

ЄВГЕН ВЖЕЩ — НЕОРДИНАРНИЙ ВАРІАНТ КІЇВСЬКОГО ПЛЕНЕРИЗМУ*

Вивчення київського мистецького середовища третьої чверті XIX ст., а також перелому XIX–XX ст. перебуває ще на засадах становлення, незважаючи на те, що в цей період у Києві організовувалися цікаві виставки, діяли мистецькі товариства, а в Рисувальній школі Мурашка здійснювався активний виховний процес. Поруч із нею діяли інші приватні заклади, ініціаторами утворення, яких виступали різні художники. Можна сказати, що питання вивчення мистецтва згаданої епохи досі перебуває на узбіччі мистецтвознавчих зацікавлень, а окрім того, неувага до висвітлення мистецтва початку XX ст. детермінувалася також історичними причинами, в силу яких вивчення творчості окремих діячів культури (таких, як П. Холодний, Д. Щербаківський) було небажане. В такий спосіб зродилася думка, що місцева мистецька школа має периферійний характер.

Пропонована стаття — це одна з перших на сьогодні спроб дослідження життя й творчості київського художника Євгена Ксаверовича Вжешча (1853–1917), постаті, яка залишила немалий слід в історії українського й рівною ж мірою польського мистецтва, спричинившись до розвитку пленерних засад живопису, формування київської пейзажної школи, і завдяки цьому розгортання мистецького життя в Києві. Колись популярний далеко поза межі свого серед-

* За допомогою в удоступненні матеріалів і наукову солідарність висловлюю щирю подяку дирекціям Національного художнього музею України, зокрема завідувачеві фондами музею Юлії Литвинець, та Інституту штуки Польської Академії наук, проф. Єжи Ковальчику, а також відділу бібліографії цього інституту.

Цитати російської й польської преси здійснено в перекладі українським автором. Слід також мати на увазі: видатний польський художник Ян Станіславський не меншою мірою спричинився у київський період свого життя до розвитку українського пейзажу, коли сам власноруч підписувався, як Іван Антонович Станіславський. Те саме можна сказати й стосовно постаті Івана Замаєва (Урсина).

овища, він із плином десятиліть дедалі більше відходив у забуття, полишивши по собі немалу спадщину, яка розійшлася по різних землях, викликаючи симпатії у шанувальників класичного мистецтва і колекціонерів.

Творчість Вжеща є невід'ємною від загальних гуманістичних тогочасних процесів, що живили творчі ініціативи міста, зроджували намагання інтелігентних прошарків сколихнути атмосферу провінційних буднів. Ця творчість не розвивалася поза колом мистецьких і, сміємо припустити, культурних починань своєї доби. Як художник Вжещ виховувався в Києві, був сформований тут, у цьому місті, увібравши досвід передвижництва і, згодом, перейшовши на засади пленеризму, виховував у собі пантеїстичне ставлення до рідної йому з дитинства природи і через це немалою мірою спричинився до популяризації пейзажу в київському середовищі художників.

Перше моє ознайомлення з творчістю Вжеща відбулося в тодішньому Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського під час збирання матеріалів до кандидатської дисертації у Варшаві в Інституті штуки Польської академії наук. У 1971 р. старший науковий працівник Сумського художнього музею Галина Шаповал звернулася до мене з листом-повідомити про життя й творчість Вжеща. Тоді ж із Шостки надійшов лист від самодіяльного художника Л. Ф. Титова з акварельною копією роботи Вжеща і повідомленням, що він знає його чотири пейзажі («Луг з деревами», «Хата з мальвами», «Бузок», «Поле із снопами») в Сумському художньому музеї і просить повідомити щось про цього художника.

Різні життєві плани і перипетії у дослідницькій долі автора спонукали пролонгацію відповідей, які були викликані проханням сумчан. Питання в такий спосіб виникли... Врешті-решт, давній колега, варшавський професор Єжи Ковальчик надіслав ряд матеріалів із світлинами Євгена Вжеща — інтелігентної людини з минулої епохи, яка жила в атмосфері Києва другої половини XIX — початку XX ст. Відкладати дослідження про Вжеща далі не можна. Зрслий із своїм київським середовищем, вихований ним, вболіваючи за долю мистецтва, киянин, який любив своє місто, Євген Вжещ приворожив мене, завойовуючи дедалі більше мою симпатію і повагу до нього...

Мистецьке життя Києва останньої чверті XIX — початку XX ст. важко уявити без творчих портретів Ю. Будкевича (1841–1895), В. Котарбінського (1849–1921), В. Галімського (1860–1940), В. Менка (1856–1920), В. Наленча (1865–1846), Я. Станіславського (1860–1907). Хоча згадані майстри сьогодні також напівзабуті або цілковито втрачені, вилучені з обрію спеціальних досліджень, при тому, що Київ цієї доби добре репрезентований в історії мистецтва такими неординарними творчої потуги постатями, як М. Пимоненко (1862–1912), Я. Світославський (1857–1931), Г. Світлицький (1872–1948), І. Селезньов

(1896–1936), О. Мурашко (1875–1919), Ф. Красицький (1873–1944), П. Холодний (1876–1930), М. Бурачек (1871–1942).

Для мистецької інтеграції Києва і, зрештою, цілої України чимало позитивів слід віднести на рахунок Київської рисувальної школи Миколи Мурашка, що упродовж чверті століття (1876–1901) виховала плеяду яскравих творців. Школа існувала, тому що її енергійно підтримував знаний київський меценат, людина з широкими громадськими амбіціями та неординарним інтелектом Іван Миколович Терещенко. Школа пережила кілька періодів, що означували віхи її просвітницького зростання. Скажімо, за інтерпретацією М. Мурашка, в «думський період» у школі вчилися такі учні, що виправдали надії вчителя, зокрема Є. К. Вжещ, В. А. Серов, В. Я. Горонович, В. М. Галіський та ін. [1]

Дослідник Києва В. Ковалинський оприлюднив, що школа якийсь час, завдяки І. Терещенкові, — він виділяв щорічно на її потреби дев'ять тисяч карбованців, а потім цю суму збільшив, — знаходилася в будинку Белано по вул. Афанасьєвській (Нестерівській), № 19. Далі автор зазначає, що «Іван Миколович [...] турбувався про долю художників, особливо вихованців рисувальної школи, підтримував їх. В його будинку були твори М. Пимоненка (в тому числі й перша картина під назвою “Галерка”), О. О. Мурашка, С. П. Костенка, В. А. Серова та інших. Від’їжджаючи для дальшої освіти до Петербурга, один із вихованців рисувальної школи отримав від Терещенка рекомендаційного листа до І. І. Шишкіна: “Звертаюся до Вас із ласкавим проханням взяти під свою опіку молодого художника, якому я дуже симпатизую, названого цим пана Вжеща”» [2].

Починаючи з 1877 до 1887 р. і далі відбувалися виставки на користь Київської рисувальної школи і в них активну участь брали її вихованці, що експонувалися поруч із творами із приватних зібрань Терещенків, Ханенка, Баумгартена, Тарновського. На них знаходимо прізвище колишнього випускника Євгена Вжеща [3]. Ці виставки мали освітнє значення, говорячи сучасною мовою, почасти рекламний характер: ішлося, аби допомогти школі М. Мурашка.

Київ на переломі століть набував значення консолідуючого літературно-мистецького центру. Активізація культурної діяльності — музичного життя театральних труп, антерпренерства, популярність і розвиток розмаїтих газет, альманахів — спричинила інтенсифікацію мистецьких процесів, поступ виставкових рухів, інтеграцію мистецьких ідей довкола нових шляхів (пленеризм, імпресіонізм, символізм).

У літературі плідно працювали І. Франко, Леся Українка, П. Мирний, І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, розпочинали свою творчість В. Стефаник, О. Маковей, В. Самійленко, М. Вороний. Саме в цей час зростає роль пластичного мислення, збільшується кількість виставок у Полтаві,

Києві, Харкові, Одесі, Львові. Мистецька форма у творчості із затінку виходить на перший план, виопуклюються розмаїті спектри колористичного бачення світу і способи відображення його на полотні, в т. ч. способи суб'єктивної авторської інтерпретації проблем. У Києві виникають нові художні товариства, виставкові зали, збільшується кількість мистецьких виставок, організованих місцевими художниками, а також представниками різних мистецьких центрів (Петербурга, Москви, Варшави, Львова, Одеси). Формуються підставові чинники розвитку національної мистецької школи, освіти, а з ними — національної мистецької ідеї. Здійснюється консолідація національних мистецьких сил. Виопуклюється багатоганне поняття про значення Києва як давнього, важливого історичного культурно-мистецького центра, що притягально гуртує кращі творчі імена і переповнює почуття представників мистецтва адекватними настроями. Уже наприкінці століття викристалізовується ідея єднання художників України, що жили і творили в непростих, скоріше, важких історичних умовах політичної детермінації двох імперій. Ці думки набували динамічного розгортання в середовищі письменників, діячів театрального і музичного мистецтва, в науково-професорських колах, а водночас і, можливо, під їх впливом у середовищі мистецької інтелігенції. Досить згадати творчі поривання киян О. Мурашка, Ф. Красицького, Я. Станіславського, львів'ян І. Труша, К. Устияновича, харків'ян С. Васильківського, П. Левченка, В. Кричевського, а в музиці М. Лисенка, у театрі І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької.

Наприкінці 1880-х рр. брати Микола і Федір Терещенки з групою прихильників старожитностей і мистецтва взялися за організацію в Києві міського музею. На першому етапі професори В. Антонович, В. Прахов, Богдан Ханенко, а згодом М. Біляшівський і вже далі Д. Щербаківський, по суті, заклали підвалини професійного музейництва в Центральному Придніпров'ї (подібні настрої панували в колах полтавської інтелігенції, де великий авторитет К. Скаржинської акумулював уявлення земства про доцільність вибудови музейних засад у місті, або в середовищі Катеринослава, яке під впливом просвітницько-гуманістичних поглядів В. Поля, його особистого колекціонерсько-меценатського прикладу, а згодом збиральницьких спрямувань Д. Яворницького заснувало у місті Громадський музей); вони розширили базові знання про культурну та історичну пам'ять українського народу і тим самим доводили потребу руху мистецького життя, підтримки мистецьких талантів, ініціатив.

Микола та Іван Терещенки, Богдан Ханенко — піонери розбудови Київського художньо-промислового і наукового музею.

Київська рисувальна школа виступала як стійкий зміцнений гаслами мистецького просвітництва центр і осередок пропаганди творчості тогочасних ху-

дожників — українських, російських, польських, чеських та інших європейських національних шкіл. У Києві це був єдиний середнього рівня мистецький заклад, який мав репутацію доброї фахової інституції, що прищеплювала учням мистецьку культуру, давала їм класичні професійні знання й формувала стійкі погляди на мистецтво. Через вишкіл Мурашкової педагогіки пройшло добре покоління мистців, що згодом увійшли до історії мистецтва різних народів. «Учні нашої школи, — згадував Мурашко з нагоди 30-річного ювілею власної педагогічної служби під опікою Івана Терещенка в жовтні 1898 р., — неодноразово докладали свої сили і знання при роботах, що мали громадське значення, і ми зустрічаємо їх при реставрації фресок Кирилівської церкви, вони беруть участь у прикрашенні Володимирського собору, тепер ми знову бачимо їх як помічників проф. Верещагіна при розписах стін нашої великої Печерської обителі» [4]. У звіті комісії Академії мистецтв у Петербурзі за 1898 рік серед 80 навчальних мистецьких закладів було відзначено шість учнів Київської рисувальної школи. Отже, Іван Терещенко не тільки сприяв її народженню (1876) й становленню, а й упродовж 25 років підтримував її престиж аж до 1901 р., коли в Києві на її місці відкрився художнє училище, підпорядковане академії мистецтв у Петербурзі.

Через стіни школи упродовж чвертьвікового періоду її існування пройшло немало майбутніх художників, чії імена стали набутком українського мистецтва. Полотна цих мистців були популярні: їх бачили на виставках, вони розпродавалися, маючи попит серед колекціонерів України, їх поширювали в різний спосіб, у т. ч. через особливо популярний вид друкованої продукції, яким на той час стала поштова картка.

Заслуговують на увагу думки Г. Світлицького про школу «Мої спомини», написані ним у травні 1944 р.: «Будучи у фігурному класі, я написав картинну композицію «Хуторець», яку подав на виставку київських художників. Брала участь у цій виставці Світославський, Орловський, Пимоненко, Платонов та інші знамениті з Києва...» [5]. І далі, через сторінку, він пише: «З приємним і глибоким почуттям сприймаються роки мого перебування у школі. Багато доброго і сердечного пережито» [6]. А в своїх рукописних свідченнях «Замітки з автобіографії» художник згадував: «Школа була поставлена добре. До рисунку ставилися серйозно і тому майже ніхто не провалювався на іспитах до академії... Закінчив я школу 1892 року» [7]. Кожен, хто пройшов через школу Мурашка, міг підписатися під такими словами. На той час Вжещеві виповнилося тридцять дев'ять років і пам'ять про навчання у Миколи Мурашка зігривала його почуття.

Необхідно зазначити, що випускники школи шанували свій навчальний заклад, не покидали з нею зв'язків, дбали про її репутацію. Наведемо красномов-

ний приклад. В архіві Національного художнього музею України зберігається адресна вітальна книга, що була видрукувана з нагоди 10-річного ювілею рисувальної школи. На звороті титульної сторінки Євген Вжещ символічно відтворив палітру з квітками, яка мала нагадати вихованцям про духовні цінності в житті людини. Сам Мурашко уже з приводу 25-річчя школи писав олівцем свої враження: «Але було б зовсім зайвою скромністю не поставити собі в заслугу власної педагогічної і громадської діяльності, результатом якої з'явилася школа, яка дала художню освіту 300 учням» [8].

Тодішня преса багато уваги приділяла питанням мистецької освіти, що було важливим питанням для усієї української культури. Тривало також активне обговорення проектів будівництва музею за участю товариства старожитностей і мистецтв на чолі з його головою Богданом Ханенком. Музей споруджували за проектом архітекторів Л. Бойцова і В. Городецького, а скульптурне оздоблення до нього зробив міланець-киянин, один із трьох братів, що переселилися з Італії до Києва, — Еліо Саля.

У 1899 р. у залах цього недобудованого приміщення було організовано виставку до XI Всеросійського археологічного з'їзду, на якій експонувалася велика колекція В. Хвойки, що її закупив для майбутнього музею Микола Терещенко. Мало минути ще добрих п'ять років турбот Київського товариства старожитностей і мистецтв, аби 29 грудня 1904 р. освятити відкриття Київського художньо-промислового і наукового музею.

Важливою засадою програми музею стало його виставкове життя, активна експозиційна діяльність. Тож не дивно, що в його стінах експонувалися твори народного мистецтва, київських художників, окрім них із приватних збірок Кочубея, професора Коретнева. Велике значення мали четверта, п'ята виставки творів київських художників (1908), до 50-річчя з дня смерті Т. Шевченка, перша національна всеукраїнська мистецька виставка (1911). Велемовними є слова Богдана Ханенка про суспільну функцію музею, мовлені ним у день освячення музею, виповнені розуміння значення й ролі цієї національної скарбниці народу: «Музей повинен [...] бути водночас і школою, і храмом, священним місцем, куди повинні сходитися всі для вивчення прекрасного і для поклоніння красі, щоб потім, у житті, розуміти й любити красу» [9].

