл. II.3.4), «Родина» (іл. II.3.15) і «Свати» (іл. III.2.4), врешті підвело Ф. Кричевського до створення хроматично-символічної максими: червоне – чорне – біле (життя – смерть – вічність).

Невипадковий відбір колірних символів розкриває філософію художнього задуму, що життя людини – це, зрештою, позачасовий феномен, який простягається в наступні покоління і живе у вічній пам'яті. У більш

масштабних проєкціях архетип української неньки символічно уособив гіперболу матері-Землі – богині родючості й життя. Самодостатність барв перетворилася на основний закон художньої мови Ф. Кричевського, посвідчуючи, що багаторічний процес шукань авторського синтетизму завершився під час створення сюжету «Мати», який по праву можна зарахувати до шедеврів українського постімпресіонізму.

У працях підсумкового етапу 1930–1940-х років образ української природи глобалізується в поетичну метафору рідного краю – Батьківщину. За вишуканою досконалістю і живописною гармонією монументально-декоративне панно «Рідна земля» (1935) є, можливо, одним із найвизначніших шедеврів пізнього Ф. Кричевського. В Акті Міністерства культури УРСР № 57 від 18 грудня 1969 року (іл. III.17) поряд із надрукованою назвою картини «Рідна земля» олівцем дописано назву «Мати» [37]. Отож можна припустити, що панно «Рідна земля» і твір «Мати» пов'язані між собою єдиною художньою ідеєю. Композиційно-філософський задум панно, хроматичні особливості його колориту й манера живописного відтворення дають можливість провести контроверсійні аналогії з краєвидами П. Сезанна 1885–1900 років зі збірки Музею нового західного мистецтва (1923–1948).

Ліворуч від оптичного центру картини «Рідна земля» змальовано молоду дужу жінку, яка бавиться з малюком у прохолодному затінку під кронами могутніх дерев. Відомо, що картина створювалася на підставі попередніх пленерних етюдів у селі Шишаки [60, 56]. Стовбури, що «кулісами» оточують постать матері з обох боків, створюють потужну вертикаль композиції, а вигнуті сплетіння зелених крон та гілок ускладнюють композицію діагональними розв'язками. Крізь зелену крону видніється сіро-рожевий небокрай. Ландшафт розкриває широкую перспективу спокійного горизонту. Вільні, позбавлені предметності площини зелені і трави створюють непохитне враження простору, а переливчасті гармонії кольору сприймаються як абсолютно пласкі конструкції без глибини. Ця картина, як і портрет «Мати» (іл. III.3.10), створює враження глибокого простору винятково засобами кольору. Згаданий прийом поширився в сезаннівських розробках 1880–1900-х років [185, 60; 192, 11–17; 193; 194, 2–3; 201].

Образ жінки на тлі українського краєвиду від початку творчого шляху Ф. Кричевського уособлював ідею гармонії людини і природи. Цей сюжет якнайкраще відповідав уявленням митця про масштабний твір, який зможе узагальнено передати його синтезоване бачення світу й сучасності. Біло-

сніжну постать матері з дитям у картині «Рідна земля» (іл. III.3.7) подано силуетно проти сонячного освітлення, в контражурі. Модельовані блакитно-холоднуватими відтінками форми фігур чітко виокремлюються на тлі широкої панорами, наче скульптурний монумент. У цьому контексті доречно провести аналогію з сезаннівським сприйняттям 1800–1900-х років. За гіпотезами вчених, сюжет оголених купальників на тлі пленеру уособлював філософські погляди П. Сезанна про єдність людини і Всесвіту [107, 179]. У сучасній британській енциклопедії вказується, що, змальовуючи оголені фігури на пленері, П. Сезанн прагнув передати скульптурний ефект на тлі ландшафту [193].

У панно «Рідна земля» ясно відчувається ідея гармонії людини і природи. Ефект «скульптурності» фігур також відчутний. «Це стиль, що деякою мірою являє собою синтез малярства, скульптури та графіки» [7, 53]. Відлуння античності в інтерпретації Ф. Кричевського постає через власну авторську міфологію, пов'язану з символом архітектурної колони. Метафоричне уподібнення жінки до доричної колони паралельно розроблялося в ескізах для портрета Л. Морозової (іл. III.1.14). Тож змалювання матері біля могутнього стовбура в композиції «Рідна земля» підтверджує, що згада-

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

ні пошуки засобів метафоризму були не випадковими. Постає жінки на тлі стовбурів тримає композицію чотирма вертикалями так само твердо, як колони тримали антаблемент античного храму.

Панно «Рідна земля» написано широко й розкуто, з домінуванням світлих прохолодних сріблясно-блакитних відтінків. Певно, саме такий стан природи в Ексі П. Сезанн називав «світло-сірою» погодою. Співзвучна гама кольорів притаманна краєвидам П. Сезанна з мотивом гори св. Вікторії «Рівнина біля гори св. Вікторії» (1882–1885, іл. III.3.1) та «Гора св. Вікторії» (1900, іл. III.3.4) з колишньої збірки ДМНЗМ. Не вдаючись до точного рисунка, одним лише рухом пензля, Ф. Кричевський створює відчуття глибокого матеріального простору картини завдяки напливним колірним площинам. Схожими засобами пластично-живописного моделювання написано гору в сезаннівських етюдах «Гора св. Вікторії» та «Дорога біля гори св. Вікторії».

Моделювання форм стовбурів та крон дерев Ф. Кричевський здійснює завдяки діагональним розгонистим кольоровим штрихам пензля, який у процесі написання не відривався від полотна (іл. III.3.7/2). Контур стовбурів додатково виділявся художником у зонах тіні кобальтовими вертикальними лініями, а з боку сонячного світ-

ла – вохрою (іл. III.3.7/3). За живописним темпераментом ці деталі з картини Ф. Кричевського схожі з сезаннівською манерою в етюді «Акведук» (1885–1887, іл. III.3.5) та картині «Велика сосна поблизу Екса» (кін. 1890-х, іл. III.3.2/1–III.3.2/3). Скульптурний ефект від силуету матері з дитям на тлі стовбура опосередковано нагадує враження від сезаннівських «Купальників» (1890–1894, іл. III.3.6).

Дивлячись на це масштабне розкуте полотно, стає цілком зрозуміло, яку неоціненну користь принесло Ф. Кричевському засвоєння ірраціонально-живописних тенденцій ар нуво 1880–1900 років. У своїх роботах художник прагнув зафіксувати все найбільш постійне, незмінне, вічне, що протиставлялося мінливому натуралізму. Змальовуючи щоденні ситуації, він, як і П. Сезанн, намагався надати сюжету узагальненого значення. Сезаннівська композиція, що створювала передумови для власного «замкнутого у собі світу» [201], дозволила Ф. Кричевському зберегти себе як творчу індивідуальність і врятуватися від вульгаризацій соцреалізму.

Впродовж життя митця вважали виразником соцреалізму, і з цим статусом його ім'я увійшло в історію українського мистецтвознавства XX століття [12; 16; 21; 27, 28–30; 32, 22; 33, 11, 21–22; 55, 121–122;

59; 61; 70, 134–136; 71, 8; 91, 12–15; 104, 52; 108, 38–40; 112; 118; 140, 8–12; 145; 157, 19–20, 67]. Проте проникливий погляд розпізнає, що майже всі твори Ф. Кричевського 1920–1940-х років зазнали очевидних суб'єктивних ідеалізацій. У картинах цього часу внутрішні відчуття Ф. Кричевського домінували над буденною реальністю. Згадані настрої суб'єктивного ірраціоналізму були сприйняті імпресіоністами та їхнім оточенням під впливом ідей А. Шопенгауера, ставши ідеологічною платформою французьких художників-новаторів 1870–1900 років, зокрема постімпресіоністів [197, 190]. Насправді природа суб'єктивного ірраціоналізму не має нічого спільного з колективним баченням соцреалізму.

Манера накладання живописної маси – мазки, штрихи, плями – так само відтворювала безпосередні емоції Ф. Кричевського, а не об'єктивний візуальний світ. Таке живописне письмо бере витoki від традицій 1850-х років: Е. Делакруа, О. Дом'є, Г. Курбе. Воно слугувало дієвим засобом художнього суб'єктивізму, який протистояв вилізаним прописці академічної школи Ж.-О.-Д. Енгра та стереотипам Паризького салону. Досвід формально-пластичного накладання фарб Ф. Кричевський впроваджував у власну педагогічну практику: «Радив класти мазки не лише вповдовж форми, а й

упоперек. [...] “Писати впоперек форми” стало крилатим висловом в інституті. І всі знали, що йде він від Ф. Кричевського», – згадує Б. Піаніда [105, 41].

Другим дієвим засобом суб'єктивізму було відтворення просторових вражень через площинні кольори, що вперше почало застосовуватися в практиці різних постімпресіоністів, зокрема П. Сезанна [185 60–65; 192, 15–18; 194, 3–5]. Еквівалентний засіб відтворення просторових уявлень побутував у сакральному мистецтві, іконописі, народному мистецтві, традиції яких акумулювалися постімпресіоністами під час створення авторських різновидів синтетизму. У практиці Ф. Кричевського прийом уперше почав використовуватися в контексті синтезованих розробок «Хлопчик із пташкою» та «Комсомолка», а утвердився в 1930-х роках під час осягнення принципів сезаннізму у творах «Портрет Л. Морозової», «Ткаля», «Свати», «Мати», «Рідна земля».

Природний суб'єктивізм Ф. Кричевського закріпився на тематичному підґрунті гармонійної єдності людини і природи. Тема людини на пленері активізувалася у французькому живописі в другій половині 1860-х років [312, 7] і досягла апогею у пошуках універсального раю в інтерпретаціях П. Гогена. Ідилічно-епічні настрої гармонії людини і природи чітко виявилися у постім-

На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму

пресіоністичних картинах Ф. Кричевського «Мати» (1929) та «Рідна земля» (1935). У них відчувається психологічне протистояння пафосним утопіям соцреалізму, що репродукували установку про радянську «надлюдину», здатну підкорити навіть природу. Тобто морально-етичні утопії постімпресіонізму Ф. Кричевського протиставлялися політичним утопіям соцреалізму.

На перехресті
модерну:
Федір
Кричевський
на шляху
до пост-
імпресіонізму

ВИСНОВКИ

На відміну від неперервного процесу формування західноєвропейської цивілізації, художню культуру України оминув той історичний досвід, що століттями накопичувався на європейському континенті від античних часів до епохи модерну. За історичних обставин жертвовної залежності національної культури від наслідків геополітичних факторів сьогодні важко переоцінити значення українських пасіонаріїв, через творчу й громадську діяльність яких в Україну інтегрувався актуальний міжнародний досвід, що в подальшому абсорбувався задля ствердження власної культурної самоідентифікації. У період глобальної міжнародної комунікації, без якої неможливий повноцінний розвій мистецтва, стає очевидним, що до кінця ХХ століття здобутки західноєвропейського живопису поширювалися на теренах України не у фронтально-суспільній площині, а завдяки індивідуальним ініціативам художників-подвижників. Федір Кричевський належить до визначних постатей українського мистецтва, які власним талантом, а нерідко й життям компенсували наявну соціокультурну прірву провінціалізму, що історично утворилася між Україною та цивілізованим світом.

Опанування основоположними тенденціями французького ар нуво та віденського сецесіона в період стажування в Європі у 1911–1912 роках назавжди змінило творчий світогляд митця. Засвоєні грані модерну наблизили Ф. Кричевського до інтроспективного бачення природи речей. А це оновлене сприйняття мистецтва увійшло в мистецько-освітній процес України через педагогічну практику художника в 1913–1941 роках. Мистецтво Ф. Кричевського неможливо вмістити у межі будь-якого сучасного йому напрямку, бо імпресіонізм, символізм та постімпресіонізм виявилися «затісними» для відчуття його творчої свободи. Водночас ці провідні тенденції західноєвропейського модерну відкрили художникові безкраї обрії колоризму, прищепили сучасне образне бачення, що дозволило ствердити власну художню мову, яка стала програмою в будь-яких жанрах його творчості. Вивчення мистецького спадку Ф. Кричевського дозволяє виокремити три основні періоди, що формувалися під враженням від новаторських тенденцій європейського модерну 1870–1900 років.

Десятиліття 1913–1923 років можна визначити як стадію «входження» українського живописця в образотворчі принципи модерну. Тоді у творчу свідомість Ф. Кричевського

паралельно абсорбувалися враження про пізній імпресіонізм 1880-х та символізм 1900-х років, сприйнятий через інтерпретації Г. Клімта й Ф. Годлера. Досвід імпресіоністичних імпровізацій дозволив Ф. Кричевському синтезувати враження від об'єктивної емпіричної дійсності та суб'єктивного відчуття кольору, що допомогло художникові наблизитися до наступного етапу образотворення – мистецького узагальнення натури. Через картини піонерів європейського модерну в практику Ф. Кричевського невимушено перейшли рефлексії японізму: вертикальний формат какемоно, жанр бідзін-га та засади декоративного оздоблення кімоно, які засвоювалися українським митцем не через першоджерело, а підсвідомо, через вторинні аспірації – художні образи Дж. Г. Брайтнера, В. Вейса, С. Дембіцького, Г. Клімта, Ж. Ж. Лефевра, К. Моне, Е. Моро, Ю. Панкевича, Р. Л. Ріда, О. Ренуара, Дж. Вістлера, Р. Фонтана, Ф. Годлера, В. М. Чейза та інших. Найвиразніше акомодация засвоєного досвіду виявилася у портретному жанрі Ф. Кричевського, в образі «Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі» (1914), де зачарованість двовимірною декоративністю ще протистоїть тривимірній обачливості. Десятиліття 1913–1923 років слід зарахувати до періоду раннього модерну у творчості Ф. Кричевського.

Упродовж 1923–1926 років у практиці Ф. Кричевського спостерігається етап чергового творчого піднесення, викликаний поглибленою увагою до проблем монументального мистецтва, що набуло суспільного значення у зв'язку з державним планом монументальної пропаганди 1918 року. В тогочасних пошуках художнього синтезу Ф. Кричевський акумулює власні спогади та враження від античного мистецтва, візантійської фрески, давньоукраїнського іконопису та революційної патетики ХХ століття. Інтроспективне переосмислення натури цього періоду проектується у форматі двовимірних формально-площинних стилізацій, у розробці яких Ф. Кричевський уперше скористався білими повздовжніми штрихами, які у практиці візантійського сакрального живопису ХІІІ–ХІV століть називалися «проб'єла». Оскільки в національних школах – ар нуво, сецесіона, югендстилю, стилю ліберті, модерн стайл, стилю Глазго й стилю Тіффані – ніколи не спостерігається застосування згаданого прийому, що абсорбувався у свідомості Ф. Кричевського в контексті «слов'янської» моди на «візантизм», образи «Хлопчик із пташкою» та «Комсомолка» (1923–1924) можна визнати унікальними зразками українського модерну, які не мають аналогів у практиці західноєвропейського модерну межі ХІХ–ХХ століть. Етап 1923–1926 років ми зараховуємо до періоду зрілого модерну у практиці Ф. Кричевського.

