



Іван БІЛАН

ЮРІЙ МАГАЛЕВСЬКИЙ: АВАНГАРДОВА КРИТИКА І НЕПОСТУПЛИВІСТЬ ХУДОЖНИКА

На фактологічному матеріалі висвітлюється ранній період творчості художника Юрія Магалевського та становлення його у майстерні І.Ю. Рєпіна. Аналізується конфлікт художника із мистецькою критикою першої третини ХХ ст.

Ключові слова: школа Рєпіна, академізм, історичний живопис, критика.

© І. БІЛАН, 2014

ISSN 1028-5091. Серія мистецтвознавча. № 5 (119), 2014

Мета статті — висвітлити ранній період творчості та становлення художника Юрія Магалевського у школі І.Ю. Рєпіна, визначити роль цієї школи для подальшої творчості митця та її оцінки мистецькою критикою першої третини ХХ ст.

Називаючи ім'я Юрія Магалевського, ще й сьогодні доводиться пояснювати, хто він, а уточнення — український художник — не задовільнить цікавості, а лиш викличе ще більше запитань: про нього самого, про його особистість і про його твори та творчість в цілому. Відповідей годі шукати у словниках чи, скажимо, в шеститомній «Історії українського мистецтва». Про нього нема там згадок з тієї причини, що його ім'я було серед тих «націоналістів» (обов'язково буржуазних!) і «ворогів народу», кого в радянський час було суворо заборонено згадувати не тільки в пресі, а навіть у приватних розмовах. На сторожі стояла пильна цензура, партійні організації та спеціальні служби. З цієї ж причини й сучасне дослідження творчості художника Ю. Магалевського, його діяльності і життєвого шляху почалося не «спочатку», як то звичайно водиться — народився, вчився, зробив перші творчі кроки, вперше взяв участь у виставці і т. под., а зовсім інакше... Почалося у Львові з тієї невеликої кількості робіт, які чудом вціліли у Національному музеї ім. А. Шептицького після відомих музейникам «чисток» музейних збірок творів та депозитів, остання з яких проводилася 1952 р. (визнані спеціальною комісією з партійних керівників «ворожі», «націоналістичні» твори спалювалися). В Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького зберігається 12 робіт Ю. Магалевського. Це основна, найбільша колекція картин художника, збережена до нашого часу. Варто назвати їх всі: «Портрет С. Тимошенка» (1921 р.), «Портрет Євгена Богуславського» (1921 р.), «Портрет І.І. Огієнка» (1921 р.), «Портрет І. Свенціцького» (1921 р.), «Портрет М. Донцової» (1921 р.), «Село Губичі» (1920 р.), «Зимовий пейзаж з річкою» (1920 р.), «Садок під вечір» (1921 р.), «Пейзаж з місяцем» (1922 р.), «Пейзаж з капличкою» (1930 р.), «Двір у Шляхтинцях» (1934 р.), «Житні копи» (1935 р.).

До них додається ще портрет полковника (згодом генерал-хорунжого) Армії УНР А. Гулого-Гуленка (1921 р.) зі збірки Я.А. Лемика.

Ось на такій фактологічній базі почав дослідження відомий дослідник українського мистецтва ХХ ст. мистецтвознавець Р.М. Яців, а потім і до-



Магалевський Ю. Перемогли. 1907 р. П., о. 210 x 275 см. Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького

свідчений мистецтвознавець та музейник М.І. Батіг, які здійснили перші публікації про Юрія Магалевського. Р.М. Яціву належить велика заслуга у відновленні доброго імені і висвітленні творчості художника. Результатом стала велика стаття «Юрій Магалевський» у його книзі «Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії» (2006) [11]. Поза межами Львова також було опубліковано кілька статей — одеського дослідника Василя Барладяну, московського українознавця Михайла Забоченя та відомого Дніпропетровського журналіста і краєзнавця Миколи Чабана. Всі публікації мали характер своєрідного першовідкриття: називали ім'я несправедливо забутого художника, а точніше — забороненого, творчість якого нещадно нищилася, а ім'я під пильним оком цензури не згадувалося. Із цих публікацій постала кремезна постать непересічного художника, який у збуреному Першою світовою війною вирі подій та хаосі т. зв. соціалістичної революції в Росії зумів знайти своє місце і без вагань стати до боротьби за незалежність і державність України, присвятивши цій боротьбі свій талант і сили, чи й надзусилля. Стало відомо, що з Армією УНР він пройшов усі фронти і в бойових, похідних умовах написав олією близько 200 портретів бійців і старшин Армії УНР, розуміючи історичну необхідність цієї праці. Мав рацію Юрій Магалевський, бо ворог ще довго воюватиме із його мистецьким доробком уже після своєї перемоги і смерті художника.

Однак у львівській пресі 20—30-х рр. художня творчість Ю. Магалевського неоднозначно оцінювалася критиками. Різко, навіть грубо писав про його

твори, у тому числі й портрети, представлені на двох виставках ГДУМ, М. Вороний. Без грубих випадів, але принципово поділяли його думки П. Ковжун і М. Голубець. Його «звинувачували» в академізмі, в тому, що він «не рухався» у своїй творчості, а стояв на місці, не зважав на нові течії і напрямки сучасного західно-європейського мистецтва. Не будемо продовжувати цю тему, бо вона добре висвітлена в інших публікаціях. Звернемо увагу лише на те, що Ю. Магалевський ні разу жодним словом не відповів на критику, хоч у той час дискусії були звичайним явищем і пресою трибуна у Ю. Магалевського була. З часом він тільки перестав подавати свої роботи на виставки та опанував новий для себе вид творчості — монументальне сакральне малярство.