Зупинимося детальніше на окремих фактах, що вияскравлюють наростання темпів і пульсацію тогочасного мистецького процесу, принаймні, стрімку еволюцію творчих контактів, виставкових імпрез, подолання стереотипів руху передвижників, що негували мистецьку форму перед силою, на їх переконання, соціальних факторів, вербальних, доступних для загалу істин. Без уясування цих складових, що становили суть мистецького процесу, важко скласти картину життя й творчості будь-якого художника останньої чверті XIX — початку XX ст., у т. ч.

уявлення про його стильову манеру, уподобання й творчу приязнь з іншими мистцями, — одне слово, творчий портрет художника рельєфніше виопуклюється на тлі його доби.

Київські товариства старожитностей і мистецтв, художніх виставок, заочення мистецтв, київське товариство художників співпрацювали з польськими художниками, які приїжджали до Києва, зупинялися тут на прожиття.

Перша виставка творів польських художників у Києві відкрилася 14 листопада 1882 р. в залі університету. В ній взяли участь В. Герсон, Ю. Зіммер, Г. Семирадський, Я. Матейко, Ю. Брандт, Я. Мальчевський — усього на виставці експонувалося 40 картин. Експозиція мала значний громадський резонанс і добре оцінювалася в пресі. «До цього часу слов'янські народи, — писав критик В. Варзар у газеті «Заря» з нагоди відкриття виставки, — не можуть похвалитися досконалим і точним знанням одним одного. У нас занадто мало піклуються про розповсюдження в масі публіки таких знань, які б привели слов'янські народи до взаємного розуміння, а відповідно до згоди» [10].

Виставку вітали київські газети «Киевлянин», «Заря», варшавська «Клоси» [11]. Схвальні рецензії вміщує М. Мурашко у «Заре», в Петербурзі часопис «Художественные новости» друкує статтю під криптонімом С. Н. «Кореспонденція з Києва» [12], а також повідомлення, що «Варшавське товариство художників» показало в Києві кілька робіт польських мистців, серед яких увагу привернули «Хрестonosці» і «Королева Ядвіга в Краківському замку» В. Герсона, «Діоген» Г. Семирадського» [13].

Виставкове життя Києва 1890-х рр. відзначалося певною активністю. Кияни мали змогу спізнати твори Ю. Коссака, В. Герсона, Я. Матейка, Г. Семирадського, Л. Вичулковського, Я. Мальчевського та багатьох інших. На цьому аспекті варто наголосити, бо це свідчило про зміцнення мистецьких контактів між українськими та польськими художниками, вирівнювало горизонталь зростання Києва як мистецького осередку, до якого була прикута увага польських мистецьких лідерів. Адже експозиції, які прикрашували картини названих представників польського живопису другої половини XIX ст., що забезпечували розвиток малярства Польщі і становили його вершинні національні, а почасти міжнародні досягнення, — ці експозиції не проходили у Києві безслідно і, як свідчила тогочасна преса, сприяли розвитку творчих контактів і водночас формували мистецьку ауру київського мистецького соціуму. Ще один важливий момент впливав за цих обставин: художники відчували в умовах вакууму настійну потребу розширення інформації про мистецьке життя в Європі, звідси — жадоба вчитися за кордоном, необхідність створення мистецького музею в Києві, розгортання в місті виставкового життя, тобто забезпечення необхідних для цієї мети виставкових зал.

Київське товариство художніх виставок, що виникло 1893 р., було суголосне з діяльністю товариства південноросійських художників в Одесі. У 1890-х рр. робилися певні кроки для об'єднання творчих угруповань Києва та Одеси і першим актом на цьому шляху вважалася організація спільних виставок у Києві та Одесі. Роботу цих товариств слід оцінювати також під кутом українсько-польських мистецьких взаємин через те, що в їх діяльності брали участь польські художники — не лише в якості експонентів, але як активні організатори мистецького життя. Робота українських товариств була просвітительсько-пропагандистською, що нагадувало ідеї Захенти — варшавського товариства приятелів красних мистецтв. Можемо простежити немало спільних рис, що єднають Захенту і київське товариство, зокрема, це — об'єднання художників, поширення серед населення здобутків мистецтва, виставкова діяльність, підтримка мистців. Захента відіграла значну роль у поширенні україніки як окремого відгалуження тематизму в репрезентації мистецької проблематики. В експозиціях Київського товариства художніх виставок польські мистці залишалися вірними послідовниками улюбленої теми (портрет, жанр, краєвид, історична композиція), порушували ідентичні проблеми, як і їх українські колеги.

Київ наприкінці століття гуртував мистецькі сили, цементував однодумців для прориву з художньої периферії та ізоляції. Наступ вівся за глядача, за причетність мистецтва до актуальної творчої проблематики. Уся тогочасна преса приділяла увагу мистецьким справам, хоч необхідно зауважити, що художня критика тієї доби не мала в Києві професійного лідера, носила переважно описово-інформаційний характер.

Серед киян зацікавлення місцевим і довколишнім мистецьким життям мало постійний зростаючий характер. Огляди тогочасної періодики дають чимало живого переконливого матеріалу про враження від виставок у розмаїтих містах — Києві, Варшаві, Петербурзі, Москві, Кракові чи Одесі, Харкові, Катеринославі, Львові, про нові картини польських мистців, про сприймання нових стилів і напрямів, про мистецькі контакти, що єднали киян із багатьма польськими художниками. Так, у київській газеті «Жизнь и искусство» в матеріалі «Три дні у Варшаві» описуються нелегкі життєві умовини існування польських художників, згадуються картини Ейсмонда і Целінського [14]. 1895 р. газета повідомляє, що Г. Семирадський відправив до Москви на виставки три картини «Римська ідилія», «Святий Ієронім», «Вакханалія» [15].

Смакові якості тогочасної критики, що була відірвана від новітніх мистецьких спрямувань, достатньою мірою виявляє огляд Григорія Чайковського «Польський сучасний живопис і посмертна виставка Владислава Подковінського» [16]. Автор критикує знану композицію Подковінського «Шал знесень» («Жінка на коні»), заперечуючи її мистецькі вартості. Насправді твір, означене

ний глибокими драматично-особистісними переживаннями, програмував уподобання Подковінського, зрежисовані модним на той час у Польщі, та не лише в одній Польщі, а скрізь по усій Європі — символізмом, який у Варшаві, Кракові мав переконливі теоретичні обґрунтування й практичні застосування Міріама (З. Пшесмицького), а в малярстві Я. Мальчевського і багатьох інших художників. Натомість Чайковський вбачає загалом у Подковінського те, що «хвороба викривала його прагнення й натуру» і через це той «малює балерин з напудрованими білими обличчями і накидає фантастичні композиції як «НоктюРН» і «Похоронний марш» і накінець створює «Шал знесень» як апофеоз чуттєвості і смерті» [17]. Апофеоз чуттєвості справді був виявлений, суб'єктивно зверифікований і він мав символічне модерне забарвлення, був знесений особистими враженнями і медитаціями, що штовхали людину-творця у світ найглибших поетичних переживань і можливих страждань.

1896 р. в газеті «Жизнь и искусство» детально висвітлена творчість краківських художників, хоча деякі твори, зокрема, картину Т. Аксентовича «Гуцульський похорон» критик вважає банальною. Час підтвердив правоту мистця і його глибокі інтенції, що полонили багатьох художників стосовно Гуцульщини, — теми, що перекликалися з модним на той час закопанським стилем і вихлюпнула на полотна цілого покоління мистців (В. Ярошинський, Ю. Зубер, С. Обст, В. Шимановський). Критик водночас був приємно здивований і захоплений іншою направду талановитою портретною гранню творчості мистця. Він відзначає «портрети нашого талановитого Аксентовича. Адже це не портрети, а живі люди», — робить висновок газета [18].

Подією, що пов'язала мистецьке життя Києва з польськими художніми силами, було відкриття Салону в листопаді 1900 р. Його організатор Іван Замараєв, відомий шанувальником мистецтва своїм псевдонімом Урсин, зумів зацікавити тогочасного глядача підбором виставлених творів.

Для Замараєва важливою справою була популяризація мистецтва як у Києві, так і поза його межами. Ми знаходимо свідчення про виставки, які він організовував в Україні. «Салон [...] протягом літніх канікул, — пише «Tygodnik Ilustrowany», — робив експозиції в Харкові, Катеринославі, Ростові-на-Дону, тепер знаходиться в Мінську. В усіх названих містах, дякуючи організаторові, польське мистецтво вперше було виставлене [...] Відкриття цьогорічного сезону (йдеться про 1901 р. — О. Ф.) настане в жовтні» [19].

З успіхом через Салон виставлялися твори відомих художників Аксентовича, Пйонтковського, Молочевського, Вжеша, Павлішека, Стахевича, Козакевича, Станіславського, Рушиця... Дворічна діяльність Салону (1900–1902) — як відгомін далеких мистецьких зрушень у Києві (див. «Киевлянин». — 1901 від 20 лютого) є однією зі сторінок книги історії мистецтва, яку писали тоді живі її

сучасники. Експонувалися в Салоні київські, позакиївські, московські, польські художники, що дало підставу авторитетному мистецтвознавцеві Є. Кузьміну провести різницю між характером російського, на його думку, реалістичного мистецтва і польського, яке він справедливо відносить до мистецтва романтичного: «російська література і малярство в більшості випадків схильні до зображення живих людей, яких опановують ті чи інші прагнення, пристрасті, ідеї; у поляків ми швидше бачимо ряд ідей, що приймають у мистецтві ті або інші художні форми, часто тонкі, красиві...» [20]

Далі Євген Кузьмін ретельно аналізує конкретні твори з виставки, оцінюючи їх за характером пропонованих ідей, що, однак, не завжди співпадало із способом мистецького спрямування тих чи інших майстрів. Так, цикли картин М. Кшеша на тему молитви є «характерними зразками чисто ідейного ставлення художника до обраного ним сюжету» [21]. Це дало підстави Євгенові Кузьміну провести паралель між М. Кшешем та Ю. Фалатом, Ю. Коссаком та А. Гротгером, С. Батовським та В. Тетмайєром. В дійсності аналогії не відповідали суті, порівняння були суб'єктивними, що ігнорували манеру того чи іншого творця. Однак, загальний тон розмірковувань Є. Кузьміна доброзичливий, прихильний стосовно окремих картин та їх авторів. Виокремлено постаті Г. Семирадського і Е. Окуня, зокрема, полотно останнього «Сон Паганіні», де рецензент у ряді рис спостерігає «гофманівську фантазію».

У Салоні виставлялися кияни В. Галіський, В. Менк, М. Пимоненко, І. Селезньов, І. Рашевський. Спостереження Євгена Кузьміна про них суворіші, оглядач виділяє етюди В. Галіського як «миловидні за тоном». Менк, на його думку, типовий представник академізму. Спеціальну увагу мистецтвознавець Є. Кузьмін приділяє тому, що «Замараєв незабаром обіцяє показати нам цілий ряд нових, незнайомих речей. Надіємось, — впевнено зазначає він, — що художній Салон під його керівництвом займе належне місце в художньому житті нашого міста» [22]. Так і сталося і дії Салону активізували мистецький рух, інтригували глядача, хвилювали художників і сьогодні, призабуті, заслуговують на реактивацію.

Слід згадати виставку киян, організовану Галіським на Різдвяні свята у Біржовому залі 1892 р. У клопотанні перед міською владою художник виходить із настанови, що наявні мистецькі сили повинні координувати дії для організації виставкового життя [23]. У виставці взяли участь відомі художники Києва, Варшави, Одеси, зокрема М. Пимоненко, Х. Платонов, О. Шервашідзе, Я. Станіславський, В. Котарбінський, А. Вичулковський, Є. Вжещ, В. Галіський, К. Костанді, С. Костенко, Г. Ладиженський.

У лютому 1901 р. в Літературно-артистичному товаристві Києва відкрилася виставка картин, що ілюструвала белетристику Г. Сенкевича, а в березні

у Салоні І. Замараєва експонувалося полотно Хвойницького «Розправа перед сеймиком у Варшаві».

У січні 1905 р. в Київському музеї відкривається виставка скульптур Б. Бегаса. Через три роки, в січні 1908 р. в Києві влаштовано виставку краківських молодих художників, переважно учнів Станіславського і Рущиця.

Образна атмосфера мистецьких пошуків на терені Києва впливала з наявності глибоких творчих взаємин. Виставки наповнювали інтелектуальний клімат міста духовною близькістю. На рубежі століть вони становили в очах освічених людей яскраву сторінку екстенсивного розвитку мистецтва.

Художній міст Варшава-Київ успішно функціонував завдяки наявності таких виставок. На прикладі творчості вихованців Київської рисувальної школи можна побачити зрослий інтерес до мистецьких контактів. З цього погляду опукло вимальовуються творчі портрети К. Кшижановського і особливо колишнього учня Школи М. Мурашка А. Ковальського, за допомогою якого у 1910 р. була організована виставка чесько-моравських, польських і русинських художників. Значну роль у цьому питанні відіграла заява членів комітету виставки І. Труша та С. Соколовського з проханням до дирекції Київського художньо-промислового і наукового музею виділити приміщення для експозиції [24].

В окремому листі уповноважений комітету виставки С. Гаржтецький просить виділити зали міського музею для експозиції творів художників зі Львова під керівництвом Тадеуша Рибковського на час із 15 вересня до 1 листопада. При чому має місце прохання, щоб плата за цю виставку не була дорожчою від виставки краківських мистців, організованої А. Ковальським. Подібні художні акції були бажані для киян і робилося усе, щоб втілювати їх у життя, розбурхати мистецьку атмосферу в місті, розгортати далі мистецький діалог.

Як член журі, А. Ковальський разом із В. Галімським брали участь у засіданнях комітету Київського товариства сприяння мистецтв. Протоколи засідань цього товариства дають матеріали про організацію виставок у 1890-ті рр., закупівлю творів Я. Станіславського, В. Галімського, В. Менка, А. Ковальського.

Творчу атмосферу в місті підносили мистецькі авторитети, що мислили нешаблонно, мали перед собою перспективу творчості.

Особливе місце в художньому та освітньому житті Києва і в загальному процесі консолідації слов'янських культур на межі XIX–XX ст. посідає постать Я. Станіславського. Цьому сприяли і умови життя живописця, який народився на Київщині (с. Вільшана), виростав серед чудової природи цього краю, в українському оточенні, слухав поезію Шевченка (в майбутньому художник відзначатиме вплив на його формування почутих у дитинстві від няні українських народних пісень — цей факт наводить у спогадах М. Нестеров) [25], протягом

життя, вже після від'їзду до Кракова, приїжджав в Україну до рідного йому Києва, де спілкувався і дружив із багатьма мистцями. Природно, що значна частина його доробку і, насамперед, імпресіоністичні краєвиди, пов'язані з українськими мотивами, зокрема з Києвом і Київщиною. Серед інших назвемо такі плернерні мініатюрні перлини, як «Сільська дорога», «Український пейзаж», «Михайлівський собор», «Парк у Києві», «Софіївський собор», «Печерська лавра», «Аскольдова могила», «Українське село», «Соняшники», «На хуторі Княгинине» та інші.