Пізнавши природу синтезу мистецтв на початку ХХ століття, наприкінці 1920-х років Ф. Кричевський поновив пошуки засобів образотворчої експресії. Захоплення площинною декоративністю, що очевидно простежувалося на ранньому та зрілому етапах творчого поступу, поволі поступилося місцем пошукам конструктивної виразності. Період 1926–1935 років, який можна визначити як етап пізнього модерну в практиці Ф. Кричевського, формувався здебільшого під враженням від експериментів сезаннізму. 1928 року під час розробки сюжету «Свати», присвяченого українському весільному обряду, природа синтезу мистецтв Ф. Кричевського збагатилася елементами української матеріальної культури. Упродовж усього творчого шляху – від ранніх знахідок випускної роботи «Наречена» (1910) до зрілих шукань у композиціях «Свати» (1928) та «Мати» (1929) – формування авторського живописного стилю стверджувалося під перманентним впливом українських традицій і народного мистецтва. Фінальне оформлення живописного синтетизму Ф. Кричевського завершилося під час створення метафоричного портрета «Мати», де символічну харизматичність образу передано лише асоціативною природою барв, що репрезентує постімпресіоністичну тенденцію творчості майстра.

Реалізація європейського досвіду Ф. Кричевського відбулася в умовах невпинного соціального колапсу революцій та воєн першого двадцятиріччя ХХ століття. Хронічний політичний тиск і більшовицька цензура, безумовно, завдавали чимало втрат невимушеному піднесенню професійних можливостей майстра. І насамперед це позначилося на виборі тематичного репертуару, який Ф. Кричевському доводилося коригувати відповідно до вимог радянської політичної фабули. Тож упродовж десятиліть сучасники вважали Ф. Кричевського виразником соцреалізму, і з цим статусом його ім'я увійшло в історію українського мистецтвознавства ХХ століття. Втім, у живописі домінуючим залишається творчий світогляд митця, що впроваджує конкретний живописний лад. З огляду на це, можна створити, наприклад, образи доярок і шахтарів у різних напрямках: імпресіонізмі, символізмі, модернізмі, супрематизмі тощо. У певних випадках сюжет картини та її назва можуть відволікти або навіть приховати істинний характер творчості від необізнаного урядовця, проте ці засоби розумової комунікації не здатні вплинути чи змінити наявну формально-живописну структуру письма, а отже, й природу творчості.

Уважний неупереджений погляд сучасника неодмінно розпізнає очевидні ідеалізації художніх образів Ф. Кричевського, де внутрішні суб'єктивні переживання живописця домі-

нують над об'єктивною реальністю. Ірраціональне світобачення Ф. Кричевського зі сталою схильністю до ідеалізацій простежується на всіх без винятку етапах його творчого становлення. Заховавшись за ідеалістичною «ширмою», Ф. Кричевський творив власний світ і власний погляд на сучасність, що допомогло художникові зберегти творчу індивідуальність за обставин політичного всевладдя в культурній політиці УРСР. Тож історичні катаклізми й радянська диктатура виявилися безсилими перед універсальністю законів творчої еволюції Ф. Кричевського.

Масштабність таланту Ф. Кричевського і його громадська пасіонарність розкрилися у відчутті власної відповідальності за майбутнє художньої школи українського живопису. Попри дефіцит творчого вибору, художникові вдалося адаптувати набуті у Європі знання і передати їх своїм учням у той драматичний момент української історії, коли мистецтво перебувало в тенетах культурно-політичної самоізоляції. В десятиліття хрущовської «відлиги» (1953–1964) студенти Ф. Кричевського стали сформованими авторитетними творцями. Тож постала потреба в громадському переосмисленні педагогічного внеску художника, що оформився у мистецтвознавчій літературі в теоретичне поняття «школа Ф. Кричевського». На початку 1970-х років почалося активне ствердження згаданого мистецько-освітнього феномена першої половини ХХ століття, увага до якого послідовно склала коло фахових зацікавлень ХХІ століття.

Значення мистецької постаті Ф. Кричевського в українській культурі ХХ–ХХІ століть важко переоцінити, адже індивідуальний творчий хист митця дав історичний шанс для чергового поширення засад формального колоризму і поновлення тенденції постімпресіонізму в образотворчому мистецтві України другої половини ХХ століття. Підтвердженням уваги української громади до творчості Ф. Кричевського стала персональна виставка його картин у НХМУ «Майстер і час. Федір Кричевський» (23.06–18.08.2017), де на огляд публіки було вперше представлено сто сімдесят сім живописних та графічних творів із музейних і приватних зібрань України.

Архівні документи

Розділ I



I.1



I.3



I.2



I.4

I.1. М. Ф. Біляшівський (1867–1926). Перший директор Київського художньо-промислового і наукового музею імператора Миколи Олександровича. Фрагмент світлина М. Ф. Біляшівського (1908). 14,5х9,5, інв. № Ф-19770/1. НМІУ, Київ.

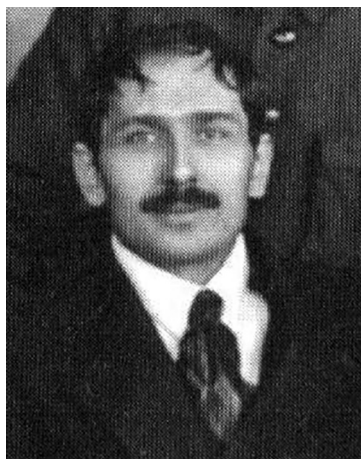
I.2. Д. М. Щербаківський (1877–1927). Завідувач історичного та етнографічного відділу музею Київського художньо-промислового і наукового музею імператора Миколи Олександровича. Світлина з НАФРФ ІМФЕ НАН України, ф. 13-6, од. зб. 499. Арк. 10.

I.3. Виставка 1906 року в Київському художньо-промислового і наукового музеї. Експозиція українських старожитностей із приватних колекцій В. Н. Ханенко, О. С. Рахманової, графа О. О. Бобринського та Б. К. Жука. Світлина 2: фонд 1, опис 2, справа 1. – Од. зб. 10. НМУНДМ, Київ.

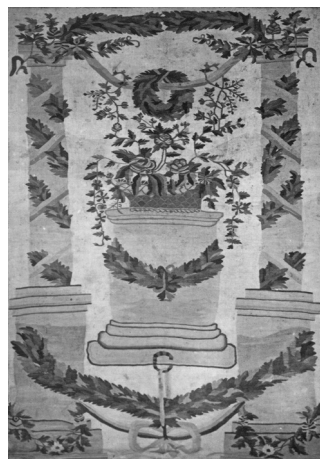
I.4. Експозиція Київського художньо-промислового і наукового музею у вересні 1911 року. Виставка присвячена приїзду імператора Миколи II з родиною. Світлина 1: фонд 1., опис 2, справа 3. – Од. зб. 4. НМУНДМ, Київ.

Архівні документи
Розділ I

60



I.5



I.6

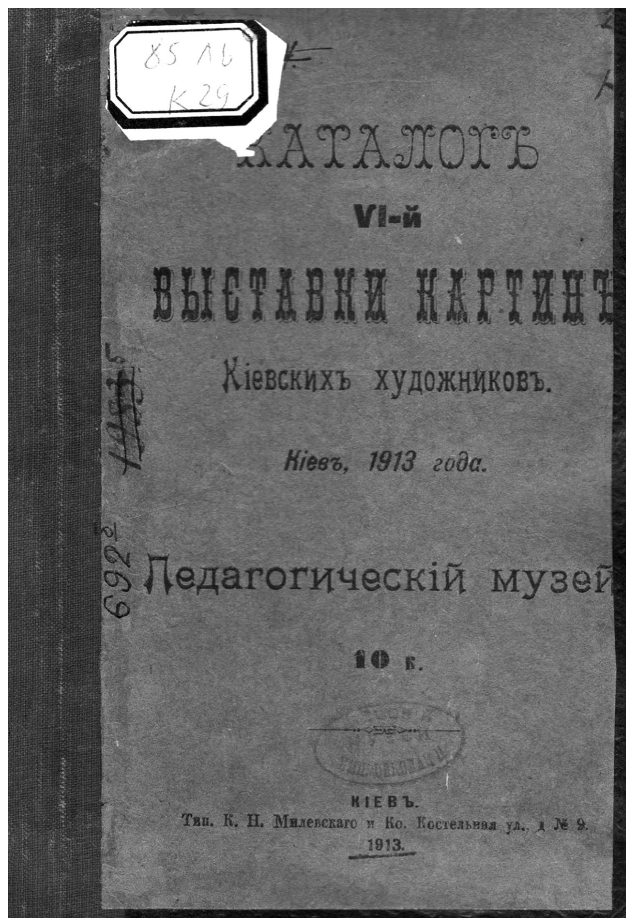


I.7

I.5. Ф. Кричевський. Фрагмент світлини (22.10.1917). Ф. 14-9, од. зб. 662. Арк. 68.

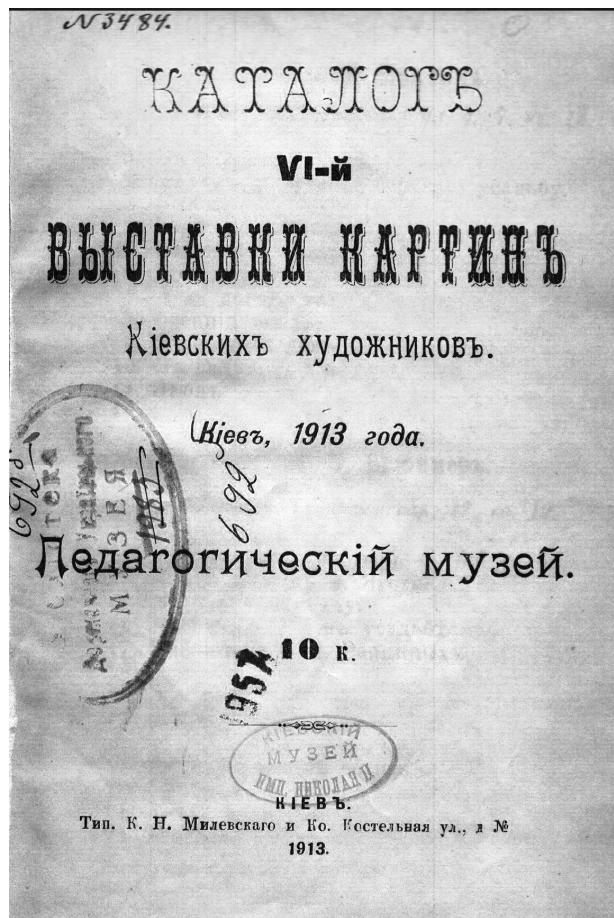
I.6. Український килим зі збірки В. Кричевського, що прикрашав експозицію в Педагогічному музеї (22.10.1917). Світлина з НАФРФ ІМФЕ НАН України, ф. 14-9, од. зб. 662. Арк. 57.

I.7. Фрагмент експозиції Ф. Кричевського у залах Педагогічного музею. Світлина з НАФРФ ІМФЕ НАН України, ф. 14-9, од. зб. 662. Арк. 63.



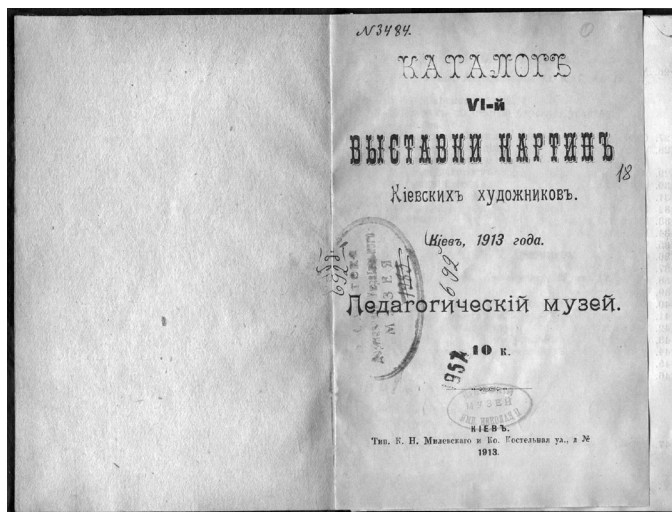
I.8

I.8. Світлина «Каталога VI выставки картин киевских художников». Педагогический музей, 1913. Киев : Тип. К. Н. Милевского и Ко, 1913. 15 с.

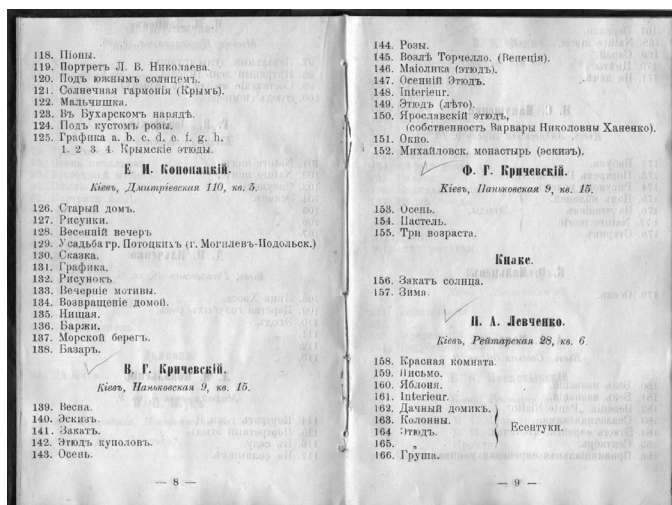


I.9

I.9. Світлина титульної сторінки «Каталога VI выставки картин киевских художников». Педагогический музей, 1913. Киев : Тип. К. Н. Милевского и Ко, 1913. 15 с.



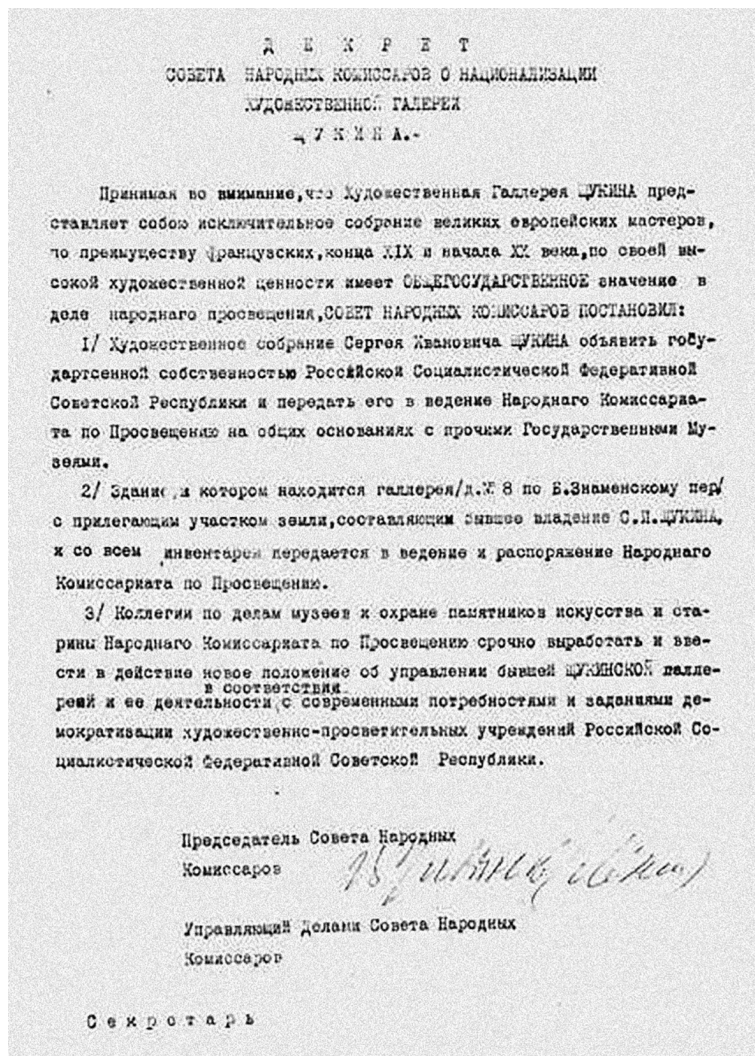
I.10



I.11

I.10. Світлина розвороту титульної сторінки «Каталога VI виставки картин киевскихъ художниковъ». Педагогический музей, 1913. Киев : Тип. К. Н. Милевского и Ко, 1913. 15 с.

