

УДК 7.071(477)

*Любов Ільницька
(Київ)*

ПОРТРЕТНИЙ ПСИХОЛОГІЗМ МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА: ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ ТВОРЧИХ СУТНОСТЕЙ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ТА ПАВЛА ТИЧИНИ

Вишукана європейська портретна майстерність Миколи Глуценка дає можливість для проведення авторського дослідження творчих сутностей двох усесвітньо відомих постатей української культури – Олександра Довженка та Павла Тичини.

Ключові слова: образотворча діяльність, психологізм, портретний живопис, художній аналіз, поезія, кіномистецтво.

Изысканное европейское портретное мастерство Николая Глуценко дает возможность для авторского анализа творческих ипостасей двух всемирно известных деятелей украинской культуры – Александра Довженко и Павла Тичины.

Ключевые слова: изобразительная деятельность, психологизм, портретная живопись, художественный анализ, поэзия, киноискусство.

The refined European portrait mastery of Mykola Hlushchenko gives an opportunity for the auctorial analysing of creative cores of the Ukrainian culture's two worldwide known figures – Oleksandr Dovzhenko and Pavlo Tychnyna.

Keywords: painting, psychological insight, portrait painting, artistic analysis, poetry, cinematographic art.

Жанровий спектр образотворчої діяльності завдяки пейзажним, натюрмортним, портретним вимірам допомагає не тільки швидше й точніше охарактеризувати зовнішні лейтмотиви минулого лінійного плину часу, але й вводить глядача в динамічний світ розмови художника з реальністю та насамперед знайомить аудиторію з дійовими особами запоретрованих митців.

Здатність передбачати грандіозність обраного, по-іншому зображеного ракурсу, сучасного для майстра сьогодення, яке в будь-якому випадку запорошене й завішане нагромадженнями далеких значень раптового блиску строкатих ілюзій непевних, уже колишніх, змін, дає право ретельніше придивитися до особистості автора, адже живописний доробок такого рівня свідомо втілює головні абриси героїчного апогею буттєвого злету українського мистецтва разом зі світовим небокраєм вічних творчих тем життя. Таким чином, могутній талант Миколи Глуценка (1901–1977) зумів досягнути поштовхи неозорого тлумачення літературно-кадрового спектра – рухливі фарби українського художника передбачили раптовий початок самозаглиблення Олександра Петровича Довженка (1894–1956) та Павла Григоровича Тичини (1891–1967) у поособливому палкий клекіт їхнього безмежного призначення.

Науковий компонент «портретного психологізму» в цьому випадку розкриває мету запропонованого дослідження – зрозуміти перетин індивідуальних творчих сутностей митців – П. Тичини та О. Довженка – через вектор європейської образотворчої майстерності М. Глуценка.

Безпосередньо «Портрет О. Довженка» пензля М. Глуценка, що датується 1922 роком, є художнім свідком неймовірних роздумів. По-перше, портрет певним чином передає наближення товариської змістовності – відкриті внутрішні психологічні лінії стверджують душевну довірливість, яка притаманна лише відчайдушній спраглості молодих літ. По-друге, сяйво пророчого магнетизму О. Довженка в започаткованому просторі нової мистецької традиції змушує порівнювати різні етапи його життя, а зазначений портрет анонсує темпераментний фактаж прихованої інкрустації – тих

вибагливих відтінків неочікуваних рис, що віддзеркалилися в майбутніх славетних кінополотнах. Чи вдалося 21-річному М. Глуценку зазирнути в душевний вир на той момент різкого роздоріжжя генія? Адже поклик О. Довженка до творчості має під собою неабияке підґрунтя: буттєву основу іншої світоглядності – універсальної сили розпізнавання індивідуальних вимірів особистісної стилістики в нетрях індустріально-історичних закономірних символів першої половини ХХ ст.

