

СИМВОЛІЧНА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА САПОЖНИКОВА

Світлична О. М., ст. викладач кафедри «ОМ і дизайну»

Дніпропетровський національний університет

Анотація. Стаття присвячена символістській творчості Михайла Сапожнікова. Висвітлено стильові особливості у творчості митця на основі аналізу його творів.

Ключові слова. Михайло Сапожніков, символізм, модерн, пластична мова.

Аннотация. Светличная Е. Н. Символическое творчество Михайла Сапожнікова. Стаття посвячена символістському творчеству Михайла Сапожнікова. Освещены особенности в творчестве художника на основе анализа его произведений.

Ключевые слова. Михаил Сапожніков, символизм, модерн, пластический язык.

Annotation. Svitlichnaya H. M. Michael Sapoznikov's symbolic creative work. The article is dedicated to Michael Sapoznikov's symbolic works of art. There are peculiarities of his creative work, which based on analysis of his works of art.

Key words. Michael Sapoznikov, symbolism, modern, abstract search.

Постановка проблеми. Кінець XIX – початок XX ст. – період одночасного співіснування різноманітних напрямків і течій в мистецтві, серед яких символізм є одною з важливих складових культури часу. Стаття присвячена вивченню стильових особливостей символістської творчості Михайла Сапожнікова, який працював в Катеринославі на початку XX ст. Дослідження доповнить картину розвитку художнього життя в Україні на межі XIX і XX століть.

Дослідження виконується згідно з планом НДР Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій за темою дослідження свідчить про те, що до теперішнього часу символістська творчість М. Сапожнікова не була предметом глибокого наукового вивчення, що обумовлює актуальність роботи.

Метою дослідження є аналіз і характеристика стильових особливостей в символістській творчості митця та спроби проаналізувати її у взаємозв'язку з творчістю деяких художників початку XIX ст.

Основний результат дослідження. М. Сапожніков був різносторонньо обдарованою людиною. Митець отримав ґрунтовну художню освіту в Академії мистецтв Санкт-Петербурга (1890-1895 рр.). По закінченні навчання, він протягом року подорожував Німеччиною: побував в Берліні, Дрездені, Мюнхені, містах, які на той час були одними з провідних осередків експресіонізму в Європі. Новонароджений авангардний напрямок в мистецтві був протиположним реалізму та імпресіонізму, завданням якого було показати емоційне вираження дійсності замість зовнішнього зображення, мовою символізму, метафоричності та виразної стилізації від майже примітивної до занадто примхливої. Особливою активністю відзначалося мистецьке життя Мюнхена. Саме у Мюнхені в 1896 р. було засновано журнал «Jugend», який дав назву стилю «Jugendstil» і навколо якого гуртувалась молода генерація митців, що прагнули втілити нове відчуття і сприйняття світу у нових мистецьких формах. Завдяки великій кількості міжнародних та місцевих виставок та популяризації нового мистецтва сторінками численних мистецьких журналів, Мюнхен на тривалий час став одним із «законодавців» європейського мистецтва.

Саме знайомство з європейським мистецтвом, скоріше за все, мало визначальний вплив на характер мистецької мови Сапожнікова. Після подорожі Європою, митець оселився в місті Павлограді (1896-1907) Катеринославської губернії, де разом із друзями художником Б. Смірновим та майбутнім відомим письменником С. Сергєєвим-Ценським заснував гурток любителів мистецтва, а з 1907 р. переїжджає до Катеринослава, де і працюватиме наступні тридцять років.

Працюючи у різних видах образотворчого мистецтва, він створив серію реалістичних живописних жіночих портретів, серед яких виокремлюється «Портрет Віри Холодної», численні пейзажі, жанрові картини (вже за часів радянської влади), в яких прагнув до розв'язання складних живописно-пластичних проблем та багато графічних творів (ліногравюра, офорт, плакат, тощо). Про його роботи, виконані в реалістичній манері, друкувались схвальні відгуки у місцевій пресі. Зокрема, на катеринославській виставці 1913 р. Воскресенським було зауважено, що «особливо добрим письмом вирізняється його великий етюд – оголена жінка зі спини, (...) а картина «Перший сніг» є, здається, найкращим пейзажем на виставці. (...) Сірий тон всіх кольорів цієї картини, як найліпше підходить до загального враження якоїсь меланхолії та смутку, якими віє від засипаної снігом огорожі великої садиби з самотнім деревом, що стоїть вже без листя» [2, с. 3]. В його творчому доробку тих часів символізм можна розглядати як своєрідну данину часу. Але, саме дві серії символічних картин, присвячених подіям двох російських революцій – 1905 та 1917 рр. відповідно, є сьогодні найцікавішими у мистецькому доробку художника. Для бурхливих часів суспільно-політичних змін початку ХХ ст. типовими були зацікавленість алегорією та символотворенням як творчим методом.

