

**Іван БІЛАН,**  
мистецтвознавець

## ЮРІЙ МАГАЛЕВСЬКИЙ: АВАНГАРДОВА КРИТИКА І НЕПОСТУПЛИВІСТЬ ХУДОЖНИКА

**І. Білан.** Юрій Магалецький: авангардова критика і непоступливість художника. У статті на фактологічному матеріалі висвітлено ранній період творчості художника Ю. Магалецького та становлення його у майстерні І. Рєпіна. Аналізується конфлікт художника із мистецькою критикою першої третини ХХ ст.

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

**И. Белан.** Юрий Магалецкий: авангардная критика и неуступчивость художника. В статье на фактологическом материале освещается ранний период творчества художника Ю. Магалецкого и становление его в мастерской И. Репина. Анализируется конфликт художника с художественной критикой первой трети ХХ в.

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

**I. Bilan.** Yuriy Mahalevsky: avant-garde criticism and artist's unpliability. This article highlights on factual material the early period of creative activity of the artist Yuriy Mahalevsky and his formation in the studio of I. Repin. The artist's conflict with art criticism of the first third of the twentieth century is analysed.

**Keywords:** Repin's school, academicism, historical painting, criticism.

Мета статті — висвітлити ранній період творчості та становлення художника Юрія Магалецького 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 Магалецького, ще й сьогодні доводиться пояснювати, хто він, а уточнення — український художник — не задовільнить цікавість. Відповідей годі шукати у словниках чи, скажім, в шеститомній «Історії українського мистецтва». Про нього нема там згадок з тієї причини, що його ім'я було серед тих «націоналістів» і «ворогів народу», кого в радянський час було суворо заборононо згадувати не тільки в пресі, а навіть у приватних розмовах. З цієї самої причини й сучасне дослідження творчості і життєвого шляху Ю. Магалецького почалося у Львові з тієї невеликої кількості робіт, що чудом уцілило в Національному музеї ім. А. Шептицького після «чисток» музейних збірок творів та депозитів, остання з яких проводилася 1952 р. Тоді визнані спеціальною комісією з партійних керівників «ворожі» «націоналістичні» твори спалювалися. Це «Портрет С. Тимошенка» (1921), «Портрет Євгена Богуславського» (1921), «Портрет І. І. Огієнка» (1921), «Портрет І. Свенціцького» (1921), «Портрет М. Донцової» (1921), «Село Губичі» (1920), «Зимовий пейзаж з річкою» (1920), «Садок під вечір» (1921), «Пейзаж з місяцем» (1922), «Пейзаж з капличкою» (1930), «Двір у Шляхтинцях» (1934), «Житні копи» (1935) та портрет полковника (згодом генерал-хорунжого) Армії УНР А. Гулого-Гуленка (1921) зі збірки Я. А. Лемика.

На такій фактологічній базі почали дослідження мистецтвознавці Р. М. Яців та М. І. Батіг, які здійснили перші публікації про Юрія Магалецького. Зокрема Р. М. Яців опублікував статтю «Юрій Магалецький» у книзі «Українське мистецтво ХХ ст.: ідеї, явища, персоналії» (2006) [11]. Поза межами Львова також було опубліковано кілька статей — одеського дослідника В. Барладяну, московсько-українознавця М. Забоченя та дніпропетровського краєзнавця М. Чабана. Ці

публікації мали характер першовідкриття: називали ім'я несправедливо забутого художника, а точніше — забороненого, творчість якого нещадно нищилася, а ім'я під пильним оком цензури не згадувалося. З них поставав талановитий художника, який у збуреному Першою світовою війною вирі подій та хаосі жовтневого перевороту в Росії зумів знайти своє місце і без вагань став на боротьбу за незалежність України. Стало відомо, що з армією УНР він пройшов усі фронти і в бойових умовах написав олією близько 200 портретів бійців і старшин Армії УНР, розуміючи історичну необхідність своєї праці. Мав рацію Юрій Магалевський, бо ворог ще довго воюватиме з його мистецьким доробком уже після своєї перемоги і смерті художника.