Зрідка перетинаються вибагливі біографічні шляхи несамовито обдарованих людей. Не набагато старший за автора портретної сторінки О. Довженко викликає в талановитого художника захоплення і, звісно, повагу. На цьому зроблено перший уважний акцент. Спостереження Глуценка вийшли за межі реалістичного зображення. Лезо погляду молодого Довженка входить в очі кожного глядача – деяка плакатність живописного твердження декларує майбутню велич світового надбання. М. Глуценко зблизька придивився в стержневі барви сильних рис свого героя, його духовну заклопотаність, закадрував молоді переживання подальшого перебігу наповненого життя.

Портрет 52-річного поета-діяча П. Тичини (1943) – це чітка образотворча декларація тогочасної літературної епохи Розстріляного Відродження. Насичений кольоровий психологізм М. Глуценка відтворює паралелі: відкрита книга – антична ліра на колінах, немов відчинена душа відомого Орфея, водночас сильний погляд П. Тичини виражає турботу – поетичне прозріння блукає з мерехтливими струнами суму – циклом віршів «Скорбна мати» [2, с. 70], у якому занотована гірка пам'ять про несправедливі уроки долі.

Увічнити поетичне натхнення складно, але виявляється ще й як можливо. Завдяки ліричній піднесеності епіцентр картини – «очі поета» – розповідає про чуттєве світло підказаних, імовірно, небом слів, що линуть у далечінь арфічної музичності. Звісно, портрет П. Тичини створювався пізніше, ніж портрет О. Довженка. Упевнені рухи пензлем та складна палітра стриманого, майже монохромного, фону демонструють схильність до власної, дещо подібної до європейських портретних канонів, манери лаконічно-психологічного й художньо-біографічного підходів до картинних нарисів. «Коли дивишся на його полотна, особливо написані в останні роки життя, здається, що створені вони спонтанно, на єдиному подиху, дуже швидким, вільним пензлем» [1, с. 70].

Портретом П. Тичини треба не тільки милуватися, але й тлумачити його: жести поета – епічна дорога-запрошення до улюбленої літературної праці. Постаць Павла Григоровича на портреті – глуценківському п'єдесталі – виглядає зосереджено й окрилено «енгармонійним» факелом (мудрий лицар спустив на землю неопалимі значення поетичного слова). Рядки П. Тичини пройшли крізь усі перипетії ХХ ст. А чи були серед низки популярних віршів улюблені твори М. Глуценка? Напевно, що так, адже портрет, як лавровий вінок, оформлює статистику титанічної величі шанобливим ставленням художника до всезагального визнання досягнень поета.

Вершину поетичної дороги П. Тичини М. Глуценко малює енергійно – портретний психологізм відчуває монолог тичинівського творчого серця. Зображена гаряча промова здійснює відкриття – омріяне щастя вільно крокувати світовою літературною дорогою, обираючи сучасні теми для спілкування із читачами. Павло Григорович підібрав римований ключ і до колись невідомого для себе сінематографа:

І одним-однісіньке кіно.

Це в Європу вже від них вікно [2, с. 538].

Ця актуальна поетична фраза є «сполучником» для розкриття європейських творчих сутностей відомих українських діячів – Миколи Глуценка, Олександра Довженка, Павла Тичини, кожен з яких представляє окремий вид мистецтва. Перетини творчих просторів непересічних особистостей – виміри живопису, які вдало запортретували особливі риси талановитого досвіду. Микола Глуценко зумів тонким психологізмом зобразити поетичне мислення режисера та драматичну думку поета.