I.11. Світлина сторінок 8–9 із переліком художніх творів у «Каталоге VI виставки картин киевскихъ художниковъ». 1913. [№ 155. Кричевскій Ф. «Три покоління». С. 9].



III.1

III.1. Копія Декрету Ради Народних Комісарів «Про націоналізацію художньої галереї Шукіна» від 5 листопада 1918 року. Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового западного искусства. Матеріали – Документи. URL: <http://www.newstmuseum.ru/reference/docs/index.php> (дата звернення 20.04.2016).

СОВЕТ МИНИСТРОВ СССР
Постановление № 672
от 6 марта 1948г. Москва, Кремль.

О ликвидации Государственного музея нового Западного Искусства

Совет Министров Союза ССР считает, что Государственный музей нового западного искусства в г. Москве содержит в своих коллекциях преимущественно бездейные, антинародные, формалистические произведения западно-европейского буржуазного искусства, лишённые какого-то ни было прогрессивного воспитательного значения для советских зрителей. Формалистические коллекции, принадлежащие Государственному Музею Нового Западного Искусства, закупленные в странах западной Европы московскими капиталистами в конце XIX – начале XX веков, явились рассадником формалистических взглядов и низкопоклонства перед упадочной буржуазной культурой эпохи империализма и нанесли большой вред развитию русского и советского искусства. Показ коллекции музея широким народным массам политически вреден и способствует распространению в советском искусстве чуждых буржуазных, формалистических взглядов.

Наряду с этим в художественных музеях капиталистических стран Западной Европы и Америки отсутствует показ произведений не только современного передового советского искусства, но и произведений прогрессивных художников великой русской реалистической школы, большое воспитательное значение которых является бесспорным.

Совет Министров Союза СССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Ликвидировать Государственный Музей Нового Западного Искусства в г. Москве.

2. Обязать Комитет по делам Искусств при Совете Министров СССР:

а) под личную ответственность т.т. Лебедева П.И. и Сысоева П.М. отобрать наиболее ценные произведения из коллекции Государственного музея нового западного искусства и в 15-дневный срок передать их Государственному музею изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и другим художественным музеям;

б) в 10-дневный срок передать Государственному музею изобразительных искусств им. А.С. Пушкина библиотеку Государственного музея нового западного искусства;

III.2

Архівні документи

Розділ III



III.3



III.4



III.5



III.6



III.7



III.8

- III.3. Маєток Шукіних на Великому Знаменському провулку, буд. № 8. Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового західного мистецтва. Матеріали – Документи. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1910/index.php> (дата звернення 12.05.2017).
- III.4. Зал Гогена в будинку С. І. Шукіна (1908–1925). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового західного мистецтва. Матеріали – Документи. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1910/index.php> (дата звернення 12.05.2017).
- III.5. Зал Матісса в будинку С. І. Шукіна (1911–1928). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового західного мистецтва. Матеріали – Документи. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1910/index.php> (дата звернення 12.05.2017).

- III.6. Зал Гогена в Першому відділенні ДМНЗМ (1924–1926). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового західного мистецтва. Матеріали – Документи. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1920/index.php> (дата звернення 12.05.2017).
- III.7. Виставка Ван Гога в Другому відділенні ДМНЗМ (1926–1927). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового західного мистецтва. Матеріали – Документи. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1920/index.php> (дата звернення 12.05.2017).
- III.8. Зал Поля Сезанна у Другому відділенні ДМНЗМ (1923–1926). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового західного мистецтва. Матеріали – Документи. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1920/index.php> (дата звернення 12.05.2017).

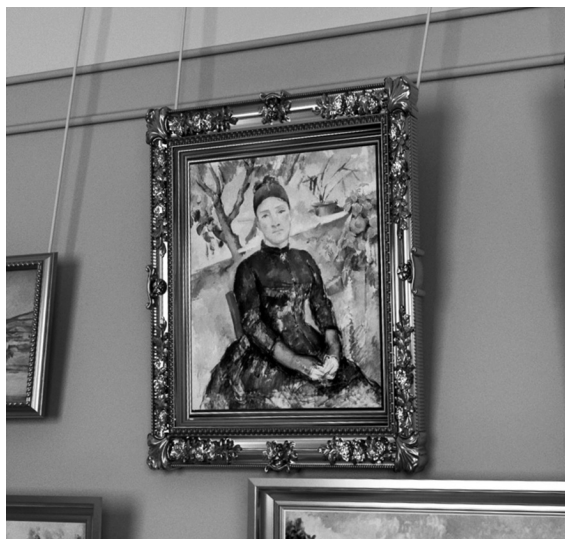
Архівні документи

Розділ III

66



III.9



III.10



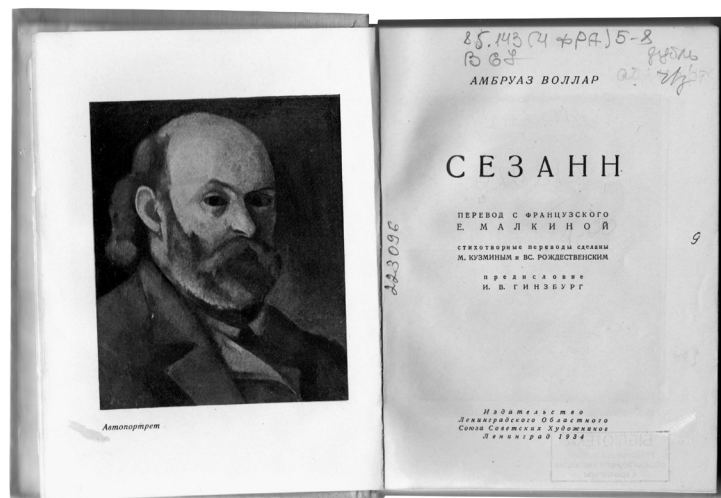
III.11

III.9–III.11. Зал Поля Сезанна у Другому відділенні ДМНЗМ (1923–1926).
Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей
нового западного искусства. Матеріали – Документи.

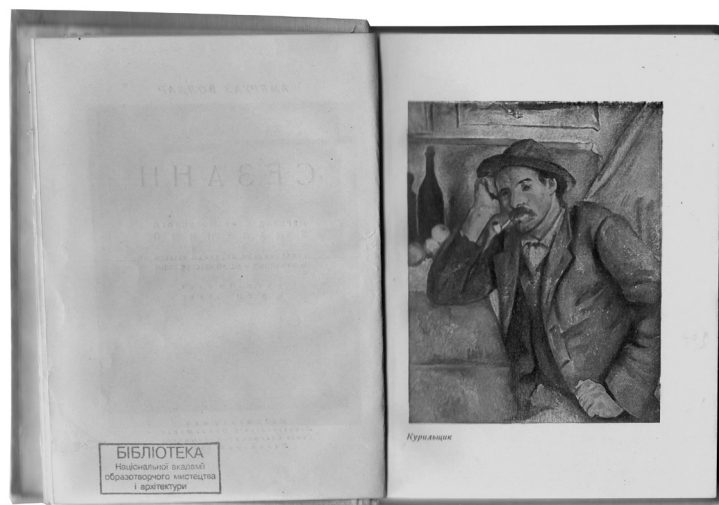
URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1920/index.php>
(дата звернення 12.05.2017).

Архівні документи
Розділ III

67

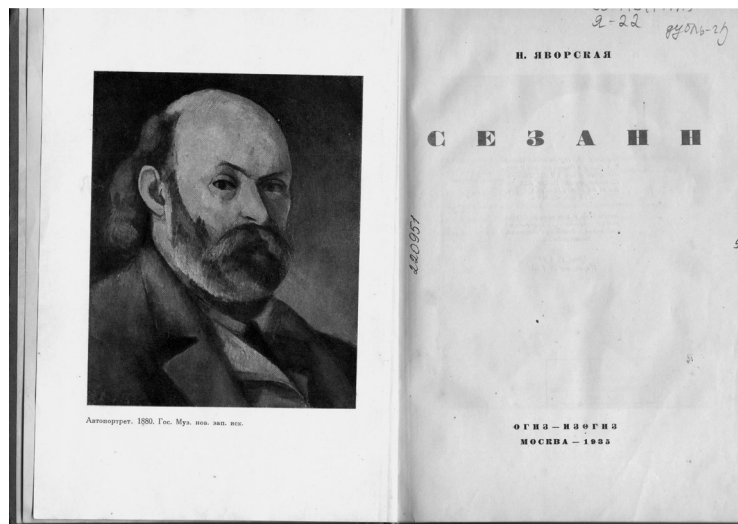


III.12/1

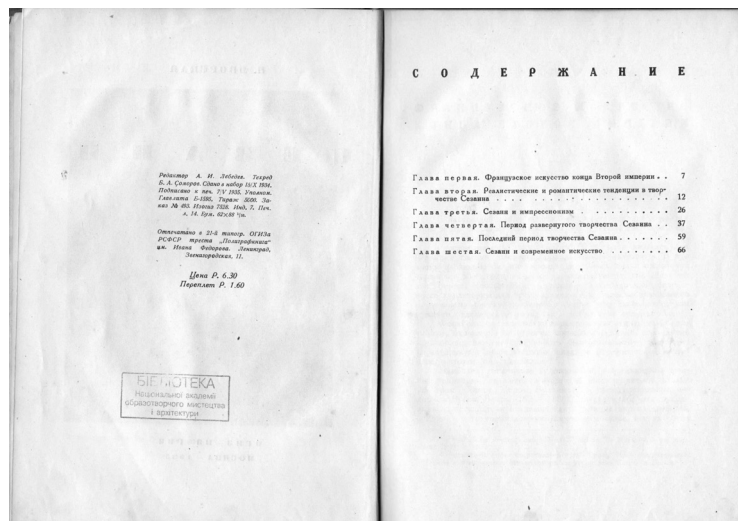


III.12/2

III.12/1–III.12/2. Світлина видання спогадів А. Воллара про П. Сезанна російською мовою 1934 року з 41 ілюстрацією, що вийшли накладом 5300 примірників.
Архів автора.



III.13/1



III.13/2

Київський Історико-меморіальний музей
зай українського історичного спадку
Министерство Культуры УССР

Фонд № 2 (учет и хранение)
Опись № 15.

Фонд № 7/247
Опись № 1
Ед. хр. № 742

Акты на поступление
экспонатов постоянного хранения

1959.

Начальник С. Сивора 1959 года
Замочник 24 декабря 1959 года.

На 45 листах

Постоянное хранение.

На 45 листах
Хранить постоянно

III.14

43

Центральній бухгалтерії
Міністерства культури УРСР

Виплатити тов. вл. КРИЧЕНСЬКИЙ Н.П.

Заступник Міністра культури УРСР

АКТ № 271/25
23 xii 1959 року

Київський держ. музей українського мистецтва
Дирекція художніх експонатів УРСР цим стверджує, що твір
вл. КРИЧЕНСЬКОЇ НАТАЛІЇ НАВЛІВНИ
Кричевський Ф.Г. 4 живописні твори і 28 рисунків.
/вгідно з додатком/

Адреса автора: Київ, вул.Воровського 15, кв.9.

Придбаний Міністерством культури УРСР
на підставі протоколу Колегії від 9/xii-1959 р.

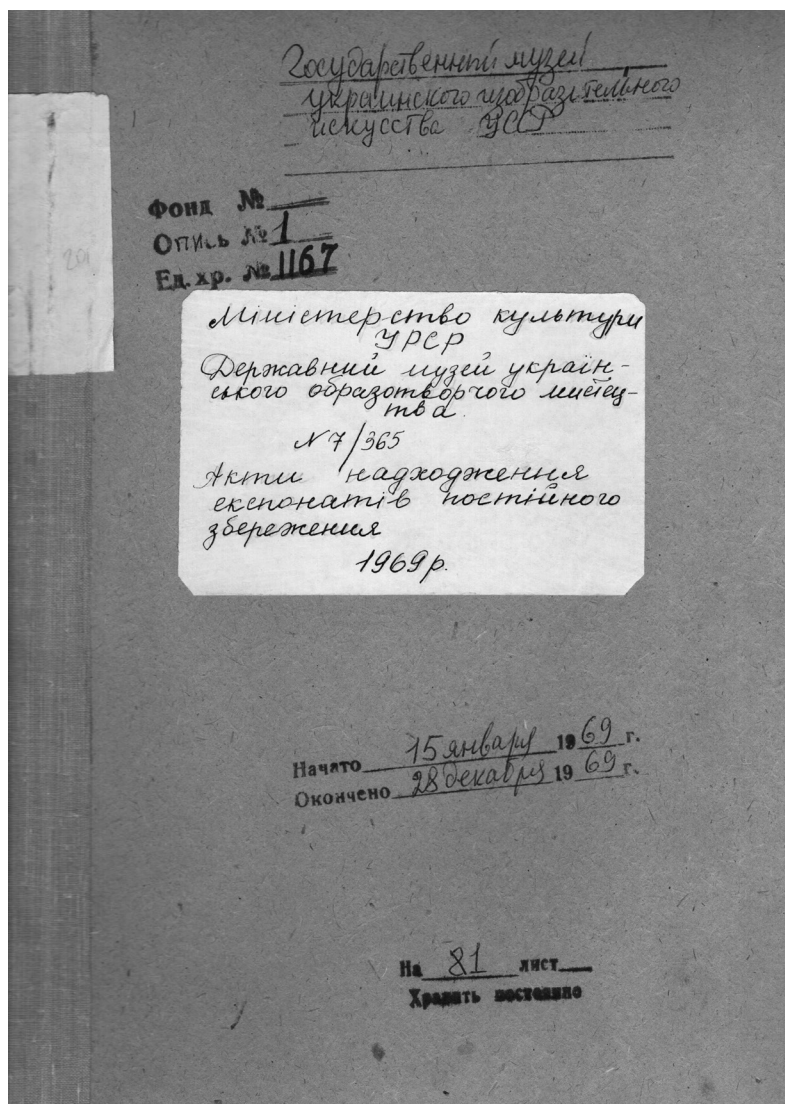
Суми 67800 /шістдесят сім тисяч шістьсот/ крб.
з оцінкою

прийнято Дирекцією до своїх фондів і заінвентаризовано 720 № Ветуну
23.12.1959 року під № 1470. 7247, 7248, 7249, 7250, 7251, 7252,

ДИРЕКТОР СТ. БУХГАЛТЕР З.С. ФОНДАМИ	<u>7253, 7254, 7255, 7256</u>
	<u>7257, 7258, 7259, 7260,</u>
	<u>7261, 7262, 7263, 7264,</u>
	<u>7265, 7266, 7267, 7268,</u>
	<u>7269, 7270, 7271, 7272,</u>
	<u>7273, 7274, 7275, 7276.</u>

Фр. 200, рт. №, заказ № 750
10 XII. 59 пш

III.15



III.16

Центральній бухгалтерії
Міністерства культури УРСР

Виплатити тов. Вл. Кричевській Н. П.
(прізвище та ініціал)
Дванадцять тисяч п'ятсот /12,500/
(сума прописом)

Заступник Міністра
культури УРСР _____

_____ 196 р.

А К Т № 57

м. Київ _____ 1969 р.

образотворчого мистецтва УРСР цим стверджує.