У львівській пресі 20–30-х рр. творчість Ю. Магалевського неоднозначно оцінювалася критиками. Різко, навіть грубо писав про його твори, у тому числі й портрети, представлені на двох виставках, 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 зважаючи на нові течії і напрями сучасного західноєвропейського мистецтва. Не будемо продовжувати цю тему, бо вона добре висвітлена в інших публікаціях. Звернемо увагу лише на те, що Ю. Магалевський 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, він далі продовжував вказувати на свою освіту (Петербурзька академія мистецтв), підтверджуючи тим свій фаховий рівень. Отже, цілком можливо, що він не погоджувався з критиками, які занадто спрощено трактували академізм, використовуючи його як лайку, тавро для яскравішої демонстрації своїх авангардових устремлень та прискороного злиття українського та західноєвропейського мистецьких процесів.

Та справжні пояснення заховані глибше — у світоглядній настанові митця щодо українського мистецтва і власної художньої практики. Слід, отже, достеменно знати, в яких умовах формувався світогляд Ю. Магалевського та як відбувалося становлення його як художника, бачити втілення цих дуже важливих світоглядних категорій в його творах. Та саме цієї інформації не було в мистецтвознавців. Поча-



*Ю. Магалевський  
Перемогли. Фрагмент*



Ю. Магалецький.  
Перемогли. Фрагмент.

лося дослідження, як вказувалося вище, з невеликої кількості вцілілих творів із зрілого періоду творчості, а потрібні були ранні твори, які б вказали на витоки і дали можливість повного уявлення про творчість митця. На допомогу прийшов сам Ю. Магалецький своїми 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 рр. Адреса дальшого пошуку

була вказана: Олександрівськ (тепер Запоріжжя) та Катеринослав (тепер Дніпропетровськ).

У фонді Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького зберігається картина Ю. Магалецького «Перемогли». Це велике історичне полотно (210x275), за яке автор 31 жовтня 1907 р. одержав звання художника у Петербурзькій академії мистецтв і був направлений для продовження мистецьких студій до Парижа, як перед ним інший учень І. Рєпіна — О. Мурашко, який закінчив академію дипломною картиною «Похорон кошового».

У картині «Перемогли» багатофігурна композиція об'єднує чотирнадцять постатей, зображених деталізовано, залежно від ракурсу та з урахуванням законів лінійної і повітряної перспектив. Усі постаті трактовані реалістично й передають емоційний стан. Деякі козаки у захопленні від перемоги глузують над ворогами, голосно регочучи та викрикуючи щось їм навздогін. Один козак пішов у веселий танець просто серед поля битви. Двоє на другому плані обняли один одного і радісно обговорюють деталі бою. Інший запорожець цілиться з мушкета в напрямку ворога, який утікає.

Смисловим та композиційним центром картини є велична постать запорожця у червоних шароварах та сорочці із закованими до ліктів рукавами. Очевидно, це керівник загону запорожців, отаман, про що свідчить оздоблення зброї за поясом та військові атрибути. Горда постава також свідчить про високе становище у Війську Запорозькому, силу характеру та волю. Він міцно стоїть на широко розставлених ногах і з високо піднесеною головою.

Особливу увагу привертає постать козака на передньому плані, яка виходить за межі композиції. Зображений у фас, він прямо дивиться на глядача. Схилившись у поступальному русі вперед, він ніби збирається ринутися в бій. Встановлюється ніби діалог між глядачем та героєм, між минулим і сьогоденням. Для нього бій ще не закінчений. Запорожець пильно вдивляється услід ворогові, не задовольняючись лише короткою миттю перемоги. Він знає, що виграно бій, але ще не війну.