Чому він так повівся? Погодився з критикою, визнав свої «академічні гріхи», не міг їх здолати? Схоже що ні. На це натякає одна маленька, але промовиста деталь: даючи оголошення в пресі про те, що він приймає замовлення на малярські роботи, далі продовжував вказувати свою освіту (Петербурзька академія мистецтв), потверджуючи тим самим свою фаховість.

Отже, цілком можливо, що не погоджувався з критиками, які занадто спрощено трактували академізм, використовуючи його як лайку, тавро (ярлик) для яскравішої демонстрації своїх авангардових устремлень та прискороного злиття українського та західноєвропейського мистецьких процесів.

Та все це більш чи менш допустимі наші розмірковування, а справжні пояснення заховані глибше — у світоглядній настанові митця щодо українського мистецтва та власної художньої практики. Слід, отже, достеменно знати, як, в яких умовах формувався світогляд Ю. Магалевського та як відбувалося становлення його як художника, знати не зі слів, а бачити втілення цих дуже важливих світоглядних категорій в художніх творах його пензля. Інакше подальше дослідження неможливе. Та саме цієї інформації — реальної бази дослідження — і не було в розпорядженні мистецтвознавців. Давалося в знаки те, що почалося дослідження, як вказувалося попередньо, з невеликої кількості віцілених творів, що відносилися до зрілого періоду творчості, а тут потрібні ранні твори, які вкажуть на витоки і дадуть можливість повного уявлення про творчу постать митця. Де їх шукати і чи вони збереглися? На допомогу

прийшов сам Юрій Олександрович Магалецький своїми цінними спогадами, зокрема, «Олександрівськ — Київ: Спомини 1917—1918» [5], «Останній акт трагедії (Етап визвольної боротьби українського народу. 1917—1920)» [6], «Тихі герої» [7], опублікованими у львівській періодиці 1920—1930-х років. Адреса дальшого пошуку вказана: Олександрівськ (тепер м. Запоріжжя) та Катеринослав (тепер Дніпропетровськ).

Після подолання бюрократичної тяганини та інших перешкод, у тому числі й технічного характеру, нас чекала справжня винагорода. У фонді Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького зберігається картина Ю. Магалецького «Перемогли», або, як її ще називали, «Запорожці відбили атаку турків» (як з'ясувалося, картину називали у різний час по-різному) — № X — 1079, 8457. Це історичне полотно великого формату (210 x 275 см), за яке автор 31 жовтня 1907 р. одержав звання художника у Петербурзькій академії мистецтв і був направлений для продовження мистецьких студій до Парижа, як, до слова, перед ним інший учень І. Рєпіна Олександр Мурашко, який закінчив академію картиною «Похорон кошового», що стала знаменитою. Тобто, це його дипломна робота.

Багатофігурна композиція об'єднує чотирнадцять постатей, зображених більш або менш деталізовано, залежно від ракурсу та з урахуванням законів лінійної і повітряної перспектив. Усі фігури трактовуються реалістично, передаючи емоційний стан героїв. Деякі козаки у захопленні від отриманої перемоги глузують над перестрашеними ворожими вояками, голосно регочучи та викрикуючи щось їм навздогін. Один козак з радості пішов у веселий танець прямо посеред поля битви. Двоє товаришів, зображених на другому плані, обійняли один одного і радісно обговорюють деталі бою. Інший запорожець цілиться з мушкета в напрямку втікаючого ворога.

Смисловим та композиційним центром картини є велична постать запорожця у червоних шароварах та сорочці із заковченими до ліктів рукавами. Очевидно, це керівник військового загону запорожців. Про це свідчить багатство зброї, закладеної за поясом, як водилося у козаків, та військові атрибути героя. І навіть сама поза говорить про високе положення у Війську Запорозькому, силу характеру та

воли персонажа. Він міцно стоїть на широко розставлених ногах із високо піднятою головою — це справжній господар та захисник своєї землі.

Особливу увагу привертає постать козака, зображеного на передньому плані. Його фігура виходить за межі формату картини. Зображений у фас, він прямо дивиться на глядача. Фігура схиляється у поступальному русі вперед, ніби збирається наступної миті зіскочити з картини і знову ринутися в бій. Встановлюється ніби мовчазний діалог між глядачем та героєм козацької старовини, між минулим і сьогоденням. Для нього бій ще не закінчений. Запорожець пильно вдивляється вслід втікаючому ворогові, а, може, і майбутньому ворогові, не задовільняючись лише короткою миттю перемоги. Він знає, що виграна битва ще не остання — таких боїв буде ще багато.

Та повернемося до способу організації загального простору картини. Композиція, вибудована на великому полотні, добре продумана, стійка, врівноважена. Центральна постать розділяє її на дві симетричні половини, що узгоджуються між собою рівномірним розподілом кольорових мас окремих елементів та об'єднуються загальним кольоровим тоном і освітленістю об'єктів. Зображення тонкої напівпрозорої пелени танучого диму від мушкетних пострілів та гарматних вибухів щойно завершеного бою засвідчує майстерне володіння автором прийомами багатшарового живопису. Три великі маси на передньому плані — центральної постаті запорозького отамана, бронзової гармати — з одного, та напівзігнутого козака з іншого боку — утворюють правильний трикутник, що чітко вписується у загальний прямокутний формат картини.

