

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

НЕСМАЧНИЙ Сергій Миколайович

УДК 069:7(477.63) + 7.036.45(477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СИМВОЛІЗМУ В ЖИВОПИСІ МИХАЙЛА
САПОЖНИКОВА (1871–1937): МИСТЕЦТВОЗНАВЧЕ
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА АТРИБУЦІЯ
КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ С. М. Несмачний

Науковий керівник:

Акімов Дмитро Ігорович,

доктор соціологічних наук, професор

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Несмачний С. М. Репрезентація символізму в живописі Михайла Сапожникова (1871–1937): мистецтвознавче дослідження та атрибуція колекції Дніпровського художнього музею. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

У дисертації представлено результати мистецтвознавчого дослідження творчої спадщини непересічного представника українського образотворчого мистецтва, художника-символіста Михайла Сапожникова, розкрито стильові особливості та генезу його символістської творчості, уточнено атрибуцію й датування двох серій символістських робіт митця.

Більша частина мистецького спадку Михайла Сапожникова (272 твори живопису та графіки) зберігається в колекції Дніпровського художнього музею. Унікальність збірки зумовлена значною жанровою та тематичною різноманітністю представлених робіт, їх хронологічною широтою, компактністю зберігання. Потрапивши до музейної колекції у другій половині 1960-х років, роботи художника стали доступні для експонування та дослідження лише за часів відновлення незалежності України. Особливий інтерес для дослідника становлять дві серії символістських картин і відповідний допоміжний матеріал, який складається з постановок, натурних етюдів та ескізів. Роботи, об'єднані у дві серії по дванадцять картин, значно відрізняються за художньою мовою, що є цілком природно, адже символістський напрям в образотворчому мистецтві неможливо локалізувати певними межами конкретного мистецького стилю.

Зауважимо, що прізвище майстра та його творчий доробок мало відомі

широкому загалу, а музейна колекція робіт художника – як її символістська складова, так і в усій своїй повноті – донині не була предметом наукового дослідження.

Аналіз стану наукового опрацювання теми виявив відсутність ґрунтовних досліджень, присвячених як біографії, так і творчості Михайла Сапожникова. Зафіксована нечисленна кількість наукових розвідок, які присвячено виявленню аспектів символістської творчості художника. Виявлено, що постать живописця та його мистецьке надбання починають входити до наукового обігу лише у період кінця 1990-х – початку 2000-х років. Серед наукових та науково-популярних розвідок відзначимо публікації О. Світличної та В. Кулічихіна.

В історіографії дослідження з метою усвідомлення походження естетики символізму як наряду в європейському мистецтві були виокремлені теоретичні праці німецьких філософів Ф. Шеллінга та Ф. Шлегеля, літераторів Ш. Бодлера, Ж. Мореаса, А. Мокеля, Г. Кана, Ж.-К. Гюїсманса, Е. Дюжардена, Г.-А. Ор'є. Серед праць, які стосуються безпосередньо аналізу втілення символістської естетики в образотворчому мистецтві, до історіографії включено роботи Д. Ревалда, Г. Гофштаттера, Ф. Жулліана, Д. Крістіана, Р. Голдвотера, М. Гібсона. Незважаючи на відсутність спеціального дослідження щодо розвитку символізму в українському образотворчому мистецтві, були виявлені наукові праці, присвячені аналізу мистецьких процесів доби, які допомогли усвідомити певні аспекти проблематики дослідження, а саме: роботи О. Федорука, Б. Лобановського, П. Говді, О. Лагутенко, Л. Савицької, О. Школьної, О. Семчишин-Гузнер, О. Собкович, А. Кравченко, Ю. Бабунич, І. Несен.

До джерельної база дослідження включені твори живопису та графіки Михайла Сапожникова з колекції Дніпровського художнього музею; засадничу статтю М. І. Сапожникова; документи суворого обліку зазначеного музею; архівні матеріали; музейні видання; інші форми експонування та репрезентації мистецького доробку художника; матеріали публіцистичного та

довідкового змісту.