Державний музей українського народного декоративного мистецтва

що творить Вл. Кричевська Наталія Павлівна
м. Київ, вул. Мечнікова 9/2 кв. 89
(прізвище, ім'я, по батькові, адреса)

І. Кричевський Ф. Г. Триптих "Діти" (ру)

Кохання	п. темп.	177 x 85	5000 крб.
Родина	" "	248,5 x 133,5	
Повернення	" "	178 x 89	

2. " " Автопортрет у білому колусі. п. о. 218 x 133,5 2500 "


3. " " П-т Г. Г. Павлуцького д. о. 128 x 104 2000 "

4. " " Рідна земля. Марч п. тем. 222 x 415 3000 "

придбаний Міністерством культури УРСР на підставі протоколу колегії від 19 листопада 1969 року

з оцінкою Дванадцять тисяч п'ятсот /12500/ крб. /

прийнято музеєм до своїх фондів і заінвентаризовано 18 грудня 1969 р. під № 10710-10715


 Директор _____
 Ст. бухгалтер _____
 Зав. фондами _____

Довідка Управління образотворчих мистецтв

Договір від _____ 196 р. № _____

Експерт

117

4.1.1968 Київ, тип. № 19, ул. Лисенко № 6, Зак. 41—2000

III.17

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алпатов М. В. Феофан Грек : альбом / за ред. З. П. Челюбеева. Москва : Изобразительное искусство, 1984. 208 с. : 40 цв. илл.
2. Андреев А. Г. Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выразить. Москва : ГЕЛЕОС, 2005. 315 с.
3. Античные инталии в собрании Эрмитажа. Antique Intaglios in the Hermitage collection / сост. О. Я. Неверов. Ленинград : Аврора, 1976. 109 с. : 145 илл.
4. Ар-нуво, югендстиль, Тиффани, модерн и другие синонимы. *Open Space*. 2011. № 2 (32). С. 10–11.
5. Білецький П. Брати Кричевські. *Культура і життя*. 1995. 25 груд.
6. Білокінь С. Початки Української державної Академії мистецтв. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ, 2007. Ч. 1 (17). С. 159–190 : 16 табл.
7. Блакитний Є. Федір Кричевський. *Образотворче мистецтво*. 1998. № 2. С. 53–57.
8. Блюміна І. Патріарх українського живопису [Федір Кричевський]. *Урядовий кур'єр*. 1999. 22 трав.
9. Блюміна І. Родове дерево Кричевських. *Вітчизна*. 1992. № 11. С. 158–160.
10. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : каталог виставки / авт. вступ. ст. О. Ріпко. Львів : Редакційно-видавничий відділ обласного управління по пресі, 1991. 88 с.
11. Бондар М. П. Українська культура на переломі епох (кінець ХІХ ст. – 1920). Історія української культури : у 5 т. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5 : Українська культура ХХ – початку ХХІ ст. Кн. 1 / ред. М. Г. Жулинський. С. 23–112.
12. Бугаєнко І. Н. Федір Кричевський. Комплект репродукцій (1879–1947) / авт.-упоряд. І. Н. Бугаєнко. Київ : Мистецтво, 1979. 15 репрод.
13. Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступит. статья А. Ф. Лосева ; пер. с нем. Москва : Искусство, 1978. 695 с.
14. Вайсбах В. Едуард Мане (Manét). *Мистецтво*. 1920. № 1. С. 34–43.
15. Вентури Л. От Мане до Лотрека / пер. с итал. Ц. И. Кин ; под ред. А. Г. Габричевского. Москва : Издательство иностранной литературы, 1958. 132 с.
16. Владич Л. Не обедняют историю украинского советского искусства. *Искусство*. 1957. № 1. С. 15.
17. Войцехівський Б. Кетяги калини у вінок Великому Пророку. *Урядовий кур'єр*. 2008. № 92 (22 трав.). С. 8–9.
18. Воллар А. Сезанн / пер. с фр. Е. Малкиной ; стихотворные пер. М. Кузмин, Вс. Рождественский ; предисл. И. В. Гинзбург. Ленинград : Издательство Ленинградской области ССХ, 1934. 149 с.

19. Головей В. Методологічні аспекти дослідження традицій українського іконопису. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. *Українське сакральне мистецтво XIII–XV століть* : матеріали Третьої міжнародної наукової конференції, 4–5 травня 1995 року. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2001. С. 45–46.
20. Голубець О. Українське мистецтво XX століття: проблеми національної ідентифікації. *Артанія*. 2011. № 2 (23). С. 3–11.
21. Горбенко П. Сучасні проблеми образотворчого мистецтва. *Червоний шлях*. 1927. № 2. С. 203–215.
22. Государственный музей нового западного искусства. *Википедия, свободная энциклопедия*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Государственный_музей_нового_западного_искусства (дата звернення: 13.02.2017).
23. Густав Климт : каталог / под ред. А. Вайдингера. Москва : Арт-родник, 2008. 320 с. : илл.
24. Дело картин-вредителей. Совет Министров СССР. Постановление от 6 марта 1948 года № 672 «О ликвидации Государственного музея нового западного искусства». *Огонек*. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2197888> (дата звернення: 26.08.2017).
25. Денисов В. Виставка робіт студентки Тетяни Яблонської. *Образотворче мистецтво*. 1941. № 4. С. 23–25.
26. Джулай Д. Українська лінія модерну. *Літературна Україна*. 2013. № 50 (26 груд.). С. 16. : іл. Про од-нойменну виставку українського живопису кінця XIX – початку XX ст. в Національному художньо-му музеї України (М. Жук, Ф. Кричевський, А. Маневич, О. Мурашко та ін.).
27. Дмитренко А. Український радянський історичний живопис. Київ : Мистецтво, 1966. 136 с. : іл.
28. Дмитриева Н. А. «Человек и художник» – монография о Винсенте Ван Гоге. *Мир Ван Гога*. URL: <http://vangogh-world.ru/dm-nasledie5.php> (дата звернення: 24.07.2017).
29. Запис бесіди з науковим співробітником відділу живопису другої половини XIX – початку XX століття ДТГ Наталією Лисенковою від 07.09.2017.
30. Золя Эмиль. Собрание сочинений : в 26 т. / под общ. ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикова ; вступ. ст. И. Анисимов. Москва : Художественная литература, 1960–1967. Т. 26 : Из сборников «Поход», «Новый поход», «Истина шестует», «Смесь»; Письма / коммент. А. Пузикова, С. Брахман. 1967. 780 с.
31. Иванова О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера : автореф. дис. ... канд. Культурологии : 24.00.01. Киров, 2007. 18 с.

32. Иванов А. Художники Советской Украины. *Искусство*. 1935. № 1. С. 13–30.
33. Изобразительное искусство Украинской ССР [Образотворчі матеріали] / авт. текста Л. В. Владич, Г. С. Портнов. Москва : Советский художник, 1957. 98 с.
34. Императорская Академия Художеств. Музей. Русская живопись. Петроград : Издание Академии Художеств, 1915. С. 119.
35. Каталогъ VI-й выставки картинъ Кіевскихъ художниковъ : каталогъ / Педагогическій музей. Кіевъ : Тип. К. Н. Милевского, 1913. 15 с.
36. Книга вступу музейних предметів основного фонду на постійне збереження. № 2. Спр. № 1/212. Книга 2 («30» березня 1947 – «23» грудня 1951).
37. Книга : ДМУОМ Акти надходження експонатів постійного збереження 1969. № 7/365. Оп. 1. Од. зб. 1167. Арк. 79.
38. Книга : КГМУИ Акты на поступление экспонатов постоянного хранения 1959. № 7/247. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. № 742. Лист. 43–44.
39. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник имп. Академии художеств. Санкт-Петербург, 1914. Ч. 2. С. 102.
40. Конкурсная выставка в Академии художеств. *Нива*. 1911. № 14. С. 261, 280.
41. Конкурсная выставка в Академии художеств. Премированные эскизы. *Нива*. 1910. № 2. С. 225, 240.
42. Конкурсная выставка 1910 г. *Искра*. 1910. № 48. С. 2.
43. Королева-Конопляная Г. И. Теория этногенеза Л. Н. Гумилева. *Социально-политический журнал*. 1994. № 7–8. С. 121–125.
44. Космолинская Н. Сказочный расчет. *Архидея*. 2007. № 6. С. 124–129 : илл.
45. Кравченко Н. И. Отчетная выставка. *Новое время*. 1910. № 1241 (5 нояб.). С. 4.
46. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: вибрані статті різних років. Кн. 1. Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / Академія мистецтв України, ІПСМ. Київ : ВД А+С, 2006. 268 с. : іл.
47. Кричевский Ф. Г. Мои ученики. *За социалистический реализм*. 1939. № 30/31 (131/132). 25 нояб. С. 4.
48. Кричевський Ф. Б. М. Иванов. *Малярство і скульптура*. 1938. № 7. С. 25.
49. Кричевський [Ф]. Виставка-огляд талантів Радянської України. *Глобус*. 1934. № 8/9 (131/132). 25 лист. С. 5.
50. Кричевський Ф. На виставці робіт І. М. Плещинського в Києві. *Образотворче мистецтво*. 1940. № 2. С. 23–25.

51. Кричевський Ф. П. Г. Волокідін. *Малярство і скульптура*. 1936. Зошит 5. С. 33–40.
52. Кричевський Ф. Федір Кричевський. Автобіографія. До 110-річчя з дня народж. [художника] / публ. О. Рибалка. *Образотворче мистецтво*. 1989. № 4. С. 21–22.
53. Кричевський Федір Григорович (1869–1947). *Шаров І. Ф. Художники України: 100 видатних імен* / І. Ф. Шаров, А. В. Толстоухов. Київ : АртЕк, 2007. С. 205–212 : тон. портр.
54. Кричевський Федір Григорович. *Словник митців-педагогів України та з України у світі. 1850–1950* / Р. Шмагало. Львів : Українські технології, 2002. С. 55 : портр.
55. Кричевський Федір Григорович. *Словник художників України* / ред. кол. : Бажан М. П., Афанасьєв В. А., Білецький П. О. та ін. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1973. С. 121–122 : іл.
56. Кричевський Федір Григорович. *Українська академія мистецтва*. Київ : [б. в.], 2008. Спец. випуск : Професори НАОМА (1917–2007). С. 104 : портр.
57. Кричевський Федір Григорович. *Українська академія мистецтва*. Київ : НАОМА, 2012. Спец. випуск : Професори НАОМА (1917–2012). С. 124 : портр.
58. Кричевський Федір Григорович. *Вікіпедія, свободная енциклопедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кричевський_Федір_Григорович (дата звернення: 23.05.2017).
59. Кричевський Федір : комплект листівок. Київ : Мистецтво, 1966. 14 лист. Укр., рос., фр.
60. Кричевський Федір. Спогади. Статті. Документи / упорядкув., прим. та комент. Б. Піаніди. Київ : Мистецтво, 1972. 124 с. : іл. Автограф Б. Піаніди.
61. Кричевські. *Мистецтво України* : [біографічний довідник / упоряд. А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський] ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія, 1997. С. 336.
62. Кричевські. *Художники України* : [енциклопедичний довідник. Вип. 1 / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський] ; Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 315–316 : портр. Кричевський Федір Григорович, Василь Григорович.
63. Кузьминь Е. Письмо изъ Кіева. *Аполлонъ*. 1914. № 5. С. 54–56.
64. Кучерук О. У підневіллі: До історії мистецького життя у Києві в час німецької окупації. *Українська культура*. 2008. № 1. С. 42–44. Кавалерідзе І. П., Середа А. Х., Кричевський Ф. Г.
65. Кучук М. Історія однієї картини: Федір Кричевський, Улас Самчук та «Полтавський краєвид». *День*. 2011. № 29/30 (18–19 лют.). С. 24 : іл. Про долю картини Ф. Кричевського.
66. Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы / ред. Ф. И. Гринберг. Москва : Наука, 1978. 336 с.

67. Лазарев В. Н. История византийской живописи : в 2 т. Т. 1 / под ред. Н. М. Щекотова, А. И. Леонова. Москва : Искусство, 1947. 456 с. + 49 илл. : тон. илл.
68. Лауреаты Академии художеств. *Нива*. 1911. № 12. С. 238–239.
69. Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков / ред. Г. К. Вагнер. Ленинград : Искусство, 1981. 310 с.
70. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. Київ : Мистецтво, 1989. 208 с. : кол., тон. іл. (Нариси з історії українського мистецтва).
71. Логвин Г. Федор Кричевский. *Творчество*. 1965. № 12. С. 8–10.
72. Луначарский А. В. Доклад о задачах искусства на собрании студентов и профессоров Киевского художественного института 2 ноября 1925 г. *Киевский пролетарий*. 1925. № 115. С. 5.
73. Луначарский А. В. Искусство и коммунистическое строительство. *Художественное воспитание в школе I ступени. Материалы к составлению программ*. Москва : Работник просвещения, 1925. С. 7–13.
74. Луначарский А. В. На пути к расцвету нашего искусства (Центр художественной жизни перемещается в СРСР). *Вечерняя Москва*. 1926. № 303 (31 декабря) С. 2.
75. Луначарский А. В. Наше искусство и Запад. Беседа с корреспондентом газеты. *Вечерняя Москва*. 1926. № 14 (18 января). С. 5.
76. Луначарский А. В. О художественном образовании в СССР. Доклад на I Общесоюзном методическом совещании, созванном Государственным ученым советом РСФСР, 28 марта 1924 г. *Первое общесоюзное методическое совещание, созванное ГУСом РСФСР, 27–29 марта 1924 г. Стенографический отчет*. Москва, 1924. С. 72–88.
77. Луначарский А. В. Пути искусства. Приветственное слово на торжественном открытии VII выставки АХРР. *Революция, быт и труд*. 1925. № 2 (8 февр.) С. 5–14.
78. Луначарский А. В. Революция и искусство. *Красная газета*. 1922. № 252 (5 нояб.). С. 4.
79. Луначарский А. В. Русское искусство и Европа. Беседа с корреспондентом газеты. *Известия*. 1922. № 89 (23 апр.). С. 3.
80. Луначарский А. В. Собрание сочинений в 8-ми томах. Москва : Художественная литература, 1967. Т. 7. 559 с.
81. Людмила Морозова : альбом / авт.-упоряд. О. Федорук. Київ ; Львів : Видавництво М. П. Коць, 2003. 222 с. : іл.

