

# Художник і модель Європейська традиція в творчості Анатолія Сумара

ВАЛЕРІЙ САХАРУК

Після десятиліть забуття, 1990 р. [1] до Анатолія Сумара приходять визнання. Щоправда, торкнулося воно здебільшого вузького кола фахівців (знадобилось ще два десятиліття [2], щоб ім'я художника стало відомим решті шанувальників українського мистецтва) і охопило незначне число творів з його доробку, з-посеред яких першість посіли «Тераса», «Вікно з кактусами» та «Червоне вікно». Впродовж наступної декади Сумар не стільки повертається до активної творчості, скільки займається упорядкуванням зробленого раніше — з цією метою він прагне відшукати полотна, подаровані свого часу друзям чи знайомим, а при нагоді й повернути їх [3], пише авторські копії втрачених або таких, що зазнали значних пошкоджень. Лише на початку 2000-х художник створює серію нових портретів, один з яких і став темою розвідки.

«Портрет жінки» носить автобіографічний характер. Попри композиційно домінуючу роль, постать, зображена на портреті [4], стала лише приводом для розповіді про себе — перед нами життєвий підсумок людини, свідомої власного покликання та місця, залишеного собою в історії. Тло портрету виповнюють картини, що стоять при стіні. Дві з них повернуті до глядача і їх легко розпізнати: це «Аполон та Фавн» (1957) та «Золотоворітський сквер» (1962-го). Першу

Анатолій Сумар подарував скульптору Валентину Селіберу, з яким товаришував, другу — Ігору Диченку, відомому збирачу українського авангарду, якому тоді було близько 15 років (!). Художник не міг їх бачити, адже «Аполон та фавн» вже був втрачений [5], а «Золотоворітський сквер» залишав помешкання Диченка лише один раз [6], тож впроваджуючи полотна у реальність портрету, він символічним чином відроджує частину власного доробку.

Варто зупинитись на картині 1957 р., у яку немов «вписане» зображення моделі. «Аполон та фавн» завершує короткоплинний період пошуків Сумара, що тривав близько року. Як і у інших роботах, створених тоді [7], у ній легко простежуються певні впливи — художник ніби випробовує на міцність той чи інший стиль, напрямок, манеру, достосовуючи їх до власних потреб. Несподіваним є символізм твору, що зображує діалог двох одвічних начал — високого і низького, божественного та земного, духовного та тілесного. Природу першого уособлює Аполон з лірою у руках, другого — фавн, що грає на флейті. Чи можлива гармонія між ними? Схоже, художник дає на це риторичне запитання ствердну відповідь: статична композиція, що розгортається біля дерева життя на тлі чистої блакиті, дійсно наскрізь гармонічна, якби не присутність легкої, проте зауважуваної іронії.



Зображення «Аполона та фавна» дозволило реконструювати картину майстра, яку він дуже цінував. Фрагмент «Золоторітського скверу», що виглядає з-під неї, дещо відрізняється від оригіналу [8] — пам'ять зраджує художника у деталях, залишаючи незмінним головне послання твору. Окрім картин присутність автора на портреті зазначена каталогами [9], обкладинки яких прикрашають репродукції його полотен, та відображенням самого художника у склі журнального столика. Усе це дозволяє розмістити «Портрет жінки» у руслі європейської традиції, що налічує близько п'яти століть.

Її головними віхами є «Подружжя Арнольфіні» Яна Ван Ейка (1434), «Меніни» Дієго Веласкеса (1656), «Майстерня живописця» Яна Вермеєра Дельфтського (близько 1666). Про останнього у нотатках Сумара читаємо: «Майстер надзвичайний. Прожив 43 роки. Залишилось півсотні картин (у Рубенса — 2000). Збожеволіти! Ніби це можна повторити. Половина його праць: ріг кімнати, стіл у кутку, світло з вікна,

на стіні мапа, або картина» [10]. Кімната, стіл, вікно — це ж про полотна самого Сумара! Залишивши осторонь цей незначний відступ від теми, продовжимо — з Ван Ейком Сумара зближує застосування прийому відображення художника у дзеркалі/склі, розміщеного у площині картини, з Веласкесом — програмна автобіографічність [11], з Вермеєром — етапний, підсумковий характер твору. З усіма — усвідомлення винятковості, значення суспільної ролі художника, яке прийшло на початку доби Відродження і залишається таким до сьогодні.