Композиція великого полотна добре продумана, врівноважена. Центральна постать розділяє її на дві симетричні частини, що узгоджуються між собою рівномірним розподілом колірних мас окремих елементів і об'єднуються загальним

тоном і освітленістю об'єктів. Зображення тонкої напівпрозорої пелени диму від мушкетних пострілів та гарматних вибухів щойно завершеного бою засвідчує майстерне володіння автором прийомами багат шарового 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 прямує в напрямку руху поглядів окремих персонажів, що спостерігають за супротивниками, які втікають вусібіч. Замикається він лінією горизонту посередині композиції.

І в виборі теми, і в окремих деталях бачимо вплив учителя — І. Ю. Рєпіна. Картина засвідчує приязні стосунки між вчителем і учнем. Не випадково образ отамана у Ю. Магалецького написаний з того ж В. Гілярівського, що й образ велетня-козака у червоному жупані, який регоче на пердньому плані картини Рєпіна «Запорожці пишуть листа до турецького султана». У Магалецького він зображений у фас — добре виписана статура, вусате обличчя, зброя за поясом, весь обладунок.

Про висвітлення стосунків учителя і учня йтиметься далі, а зараз — про «відкриття» у Дніпропетровську і Запоріжжі. В експозиції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького є портрет вченого, педагога та громадського діяча І. Я. Акінфієва, написаний Ю. Магалецьким 1909 р. у зовсім іншій манері, ніж всі портрети пізнішого часу. А це ще не все: у Меморіальному будинку-музеї Д. Яворницького на нас чекала нова удача. За спогадами сучасників, навіть у похилому віці він багато працював у своєму кабінеті. Лише тоді, коли йому надокучував нестерпний головний біль, учений підводився із-за столу, підходив до канапи, що біля правої стіни і сидів доти, поки біль не вщухне. І от над тією канапою, серед фотографій близьких Д. Яворницькому вчених, діячів культури, літераторів та кількох репродукцій картин на запорозьку тематику ми побачили чорно-білу репродукцію вже відомої нам картини Ю. Магалецького «Перемогли», або, як її ще називали, «Запорожці відбили атаку турків». Вона висить навпроти репродукції славновісних «Запорожців» І. Рєпіна. Це свідчить про високу оцінку творчості Ю. Магалецького славетним істориком запорозької старовини.

Дослідження «академізму» Ю. Магалецького збагачується фактами, а до великого вчителя і його учня долучається ім'я вченого, дослідника історії козацтва, автора багатьох досліджень. Досить згадати альбом «З української старовини» 1900 р., до якого Яворницький написав текст, а малюнки виконали М. Самокиш та С. Васильківський. Так само подорожував із вченим й І. Рєпін, створюючи свою зна-



*Ю. Магалецький. Перемогли.  
1907 р. П., о. Дніпропетровський  
національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького*

мениту картину «Запорожці пишуть листа до турецького султана», користувався матеріалами й порадами ученого. Та й на саму ідею картини він наштотував художника. Розповідаючи про зібрану ним колекцію варіантів легендарного «листа», учений постачав Репіна автентичними матеріалами, знайденими під час археологічних розкопок, і навіть позував для образу писаря. Ці факти для нашої теми відкривають витoki, формування творчої і громадянської постави художника, показуючи його входження в коло талановитих людей, творців українського мистецтва і науки. Прояснюється й причина того, чому Ю. Магалецький за будь-яких обставин, вигідних чи не вигідних для нього, повторював, що він учень І. Ю. Репіна.