Сюжет розгортається півколом, починаючись від голови центральної постаті і прямуючи в напрямку руху поглядів окремих персонажів, що спостерігають за втікаючими в різні боки супротивниками. Замикається лінією горизонту, розташованою приблизно посередині композиції.

В картині в цілому, починаючи від вибору теми, як і в окремих деталях, відчувається вплив учителя художника І.Ю. Рєпіна, під пильним оком якого, очевидно, відбувалося створення полотна. Щобільш, картина засвідчує приятні стосунки між вчителем і учнем. Більше того, картина давала підстави думати, про ці стосунки є більш серйозні й глибокі, аніж учнівські. Не випадково ж образ козацького отама-

на у Ю. Магалевського написаний з того ж Володимира Олексійовича Гіляровського, що й образ велетня-козака у червоному жупані, який регоче на передньому плані картини І.Ю. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». У Ю. Магалевського бачимо той самий образ, але він зображений у фас — добре виписана та ж статура, вусате обличчя, зброя за поясом, весь обладунок. Така випадковість виключається.

До висвітлення стосунків учителя І. Рєпіна і учня Ю. Магалевського повернемося трохи пізніше, а зараз — далі про наші «відкриття» у Дніпропетровську і Запоріжжі. У експозиції того ж Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького побачили великий портрет відомого вченого, педагога та громадського діяча І.Я. Акінфієва. Написаний він Юрієм Магалевським у 1909 р. у зовсім іншій манері, ніж всі відомі нам портрети пізнішого часу¹. А це ще не все: у Меморіальному будинку-музеї Д.І. Яворницького на нас чекала нова удача. За спогадами сучасників, навіть у похилому віці Дмитро Іванович багато працював у своєму кабінеті. Лише тоді, коли йому надокучував нестерпний головний біль, вчений підводився з-за столу, підходив до канапи, що біля правої стіни, і сидів до тих пір, поки біль не вщухне. І от над тією канапою, серед фотографій близьких Д. Яворницькому вчених, культурних діячів, представників української літератури та кількох репродукцій картин на запорозьку тематику, ми побачили чорно-білу репродукцію вже відомої нам картини Ю. Магалевського «Перемогли» («Запорожці відбили атаку турків»). Вона розташована, очевидно, самим, Д.І. Яворницьким прямо навпроти репродукції славнозвісних «Запорожців» І.Ю. Рєпіна. Це свідчить про високу оцінку творчості Ю. Магалевського славетним істориком запорозької старовини.

Дослідження «академізму» Юрія Магалевського збагачується фактами, а до великого вчителя і його учня долучається ім'я вченого, дослідника історії козацтва, заслуги якого з упровадження цієї теми в українське мистецтво, в історичний і батальний жи-

вопис, зокрема, годі переоцінити. Досить згадати зніційоване видання альбому «З української старовини» 1910 р., до якого написав текст, а малюнки з натури виконали Микола Самокиш та Сергій Васильківський, подорожуючи Дніпром через пороги місцями колишніх Козацьких Вольностей разом з Д.І. Яворницьким. Так само подорожував із вченим й Ілля Рєпін, створюючи свою знамениту картину «Запорожці пишуть листа турецькому султану». Та й на саму ідею картини наштотував художника

Дмитро Іванович Яворницький, розповідаючи про зібрану ним колекцію варіантів легендарного «листа», постачав автентичними матеріалами, знайденими під час своїх археологічних розкопок, і навіть позував для образу писаря. Ці факти добре відомі з літератури. Для нашої теми вони відкривають саме витоки, формування творчої і громадянської пошти художника, показуючи його входження в коло талановитих людей, творців українського мистецтва і науки, діячів української культури. Прояснюється й причина того, чому Юрій Магалевський за будь-яких умов, вигідних чи не вигідних для нього, повторював, що він учень І.Ю. Рєпіна.

У Запоріжжі, попри всі надії, знахідки були значно скромніші. У Запорізькому обласному художньому музеї жодної картини Юрія Магалевського нема і працівники музею такого художника не знають. В обласному архіві, працівники якого перейняли нашими пошуками, показали дві справи — особова справа І.Я. Акінфієва і справа «Наукового товариства» в Олександрівську, з яких ми черпаємо інформацію про культурне середовище та близьких людей, з якими працював Ю. Магалевський під час перебування в цьому місці [1]. Проте великою винагородою стала публікація у першому випуску щорічника науково-краєзнавчих матеріалів «Запорозька старовина» (1995 р.), на яку нам з готовністю вказали працівники Запорізької обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О.М. Горького. Це стаття Михайла Забоченя «Художник з Олександрівська» [3], яка нам була невідома, хоч, як видно з дати, стала першою публікацією про Ю. Магалевського в наш час. Стаття містить саме ті відомості про початок творчого шляху художника, яких бракувало для нашого дослідження, зокрема, про його навчання в майстерні історичного живопису Вищого художнього училища при Петербурзькій академії

¹ Сьогодні в Інтернеті можна знайти відомості про І.Я. Акінфієва і побачити його портрет, який є тільки фрагментом полотна з експозиції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького, але без вказівки на авторство.