Особливої популярності тема «художник і модель» набула у ХХ ст. — до класичних слід віднести серії малюнків Пабло Пікассо, Анрі Матісса, твори Джакомо Манцу тощо. Видозмінюючись, вона втрачає соціальну спрямованість, натомість набуває універсального, понадчасового звучання — цьому сприяє подеколи оголеність головних героїв, які, урівнюючись, символізують тяжіння/відштовхування чоловічого та жіночого, активного та пасивного, творчого та такого, що його інспірує. Сумар не тіль-



ки знав ці твори, він їх ретельно вивчав — не випадково друзі називали художника ерудитом [12]. І все ж попри захоплення модерним мистецтвом, зокрема творчістю Пікассо, він обирає шлях старих майстрів, наповнюючи свою картину морально-психологічними та глибоко особистісними роздумами. У цьому контексті розглянемо ескізи до неї, позаяк саме вони дозволяють простежити розвиток ідеї автора від початкового задуму до реалізації на полотні.

Сумар завжди велику увагу приділяв підготовчій стадії у роботі над картиною, однак корпус ескізів до «Портрету жінки» є чи не найчисельнішим. Виконані вони на аркушах звичайного канцелярського паперу (деякі з роздрукованим текстом, що залишився на зворотному боці) чи кальки формату А4 гелевою та кульковою ручками або кольоровим фломастером. Ескізи можна розділити на три групи, які відповідно визначають головні етапи розвитку теми. У першій Сумар не виходить за рамки конвенції, впроваджені на початку століття французькими художниками — модель хоч і виповнює пра-

ву частину композиції, однак поступається кремезній постаті автора, що споглядає на глядача ліворуч. Перед нами автопортрет художника чи, радше, портрет людини, позбавленої будь-яких ознак ремесла. Згодом його фізична присутність все більше нівелюється — постать посувається до краю, зрізується ним і врешті-решт залишається лише рука, що тримає картину, повернуту до моделі. Таким чином композиція набирає ознак жанрової сцени, у якій дія відбувається в майстерні, а сам художник демонструє відвідувачці свої картини. Суттєву роль починає відігравати «Аполон та фавн», на тлі якого сидить жінка. Композиція картини старанно відтворюється — у її нижньому куті можна побачити монограму Сумара та датування [13]. Доповнює цей варіант дзеркало, у якому застиг проникливий погляд очей художника. Як тут не згадати Ван Ейка чи Матісса!

Якби Сумар реалізував задум на цьому етапі, ми отримали б завершений художній твір, однак він рухається далі і залишає на портреті лише модель, що сидить у кріслі на тлі кар-

тин. Це призводить до докорінної зміни її головних акцентів — після декількох спроб [14] він повертається до ідеї програмної автобіографічності і розміщує біля ніг жінки журнальний столик, у склі якого можна розгледіти зображення художника. Каталог, що лежить на столику, на ескізах ледь зазначені — на картині вони відразу притягують погляд, розвіюючи останні сумніви щодо її головного послання. Сприяє цьому не лише загальне колористичне вирішення композиції, а й те, що картина через хворобу так і не була завершена. Частина її залишилася у вигляді підмальовку кольору вохри, то ж потужні плями блакиті на «Українському малАРТстві» [15] та «Аполоні та Фавні» справляють особливе враження. З-посеред ескізів є й такі, які можна назвати творчими манівцями. Один із них заслуговує на увагу — на ньому постаті художника, моделі та героїв картини «Аполон та фавн» витісняють решту зображення і вповнюють все поле композиції, створюючи ілюзію складного багаторівневого діалогу уявного та реального.

Полотно займає виняткове місце у творчості Анатолія Сумара — розпочинаючи її коло портретами дружини, художник завершує його «Портретом жінки». Між ними корпус самотніх творів, стиль яких подеколи помилково називають українським різновидом абстракціонізму. Залишаючи осторонь цю важливу тему, підкреслимо лише програмну реалістичність творчості майстра. Героями його картин були вулиці Києва, інтер'єри, предмети, які вповнювали кімнату, вид з вікна, саме вікно. Зміне-

ні подеколи до невпізнання, вони склали осердя унікальної живописної системи, що, ламаючи усталені образотворчі конвенції та норми, завжди спиралася на реальність. Доречно привести коментар самого художника: «Якщо з живопису вилучити сюжет, навіть не сюжет, а співвідношення з реальним світом, то вилучається величезний шар змісту. Мені цікаве все. Якщо це сюжетна композиція, мені цікаво, у яких взаєминах художник з цим сюжетом, якщо це не сюжет, то у яких він взаєминах з традицією у цьому жанрі. Загалом, існує безліч речей, котрі зникають, якщо робота виключно абстрактна» [16].