Прогресивним і далекоглядним виглядає погляд видатного українського вченого Д. Антоновича, який вперше поставив і науково обґрунтував проблему, що постать Яна Станіславського слід розглядати під кутом зору приналежності його спадщини двом культурам — польській та українській (засада double culture). У нарисі, що його Д. Антонович у середині 20-х рр. ХХ ст. опублікував у Празі, мистецтвознавець оцінює внесок колориста в історію українського імпресіонізму. Д. Антонович довів, що вилучати творчість Яна Станіславського з історії українського живопису межі ХІХ–ХХ ст. не можна. При тому слід зважити на ту обставину, що в ці роки Д. Антонович опублікував окремими брошурами кілька нарисів про художників, зокрема, про Я. Станіславського, Т. Бойчука. Свідчення про зацікавлення Д. Антоновича українським мистецтвом подає В. Міяковський у праці, присвяченій українському вченому, зокрема В. Міяковський пише: «У 1925 р. він продовжив серію «Майстри українського мистецтва» у виданні Євгена Вирового в Празі. Це були стислі огляди мистецької праці Олександра Мурашка (1925), Дмитра Безпертого, Яна Станіславського і Тимка Бойчука (1926) та Василя Лепикаша (1926)» [26].

У полотнах Я. Станіславського глибинні зв'язки з Україною проступають постійно, склавши основу його глибинних психологічних мистецьких настанов. Притаманні його творам імпресійне сприймання природи, емоційна напруженість, щедрість світла і багатство чистих барв на полотні мають точки зіткнення як із краєвидами Наддніпрянщини, так і з народною поетикою, творчістю Т. Шевченка і Г. Сковороди.

Важко переоцінити роль Я. Станіславського у мистецько-культурному житті Києва. Його діяльність у роботі Київського товариства художників була вельми активною і плідною. Серед питань, що їх у цей час вирішувало товариство, особливої ваги набиало об'єднання творчих сил киян, зокрема організація спільної роботи із Одеським товариством південноросійських художників, злиття київської і одеської організацій, а також планування численних виставок, підготовка каталогів тощо. У листі до Товариства південноросійських художників Я. Станіславський уже як секретар товариства київських художніх виставок після відмови Вжеща бути на цій посаді (Київ, 9 грудня 1894 р. і адреса,

за якою Іван Антонович Станіславський мешкав — вул. Мала Житомирська, 13) він закликає до співпраці: «Влаштовуючи річну виставку в залі університету св. Володимира, Київське товариство художніх виставок, за прикладом минулих років, має честь запросити пп. членів товариства південноросійських художників взяти у ній участь.

Крайній термін присилання — 2 грудня» [27].

Близькі стосунки єднали Я. Станіславського з рисувальною школою М. Мурашка. На початку століття він включився у педагогічно-виховний процес цього мистецького осередку. У Києві народився і відомий портрет О. Мурашка «Польський художник Ян Станіславський» (1905–1906), виставлений в квітні 1907 р. в Петербурзі, на IV виставці картин Нового товариства художників (сьогодні портрет експонується в Харківському державному музеї образотворчого мистецтва).

Яскраву сторінку до історії мистецьких взаємин слов'янських культур вписала дружба Я. Станіславського і М. Нестерова. «Я познайомився із Станіславським, або, як було прийнято називати його в російському товаристві Іваном Антоновичем, в родині Прахова, в роки розпису Володимирського собору. В київському моєму житті останніх років Станіславський відігравав особливу роль», — писав у 1910 р. М. Нестеров [28].

Гостинний дім професора Прахова був у Києві мистецьким центром, де збиралися освічена публіка, інтелігенція, майстри і прихильники пластичних мистецтв.

Ще одне свідчення київських контактів Нестерова і Станіславського наводить дочка О. Нестерова-Шретер у «Спогадах про батька»: «У Києві бував у батька, проїздом із Кракова, польський художник Станіславський. Величезний товстун, він був напрочуд принадливою людиною. Батько називав його «польським Левітаном» і завжди дуже радів з його відвідин».

Нестеров шанував творчість Станіславського, відзначаючи його внесок у зміцнення взаємин української і польської культур. «Вслухаючись у пісні цього поета України, мимоволі у розм'якшеному серці своєму забуваєш історичну драму, що роз'єднала два народи» [29]. Цікавий документ останніх місяців життя польського мистця являє лист Нестерова до сестри А. В. Нестерової, датований серпнем 1906 р., із якого ми довідуємося про відвідини Станіславським Нестерова в с. Княгинине та про задум створення його останнього портрету. «Сьогодні прибувають Станіславські... Бідний Іван Антонович важко хворів... Пробудуть вони у нас біля тижня, після чого усі з Княгиненого роз'їдемося... Станіславські до Києва, а я до Ясної Поляни» [30].

Востаннє Нестеров і Станіславський зустрілися в Києві у вересні 1906 р.: «До глибокої ночі провели у дружній бесіді, а через кілька днів він заїхав по-

прощатися. Настрій у нього був бадьорий, і всі занепокоєння про його здоров'я мимоволі стали розвіюватися. Покинувши думку про Єгипет, виїхав до Кракова. Лист його звіди, одержаний в листопаді, звучав сумно і загадково, а в грудні в Петербурзі я дізнався, що Станіславський помер у Кракові 4 грудня 1906 р.».

Нестеров завершив портрет польського друга, який був виставлений у лютому 1908 р. на посмертній виставці Я. Станіславського у Кракові. А згодом, разом із виставкою, побував у Львові, Варшаві й Відні (у 1912 р. портрет придбав Національний музей Кракова).

Станіславського зображено на тлі українського осіннього пейзажу, у вечірніх сутінках. Фронтально, майже на усю площину виступає масивна постать втомленої людини. Тонкий психологізм, метафорична заглибленість вирізняють цю композицію Нестерова. І ще цікава деталь. Позуючи, Станіславський одночасно малював. Його краєвид «Хутір Княгинено» (1906) витримано в аналогічній настроєвій тональності — тихий смуток, спокійний роздум, м'яка гама тонів (твір знаходився у зібранні Н. М. Нестерової).

І ще один аспект варто згадати, простежуючи зв'язки Я. Станіславського з Україною. Зокрема, з Києвом — педагогічну діяльність. Серед його учнів у Краківській школі мистецтв було чимало українців, до яких Станіславський ставився з родинним теплом, тактом, прищеплюючи їм захоплення природою Наддніпрянського краю. Ось як згадував про це М. Бурачек: «Особливо він полюбив природу України: він розкривав нам, своїм учням, її красу і навчив нас відтворювати її як серйозне, навіть часто суворе явище, замість того, щоб творити солоденькі фальшиві “малороссийские виды”» [31].

Мені доводилося писати принагідно про творчість Євгена Вжеща і Владислава Галімського 1890–1900-х рр. в аспекті українсько-польських мистецьких взаємин [32]. Киянин Вжещ як художник зростав у мистецькому середовищі своєї доби. Його ім'я було знане, а зв'язки з мистецьким оточенням мали постійно стабільний характер. У ракурсі цих мистецьких стосунків у середовищі художників Києва вимальовується ще одна яскрава постать — Вільгельма Котарбінського (1849–1917). Він після виставки польських художників у Києві у 1893 р. заснував разом із В. Галімським, Я. Станіславським, Є. Вжещем товариство київських художників. Членами цього товариства були Є. Будкевич (1841–1895), В. Наленч (1865–1946), закоханий у природу Поділля. Якийсь час Будкевич також викладав у школі Мурашка (1878–1879).

Важливим документом, який проливає світло на мистецькі процеси початку ХХ ст., можна вважати документ «Проект статуту товариства за назвою “Київське товариство художників”», надрукований 1916 р., в якому бачимо список його засновників, серед них: «Дійсний статський радник Михайло Іванович

Холодовський, художник Євген Ксаверович Вжещ, класний художник Олександр Олександрович Мурашко, син колезького асесора Микола Григорович Бурачек, художник Лев Мар'янович Ковальський, художник Ганна Августівна Прахова, академік живопису Владислав Михайлович Галімський, архітектор-художник Валентин Августович Фельдман, художник живопису Михайло Акимович Козик» [33].

Список має характер номінативного переліку, але якщо глибше приглянутись до нього, до цих імен, що в ньому подані, одразу оживає хвилююча сторінка історії мистецтва: означені поруч — Євген Вжещ і Олександр Мурашко, які, поза сумнівом, знали один одного, скидали один перед одним капелюха, вітали-ся й розуміли: у мистецтві відбулися великі зміни, наступила епоха з небаченими досі мистецькими пропозиціями... І близько з ними Ганна Прахова... Можливо, до помешкання проф. Прахова заходив Вжещ?.. І ще одна знакова в українському імпресіоністичному пейзажі постать — Микола Бурачек як учень Яна Станіславського набагато молодший від Євгена Вжеща... Останній, поза сумнівом, добре знав Станіславського, разом виставлялися, проходили школу пленеризму, товаришували з одеситами, насамперед Нілусом... Станіславський, однак, пішов у живописних пошуках далі від Вжеща, молодший, він перебував під впливом французьких імпресіоністів... Бурачек пройшов у нього добру мистецьку школу і сміємо думати, шанував киянина Вжеща, так само як і свого вчителя...

І якщо кинути уважний погляд на свідчення тогочасної преси, то у виданні «Świat» знаходимо такі рядки про варшавську виставку київських художників (1913): «у групі польських художників [...] добре себе зарекомендували польські кияни: Є. Вжещ [...] і п. Бурачек» [34]. А далі — позитивні відгуки про їхні твори.

Отже, Станіславський — педагог, талановитий живописець, добре себе зарекомендував у Києві, був шанований в цьому місті, в нього були свої учні... Вжещ, виглядає, займався лише творчістю, не приділяв уваги навчанню інших й раптом знаходимо таке: «Малярську школу відкрив у Києві п. Вжещ. У школі навчається 30 учнів» [35]. Одне із загадкових свідчень — приватна школа Вжеща. Може, з причин матеріальних він її створив? Чи довго вона існувала? Хто навчався у ній?.. Запитання наразі залишаємо без відповіді... І таку саму приватну школу на Хрещатику відкрив Галімський. Хто у ній навчався? Які свідчення її діяльності?

Опублікований, а також новознайдений епістолярій Євгена Вжеща додає знань про широту його громадських зацікавлень, контакти з художниками. У листі до В. Герсона тридцятирічний Вжещ у листопаді 1883 р. повідає, що «у Києві в Адамовича, старшої людини, є портрет Міцкевича на Аю-Дагу у Криму,

зроблений Ваньковичем (зять Міцкевича. — О. Ф.) і на 40-му році життя слід би його придбати» [36]. Й далі дає роз'яснення, що Валентин Ванькович (1799–1842) — автор романтичного портрету Міцкевича. Отже, через таку форму листування Вжещ прагнув познайомитись із старшим від нього Войцехом Герсоном, авторитетним художником, педагогом і критиком і водночас заявляв про власну мистецьку зацікавленість долею твору (очевидно, його копією).

Як секретар товариства київських художніх виставок, Вжещ підтримував близькі взаємини з товариством південноросійських художників. Його, як можна судити з листування, зв'язували дружні стосунки з П. Нілусом, якому він докладно розповідав про мистецькі справи і через таку форму налагоджував творчі зв'язки з одеситами. Листи дають уявлення: 1) про мистецькі зв'язки Київ–Одеса; 2) про взаємини Вжеща й Нілуса; 3) Вжещ і Товариство південноросійських художників, — усе це в проміжку 1893–1896 рр. [37]

Немає сумніву, що товариство південноросійських художників набувало ваги і плериста Вжеща не могли не інтригувати їх творчі презентації — звідси основні мотиви, які прочитуються в листах киянина до одесита Нілуса, якого він величав Петро Олександрович: картини, які мають виставитися в Одесі, скажімо, «Букет бузку», «Ставок з вербами», «Весняний розлив у лісі», «Горілий пеньок із будяками» (жовтень); запрошення до участі в київських виставках. Йшлося також про організацію виставки Нілуса в Київському університеті. Так, у листі від 16 грудня 1894 р. ретельно Вжещ пише:

«Милостивый государь,

Прошу извинить, что согласно обещанию студенту Эгизу, только теперь сообщая Вам о времени, в котором сможете открыть Вашу выставку в Киеве. Раньше не смог Вам сообщить, ибо несколько недель я пролежал дома, болезнь мешала мне быть в городе (я живу за городом).

[...] если Вы захотите пользоваться университетским залом, то Вы можете получить его для выставки не раньше, чем в конце февраля, ибо наша открывается 26 сего месяца, а после закрытия будет открыта передвижная — так я слышал, но советую Вам подать прошение заблаговременно, теперь такая масса выставок, что могут предупредить Вас другие.

У нас в Киеве, к сожалению, теперь только есть одно помещение для выставок в университете, а особенно с этого года появляется в Киеве масса выставок.

Должно быть, составилось мнение о Киеве, как о городе очень хорошем для выставок, между тем в действительности это мнение весьма ошибочно.

Представьте, в этом году в Киеве было уже три выставки: Лагорио, петербургского общества, а также киевского общества поощрения художеств теперь есть. Наша будет четвертая, передвижная пятая, Ваша шестая, другой группы весенников седьмая.

Прислали ли Вам приглашение участвовать на нашей выставке? Я по причине нездоровья и того, что живу за городом, отказался от заведывания делами нашего товарищества. Слишком много хлопот и неприятностей. Теперь секретарем товарищества состоит Иван Антонович Станиславский.

Ваш покорный слуга Е. Вжещ.

Киев, Бессарабка, собственный дом.

Прошение следует подавать на имя ректора университета» [38].

І майже через місяць Нілус отримує нового листа від Вжеща, де йдеться про поточне київське мистецьке життя і передбачену для Нілуса виставку в університеті. І є в цьому листі одне «але»: «Беда в том, что теперь только один университет дает залу для выставок — зал хотя и хороший, громадный, но имеет одно неудобство, что университет отдален от центра города, а у нас вся жизнь сконцентрирована только на Крещатики. У нас выставки на Крещатики вдвое-втрое лучше шли, чем в университете, я окончательно пришел к этому заключению...

У Вас одесситов много энергии, а главное — солидарности...» [39].

Наростали плани творчих взаємин між киянами і одеситами як одне із джерел творчої співпраці й розуміння, що одні в одних можуть набиратися досвіду, відходити від засад академічного натуралізму назустріч плерерному живопису, пріоритети якого виявляв у композиціях К. Костанді зі своїми колегами. У планах цих взаємин, можливо, була нотка ревнощів: то хто є краший? Отже, плануючи на 1893 р. спільну виставку Київського товариства художників і Товариства південноросійських художників у 1895 р., Вжещ якраз вишукував «вільний коридор» для творчого обміну, і активне листування, що його він сам і кияни вели з одеситами у проміжку між 1891–1895 рр., передбачало піднесення мистецького життя в Києві та Одесі (так, у 1895 планувалися виставки в Одесі на жовтень, у Києві — на грудень). З листа, що його підписали від імені Київського товариства художників голова А. Ковалевський і секретар Я. Станіславський («Представника Київського товариства художників Івана Григоровича Рашевського Товариство послало до Одеси для встановлення проекту організації спільних виставок з Товариством південноросійських художників. 1895. 22 вересня» [40]) видно: праця по обміну виставками налагоджується. А 7 лютого скарбник товариства В. Галімський ставить Нілуса до відома, що виставку одеситів у Києві закрито, картини відправлено до Одеси і що деякі твори продано (там само. — од. зб. 16).