В роботі простежено процес становлення символізму як літературно-художнього напрямку, його естетики. Означені джерела символізму в роботах філософів німецького романтизму. Відстежено еволюцію у трактуванні поняття символу, простежено розмежування понять символу та алегорії в контексті формулювання уявлень романтичної доби про цілісність мистецького твору. З'ясовані умови – як суто естетичні, так і суспільно-політичні – для формування символізму як самостійного напрямку в європейському мистецтві. Окреслено коло головних тем, навколо яких обертався символістський дискурс, а саме: ідея як базове поняття для символістської естетичної концепції; втілення ідеї; проблема співвідношення образу та ідеї, які разом становлять символ; питання модерної мистецької мови, якої потребує символізм. Досліджено питання проєкції літературних настанов в естетиці символізму на художні практики в царині образотворчого мистецтва, пошук точок перетину літературного символізму з живописом у публікаціях французьких поетів, письменників, критиків. Розглянуто окремі аспекти розвитку символізму в європейському та українському образотворчому мистецтві.

У процесі дослідження визначено ключові особи та події, які, на наш погляд, мали змогу суттєво вплинути на формування творчої індивідуальності Михайла Сапожникова. Грунтуючись на документально підтверджених фактах біографії художника та по змозі реконструюючи певні важливі епізоди його життя, уточнено й доповнено хронологію подій життя і творчості живописця. У творчій біографії М. І. Сапожникова виокремлено та розглянуто такі основні періоди: саратовський, петербурзький, мюнхенський, павлоградський, катеринославський. Окремо увагу в дисертації приділено мандрівці до міст Німеччини, аргументовано, що зазначена мистецька подорож наразі є фактом недоведеним та малодостовірним. Визначено коло осіб, які відіграли – на різних етапах життя художника – важливу роль у формуванні його творчої особистості та естетичних поглядах: В. Коновалов

(художник, перший наставник Михайла Сапожникова), С. Сергєєв-Ценський (письменник, ймовірний ініціатор перших символістських практик живописця), В. Розанов (філософ, автор критичного огляду на презентацію першої символістської серії художника, ймовірний натхненник окремих робіт другого циклу картин Михайла Сапожникова). Визначена низка цілеспрямованих дій художника з метою самопрезентації саме як художника-символіста, створення відповідного творчого образу.

У дослідженні представлено результати аналізу збірки мистецьких робіт Михайла Сапожникова з фондів Дніпровського художнього музею. За жанрово-тематичними ознаками були виокремлені такі групи творів: картини двох символістських серій, краєвиди реалістичного спрямування, портрети, автопортрети. Особливу увагу було приділено ідентифікації та систематизації допоміжних робіт (етюди, ескізи, начерки), пов'язаних із процесом створення символістських творів. З'ясовано, що із символістським надбанням художника пов'язано щонайменше 79 творів (що включають 87 предметів зберігання). Визначено провенанс музейної збірки робіт М. І. Сапожникова та етапи її побутування, виявлено ключові особи, пов'язані з історією виникнення колекції художника як цілісного монографічного зібрання: Л. Сапожников (син художника), С. Шило та В. Кулічихін (головні зберігачі музею).

Репрезентовано дві серії символістських картин Михайла Сапожникова як ключову частину мистецького доробку художника. Показана широка амплітуда у трактуванні символу. Розглянуто символічну образну модель, застосовану під час створення першої символістської серії художника крізь призму його естетичної програми, викладеної в статті художника «Про символічну творчість у мистецтві». Обґрунтовано, що картини першої символістської серії за стилістичними ознаками тяжіють до мистецтва модерну, а в роботах другої серії художник свідомо займає позицію поза стилями, не стримуючись обмеженнями певної художньої манери.

Задля виявлення кола характерних мотивів та образів здійснено аналіз окремих символістських творів автора: «Сліпі», «Ніч чекання», «Шлях

життя». У процесі розгляду втілення базових естетичних засади символізму в роботах Михайла Сапожникова проведено паралелі з творами відомих майстрів символістського напрямку – Поля Гогена, Едварда Мунка, Моріса Дені, Фердинанда Годлера. Розглянуто трактування змісту образів-символів робіт Михайла Сапожникова крізь призму революційних подій та Першої світової війни на основі аналізу наявних текстів художньої критики того часу.