У Запорізькому обласному художньому музеї жодної картини Ю. Магалецького не виявлено та й працівники музею такого художника не знають. В обласному архіві, працівники якого перейняли нашими пошуками, показали два документи — особова справа І. Я. Акіф'єва і справа «Наукового товариства» в Олександрівську, з яких ми черпаємо інформацію про культурне середовище та близьких людей, з якими працював Ю. Магалецький під час перебування в цьому місті [2]. Великою несподіванкою стала публікація в першому випуску щорічника науково-краєзнавчих матеріалів «Запорозька старовина» (1995) із Запорізької обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. М. Горького. Це стаття М. Забоченя «Художник з Олександрівська» [3], що була першою публікацією про Ю. Магалецького в наш час. Вона містить саме ті відомості про початок творчого шляху художника, яких бракувало для дослідження, зокрема, про навчання в майстерні історичного живопису Вищого художнього училища при Петербурзькій академії мистецтв, і про його конкурсну картину та інші твори, і про його вчителя І. Репіна. Найперша приголомшлива «новина», — про конкурсну картину, котру 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. Магалецького (у Петербурзі його ім'я писали Георгій замість Юрій. — І. Б.) під назвою «Переможці» — яскрава сторінка з історії запорозького козацтва...» [3, с. 74]. Далі переповідався сюжет картини. Це перша публікація в пресі про Ю. Магалецького і одночасно позитивна оцінка його творчості. До того ж вона служить ще й офіційною вказівкою на творчу орієнтацію художника, до якого кола митців та якого напряму творчості він належав. До речі, у тижневику «Нива» нерідко друкувалися статті І. Ю. Репіна.

Варто звернути увагу і на таку обставину: у час перебування Ю. Магалецького у Петербурзі (1898–1909) мистецька громадськість імперії переживала і жваво обстоювала багато резонансних подій, пов'язаних із художнім життям і Академією мистецтв, до яких був причетний І. Ю. Репін. Ще до вступу в Академію Ю. Магалецький, напевно ж, знав пригоду, що сталася на персональній виставці І. Репіна, де він вперше показав картину «Запорожці пишуть листа до турецького султана», що викликала критику в пресі. Якийсь рецензент порівняв Репінових запорожців з бандою, гуляками, «с кутилами из ресторана Палкина». Стримано зустрів картину Лев Толстой, який сам уперше прийшов у майстерню Репіна, щоб познайомитися з ним, а глава «передвижників» В. Стасов, нібито шанувальник мистецтва І. Репіна 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. Репін був ображений і обурений, але був він не з тих, хто поступається найдорощим. Він кинувся боронити «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 заби-



рали в полон і продавали, як скотин, 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. Адже Київську художню школу створив близький друг І. Рєпіна ще по Академії М. Мурашко. 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 галас, піднятий реакційною російською критикою довкола «Запорожців», не одного юного художника зробив «учнем Рєпіна». Як не можна не припустити й того, що ще перед вступом в Академію Ю. Магалецький знав «Листи про мистецтво» (1893–1894) І. Рєпіна, який здійснив задля цього подорож по Європі. Свою подорож І. Рєпін почав з Кракова, і не випадково, бо там працював Ян Матейко (1838–1893) — славетний художник і кумир поляків, майстер історичного живопису.

І. Рєпін поспішав у Краків, бо, окрім всього (обов'язків за договором), запланував собі намалювати портрет Яна Матейка. Адже він був його улюбленим художником. І. Рєпін уперше познайомився з картинами Я. Матейка на Віденській світовій виставці 1873 р., де серед трьох робіт було представлено й велике полотно «Люблінська унія» (1569). «Яка драма! Яка сила!» — писав І. Рєпін про нього в листі до І. Крамського. Пізніше Матейко створив монументальні композиції на видатні моменти польської історії: «Грюнвальдська битва» (1878) і «Костюшко під Рацлавіцями» (1888), які остаточно захопили І. Рєпіна «в полон». Планам художника про створення портрета Яна Матейки не судилося здійснитися. В той час, коли Рєпін прибув до Кракова і одразу поспішив до його майстерні, місто було в траурі: Ян Матейко помер. І. Рєпін затримався на кілька днів у Кракові і разом з поляками переживав цю непоправну втрату, і в «Листах про мистецтво» присвятив багато сторінок великому польському художникові. Першого листа він почав ще до приїзду в Краків і починається він зі слів: «Пишу вам, як і обіцяв, ...про мистецтво без всілякої тенденції» (переклад мій. — І. Б.). Початок багатозначний, якщо врахувати, що на той час він порвав з «передвижництвом», 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 його твори за те, що вони відображають «велику національну душу» художника, 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 — Україну.