Зауважимо, що жанр портрету не належав до пріоритетних у творчості Сумара. В кінці 50-х — на початку 60-х він звертається до нього двічі [17], решта композицій, на яких зображені його дружина та син [18] носять жанровий характер. З-посеред останніх на особливу увагу заслуговує так звана марка, виконана у техніці кольорової ліногравюри 1963 року. На ній легко розпізнати сім'ю художника — дружина читає, син сидить у дитячому крісельці, а сам Сумар, чия велика чорна борода домінує над рештою, слухає музику з платівки — головного джерела своїх кольоромузичних інспірацій. Торкаючись теми розвідки опосередковано, ця композиція вказує ще на один різновид європейської традиції — зображення родини художника, на якому також бачимо постать останнього в оточенні найближчих, що й слугують йому моделями. На жаль, як і попередня, вона не отримала поширення у вітчизняному мистецтві.

1. Вперше твори художника були показані 1990 р. на виставці «Три покоління українського живопису», яка проходила у Києві та в Одесі, що у Данії. Робота Сумара «Вікно з кактусами» не лише експонувалася на ній, а й прикрасила обкладинку каталогу та афішу, ставши своєрідною візитівкою події.
2. 2014 року відбулось друге, остаточне відкриття Анатолія Сумара: навесні вийшла друком монографія, присвячена його творчості, а в липні-вересні у залах Національного художнього музею України був показаний доробок художника — вперше у такому обсязі.

3. У 1990-і Сумар склав реєстр творів, які свого часу ним були подаровані. Поряд із їх зображенням, він залишає коментарі на кшталт «Под. В. В. Бауману. Зробити варіант», «У Є. Блавата. Повернув. Є», «Майстерня Київпроєкту. 59 р. Загинула у Миргородського С. Н. та Сенцової А. Б. Повторив по цьому ескізу у 1999 році» тощо.
4. Донька художника припускає, що на портреті зображена лікарка, яка лікувала його в останні роки життя.
5. Спроби художника відшукати картину у спадкоємців Валентина Селібера не досягли успіху.
6. Виставка «Зворотна перспектива», Київ, Київський музей російського мистецтва (нині — Київський національний музей російського мистецтва), 1990 (експонувалася під назвою «Композиція»).
7. Мова йде про картини «Півень» (1957), «На схилах Володимирської гірки» (близько 1957), «Інтрер'єр» (1958).
8. На початку 2000-х Сумар створив авторський рімейк картини, який суттєво відрізняється від свого першоджерела. Зберігаючи незмінною формальну структуру композиції, художник ніби переносить її у вимір сучасності. Ретельно виписане, збагачене новими кольорами та відтінками, полотно справляє враження неперсоніфікованого продукту епохи медіа та новітніх технологій.
9. За життя художника репродукція картини художника, окрім каталогу «Українське малАРТство» (1990), прикрасила третє число часопису «Родовід» за 1995 рік.
10. Сумар. А. J. Vermeer — «Woman Holding a Balans» и «The Girl with a Red Hat» // Архів родини художника. Рукопис (переклад з російської мови).
11. У одному з листів Сумар назвав картину Веласкеса «Меніни» «найбільшим автопортретом».
12. Мищенко Е., Штейнберг А. Take It Ease, или Хроники льского архитектора '2. — К., 2013. — С. 614.
13. На своїх перших творах Сумар ставив монограму — грецьку літеру Σ, знак суми в математиці, та латинську R, вписані у квадрат, а поряд — останні числа року, у якому картина була написана.
14. На одній із кальок ми бачимо два ескізи, подані навзаєм у дзеркальному зображенні. Художник досяг цього, зігнувши кальку навпіл і перемалювавши наступний ескіз з попереднього.
15. Українське малАРТство 60–80 рр.: Каталог виставки «Три покоління українського живопису» / ЦСМ «Совіарт» та Муніципалітет міста Оденсе. — Оденсе, 1990.
16. Відеозапис розмови з Анатолієм Сумаром на відкритті виставки «Анатолій Сумар. Вибрані роботи». Галерея «Аліпій» (переклад з ромійської мови).
17. Картини «Портрет Асти з букетом конвалій» та «Портрет Асти» (обидва 1957 року).
18. Картини «Тераса» (1959) та «Павлик» (1962).

**Анотація.** Предметом розвідки стали «Портрет жінки» Анатолія Сумара та серія ескізів до нього, у яких художник пропонує оригінальну трактовку поширеної у європейському мистецтві теми «художник і модель».

*Ключові слова:* портрет, ескіз, європейська традиція, художник, модель.

**Аннотация.** Предметом исследования стали «Портрет женщины» Анатолия Сумара и серия эскизов к нему, в которых художник предлагает оригинальную трактовку распространенной в европейском искусстве темы «художник и модель».

*Ключевые слова:* портрет, эскиз, европейская традиция, художник, модель.

**Summary.** The subject of study were «Portrait of a Woman» by Anatoliy Sumar and a series of sketches for it, in which the artist offers an original interpretation of common themes in European art «artist and model».

*Keywords:* portrait, sketch, European tradition, artist, model.