У дисертації ґрунтовно досліджено авторський художній метод створення символістської картини. На прикладі аналізу трьох символістських творів виокремлено три концептуальні моделі трансформації натурального матеріалу в символістську образну конструкцію: алегоричний різновид символістського твору академічною художньою мовою реалізовано в роботі «Поцілунок смерті»; картина «Творче начало спить» демонструє прагнення художника формалізувати натурну замальовку до стану стилізованого ідеопластичного знаку; робота «У затоці» репрезентує найбільш радикальний варіант за ступнем трансформації первісного натурального першоджерела, де первинний пейзажний мотив зазнає докорінної трансформації, унаслідок чого природні візуальні форми набувають принципово нової сутності та якості. Досліджений у роботі допоміжний матеріал (плернерні етюди, замальовки), наявний у колекції Дніпровського художнього музею, надає змогу усвідомити, що саме реалістичний натурний матеріал є своєрідною точкою відліку, яка спонукала творчу уяву митця.

У контексті розгляду сюжетно-тематичної, мімезисної складової виявлено, що своєрідним рефреном образної будови символістського живопису Михайла Сапожникова є інтерес до класичної елліністичної та язичницької слов'янської міфології. Анімізм – неодмінний елемент естетичної концепції митця, а пантеїзм – його ключова філософська характеристика.

У дослідженні відображено результати натурних обстежень всіх 34 експонатів з колекції Дніпровського художнього музею, які сукупно складають дві серії символістських творів. Огляд творів, що відбувався в прямому та бічному освітленні (у денному та ультрафіолетовому діапазоні)

допоміг виявити певні технічні особливості створення робіт, окремі властивості творчого процесу митця, виявити автентичні зразки підпису для складання бази авторських підписів художника.

Практичне значення роботи полягає в тому, що за підсумками презентації результатів дослідження фондово-закупівельна комісія Дніпровського художнього музею ухвалила рішення (протокол № 2 від 02 листопада 2023 року) про внесення змін до музейної атрибуції двох символістських серій картин Михайла Сапожникова, а саме: 1) у датуванні першої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи датування, раніше занесене до фондово-облікової документації – 1906–1916 рр., не аргументованим належно, вказати: «Створені до 1917 р.»; 2) у розділі найменування першої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи назву серії, раніше занесену до фондово-облікової документації – «Примари», не обґрунтованою достатньо, вказати виявлену під час дослідження авторську назву – «Досвітні видіння»; 3) у датуванні другої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи датування, раніше занесене до фондово-облікової документації – 1918–1924 рр., не аргументованим належно, вказати: «Створені до 1926 р.».

Творчість Михайла Сапожникова, зважаючи на його унікальність як послідовного художника-символіста, посідає, на наш погляд, виняткове місце в історії українського образотворчого мистецтва 1910-х – 1920-х років. Проте представлена робота не вичерпує всі потенційні аспекти вивчення творчого доробку художника, його творчої особистості та відкриває перспективу для подальших досліджень.

Ключові слова: Михайло Сапожников, образотворче мистецтво, символізм, живопис, графіка, атрибуція, перша чверть ХХ століття, творчий метод, формотворення, українське мистецтво, художня мова, колекція, Дніпровський художній музей.

SUMMARY

Nesmachnyi S. M. Representation of symbolism in painting of Mykhailo Sapozhnykov (1871–1937): art research and attribution of Dnipro Art Museum`s collection. Qualification research work, presented as manuscript.

Dissertation for obtaining scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 023 – Fine art, decorative art, restoration. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

This thesis presents the results of a complex art-historical study of the creative heritage of an outstanding representative of Ukrainian fine art, the symbolist artist Mykhailo Sapozhnykov, reveals the stylistic features and genesis of his symbolist art, specifies attribution and dating of two series of the artist's symbolist works.