мистецтв І.Ю. Рєпіна, і про його конкурсну картину та інші картини, і про його вчителя. Найперша приголомшлива «новина», яку ми довідалися аж через сто років — про конкурсну картину, яку ми бачили в Меморіальному будинку-музеї Д.І. Яворницького. «Репродукція цієї картини, — пише М. Забочень, — вміщена в журналі «Нива» № 43 за 1909 р. під назвою «Переможці». Репродукція супроводжувалася невеликою анотацією, яка починалася так: «Картина Г. Магалевського (у Петербурзі його ім'я писали Георгій замість Юрій. — І. Б.) під назвою «Переможці» — яскрава сторінка з історії запорозького козацтва...» [3, с. 74]. Далі переповідавсь словами сюжет картини. Це перша публікація в пресі про Ю. Магалевського і одночасно позитивна оцінка його малярської роботи. До того ж вона є ще й офіційною вказівкою на творчу орієнтацію художника, до якого кола митців та якого напряму творчості він належить, про що свідчить і той факт, що в тижневику «Нива» час від часу друковано статті І.Ю. Рєпіна, який часто виступав у пресі.

Варто звернути увагу і на таку обставину: у той час, коли Ю. Магалевський перебував у Петербурзі (1898—1907 рр., а може, ще й 1909 р.), мистецька громадськість імперії переживала і жваво обстоювала багато резонансних, а то й скандальних подій, пов'язаних із художнім життям і Академією мистецтв, до яких був причетний І.Ю. Рєпін. Ще до вступу в Академію Ю. Магалевський, напевно ж, знав приголомшливу пригоду, яка сталася на персональній виставці всім відомого художника Іллі Рєпіна, де він вперше показав картину «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». Велике унікальне полотно, яке притягало черги глядачів на виставку, викликало критику в пресі. Якийсь рецензент порівнював рєпінських запорожців з бандою, гуляками, «с кутілами із ресторана Палкіна». Стримано зустрів картину Лев Толстой, який сам вперше прийшов у майстерню Рєпіна, щоб познайомитися з ним, а глава «передвіжників» В. Стасов, ніби-то шанувальник мистецтва І. Рєпіна і його друг, відгукнувся обурливо на регіт запорожців, мовляв, це предмет, не гідний пензля великого майстра. Як бачимо, критики зовсім не торкалися питання художньої майстерності та мистецтва.

І. Рєпін був ображений і обурений, але був він не із тих, хто поступається найдорожчим. Кинув-



Магалевський Ю. Перемогли. Фрагмент

ся боронити своїх «Запорожців», виступав у пресі, писав листи. На адресу того, хто обізвав запорожців гуляками, гнівно писав, що вони забули про те, що до утвердження цього лицарського ордену їхніх братів тисячами забирали в полон і продавали, як скот, на турецьких ринках, і навіть була встановлена ціна на слов'янина.

Неважко уявити собі реакцію українських художників на ці події, а тим більше в українських художніх школах — Одеській та Київській. Адже ж Київську художню школу створив близький друг Іллі Рєпіна ще по Академії. Вони разом обговорювали цю ідею і зв'язків між собою не поривали все життя, а створенням картини про запорожців Микола Мурашко переймався на рівні з автором.

Можна думати, що цей галас, піднятий російською критикою довкола «Запорожців», не одного юного художника зробив «учнем Рєпіна». Як не можна не припустити й того, що ще перед вступом в Академію Юрій Магалевський знав «Листи про мистецтво» (1893—1894) І.Ю. Рєпіна, що друкувалися за договором з художником, який здійснив задля цього подорож по Європі. Свою подорож І. Рєпін почав з Польщі, з Кракова, і не випадково: там працював Ян Алоїзій Матейко (1838—1893) — славетний художник і кумир поляків, неперевершений майстер історичного живопису.

І. Рєпін поспішав у Краків, бо окрім всього (обов'язків за договором) запланував собі намалювати портрет Яна Матейка. Адже він був улюбленим художником Іллі Юхимовича. І. Рєпін вперше познайомився з картинами Я. Матейка на Віденській світовій виставці 1873 р., де серед трьох робіт



Магалевський Ю. Перемоги. Фрагмент

було представлено й велике полотно «Люблінська унія» (1569). «Яка драма! Яка сила!» — писав Рєпін про нього в листі до І. Крамського. Пізніше Матейко створив полотна — монументальні композиції на видатні моменти польської історії «Грюневальдська битва» (1878) і «Костюшко під Рацлавіцями» (1888), які остаточно захопили І. Рєпіна «в полон». Планам художника про створення портрета Яна Матейка не судилося здійснитися. В той момент, коли І. Рєпін прибув до Кракова і одразу поспішив до майстерні великого маестро, всі вулиці міста були в траурному вбранні, переповнені людьми з траурними вінками: Ян Матейко помер... Звичайно ж, І. Рєпін затримався на кілька днів у Кракові, разом з поляками переживав цю непоправну подію, оглянув полотна майстра, а свої перші «Листи про мистецтво» присвятив великому польському художникові. Перший лист, ще до приїзду у Краків, він почав зі слів «Пишу вам, як і обіцяв, ... про мистецтво без всіякої тенденції» (переклад мій. — І. Б.). Початок багатозначний, якщо врахувати, що на той час він порвав з «передвіжніцтвом», відкинувши його ідеї. В листі він знов і знов повторював: «Буду дотримуватися тільки мистецтва, і навіть пластичного мистецтва... Ніякі добрі наміри не зупинять мене перед поганим полотном» (переклад мій. — І. Б.) [8, с. 385]. Без будь-яких пояснень та мотивацій продовжив свій лист вже із Кракова після всього побаченого і пережитого. Він почав його своїм улюбленим афоризмом:

«Без національності нема мистецтва». І. Рєпін продовжив розмову про Яна Матейка, якнайвище оцінюючи твори за те, що вони відображають «велику національну душу» художника, за те, що «в годину забитості, поневоленості своєї нації він (Матейко) розгорнув перед нею прекрасну картину колишньої її могутності і слави» [8, с. 388—389]. Так і здається, що ці слова підказані думками І. Рєпіна про свою Батьківщину, про Україну.

Тут нема можливості далі говорити про глибокий зміст листа та про справжні блискучі моменти художнього аналізу в натхненному листі І.Ю. Рєпіна. Скажемо, що як тільки лист вийшов друком, на нього одразу ж зреагував В. Стасов, для якого думки І. Рєпіна були неприйнятними. Він відписав Рєпіну «громовое письмо» (слова І. Рєпіна), яке художник отримав у Мюнхені і тут же відповів: «Виправдовуватися я не маю наміру і завжди буду писати й говорити, що думаю» [8, с. 493]. Рєпін припинив стосунки зі В. Стасовим.

Важко втриматися, щоб не навести прецікавий факт з часу перебування І. Рєпіна в Мюнхені. Відвідуючи майстерню професора Олександра Ліцен-Майєра, він зустрів тут серед студентів Миколу Івасюка з Буковини, який Рєпінові «сподобався більше всіх інших» [8, с. 407]. Це той самий Микола Івасюк, який був відомий всім художникам на еміграції і так випадково потрапив до рук сталінських особистів. Ось що пише І. Рєпін: «Он хорошо говорит по украински и трактует большей частью украинские сюжеты: то казака с дивчиной, то запорожца в степи; уже много времени он разрабатывает «Въезд Богдана Хмельницкого в Киев». И здесь как нельзя лучше оправдалось мое убеждение о помехе профессора. Первый эскиз, который Ивасюк сделал сам, без всякого совета — лучший. Хотя общие пятна картины совсем европейские, а архитектура Киева — нечто краковское, готическое, но все же в эскизе есть жизнь и натуральность в сочинении. Но Лицен-Мейер, его профессор, забраковал его сцену, созданную непосредственным воображением, и ввел классическую условность — натянутую, театральную. В колорите вместо правдивых случайных тонов, которые всегда драгоценны, новы и непременно художественны, рекомендовано ввести избитые, банальные краски Пилота, Макарта и т. д. Ивасюк, однако, почувствовал это и отложил выполнение до

благоприятных условий. У него на стене я увидел своих «Запорожцев» в берлинской репродукции, очень плохо гравированных на дереве, с пухлым рисунком, с фальшивыми пятнами» [8, с. 407].

Та на цьому історія з «Листами» і оцінкою Я. Матейка не припиняється. У 1899 р., коли Юрій Магалецький вже навчався в майстерні І. Рєпіна, вчитель, полемізуючи з «Миром искусства», виступив у журналі «Нива» (1899, № 15) і у своїй статті назвав сліпими тих, хто не бачить весь потрясаючий трагізм цих історичних картин і незабутню пластику фігур і облич першорядних за своєю характеристикою і формою, якими переповнені всі картини Матейка.

Юрій Магалецький був свідком страшної події 9 січня 1905 р. і того, як вона відгукнулася в Академії. Розстріл демонстрації, в якій брали участь і студенти, був здійснений командуючим військами Петербурга великим князем Володимиром Олександровичем, який одночасно обіймав і посаду президента Академії мистецтв. Професор Академії В.О. Серов з вікон Академії випадково був спостерігачем «страшної стрілянини в натовп на П'ятій лінії Василівського острова... він чув постріли і бачив убитих» [8, с. 485]. В.О. Серов і В.Д. Поленов направили в Академію своє знамените звернення з протестом проти того, що висока особа, винна в скоєнні цього «кривавого жаху», «стоїть на чолі Академії» [8, с. 485]. Віце-президент Академії граф Толстой не наважився навіть оголосити протест, в результаті чого і В. Серов, і В. Поленов вийшли зі складу Академії. Треба лиш додати, що І.Ю. Рєпіна ця справа особливо зачепила. А вже після смерті російського композитора Олександра Серова він опікувався його ще зовсім юним сином, який виявляв помітний художній хист. І. Рєпін відвіз Валентина в Київ до свого кума — Миколи Мурашка, у школі якого й навчався якийсь час майбутній відомий російський художник [8, с. 356]. Звичайно, І.Ю. Рєпін був обурений керівництвом Академії, але залишив її через два роки, у 1907, може ще й тому, що в його майстерні закінчували навчання учні з України. Серед них — Юрій Магалецький з Одеської школи (її Рєпін підтримував і поважав [8, с. 404, 492]) та М. Струнников з Дніпропетровська, якого рекомендував І. Рєпіну Д.І. Яворницький, оскільки здібний хлопець не міг поступити до Академії через відсутність коштів [2].