82. «Мадам Сезанн» в музее Метрополитен: семейные сцены / Анна Денисенко. *Архив : интернет-проект*. URL: https://artchive.ru/news/605~Madam_Sezann_v_muзee_Mетрополитен_семејные_стсены (дата звернення: 21.04.2016).
83. Маковский С. Французские художники в собрании И. А. Морозова. *Аполлонъ*. 1912. № 3–4. С. 5–17.
84. Малаков Д. Кричевські в Києві. *Родовід*. 1997. Число 1 (15). С. 67–79 : іл.
85. Малаков Д. ...О киевской художественной выставке 1943 года и ее участниках. *День*. 2013. № 92–93 (31.05–1.06). С. 21 : илл.
86. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4 томах. Т. 3 / под. ред. Б. Терновца. Москва ; Ленинград : Искусство, 1939. 450 с.
87. Матусовская Е. М. Американская реалистическая живопись: очерки / сост. и общ. ред. В. Н. Прокофьева, А. Д. Чегодаева. Москва : Искусство, 1986. 192 с : [64] л. илл.
88. Монументальна пропаганда. *Вікіпедія, вільна енциклопедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Радянське_мистецтво (дата звернення: 26.08.2017). Назва з екрана : Радянське мистецтво.
89. Музей нового западного искусства. История. *Виртуальные реконструкции, 1910-е*. URL: <http://www.newstmuseum.ru/history/virtual/1910/index.php> (дата звернення: 12.05.2016).
90. Музей нового западного искусства. История. *Виртуальные реконструкции, 1920-е. Зал Поля Сезанна во Втором отделении ГМНЗИ (1923–1926)*. URL: <http://www.newstmuseum.ru/history/virtual/1920/hall-2/index.php> (дата звернення: 26.08.2017).
91. Мусиенко П. Н. Живопись Ф. Г. Кричевского и творческие особенности его школы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / АН УССР ; Отделение литературы, языка и искусствоведения. Киев, 1966. 16 с.
92. Мусієнко П. Н. Сузір'я талантив. Київ : Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном УРСР, 1970. 31 с. : тон. іл. в тексті.
93. Мусієнко П. Н. Федір Григорович Кричевський. Київ : Мистецтво, 1966. 107 с. : іл.
94. Муховицкая Л. Морозовы. Династия меценатов. Москва : Энтраст Трейдинг, 2015. 256 с.
95. Наука і мистецтво: Українська Академія Мистецтва. *Робітнича газета*. 1917. № 177 (5 лист.). С. 4.
96. Неверов О. Античные камни в собрании Государственного Эрмитажа / пер. с англ. И. Мак-Гауена ; ред. Н. Василевская. Ленинград : Аврора, 1972. 95 с.
97. Невеста. Свадебные обряды в Малороссии. Конкурсная выставка в Академии художеств. *Нива*. 1911. № 27. С. 332.

98. Нестеренко П. На полотнах – краса і велич рідної землі: до 125-річчя від дня народження Ф. Кричевського. *Урядовий кур'єр*. 2004. 22 трав. С. 9.
99. Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии. Москва : Искусство, 1972. 86 с. : 178 илл.
100. НХМУ: ДАФ. Ф. 87. Оп. 1. Од. зб. 33.
101. НХМУ: ДАФ. Ф. 87. Оп. 1. Од. зб. 35 [3].
102. НХМУ: ДАФ. Ф. 87. Оп. 1. Од. зб. 36 [3].
103. Перцов П. П. Щукинское собрание французской живописи : монография / Музей новой зап. живописи. Москва : Сабашниковы, 1921. 116 с. На тит. л. авт. : Перцов П. П. Библиогр. : С. 102–103.
104. Піаніда Б. М. Творчі обрії Федора Кричевського: до 100-річчя з дня народження. *Народна творчість та етнографія*. 1979. № 4. С. 52–56.
105. Піаніда Б. Федір Кричевський – художник і педагог. *Українська академія мистецтва: дослід. та наук.-метод. праці*. Київ : НАОМА, 2011. Вип. 18. С. 40–46.
106. Піаніда Б. Флагман українського живопису (до 130-річчя від дня народження Ф. Г. Кричевського). *Українська академія мистецтва: дослід. та наук.-метод. праці*. Київ, 1999. Вип. 6. С. 201–204 : портр.
107. Поль Сезанн : альбом / сост. и отв. ред. А. Барская. Ленинград : Аврора, 1975. 204 с.
108. Попова Л. Українське радянське мистецтво 20–30-х років / Л. Попова, В. Павлов. Київ : Мистецтво, 1966. 73 с.
109. Поспелов Г. Г. Русский сезаннизм начала XX века. *Поль Сезанн и русский авангард начала XX века* : каталог. Санкт-Петербург : Славия, 1998. С. 158–166.
110. Поспелов Г. О движении и пространстве у Сезанна. *Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка* / ГМИИ им. А. С. Пушкина, Ин-т истории искусств Мин-ва культуры СССР ; [отв. ред. А. Д. Чегодаева и др.]. Москва : Искусство, 1976. С. 112–131.
111. Постанова Генерального Секретаріату про призначення Ф. Кричевського Ректором Української Академії Мистецтва. *Вісник Генерального Секретаріату Української Народної Республіки*. 1917. 31 груд.
112. Расков И. Художники Украины. *Творчество*. 1938. № 12. С. 16–17.
113. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент / авт. проекту Ю. Манійчук. Київ : Поліграфкнига, 1998. 320 с.
114. Ревалд Д. История импрессионизма / [вступ. ст. и общ. ред. М. А. Бессоновой ; пер. с англ. П. В. Мелковой]. Москва : Республика, 1994. 416 с.
115. Ревалд Д. Постимпрессионизм / [под ред. А. Н. Изергиной ; пер. с англ. П. В. Мелковой]. Ленинград ; Москва : Искусство, 1962. 436 с.

116. Рибалка О. Федір Кричевський. Автобіографія. До 110-річчя з дня народження. *Образотворче мистецтво*. 1989. № 4. С. 21–22.
117. Рибалко С. Б. Традиційне вбрання як репрезентативна модель японської культури : дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01. Додатки. Харків, 2013. 406 с.
118. Родевич С. Українське мистецтво в закордонних журналах. *Життя і революція*. 1929. № 7–8. С. 180–190.
119. Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський. Київ : Криниця, 2004. 704 с.
120. Саєнко Н. О. Кричевський Федір Григорович / Н. О. Саєнко, Г. Г. Стельмашук. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Ін-т енциклопед. дослідж. НАН України, 2014. Т. 15 : Кот–Куз / гол. редкол. І. Дзюба, А. Жуковський [та ін.]. С. 506 : іл., портр.
121. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля / [ред. И. Б. Сорвина]. Москва : Искусство, 2001. 344 с. : илл.
122. Сармани-Парсонс И. Густав Климт = Gustav Klimt / пер. А. А. Чередниченко ; ред. Н. А. Борисовская, Е. С. Гордон. Москва : Слово/Slovo, 1995. 104 с. : цв. и тон. илл. (Картинная галерея).
123. Сезанн Поль. Переписка. Воспоминания современников / сост., вступ. ст., примеч. Н. В. Яворской ; пер. Е. Р. Классон, А. Д. Липман. Москва : Искусство, 1972. 368 с. + 59 репрод.
124. Селезнева Е. Голая правда Густава Климта. *Третьяковская галерея*. 2005. № 2. С. 106–107.
125. Семантика цвета в народном орнаменте. URL: studbooks.net/662267/kulturologiya/semantika_tsveta_narodnom_ornamente (дата звернення: 16.02.2016).
126. Сидоренко А. Творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920 – початку 1930-х років П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського (На прикладі творів з мистецької збірки НАОМА). *Українська академія мистецтва: дослід. та наук.-метод. праці*. Київ : НАОМА, 2013. Вип. 21. С. 12–25 : іл.
127. Символизм и модерн – феномены европейской культуры : [сборник / Венг. культур., науч. и информ. центр в Москве, Межинститут. науч. группа «Европ. символизм и модерн» ; отв. ред. и сост. И. Е. Светлов]. Москва : Спутник, 2008. 384 с.
128. Символіка кольору в українському іконописі / Ірина Жукліна. 2011. URL: <http://old.dyvensvit.org/articles/2290.html> (дата звернення: 05.04.2015).

129. Столярчук Н. М. «Неовізантизм» Михайла Бойчука: історико-культурні та художньо-естетичні за-
сади. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філософські нау-
ки*. 2012. № 15. С. 180–185.
130. Тайны древних символов. *Сакральное искусство* / Джон Мартино, Миранда Ланди, Джей-
сон Мартино, Дауд Саттон, Энтони Эштон. Москва, 2017. URL: [https://books.google.com.ua/
books?isbn=5040391269](https://books.google.com.ua/books?isbn=5040391269) (дата звернення: 16.03.2015).
131. Терновец Б. 16-я Международная выставка искусств в Венеции. *Советское искусство*. 1928. № 7. С. 39, 41.
132. Тугендхольд Я. А. Пейзажъ во французской живописи. *Аполлонъ*. 1911. № 7. С. 5–25.
133. Тугендхольд Я. Французское собрание С. И. Щукина. *Аполлонъ*. 1914. № 1–2. С. 5–46.
134. Уїстлер Дж. Портрет матері, 1871. Ф. Кричевський, портрет матері, 1903. URL: [http://igordudnik.
livejournal.com/254047.html](http://igordudnik.livejournal.com/254047.html) (дата звернення: 02.08.2016).
135. Украинская живопись XIX – начала XX вв. : [подборка настенных картин] / авт. текста В. Курильце-
ва. Москва : ИЗОГИЗ, 1963. 10 репр. : цв. илл. (История искусства народов СССР. Вып. 2).
136. Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори : монографія / вступ. ст. О. Кашу-
ба-Вольвач. Київ : Родовід, 2015. 267, [5] с. : іл. Бібліогр. : С. 253–255.
137. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ : альбом / ред. О. Климчук. Хмельницький :
Галерея ; Київ : Артанія Нова, 2005. 256 с.
138. Фаворский свет. *Википедия, свободная энциклопедия*. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Фаворский_
свет](https://ru.wikipedia.org/wiki/Фаворский_свет) (дата звернення: 23.07.2016).
139. Фар-Беккер Г. Искусство модерна [Образотворчі матеріали] : альбом / пер. с нем. А. Чередниченко
и др. Köln : Konemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000. 426 с. : илл. в цв. Библиогр. : С. 416–420.
140. Федір Григорович Кричевський (1879–1947) : Виставка творів заслуженого діяча мистецтв УРСР /
Міністерство культури УРСР, Київський державний музей українського мистецтва. Київ, 1978. 39 с.
+ 40 с. репр. : тон. іл.
141. Федір Григорович Кричевський. URL: [http://svitppt.com.ua/biografiya/fedir-grigorovich-krichevskiy.
html](http://svitppt.com.ua/biografiya/fedir-grigorovich-krichevskiy.html) (дата звернення: 20.04.2016).
142. Федько-Шілз С. Цвіт сакури для Густава Клімта: дещо про японську естетику та її впливи на євро-
пейське мистецтво. *Музейний провулок*. 2009. № 1 (12). Січень–квітень. С. 32–43.
143. Феофан Грек. *Википедия, свободная энциклопедия*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Феофан_Грек
(дата звернення: 14.05.2017).

144. Харрис Н. Климт. Жизнь и творчество / пер. на рус. Б. Соколова ; подгот. илл. Бриджмент Арт Лайбрери. Москва : Спика, 1995. 79 с. : илл.
145. Хвиля А. Образотворчий фронт. *Образотворче мистецтво*. 1934. № 1. С. 84–85, 87.
146. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / [пер. А. Белобратова ; ред. И. Чечота и А. Лепорка]. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 558 с.
147. Хроніка: Відкриття Академії. *Робітнича газета*. 1917. № 190 (21 лист.). С. 4.
148. Художественная галерея С. И. Щукина / О. Б. Полякова. *Россия и современный мир*. 1998. Вып. 4 (21). URL: http://old.nasledie.ru/kulturna/4_4_2/article.php?art=2 (дата звернення: 12.05.2016).
149. Хурса В. В. Славетні у Гоголівському краї: історико-краєзнавчі нариси, полеміка, публіцистика / наук. ред. О. О. Нестуля. Полтава ; Шишаки : Полтавський літератор ; Екотур, 2009. 360 с. : іл. Бібліогр. : С. 354–356.
150. Цвет в иконе и его использование URL: http://www.ukoha.ru/article/begin/cvet_v_ikone777.htm (дата звернення: 05.10.2015).
151. ЦДАВО. Ф. 1823. Оп. 2. Спр. 7. Арк. 6.
152. Чепурна Н. Світле і царствене щастя: [про картину Ф. Кричевського «Наречена»]. *Україна*. 1987. № 15. С. 24 : іл.
153. Черкаська Г. Федір Кричевський: вірний сану українського художника. *Голос України*. 2015. № 131 (23 лип.). С. 17 : іл.
154. Членова Л. Г. Виставка творів заслуженого діяча мистецтв УРСР Федора Григоровича Кричевського (1879–1947) : каталог / Мін-во культури УРСР ; Київський держ. музей українського мистецтва ; кат. складала Л. Г. Членова ; ред. С. Є. Раєвський. Київ, 1960. 80 с.
155. Членова Л. Г. Федір Кричевський : альбом / авт. вступ. ст. та упоряд. Л. Г. Членова. Київ : Мистецтво, 1980. 137, [3] с. : іл. Укр., рос., англ.
156. Членова Л. Г. Федор Григорьевич Кричевский / под ред. Н. Горленко. Москва : Советский художник, 1969. 172 с.
157. Членова Л. Искусство Украинской ССР. Библиотека школьника. Москва : Советский художник, 1964. С. 19–20, 67.
158. Шарвашидзе А. Жоржъ Сера (Seurat) (1859–1891). *Аполлонъ*. 1911. № 7. С. 26–29.
159. Шекет Ю. Густав Климт: Мир как автопортрет. *Личности*. 2017. № 2. С. 36–57.
160. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / [под общ. ред. М. Ф. Овсянникова ; пер. П. С. Поповой]. Москва : Мысль, 1966. 496 с. + 7 илл.

161. Шорске К. Е. Віденський Fin-de-siècle. Політика і культура. Львів : ВНТЛ–Класика, 2003. 320 с. : іл. (Класика).
162. Яворская Н. Сезанн. Москва : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935. 86 с. + 50 с. репрод. Библиогр. : С. 83–87.
163. Якунина Е. Густав Климт. Эротические рисунки: Музей Майоля, Париж. *Искусство*. 2005. № 3. С. 100.
164. Якунина Е. Климт, Шиле, Мозер, Кокошка. Вена, 1900. *Искусство*. 2005. № 6. С. 20–21. Густав Климт, Оскар Кокошка, Эгон Шиле, Коломан Мозер.
165. Ясинский И. Письма об искусстве. Осенние выставки. *Новое слово*. 1910. № 12. С. 71.
166. Яценко С. Кричевський і учні (до 130-ї річниці від дня народження Ф. Г. Кричевського). *Українська академія мистецтва: дослід. та наук.-метод. праці*. Київ : НАОМА, 2010. Спецвипуск : ФТiМ 50 літ. С. 493–495.
167. “Art hysterical notions” of progress and culture / Valerie Jaudon and Joyce Kozloff. URL: www.valeriejaudon.com/wp.../06/Jaudon_1977_1978.pdf
168. Belvedere L. Gustav Klimt. Josef Hoffmann: Pioneers of Modernism. *Coup de fouet*. 2011. № 18. P. 56–57 : il.
169. Bilang K. Gustav Klimt [Образотворчі матеріали]. Dresden : VEB Verlag der Kunst, 1977. 32 s. : ill. (Maler und Werk). Bibliogr. : S. 30–31.
170. Burger F. Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart von Fritz Burger. München : Delphin-Verlag, 1920. 174 s., URL: <https://archive.org/details/czanneundh192001burguoft/page/n8> (дата звернення: 19.11.2019).
171. Cézanne. Listy / zebrał, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył John Rewald. Przekład i przedmowa Joanny Guze. Warszawa : PIW, 1968. 316 s. : ill.
172. Champigneulle B. Rodin. Paris : Thames & Hudson, 1967. 287 p.
173. Cogeval G. Édouard Vuillard : catalogue / Guy Cogeval, Kimberly Jones, Laurence des Cars, Mary Anne Stevens / The Montreal Museum of Fine Arts, National Gallery of Art, Washington ; [contributions by Dario Gamboni, Elizabeth Easton, Mathias Chivot]. Ditzingen-Heimerdingen : Scheufelen Phoenix Motion Xantur, 2004. 502 p. : ill.
174. Dorival B. Cézanne. Paris ; New York, 1948. P. 19, 133. Ill. 5.
175. Dumas A. The Portraits of Madame Cézanne. Changing Perspectives / *Madame Cézanne: Catalogue The Metropolitan Museum of Art*. New Haven : Yale University Press, 2014. P. 87–107.
176. Ettinger P. Die modernen Franzosen in den Kunstsammlungen Moskaus. *Cicerone* 18. No. 4 (1926). S. 111–114.