На думку Л. Савицької, «відхід російських символістів від замкненого тенденційного естетичного індивідуалізму, відчутний інтерес до соціальної проблематики (...) широке включення в область поезії всього, що є життя, привів до розповсюдження основних ідей символізму в провінційних центрах (...), сприяв утіленню його етичних та естетичних ідеалів» [4, с. 119]. Перша російська революція з ентузіазмом сприймалась сучасниками, несла надію на оновлення життя. В той час як в російському мистецтві, за словами Л. Савицької, на 1905-1906 рр. припадає розквіт символізму, в Україні «символістське середовище тільки починає формуватися» [4, с. 119].

Картини свідчать про трансформацію сприйняття митцем трагічних для Росії подій, яка була певною мірою проявом часу. Перша серія картин ще трактується з деякою позитивністю, в окремих полотнах серії присутня певна умовна надія на краще, друга серія картин проникнута зневірою та засудженням навколишньої дійсності. Саме ця трактовка з позицій негативного власного бачення сучасних доленосних подій в країні початку ХХ ст. ріднить його творчість з іншим символістом – Ю. Михайловим. Відрізняє від нього – не тільки манера виконання, але й використання певного кодування змісту полотен євангельськими текстами. Цілком можливо, що художники зустрічалися в 1910-х рр. і тому мали певний вплив один на одного, коли Ю. Михайлів

проходив військову службу в Катеринославі. Тут він занурився у вивчення українського народного мистецтва, працюючи в місцевому історичному музеї. Нагода працювати в музеї під керівництвом Д. Яворницького, спілкуватися із місцевою свідомою українською інтелігенцією та селянами, збирати старі речі, робити малюнки для етнографічного відділу музею, були, з одного боку, віддушиною від рутинної військової служби, з іншого, за словами Т. Болта, «найщасливішим збігом обставин на початку його мистецького життя, який збагатив його знання народного мистецтва, традицій і загострив його любов до України» [7, с. 88]. Під час служби в армії ним були майстерно виконані розписи вітрил Нової військової церкви (кам'яна церква Воздвиження Хреста Господня, освячена у 1912 р.). Ці розписи збереглися до сьогодні, хоча у вкрай пошкодженому та занедбаному стані через несприятливі умови, в яких вони перебувають і дотепер. У «реконструйованому» приміщенні церкви знаходиться спортивний зал для студентів Придніпровської державної академії будівництва і архітектури. Свого часу, з дозволу духовництва, в розписах при розробці та втіленні в життя високохудожніх зображень Богородиці, янголів, євангелістів Матвія, Марка, Луки та Іоанна з їхніми символами (янголом, левом, тільцем та орлом) Ю. Михайлів застосував власну оригінальну символістську трактовку біблійних образів, що було доволі незвичним та рідкісним явищем у сакральному мистецтві на початку ХХ ст.

М. Сапожніков в символічних серіях розгортає перед глядачем картини доленосних та трагічних для Росії подій у віковій круговерті глобальної історії Всесвіту і людини в ньому, ховаючи дійсність у таємничому світі містики, ототожнюючи зовнішнє і внутрішнє з міфологічними образами, природними стихіями та героями казок, лише натякаючи на скритий зміст та істину, але не розкриваючи їх цілком, залишаючи глядача у роздумах. Художник, створюючи драматично напружене середовище співвідношенням двоїстої символістської структури творів, побудованої на реальності та водночас химерності образів, явищ, дійсності, був переконаний, що сприйняття символічних картин «повинно бути тільки активним» і тлумачити їх кожен може залежно від власного загального культурного рівня [5, с. 24].