Ілля Юхимович добре знав і розумів цю тяжку й морально принизливу ситуацію, бо сам переживав її і щиро поділяв прагнення хлопців до навчання, розуміючи необхідність доброї школи для виховання художника. Важило, очевидно, й те, що обидва молоді художники захоплено працювали над тематикою з історії Запорозької Січі.

Ось і логічно, природно дійшли до важливого слова — школа, і правомірного його уточнення — школа Рєпіна.

Автор статті «Художник з Олександрівська» М. Забочень пише про Юрія Магалецького саме в такому контексті та ще й висуває перед мистецтвознавцями необхідність дослідження давно назрілої теми, яку формулює по-своєму — «Запорозьке козацтво в образотворчому мистецтві», і вважає «однією з білих плям» в українському мистецтвознавстві [3, с. 73]. У зв'язку з цією загальною темою він пов'язує ім'я І.Ю. Рєпіна та його майстерню історичного живопису при Петербурзькій академії мистецтв, якою керував у 1894—1907 рр. Автор пише: «Він заохочував учнів, вихідців з України, розробляти теми з історії України. Зокрема, з історії запорозького козацтва». І вони створили «ряд картин, які належать до кращих здобутків українського образотворчого мистецтва. Це — «Тривога» Г.С. Крушевського (1899 р.), «Похорон кошового» О.О. Мурашка (1900 р.), «Збираються до морського походу» С.Ф. Чуприненка (1900 р.), «Гість із Запоріжжя» Ф.С. Красицького (1901 р.), «Козаки пішли» І.М. Шульги (1909 р.) та інші» [3, с. 74]. До цих імен відносить і Юрія Магалецького та його картину «Перемогли», репродуковану в журналі «Нива». Він називає й інші картини художника тієї ж тематики — «Потомок запорожців», «Відпочинок», «Вечір» та «Портрет академіка Л. Писаржевського» — усі 1909 р. [3, с. 74].

В переліку робіт інших художників, які працювали в історичному і батальному живописі та створили немало видатних полотен, він називає ще одну картину Ю. Магалецького — «Запорожці». Названі М. Забоченем полотна Ю. Магалецького ніде більше не згадуються і нам невідомі, хоч це не означає, що їх не було: доля його художньої спадщини відома.

Статтею «Художник з Олександрівська» М. Забочень фактично ставить питання про школу І. Рєпіна в українському історичному живописі, представ-

ником якої вважає і Ю. Магалецького. З ним не можна не погодитись. Це саме школа в широкому творчому та мистецтвознавчому розумінні, учні якої здобували не тільки фаховий вишкіл, але й духовно-світоглядний гарт. Її засадничою основою були афористично сформульовані вчителем принципи творчості, які він любив повторювати. Про перший — «Без нації нема мистецтва» — вже говорилося попередньо. Другий — «Ми мусимо добре малювати» [8, с. 17] — він в різних варіантах повторював постійно. «Добре малювати» — означало володіти рисунком і малярськими техніками. Третій, що стосувався ставлення до західноєвропейського новітнього мистецтва та його численних напрямків, розлого викладений у «Листах про мистецтво». Він об'єднував перші два і наповнював широким охопленням мистецтва та відчуттям мистецького процесу. «Ніякі зовнішні заохочення не створять здорове мистецтво, ніякі академії, ніякі геніальні художники-вчителі не в стані не тільки створити, але й правильно розвинути талант», — писав він у сьомому листі, вражений тим, що в спеціально побудованій для навчання учнів майстерні Матейка його учнів нема і нема спадкоємця Матейка [8, с. 403]. Молодих художників приваблював Париж. «Туди, як у нас на Запоріжжя у свій час, стікаються тепер всі гарячі голови...» [8, с. 403]. Проникливий і чесний у своїх судженнях про мистецтво, І. Рєпін пише: «Мистецтво кожного народу фатально проходить всі фази свого розвитку. Ніякі заходи не допоможуть переступити свій архаїчний період. Все, що ступить вперед під впливом більш культурної країни, відірвавшись від художнього зростання своєї нації, буде їй чужим, і хоч викличе велике здивування спеціалістів, врешті забудеться...» [8, с. 402].

Ю. Магалецький, будучи безпосереднім учнем І. Рєпіна (мабуть, одним із останніх), пізнавав ці настанови не тільки за публікаціями в пресі, а за роботою, у творчому спілкуванні з учителем у майстерні історичного живопису, сприйняв їх повністю. Щобільш, прагнув розвивати їх у нових історичних умовах, поширюючи на громадську діяльність та творчість. Не помилимося, коли скажемо, що це й штовхнуло його у вирішальний момент у вир боротьби за незалежність і державність, коли, за його ж словами, український народ сам вирішував справу свого самовизволення. Підтвердженням цього є слова са-

