

L. Lozova

TO THE QUESTION OF THE “METAPHYSICAL REALISM” OF KAZIMIR MALEVICH IN CONNECTION WITH ORTHODOX ICON

The article critically analyzes a ‘metaphysical’ perspective on the traditional Orthodox icon, which in contemporary literature result in attempts to connect it with suprematist works of Kazimir Malevich on philosophical and theological levels. Eight incorrect presuppositions concerning the icon are defined, which influence incorrect conclusions on the succession between the icon and suprematism.

Keywords: icon, Orthodoxy, theology, suprematism, Kazimir Malevich.

Матеріал надійшов 21.01.2013 р.

УДК 7.07:330.1]:947.7–25“18/19”

Павліченко Н. В.

АРТ-РИНОК КИЄВА КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено аналізу фактичного стану мистецького ринку Києва кінця XIX — початку XX ст. через огляд вартості творів, споживачів мистецького продукту в умовах капіталізації та комерціалізації мистецтва.

Ключові слова: арт-ринок Києва, мистецтво, колекціонування, М. І. Мурашко.

Київ як центр суспільної, економічної і культурної діяльності є невичерпним об’єктом дослідження. Праці низки видатних вчених присвячені історії, різним аспектам побуту міста та його мешканців. Проте залишається ще багато тем, які чекають на своїх співрозмовників. Одна з них — побутування митців, їх контакти з публікою, зародження професійного київського арт-ринку.

Для того, щоб змалювати культурно-мистецьке середовище Києва, недостатньо назвати імена і твори, потрібно розуміти економічні обставини, соціальні умови, ритм життя людей загалом. Прискорення історичного процесу призводить у XIX ст. до нового якісного стрибка: науково-технічного перевороту і бурхливих соціальних потрясінь, але разом із тим — найбільших гуманістичних і естетичних завоювань розуму. Друга половина XIX — початок XX ст. — це період, коли зі скасуванням кріпацтва в Російській імперії відкрилися шляхи для модерного розвитку, становлення ринкових відносин, вільного підприємництва. Відтак бачимо, як діяли й позамистецькі фактори, які сприяли прискоренню загального культурного розвитку.

Вже наприкінці XIX ст. творчість художників Києва досягла високого мистецького рівня, розквітла багатством, різноманіттям індивідуальних почерків і манер та водночас виявила достатню кількість спільних, характерно київських рис, що і дозволяє говорити про кристалізацію самобутньої київської школи — важливої складової українського мистецтва. Йдеться про цілий культурний ареал, ідейним і змістовним центром якого став Київ.

Без присутності мистецтва поряд із щоденним життям людини не може бути повноцінного естетичного і громадського виховання, а без матеріальної підтримки митці не можуть повноцінно творити. «Мистецтво любить час і кошти, а головне — любов до себе», — відмічав відомий художник І. Ю. Рєпін [1]. Відтак, мова піде про економічну складову мистецтва — художнє меценатство та колекціонування.

До кінця XIX ст. зацікавлення мистецтвом не було масовим явищем в Україні. Колекціонували твори, зазвичай, лише кілька заможних осіб, хоча їх кількість безперервно збільшувалася внаслідок сприятливих економічних умов. З огляду на економічно-соціальну ситуацію на україн-

ських теренах у другій половині XIX — на початку XX ст. можна стверджувати, що меценатами і колекціонерами дедалі більше ставали представники торгівельно-промислового прошарку, купецтва. Це не тільки відображало культурні та естетичні потреби підприємців, а часто слугувало соціальному «самоствердженню». Оскільки суспільного визнання завдяки професійним здобуткам було замало, то буржуазія та поміщицтво шукали інші сфери вкладення капіталу і це було благодійництво і меценатство. Можна погодитися з О. М. Доніком, що художнє меценатство та колекціонування творів мистецтва промисловцями і комерсантами «мотивувалося бажанням утвердити в очах оточуючих високий стандарт життя, перейняти від придворного світу один з атрибутів аристократизму» [2, с. 168].

Твори мистецтва в суспільстві, базованому на товарному виробництві, неодмінно починають розглядатися з точки зору їхньої вартості. Інакше кажучи, в середині XIX ст. активно йшов процес комерціалізації мистецтва. Форми «споживання» встановилися традиційні: по-перше, виконання художником замовлення у вигляді портретів, картин або копіювання відомих творів; по-друге, відвідування мистецьких виставок та придбання експонованих робіт.