Наявність орнаментального принципу побудови композиції, який виражається в ритмічному русі неспокійних хвилеподібних ліній та плям на картинній площині, надає можливість майже безкінечного руху. Цей рух ніби переривається межами картинної площини, але не зупиняється. Подібні якості символістських серій М. Сапожнікова ріднять його твори з роботами М. Волошина, К. Богаєвського, М. Реріха, М. Врубеля, О. Бенуа. Майже монохромний колорит, використання темпері замість олії, підкреслена лінійність першої серії «Примари» знаменують торжество графізму – рис, притаманних стилю модерн, а радикально спрощені форми, представлені пластично-кольоровими еквівалентами без урахування засад перспективи, заперечення ілюзорності, тяжіння до монументальності і декоративності, обмежена кольорова палітра, розвинуті у другій серії символістських картин, в якійсь мірі є свідченням прихильності автора до теорії набізму П. Серюзьє

і М. Дені, що розвивали гогенівські принципи використання клуазонізму та синтетизму та наближали ці твори до набідівського варіанту постіпресіонізму.

На картині «Спить живе» (рис. 1) ніби із первісного туманного скупчення нескінченного простору синім узагальненим контуром проступають безмежні, величні та захмарні рівнинні, гірські й морські панорами, нагадуючи казкову сплячу істоту. Зображення в картині одночасно як реальне, так і мінливо-нашорошене, відчувається присутність деякої напруги та недомовленості – невідомо, чи залишиться істота такою ж лагідною, коли прокинеться. Автор залишає глядача у роздумах, що принесе наступний ранок. Передсвітанкові хмари можуть виявитися грозовими. Оскільки у християнській образотворчій емблематиці передгрозове небо немов би уособлює «очищення від духовної скверни», художник ніби матеріалізує зашифроване послання для нащадків: завжди є час для покаяння. Можливо, передрікання неминучої катастрофи посилюється застосуванням синьо-фіолетових кольорових відтінків, які у живописі символістів асоціювались із задумливістю, спостереженням і мовчазним каяттям.

Паралельна штриховка, ритмічний рух плавних горизонтальних та вертикальних ліній в картині, наближують картину до гобелена, створюють той складний і неоднозначний орнаментальний принцип організації картинної площини, який, з одного боку реалізує ідею майже безкінечного руху за межами рами картини, з іншого – ріднить даний твір з картинами М. Реріха «Небесний бій» (1912) (рис. 2).

Цікавим є порівняння трактовок образу древньогрецького божества природних сил – пана у однойменних картинах М. Врубеля («Пан», 1899) (рис. 3) і М. Сапожнікова (рис. 4). Залишивши від античного божества декілька деталей («козлоногість», рога та свірель), М. Врубель перетворив Пана на казкового володаря таємничого лісу, фольклорного персонажа з добрим трохи сумним поглядом синіх очей. На відміну від Врубелівського, «Пан» Сапожнікова розлучений розумінням свого власного безсилля настільки, що майже інтуїтивно шкребе кігтями дерево, але не наважується надати відкритого опору, тому він сховався на деякий час і затамованим, і трішки наляканим з-під лоба поглядом крадькома спостерігає за навколишнім світом із темної хащі, немов із засідки.

Можливо, друга серія картин була більш цікавою. В ній, чи не вперше, революційні події 1917 р. зображено в символіко-саатиричній манері. М. Сапожніков, оперуючи мовою символів, зумів передати не лише внутрішні складні переживання, але й критичне ставлення до навколишньої дійсності, до тих подій у політичному й культурному житті, які насторожували та страшили. Художник був переконаний (і свої переконання оприлюднив наприкінці 1918 р. на сторінках місцевого мистецького альманаху «Аргонавти»), що найвищим ступенем мистецтва є символізм, тому що він потребує певної активної особистої творчості не тільки від митця, а й від глядача, який таким чином продовжує творчість художника, залучає власні інтелект, індивідуальність, уяву, «спроможність наповнити символічний образ тим чи іншим змістом і в залежності від цього отримати ті чи інші переживання та настрої» [5, с. 23].



Рис.1. М.Сапожніков «Спить все живе» із серії «Примари». 1910-ті, полотно, темпера