Нема можливості далі говорити про глибокий зміст листа та про блискучі аспекти художнього аналізу в листі І. 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: «Виправдуватися я не маю наміру і завжди буду писати й говорити, що думаю» [8, с. 493]. Рєпін припинив стосунки з В. Стасовим.

Важко втриматися, щоб не навести прецікавий факт з часу перебування І. Рєпіна в Мюнхені. Відвідуючи майстерню професора Олександра Ліцен-Майєра, він зустрів там серед студентів Миколу Івасюка з Буковини, який Рєпінові «сподобався більше всіх інших» [8, с. 407]. Це той самий Івасюк, який був відомий всім ху-

дожникам на еміграції і так випадково потрапив до рук сталінських енкаведистів. 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, 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 Ю. Магалевський вже навчався в майстерні І. Рєпіна, учитель, полемізуючи з «Миром искусства», виступив зі статтею в журналі «Нива» (1899, № 15), в якій назвав сліпими тих, хто не бачить весь вражаючий трагізм цих історичних картин і незабутню пластику постатей і облич першорядних за своєю характеристикою і формою, якими переповнені всі картини Матейка.

Ю. Магалевський 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. Серов з вікон Академії випадково був спостерігачем «страшної стрілянини в натовп на П'ятій лінії Васильєвського острова... він чув постріли і бачив убитих» [8, с. 485]. В. Серов і В. Поленов направили в Академію своє знамените звернення з протестом проти того, що висока особа, вина 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 В. Серов і В. Поленов вийшли зі складу Академії. Треба лише додати, що І. Рєпіна ця справа особливо зачепила. Адже 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. Рєпін був обурений вчинком керівництва Академії, але залишив її через два роки, у 1907, може, ще й тому, що в його майстерні закінчували навчання учні з України. Серед них — Ю. Магалевський з Одеської школи, яку Рєпін підтримував і поважав [8, 404, 492], та М. Струнников з Дніпропетровська, якого рекомендував І. Рєпіну Д. Яворницький, оскільки здібний хлопець не міг вступити до Академії через брак коштів [1]. І. Рєпін добре знав і розумів цю тяжку й морально принизливу ситуацію, бо сам пережив 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.

Автор статті «Художник з Олександрівська» М. Забочень писав про Ю. Магалевського саме в такому контексті та ще й висував перед мистецтвознавцями необхідність дослідження теми, яку сформулював так: «Запорозьке козацтво в образотворчому мистецтві», яку вважав «однією з білих плям» в українському мисте-

цтвознавстві [3, с. 73]. Саме з цією темою він пов'язував І. Репіна та його майстерню історичного живопису у 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. Крушевського (1899), «Похорон кошового» О. Мурашка (1900), «Збираються до морського походу» С. Чуприненка (1900), «Гість із Запоріжжя» Ф. Красицького (1901), «Козаки пішли» І. Шульги (1909) та ін.» [3, с. 74]. До цих імен він відносить і Ю. Магалевського 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].

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

Статтю «Художник з Олександрівська» М. Забочень фактично ставить питання про школу І. Репіна в українському історичному живописі, представником якої вважає і Ю. Магалевського. З ним не можна не погодитись. Це саме школа в широкому творчому розумінні, учні якої здобували не тільки фаховий вишкіл, а 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. 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 мистецтва та його численних напрямів, розлого викладений у «Листах про мистецтво». Він об'єднував перші два і наповнював широким охопленням мистецтва та відчуттям мистецького процесу. «Ніякі зовнішні заохочення не створюють здорове мистецтво, ніякі академії, ніякі геніальні художники-вчителі не в стані не тільки створити, а 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. Репін пише: «Мистецтво кожного народу фатально проходить всі фази свого розвитку. Ніякі заходи не допоможуть переступити свій архаїчний період. Все, що ступить уперед 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. Магалевський як учень І. Репіна пізнавав ці настанови не тільки за публікаціями в пресі, а за роботою, у творчому спілкуванні з учителем у майстерні історичного живопису, і сприйняв їх повністю. Ба більше, прагнув розвивати їх у нових історичних умовах, поширюючи на громадську діяльність і творчість. Не помилюся, 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 служать і слова самого Ю. Магалевського, сказані П. Ковжуну під час їхньої зустрічі на одній із ділянок фронту 1920 р.: «Люблю стару козаччину, люблю й нову» [4, с. 3]. Тоді ж Ю. Магалевський сказав: «Збираю матеріал до кількох картин із визвольної боротьби на більших полотнах... Як повернемося додому — нічого не хочу, лиш хочу ма-