На цей час складається особливий тип художника, що являв собою і виробника ринкового товару, і особу, яка обслуговувала двох-трьох відомих покупців-меценатів [3]. Причому, що цікаво, мистецьке коло відводило інституту меценатства роль консерватора і зберігача результатів своєї творчої діяльності. Яскравим прикладом є цукрозаводчик П. І. Харитоненко, який скуповував твори відомих українських та російських художників. Зокрема, з виставки І. Ю. Рєпіна у 1892 р. за значні кошти придбав «Малоросіянку» [4]. У 1907 р. відбулося знайомство П. І. Харитоненка з художником М. В. Нестеровим на його персональній виставці в Москві, де меценат купив три роботи: «Мовчання», «Осінні дні» і невеличкий етюд. Як згадував потім М. В. Нестеров, з цього часу П. І. Харитоненко, вже не торгуючись, платив йому великі гроші за твори мистецтва, котрі купував і замовляв [5].

Особливий попит серед художніх робіт на замовлення мав портрет. За спостереженнями сучасників, кар'єра світського художника-портретиста була одним із найпевніших шляхів до успіху і слави в царській Росії. Виконання замовних портретів могло відкрити молодому художнику двері великосвітських салонів. Проте замовні портрети, як вважають мистецтвознавці, створювалися іноді без особливої творчої зацікавлен-

ності художників і не мали тієї безпосередності сприйняття, що з'являється у роботі, написаній на творчому зльоті [6].

Існували і специфічні форми «тривалої найманої праці», що поєднували форми пенсіонерської поїздки і масової закупівлі творів. У 1884 р. за порадою А. В. Прахова до Венеції разом із М. О. Врубелем було відправлено і С. З. Гайдюка, вихованця рисувальної школи М. І. Мурашка, з дорученням виконати копії з творів представників венеціанської школи епохи Відродження. Субсидував цю поїздку І. М. Терещенко, який в той час серйозно замислювався над реформуванням програми фінансованої ним Рисувальної школи [7, с. 102]. У свою чергу О. М. Терещенко запросив художника О. І. Мурашка взяти участь у подорожі до Франції, Італії, Алжиру і Тунісу на умовах сплати усіх витрат в обмін на привласнення етюдів і замальовок художника, що будуть виконані по дорозі. Умови було прийнято, внаслідок чого у мецената залишилося чотири великих альбоми з малюнками О. І. Мурашка [7, с. 279].

Про підвищення громадського резонансу й естетичної дієвості образотворчого мистецтва, а також пожвавлення арт-ринку Києва свідчило і посилення у другій половині XIX ст. колекціонерства. Колекціонування і художнє меценатство сполучилися в один культурний рух, але були ідейно різними. Внутрішньо колекціонування спрямоване на картину, скульптуру як на вже звершений об'єкт, а меценатство — насамперед, на особистість художника, його подальші результати. Звичайно, меценати теж колекціонували твори, але купівля творів мистецтва була нерозривно пов'язана з підтримкою митців: вигідні замовлення художникам, надання їм стипендій для навчання і поїздок у західноєвропейські країни, організація приватних мистецьких шкіл, музейна і виставкова справа. Проте саме колекціонерство на примітивно-споживацькому рівні формує той ринок збуту, який дозволяє художникові не залежати від милості патрона і ризику її втратити. «Люди заможні, яких зовсім не так багато, купують шедеври, але це слабка підтримка мистецтва; мистецтво має бути як представлене масою майстрів, так масою і підтримуване», — нотував М. І. Мурашко [8, с. 7].

У другій половині XIX ст. в Україні подальшого розвитку набуває вже усталена система поповнення домашніх зібрань: купівля картин з чергових виставок і безпосередні замовлення художникам. Окремі зібрання являли собою не колекції в прямому розумінні слова, а родинні музеї. Однак приватне колекціонування в другій

половині XIX ст. мало свої відмінності, а саме: змінився склад колекціонерів, а також остаточні результати їхньої діяльності. Крім заможних верств населення, збиральництвом починають займатися представники інтелігенції, люди середнього класу. М. І. Мурашко в одному з листів до І. М. Терещенка відмічав: «У нас є незаможний середній стан, пристойно розвинений (є ж і з університетською освітою), який дуже любить і цінує мистецтво... І люди цього стану несказанно бувають щасливі, купуючи картинку олійними фарбами; оригінал якого-небудь, не скажемо, другорядного, може, тридцяти, сорокарядного майстра, і задоволені. Люблять також копії з гарних творів; так що, попит є» [9, с. 6]. Але потрібно визнати, що мистецький ринок Києва був недостатньо розвиненим і на початок 1880-х рр. ще не міг повною мірою задовольняти навіть невеликі запити охочих купувати мистецтво. Микола Мурашко ось так змальовує сучасну йому ситуацію у 1882 р.: «Я знаю, що народ любить картини, але шкода, що ми крім лубка (жахливих московського друку картинок) нічого не даємо йому. А не даємо тому, що не маємо, тому що його [мистецтва] у нас так мало, це такий маленький гурток, що він ледве задовольняє лише найзаможніших, що людям навіть середнього стану від російського мистецтва нічого не дістається» [9, с. 3].