Мистецькохудожня арка «Київ–Одеса» не лише зближувала художників, зміцнювала товариські стосунки — вона стимулювала творчість авторів, ініціювала обмін картинами, мистецький рух (з протоколу експертного зібрання Товариства південноросійських художників від 15 березня 1891 р., предметом

якого виявилися турботи про твори, що були рекомендовані на пересувну виставку, зокрема: М. Пимоненко «У страсний четвер»; Є. Вжещ «Луг», «Ставок», «Ріка»; В. Менк «Луг. Відлига», «Старий день», «Фінська затока» [41], у т. ч. відповідальність кожного експонента за оприлюднення результатів творчої праці.

З віддаленого минулого епохи, аналізуючи мистецький рух, робимо висновки: в Києві, Одесі орієнтація на культуру зростала — і в стосунку мистецького, видавничого, театрального, літературного життя — то були потреби часу, інтелігентного, освіченого, яке мало потребу в мистецтві. Отже, незважаючи на відсутність виставкових спеціальних залів (навіть у Парижі в Салоні незалежних кубіст Архипенко разом з авангардистами виставлявся у 1910 р. в інтер'єрі з килимами, квітковими бордюрами, золоченими рамами, що нагадували смаки в стилі ретро), було розуміння: публіка готова до зустрічей з художниками. І Вжещ за своїм непасивним характером був сповнений такого розуміння. Період 80-х років — це його активні зустрічі з передвижниками, активно сконцентрованими у донесенні своїх естетичних домагань, надзвичайно популярними в провінційних центрах. Вжещ у той період, підтримуючи їх стильові смаки, вважав за потрібне виставлятися з ними в Харкові, Києві, Одесі, Єлизаветграді (інколи фігурувало прізвище Галімського). Манера Вжеща тоді відповідала руху передвижників — чистий тональний живопис, з класичною побудовою композиції і класичним дотриманням лінійної та повітряної перспективи, натурною правдоподібністю обраного мотиву — і вони охоче брали його до свого гурту. Так тривало приблизно до 17 от виставки (1889), яка для Вжеща була останньою. Очевидно, причиною стало непорозуміння у поглядах на завдання живопису і у грудні 1887 р. ми бачимо: він виступає у біржовій залі на першій виставці художників Києва, а в наступному році в цій залі поруч із Вжещем бачимо Галімського [42], у 1890 р. у квітні-травні Вжеща оглядають на першій виставці Товариства південноросійських художників [43] і того ж таки місяця він разом із Галімським є учасником третьої виставки художників Києва.

Епоха співпраці з передвижниками відійшла і їй на зміну прийшли інші симпатії — це одеське Товариство південноросійських художників, яке додавало йому радості від спілкування з одеситами, та не лише йому — бо були кияни Я. Станіславський, В. Галімський, — і виставки художників Києва, починаючи з першої в 1887 р. — на них, окрім названих, можна було зустріти О. Мурашка, В. Павлішака, Л. Вичулковського, а десь із 1911 р. — В. Кричевського, В. Фельдмана, паралельно виставки київського товариства художніх виставок, з 1909 р. — виставка художників-киян, що виникла на основі товариства весняних виставок. Із року в рік у газетах «Киевское слово», «Киевлянин», «Киевская

мысль» озвучувалася триада мистців: Вжещ — Станіславський — Галімський, з-поміж яких найбільшої слави за життя спізнав Станіславський, а поневірянь, трагічної долі в роки після 1917-го — Владислав Галімський. Живописні смаки перетнули шкалу, що вирізняла позиції академічного пейзажу і пленерно почуттєвого, що був навіяний культурою колірної палітри, що обмежувала число холодних коричневих, — Вжеща вабили червоні, золотисті, синюваті, зелені, вохристі. Галімський був близький до академічного живопису петербурзької школи, Станіславський, навпаки, розкрив палітру щедрого імпресіонізму. У кожного з перелічених були шанувальники, симпатики, і гравітаційне поле кожного включалося до орбіти сил тих чи інших художників-авторитетів, а то груп, товариств.

Отже, кияни разом з одеситами планували спільні виставки. Закономірно, що в роботі одеських мистців брали участь київські художники, зокрема Вжещ, який дбав про такі зв'язки. Між художниками була близькість, але були і відміни живописних шкіл. Вжещ своєю активною діяльністю сколихував мистецькі ініціативи, а як мистець подавав приклад у творчому спілкуванні з представниками Товариства південноросійського художників — виставляв твори на I–IV (1890–1893) його виставках і II виставці етюдів (1896), а в 1900 р. в Одесі брав участь у київському пересувному Салоні І. Замараєва, у 1910 р. — у польській виставці в Одесі. Писали про Вжеща в «Одесском вестнике» у 1892 р. — якраз у період його творчої зрілості: «...п. Вжещ дуже любить писати тихі дзеркальні ставки й заплави з повислими над ними деревами. Наскільки йому вдається вода, настільки не вдаються дерева, які він так само пише подібно до грудки вати. [...] А між іншим, п. Вжещ при більшій повазі до техніки дуже легко міг би уникнути від такої неприємної манери» [44]. Полишимо на узбіччі наших зацікавлень критичні й суб'єктивні зауваги автора. Було в пресі багато суджень протилежного характеру, де до позитивних моментів відносились також мотиви з водою на першому плані й масою дерев вдалині й де також характеризувалося вміння автора передавати стан природи з водою (версії, що викликали симпатії: ставок серед трав, лелеки над ставком у стихле надвечір'я, струмок під лопухами) [45]. Популярність художника зростала і їй сприяли його творчий запал, невтомна праця і в свою чергу небайдужість критики — як позитивної, так і з певними негаціями в оцінках. Вжещ-пейзажист мав добре ім'я і це ім'я, поруч з іншими, робило погоду в мистецькому середовищі Києва кінця століття. Він стояв на той час на засадах пленеризму і свою тональну палітру збагачував під час праці на етюдах. Писалося в «Tygodniku Ilustrowanem»: «два знані наші пейзажисти Ян Станіславський і Євген Вжещ», або «у березні правдоподібно в Товаристві «Захента» організована виставка понад сто полотен знаного пейзажиста Євгена Вжеща», або багато сонця має «Весна» на конкурсній виставці,

або велику кількість голосів отримали поруч з іншими Є. Вжещ, В. Наленч, або на «Різдвяній виставці» чимала кількість творів Вжеща [46], — ці в телеграфному стилі реляції поважного тижневика несли інформацію до широких кіл публіки, справляли враження.

Отже, твори Вжеща мали глядача і користувалися популярністю. Художник був вродженим пейзажистом, він малював природу України щедрими барвами, легко і замилено, передаючи багатство тональних змін і кольорових переходів. У польській пресі («Wędrowiec», «Kraj») відзначалося вміння художника схоплювати емоційні стани природи, відтворювати її найменші порухи і той, здавалось, непорушний спокій, що панує в партіях землі й небес. Двічі він виставлявся у Варшаві з персональними звітами. Вивчаючи взаємини російського і польського мистецтва межі століть, дослідники справедливо стверджували, посилаючись на приклад Ф. Руциця, що в пейзажі закладаються «нові ідейні й формальні принципи» розвитку [47]. Те саме стосувалося Вжеща, який виборював школу національного плеризму, що актуалізував розвиток і українського, і польського живопису. Про активні пошуки нової пластичної структури в пейзажі переконливо свідчать його композиції «Бузок» та «Пасіка» з Житомирського краєзнавчого музею [48].

У розробці улюблених мотивів художник залишався вірний спробам поезитизації стану природи, створення картин настрою, емоційно пережитих. Він відчував природу, залишаючись із нею наодинці. Спостережливий, вимогливий у пошуку, він писав про себе: «Мені здається, що люди помилково судять, ніби мистецтво є віддзеркаленням візуального світу. Бачений світ є тільки засобом для висловлення особистих ідеалів, натхнення, марень, мук. Художник повинен по-іншому сприймати світ, ніж фотографічний апарат» [49]. Сьогодні необхідно заглибитися у творчу лабораторію цього несправедливо призабутого майстра, і, виглядає, це необхідно зробити насамперед у такому ракурсі, щоб виокремити його постать на тлі мистецького життя Києва, з'ясувати творчі взаємини, що єднали художника з колегами по мистецтву і втілювали загальну потребу покоління кінця XIX — початку XX ст. до розгортання мистецького діалогу в Києві.

Отже, життя й творчість Євгена Вжеща виопуклюється на тлі історико-культурних обставин тогочасного Києва. Зрештою, це стосується і популярного на той період київського художника Владислава Галімського. Життєвий й творчий шлях обидвох мистців однаковою мірою недосліджений, при тім, що обидва були пов'язані з мистецьким середовищем Києва і немало зробили для його культурно-мистецького зростання. Одні схильні вважати їх польськими художниками, інші — українськими [50].

* * *

Залишилися в Україні надто мало біографічних свідчень, буквально скупі інформативні факти про киянина Євгена Вжеща [51]. Ширша аналітична інформація могла б розкрити сторінки творчих уподобань пейзажиста, висвітлити глибше і повніше середовище, що формувало його мистецькі смаки і світоглядні засади. Він народився в часи, коли інтереси Росії та європейських країн зіткнулися за право впливів у басейні Чорного моря, що призвели до кримської війни, коли так звана Весна народів прискорила революційні події в Австро-Угорщині, що зумовили ліквідацію кріпосного права (панщини) в габсбурзькій імперії, коли в Росії носилися ідея і потреба селянської реформи, коли в Європі на протигагу Салонам, академічному живопису почали виникати нові мистецькі напрями, течії, школи. На дитячі роки Вжеща випали трагічні події січневого польського повстання 1863 р., що мали широкий розголос на Поділлі та Київщині, де було багато польської ходячкової шляхти. Ще жив Тарас Шевченко, долічуючи роки заслання, і уже не світилася йому праця в київському Університеті св. Володимира, де до середини 1870-х рр. працював М. Драгоманов і де професор історії В. Антонович згуртував однодумців старої київської Громади. За свідченням очевидця Генриха Пйонтковського, Вжещ походив зі званої в цьому краї шляхетської родини. Дозволяємо собі зробити аналог: з такої самої напівукраїнської-напівпольської шляхетської родини походив Тадей Рильський, батько майбутнього поета Максима Рильського. Однаково панували в цій родині і польська, і українська мова, тут шанували поезію Міцкевича і Шевченка, Тадей Рильський був одним із речників Старої української громади, яка відстоювала засади розвитку української культури.

Після закінчення житомирської гімназії Євген Вжещ працював бухгалтером у київському банку. До 28 років серйозно не займався живописом і перші знання одержав у школі М. Мурашка. Тоді ж почав експонуватися на київських виставках. У 1883 р. пейзаж «Дніпро» послав до варшавської «Захенти», де його прихильно відзначили.

Відомості про художника розсіпані в тогочасній пресі («Киевская старина», «Biblioteka Warszawska», «Kraj», «Wędrowiec», «Tygodnik Ilustrowany», «Museum Polskie»). Бібліографічні дані, звичайно, не повні, тому згаданий пошук можна вважати як попередній. У 1884 р. Вжещ поступив на навчання до Петербурга в Імператорську академію мистецтв. Хворобливий від природи, він, однак через рік змушений був перервати навчання. Однак, ще один рік він провів, навчаючись у Парижі. Після цього прізвище Євгена Вжеща фігурує у списках слухачів Мюнхенської академії мистецтв, але і в «баварських Афінах», що були популярні серед художників упродовж цілого XIX ст., він теж

довго не затримується з тієї самої причини. Можна допустити, що приїзд до Мюнхена на навчання та й проживання у цьому місті таких художників, як Ю. Брандт, М. Геримський, Ю. Хелмонський, А. Веруш-Ковальський, В. Лось, З. Сидорович спричинило те, що Мюнхенська королівська академія мистецтв (заснована в 1808 р.), поруч із Парижем, Віднем, Римом, Петербургом, Дюссельдорфом, була надзвичайно популярним навчальним закладом [52].

Художник поселився в Києві, і з ним пов'язав творче життя, а влітку проводив час за малюванням на хуторі під Києвом. Малював і виставлявся багато у Києві, Кракові, Петербурзі, Варшаві, Одесі. Виїздив на лікування до Італії, де також залишався вірний покликанию і де вдосконалював знання мистецтва, як писали тоді, «збагачуючи фах».

Можна стверджувати наявність стійкого мистецького середовища в Києві на початку 90-х рр. XIX ст., і місце в ньому Євгена Вжеща не останнє. З алфавітного списку членів Київського товариства сприяння мистецтв (Київське товариство старожитностей та мистецтв) довідуємося, що художник Євген Вжещ жив на Бесарабському майдані у власному будинку [53]. Листи, які Вжещ надсилав Нілусу (див. вище), конкретизують на Бесарабці нумерацію будинків — це, власне, Бесарабка, № 9.

Отже, міський приватний будинок Вжеща так само, як околиця Куренівка, де мешкав Євген Вжещ із дружиною Геленою та донькою, були у Києві знані. Тут він багато малював, звідси надсилав свої твори на виставки, які сприймалися відповідно до тогочасних уподобань і смаків. Зішлемося на приклад: рецензуючи виставку товариства київських художників, оглядач «Киевской старины» висловився негативно про пленерні студії групи мистів, твори яких, по суті, склали основу експозиції: «Насправді, що це, як не етуди оті Млини, Зими, Верби, Греблі та інші картини Вжеща, Станіславського, Галімського та інших» [54]. Оглядач в оцінці пленерних краєвидів, зрозуміло, помилявся, про це ми згодом скажемо, а з позиції внеску названих мистців у розвиток українського, польського краєвиду історія давно спростувала подібні судження. Важливо в даному випадку інше: йде перелік групи мистів, що у 90-ті рр. були представниками київського мистецького середовища, тобто, названі художники жили в Києві, були знайомі, формували тогочасну мистецьку ситуацію (Ян Станіславський викладав у школі Мурашка, виїхав до Кракова, а його брат-лікар, що жив на Велико-Житомирській, сприяв, аби згодом М. Бурачек поступив до Краківської академії мистецтв. Або ж: Володимир Менк, викладач Фундуклеївської жіночої гімназії, проживав за адресами Вознесенський узвіз, № 6; вул. Львівська, № 42. Або ж: Владислав Галімський, майбутній академік Петербурзької імператорської академії. Або популярний у Російській імперії Вільгельм Котарбінський, що з групою видатних майстрів працював за доручен-

ням А. Прахова над розписами Володимирського собору, який тоді ж, у часи Вжеща, був відкритий 21 жовтня 1896 р.

Закид оглядача «Киевской старины» виходив з периферійно сталих тогочасних оцінок, що відповідно до панівних смаків віддавали перевагу історичній, релігійній або жанровій картині. А пейзаж мав вражати розмірами, структурою лінійних планів, врівноваженою композицією. Про живописні достоїнства пейзажу, його колоризм, плернерність, імпресійні інтенції менше йшлося. Адже з точки зору пересічної критики пейзажі Я. Станіславського розглядалися як швидкоплинні етюди (у «Bibliotece Warszawskiej» С. Поповський дорікав Станіславському, що малює тільки етюди, а не береться за більшу картину) [55].