Микола Глущенко. О. Довженко



Микола Глущенко. П. Тичина

Слід наголосити на тому, що юність О. Довженка і М. Глуценка мала спільний «однокореневий плацдарм» європейського зразка. Тодішній німецький художній олімп дотримувався класичної традиції викладання пропедевтичного комплексу знань із живопису. Плеяда відомих митців гідно проводила відбір до студіювання академічного осмислення перевтіленої на полотнах навколишньої краси. Науковцям ще треба розібратися: чого більше в німецькому живопису 20-х років ХХ ст. – раціонального чи чуттєвого? Проте оригінальна програма викладання в художній школі А. Кампфа привернула увагу як М. Глуценка, так і О. Довженка. Відтак «весною 1922 року до Берліна приїхав Олександр Довженко, призначений на посаду секретаря генерального консульства УРСР у Німеччині. В той час Довженко палко захоплювався живописом, при першій же нагоді він познайомився з українськими студентами Берлінської Академії мистецтв і почав заходити до них. А через чотири місяці, звільнившись від роботи в консульстві й отримавши від Наркомосу УРСР стипендію, Довженко вступив до приватної художньої школи професора Кампфа. Саме у школі Кампфа, де пізніше Глущенко виконував обов'язки асистента, відбулися дружні розмови живописця з майбутнім кінорежисером» [4, с. 8]. Цей зазначений перелік фактів демонструє внутрішнє тяжіння до мистецької площини думки. Варто припустити, що зустріч майбутніх метрів, напевно, відбулася і завдяки спорідненій лінії духовного та нерозривного плекання, що викликана патріотично-домінантною складовою – завзятим бажанням отримати якнайкращу європейську освіту й бути потрібним рідній батьківщині.

Посилаючись на наукові дані, зібрані заслуженим діячем мистецтв Анатолієм Шпаковим, слід зважити на тогочасну закритість вітчизняної культури й відповідний стан ідеологічного несприйняття художньо-європейських здобутків, затверджених програмними канонами традиційної мистецтвознавчої оцінки. Таким чином, критичне ставлення до яскравих новітніх течій додавало відстані в обмірковуваннях щодо місцезнаходження творчого методу українських майстрів на вимірах сучасності ХХ ст. Зрозуміло,

що висновки базувалися на науковому, проте вірогідно-інтуїтивному баченні закордонного змісту барвистої насиченості. Дослідник мав вмикати уяву і, спираючись на свій досвід порівняльної аналітики, проводити візуальні, зрідка симетричні паралелі з масштабом діяльності діячів тих років. Зрештою, термінологічна скутість важко долала протиріччя з перспективністю набутого іншомовного досвіду, такого потрібного для входження у світ чуттєвого живопису портретних витворів, тобто важливість імпресіоністичного способу осягнення дійсності у відчуттях індивідуальної колористики в контексті європейського зразка, як це було властиво творчості М. Глуценка раннього періоду жанрового становлення, ніколи не висвітлювалася в поодиноких дослідженнях тих років. Отже, через названі чинники малопроінформованість із приводу загального арсеналу наповнення коментуючого супроводу образотворчих знахідок, у цьому випадку – витончених скарбів німецької живописної школи, призводила до викривленої подачі суттєвих для нашого аналізу біографічних даних.