Поступово колекціонери усвідомили користь своєї колекціонерської діяльності для завдань вивчення національної культури. І якщо в період дворянського колекціонування (XVIII — перша половина XIX ст.) збирали речі переважно іноземного походження, то в пореформений період явну перевагу стали надавати вітчизняним старожитностям. «Мале меценатство» могло переростати в меценатство велике. Фахівці стверджують, що траплялося це тоді, коли колекціонери ставили собі за мету підтримати національне мистецтво, що народжувалося, зробити свої збірки громадським надбанням [10].

Як бачимо, мистецький ринок Києва формується поступово, але він дає безумовні позитивні результати. Про успіх продажу творів мистецтва київських майстрів, зокрема, знаходимо свідчення у листуванні М. Мурашка 1880–1890-х рр. Про виставку в біржовому залі 1893 р. він писав: «Ми отримали дивідендів більше, ніж зазвичай. І Ваш покірний слуга продав свій «Дніпро» графу Ржевському, «З-за Дніпра» Носенку, козелецькому панку, у Котабринського дещо купив Н. П. Хряков... Платонов давно вже продав все, що написав. Пимоненко теж небагато, але торгував, так само інші» [11, с. 2–3]. Микола Мурашко

згадував також, що більшість студентів його Рисувальної школи мала додатковий заробіток від копіювання картин з відомих збірок, зокрема Ермітажу, а також продаючи маленькі оригінальні твори [9, с. 6–7].

Для наочності комерційного успіху спробуємо вирахувати вартість мистецьких творів у сучасному еквіваленті. За розрахунками дослідника В. Губернієва, за паритетом купівельної спроможності відносно продуктів харчування 1 карбованець початку XX ст. (до 1914 р.) приблизно дорівнює 236 сучасним російським рублям (станом на 2010-й рік) [12]. Відтак, за середнім курсом НБУ на 2010-й рік, 1 карбованець Російської імперії кінця XIX — початку XX ст. становив майже 60 гривень. Отже, охарактеризуємо стан київського арт-ринку мовою цифр.

Ціновий діапазон київських художників не був занадто широким. Так, «картина [Пимоненка] «Свати» (1891 р.), куплена в той самий день, як виставлена, за 800 карбованців» [13, с. 5]. На наші кошти це 48 000 гривень, що, як бачимо, часом не перевищує ціни «лубка», представленого, зокрема, на Андріївському узвозі. За картини художників, що мали «ім'я» і були титулованими академіками, просили значно більше. Мурашко писав: «Пані Судковська має кілька етюдів покійного [чоловіка], які продає по сто карбованців [6000 грн.]... Є у неї одна картинка в один аршин з 1/4 приблизно... оцінюють його в 1000 руб. [60 000 грн.]... За «Волгу» [Дубовського] заламували спочатку 3500 руб. [210 000 грн.]. Це як на мене занадто» [14, с. 2].

Причому комерційний успіх київські художники мали і за кордоном. Наприклад: «Платонов поїхав за кордон, і в недовгому своєму там перебуванні ухитрився написати одну голівку і зараз же її продати за 350 франків» [9, с. 5]. Це приблизно дорівнює 7800 сучасним гривням, оскільки 1 тодішній франк становив приблизно 0,38 карбованця, відтак 350 франків кінця XIX ст. — це трохи більше 130 карбованців.

Для порівняння з художнім ринком Петербурга яскравим прикладом можуть слугувати «Запорожці» Іллі Рєпіна. У листі до Б. І. Ханенка Мурашко пояснював, що вони «представлені в двох великих картинах (це ніби два варіанти на одну тему). За картину, яка розпочата Рєпіним ще в Москві, є пропозиція 25 000 к. Друга картина багатьма місцями вище і значніше першої, ціна визначена близько сорока тисяч карбованців» [8, с. 1–2]. За сучасним перерахунком перше полотно коштувало півтора мільйони гривень, а друге — 2 млн 400 тис. гривень. Мурашко в іншому листі до Івана Терещенка на ту ж тему за-

значив: «Я знаю про існування таких цифр, але щоб самому особисто зіткнутися...» [15, с. 2]. І в тому ж листі передає слова Рєпіна про те, що картину «В полоні» академік Марцелін Сухоровський оцінює в 60 000 карбованців (3 млн 600 тис. гривень).