Most of the artistic heritage of Mykhailo Sapozhnykov (272 artworks of painting and graphics) is kept in the collection of the Dnipro Art Museum. The uniqueness of the collection is due to the significant genre and thematic diversity of the presented works, their chronological breadth, and compact storage. Having got the museum collection in the second half of the 1960s, the artist's works became available for exhibition and research only during of Ukraine's independence regaining. Particular interest to researcher are two series of symbolist paintings and relevant supporting material, which consists of productions, life-size sketches and etudes. The works, joint into two series of twelve paintings, differ significantly of artistic language, which is quite natural, because the symbolist trend in fine art cannot be localized within certain boundaries of a specific artistic style.

Note that the master's name and his creative achievements are not widely known, and the museum collection of the artist's works - both its symbolic component and in its entirety - has not been the subject of scientific research until now.

Analysis of condition of scientific development of topic revealed a lack of comprehensive research devoted to both biography and work of Mykhailo Sapozhnykov. Have been recorded a small number of studies devoted to identifying aspects of artist's symbolist work. Was revealed that personality of painter and his artistic property introduced into scientific turnover only in period of late 1990s - early 2000s. Among scientific and popular scientific investigations, we note publications of O. Svitlichna and V. Kulichikhin.

In historiography of this research, with the aim of understanding origin of symbolism's aesthetics as an art movement in European art, the theoretical works of German philosophers F. Schelling and F. Schlegel, writers Ch. Baudelaire, J. Moreas, A. Mokel, H. Kahn, J.-K. Huysmans, E. Dujardin, G.-A. Aurier. The works of J. Rewald, H. Hofstatter, F. Julian, D. Christian, R. Goldwater, and M. Gibson are included in historiography among works directly related to analysis of the implementation of symbolist aesthetics in fine art. Despite absence of special study on the development of symbolism in Ukrainian fine art, scientific works dedicated to analysis of artistic processes of the time were discovered, which helped to understand certain aspects of the research problem, namely: works by O. Fedoruk, B. Lobanovskyi, P. Govdya, O. Lagutenko, L. Savytska, O. Shkolnaya, O. Semchyshyn-Guzner, O. Sobkovich, A. Kravchenko, Y. Babunych, I. Nesen.

The source base of this research includes artworks of painting and graphics by Mykhailo Sapozhnykov from collection of Dnipro Art Museum; basic article by M. I. Sapozhnykov; documents of strict accounting of said museum; archival materials; museum editions; exhibitions and other forms of exposure and representation of the artist's creative heritage; journalistic and reference materials.

This work traces process of symbolism formation as a literary and artistic art movement and its aesthetics. Sources of symbolism in works of German romanticism philosophers are identified. Evolution in interpretation of symbol concept is tracked, distinction between concepts of symbol and allegory is traced in context of formulation of ideas of the Romantic era about the integrity of an artistic work. Both purely aesthetic and socio-political conditions for the formation of

symbolism as an independent art movement in European art have been clarified. Main topics around which the symbolist discourse revolved are outlined, namely: idea as a basic concept for symbolist aesthetic concept; implementation of an idea; problem of correlation between image and idea, which together constitute a symbol; question of modern artistic language, which requires symbolism. Question of literary projection instructions in aesthetics of symbolism on artistic practices in field of fine arts, search for points of intersection of literary symbolism with painting in the publications of French poets, writers, and critics has been investigated. Several specific aspects of development of symbolism in European and Ukrainian fine art are submitted.

During the research, key individuals and events were identified, which, in our opinion, had the opportunity to significantly influence formation of the artist's creative individuality. Based on documented facts of Mykhailo Sapozhnykov's biography and, if possible, reconstructing certain important episodes of his life, chronology of events of his life and work has been updated and expanded. In creative biography of M. I. Sapozhnykov, the following main periods are distinguished and considered: Saratov, St. Petersburg, Munich, Pavlograd, and Katerinoslav stage. Special attention in the dissertation is paid to artist's journey to cities of Germany, that specified artistic journey is currently an unproven and unreliable fact. The circle of persons - at different stages of the artist's life - were instrumental in the formation of his creative personality and aesthetic views is defined: V. Konovalov (artist, first mentor of Mykhailo Sapozhnykov), S. Sergeev-Tsensky (writer, probable initiator of the first symbolist practices of painter), V. Rozanov (philosopher, critical review author on presentation of artist's first symbolist series, probable inspirer of certain works of the second cycle paintings by Mykhailo Sapozhnykov). Numbers of targeted actions of the artist with purpose of self-presentation as a symbolist artist, creation of an appropriate creative image are defined.