лювати 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. Ковжун своєю «кремезною постаттю у гарному селянському жовтому кожусі, довгими вусами» здався таким, що «ніяк не підходить під поняття мистця, а, скоріше, отамана, полковника чи добірного сотника», хоч замість зброї у бойових умовах мав у руках невеликий шкідливий каскету з фарбами через плече [4, с. 3]. Не знати, яке «поняття про мистця» мав на увазі П. Ковжун, але ці слова насторожують, і даремно. Він так до кінця і не зрозумів Ю. 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 борцеві 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 влаштовувані 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 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 розмежуванні 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 громадянського покликання Магалецького і можемо стверджувати, що його створив своїм життям і чином митець, вихованець майстерні історичного живопису І. Репіна, 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. Магалецького «Запорожці відбили атаку турків» у Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д. Яворницького, нам став зрозумілий зміст і вага цих слів: художник відкрив свою творчу концепцію і свої плани, одразу й обґрунтовуючи їх та не забуваючи і про свого вчителя.

І. Репін зажив великої слави, написавши славнозвісних «Запорожців». Його школа історичного живопису в українському малярстві зросла на ґрунті народної любові до свого козацтва. Ю. Магалецький заявив про себе як про художника і вихованця школи І. Репіна 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 душі Репіна», як уже виробилося визначення. Потрібен рух, розвиток. Сама історія подбала про це, і Магалецький відчув, побачив цей момент душею і оком митця. «Люблю стару козаччину, люблю й нову», — точно висловив він свою художню програму і концепцію. П. Ковжун не зрозумів його 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 різниця у світоглядних оцінках та сприйнятті одних подій були відмінними. Закономірна і стара як світ проблема, яку називають «конфліктом поколінь». Але тут не було конфлікту, а саме нерозуміння, в якому кожен залишався собою. Ю. Магалецький не відповідав на критику, бо що відповідати. Хіба міг пояснювати щось про «школу І. Репіна», 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 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 працювали на ниві українського мистецтва. П. Ковжун конче прагнув творити модерне українське мистецтво в тісному зв'язку із західноєвропейським. Ю. Магалевський також прагнув творити нове українське мистецтво, однак, не полишаючи нічого цінного з минулого.

Як складне мистецьке явище розглядав це питання й М. Бутович. Талановитий графік, який у своїй творчості не розлучався з козацькою тематикою, інтелектуал і ерудит, не вступаючи в дискусії, писав він по суті явища: «... Мусимо широко відчинити вікно для західної культури. Думаємо, що колишне гасло Зерова «Засвоюймо джерела європейської культури,... щоб не залишитися назавжди провінціалами»... актуальне, інакше занидіємо в «самовпевненості, небажанні вчитись, в зарозумілості»... Але одночасно не заперечуємо потреби відродження нашого національного мистецтва та щодо небезпеки загальноєвропейськості» [9, с. 360]. Вказавши на серйозність цих питань, М. Бутович доходить висновку, що ними повинні займатися 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, М. 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].