Станіславський в його київський період життя виступив реформатором пейзажного жанру, привнісши імпресійні почуттєві струни, дух колоризму, живописні доторки до емоційного стану природи. Станіславський вийшов з етюдником на природу і відкрив таємницю мистецького почуття, особливого ставлення до натури. Він у невеличких композиціях поставив перед собою мету передати глибинні звихрення світла, мить його переходу в тінь, напівтінь. Тремтливі прозорі сплески сонячних променів спалахували на його площинах, а перспективна мінливість далечі була переповнена повітря. Він, Станіславський, досяг мети і доріс до вершинних злетів плернерного живопису. До 50-річчя з дня смерті видатного художника Спілка художників УРСР в 1957 р. організувала виставку творів Яна Станіславського з передмовою М. Дерегуса, тодішнього голови правління Спілки, та вступною статтею мистецтвознавця І. Блюміної, де авторка засвідчує, що «в українських пейзажах, простих і скромних за мотивом, розкрилися риси, якими полонить творчість Станіславського — безпосереднє, схвильоване ліричне сприйняття природи, багатство й благородство колориту, майстерна техніка живопису. Виставка була святом для киян і вона гідно репрезентувала твори художника з тодішніх Київського державного музеїв українського та російського мистецтва, Львівської державної картинної галереї, Сумського художнього музею і приватних збірок Н. М. Нестерової, О. М. Нестерової-Шретер, М. Прахова, Д. Сігалова, В. Слонімської, О. Ковбасюка, Г. Меліхова, Н. Крижанівської» [56].

Евген Вжещ, старший від Станіславського на сім років як ніхто інший відчув вагу і силу почуття, закладену в плернерному малярстві. Сміємо думати, що про ці проблеми тоді не говорилося, хоча вони були на порядку денному, але мобільну європейську мистецьку критику звичайно заторкували. Художня практика пробивала шлях до нових орієнтацій, суджень, роздумів про живопис і суть малярської палітри. Місцева критика не завжди була прогресивною. «Зараза, що суне з Франції, а її називають то символізмом, то імпресіонізмом, то врешті декаденством, заторкнула і його (Едельфельта. — О. Ф.), — так суди-

ла про нові напрями в мистецтві газета «Жизнь и искусство» з приводу петербурзької виставки картин, де було багато пейзажів, в тому числі «Менк, Геняк, Склярів, Гашевський (Рашевський? — О. Ф.), відомі Києву» [57]. Тобто, нове у Київ доходило, можна сказати, манівцями і не за умов сприяння. Про Євгена Вжеща йшлося у пресі також, його не обходили мовчанням, шанували за манеру письма. Із щорічних плерерних мандрів по Наддніпрянщині, Волині, інших землях України, Польщі (околиці Закопаного) художник привозив багато свіжого живописного матеріалу, де спілкування з природою давало про себе чути. Його ім'я було на слуху і він поспішав виставлятися.

«Євген Вжещ належить до великої історії нашого мистецтва, де світять імена Прушковського, Страшинського, Білінської, Гуйського, Хлебовського, Лося, Рознятовського, а з живих — Станкевичівни та Станіславського. Як і для них, колись була йому Україна, поетично оспівана Гоцинським і Залеським», — писав у газеті «Tygodnik Ilustrowany», рецензуючи виставку творів Вжеща у варшавському Салоні Кривульта, Генрих Пйонтковський, сам активний художник і критик, згодом автор книги «Про польський живопис». Характеризуючи далі твори Вжеща, власне їх «родинну настроєвість» Пйонтковський конкретизує тезу: «Він передусім художник України. Знає її й любить...». Не міг незацікавлений критик писати так широко і схвильовано про Вжеща. «З степів матері України, з її хуторів і чагарів, з-під низьких хатів, обсаджених мальвами, зі ставків, що зарослі очеретом, з ярів і пасік, що туляться в бур'янах, віє до нас щирий подих природи, — з пієтизмом доносить свої враження Пйонтковський. — Світ незвично барвистий і водночас простий, виник перед нами світ красивий, красою реального життя перенесений на полотно» [58]. Де знаходив мотив Вжещ і шукав їх? Відповідь знаходимо у того самого киянина Пйонтковського: «Звично, вже багато років поспіль Вжещ проводить літо у власному хуторі під Києвом, а зиму в тому місті, яке його надто поважає». Отже, це були реляції, навіяні великою персональною варшавською виставкою художника, «дякуючи — за свідченням Пйонтковського, — мобільній дирекції «Салону» О. Кривульта цей художник мав змогу експонувати свої твори у вигідному для нього світлі... демонструвати свій незвичний талант і власну виняткову індивідуальність». Чи міг Євген Вжещ як митець прагнути якихось інших одвертіших, щиріших суджень про свої краєвиди і загал творчості? Що відчував він як художник в ці дні свого тріумфу, які пережиття ніс у собі? Чи не були для нього ці одверті слова бальзамом на душу, що надихали на нові емоції, свіжі враження? Й трішечки критики, доброзичливої дружньої, мовляв, краєвиди рідної для нього України «малює з почуттям», якщо порівняти їх із творами, що виникли «серед татранських скель (гори Татри в Закопаному. — О. Ф.) або під італійським небом», бо цієї природи «не відчуває [...] бракує

йому польоту, сказати простіше, серця для натхнення внутрішньо чужими для нього первнями». Чи його зрозуміє глядач, чи відчута з такою глибиною природа у творах київського мистця промовить до загалу, чи правдиве її відтворення зрушить думку уявою про новизну? — запитує не без тривоги критик, освідчуючи, що теперішній стан у мистецтві позначений пошуками ефемерних напрямів, адже це «час важкий, на переломі», і Вжещ «своєю щирістю, простою» вирізняється, «як грудка правдивого золота серед блискітливої шихти».

Отже, Вжещ як художник був продуктивний, знаний і, можна сказати, художник популярний в тлумаченні Пйонтковського «художник України». Про популярність творів Вжеща свідчить та величезна кількість репродукованих поштівок, що їх охоче видавали різного роду видавництва у Києві, Варшаві, Ризі, Москві, Петербурзі, в Стокгольмі акціонерне товариство Гранберт, починаючи з 90-х рр. XIX ст. до 20-х рр. XX ст. («Рассвет», «Рудольф», «Ленца и Рудольфа»). На цих поштівках якраз «млини, зими, верби, греблі», які критичним прискіпливим зором у 1889 р. зауважив оглядач в «Киевской старине». Найбільше на цих поштівках, які мали непоганий попит і свого часу, шануючи їх, охоче збирали, було зображень із видами сільських солом'яних хат із мальвами, соняхами, бузком, маками, чорнобривцями, або прирічкових луків з вербами, соснами, стиглими житами з тополями, перелазами, розмаїттям трав і польовими квітами, пасіками в полях і поміж дерев, — одним словом, перефразовуючи Генриха Пйонтковського, скажемо, що в цих краєвидах бриніла краса України, адже він передовсім «був художник України». І ще раз повторимо Пйонтковського: Україну художник «знає і любить». І це не була показна, легковажна чи вимушена прив'язаність, був його світ, світ марень дитинства, це була його, художника, потреба малювати «свою Україну», ту, яку він відчував так гостро під час пленерних мандрів.

Виставка Вжеща у Варшаві 1901 р., як бачимо із статті Пйонтковського, не пройшла повз громадську увагу, і були з цієї okazji інші міркування й судження. Ось що писав журнал «Chimera»: «Збірна виставка пейзажів Вжеща робить дивне враження. Дещо замало там краси, багато наївних пошуків і намагань, велика розгубленість у деталях, однак, із живописних творів лине така щирість і простота, така закоханість у теми, така відсутність живописної марноти, що людина з симпатією їх оглядає і навіть повертається знову до них. Зокрема, деякі лісові мотиви і квіти попросту пахнуть» [59]. Ніхто із сучасників Вжеща — до нього і після нього не оспівав, не відчув глибинно українську землю, її природу, її красу, як Євген Вжещ своїми краєвидами! І це була — його Україна!

З плином часу, розрухом історичних подій, що віддалили Вжеща від нас, а його твори розгубили, або ж, навпаки, зібрали в кращому випадку, у вузькому середовищі колекціонерів чи окремих шанувальників таланту київського ху-

дожника, можна припустити, що він далеко не розгадана особистість (як і багато інших, з означеного кола мистців межової доби), при тому, що за свого життя був визнаним майстром і не сходило його ім'я із сторінок преси. Можна розмірковувати далі, що Євген Вжещ разом з однодумцями-художниками, ініціаторами розмаїтих рухів, імпрез забезпечував Києву мистецькі пріоритети і виводив його з простору культурної периферійності. Хоча траплялися іншого роду оцінки. У газеті «Жизнь и искусство» надрукований від імені відвідувачів виставки «Відкритий лист» із таким текстом: «У № 50 Вашої газети ми вичитали, що Вжещ як пейзажист вартує більше Шишкіна, Галімського. З відгуків цього критика ми довідалися, що місцева виставка в цьому році дуже бідна (тобто виставка товариства сприяння мистецтв. — О. Ф.), в ній ледь набереться двадцять добрих робіт. Критикові більше подобаються виставки пересувні, які не є багаті на сюжети, а мають багато мистецьких творів і жодної мазанини, що виділяє місцеву виставку. Слід братися за рецензування людині, що знається на живопису» [60]. Ця критика лунала за тих обставин, що М. Країнський, видавець газети, брав активну участь в організації Київського літературно-мистецького товариства, що згуртовувало тогочасні творчі сили. Без Вжеща обійтися в ньому не можна було.

У єднанні з природою, у живому бажанні спостерігати за її життям, під час постійних плєнерних студій на натурі живописець шукав мотиви, знаходив спокій, розраду і лад, налаштовуючи палітру, і зберігав далі оптимістичне наставлення для творчої праці. Звичке «на етюди» стало лейтмотивом пошуків такого ладу, який відповідав його психологічному станові. Через це Вжеща можна вважати художником, який міг би повторити сказане його вчителем М. Мурашком у приміській Бучі для себе в «Щоденнику» (запис від 29 квітня 1902 р.): «У житті — дурне, в мистецтві ж — щастя». Вжещ планував і робив чимало плєнерних виїздів, були йому близькі і Наддніпрянщина, і Поділля, і Волинь. Дніпро став для нього — і не лише для нього, якщо згадати Я. Станіславського, І. Труша, В. Галімського, М. Бурачека, В. Кричевського, — великою рікою України — її історією й пам'яттю, джерелом натхнення, і відіграв значну роль у його світоглядних відчуттях, у відчутті величі природи, яка постійно вабить, заворює, не дає зійти на манівці.

Як типологізувати наявну — у музеях, приватних зібраннях — мистецьку спадщину Євгена Вжеща, вивести її до певних означень, що дозволять глибше зрозуміти і розкрити твори художника, збагнути їх колообіг у часі? Це слід зробити насамперед виходячи поки що з джерельного матеріалу. Як уже зазначалося, Вжещ щорічно надсилав свої твори на виставки (вдома, у Києві, до Кракова, Петербурга, Варшави, Одеси). Одна з його картин «Осінь» потрапила до галереї П. Третякова — 1886 (як зазначав у хроніці «Tygodnik Ilustrowany», у «Сало-

ні», тобто у Варшаві, закупають твори. Найбільше Вжеша [61]. У Варшаві 1913 р. Вжещ брав участь у Першій виставці Незалежних («Хата»). У Другій виставці під назвою «Наші й не наші» експонував «Пейзаж», а згодом у Любліні — три роботи («Українська хата», «Маки», «При заході»).

Децицію уявлене про плани, спадщину, місце проживання, останні дні художника Вжеша дає лист до редакції газети «Dziennik Kijowski» за підписом «L»: «[...] ще мріяв про картини, які хотів найближчим часом намалювати [...].

Після своєї смерті залишив родині (дружині й доньці) малий будиночок на передмісті Куренівки і борги. І був це улюблений художник, картини якого у кожній польській родині в нашому краї і в багатьох чужих були пошановані».

Як людина св. п. Євген Вжещ відзначався правдивістю, мав серце голуба, був щирий і мав приємний характер.

Хто прихований за цим криптонімом «L»? Хтось із родини або близьких друзів?

Й інше повідомлення в цьому самому номері: «Найближчі друзі св. п. Євгена Вжеша, маючи намір прийти на допомогу осиротілій родині, прагнуть організувати виставку творів покійного. Осіб, які є власниками його творів, просимо сприяти цьому бажанню і зголоситися до пані Вжещ (Куренівка, пров. Петропавлівський) або також до п. А. А. Лінкова (по-польськи: Linkowowi. — О. Ф.), Київ, Інститутська, 21, кв. 22» [62].

А в наступному номері «Dziennika Kijowskiego» видруковано «Лист до редакції» дружини художника Гелени Вжещ, в якому вона, дякуючи авторові спогадів за сприяння й розуміння, вияснює, що «св. п. мій чоловік жодних боргів, окрім звичних дрібних рахунків не залишив» і «що родина св. п. Євгена Вжеша не потребує жодної матеріальної допомоги. І якщо дійде до результату думка найближчих друзів організувати виставку творів, то родина сприйме її як вираз пошанування його пам'яті, дохід з виставки має бути відданий на громадські потреби» [63].

А що ж було далі з польською колонією художників-киян, яка доля їх спадщини? Про це йдеться в статті відомого історика мистецтва і критика М. Третера, також мешканця Києва, в журналі «Sztuki Piękne»: «У самому Києві виникла окрема польська інституція по організації виставок «Salon d'Art» (в Пасажу при Хрещ[атику]), де перед очима глядачів проходили твори таких мистців, як: М. Пйонтковський, Ігнаці Пенковський, З. Станкевичівна, В. Наленч, Б. Вишневський, Є. Вжещ, С. Дунін-Маркевич, Й. Голлах, К. Ласоцький, В. Корицький, В. Вієлогловський, В. Драбик, К. Кшижановський і багато ін.

Київське товариство опіки над старожитностями — поруч з аналогічним московським — мало значення для руху польських художників у польському середовищі й має свій поважний орган мистецьких пам'яток «Польський музей

в роках 1917–1918» за редакцією Л. Грохольського і М. Третера». Далі Третер подає іншу важливу інформацію: «В Києві організовано польську мистецьку школу, педагогами якої були В. Галімський, К. Кшижановський, Л. Ковальський, З. Станкевичівна, В. Драбик, К. Дунін-Маркевич, Т. Марчевський, М. Третер, Ч. Пшибильський, Ц. Сосновський, Т. Висьньовський і К. Гравієр» [64].

Історичні умови після 1917 р. не були сприятливі для мистецтва і для його творців, як рівно ж для тих, хто присвятив себе справі колекціонування. Некролог про смерть Вжеща, що його було опубліковано у виданні «Museum Polskie», скупю інформував: «5 (18) квітня ввечері, по важкій хворобі помер у Києві знаний пейзажист Євген Вжещ» — і далі в телеграфному стилі зазначалося, що художник народився 1853 р., закінчив гімназію в Житомирі і що якийсь час працював бухгалтером [65]. Були також некрологи в іншій пресі — українській, польській — люди були, однак, стурбовані негациями, що наступали з переїмами влад, урешті, більшовицькою владою, яка з епохою пролеткульту принесла уявлення про інші людські цінності, а пізніше в епоху офіційної боротьби з капіталістичним ворогом: чимало прізвищ, творів щорічно викреслювалося з культурного вжитку.