The research presents the results of analysis of the collection of Mykhailo Sapozhnykov's artworks from Dnipro Art Museum funds. The following groups of artistic works were distinguished according to genre and thematic features: paintings

of two symbolist series, realistic landscapes, portraits, self-portraits. Particular attention was given to identification and systematization of secondary works (études, sketches, studies) related to the process of creating symbolist works. Was found that at least 79 works (which include 87 storage items) are associated with the artist's symbolist heritage. Provenance of the museum collection of M. I. Sapozhnykov's artworks and stages of its existence were determined, the key persons associated with history of artist's collection as a complete monographic collection were identified: L. Sapozhnykov (son of the artist), S. Shilo and V. Kulichikhin (the chief keepers of the museum).

Two series of symbolist paintings by Mykhailo Sapozhnykov are represented as a key part of the artist's creative heritage. A wide amplitude in the interpretation of symbol is shown. The symbolic pictorial model applied during the creation of the artist's first symbolist series is considered through the prism of his aesthetic program, set out in the artist's article "On Symbolic Creativity in Art". It is substantiated that paintings of the first symbolist series are stylistically inclined towards modern art, and in the works of the second series, artist consciously takes a position outside styles, not restrained by limitations of a certain artistic manner.

In order to identify a range of characteristic motifs and images, an analysis of individual symbolist works of the author was carried out: "Blind", "Night of Waiting", "Path of Life". In process of considering embodiment of basic aesthetic principles of symbolism in the works of Mykhailo Sapozhnykov, parallels were drawn with works of famous masters of symbolist direction movement - Paul Gauguin, Edvard Munch, Maurice Denis, Ferdinand Hodler. Interpretation of content of images-symbols in Mykhailo Sapozhnykov's works through prism of revolutionary events and First World War is considered, based on analysis of available texts of artistic criticism of that time.

In the dissertation is thoroughly researched author's artistic method of creating a symbolist picture. On example of analysis of three symbolist works, three conceptual models of transformation of natural material into a symbolist figurative construction are distinguished: allegorical variety of symbolist work in academic

artistic language is realized in the work "Kiss of Death"; the painting "Creative Principle Sleeps" demonstrates the artist's desire to formalize natural sketch to the condition of a stylized ideoplastic sign; the work "In the Bay" represents the most radical version of transformation step of the original natural primary source, where primary landscape motif undergoes a fundamental transformation, as a result, natural visual forms acquire a fundamentally new essence and quality. Supporting material studied in the research (en plein air sketches, etudes), available in collection of Dnipro Art Museum, makes it possible to realize that realistic natural material is a kind of reference point that stimulated creative imagination of the artist.

In context of review plot-thematic, mimesis component, it was found that a peculiar refrain of figurative structure of Mykhailo Sapozhnykov symbolist painting is an interest in classical Hellenistic and pagan Slavic mythology. Animism is an indispensable element of the artist's aesthetic concept, and pantheism is his key philosophical characteristic.

The research reflects results of field examinations of all 34 exhibits from the collection of Dnipro Art Museum, which collectively compose two series of symbolist works. Review of the artworks, was held in direct and lateral lighting (in the daytime and ultraviolet range), helped to reveal certain technical features of creation artworks, individual properties of the artist's creative process, to identify authentic samples of artist's signature for compiling base of author's signatures.