Рис.2. М.Періх «Небесний бій». 1912, полотно, олія



Рис.3. М.Сапожніков «Пан» із серії «Примари». 1910-ті, полотно, темпера



Рис.4. М.Врубель «Пан». 1898, полотно, олія



Рис.5. К.Богачевський «Південна країна». 1908, полотно, олія



Рис.6. К.Богачевський «Останні промені». 1903, полотно, олія

Тож на його думку, символізм, активуючи асоціативне мислення глядача, постає більш демократичним, ніж реалізм. Проте, за спогадами М. Котляревської, яка на початку 1920-х р. відвідувала приватну художню студію М. Сапожнікова в Катеринославі, «митець спрямовував увагу молоді на вивчення природи, яка і формує міцне підґрунтя для оселі уяви» [6, с. 57]. За його переконанням, реалізм – це всього лише зовнішня форма, а символізм – це внутрішній зміст форми, ритм, що з'єднує кожного зі Всесвітом і який кожен глядач інтерпретує по-своєму. Подібна позиція митця ріднить його з поглядами М. Волошина, який зазначав, що символізм існує лише у взаємозв'язку з реалізмом. Реальність скороминуща, символ, що узагальнює конкретне, – вічний. Для М. Волошина бути символістом означало в буденному житті вбачати один із виявів гармоній світу. Тому, на його думку, «художник – передусім музикант. Він пізнає закони життя, тобто гармонію його, незалежно від особистого прийняття чи не прийняття світу», а мистецтво спричинює пошук «тих внутрішніх законів, за якими вибудовується життя і за якими виростає дух» [1, с. 444-446]. Для М. Сапожнікова символізм мистецтва, побудованих на ритмах, – це «святиланцюги, які з'єднують нас із всесвітом, це звуки великої животворної симфонії Космосу і якими б глухими та неясними не були ці звуки, вони відчиняють завісу реальності та приєднують нас до Першооснови всього. Твори, в яких закарбовані ритми в символах, є формою релігійного спілкування з Творцем, це співи незначного Великому, кінцевого Вічному, обмеженого Безкінечному» [5, с. 24]. Водночас, на думку М. Волошина, для того, щоб художній твір увійшов у життя, недостатньо лише творчості митця – треба, щоб його зрозуміли і сприйняли. Розуміння твору (можна додати *або його тлумачення*) пов'язане з конкретною історичною епохою. Таким чином твір існує в часі, живе своїм життям. Ці ідеї незабаром знайшли відображення в у другій серії картин М. Сапожнікова.

Певні паралелі творчості М. Сапожнікова можна простежити з символічним доробком початку ХХ ст. учня А. Куїнджі, українського художника К. Богаєвського. Живописні символістські полотна обох художників, стилізовані під гобелен, площина яких здається витканою, або виліпленою із маленьких мозочків, водночас наділені музикальною гармонійністю лінійних (вертикальних, горизонтальних, нахилених) ритмічних візерунків.

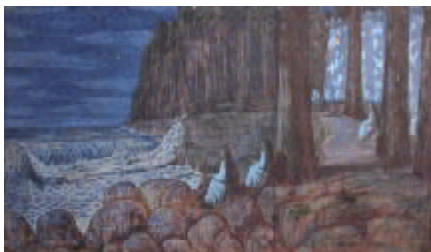
Монументальна, велично-спокійна, на вигляд статична, але водночас із втіленням внутрішнього драматизму, образотворча форма символічних картин К. Богаєвського – зовнішнє відображення його мрій про минуле і майбутнє. Якщо його картина «Південна країна» (1903) (рис. 5), може здаватися прекрасним сновидінням перетвореної райської землі, то в картині «Останні промені» (1908) (рис. 6), майже гнітюча тиша, безмовне відчуття недовговічності народів і цивілізацій перед вічністю всесвіту в образі ледь стривожених, але байдужо-далеких хмар, ще не доведені до апокаліптичного змісту, як в картинах М. Сапожнікова («Тривога» (рис. 7), «Буря» (рис. 8), «Ніч очікування» (рис. 9), «Сліпі» (рис. 10) та ін.), але вже наштовхують глядача на філософські роздуми. Показово, що ноти трагізму світосприйняття,



*Рис. 7. М.Сапожніков «Тривога».
поч. 1920-тих, полотно, темпера*



*Рис. 8. М.Сапожніков «Буря».
поч. 1920-тих, полотно, темпера*



*Рис. 9. М.Сапожніков «Ніч очікування».
поч. 1920-тих, полотно, темпера*



*Рис. 10. М.Сапожніков «Сліпі».
поч. 1920-тих, полотно, темпера*



Рис. 11. М.Дені «Пейзаж з зеленими деревами, або Буки Кердуелла». 1893



Рис. 12. М.Дені «Процесія під деревами». 1982

зближуючи К. Богаєвського з російськими поетами-символістами, з'явилися в творчості митця після 1905 р. який, напевно, теж неоднозначно сприймав сучасні йому події та перетворення в країні.