177. Faistauer A. Neue Malerei in Osterreich: Betrachtungen eines Malers. Zürich ; Leipzig ; Wien : AMALTHEA Verlag, 1921. 96 s. : mit 42 Bildtaf.
178. Fry R. Vision and Design. London : Chatto & Windus. 1920. 290 p.
179. Gustav Klimt Reveald. *Coup de fouet*. 2012. № 19. P. 52–53.
180. Hartmann S. Japanese Art. Boston : L. C. Page & Company, 1903. 294 p. : ill.
181. Hevesi L. Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik. Wien : C. Konegen (E. Stülpnagel), 1906. 576 s.
182. Hirner R. Das Bildplakat: Die Entstehung eines neuen Mediums. *Affichomanie – Plakatwahn: Toulouse-Lautrec und die französische Plakatkunst um 1900*. Bonn : VG Bild-Kunst, 2003. S. 29–41.
183. Im Geist der Gegenwart: The Speculative Method of the Art Historian Fritz Burger / L. G. Hame. The University of Texas at Austin, 2009. URL: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2009-08-276/HAMER-THESIS.pdf> (дата звернення: 16.05.2016).
184. Kakemono. URL: <http://http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/kakemono.htm> (дата звернення: 18.07.2017).
185. Kaoru Matsumoto. Cézanne and Hokusai: The Image of the Mountain / McGill University. Montreal, Quebec, Canada, 1993. 122 p. URL: <http://www.digitool.library.mcgill.ca/thesisfile26072.pdf> (дата звернення: 20.04.2015).
186. Kimono. *Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Kimono> (дата звернення: 20.04.2015).
187. Lorán E. Cézanne's composition: Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs Text. London : University of California Press, LTD, 1959. 144 p. : ill.
188. Madame Cézanne / Dita Amory / The Metropolitan Museum of Art, New York ; Yale University Press, New Haven and London, 2014. URL: <https://books.google.com.ua/books?isbn=0300208103> (дата звернення: 20.04.2015).
189. Micheli M. Cezanne. Firenze : Sadea/Sansoni, 1967. 40 p., 78 tav. a col. (I Diamanti dell'Arte ; № 34).
190. NeWestMuseum. Музей нового западного искусства. Материалы – Документы. URL: <http://www.newestmuseum.ru/reference/docs/index.php> (дата звернення: 29.03.2016).
191. Nicolescu V. Whistler [Образотворчі матеріали]. Bucharest : Meridiane, 1981. 32 p., 28 pl. : ill. Bibliogr. : P. 30.
192. Novotny F. Cézanne. Vienna : Phaidon, 1937. 20 p. : 126 plates.

193. Paul Cézanne / written by René Huyghe. *Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition*. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/103971/Paul-Cezanne> (дата звернення: 28.04.2017).
194. Paul Cézanne: gesammelte Schriften zu seinem Werk und Materialien aus dem Nachlass / hrsg. und eingeleitet von Gabriel Ramin Schor. Unter Mitw. von Agnes Blaha. Wien : Klever-Verl, 2011. 575 s.
195. Pevsner N. A modern formatervezes uttoroi. Budapest : Gondolat, 1977. 267 p. : il.
196. Post-Impressionism. *Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition*. URL: <https://www.britannica.com/art/Post-Impressionism#ref223734> (дата звернення: 21.02.2016).
197. Rubin J. H. Impressionism and the Modern Landscape: Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh / [Reviewed by Richard J. Boyle, Independent Art Historian]. University of California Press : Berkeley and Los Angeles ; London, 2008. 24 colour plates, 125 b&w illns. 256 p.
198. Sarmany I. Gustav Klimt / I. Sarmany, B. Istvan ; felelos szerkeszto Teszabo Julia. Budapest : Corvina Konyvkiado, 1989. 32 old. : col. ill.
199. Smola F. Gustav Klimt. Between Symbolism and Art Nouveau. *Coup de fouet*. 2013. № 20. P. 48–57 : ill.
200. The Painting of Paul Cézanne. URL: <http://www.cezannecatalogue.com/literature/entry.php?id=1051> (дата звернення: 21.02.2016).
201. Winnie talks on Cezanne's Great Bathers 1898–1905. URL: <http://www.winnie-talks-on-cezannes> (дата звернення: 21.02.2016).

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- I.1.1. М. Пимоненко «Портрет дівчини-українки, Марія Нестеренко» (1896). Полотно, олія, 69×58,5, інв. № Ж-764. СОХМ ім. Никанора Онацького, Суми.
- I.1.2. М. Пимоненко «Свати» (1882). Полотно, олія, 72×102, інв. № Ж-572. КОХМ ім. Ф. А. Коваленка, Краснодар.
- I.1.3. Х. Платонов «Портрет дівчини-українки» (1896). Полотно, картон, олія, 51×40, інв. № Ж-141. СОХМ ім. Никанора Онацького, Суми.
- I.1.4. Ф. Кричевський «Наречена» (1910). Полотно, олія, 210×292, інв. № Ж-434. НХМУ, Київ.
- I.2.1. Ф. Кричевський «Жіночі голівки. Лідія Старицька з донькою» (1913). Папір на картоні, пастель, 31×34, інв. № ГР-2328. НХМУ, Київ.
- I.2.2. Ф. Кричевський «Жінка з дівчинкою» (б/д). Папір, пастель, 36,5×47, інв. № ГРС-1840. НХМУ, Київ.
- I.2.3. Ф. Кричевський «Голова жінки. Наталя Кричевська» (1923–1924). Папір, пастель, гуаш, 30,5×36, інв. № ГРС-1842. НХМУ, Київ.
- I.2.4. Ф. Кричевський «Портрет Наталі Кричевської з букетом троянд» (1923–1924). Папір на картоні, пастель, 36×36, інв. № ГРС-1843. НХМУ, Київ.
- I.3.1. Птолемей II і Арсіпая (Камея Гонзага) III ст. до н. е. Сардонікс 15,7×11,8, інв. № ГР-12678. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- I.3.2. Дж. Вістлер «Симфонія в тілесних і рожевих тонах» (1871–1874). Фрагмент. Приватна збірка Фріка, Нью-Йорк.
- I.3.3. Г. Клімт «Три віки жінки» (1905). Полотно, олія, 180×180. Національна галерея сучасного мистецтва, Рим.
- I.3.4. Ф. Годлер «Святий час» (1911). Полотно, олія, 187×230. Фонд мистецтва, культури та історії, Вінтертур, Швейцарія.
- I.3.5. Ф. Кричевський «Голівка дівчини» (1898–1901). Полотно, олія, інв. № Ж-703. НХМУ, Київ.
- I.3.6. Ф. Кричевський, ескіз «Автопортрет» (1925). Папір, графічний олівець, 13×13. Збірка Ольги Гершуні, Київ.
- I.3.7. Ф. Кричевський, ескіз «Автопортрет з дружиною та донькою» (б/д). Папір, графічний олівець, 7×14. Збірка Ольги Гершуні, Київ.

- I.3.8. Ф. Кричевський, портрет «Голівки» (1912) з експозиції Ф. Кричевського в залах Педагогічного музею (22.11.1917). Фрагмент світлини з архіву НАФРФ ІМФЕ НАН України, ф. 14–9, од. зб. 662, арк. 63, Київ.
- I.3.9. Ф. Кричевський «Три покоління» (1913). Дикт, олія, 16,8×49, інв. № Ж-325. Збірка СОХМ ім. Никанора Онацького, Суми.
- I.3.10–I.3.12. Світлини з виставки Г. Клімта в Музеї Леопольда (грудень 2015 – січень 2016). Архів І. А. Павельчук.
- I.3.13. Буклет до відкриття персональної виставки Г. Клімта в Музеї Леопольда. Архів І. А. Павельчук.
- I.3.14. О. Ренуар «Портрет актриси Жанни Самарі» (1877). Полотно, олія, 56×47, інв. № Ж-3405. Державний музей образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна, Москва.
- I.3.15–I.3.16. Г. Клімт «Смерть і життя» (1910–1911). Фрагменти тіл. Полотно, олія, 178×198, інв. № 1828. Музей Леопольда, Відень.
- II.1.1. Кітагава Утамаро «Година Коня» (1794), 73×25, укійо-е, ксилографія. Британська бібліотека, Лондон.
- II.1.2. Дж. Вістлер «Троянда і срібло. Принцеса з країни порцеляни» (1863–1864). Полотно, олія. Галерея мистецтв Фріра, Вашингтон.
- II.1.3. Дж. Вістлер «Пурпурове і рожеве: шість марок порцеляни Ланге Лайзен» (1864). Музей мистецтв Філадельфії, Філадельфія.
- II.1.4. К. Моне «Мадам Моне в кімоно» (1876). Полотно, олія, 231,8×142,3. Галерея Лорни і Робертат Розенбергів (Галерея 252), Бостон.
- II.1.5. «Імператриця Феодора зі свитою» (546–547). Фрагмент мозаїки на боковій апсиді Базиліки Сан-Вітале, Равенна.
- II.1.6. Г. Клімт «Портрет Аделі Блох-Бауер I» (1907). Полотно, олія, 138×138, інв. № 3830. Neue Galerie, Нью-Йорк.
- II.1.7. Ф. Кричевський «Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі» (1914). Полотно, олія, 216×99, інв. № Ж-502. НХМУ, Київ.
- II.1.8. Факсиміле Утагани Хіросіге у вигляді золотого квадрата на принті «Великий міст на Атаке під час грози» (1857).
- II.1.9. Факсиміле Г. Клімта у вигляді квадратної емблеми на «Портреті Маргарет Стонборо-Вітгенштайн» (1905).
- II.1.10. Факсиміле Ф. Кричевського у формі кола на роботі «Комсомолка» (1923–1924).
- II.1.11. Факсиміле Дж. Віслера у вигляді метелика на портреті «Фредерік Р. Лейланд» (1871–1874).

- П.1.12. Дж. Вистлер, декоративне оздоблення у вигляді квітучої гілочки на портреті «Фредерік Р. Лейланд» (1871–1874).
- П.1.13. Ф. Кричевський, декоративне оздоблення у вигляді гілочки з пташкою на ескізі до циклу «Катерина» за мотивами поеми Т. Шевченка (1937–1940).
- П.2.1. «Птолемей III» (?) III ст. до н. е. Сардонікс. 2,6×1,9, інв. № Ж-306. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- П.2.2. «Птолемей III». III ст. н. е. Аметист, 1,8×1,5, інв. № Ж-610. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- П.2.3. Феофан Грек «Спас Вседержитель» (1378). Розпис купола церкви Спаса Преображення на Ільїній вулиці у Великому Новгороді.
- П.2.4. Ікона «Спас у Силах». Перша половина XVI ст. Волинь. Дошка липова, 85×62×3, № И-339. НХМУ, Київ.
- П.2.5. Ф. Кричевський «Хлопчик із пташкою» (1923–1924). Дошка, темпера, 34,2×28,8, № ЖС-480. НХМУ, Київ.
- П.2.6. Ф. Кричевський «Комсомолка» (1923–1924). Дошка, темпера, 47,5×46, інв. № ЖС-466. НХМУ, Київ.
- П.2.7. Б. Йогансон «Робітфак іде» (1928). Полотно, олія, 132×109, № Ж-327. Національний музей «Київська картинна галерея», Київ.
- П.3.1. Г. Клімт, фриз у ідальні палацу Стокле (1909–1911), Брюссель.
- П.3.2. Ф. Кричевський, триптих «Життя» (1925–1927). Персональна виставка Ф. Кричевського в НХМУ: «Майстер і час. Федір Кричевський» (23.06–18.08.2017). Архів І. А. Павельчук, Київ.
- П.3.3. Г. Клімт «Обійми» (1909–1911). Фрагмент. 200×738. Мозаїка із мармуру, золота, срібла, кераміки, перламутру, скла, напівкоштовних каменів, міді, латуні, золотої фольги. Фриз у ідальні палацу Стокле, Брюссель.
- П.3.4. Ф. Кричевський «Кохання» (1925–1927). Полотно, темпера, 177×85, інв. № ЖС-911. НХМУ, Київ.
- П.3.5. Егон Шіле «Та, що сидить оголена у червоній спідниці. Вид зі спини» (1914). Папір, пастель, 44,3×30,6. Музей Леопольда, Відень.
- П.3.6. О. Роден «Поцілунок» (1882). Мармур. 181,5×112,5. Музей О. Родена, Париж.
- П.3.7. «Імператор Юстиніан зі світою» (546–547). Фрагмент мозаїки на боковій апсиді Базиліки Сан-Вітале, Равенна.
- П.3.8. Світлина Верхньої галереї апсиди Базиліки Сан-Вітале, Равенна.

- П.3.9. Анонім. Японський складний екран з мотивом: «Зерно до збору врожаю» (XVIII ст.). Шовк, чорнила, фарби та позолота, інв. № 5752. Музей Леопольда, Відень.
- П.3.10. Японський екран: «Старовинний ритуальний танець перед святинєю з барабанами святих». Період Едо (Кіото, початок XVIII ст.). Музей Леопольда, приватна збірка, Відень.
- П.3.11. «Японська ширма». Період Едо (Кіото, початок XVIII ст.). Музей Леопольда, приватна збірка, Відень.
- П.3.12. Настінний сувій какемоно. Друга половина XIX ст. Національний музей вишуканих мистецтв, Сантьяго.
- П.3.13. Г. Клімт «Любов» (1895). Полотно, олія, 60×44, інв. № 25005. Віденський музей Карлсплатц, Відень.
- П.3.14. Г. Клімт «Поцілунок» (1908). Полотно, олія, 180×180, інв. № 912. Бельведер, Відень.
- П.3.15. Ф. Кричевський «Родина» (1927). Полотно, темпера, 148,5×133,5, інв. № ЖС-912. НХМУ, Київ.
- П.3.15/1. Стилізація образу Наталії Павлівни в картині «Родина» (1927).
- П.3.15/2. Стилізація образу Романа Кричевського в картині «Родина» (1927).
- П.3.15/3. Стилізація автопортрета Ф. Кричевського в картині «Родина» (1927).
- П.3.15/4. Стилізація образу матері художника в картині «Родина» (1927).
- П.3.16. Г. Бальдунг «Жінка і Смерть» (1518–1520). Дошка, темпера, 3,1×18,7. Базельський художній музей, Базель.
- П.3.17. Г. Бальдунг «Три віки і Смерть» (1540–1543). Дошка, олія, 151×51, інв. № 41. Музей Прадо, Мадрид.
- П.3.18. Г. Бальдунг «Три віки жінки і Смерть» (1509–1511). Дошка, олія, 48,2×32,7. Музей історії мистецтв, Відень.
- П.3.19. Г. Клімт «Смерть і життя» (1910–1911). Полотно, олія, 178×198. Музей Леопольда, Відень.
- П.3.20. Ф. Кричевський «Повернення» (1925–1927). Полотно, темпера, 178×89, інв. № ЖС-913. НХМУ, Київ.
- П.3.21. Ф. Кричевський «Автопортрет у свитці» (1923–1924). Дерево, олія, 123×89, інв. № Ж-925. СОХМ ім. Никанора Онацького, Суми.
- П.3.22. Ф. Кричевський «Автопортрет у білому кожусі» (1926–1932). Полотно, олія, 213×133,5, інв. № ЖС-887. НХМУ, Київ.
- П.3.23. Ф. Кричевський «Портрет Парасковії Кричевської – матері художника» (1903). Полотно, олія, 149,5×112,5, інв. № Ж-1184. НХМУ, Київ.