Practical significance of the research: based on results presentation of research, fund-purchase commission of Dnipro Art Museum decided to make changes (protocol No. 2 dated November 2, 2023) to museum attribution of two symbolist series of paintings by Mykhailo Sapozhnykov. First, in dating of the first series of symbolist paintings by Mykhailo Sapozhnykov, previously listed in fund-accounting documentation – 1906–1916, consider dating properly unreasonable, specify: "Created before 1917". Secondly, in section of naming of the first series of symbolist paintings by Mykhailo Sapozhnykov, considering title of series previously entered in fund-accounting documentation – "Ghosts" – properly unreasonable. Specify the author's name discovered during the research – "Pre-dawn Visions". And

thirdly, in dating of the second series of symbolist paintings by Mykhailo Sapozhnykov, previously listed in fund-accounting documentation – 1918–1924, consider dating not properly substantiated, specify: "Created before 1926".

In our opinion, Mykhailo Sapozhnykov's art, considering his uniqueness as a consistent symbolist artist, occupies an exceptional place in history of Ukrainian fine art of 1910s – 1920s. However, the presented research does not exhaust all potential aspects in study of the artist's creative heritage, his creative personality, and opens a perspective for further research.

Keywords: Mykhailo Sapozhnykov, fine art, symbolism, painting, graphics, attribution, first quarter of the 20th century, creative method, form creation, Ukrainian art, artistic language, collection, Dnipro Art Museum.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації:*

1. Несмачний С. М. Символістський живопис Михайла Сапожникова: від задуму – до втілення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 149–155. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266095>

2. Несмачний С. М. Колекція творів художника-символіста Михайла Сапожникова в зібранні Дніпровського художнього музею. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 150–155. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286799>

3. Несмачний С. М. Міфологічні й релігійні засади символістського живопису Михайла Сапожникова. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 75–81. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293921>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Несмачний С. М. Символічний живопис Михайла Сапожникова (1871–1937). Сьогоденні практики дослідження та презентації. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., Венеція, 27–28 листопада 2020 р., Рига : Baltija Publishing, 2020. С. 213–216. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-56>

5. Несмачний С. М. Актуалізація творчого доробку унікального художника-символіста Михайла Сапожникова в експозиції Дніпропетровського художнього музею. Деякі аспекти мистецького соціокультурного проектування. *Наукова весна 2021: Культура і мистецтво*

в сучасному світі. Зб. матеріалів форуму, Київ, 28 травня 2021 р., Київ : КНУКіМ, 2021. С. 42–45.

6. Несмачний С. М. Окремі аспекти атрибуції мистецького доробку художника Михайла Сапожникова в контексті визначенні початкової межі символістського періоду творчості майстра. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей*. Зб. матеріалів наук.-практ. конф., Київ, 28–29 жовтня 2021 р., Київ : НАКККіМ, 2021. С. 34–35.

7. Несмачний С. М. Особливості репрезентації символістських творів Михайла Сапожникова в Дніпровському художньому музеї. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації*. Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 21–22 червня 2022 р., Київ : НАКККіМ, 2022. С. 97–98.

8. Несмачний С. М. Міфологізм символістського живопису Михайла Сапожникова. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*. Зб. Матеріалів III Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 10 листопада 2022 р., Київ : НАКККіМ, 2022. С. 26–28.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ.....	25
1.1. Історіографія дослідження.....	26
1.2. Джерельна база дослідження.....	48
1.3. Методологія дослідження.....	56
Висновки до 1 розділу	58
РОЗДІЛ 2. СИМВОЛІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ НАПРЯМ	
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ.....	60
2.1. Естетика символізму: джерела, формування напрямку.....	61
2.2. Розвиток символізму в європейському	
та українському живописі	79
Висновки до 2 розділу	90
РОЗДІЛ 3. ФЕНОМЕН СИМВОЛІСТСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ	
МИХАЙЛА САПОЖНИКОВА.....	93
3.1. Формування творчої особистості М. І. Сапожнікова.....	94
3.2. Колекція творів М. І. Сапожнікова в зібранні	
Дніпровського художнього музею.....	112
3.3. Особливості творчого методу М. І. Сапожнікова	116
3.4. Дві серії символістських картин М. І. Сапожнікова:	
стилістичні та тематичні особливості, питання атрибуції.....	135
Висновки до 3 розділу	149
ВИСНОВКИ	152
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	158
ДОДАТКИ:	
Додаток А. Репродукції вибраних творів М. І. Сапожнікова.....	176
Додаток Б. Список опублікованих праць за темою дисертації	249

ВСТУП

Актуальність теми. Символізм – один з ключових філософських та літературно-мистецьких складників розвитку динамічної доби світової й української культури кінця XIX – початку XX століття. Саме з ідеями та естетикою символізму в образотворчому мистецтві пов'язана визначна частина творчого доробку художника Михайла Івановича Сапожнікова (1871–1937), який жив та працював у Катеринославі (сучасна назва міста – Дніпро) у першій третині XX століття.