Постать Артура фон Кампфа (1865–1950) – видатного німецького художника й педагога – тісно пов'язана з періодом удосконалення М. Глуценком власної впізнаної та хвилюючої стилістики. Прихильність суспільства до обраних А. Кампфом тематичних зв'язків зображення духовно-драматичної сутності античної природи пафосу в контексті неосяжності чіткої історико-культурної світоглядності, а водночас і розмах чарівного розуміння світлотіньової площини виразності висунули його на перший план визнання й популярності. Отримавши увагу освіченої та заможної публіки, А. Кампф зайняв провідне місце в академічному середовищі – спочатку став викладачем, а потім і професором Дюссельдорфської академії мистецтв, згодом, починаючи з 1889 року, входив до складу впливового образотворчого кола окриплених живописом фахівців художньої вимови барвистого пензля Берлінської академії мистецтв. Згадана А. Шпаковим «приватна художня школа Артура Кампфа» не існувала, але уважно порівнюючи хронологію біографічних подій німецького митця із запропонованим уявленням, слід звернути увагу на можливість сьогодення – дійти висновку на основі детальної рубрикації творчої та педагогічної діяльності Артура Кампфа, виконаної Андреасом Шроєном [5]. Після зіставлення змісту фактологічного комплексу стає зрозуміло, що мовиться про досить відому Берлінську школу красних мистецтв. Заклад мав репутацію незалежного відношення до академічних норм викладання живопису, вільно дозволяючи учням відчутти натхненний поклик відчайдушної самотності, бо вважалося за потрібне відкривати розуміння мови мистецтва завдяки внутрішній природі власних здібностей. Проте авангардні образотворчі вирішення вперто заперечувалися провідними освітніми інституціями. Неушкоджена оточуюча динаміка схоластикою тривких навантажень малювання традиційно сформованого канону допомагала в напроцуд звичних жанрових формах знайти прикметні положення для незабутніх кадрів – картини мали б випромінювати іншу гармонію змінюваного калейдоскопа додаванням до реалістичного зображення чуттєвої частинки власної індивідуальності. Саме ця ознака – плавне зміщення від суб'єктивного начала запортретованого до пошуку феєричних особистих наголосів, – напевно, і привернула увагу молодого О. Довженка, адже зерна його мистецьких драматичних багатобарвних кінороздумів розвинулися саме в цей час у Берлінській школі витончених мистецтв. А. Кампф очолював згаданий заклад з 1915 року аж до розпочатих процесів ліквідації, які все-таки неочікувано відбулися в 1924 році.

М. Глуценко був учнем А. Кампфа. Про цей період становлення українського майстра історикам мистецтва відомо досить мало. Студентські роки Миколи Петровича в Берлінській академії мистецтв слід аналізувати за збереженими художніми роботами та розпочатою виставковою діяльністю. На ранніх полотнах яскраво промальовувався завзятий темп відкриття широти й величі мистецтва – найбільше ідея бездоганного всесвіту струменіла в різкій манері стихійного, майже етюдного зображення природи. Бажання охопити неможливе єдиним розмахом фарб позначилося на деякій незавершеності перших портретних спроб винайти власний гармонійний аналіз людської

природи. М. Глущенко із пристрасним захопленням не тільки правильно фіксував упізнавані риси обличчя, але й намагався художніми засобами перейти на найвищий рівень мистецтва – його портрети всесвітньо відомих діячів Ромена Роллана, Анрі Барбюса стали символами, змогли оприлюднити прикметні віхи прихованого внутрішнього спалаху мовчазного творчого напруження.

Безперечно, А. Кампф як незалежний академічний наставник прикладом власних творчих здобутків допомагав студентам формувати необхідні навички технічного оволодіння нескінченними можливостями мистецтва. Відтак повсякчасна відповідальна робота над собою як майбутнім художником дарує українському учневі перші переможні відзнаки та чудові відгуки в професійному оточенні провідних німецьких майстрів.

А. Кампф опікувався класом історичного живопису – винайдений ним метод стилістичної подачі психологічного нарису віртуозно розміщених постатей відкриває площини небачених слухних моральних підтекстів військово-стратегічних утисків перемоги. Окрім доблесті та звитяги, художник звернув увагу на жертвовність стрімких втрат, опікувався болем важкого кроку звичайних солдатів. Стражденні обличчя – це вміння переносити на полотно внутрішній бік грандіозних сторінок історії. Отже, портретне бачення А. Кампфа є домінантним у циклі робіт, що стверджують грандіозність батальних сцен. Історична видовищність є не вірогідно-декоративним принципом сприйняття, а портретно-розповідним «сполучником» демонстрації образних митцем сюжетів. Водночас саме в портретному живопису А. Кампф розгорнув своє неоціненне вміння відчувати дотиком пензля сонорні відтінки м'якої, колористичної гармонії реалістичного ансамблю багатоструктурованого змісту життя обраної особистості. Художник надає перевагу влучному переходу майже монохромного поєднання кольорів, бо низка фантазійних напівтонів своєрідно розмежує визначене композиційне середовище на двоплановість: центр картини – обличчя динамічного яскравого саява тілесно-прозорої палітри й повітряного обсягу ніби нескінченного п'єдесталу фонового альянсу дотичного, але хаотичного візерунка прокладених рукою майстра шляхів, унаслідок чого завіса жестикульованого, швидкого живописного малюнка огортає зображену особу персоніфікованими барвами. Стиль А. Кампфа засвідчує можливості образотворчої діяльності, лише завдяки інтуїтивній авторській манері виконання вдається зрозуміти приховану темпераментну структуру моделі чуттєвими вимірами рельєфної гри кольорів.