- Ш.1.1. П. Сезанн «Мадам Сезанн у червоній сукні» (1888–1890). Полотно, олія, 116×89. МММ, Нью-Йорк.
- Ш.1.1/1. П. Сезанн «Мадам Сезанн у червоній сукні» (1888–1890). Фрагмент. Полотно, олія, 116×89. МММ, Нью-Йорк.
- Ш.1.2. П. Сезанн «Дама в блакитному» (прибл. 1900). Полотно, олія, 90×73,5. Зі збірки С. Щукіна (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 8990. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.1.2/1. П. Сезанн «Дама в блакитному» (прибл. 1900). Фрагмент. Полотно, олія, 90×73,5. Зі збірки С. Щукіна (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 8990. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.1.2/2. П. Сезанн «Дама в блакитному» (прибл. 1900). Фрагмент. Полотно, олія, 90×73,5. Зі збірки С. Щукіна (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 8990. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.1.3. П. Сезанн «Портрет пані Сезанн в оранжерії» (1891). Полотно, олія, 92×73. 1933 року картину було продано МНЗМУ американцеві Стівену Кларку. Нині зберігається в МММ, Нью-Йорк.
- Ш.1.3/1. П. Сезанн «Портрет пані Сезанн в оранжерії» (1891). Полотно, олія, 92×73. 1933 року картина було продано МНЗМУ американцеві Стівену Кларку. Нині зберігається в МММ, Нью-Йорк.
- Ш.1.4. П. Сезанн «Дама з книгою» (1902–1906). Полотно, олія, 50,2×66. Збірка Філіпс, Вашингтон.
- Ш.1.5. Ф. Кричевський «Портрет Н. П. Кричевської» (1926). Полотно, олія, 145×126, інв. № ЖС-1574. НХМУ, Київ.
- Ш.1.5/1. Ф. Кричевський «Портрет Н. П. Кричевської» (1926). Полотно, олія, 145×126, інв. № ЖС-1574. НХМУ, Київ.
- Ш.1.6. Світлина з експозиції «Мадам Сезанн» у МММ (14.10.2014–15.03.2015), Нью-Йорк.
- Ш.1.7–Ш.1.8. Зал Поля Сезанна у Другому відділенні ДМНЗМ (1923–1926). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, Москва.
- Ш.1.9. Ф. Кричевський «Ткаля» (1930). Фрагмент. Полотно, олія, 129×164, інв. № ЖС-1573. НХМУ, Київ.
- Ш.1.9/1. Ф. Кричевський «Ткаля» (1930). Фрагмент. Полотно, олія, 129×164, інв. № ЖС-1573. НХМУ, Київ.
- Ш.1.10. Ф. Кричевський «Рідна земля» (1935). Фрагмент. Полотно, олія, темпера, 222×415, інв. № ЖС-1037. НХМУ, Київ.
- Ш.1.11. П. Сезанн «Дівчина за фортепіано (увертюра до “Тангейзера”)» (прибл. 1866). Полотно, олія, 57×92, інв. № 9166. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.1.12. П. Сезанн «Сцена в інтер’єрі» (прибл. 1860). Полотно, олія, 91×72. Зі збірки І. Морозова (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 3409. ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, Москва.

- Ш.1.13. Зал Поля Сезанна у Другому відділенні ДМНЗМ (1923–1926). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, Москва.
- Ш.1.14. Ф. Кричевський «Ескіз до портрета Л. Морозової» (1930–1931). Папір, графічний олівець, 31,5×15,8. Збірка Ольги Гершуні, Київ.
- Ш.1.15. Ф. Кричевський «Портрет Л. Морозової» (1931). Полотно, олія, 176×107. ДТТ, Москва.
- Ш.1.16. Ф. Кричевський «Шахтарське кохання» (1935). Фрагмент. Полотно, олія, 183×175, інв. № ЖС-701. НХМУ, Київ.
- Ш.2.1. П. Сезанн «Курець» (1895–1900). Полотно, олія, 91×72. Зі збірки С. Щукіна (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 3336. ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, Москва.
- Ш.2.2. П. Сезанн «Два гравці в карти» (1890–1892). Полотно, олія, 97×130. Приватна збірка, Вашингтон.
- Ш.2.3. П. Сезанн «Курець» (1895–1900). Полотно, олія, 91×72, інв. № 6561. Зі збірки І. Морозова. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.2.3/1. П. Сезанн «Курець» (1895–1900). Фрагмент. Полотно, олія, 91×72. Зі збірки І. Морозова (1918–1931), ДМНЗМ, інв. № 6561. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.2.4. Ф. Кричевський «Свати» (1928). Фрагмент. Полотно, олія, 160×160, інв. № ЖС-700. НХМУ, Київ.
- Ш.2.4/1. Ф. Кричевський «Свати» (1928). Фрагмент. Полотно, олія, 160×160, інв. № ЖС-700. НХМУ, Київ.
- Ш.2.4/2. Ф. Кричевський «Свати» (1928). Фрагмент. Полотно, олія, 160×160, інв. № ЖС-700. НХМУ, Київ.
- Ш.2.5. Килим. ХІХ ст., м. Гельмязів, Золотоніський пов., Полтавська губ. Вовна, ручне килимарство. 243×179. Експедиція М. Ф. Біляшівського 1908 р., інв. № КТ-121. Колекція НМУНДМ, Київ.
- Ш.2.6. П. Сезанн «Автопортрет» (1879–1885). Фрагмент. Полотно, олія, 45×37. Зі збірки С. Щукіна (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 3338. ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, Москва.
- Ш.3.1. П. Сезанн «Рівнина біля гори св. Вікторії» (1882–1985). Полотно, олія, 58×72. Зі збірки І. Морозова (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 3412. ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, Москва.
- Ш.3.2. П. Сезанн «Велика сосна поблизу Екса» (кін. 1890-х). Полотно, олія, 72×91. Зі збірки І. Морозова (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 8963. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.3.2/1–Ш.3.2/3. П. Сезанн «Велика сосна поблизу Екса» (кін. 1890-х). Фрагмент. Полотно, олія, 72×91. Зі збірки І. Морозова (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 8963. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.3.3. П. Сезанн «Береги Марни» (1888). Полотно, олія, 71×90. Зі збірки І. Морозова (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 3416. ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, Москва.

- Ш.3.4. П. Сезанн «Гора св. Вікторії» (1900). Полотно, олія, 78×99. Зі збірки І. Морозова (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 8991. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.3.4/1. П. Сезанн «Гора св. Вікторії» (1900). Фрагмент. Полотно, олія, 78×99. Зі збірки І. Морозова (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 8991. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.3.5. П. Сезанн «Акведук» (1885–1887). Полотно, олія, 91×71. Зі збірки С. Щукіна (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 3337. ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, Москва.
- Ш.3.6. П. Сезанн «Купальники» (1890–1894). Полотно, олія, 26×40. Зі збірки І. Морозова (1918–1948), ДМНЗМ, інв. № 3414. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.3.7. Ф. Кричевський «Рідна земля» (1935). Полотно, олія, темпера, 222×415, інв. № ЖС-1037. НХМУ, Київ.
- Ш.3.7/1–Ш.3.7/4. Ф. Кричевський «Рідна земля» (1935). Фрагмент. Полотно, олія, темпера, 222×415, інв. № ЖС-1037. НХМУ, Київ.
- Ш.3.8. Схема композиції П. Сезанна у формі трикутних пірамід.
- Ш.3.9. П. Сезанн «Натюрморт із драперією» (1898–1899). Полотно, олія, 53×72. Зі збірки І. Морозова (1918–1930), ДМНЗМ, інв. № 6514. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.
- Ш.3.10. Ф. Кричевський «Мати» (1929). Полотно, олія, 156×155, інв. № ЖС-268. НХМУ, Київ.
- Ш.3.10/1. Ф. Кричевський «Мати» (1929). Фрагмент. Полотно, олія, 156×155, інв. № ЖС-268. НХМУ, Київ.
- Ш.3.11. Фрагмент українського килима. Початок ХХ ст., с. Росішка, нині Рахівський р-н Закарпатської обл. Вовна, бавовна, ручне килимарство, 180×75. Приватна збірка, Київ.

СПИСОК АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ

- I.1. М. Ф. Біляшівський (1867–1926). Перший директор Київського художньо-промислового і наукового музею імператора Миколи Олександровича. Фрагмент світлини М. Ф. Біляшівського (1908). 14,5×9,5, інв. № Ф-19770/1. НМІУ, Київ.
- I.2. Д. М. Щербаківський (1877–1927). Завідувач історичного та етнографічного відділу музею Київського художньо-промислового і наукового музею імператора Миколи Олександровича. Світлина. Ф. 13-6. Од. зб. 499. Арк. 10. НАФРФ ІМФЕ НАН України, Київ.
- I.3. Виставка 1906 року в Київському художньо-промислового і науковому музеї. Експозиція українських старожитностей із приватних колекцій В. Н. Ханенко, О. С. Рахманової, графа О. О. Бобринського та Б. К. Жука. Світлина 2. Ф. 1. Оп. 2. Спр. 1. Од. зб. 10. НМУНДМ, Київ.
- I.4. Експозиція Київського художньо-промислового і наукового музею у вересні 1911 року. Виставка присвячена приїзду імператора Миколи II з родиною. Світлина 1. Ф. 1. Оп. 2. Спр. 3. Од. зб. 4. НМУНДМ, Київ.
- I.5. Ф. Кричевський. Фрагмент світлини (22.10.1917). Ф. 14-9. Од. зб. 662. Арк. 68. НАФРФ ІМФЕ НАН України, Київ.
- I.6. Український килим зі збірки В. Кричевського, що прикрашав експозицію в Педагогічному музеї (22.10.1917). Світлина. Ф. 14-9. Од. зб. 662. Арк. 57. НАФРФ ІМФЕ НАН України, Київ.
- I.7. Фрагмент експозиції Ф. Кричевського у залах Педагогічного музею. Світлина. Ф. 14-9. Од. зб. 662. Арк. 63. НАФРФ ІМФЕ НАН України, Київ.
- I.8. Світлина «Каталога VI виставки картин киевских художников». Педагогический музей, 1913. Киев : Тип. К. Н. Милевского и Ко, 1913. 13 с.
- I.9. Світлина титульної сторінки «Каталога VI виставки картин киевских художников». Педагогический музей, 1913. Киев : Тип. К. Н. Милевского и Ко, 1913. 13 с.
- I.10. Світлина розвороту титульної сторінки «Каталога VI виставки картин киевских художников». Педагогический музей, 1913. Киев : Тип. К. Н. Милевского и Ко, 1913. 13 с.
- I.11. Світлина сторінок 8–9 із переліком художніх творів у «Каталогі VI виставки картин киевских художников». 1913. [№ 155. Кричевський Ф. «Три покоління». С. 9].
- III.1. Копія Декрету Ради Народних Комісарів «Про націоналізацію художньої галереї Щукіна» від 5 листопада 1918 року. Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового западного искусства. Материалы – Документы. URL: <http://www.newestmuseum.ru/reference/docs/index.php> (дата звернення: 20.04.2016).
- III.2. Постанова № 672 Ради Міністрів СРСР «Про ліквідацію Державного музею нового західного мистецтва» від 6 березня 1948 року. Москва, Кремль. Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пуш-

- кіна. Відтворено за: Музей нового западного искусства. Материалы – Документы. URL: www.newestmuseum.ru/reference/docs/index.php (дата звернення: 20.04.2016).
- III.3.** Маєток Щукіних на Великому Знам'янському провулку, буд. № 8. Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового западного искусства. Материалы – Документы. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1910/index.php> (дата звернення: 12.05.2017).
- III.4.** Зал Гогена в будинку С. І. Щукіна (1908–1925). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового западного искусства. Материалы – Документы. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1910/index.php> (дата звернення: 12.05.2017).
- III.5.** Зал Матісса в будинку С. І. Щукіна (1911–1928). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового западного искусства. Материалы – Документы. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1910/index.php> (дата звернення: 12.05.2017).
- III.6.** Зал Гогена в Першому відділенні ДМНЗМ (1924–1926). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового западного искусства. Материалы – Документы. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1920/index.php> (дата звернення: 12.05.2017).
- III.7.** Виставка ван Гога у Другому відділенні ДМНЗМ (1926–1927). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового западного искусства. Материалы – Документы. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1920/index.php> (дата звернення: 12.05.2017).
- III.8.** Зал Поля Сезанна у Другому відділенні ДМНЗМ (1923–1926). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового западного искусства. Материалы – Документы. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1920/index.php> (дата звернення: 12.05.2017).
- III.9–III.11.** Зал Поля Сезанна у Другому відділенні ДМНЗМ (1923–1926). Світлина з онлайн-архіву ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Відтворено за: Музей нового западного искусства. Материалы – Документы. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/virtual/1920/index.php> (дата звернення: 12.05.2017).
- III.12/1–III.12/2.** Світлина видання спогадів А. Воллара про П. Сезанна російською мовою 1934 року.
- III.13/1–III.13/2.** Видання монографії Н. Яворської «Сезанн» (1935) із 50 ілюстраціями, що вийшла накладом 5000 примірників. Архів автора.
- III.14.** Книга: КГМУИ Акты на поступление экспонатов постоянного хранения. 1959. № 7/247. Ф. 2. Оп. 15. Од. зб. № 742. ДАФ: НХМУ, Київ.
- III.15.** Акт № 271/25 Міністерства культури УРСР від 23.XII.1959. Арк. 43. ДАФ: НХМУ, Київ.
- III.16.** Книга: ДМУОМ Акты надходження експонатів постійного збереження. 1969. № 7/365. Оп. 1. Од. зб. № 1167. ДАФ: НХМУ, Київ.
- III.17.** Акт № 57 Міністерства культури УРСР від 18.XII.1969. Арк. 79. ДАФ: НХМУ, Київ.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Адам, перша людина – прабатько людства 24

Антей, у грецькій міфології велетень, син Посейдона та Геї, який отримував непоборну силу від зіткнення з матір'ю Геєю – землею 14

Бернар Еміль, французький художник, один із теоретиків символізму та піонерів постімпресіонізму кінця ХІХ – початку ХХ ст. 39

Блейк Вільям, англійський поет, художник, гравер межі ХVІІІ–ХІХ ст. 33

Блох-Бауер Адель, донька генерального директора Віденського банківського союзу Моріса Бауера. Відома за живописним портретом «Портрет Адели Блох-Бауер І» (1907) Густава Клімта 24, 25, 87

Бойчук Михайло Львович, український художник-монументаліст, лідер групи «бойчукістів» 10, 26

Брайтнер Джордж Гендрік, голландський художник і фотограф, визначний представник амстердамського імпресіонізму 23, 56

Бургер Фріц, німецький художник і мистецтвознавець, представник мюнхенського югендстилю 41, 49

Вагнер Вільгельм-Ріхард, німецький композитор, диригент, теоретик музики, письменник-публіцист, представник художнього напрямку «Веймарська школа» 42

Ван Гог Вінсент, нідерландський художник, піонер французького постімпресіонізму 10, 35, 36, 41, 65

Васильківський Сергій Іванович, український живописець, пейзажист, баталіст 46

Вейс Войцех Станіслав, польський художник і графік кінця ХІХ – другої половини ХХ ст. 23, 56

Веласкес Дієго, іспанський художник першої половини ХVІІ ст., придворний живописець короля Філіпа ІV 41