Більша частина мистецького спадку Михайла Сапожнікова (272 твори живопису та графіки) зберігається в колекції Дніпровського художнього музею. Унікальність збірки зумовлена значною жанровою та тематичною різноманітністю представлених робіт, їх хронологічною широтою, компактністю зберігання. Потрапивши до музейної колекції у другій половині 1960-х років, роботи художника стали доступні для експонування та дослідження лише за часів відновлення незалежності України.

Особливий інтерес для дослідника становлять дві серії символістських картин і відповідний допоміжний матеріал, який складається з постановок, натурних етюдів та ескізів. Роботи, об'єднані у дві серії по дванадцять картин, значно відрізняються за художньою мовою, що є цілком природно, адже символістський напрям в образотворчому мистецтві неможливо локалізувати певними межами конкретного мистецького стилю. У картинах серій, що були створені під враженням від революційних подій 1905–1917 рр., Першої світової війни, Визвольних змагань 1917–1921 рр., Михайло Сапожніков у художніх образах-символах прагне віддзеркалити як теми одвічних філософських пошуків, так і актуальні погляди свого часу. У фокусі уваги художника – діалектично пов'язані всесвіт і людина. Конкретні образи, події та всю історію людства автор переосмислює у глобальній, космічній площині.

Символістський живопис Михайла Сапожнікова посідає особливе місце в історії розвитку українського образотворчого мистецтва першої чверті XX століття. Проте маємо зауважити, що прізвище майстра та його творчий

доробок мало відомі широкому загалу, а музейна колекція робіт художника – як її символістська складова, так і в усій своїй повноті – донині не була предметом наукового дослідження.

Здійснене комплексне мистецтвознавче дослідження видається нам важливим та назрілим, зважаючи на те, що публікації українських дослідників, присвячені осмисленню символістської творчої спадщини Михайла Сапожников нечисленні. Проведене дослідження є актуальним як у контексті вивчення та осмислення феномену творчості конкретного митця, так і в сенсі поступу на шляху усвідомлення процесів становлення й розвитку в Україні символізму як мистецького напрямку.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження реалізоване на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Інституту практичної культурології та арт-менеджменту Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької роботи освітнього закладу. Представлена наукова робота є частиною комплексної теми «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (державний реєстраційний номер 011 8U001513).

Наукове завдання дослідження. Дисертація є завершеною науковою роботою, у якій вперше здійснено мистецтвознавче дослідження творчої спадщини непересічного представника українського образотворчого мистецтва, художника-символіста Михайла Сапожникова, розкрито стильові особливості та генезу його символістської творчості, уточнено атрибуцію й датування двох серій символістських робіт митця.

Мета і завдання дослідження – це всебічне комплексне опрацювання мистецького спадку художника Михайла Сапожникова з метою дослідження репрезентації символістського напрямку в його творах живопису.

Відповідно до мети дослідження передбачено розв'язання таких дослідницьких завдань:

- проаналізувати й узагальнити стан наукового розроблення теми, визначити проблемні вектори історіографії та джерельної бази з досліджуваного питання;
- визначити теоретико-методологічні основи дослідження;
- простежити процес становлення літературно-мистецького напрямку символізму;
- виокремити ключові чинники, які вплинули на процес формування творчої особистості Михайла Сапожникова;
- розглянути авторський художній метод створення символістської картини, визначивши роль та функцію в цьому процесі реалістичного живопису художника;
- виявити стильові особливості та ідейні засади символістської творчості Михайла Сапожникова в контексті образотворчості та естетики провідних майстрів напрямку;
- уточнити датування й атрибуцію картин двох символістських серій митця.