мого Ю. Магалецького, сказані П. Ковжуну під час їхньої зустрічі на одній із ділянок фронту у 1920 р.: «Люблю стару козаччину, люблю й нову» [4, с. 3]. Тоді ж Юрій Магалецький сказав: «Збираю матеріал до кількох картин із визвольної боротьби на більших полотнах... Як повернемося додому — нічого не хочу, лиш хочу малювати й малювати. А тем маю стільки, що й не знаю, чи встигну все виконати» [4, с. 3]. Скромний Ю. Магалецький ні слова не сказав про портрети (оті 150, що залишив у Кам'янці-Подільському). А П. Ковжуну своєю «кремезною постаттю у гарному селянському жовтому кожусі, довгими вусами» здався таким, що «ніяк не підходив під поняття мистця, а скоріше отамана, полковника чи добірного сотника», хоч замість зброї у бойових умовах мав у руках невеликий шкідівник та касетку з фарбами через плече [4, с. 3]. Не знати, яке «поняття про мистця» мав на увазі П. Ковжун. Він так до кінця і не зрозумів Юрія Магалецького — ні тоді, під час фронтової зустрічі, ні пізніше, коли разом долали емігрантські труднощі і навіть жили на одній квартирі по приїзді до Львова, і коли разом створювали ГДУМ... А був П. Ковжун талановитим графіком і діяльним організатором художнього життя у Львові. Не будемо дорікати цьому самовідданому борцю за нове українське мистецтво, який вболівав, щоб воно не поступалося західноєвропейському, розвивалося в єдиному з ним руслі, а не залишалося на рівні провінціалізму. У цьому устремлінні він був не один, з ним — цілий гурт молодих художників, об'єднаних в АНУМ і влаштовуваними ними виставки «українських парижан», європейських і місцевих українських художників. Все це прекрасна правда. Але є і прикра правда: не замислився ні П. Ковжун, ні його однодумці над тією «кремезною постаттю», що постала перед вперше при фронтовій зустрічі. Не зрозумів і того, що ця справді дуже помітна монументальна постать з'явилася у вирішальний історичний момент на межі двох епох, навіть на самому розграниченні епох, на гребені стихії, відкриваючи можливість іншим — молодому поколінню — з бою увірватися в нову епоху історії України. І воно увірвалося і помчало далі, тільки оком кинувши на кремезну постать «в жовтому селянському кожусі» і вловивши в ній символічний образ «отамана, полковника чи добірного сотника». Цей образ був втіленням реалізованого гро-

мадянського покликання Юрія Магалевського, і можемо стверджувати, що його створив своїм життям і чином митець Юрій Магалевський, вихованець майстерні історичного живопису Іллі Рєпіна, який при першій же нагоді побратимові по фаху й боротьбі висловив найголовніше про себе: «Люблю стару козаччину, люблю й нову». Після того, як ми вже побачили картину Ю. Магалевського «Перемогли» («Запорожці відбили атаку турків») у Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д.І. Яворницького, нам став зрозумілий зміст і вага цих слів: художник відкрив свою творчу концепцію і свої плани, одразу й обгрунтовуючи їх та не забуваючи і по свого вчителя.

І.Ю. Рєпін зажив великої слави і популярності в народі, написавши славнозвісних «Запорожців». Його школа історичного живопису в українському малярстві зросла на тій же тематиці і на тому ж ґрунті народної любові до свого козацтва. Ю. Магалевський заявив про себе як художника і вихованця школи І. Рєпіна також картиною, присвяченою запорожцям. Саме як представник школи і вболівальник за її зміцнення в українському мистецтві він прекрасно розумів, що не можна і далі без кінця писати запорожців «в дусі Рєпіна», як уже виробилося визначення. Потрібен рух, розвиток. Сама історія подбала про це, і Юрій Магалевський не пропустив — відчув, побачив цей момент душею і оком митця. «Люблю стару козаччину, люблю й нову» — чекано і точно висловив свою художню програму і концепцію. П. Ковжун не зрозумів його і через інші важливі причини (зокрема, мобільний, демократичний графік і неспішний, мислячий історичними категоріями монументаліст). Звернемо увагу на те, що це були представники різних поколінь і різниці у світоглядних оцінках та сприйнятті одних і тих же подій були відмінними. Закономірна і стара як світ проблема поколінь, яку називають «конфліктом поколінь». Тут не було конфлікту, а саме непорозуміння, в якому кожен залишався собою. Юрій Магалевський не відповідав на критику, бо що відповідати. Хіба міг пояснювати щось про «школу І. Рєпіна», щоб втягувати дороге йому ім'я вчителя в безплідні дискусії чи вивертати перед публікою найсокровеніші глибини душі? Ніколи не міг собі цього дозволити і не дозволив кремезний чоловік, що був схожий Ковжунові на отамана, полковника чи добірного сотника.

Не міг змінити свого погляду й П. Ковжун, не бачивши його основного — програмного монументального твору, якого й досі не бачать глядачі, бо він не представлений в експозиції, а висить у вузькому коридорі фонду музею. Тут не було конфлікту, бо попри все обидва художники самовіддано працювати на ниві українського мистецтва. П. Ковжун конче прагнув творити модерне українське мистецтво у тісному зв'язку із західноєвропейським. Юрій Магалевський також прагнув творити нове українське мистецтво, однак, не полишаючи нічого цінного в минулому, що встигли привласнити інші.