Вентурі Ліонелло, італійський мистецтвознавець та історик мистецтва, професор Туринського і Римського університетів 19, 38, 43, 45, 49

Верещагін Василь Васильович, російський художник-баталіст. Брав участь в укладанні альбому «Живописна Україна» (разом із Л. Жемчужниковим, 1862) 23

Вістлер (Уістлер) Джеймс Ебботт Мак-Нейл, англо-американський художник другої половини ХІХ ст.; вплинув на представників європейського модерну 19, 23, 56, 86–88

Воллар Амбруаз, французький торговець картинами кінця ХІХ – початку ХХ ст.; видавець і колекціонер 36, 42, 67, 94

Гансен Оскар-Герман Германович, київський промисловець, колекціонер 21

Годлер (Ходлер) Фердінанд, швейцарський живописець, один із найвидатніших художників доби модерну 18, 41, 56, 86

Грек Феофан, візантійський художник XIV ст., один із найвизначніших митців середньовічного сакрального мистецтва 28, 88

Григор'єв Сергій Олексійович, радянський живописець і графік, народний художник СРСР (1974). Навчався в КДХІ (1928–1932) у Ф. Кричевського 26, 30, 31, 47

Гумільов Лев Миколайович, російський географ, доктор історичних і географічних наук, поет; засновник пасіонарної теорії етногенезу 46

Гюїсманс Шарль Жорж Марі, французький письменник та літературний критик, автор декадентського роману «Навпаки» (1884) 38

Гоген Поль, французький художник, один із засновників постімпресіонізму 10, 35, 46, 48, 53, 65, 94

Данте Аліг'єрі, видатний італійський поет доби Відродження 33

Делакруа Ежен, видатний представник французького романтизму; вплинув на світогляд імпресіоністів та постімпресіоністів 53

Дембіцький Станіслав, польський художник, книжковий ілюстратор та педагог 23, 56

Довбуш Олекса Васильович, найвідоміший із опришківських ватажків у Карпатах 19

Дом'є Оноре Вікторен, французький художник-графік, живописець і скульптор, відомий майстер політичної карикатури XIX ст. 53

Енгр Жан-Огюст-Домінік, французький художник, живописець і графік, загально визнаний лідер європейського академізму XIX ст. 53

Єва, дружина Адама – прамати людського роду 24

Золя Еміль, французький романіст, критик і політичний активіст, друг дитинства П. Сезанна 48

Йогансон Борис Володимирович, радянський художник, один із провідних представників соціалістичного реалізму 27, 88

Кампанелла Томмазо, італійський філософ-утопіст першої чверті XVII ст. 26

Камуан Шарль, французький художник-фовіст 41

Кітагава Утамаро, японський художник, один із найвизначніших майстрів укійо-е; багато в чому визначив риси японської класичної гравюри періоду її розквіту в кінці XVIII ст. 87

Клімт Густав (Густав), видатний австрійський художник, засновник віденської сецесії 9, 18, 19, 20, 24, 25, 29–34, 56, 86–89

Козик Михайло Якимович, український живописець і педагог 32

Кричевська Наталія Павлівна, дружина Ф. Г. Кричевського 16, 17, 30, 32, 35–40, 43, 45, 86, 89, 90

Кричевська (Тоцька) Парасковія Григорівна, мати Ф. Г. Кричевського 32, 33, 89

- Кричевський Василь Григорович*, видатний український архітектор, маляр, графік, старший брат Ф. Г. Кричевського 46, 60, 69, 89
- Кричевський Роман Федорович*, син Ф. Г. Кричевського 26, 27, 32, 88
- Курбе Гюстав*, французький живописець, скульптор, графік. Вважається одним із засновників реалізму в живописі 43, 53
- Кутюр Томас*, французький художник-академіст другої половини XIX ст. 41
- Дебедєв Полікарп*, чиновник Комітету у справах культури при Раді Міністрів СРСР, який керував знищенням Музею нового західного мистецтва 1938 року 37
- Дефевр Жюль Жозеф*, французький салонний художник XIX ст. 23, 56
- Лобановський Борис Борисович*, видатний український мистецтвознавець другої половини XX – початку XXI ст. 25, 34
- Луначарський Анатолій Васильович*, український письменник, журналіст, марксист, політик-більшовик, перший нарком освіти СРСР (1917–1929), академік АН СРСР (1933) 26, 36
- Мясоедов Іван Григорович*, український художник і близький товариш Ф. Г. Кричевського 14, 20
- Мартінес дель Мазо Хуан Батіста*, іспанський художник доби Бароко, представник художньої школи Дієго Веласкеса і його зять 41
- Матісс Анрі*, французький художник, скульптор, графік, майстер декоративного мистецтва. Один із лідерів напряму фовізм (1905) та найоригінальніших представників образотворчого мистецтва початку XX століття 35, 65, 94
- Моне Клод*, французький імпресіоніст 23, 56, 87
- Моро Еме Ніколя*, французький художник доби модерну, представник академічної школи 23, 56
- Морозов Іван Абрамович*, московський купець, директор-розпорядник Тверської мануфактури, колекціонер авангардного французького мистецтва 1860–1900 років 35, 91, 92
- Морозова Людмила Миколаївна*, українська художниця-емігрантка, учениця Ф. Г. Кричевського 25, 35, 40–43, 45, 49, 51, 53, 91
- Мунк Марія*, дружина норвезького експресіоніста Едварда Мунка 24
- Мусієнко Петро*, український мистецтвознавець, перший бібліограф Ф. Г. Кричевського 32, 48
- Новотни Фріц*, віденський мистецтвознавець 38
- Павлуцький Григорій Григорович*, український історик мистецтва, дослідник стародавнього українського зодчества, іконопису. Один із лідерів київської школи мистецтвознавства. Член Київського товариства старожитностей і мистецтв 19
- Панкевич Юзеф*, видатний польський художник і педагог 23, 56

- Піаніда Борис Микитович*, український художник-педагог 33, 53
- Пікассо Пабло*, іспанський художник, один із засновників кубізму 35
- Пюві де Шаванн П'єр Сесіль*, французький художник, один із засновників французького символізму 18
- Ревалд Джон*, американський історик мистецтва німецького походження. Авторитетний дослідник спадщини імпресіоністів і постімпресіоністів 16
- Ренуар Огюст*, французький імпресіоніст 16, 19, 23, 56, 87
- Рід Роберт Льюїс (Лівайс)*, американський художник, представник модерну 23, 56
- Сезанн Ортанс (Фіке Марія-Гортензія)*, натурниця Поля Сезанна, яка згодом стала його дружиною 37, 39, 90
- Сезанн Поль*, французький живописець, один із засновників постімпресіонізму 9, 10, 35–45, 49–53, 65–68, 90–92, 94
- Сисоєв П. М.*, чиновник Комітету у справах культури при Раді Міністрів СРСР, який керував знищенням Музею нового західного мистецтва 1938 року 37
- Скубій Христя*, селянка із села Шишаки, із якої створювався головний образ у картині «Наречена» (1910) Ф. Г. Кричевського 15, 16, 40, 45, 57, 86
- Сталін Йосип*, державний, політичний і військовий діяч СРСР, керівник уряду СРСР, Генералісимум Радянського Союзу (1945) 36
- Старицька Галина*, донька Л. Я. Старицької 16, 45, 86
- Старицька Лідія Яківна*, перша дружина Ф. Г. Кричевського 15, 16, 23–25, 50, 56, 86, 87
- Стонборо-Вітгенштайн Маргарет*, сестра філософа Людвіга Вітгенштайна і піаніста Пауля Вітгенштайна, образ якої відтворено у відомій картині Г. Клімта «Портрет Маргарет Стонборо-Вітгенштайн» (1905) 24, 87
- Фльоге Емілія*, муза Густава Клімта, змальована з ним у картині «Поцілунок» (1908) 29
- Фонтана Роберто*, італійський живописець 23, 56
- Фрай Роджер Еліот*, англійський художній критик, увів до наукового обігу поняття «постімпресіонізм» 35
- Хевеші Лайош (Гевезі Людвіг)*, австрійський мистецтвознавець єврейсько-угорського походження, один з ідеологів сецесіона 20
- Хурса Володимир*, український історик і краєзнавець 43
- Чейз Вільям Меррит*, американський художник, працював у реалістичному та імпресіоністичному напрямках 23, 56

Шевченко Тарас Григорович, український поет, письменник, художник, громадський та політичний діяч 19, 88

Шіле Егон, віденський живописець-експресіоніст, товариш Г. Клімта 32, 88

Шопенгауер Артур, видатний німецький філософ XIX століття, поборник об'єктивного іdealізму 38, 53

Шорске Карл Еміль, американський історик, почесний професор Принстонського університету 20, 32

Шукін Сергій Іванович, російський (московський) купець і колекціонер новітнього французького мистецтва другої половини XX століття 35, 63, 65, 90–94

Юдиф, персонаж старозавітної другоканонічної «Книги Юдиф»; єврейська вдова, яка врятувала своє рідне місто від навали асирійців 24

Яблонська Тетяна Нилівна, українська художниця, народний художник УРСР (з 1960 року) 34, 40

Яворська Ніна Вікторівна, авторитетний мистецтвознавець радянської доби 36, 38, 68, 94

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

ДАФ — Документально-архівний фонд

ДМУОМ — Державний музей українського образотворчого мистецтва

ДМОМ ім. О. С. Пушкіна — Державний музей образотворчих мистецтв імені О. С. Пушкіна

ДМНЗМ — Державний музей нового західного мистецтва

ДТГ — Державна Третьяковська галерея

ІАМ — Імператорська академія мистецтв

МММ — Музей мистецтва Метрополітен

МУЖСА — Московське училище живопису, скульптури і архітектури

УАМ — Українська академія мистецтва

КХІ — Київський художній інститут

ХХІ — Харківський художній інститут

НАН України — Національна академія наук України

НАФРФ ІМФЕ — Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України

НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НМУНДМ — Національний музей українського народного декоративного мистецтва

НХМУ — Національний художній музей України

НМІУ — Національний музей історії України

СОХМ ім. Никанора Онацького — Сумський обласний художній музей імені Никанора Онацького

ЦДАВО — Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

SUMMARY

101

The book provides a transitory survey of the expansion of the French Post-Impressionism of 1880–1900 into the figurative arts of Ukraine during the 20th – 21st centuries. The present publication covers a creative path of Fedir Hryhorovych Krychevs'kyi, the renowned Ukrainian colorist of the first third of the 20th century, who accumulated the novel practices of the European Modern Style of 1870–1910 years through implementation of the principles of Impressionism, Symbolism and Post-Impressionism. These fundamental trends at the turn of the 19th – 20th centuries had become the crossroads for the creative activity and further development of Fedir Hryhorovych Krychevs'kyi and his Ukrainian confreres on their way to mastering the nature of synthesis, which is the inevitable pre-condition of the Post-Impressionist outlook. The survey's aim is the ushering into the scientific world of considerable factual materials selected from the cross-section of international socio-humanistic discussions at the fulcrum of the 19th – 20th centuries. The publication is intended for academic researchers, post-graduate students as well as students, who major in relevant fields, art experts, tutors, museum staff, and all those who are not disinterested in the history of the Ukrainian art and its impressiveness on a global scale.

CONTENTS

ACKNOWLEDGEMENTS	7
INTRODUCTION	9
CHAPTER I	
UNDER PRESENTIMENT OF A NEW ERA ART	
I.1. Between Naturalism and Symbolism	13
I.2. Improvisations of Impressionism: the synthesis of the objective empirical reality and subjective impressions as a preparation for artistic generalization of nature	16
I.3. Allegory as a poetic component of synthesis: from the images of Ukrainians to the symbol of Ukraine ..	17
CHAPTER II	
INGRESS INTO THE MODERN STYLE	
II.1. Early Modern Style in the art of F. Krychevs'kyi. Follow-up Aspiration of Japonism on the Ukrainian Terrene	23
II.2. Mature Modern Style: the synthesis of "Gesamtkunstwerk" arts as a method in the Ukrainian Modern Style	26
II.3. The pattern of comparative analysis: "Death and Life" by G. Klimt and the "Life" triptych by F. Krychevs'kyi	29
CHAPTER III	
LATE MODERN STYLE IN THE ART OF F . KRYCHEVS'KYI	
III.1. F. Krychevs'kyi's experience related to Cezannism: 1926–1931	35
III.2. On the path to his own Synthetism	43
III.3. The Post-Impressionist experience in the works of F. Krychevs'kyi	46
CONCLUSION	55
ARCHIVE RECORDS	59
LIST OF SOURCES USED	73
LIST OF ILLUSTRATIONS	86
LIST OF ARCHIVE RECORDS	93
LIST OF NAMES	95
LIST OF ABBREVIATIONS	100
SUMMARY	101
CONTENTS	102

Навчальне видання

Іва Павельчук

НА ПЕРЕХРЕСТІ МОДЕРНУ

Федір Кричевський на шляху
до постімпресіонізму

Друге видання, виправлене і доповнене

Навчальний посібник для студентів мистецьких
та мистецтвознавчих спеціальностей

Оригінал-макет підготовлений

Видавничим домом «Києво-Могилянська академія»

Підписано до друку 29.08.2019 р. Формат 100×90/16

Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура NewBaskervilleC

Ум. друк. арк. 25,25 + 2,0 кольор. вкл. Зам. № 19-11. Наклад 300 прим.

Видавничий дім «Києво-Могилянська академія»

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів
і розповсюджувачів видавничої продукції

ДК № 6795 від 10.06.2019 р.

Адреса видавництва:

04070, м. Київ, Контрактова пл., 4

Тел./факс: (044) 425-60-92

realization.ukma@gmail.com

publish-ukma.kiev.ua

Надруковано у типографії «7БЦ»

м. Київ, вул. Виборзька, 84

Павельчук, Іва

- П12 На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму : навчальний посібник для студентів мистецьких та мистецтвознавчих спеціальностей вищих навчальних закладів. Друге видання, виправлене і доповнене ; [пер. англ. тексту І. В. Гарнік]. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 102 с. : іл. + кольор. вкл.

ISBN 978-966-518-753-0

У книзі розглянуто творчий досвід видатного українського колориста першої третини ХХ століття Федора Григоровича Кричевського, який акумулював інноваційні практики європейського модерну 1870–1910-х років через засвоєння особливостей французького ар нуво та віденського сецесіона. Імпресіонізм, символізм та постімпресіонізм, започатковані на тлі загальноєвропейської кризи позитивізму і натуралізму, презентували альтернативні антиакадемічні тенденції, що впровадили новий ірраціонально-суб’єктивний погляд на мистецтво. Ці передові тенденції межі ХІХ–ХХ століть виявилися світоглядним «перехрестям» майбутніх шукань Ф. Кричевського на шляху опанування природи синтезу, що стала невід’ємною частиною його постімпресіоністичної практики кінця 1920 – початку 1930-х років. Основну увагу зацентовано на проблемі синтезу мистецтв у практиці Ф. Кричевського 1913–1928 років, усвідомлення якого зрештою дозволило українському колористові знайти власний живописно-пластичний код синтетизму та впровадити його у постімпресіоністичні шукання 1930-х років. Дослідження вводить у науковий обіг значний фактологічний матеріал, зібраний на тлі міжнародного соціогуманітарного дискурсу межі ХІХ–ХХ століть.

Публікацію адресовано науковцям, аспірантам і студентам спеціальностей «історія мистецтв» та «образотворче мистецтво», мистецтвознавцям, викладачам, музейним працівникам і всім небайдужим до історії українського мистецтва та його значення у світовому контексті.

УДК 75.036/.038(477)Кричевський”190/193”