У контексті згаданого для нас не є байдужою інформація про побутування творів Вжеща. В ті роки ще живою була пам'ять його ровесників. Ці твори, як відомо, опинилися з часом в музеях, розійшлися по руках... Немала кількість їх — пейзажі, натюрморт — зберігається сьогодні у художньому відділі Житомирського краєзнавчого музею. У Національному художньому музеї України — вісім краєвидів і один натюрморт. Чотири твори знаходяться у зберіганні Сумського художнього музею, по одному пейзажу — у Київському музеї російського мистецтва, у Краківському національному музеї, у Державній Третьяковській галереї. Виставка творів українських художників кінця ХІХ — початку ХХ ст. з приватних колекцій (Київ, 1959) вперше познайомила глядачів з творами Євгена Вжеща в особистих зібраннях. У наші дні твори цього художника стали окрасою колекцій О. Брея, М. Белоусова, Д. Гнатюка, В. Недяка, Д. Табачника та ряду інших.

Торкаючись постаті художника, способу життя, знову повернемося думками до років, коли Вжещ, повний творчих намірів, сил, малював пейзажі у двох своїх майстернях — одній на Куренівці, а другій в центрі на Алексеевській. У 1899 р. до нього приїхав згадуваний вже Урсин (І. Замараєв) з метою опублікувати про нього свої враження в газеті «Кгај». І ці його оприлюднені спогади — живі, безпосередні — ще одне джерело достовірності про сповненого темпераменту, живого іронічного погляду на життя, сповненого гумору художника: «Пан Вжещ мешкає в приміській віллі, на так званій Куренівці. Потрібно перейти через ряд пагорбів і перебresti через ціле море багнуки, аби задзвонити

до невеликого будиночку з вежею...» і далі про бесіду, що між ними відбулася і реляції самого художника: «...я не вчився ніколи малярства! Не закінчив жодної школи, жодної академії (припускаємо, що про навчання у М. Мурашка не згадав. — О. Ф.). Моя школа і моя академія — це натура, ця наша широка, буїно українська природа!.. Щоправда, я заглянув до Петербурга, покрутився коротко в Парижі, зазирнув до Мюнхена, але докладних довготривалих студій ніколи не здійснював [...] будь-яка школа стоїть на заваді здібностям, якщо вони вроджені, і зтирає творчу індивідуальність [...] Мій жанр — це пейзажі, не ті сумні, похмурі і плачливі, але веселі, опромінені, бо я в природі шукаю цих зблисків і світла, і лише в усміху бачу красу і бальзам для душі. Тож мої поля і дуги завжди залиті сонцем і цвітами замаєні, мої українські хати хоча може нахилені, але про жодну драму не сповіщують, — радше про щасливість дочасного життя!»...

Знайшлося місце в розмові про мистецький Київ, і зі слів Вжеща, «знаходимо тут байдужість на кожному кроці. Але я Київ люблю, бо я з роду і за духом є українець. Щороку здійснюю мандрівки десь у світ, на цей раз вперше поїду до Риму і Неаполя, але без наших степів і наших польових квітів я не міг би жити, ані відпочивати. Поза малярством [...] маю в Києві школу...» [66]

* * *

Штрихи біографічного характеру, подані І. Замараєвим (Урсином) про світоглядно-мистецькі орієнтири мистця, його смакові мотивації, якості національно-родинної звичаєвості, що служать підґрунтям для розуміння специфіки малярства Вжеща, його налаштованості до сприйняття «наших степів і наших квітів» — звідси велике значення образу української сільської хати, що був переповнений полісемантичними і символічними значеннями, і в цьому сенсі сприймаються, увиразнюються вжещівські особистісні тлумачення «наша широка, буїна українська природа». І тоді, у 1899 р. художник зізнавався Замараєву, що вже «намалював кілька сотень творів». Художник був відданий пейзажу України — це була улюблена тема усього життя.

Починаючи з 90-х рр. XIX ст. і впродовж 10-х XX ст. популярність Вжеща зростала, попит на його картини збільшувався, зокрема в Києві, але й поза його межами, зокрема у Варшаві. Було відомо, що «живе в Києві, але навіть не в місті, а в околиці (на Куренівці, що на той час була околицею; згадуваний Урсин, якого можна вважати галеристом, маршаном, добирався до нього, як писав, «щонайменше годину часу». — О. Ф.) у власній віллі» [67], де усі добре знали: багато малює. Отже, попит на живопис був, принаймні «Tygodnik Ilustrowany», знайомлячи з новинами, у хроніці 1895 р. констатував: «у Салоні (йдеться про Салон О. Кривульта. — О. Ф.) закупають твори мистецтва, найбільше —

Вжеща» в інших номерах цього видання читаємо: «Вжещ надіслав до Товариства заохочення прегарний етюд із квітами на сонці, або ж Товариство заохочення закупило для аукції олійні твори Вжеща, серед них “Сільський город”» [68].

Експозиційна участь Вжеща приваблювала тому, що через неї можна «увійти» в тогочасну атмосферу рецепції його творів, ознайомитись з оцінками, що означували якісний зріз мистецьких уподобань художника. Для прикладу виставка «Польський пейзаж» у великій, т. зв. Олександрівській залі варшавської ратуші (відкрилася 1 березня 1912 р.) пояснила: «А там яскравою червінню «поля маків», пишнотою багатих «українських хлібів» Вжеща повстала струнка молодиця, буйна Україна»; «у красивій і поважній залі розташовані найцінніші картини наших першорядних художників (Шерментовський, Хелмонський, Вичулковський [...] Вжещ, Костшевський, Масловський, Геримський, Мегофер, Герсон, Станіславський, Буковський, Рущиць)» [69]. Важливо, що в цьому ряду перелічених Вжещ і Станіславський (на той час уже не жив) не виокремлені, бо, як усі інші, вони вигранювали, як кристалеві кути промінням, світлом, вони ж усі разом формували пишний краєвид живопису другої половини XIX — початку XX ст., а деякі поєднували творчу працю з педагогічною у Кракові, Варшаві, Києві.

Пейзажі Вжеща мали свій смак, свої мелодійні струни (перехідний: від натуралізму передвижників — до пленеризму на межі з імпресіонізмом одеситів), так само, як високими індивідуальними якостями була позначена живописна культура Хелмонського, Вичулковського, Рущиця, не кажучи про Станіславського, і ряду інших. Тому зрозумілою була суспільна прихильність до його творів, яка поступово зростала і, починаючи з початку 1890-х рр. і впродовж наступної чверті століття, набула якості шанобливого ставлення до самої постаті. З газетних шпальт і журнальних сторінок ім'я Вжеща не зникало, адже, як писалося, його «твори треба відзначити», «серед інших були такі імена, як [...] Вжещ», «симпатичне враження викликає картина Вжеща «Жито» [...] відтворено усе з великим почуттям світла...», «...сповнені характеристики українські пейзажі Вжеща», «У новому будинку музею старожитностей зустрічаємось із багатьма творами [...] п. Вжеща [...] звертають увагу італійські етюди Вжеща» [70].

У живопису Вжеща, звичайно, домінує пейзаж, рідше зображення квітів, що могли виникати, не виключено, в часи, коли художник хворів і не мав змоги робити пленерні виїзди. Етюдні спостереження краєвидів нерідко переростали в картинні композиції з яскравими живописними планами, широкою площиною небес. Ставлення художника до природи було емоційне, почуттєве і засвідчувало зацікавлення культурою пленеризму, зближуючи його манеру до тих мистців, що шукали співмірності власних настроїв із станом природи. Не випадково Вжеща вабили представники південноросійської школи живопису, що на чолі

з К. Костанді вишукували живописні координати, близькі до французького пленеризму. Природа в етюдах, композиціях Вжеща була перейнята нотками суб'єктивних почуттів її автора, який знаходив завжди у ній нотки ідеального, прекрасного. Як правило, Вжещ, підписуючи твори латинськими літерами «Wzieszcz», не вказував конкретної дати їх виконання. Це був свого роду позачасовий пантеїстичний підхід: природа була, є і буде завжди очищено цнотливою. Вона є сама вічність.

Настроями, елегійною тишею, спокоєм і рівновагою стану переповнене, скажімо, полотно «Берег річки», що вводить глядача у чарівний закуток мальовничої природи Київщини і полонить його килимом розквітлих луків, що сходять до піщаного берега, плином стоячої води, в якій віддзеркалена густа зелень прибережного гаю, й далі — плеса води, що осяяна світлом сонячного дня — тієї води, що стоїть на місці, але вочевидь «кудись вона біжить» (Глібов); і полонить того глядача, якщо він кинув зір глибше, маревом гаїв над берегами, аж ген вдалині зелень кущів, дерев сплітається в обрій літньої теплої барви. Зір спочиває у сні безшесесних глибин і чарів далекої зелені, куди манить світло ріки, і далі зір знову, намилюваний смаками небокраю, сходить ближче до лівого кутка, де вода увібрала чари зеленого густого, з проблизками білого, настрою, де велич берега зі стрімким у високість летом дерев і чарівничим утаємниченням кущів є неповторною заспокійливою нотою, мелодією погідного наддніпрянського дня, де килим трави увиразнюється у кольорах трави, ромашок, синього батіжка, будяків, і дрібний мазок пензля виокремлює кожне стебельце, квітку, листочок, нахил трави. Теплий тон луку увиразнює глибину холодної барви зелені на протилежному березі, але барви змережаної розмаєм відтінків — то опроміненої світлом небес, то озолоченої блиском сонячного сяєва, — бо в краєвиді сонця нема, воно сховане десь там, за хмарами, поза краєм полотна, — то зближеної над самісіньким берегом з кольоровою гамою луку, то увиразненої горизонталлю брунатної лінії берега, яку ту барву теж охоче перебирає на себе холоднувата у тоні вода.

Річка, до якої притулився човник, центрує стан душі, коли вона втомлена сум'яттями буднів, втишується й заспокоєно вмощується в глибинах серця, бо ця річка примирює непримиренних, впокоює невдоволених, вгамовує непокірних, — ця річка проймає краєвид струною лагідної мелодії. Немовби живе тіло — ця річка. Милуємось нею, відчуваючи ціну прохолодної зелені, і розтопленого золота на воді, і зваби білої далечі; ця річка об'єднує два береги, але об'єднує вона світ, з'єднує настрої Вжеща з краєвидом, а нас вона з'єднує уже із самим Вжещем.

Велике безкрає й безмежне поле небес із купками сіруватих хмар розпросторилося над рікою й освітило землю, верхи дерев, плесо води святощами те-

пла (було у колекції О. Брея). Небо величне — як сама земля. Воно безкінечне — у тоні голубизни, спеченої золотизни, малюнку хмаринок-подушечок, то осяяних сніговою білизою скісних променів, то задимлених, то згущених, то зріджених, то з випуклим рельєфом тіней.

Ось такий цей земний типовий, з числа вжещівських, автобіографічний краєвид, що розгортає сюжет у просторі, наповненому повітрям і світлом. Він, цей краєвид, типовий, бо дає уявлення про природу, якою художник захоплювався і мотив, який він шукав, вибирав і був милий його серцю. Як правило, це пейзажі з луками, деревами, лісочками, квітами, види хаток, зрідка доповнених фігурками жінок, дітей, де люди виступають невід'ємно від природи, не порушуючи гармонійної величі цілого, скажімо, зображення хати як головної дійової особи і жінки, що присіла на призьбі, чи жінки біля хати серед квітів, чи матері з дитиною, що сидять під тином. У такого типу краєвидах загальний настрій зображеного світу становить підґрунтя образного звучання, яке сформовано живописною палітрою, цю колірну тональність бере на себе. Отже, краєвиди Вжеща — це, по суті, сюжетні мізансцени мінливої природи, сценографія яких розгортається в розвитку паралельних партій неба і землі, що в конкретній формі сприймалося, як «[...] хвилясті лани з дозріваючими або золотистими хлібами, лісами, що, ген, десь у далечі на обрії зеленіють, і живе, тепле, інколи гаряче сонце, а інколи лагідне, трапляється, згасає в лагідному присмерку, подвір'я, хатки з грядками мальв під вікнами» [71]. В уяві мистця природа перетворювалася у глобальний всесвіт, який обіймав усю землю, людей, що населяли рідний край, і увесь патріархально-звичаєвий побут, який ніс на цій, художника, його землі велику культурно-національну традицію. Не випадково Вжещ темпераментно зізнався Замараєву: «бо я з роду і за духом українець», при тому, що в його жилах текло немало польської крові. Але усвідомлення подвійного знесення свого «double culture» переливалося у нього в патріотичне «Я люблю Київ». І без нього він жити не зміг би!

Ось перед нами декілька мініатюр, близьких за мотивами, емоційним мелодизмом, що викликає паралелі з подібними творами академіка Владислава Галіського, якого теж можна спокійно назвати поетом української природи («Дощ у степу», 1885; «Осінній пейзаж», 1896). Етюд Вжеща (1886) з Національного художнього музею зображує рукав річки з довколишніми квітучими луками, деревами, що густо заповнили простір берега і вдалині золотисту смугу лісу, — це погідне літнє надвечір'я передано надзвичайно виразно, технічними засобами з увагою до колірних відтінків різнотрав'я й багатства квітів на луках, як рівно ж передачі просторових планів з виразними горизонталями партій землі й неба. Цей пейзаж було репродуковано у видавництві «Рассвет» (Москва-Київ, 1916, серія 4, № 13).

Подібною до етюдів «Літній вечір» є горизонтальна композиція «Весна» («Рассвет», 1916, серія 4, № 12), де органічно пов'язані простори землі — рукав річки з вербами, лісом на другому плані, квітами на луках, відображенням у воді латаття, кущів, дерев. Ще одна перлина художника з Національного художнього музею України — краєвид із двома човнами (як можна судити з напису на звороті «[...] Николаю Сафонову... известного мне художника, 9 сентября 1886», йдеться про час виконання твору). Виникнення цього етюдів (16 × 22 см) співпадає з епохою популярних у ті роки пересувних виставок і культурою малярства передвижників. Твори Ф. Васильєва, М. Клодта, І. Шишкіна, І. Левітана, побудовані на реальних спостереженнях, детальному відтворенні природи мали значення для формування мистецьких засад Вжеща, привчили його до правдивого, поетизованого відтворення станів природи. У даному етюдів барвами поєднано дві площини — більшу блідо-синюватого з білими хмарами неба і меншу темнішою в тоні ріки з холодними відтінками зелені трави і кущів верболозу при березі і з другого, нижчого, рівнинного берега, теплішого в тоні й окремими деревами на ньому. Синьо-фіолетові, синьо-сріблясті, синьо-зеленуваті барви річки з двома човнами і постатями чоловіка та жінки, що зігнулися над рибальськими сітками співмірні з кольорами високого неба і ріки. В даному випадку човни з постатями біля них виступають оптичним кольорним центром між кольорами синім неба і води та зеленим прибережних просторів. Автор будує живопис на делікатних відношеннях основних барв — синьої і зеленої, які пов'язує між собою тонкими проміжними нюансами.