Оцінюючи портретну майстерність і А. Кампфа, і М. Глущенка, варто наголосити на бажанні провести у творчості тверду психологічну лінію заглибленого пошуку гармонійного світу зображеного, урешті-решт, не діяча, а співрозмовника. Сонорно-палка мить цупкого погляду художника знаходить кольоровий коментар, який є суголосним думкам запортретованої особистості.

Обидва портрети – і О. Довженка, і П. Тичини – дозволяють зрозуміти ті притаманні творчості М. Глущенка тенденції, які йому вдалося вправно засвоїти й перейняти в А. Кампфа. Навіть ракурс обличчя молодого О. Довженка – злегка відхилений, ніби задумливий, відповідає обраним принципам, які досконало закарбовані в низці робіт німецького митця, адже поважний перелік портретних витворів А. Кампфа розпочався з того, що він наполегливо займався самоосвітою. За фактами, наданими провідним експертом по стилістиці Дюссельдорфської живописної школи А. Шрое-ном, можна встановити черговість отриманої основи образотворчих навичок: «Впри-тул до 1898 року Артур Кампф багаторазово відвідував Бельгію, Францію, Голландію, Італію та Іспанію, після чого допуском до мистецтва стали роботи Веласкеса, виконання копій яких з оригіналів сформувало власну майстерність» [5]. Масштаб художнього фундаменту, де закладено всесвітньо відомі зразки, – провідна ідея академічного викладання. Проте обговорюючи портретний стиль А. Кампфа, необхідно окремо придивитися до запозиченої у Веласкеса постановки ракурсів, розкутої фактурності виіпленого обличчя. До того ж, маючи за прикладом іспанського митця,

А. Кампф зрозумів почуття відтінків об'ємної світоглядності настроїв, що наявна на портретах Веласкеса завдяки ніби мінливій грі одухотвореного середовища повітряної контрастності.

М. Глущенко вдало насичувався жанровим різноманіттям видовищної специфіки гармонійного складу малярської практики найвищого ґрунтового європейського спадку. Маючи здібності пейзажно-просторового огляду, майбутній митець бажав удосконалюватися і в жанрі портретної сповіді. Утім, портретне бачення – художнє спостереження за внутрішніми відтінками індивідуальної тканини обличчя – є апофеозом стилістичної мудрості, яка у свою чергу знаходить шлях до відновлення небаченої складової – талановитого образотворчого узагальнення життєвих форм літописного ноктюрна моментального зрізу гомону закарбованих на чолі років з природи. Обличчя – першоджерело людського розуму та досвіду – не приховає перед наполегливим митцем межі втрат і розчарувань. Життєтворчість вищевказаних рис засвідчує техніка дивовижного живописно-психологічного ладу М. Глущенка.