Цінова політика мистецького ринку Петербурга яскраво демонструє, що Київ вважали периферією, про значний заробіток не йшлося. Тому художники надзвичайно залежали від схильності меценатів і критиків. Отримати більший прибуток, ніж від продажу картин, було неможливо. І. Ф. Селезньов у листі до І. М. Терещенка 1890 р. відмічає, що його «річний гонорар (викладача рисувальної школи) був від 150 до 200 р.» [21, с. 1]. Таким чином, зарплатня викладача рисувальної школи становила від 9 000 до 12 000 гривень на рік, тобто близько тисячі гривень на місяць. Додатковим джерелом прибутку могло бути репродукування робіт, але це радше стосувалося рідкісних шедеврів, як-от «Карусель» О. І. Мурашка. За публікацію фото з картини Олександр Іванович отримав кілька гонорарів від закордонних видань, про що збереглися документальні свідчення [16; 17; 18]. Платили за репродукован-

ня і в імперських виданнях, зокрема за картини С. І. Світославського [19].

Враховуючи безумовні успіхи зародження і становлення ринку художніх творів Києва, все ж визнаємо його відставання від ринків Петербурга і Москви, не говорячи вже про Західну Європу. Крім того, тривалий час не існувало спеціалізованих торгівельних закладів, які б реалізовували художню продукцію. «У Києві, з його стотисячним населенням і масою молоді, що навчається, немає навіть спеціального магазину естампів, де б можна було знайти так розповсюджені в наш час відтворення найвідоміших творів живопису, скульптури та архітектури», — писав О. Шкляревський [20].

Отже, на кінець XIX ст. меценатство і колекціонерство в Києві стали невід'ємною частиною приватного сектора і відкрили нову сферу діяльності фінансового капіталу, нарощуючи ознаки елітного явища з функціями задоволення художніх потреб і компенсації державного фінансування культури. Коло київських митців кінця XIX ст. безумовно позитивно впливає на формування арт-ринку, розвиток незалежних торгівельних відносин у ланці митець — колекціонер та створює базу для їх подальшого розвитку.

Список літератури

1. Рєпин И. Е. Воспоминания, статьи и письма из-за границы / И. Е. Рєпин. — СПб., 1901. — С. 22.
2. Донік О. М. Благодійність в Україні (XIX — початок XX ст.) / О. Донік // Український історичний журнал. — 2005. — № 4.
3. Федоров-Давыдов А. А. У истоков русского импрессионизма // Русская живопись XIX века : Сб. ст. / А. А. Федоров-Давыдов ; [под ред. В. М. Фриче]. — М., 1929. — С. 131.
4. Рєпин И. Е. Избранные письма / И. Е. Рєпин. — М. : Искусство, 1969. — Т. 1. — С. 414.
5. Нестеров М. В. Воспоминания / М. В. Нестеров. — М. : Сов. художник, 1985. — С. 235.
6. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX ст. / В. В. Рубан. — К. : Наук. думка, 1986. — С. 19.
7. Прахов Н. А. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках / Н. А. Прахов. — К. : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1958. — 307 с.
8. Мурашко М. І. Лист до Б. І. Ханенка від 26.12.1889 // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 27. — Од. зб. 64. — 1 арк.
9. Мурашко М. І. Лист до Терещенка І. Н. від 17–22.01.1882 // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 27. — Од. зб. 14. — 8 арк.
10. Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках / Я. Д. Минченков. — Л. : Художник РСФСР, 1964. — С. 292.
11. Мурашко М. І. Лист до Терещенка І. Н., березень 1893 р. // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 27. — Од. зб. 63. — 2 арк.
12. Губерниев В. Сколько стоит царский рубль? : [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-36264/>. — Назва з екрана.
13. Мурашко М. І. Лист до Терещенка І. Н. від 16.12.1891 // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 27. — Од. зб. 13. — 6 арк.
14. Мурашко М. І. Лист до Терещенка І. Н. (не датовано) // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 27. — Од. зб. 54. — 4 арк.
15. Мурашко М. І. Лист до Терещенка І. Н. від 06.03.1890 р. // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 27. — Од. зб. 16. — 2 арк.
16. Лист з редакції журналу «Мистецтво для всіх» (Die kunst für alle) з проханням дозволу на репродукування картини «Карусель» від 15.06.1909 (Друк. текст фр. мовою) // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 12. — Од. зб. 42. — 1 арк.
17. Лист з редакції Лейпцизької ілюстрованої газети до О. Мурашка з проханням дозволу на репродукування його картини «Карусель» від 22.07.1909 (Друк. текст нім. мовою) // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 12. — Од. зб. 44. — 1 арк.
18. Лист журналу «Югенд» (Jugend) про сплату гонорару за видрукування репродукції від 11.4.1912 р. (Друк. текст нім. мовою) // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 12. — Од. зб. 72. — 1 арк.
19. Ізмайлов О. О. Лист до С. І. Світославського // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 1. — Од. зб. 4. — 2 арк.
20. Шкляревский А. По поводу картины г. Крамского «Спаситель в пустыне» / А. Шкляревский // Киевлянин. — 1873. — № 147. — 11 грудня.
21. Селезньов И. Ф. Лист до Терещенка І. Н. від 17.11.1890 // Національний художній музей України. — Документально-архівний фонд № 26. — Од. зб. 4. — 2 арк.