Вжещ створює чимало подібних версій — річка, береги з лісами у перспективних розгортаннях, небо, але уже в зимовий період, як видно на етюдів з Національного художнього музею України, що має назву «Зимовий краєвид у Галичині» (припускаємо, що міг бути створений у другій половині 1890-х рр., коли зміцніли контакти художників Києва і Галичини). У цьому творі аналогічна схема побудови простору: у глибину пішла напівзамерзла річка, з обох засніжених берегів дерева і в перспективному перетині ліс. Колорит із перевагою сріблясто-золотистих барв неба, води з льодом. Їх домінанту доповнюють синюваті, темні коричневі барви з лесованими плямами тіней. Масштаб простору посилено звучанням холодних фіолетів і сріблястого інею на кущиках дерев. Автор із насолодою відтворює і стан погоди, і середовище напівзамерзлої ріки з жовтуватими відблисками дерев у воді, і тишу примерзлого лісу, і чистоту синюватого снігу, — усе це переконує продуманим спектром барв. Зимовий краєвид із рукавом замерзлої річки (ріка в діагональному повороті — улюблений прийом), що веде зір глядача у глибину засніженого поля до лінії обрію з хатками села і деревами над ними, — цей краєвид «Замерзла річка» сповнений повітря, контрасту між білосніжним полем землі і синювато-рожевуватим не-

бом. Художник передає атмосферу холодного зимового дня. Етюд набув популярності у зв'язку з репродукцією на поштовій картці, що була видрукувана в Стокгольмі у 1920-ті рр., вже після смерті художника.

У такому самому ліричному ключі з поетизацією розквітлого луку, озерцем посередині й далекими фіолетовими пагорбами на обрії вирішено краєвид більшого розміру (44,7 × 67), що має назву «Озерце на лузі» (з колекції М. Білосова). Пластичний мотив у властивій для художника манері поєднує площини землі та неба делікатними кольоровими сполуками. Подібними за настроєм, емоційним станом, передачею мотиву, з відповідними колірними відношеннями є роботи з Житомирського краєзнавчого музею («Краєвид на річці Гуйві», «Велика ріка», «Рання весна», «Захід сонця», «Краєвид на Волині», «Краєвид біля Києва»), що відзначаються складнішою композиційною побудовою, більшими розмірами і багатством художнього колориту. До пари їм невеликий етюд із Національного художнього музею України «Сільський краєвид» (29,5 × 25,5) із зображенням солом'яного даху хати за тином і внизу за нею далечі зелених дерев, стрічкою синьої ріки і лінією горбів на обрії, над яким височіє шатро неба. Композиція етюду розв'язує простір солом'яного даху хатини з комином і димом над ним, площини зелені дерев, густої синяви ріки, делікатної синяви величних небес. Живописний стрій тримається на трьох основних кольорах і тонких відношеннях барв, що підтримують і посилюють композиційну єдність твору.

Не можна поминути факт захоплення Вжещем панорамою Дніпра — величної ріки, що через Т. Шевченка, М. Гоголя перетворилася в символ України, стала загальнонаціональною українською святинею. Не випадково вже на початку ХХ ст. Іван Труш, переповнений враженнями, створив монументальні полотна «Дніпро біля Києва», «Дніпро» під час приїздів до Києва. Дивує близькість натурних зображень масштабного полотна І. Труша «Дніпро» і чарівної картини Вжеща «Дніпро із кручі Царського саду» (репродукція у видавництві «День», серія ІІІ, № 17). Живописний етюд Вжеща розгортає панорамну велич придніпровської низини з перспективою далечі з рукавами ріки і лінією рівнинного горизонту, над яким рожевіє небо. Активними мазками прописаний крутий спуск гірки в долину, до самого берега, зарослого смугою парку, при тім край зеленої кручі, рясно засаджений деревиною, мальовничий і майстерний за рисунком і тоном. У Івана Труша такий самий, майже ідентичний пейзаж, за винятком переднього плану, що вирішений по-іншому, в іншій кольоровій гамі. Але точка зображення та сама — із кручі Царського саду.

Що б і коли б не малював художник — а робив він це залюбки, охоче, в радісному настрої сприйняття краси довколишнього світу, — він знав, що періоду, коли готував палітру, передували хвилини очікування зустрічі з конкретним краєвидом, куточком землі, який найбільше припав йому до душі, що очікувана

зустріч викликала в ньому бажання доторку пензля до площини поверхні, що не було нічого важливішого, нагальнішого для нього, як сісти на стілець перед етюдиком, або вже вдома ґрунтувати полотно для обраного ним краєвиду.

І настроєвість мистця передавалася усім, хто оглядав композиції його пейзажів, і хто мав щастя бачити, як він творить свою одушевлену природу, і хто тримав перо, аби передати власні відчуття баченого і, звичайно, розмовляти з ним, слухати про те, як малює, або поспішав поділитись схвильованою думкою, як, приміром, дописував до варшавського журналу «Wędrowiec»: «У тихому хуторочку під Києвом (в іншому матеріалі про Вжещів будиночок з вежею на Куренівці Замараєв писав про нього як про віллу. — О. Ф.), серед степових лук мешкає людина, яка здалеку прислала нам доробок з кількох років, ряд досконалих щирих краєвидів і студій, що пахнуть свіжою травою й навіями любов'ю до правдивої української природи [...] І ці усні образи степової природи, ця сонячна далеч, ці великі плахти зеленості, прикрашені кольоровими квітами, ці широкі луки вистроєні в травневі шати, веселі, сердечні, розсіяні під проміннями якогось доброго сонця, це види, які уже в дитячі роки зігрівали радістю душу віщуна, стають сьогодні улюбленими темами художника» [72].

Описуючи в лірично-поетизованій формі свої почуття, немовби в унісон настрою зображених краєвидів, анонімний автор пунктом уваги означував провідну рису, що супроводжувала мистця у творчій праці — закоханість у пейзажні мотиви, перейняті ним, як емоційні стани радості, піднесення, врешті, натхненного почуттєвого стану. Отже, Вжещ «не любить темних і похмурих барв», отже, він «не любить дощу, похмурого, меланхолійного» — додамо, від себе: це міг дозволити собі, приміром, молодший від Вжеща його добрий знайомий, талановитий Владислав Галімський, малюючи сумний мотив «Дощ у степу» (1885) із заблуканим тарантасом серед осіннього сльотливого бездоріжжя. Усі знали — і шанували Вжеща за це, — що він «любить тепло, радість», що він оптимістичний і закоханий у «весняні шати природи, травневі листочки», що любить сонце і рівно ж «закоханий у мотив маків серед зеленого жита, лану». Справді, пейзажі України — важливий фактор духовного зростання живописця, який вивів його на шлях пленерності («Середина літа», «Поле» — різні варіанти; «Літо», «Краєвид із полем» — музеї у Житомирі).

Твори з Національного художнього музею «Поле», «Старий дім», «Берези» підтверджують замилювання Вжеща пленерним живописом, дають уявлення про його колористичні пошуки. Так, в етюді «Берези» пріоритети світлотіньової палітри перед нами. Берези і завітчана галявина, що стрімко спадає донизу, намальовані на колірних нюансах зелено-жовтого, червонуватого, темно-зеленого і світло-синього. Композиційна схема до певної міри незвична, тому що площина неба відділена високим горизонтом від площини землі,

з'єднаної в поетичну єдину живописно-пластичну масу, підтриману розливами червонуватих плям. Подібний ракурс композиції з візуальним наголосом на світлотіньових нюансах галявини з березами в той час, коли смужка синюватого неба є ніби доповненням частки до цілого, є для Вжеща нетиповою. По-перше, ніжна жовтизна галявини підсилює площину неба і є головною в оркестрі передосіннього краєвиду. В усіх краєвидах постійним є перетин по горизонталі: внизу налите стиглим колоссям поле, зелений луг, гай серед лану, розмаїття польових квітів, червоні маки в пшениці, дуби, берези на галявині; вгорі — багатомінливе, при різному освітленні, прохолодне чи гаряче, захмарене або чисте небо, часто з палаючими кольорами призахідного сонця. Площини землі й неба завжди урівноважені, взаємодоповнюючі, з плавними тональними переходами. Для Вжеща симптоматичним є стан погідності, краєвиди несуть відблиск незмінності, тягlosti постійного буття природи, коли усе завмерло не в чеканні руху, зміни, а завмерло сотворене гармонією світу, немовби переповнене відчуттям власної досконалості, рівноваги, спокою. У такому ідеальному середовищі водяний млин, вітряк часів Сервантеса, напіврозвалена клуня епохи Сквороди несуть свою сутність із прапатріархальних часів, зберігаючи задану їм консистенцію вічного, незворушного, немовби половецькі баби в таврійському степу. Художник шукає відношення у кольорах, вибудовуючи композицію барв і стратегічну лінію світлоповітряного простору. Міцний, твердий малюнок чітко структурує композицію. Напіврозвалений дощатий вітряк за селом серед розквітлої трави заворожує лопатами спрацьованих крил, тримаючи глядача у фокусі уваги до усього, що існує поза рухом (етюд видрукувано в Стокгольмі у 20-ті рр. ХХ ст. у вигляді поштової картки). Він стоїть серед природи, очікуючи нового Дон Кіхота, і сам здатен метафорично перевтілитися у якість знаку, ставши органічним атрибутом пейзажу. Чутливе око художника вибудувало тонкі відношення барв на пленері, відчуло багатство нюансів жовтого, вохристого і делікатного рожевого. Те, що малював, було йому близьке, рідне. Це була природа, яку художник відчував і розумів із часів дитинства.

Пам'ятаючи про захоплення Вжеща жанром пейзажу, що на той час у мистецькому середовищі Києва був досить популярним жанром і знаходив спільників у художників різних за талантом, як, скажімо, Менк і Галімський, а також художників, близьких за візуально-стилістичними уподобаннями — Станіславський і Левченко, або різних за манерою письма, відзначаємо при тому доволі поширену у цьому жанрі зображення українських побілених вапном або дерев'яних хат під стріхою, пасік, гребель, вітряків тощо. І те, що спадщина Вжеща є показовою стосовно такого роду візуальних уподобань, свідчить про звиклість до такого роду малярства з мотивами, що їх зроджувало українське село. Прикладів стосовно цього можна навести велику кількість і в цьому мно-

жинному числі замилювань конкретним середовищем (С. Васильківський, П. Левченко, В. Кричевський, Я. Станіславський, М. Ткаченко, К. Крижицький, Г. Дядченко, М. Холодний) слід вбачати ознаку мистецької доби, факт наявності часового співпереживання і оприлюдненість живописного перевтілення мистцем улюбленої теми. Сотні сюжетів Вжеща, прикметних для пейзажу, вирізняють в якості оптичного центра сільську хату під стріхою з вікнами у доквіллі бузку, мальв, соняхів, горошку, троянд, чорнобривців, перелазу, тину. Хата як символ українськості концентрує увесь світ з усім названим доквіллям, городом, полем, деревами, небом, у ній, у її семантичній суті — стрісі, орнаменті на стінах, сволоку, вікнах, різьбленнях стверджена суть вічного життя і в цій хаті — символах інтер'єру з екстер'єром приходять на світ, проводять дні й ночі й врешті від неї відходять. У композиції із Сумського художнього музею «Біла хати» (1900) хата своєю центруючою віссю поступається місцем квітнику, що буяє біля її стін кольорами мальв, розмаїттям городніх квітів — таке царство, буяння цвіту через півстоліття спромоглася створити Катерина Білокур, яка в такого роду квітниках витворила гармонійний світ чарівної української природи. Але Вжещ не був би Вжещем, якби не сформулював логотип «біла хати», тобто хата нікуди не могла зникнути з свідомості патріота межі століть, і про Вжеща можна сказати словами Ю. Лотмана про сутність географічного простору в давньоруських текстах: цей простір належить «до однієї з форм просторового конструювання світу у свідомості людини» [73]. Хата для тогочасної культури — літератури, фольклору, театру, мистецтва, в цьому контексті, хата для Євгена Вжеща була національним оберегом, що зберігав традицію родинності. До хати було особливе, винятково святошне ставлення і вона сприймалася в якості пам'ятника минулому і сучасному — то був матеріалізований з великим духовним підтекстом пам'ятник на посвяту житейських мандрів українського селянина в космосі українського села. Ось чому така сила-силенна етюдів з «географією» української хати [74] виходить з-під палітри Вжеща, ось у чому їх притягальна сила, ось чому річка, ставок з вербами, млин, вітряк, великий Дніпро — це по великому рахунку становлять сутність української хати. Врешті-решт хата — це ознака людського життя. Етюди з мотивом «хата» на той час мали попит, були шановані й мали прихильних критику і глядача. І не випадково *carte postale* з «хатами» Вжеща набули такої популярності, починаючи з кінця XIX ст. Бо територія «хати» мала той глибший опоетизовано-філософський сенс, який з'єднував і тогочасних художників, і літераторів, навіть ненародницького спрямування, з увяленнями про рідну землю, а в глибшому сенсі з генетичною пам'яттю.

Десь після Другої світової війни Цезари Поплавський, який пам'ятав Вжеща, згадував: «Улюбленими темами його картин був звичайний пейзаж,

мистецьку основу якого [...] склала сільська українська хата, загублена в повені мальв, що яріли на сонці» [75]. Поляк Поплавський достеменно знав, що означала для польського селянина хата, халупа і в чому полягав її наповнений струнами патріотизму сенс. У такому розумінні Євгена Вжеща можна вважати живописним батьком української хати.

Ще раз — і знову вкотре! — приглядаємося до емоційно-етичної композиції Євгена Вжеща із Сумського художнього музею (яка на початку ХХ ст. була у поважному київському зібранні Гансена), і ще раз спостерігаємо, що хату Вжещ зображує, ніби збоку, фокусуючи перспективне скорочення у глибину простору — але з якою майстерністю й як замилювано художник малює фасад стіни з вікнами і віконницями, двері, завершення стріхи, призьбу! — в той час, коли центр композиції перенесено на «географічний простір», що з хатою становить цілість — це квітник, фактично город біля хати, в radoшах буяння квітів з улюбленими Вжещем мальвами. Фактично погляд лине від подвір'я до фіртки з тином і деревом за ними, простором золотого неба. Вжещ виступає як новатор: зберігаючи тональну систему, він, однак, робить акценти кольором (пелюстки квітів, зелене листя), що зобов'язує його до певної умовності в кольорі. Художник в тональний академічний живопис привносить риси декоративізму, делікатних відношень плям, з переходами від окремих виписаних деталей до узагальнюючих площин, звідси — унікальність того, що подано з певною долею презентативності.

Під цим кутом зору цікава серія творів Вжеща, яку умовно можна об'єднати словом «пасіка» [76]. У них художник, відходячи від системи тонального живопису, вкладає в зображення умовно символізуючий світ, немовби прощаючись із засадами реалізму. Відображення поступається місцем зображенню, що «спрямоване само до себе». Вулики на галявині, серед квітучого саду, луку переймають на себе декоративно-символізуючі якості. І в цьому контексті слід сприймати візуальні ідеологеми сільських хат Вжеща, бо «пасіка» — логотип селянського побуту, прадавньої звичаєвості, опоетизованої порухати пензля.