Насамкінець можна зробити висновки. З відстані часу визнаємо повну рацію М. Бутовича, думки якого перегукуються з думками М. Забоченя у статті «Художник з Олександрівська». Цікаво, що й перші серйозні й високі оцінки творчості Ю. Магалевського зробили львівські мистецтвознавці М. Струтинська, 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, М. Струтинський дивовижно точно визначив творче покликання Ю. 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 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. Бекетова В. М. Портрет на дверях //Летопись Причорноморья. — 2001. — № 5. — С. 78–80.

2. Дело о награждении директора Александровского городского коммерческого училища им. Статс.-Секретаря Графа С. Ю. Витте, действительного Статского Советника Ивана Яковлевича Акинфиева. — Державний архів Запорізької області. — Ф 58. — Оп. № 1. — Спр. № 40.

3. Забочень М. Художник з Олександрівська //Запорозька старовина. — Запоріжжя: ВПК «Запоріжжя», 1995. — 168 с.

4. Ковжун П. Ю. Магалевський //Назустріч. — Львів, 1935. — 15 грудня. — № 24. — С. 3.

5. Магалевський Ю. Олександрівськ — Київ: (Спомини 1917–1918) //Календар-альманах

«Дніпро» на звичайний рік 1931. — Річник 8 /Обкладинка М. Бутовича. — Львів: Накл. укр. товариства допомоги емігрантам з Великої України, 1931. — С. 61 — 72.

6. Магалецький Ю. Останній акт трагедії: (Етап визвольної боротьби українського народу. 1917 — 1920). — Львів, 1928. — 55 с.

7. Магалецький Ю. Тихі герої //Літопис «Червоної Калини». — Львів, 1931. — Ч.1. — С. 15 — 17.

8. Репин И. Е. Далекое близкое. — 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» //Художественное наследство. И. Е. Репин. — М.; Л., 1949. — Т. 2. — С. 98 — 105.

11. Яців Р. Українське мистецтво ХХ ст.: ідеї, явища, персоналії. — Львів: Афіша, 2006. — С. 159 — 176.

**Олена СОМ-СЕРДЮКОВА,**  
кандидат мистецтвознавства

## ТАНОК НАВКОЛО СМЕРТІ До 150-річчя Едварда Мунка

**О. Сом-Сердюкова.** Танок навколо смерті (До 150-річчя Едварда Мунка).

У статті проаналізовано маловідомі факти з життя і творчості Е. Мунка, його вплив на формування різних напрямів європейського живопису ХХ ст., значення в культурному просторі сучасної Норвегії.

**Ключові слова:** Мунк, митець, норвежець, смерть, нескінченність, відстань, самотність.

**О. Сом-Сердюкова.** Танець вокруг смерти (К 150-летию Эдварда Мунка).

В статье проанализированы малоизвестные факты из жизни и творчества Э. Мунка, его влияние на формирование разных направлений европейской живописи ХХ ст., значение в культурной жизни современной Норвегии.

**Ключевые слова:** Мунк, художник, норвежец, смерть, бесконечность, расстояние, одиночество.

**О. Som-Serdiukova.** Dance around death (on the occasion of 150th anniversary of the birth of Edvard Munch).

The article deals with not popular facts from E. Munch's life and work, his influence on forming of different movements in European painting of the XX century, his value in cultural space of modern Norway.

**Keywords:** Munch, artist, Norwegian, death, infinity, distance, loneliness.

У цьому році Едварду Мунку — великому норвезькому художнику — виповнюється 150 років. Геній народився 12 грудня 1863 р., і у Норвегії йому присвятили увесь 2013 рік. Тож формально основна програма святкувань припадає на символічний час «очікування митця». І це цілком по-мунківськи, бо протягом життя художник мав добре налагодженні стосунки з «тонкими матеріями», тимчасом як «матерія тверда», де керує жорсткий прагматизм та матеріалізм, побивала його нещадно. Проте, незважаючи ні нащо, Е. Мунк залишився в історії як людина з прямою спиною, людина, для якої посвята у творчість була священна. «Малювати для мене — це як хвороба та сп'яніння, — писав митець. — Хвороба, якої я