N. Pavlichenko

KYIV ART-MARKET IN LATE 19th — EARLY 20th CENTURIES

Article is called to analyze the real situation in Kyiv art-market in late 19th — early 20th centuries through the value of art works, and role of art customers in conditions of capitalization and commercialization of fine arts.

Keywords: Kyiv art market, fine arts, collecting, Mykola Murashko.

Матеріал надійшов 27.02.2013 р.

УДК 75.071.1(477) “19/20”

Петрова О. М.

“LA BELLA PITTURA” СЕРГІЯ ЖИВОТКОВА

Статтю присвячено творчості Сергія Животкова, який сформувався в атмосфері зламу 90-х років ХХ ст. при переході українського мистецтва від нормативного соцреалізму до вільної творчості. Сергій Животков як представник покоління кінця 80-х — початку 90-х рр. одразу набув очевидної індивідуальної художньої манери. Його можна вважати послідовником естетичних принципів Григорія Гавериленка. Живопису Сергія Животкова властивий аскетизм, лірична проникливість у сюжет, медитативність у художньому процесі. В час, коли молодь відмовлялась від будь-якої традиції, випрацьовуючи постмодерністський метод, Сергій Животков з повагою ставився до традицій Ренесансу та класичного авангарду. У лаконічних композиціях він віддає належне формізму, який стає змістом як фігуративних, так і нефігуративних циклів. Як один із представників бунтівного покоління, Сергій із душею романтика посів абсолютно самостійне місце в художньому процесі України наприкінці ХХ ст. Головна тема його творчості — це Венеція з її утаємниченою і поетичною аурою.

Ключові слова: Сергій Животков, доба зламу, медитативність, формізм, ліричний монументалізм.

Час від часу, за щасливою випадковістю, народжуються люди, які власним почуттям та свідомістю менше прив'язані до життя... Коли вони дивляться на річ, вони її бачать не для себе... для неї самої. Вони сприймають... щоб сприймати, — ні для чого. Вони народжуються відірваними... вони будуть живописцями, скульпторами, музикантами чи поетами.

Артур Шопенгавер

Інтенсивно, пружно, аж надто швидко Сергій Животков пройшов власний шлях. Він залишив по собі зріле, довершене мистецтво та пластично пророблену авторську систему живопису. Талант Сергія був глибоким та рефлексуючим, сфера зацікавлень — культура та весь обшар мистецтва.

Художник кінця 1980-х років — часу «зламу-переходу», з покоління, яке зухвало ламало будь-які канони, звільнившись від пут соцреалізму.

Сергієві перевесники в запалі інноваційного азарту, в сп'янінні від свободи часу перебудови виходили за межу естетичного у екстраординарне — бридке, потворне, табуйоване. У контрасті із екстремізмом радикалів виразно кристалізувалися естетичні принципи братів Животкових — Сергія та Олександра. В колі яскравих індивідуальностей — донедавна андеграундної молоді: О. Бабака, М. Гейка, М. Кривенка, М. Вайсберга, інших, С. та О. Животкови перетлумачували спадщину класичного авангарду, не відкидаючи при цьому мистецтва попередніх епох. Ренесансний ідеал гармонії між людиною та природою, що в добу Чорнобиля опинився під загрозою зламу та нищення, став особливою турботою обох братів. Вони відчували себе охоронцями краси. Батько — Олег Животков та його сини працювали у мікроскопічній за площею майстерні. Для мене так і лишилося таємницею, за яким графіком вони працювали, бо місця для роботи там ледь ви-