Безвідносно до осіб, як складне мистецьке явище, розглядав це питання, очевидно ж, актуальне в художньому житті Львова 20—30-х років, Микола Бутович. Талановитий графік, який у своїй творчості не розлучався з козацькою тематикою, інтелектуал і ерудит, не встряваючи у дискусії, писав, по суті, явища: «...Мусимо широко відчинити вікно для західної культури. Думаємо, що колишнє гасло Зєрова «Засвоюймо джерела європейської культури, ... щоб не залишитися назавжди провінціалами» ... актуальне, інакше занидіємо в «самовпевнености, небажанні вчитись, в зарозумілости»... Але одночасно не заперечуємо потреби відродження нашого національного мистецтва та щодо небезпеки загальноєвропейськості» [9, с. 360]. Вказавши на серйозність цих питань, Микола Бутович доходить висновку, що ними повинні займатися спеціалістичні мистецтвознавці: «Признаємо і потребу корисної праці наших теоретиків мистецтва. Їх завданням є тут, як каже Вестекер, «розбивати те, що затримує ріст національного мистецтва» [9, с. 360]. Навівши думку німецького мистецтвознавця, Микола Бутович додає з притаманним йому гумором: «Та тільки не способом «чаромутія», ниткоплутства та диктаторського гуляйпільства. Завдання їх, щодо цього, можна прирівняти до завдання квочки, що, допомагаючи курчатам вилупитись, розбиває дзьобом шкаралупу яйця. Але біда, коли квочка гатить дзьобом, як молотом, і топче яйця ногами» [9, с. 360].

Сьогодні, з відстані часу, визнаємо повну рацію М. Бутовича, думки якого перегукуються з висловленими у наш час думками М. Забоченя у статті «Художник з Олександрівська». Цікаво, що й перші серйозні й високі оцінки творчості Юрія Магалевського зробили такі львівські мистецтвознавці М. Струтин-

ська, І. Федорович-Малицька, М. Струтинський, які підтверджені й сучасними дослідниками і залишаються в силі й сьогодні. Не знаючи всього того, що встановлено нашими пошуками й дослідженнями, Михайло Струтинський дивовижно точно визначив творче покликання Юрія Магалевського. Поділяючи його думки про те, що Ю. Магалевський заповідався на майстра історичного живопису, додамо, що він є таким майстром, і, за передбаченням І. Федорович-Малицької, займає належне гідне місце в історії українського малярства. Сучасним мистецтвознавцям лиш належить ще немало попрацювати над виявленням його творів і по можливості вичерпною мистецтвознавчою оцінкою його доробку та внеску в українське національне мистецтво.

1. Державний архів Запорізької області. — Ф. 58. — Оп. № 1. — Спр. № 40 (Дело о награждении Директора Александровского городского коммерческого училища им. Статс.-Секретаря Графа С.Ю. Витте действительного Статского Советника Ивана Яковлевича Акинфиева).
2. Бекетова В.М. Портрет на дверях / В.М. Бекетова // *Летопись Причорномор'я*. — 2001. — № 5. — С. 78—80.
3. Забочень М. Художник з Олександрівська / М. Забочень // *Запорозька старовина*. — Запоріжжя: Запоріжжя, 1995. — 168 с.
4. Ковжун П. Ю. Магалевський / П. Ковжун // *Назустріч*. — Львів, 1935. — 15 грудня. — № 24. — С. 3.
5. Магалевський Ю. Олександрівськ — Київ: (Спомини 1917—1918) / Ю. Магалевський // *Календар-альманах «Дніпро» на звичайний рік 1931*. — Річник 8. — Львів: Накл. укр. товариства допомоги емігрантам з Великої України, 1931. — С. 61—72. — (Обкладинка М. Бутовича).
6. Магалевський Ю. Останній акт трагедії: (Етап визвольної боротьби українського народу. 1917—1920) / Ю. Магалевський. — Львів, 1928. — 55 с.

7. Магалевський Ю. Тихі герої / Ю. Магалевський // *Літопис «Червоної Калини»*. — Львів, 1931. — Ч. 1. — С. 15—17.
8. Репин И.Е. Далекое близкое / И.Е. Репин. — М.: Искусство, 1964. — 512 с.
9. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919—1939: Довідник; антологія мистецько-критичної думки / автор-упорядник Р.М. Яців. — Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2011. — 696 с.
10. Яворницький Д.И. Как создавалась картина «Запорожцы» / Д.И. Яворницький // *Художественное наследие*. И.Е. Репин. — М.; Л., 1949. — Т. 2. — С. 98—105.
11. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії / Р. Яців. — Львів: Афіша, 2006. — С. 159—176.

Ivan Bilan

YURI MAHALEVSKY:
AVANT-GARDE CRITICISM
AND THE ARTIST'S UNPLIABILITY

In the article have been presented some factual materials as for the early period of Yuri Mahalevsky's creative artistry and personal rising in I.Repin's studio. The artist's conflict with art criticism through the first decades of XX c. has been put under analytical consideration.

Keywords: Repin school, academism, historical painting, criticism.

Іван Білан

ЮРИЙ МАГАЛЕВСКИЙ:
АВАНГАРДНАЯ КРИТИКА
И НЕУСТУПЧИВОСТЬ ХУДОЖНИКА

В статье на фактологическом материале освещается ранний период творчества художника Юрия Магалевского и становление его в мастерской И.Е. Репина. Анализируется конфликт художника с художественной критикой первой трети ХХ в.

Ключевые слова: школа Репина, академизм, историческая живопись, критика.