Олександр Федорук стверджує, що «концентрат живописного кольору, пошуки релятивності в істинному, поетизація живописної тканини в субстанції полотна, пленеризм, що упереджено і делікатно домінували в українському мистецькому середовищі середини 20-х – 30-х років, своїм висхідним поняттям мали ірраціональну емоційність» [3, с. 5]. До цього виміру усвідомленого узагальнення влучно названих теоретико-мистецтвознавчих акцентів, які розкривають сенс живопису нової зміни, належить стиль пізнання буремного часу поколінням українських художників першої половини ХХ ст., цілеспрямовано налаштованих поєднувати традиції європейської манери оспівування прекрасного з вітчизняним кордоцентризмом рідної колористики. О. Федорук долучає до плеяди відомих митців зазначеного часового проміжку, які продовжили у своїй творчості енергетичну цілісність об'ємних жанрово-композиційних роздумів, таких живописців, як О. Шовкуненко, К. Трохименко, В. Винниченко та М. Глущенко. Проте художня стилістика М. Глущенка вирізняється перенесенням реалістичного формообразу на перехрестя портретного живопису. Стратегія індивідуального спектра лунає монолітним безмежжям виліпленого змісту картинної партитури. Роки п'ятирічного перебування в стінах Берлінської академії мистецтв (1919–1924) стали для М. Глущенка трампліном до віртуозного, випереджаючого своїх сучасників, творчого сходження. На сьогодні портретні вирішення М. Глущенка є класичними взірцями довершеного виконання – слугують показником продовження закладених німецькою художньою виховною системою правил щодо натурного опрацювання балансу монументального композиційного плану й контрастного простору, органічної (через колір) суміжності всіх частин мистецького твору.

Водночас кожне століття, безперечно, має свої мистецькі досягнення. Мотиви натхнення художників здебільшого співпадають з вимогами часу: набуття досвіду в переосмисленні оточуючого різнобарв'я його власної доби. Неоднозначна епоха формує неоднозначні обов'язки. Вміння утриматися на кораблі змін дозволяє не тільки пристосуватися до існуючих обставин, як це вдалося П. Тичині, але й самому стати художнім компасом для наступних мистецьких наслідувань. Цей нахил долі, завбачливо збережений майстерним пензлем М. Глущенка, лунає в сприятливому серпанку мужності: військові лихоліття позначилися на біографіях обох діячів, тожність громозвісним випробуванням вимагає обирати шлях незвіданої витримки – вольові хвилі чола ніби наздоганяють непідкорені роздуми. Напевно, талановита українська палітра М. Глущенка переконувала тогочасну західну публіку в спроможності живопису на відстані зрозуміти камерність передумов вибухової подальшої активної літературної творчості П. Тичини та кінодіяльності О. Довженка, програми сходження яких розпочиналися зануренням у соціальне призначення мистецтва й відповідним функціональним пошуком свого творчого місцезнаходження. Тому освячена майбутньою легендарною активністю запортретована видовищність О. Довженка та схоплена

грандіозність П. Тичини відкривають живописну документалістику: психологічні барви М. Глуценка – своєрідний вернісаж серцебиття поета й кіномитця.

Звісно, портрет молодого Олександра Петровича писався з натури. Художник занотував внутрішній стан упевненого очікування вельми голосного злету. Стрімкість образного втілення відповідає також манері емоційного виконання. Відомий вітчизняний мистецтвознавець Анатолій Шпаков у науковій монографії, присвяченій творчості Миколи Глуценка, зазначив, що «портрет Олександра Довженка написаний у вільній, широкій манері, він приваблює і соковитою живописною гамою, і вірною характеристикою образу. Композиція портрета надзвичайно динамічна. Постаць Довженка зрізана трохи нижче пояса. Чіткий, виразний силует підкреслює енергійну, вольову й живу натуру портретованого. Все полотно написане надзвичайно широко. Проте автор не втрачає матеріальності, й це особливо відчутно в трактуванні обличчя, виліпленого із скульптурною об'ємністю. Зосереджений, проникливий погляд розумних очей, ясне чоло, чіткий рисунок губ – все підпорядковане основному – розкриттю характеру людини» [4, с. 9].