Немає спокою і картині «Ніч очікування». Невідомо, що принесе завтрашній день. Безплотні та безликі жіночі фігури, одягнені в біле душі, немов у трансі, завмерли в гнітючому очікуванні, дивлячись на море і спостерігаючи за мінливістю зовнішнього світу, ілюзіями марнославного земного життя, за змінами та деформаціями духу. «И познаете истину, и истина сделает вас свободными, (...) всякий делающий грех есть раб греха». Верхівок дерев не видно, але художник зображує вигадливі за контуром тіні від крон на землі, стежині та стінах білої фортеці. Ці ажурні арабески, так же як у творі М. Дені «Процесія під деревами» (1892) (рис. 11), за визначенням одного з дослідників його творчості В. Крючкової, «стрімко розбігаються на вертикальних та горизонтальних поверхнях» майже не підпорядковуючись реальному простору, створюючи напружений образ вибору життєвого шляху [3, с. 93]. Показовим в цьому сенсі є мотив стежки, який можна розглядати як метафору пошуків істини, що веде до замку – бастиону християнської віри в період пропагування атеїзму.

Певний перегук з картиною М. Дені «Пейзаж із зеленими деревами» (рис. 12) можна простежити в творі «Сліпі». М. Дені реалізовує метафору природи-храму, в якому янголи та фігури в білому неначе здійснюють релігійне таїнство посеред величезних зелених стволів-колон під невидимими кронами-дахом. За словами В. Крючкової, площинна трактовка форм в картині наближає її до ілюстрації або театральної декорації [3, с. 184]. Використання лінійної перспективи, зображення на дальньому плані узагальненої вузької смуги дерев, з одного боку ніби замикають простір картини, з іншого, підкреслюють враження того, що будь-який ліс це, перш за все, надійний дім. Високе небо, вкрите білими легкими, наче пух, хмаринками, надає глядачу можливість відчуття глибини та нескінченності простору, тільки підсилює позитивне сприйняття картини глядачем.

Якщо у М. Дені природа взагалі (і зокрема таємничий ліс, як символ зовнішнього світу) просякнута позитивною енергією, то у трактовці М. Сапожнікова сучасний йому зовнішній світ – це пастка. Чіткий вертикальний ритм кремезних темних стовбурів дерев, що ростуть майже впритул один до одного, підкреслений вузькими темними плямами поміж ними, додають напруженості в сприйнятті твору. Відсутність будь-яких просторових чи добових орієнтирів, таких як лінія горизонту на дальньому плані поміж дерев, місяця, зірок, сонця чи просто самого неба над низькими густими кронами, що не пропускають світла, тільки посилюють відчуття безвиході в замкненому просторі. Темні непролазні лісові хащі – символ ситуації, в якій опинилась країна. Вихід із подібного становища знайти навіть зрячій людині не просто. Білі фігури старців, що уособлюють святі душі людські, наче привиди, блукають поміж дерев, тому що за даних нових зовнішніх обставин вся споконвічна мудрість людства не мала сенсу.

Висновки. Перспективи подальшого розвитку дослідження. Аналіз символістського доробку М. Сапожнікова доводить, що негативний підтекст та сатирична трактовка сучасності була винятковою не тільки для регіонального, а й доволі рідким явищем в українському мистецтві. У стильовому відношенні символічна творчість митця еkleктична. Він використовував дещо спрощені та психологічно напружені лінійно-графічні «арабески» модерну, окремі технічні прийоми імпресіонізму, дівізіонізму, клуазонізму. Його символічний доробок можна вважати гідним продовженням творчості провідних російських, українських, німецьких та французьких художників.

Осмилення національної спадщини, до якої належить творчість М. Сапожнікова, на сучасному етапі розвитку мистецтва отримує дедалі більшого значення, тому докладний розгляд поставленої у статті проблеми дозволяє розширити знання про не досліджені аспекти як художнього життя Дніпропетровська, так і українського мистецтва в цілому.

Література:

1. Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб. // Русь. – 1907. – № 340, – 19 декабря.
2. Воскресенский. Выставка картин. // Южная заря. 1 мая 1913 г. – № 2062. – С. 3.
3. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870 – 1900. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 272 с.: ил.
4. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890-1910-е годы. – Харьков: ТО Эксклюзив, 2003. – 467 с.
5. Сапожников М. И. О символическом творчестве в искусстве. // Аргонавты. № 2, 1918 г. – С. 23-24.
6. Старюк Н. Скорботна і невтомна. // Образотворче мистецтво. №3, 2003 р. – С. 56-59.
7. Томас Болт. Символіст трагічної доби Юхим Михайлів. // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 3. – С. 88-89.