Важлива грань таланту київського напівзабутого художника пов'язана з його зацікавленням композиціями квітів. І саме в такого роду творах поетична натура Вжеща випромінює делікатні кольори з відношеннями, що передають «органіку» об'єкту, вібрацію барв, що зведені в цілість того, що складає суть букету. Полотна «Бузок», «Жоржини» із Житомирського музею репрезентують рівень майстра у формуванні палітри, композиції, в якій предмети першого плану є центруючими полями, і об'єкти в природі реактивують думки автора, поєднуючи їх у одність із зоровими враженнями і сприйняттями (про букет бузку у білому і фіолетовому кольорах, інший аніж той, що знаходиться тепер

у Житомирі, писав журнал «Вендровець»: художник «не уникає деталей, але єднає їх у цілість», між іншим уточнюючи спосіб малярського опрацювання натури на етюдах — «кожний тон, кожна барва йому грає з великою силою в душі, правда, сонячна, стікаючи з-під пензля») [77].

Тема «квіти у вазоні» — це тема, що унагляє художнє сприйняття букету бузкового цвіту у глиняній поливаній вазі, який живописець фокусує на єднанні рясних окремих, забарвлених у густий фіолетовий, синій, голубий, білий, що трапляється, перемішані із зеленим листям гіллячок або без вкраплень зелені, складають систему відношень. «Бузова тема» у палітрі художника поруч із темою «жоржин» належить до числа його улюблених. Житомирський варіант бузкового цвіту композиційно вибудовує площину горизонталі, де вертикаль виструнчує площина вази разом зі столиком, на який вона поставлена. Бузовий букет розгорнуто по перспективі в той спосіб, що горизонталі китиць мають доцентрову вісь сприйняття. Оптичним центром є білий, який притягує до себе зір і довкола нього згруповані у різних відтінках фіолетові, сині, голубі, блідо-зелені, що в цілості єдиного букету дають відчуття пишноти, єдності. Ретельно прописані пелюсточки першого плану, однак, вони не тримають і не несуть емоційного забарвлення й тієї почуттєвої снаги, яку зроджували, приміром, квіти в пейзажних композиціях. Те стосується самої вази однакової за виконанням — з тіннями, напівтінями, просвітленими площинами, такою самою ретельністю у малюнку форми, перспективою об'єму. Художникові не вистачало іскри натхнення, яке би могло стати капітеллю духовного звеличення букету, стати в один ряд з пейзажними композиціями, де емоційна відкритість переймала живописну тканину і в тому числі суть образної інтерпретації окремого об'єкту як частки світу.

Не можна і не варто осуджувати Вжеща за його букети, позначені сухістю виконання. Квіти, що він їх малював у полі, біля хати, в городі несли далеко більше мистецького життя і вони мали духмяні запахи, які відчували і про які писали ще за життя художника (в багатьох газетах і журналах), і вони були органічно «вписані» в тіло природи, і вони зберігали нотку «українського пейзажу», тримаючи частки одного цілого, що вивінчувало загалом образ України. Натюрморт художника не цікавив, натомість у квітах було намагання, йшлося, аби зоркеструвати живописний крок. Отже, час від часу художник повертався до теми квітів у глиняній вазі. Душа українського пейзажу всотувалась у композиції квітів — без кришталю, позолоти скла, у звичайному полив'яному посуді — глек, горщик, — розцвітав бузок із травневими запахами української весни. Тема квітів у живопису Євгена Вжеща — це окрема, не виключено, спеціально інтригуюча, у мистецьких паралелях і порівняннях із життям квітів у живопису означеного часу... Вдячною пам'яттю торкнувшись світлої тіні приза-

бутого київського художника, не відмовляємо собі у тихій радості вдихати запах української природи у його живописних композиціях почасти етюдного, почасти виношеного на мольберті характеру; задумано поринаємо в спомин, і тоді нам здається: Євген Вжещ з Бєсарабки на Хрещатику підіймався пагорбом до університетської зали на чергову київську виставку... Ввижаються мені перед залом Вільгельм Котарбінський, Владислав Галімський, Ян Станіславський... Постояли за бесідою і поспішають до середини, де на них чекають полотна, що пахнуть фарбами.

...Сплили над Києвом і Україною лихоліття.

... Серед інших могил на одному з київських цвинтарів загубився або зрівнявся уже із землею надгробок, під яким затихло, упокоїлося у вічному сні серце художника Євгена Вжеща. Шукаймо цю могилу і знайдемо її, як недавно віднайшли могилу Вільгельма Котарбінського. Відкиньмо байдужість — ходімо до Євгена Вжеща!..

1. Див.: *Ковалинський В.* Меценаты Киева. — К., 1995. — С. 221.
2. Там само.
3. *Н. М-ч.* Виставка картин в пользу рисовальной школы // Киевлянин. — 1881. — 12 июня.
4. Див.: *Федорук О.* Українсько-польські мистецькі взаємини в контексті художнього життя Києва (кінця XIX — початку XX ст.) // Слов'янський світ. — 1997. — № 1. — С. 59.
5. *Светлицкий Г.* Мои воспоминания (май 1944-го) // Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі — НАФРФ ІМФЕ). — Ф. 32-2/9. — Арк. 11. — Рукопис.
6. Там само. — Арк. 13.
7. *Светлицкий Г.* Заметки из автобиографии // Там само. — Ф. 32-1/3. — С. 13. — Рукопис.
8. Документально-архівної фонд Національного художнього музею України. — Ф. 17. — Од. зб. 64.
9. Музейний провулок. — К., 2004. — № 2. — С. 2.
10. *Ваґзаґ Е.* По поводу выставки картин польских художников // Заря. — 1882. — № 273. — 9 дек.
11. Киевлянин. — 1882. — № 254. — 16 нояб.; Заря. — 1882. — № 257. — 19 нояб.; див. також: Заря. — 1882. — 18 нояб.; 9 дек.
12. Художественные новости. — 1883. — Т. I. — № 5. — 1 марта. — Стлб. 160-162.
13. *Malinowski J.* Malarstwo polskie XIX wieku. — Warszawa, 2003. — S. 252-253.
14. Жизнь и искусство. — 1894. — 8 февр.; № 50. — 10 февр.
15. Там само. — 1895. — № 104. — 16 апр.
16. Там само.

17. Там само.
18. Жизнь и искусство. — 1896. — № 31. — 31 янв.
19. Tygodnik Ilustrowany. — 1901. — № 39. — S. 774.
20. Кузьмин Е. Из Киева о художественном Салоне // Искусство и художественная промышленность. — 1900. — № 20. — С. 443.
21. Там само. — С. 444.
22. Там само. — С. 448.
23. Центральний державний історичний архів України. — Ф. 442. — Оп. 622. — Спр. 233.
24. Там само. — Ф. 304. — Оп. 1. — Спр. 7. — Арк. 3, 51, 52–55.
25. Див.: Искусство. — 1967. — № 9. — С. 66.
26. Міяковський В. Дмитро Антонович. — Вінніпег, 1967. — С. 27.
27. Лист Станіславського до секретаря Товариства південноросійських художників від 9 грудня 1894 р. // НАФРФ ІМФЕ. — Ф. 20. — Од. зб. 20–3/93. — Арк. 19–20.
28. Нестеров М. Ян Станиславский // Искусство и печатное дело. — 1910. — № 8/9. — С. 342.
29. Нестеров М. В. Из писем. — Ленинград, 1963. — С. 177.
30. Там само. — С. 354.
31. Бурачек М. Моє життя. — М., 1937 (цит. за: Дюженко Ю. Микола Бурачек. — К., 1967. — С. 12). Про Українську настроєвість Я. Станіславського, що був «проникнутий українським духом поляк», пише докладно «Історія української культури» у виданні Івана Тиктора: «...вніс до пейзажу, як теми, його імпресіоністичне сприйняття. Він то, як професор краківської академії мистецтв, зумів надихнути замилювання до пейзажу й озброїти імпресіоністичними засобами виразу цілу низку своїх учнів як — Віктор Масляників, Микола Бурачек, почасти Михайло Жук [...] й, нарешті, найвидатніший поміж ними — Іван Труш» (Історія української культури. — Львів, 1937. — Зшит. XIV. — С. 628–629).
32. Федорук О. Джерела культурних взаємин. Україна у творчості польських художників другої половини ХІХ — початку ХХ ст. — К., 1976. — С. 109–112; крім того: Українсько-польські мистецькі взаємини. — Там само. — С. 72–73.
33. Проект устава общества под названием «Киевское товарищество художников». — К.: Литотипография «С. В. Кульженко», 1916. — С. 16.
34. Świat. — 1913. — № 8. — S. 8.
35. Tygodnik Ilustrowany. — 1890. — № 37. — S. 175.
36. Materiały dotyczące życia i twórczosci Wojciecha Gersona. — Wrocław, 1951. — S. 67.
37. Листи Є. Вжеша до П. Нілуса (НАФРФ ІМФЕ. — Ф. 20–1/3–18). В одному з них (від 20 листопада 1893) Вжеш повідомляє, що виставка відкриється в будинку Хрякова на бульварі — це менше від Біржової зали. «Статут нашого товариства (київських художників. — О. Ф.) урешті Міністерство затвердило і ми тепер діємо відповідно до статуту. До складу засновників Товариства входять професори Ковалевський і Орловський, художники Павло і Олександр Сведомські, Котарбінський, Платонов, Пимоненко, Менк,

Галімський, Станіславський, Мурашко, Будкевич, Рашевський, Бодаревський, Вжещ. Секретар товариства Вжещ (Там само. — Арк. 3–4).

38. Там само. — Ф. 20–3/93. — Арк. 23–24.

39. Там само. — Ф. 20–3/94.

40. Там само. — Ф. 20–3/95. — Арк. 13.

41. Див.: Там само. — Ф. 20–2/81. — Арк. 16.

42. Виставка картин киевских художников // Киевская старина. — 1889. — № 4. — С. 204–205.

43. Новороссийский телеграф. — 1890. — № 3.

44. N. W. [Вучетич Н. Г.]. Виставка картин южнорусских художников // Одесский вестник. — 1892. — 31 марта (цит. за: Товарищество южнорусских художников. Библиографический справочник: В 2 ч. / Сост. В. Афанасьев, О. Барковская. — Одесса, 2000. — Ч. 2. — С. 213).

45. Див.: Wędrowiec. — 1901. — № 17. — S. 325.

46. Tygodnik Ilustrowany. — 1896. — № 34. — S. 673; див. також: № 36. — S. 713; № 46. — S. 913; № 50. — S. 993.

47. Див.: *Тананаева А.* К проблеме творчества Фердинанда Руцица // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. — М., 1977. — С. 75.

48. Житомирський краєзнавчий музей. — Инв. № ЖКЛ 423 («Бузок» — 68,5 × 55,5); ЖКЛ 422 («Пасіка». — 66,5 × 130,5).

49. Wędrowiec. — 1901. — № 17. — S. 325.

50. Виставка творів українських художників XIX — початку XX століття (з приватних збірок м. Києва). — К., 1959. — С. 10.

51. Див.: Художники народов СССР. — М., 1972. — Т. 2. — С. 256; Історія українського мистецтва. — К., 1970. — Т. 4. — Кн. 2. — С. 170; Словник художників України. — К., 1973. — С. 42; Мистці України. — К., 1992. — С. 115–116; Мистецтво України. Енциклопедія. — К., 1995. — Т. 1. — С. 317; Мистецтво України: Біографічний довідник. К., 1997. — С. 112 (скупа довідкова інформація про Вжеща в усіх цих виданнях повторюється майже дослівно). Найповнішу бібліографію творів мистця знаходимо у ґрунтовному бібліографічному виданні: *Polska bibliografia sztuki 1801–1944* / Oprac. J. Wiercińska, M. Liczbińska. — Wrocław, 1976. — Т. 1: *Malarstwo polskie*. — Cz. 2: *Malarze L–Ż*. Позиції 12673–12681 подають джерела про життя і творчість Вжеща, його участь у виставках. У цьому виданні (позиція 3728) є свідчення про статтю Урсина (Івана Замараєва), у якій йдеться про Галімського, Вжеща та київське мистецьке середовище: *Ursyn [Zamarajew I]*. *Pracownie kijowskie z rozmów i wrażeń* // Kraj. — 1899. — № 13. — S. 10–11. Про художника також готуються статті в чергових томах видань «*Polski słownik biograficzny*» і «*Słownik malarzy polskich...*».

52. Див.: *Stępień Halina, Liczbińska Maria*. *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914: Materiały źródłowe*. — Warszawa, 1994; *Malinowski J.* *Malarstwo polskie XIX wieku*. — Warszawa, 2003. — S. 173–196.

53. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. — Ф. 645. — Оп. 1. — Спр. 1. — Арк. 4.
54. Виставка картин киевских художников // Киевская старина. — 1889. — № 4. — С. 205.
55. *Popowski S.* Przegląd artystyczny // Biblioteka Warszawska. — 1900. — Т. I. — С. 169–171.
56. Див.: Виставка творів Яна Станіславського: [Каталог]. — К., 1957.
57. Жизнь и искусство. — 1896. — № 70. — 10 марта.
58. *H. P[iańkowski]*. Eugeniusz Wrzeszcz // Tygodnik Ilustrowany. — 1901. — № 17. — S. 324. Як можна судити з інших джерел, зокрема петербурзького часопису «Край» (1901. — № 17. — S. 198) на виставці було 80 краєвидів з околиць Закопаного, Щавниці, Горшти-на, Капрі, Сицилії та Волині, вони унааявили «великий талант і працювитість мистця».
59. *Z. P.* Sztuki plastyczne // Chimera. — 1901. — Т. I. — Zesz. 3. — Marzec. — S. 541–542.
60. Жизнь и искусство. — 1896. — № 69. — 20 февр.
61. Chroniki // Tygodnik Ilustrowany. — 1895. — S. 87.
62. Dziennik Kijowski. — 1917. — № 91. — 7 kwietnia.
63. Ibidem. — № 92–8 kwietnia.
64. *Freter M.* Dział sztuki na wystawie w Poznaniu // Sztuki Piękne. — 1929. — Zesz. 5. — № 8/9. — S. 290.
65. Museum Polskie. — Kijów, 1917. — S. 111.
66. *Ursun [Zamarajew I.]*. Pracownie kijowskie // Kraj. — 1903. — № 12. — S. 10.
67. Див.: Tygodnik Ilustrowany. — 1895. — S. 87.
68. Ibidem. — S. 359, 381.
69. Ziemia. — 1912. — S. 146, 147, 176–177.
70. Див.: Wędrowiec. — 1894. — № 50. — S. 998; Tygodnik Ilustrowany. — 1912. — S. 183; Kraj. — 1898. — № 7. — S. 74; Kraj. — 1900. — № 4. — S. 15, 17.
71. *A. O.* Eugeniusz Wrzeszcz // Kraj. — 1903. — № 12. — S. 4.
72. *K. D.–S.* Eugeniusz Wrzeszcz // Wędrowiec. — 1901. — № 17. — S. 325.
73. *Лотман Ю.* О памяти географического пространства в русских средневековых текстах // *Лотман Ю.* О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). — СПб, 2005. — С. 112.
74. Див.: Українська хата в творчості Євгена Вжеша // Україна. — 1994. — № 4. — Ко-льор. вкл.
75. Див. матеріали до «Słownika artystów polskich...» в Інституті мистецтва Польської академії наук (Арк. 1).
76. Одна з композицій у Житомирському краєзнавчому музеї має узагальнюючу назву «Пасіка» (66,5 × 130,5)
77. *K. D.–S.* Eugeniusz Wrzeszcz. — S. 325.