Глуценківський образ П. Тичини зберігається в літературно-меморіальному музеї-квартирі поета. Особлива атмосфера помешкання додає свого настрою: лабораторія митця – духовна скарбниця створеного за життя віршованого дива – зупиняє рух часу. Тепло кольору обличчя освітлює мінорний перетин світів – кімната, у якій пішов з життя натхненний діяч, зберігає сум втрати. М. Глуценку вдалося «оживити» майстра «Соняшних кларнетів» – Павло Григорович сходить з вічності до своїх відданих читачів.

Портрет як життєписна сторінка оприлюднює непомітні протиріччя. Дистанція вагомих здобутків надає серйозності мовчазній площині намальованого обличчя. Недовисловлювані акценти зростання душі сфотографовані на полотні вільними рухами широкого пензля. Поштовх далекої думки прокладений митцем контрастним світлотіньовим спектром, але, крім цього, блискавка священних зіниць становить епіцентр непідкорених поглядів О. Довженка та П. Тичини. Монологи Довженка, Тичини демонструють внутрішні тривоги спрямованим покликанням, а творча спрага вириває на портретах тужливим щемом ніби Кобзарєвого – Шевченкового – зримованого клетку пророцької снаги.

Драматичний акцент на полотні – це не вибагливість реалістичної ідеалізації зображеної натури. Глядач стає співрозмовником і Олександра Петровича Довженка, і Павла Григоровича Тичини. Просвітницька велич художньої творчості: несамовитий внесок талановитих митців, закарбований навіки в живописних здобутках – вічних перлинах натхненної справи. Відкриті спостереження за океаном змальованої рушійної героїчної сили відображають загальний кольоровий нарис постаті, адже завдання вказаної художньої творчості – втілити портретним виконанням особистісні глибинні виміри непізнаної людської якості особливого талановитого зразка. Характерний аналіз портретних робіт поета та кіномитця вимірюється тонкою природою європейської художньої школи, зокрема німецької, учнем якої був Микола Петрович Глуценко.

1. *Рапопорт Б.* Живопис, спогади, архів / упоряд.: О. Агамян, Л. Рапопорт. – Київ : Оптима, 2009. – 124 с.
2. *Тичина П. Г.* Зібрання творів : у 12 т. / П. Г. Тичина. – Київ : Наукова думка, 1983. – Т. 1 : Поезії (1906–1934 рр.). – 734 с.
3. Український живопис ХХ – початку ХХІ ст. – Хмельницький : Галерея, 2004. – 304 с.
4. *Шпаков А. П.* Микола Петрович Глуценко / А. П. Шпаков. – Київ : Мистецтво, 1962. – 92 с.
5. *Schroyen A.* Arthur Kampf – Biography [Digital source]. – Mode of access : http://www.arthurkampf.de/biographie/arthur-kampf-biographie_en.html.

SUMMARY

Theoretical possibilities of artistic analysis give an opportunity not only to have a look at the depth of art's specificity in its genres and kinds, particularly of portrait painting, but also to combine different interdisciplinary planes: philosophic and psychological aspects of creative process with a canonical methodological line of art criticism. Thus, it is the auctorial concept *portrait psychological insight* that turns out to be the analytical link due to which even the refined European stylistics of a portrait-biographic narration becomes clear already while examining a few portraits painted by such an inimitable Ukrainian artist, as Mykola Hlushchenko.

The article first considers the fact that Mykola Hlushchenko was a pupil of Arthur von Kampf, a widely known German master of drawing. The comparison itself of portraits painted by M. Hlushchenko with A. von Kampf's works can help us to affirm that Mykola Hlushchenko made the best use of canonical painting methods adopted by him at carrying out *the crafty artistic and psychological analysis* with a view to perpetuate singular creative cores of two Titans of the XXth-century Ukrainian culture: the humanistic poet Pavlo Tychyna and the gifted film director Oleksandr Dovzhenko.

Keywords: painting, psychological insight, portrait painting, artistic analysis, poetry, cinematographic art.