Об'єкт дослідження – символізм в українській художній культурі першої третини ХХ ст.

Предмет дослідження – художньо-образна мова Михайла Сапожникова як представника символізму.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з початку 1890-х до 1937 року. Нижня межа зумовлена роками здобуття Михайлом Сапожниковим фахової освіти в Академії мистецтв (1890–1895 рр.), верхня – 1937 р. – збігається зі датою смерті художника після тривалої хвороби.

З метою осмислення значення мистецької спадщини Михайла Сапожникова допускаються звернення до збиральницької та експозиційної діяльності Дніпровського художнього музею 1960-х – 2010-х рр.

Методи дослідження. Ґрунтуючись на принципах наукової достовірності та всебічності, для досягнення поставлених автором завдань, з метою комплексного опрацювання творчого доробку Михайла Сапожникова в

контексті естетики символістського напрямку в образотворчому мистецтві була застосована така сукупність загальнонаукових і конкретнонаукових методів дослідження: *аналітичний* методи – для опрацювання історіографічного, бібліографічного, архівного матеріалів, визначення актуального стану розробки теми; для уточнення датування робіт двох символістських серій художника; *біографічний метод* у поєднанні з *історичним методом* – для відображення та реконструкції основних подій життя художника, визначення й усвідомлення важливих чинників, які мали вплив на формування творчої особистості митця; *культурно-історичний* метод – для розуміння культурного та історичного контексту діяльності Михайла Сапожникова; метод *систематизації та узагальнення* – для аналізу збірки творів митця в колекції Дніпровського художнього музею, її систематизації та класифікації, ідентифікації низки робіт, пов'язаних із процесом розробки символістських творів; *порівняльний* метод – для аналізу образно-стильових дефініцій і феноменологічної подібності творчості Михайла Сапожникова та митців-сучасників; *формально-стилістичний* метод – для визначення стильових особливостей і стилетворчих форм, та усвідомлення їх ролі в процесі створення символістських образів Михайла Сапожникова; *іконографічний* метод – для визначення сюжетно-міметичної складової у творах художника, характерного репертуару образів; метод *структурного аналізу* – для виявлення основних концептуальних моделей трансформації робіт реалістичного спрямування в символістську образну конструкцію; метод *натурних обстежень* – для з'ясування технічних та технологічних властивостей картин, окреслення окремих особливостей творчого процесу митця.

Джерельна база дослідження складає: загальнотеоретичні праці, дослідження українських і зарубіжних теоретиків та істориків мистецтва; літературу монографічного характеру, яка стосується питань символізму в українському та світовому образотворчому мистецтві; довідкові видання; матеріали міжнародних і вітчизняних мистецьких проєктів та художніх

виставок; публікації в періодичних виданнях; архівні джерела; твори образотворчого мистецтва, які зберігаються у фондах Дніпровського художнього музею та були представлені (на сучасному етапі або в минулому) в музейних експозиціях.

Наукова новизна здобутих результатів. У роботі здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження творчої спадщини видатного представника українського мистецтва першої третини ХХ ст., художника-символіста Михайла Сапожникова.

Наукова новизна отриманих результатів визначається тим, що у дисертації *вперше*:

- запропоновано погляд на символістський живопис Михайла Сапожникова як на виняткове, цілісне явище в мистецькому житті України, унікальність якого обумовлена цілеспрямованістю втілення символістської естетики та теоретичним узагальненням практичного досвіду символотворення;

- здійснено аналіз колекції мистецьких робіт Михайла Сапожникова з фондів Дніпровського художнього музею, ідентифіковано 79 творів (що включають 87 предметів зберігання) пов'язаних з символістським надбанням художника; виявлено назву першої серії символістських робіт митця «Досвітні видіння», аргументовано її як авторську;

- розглянуто передумови того, як виник, сформувався й еволюціонував авторський творчий метод створення символістської картини-образу, виокремлено три концептуальні моделі трансформації натурного матеріалу в символістську образну конструкцію; окреслено світоглядні засади творчого мислення автора, його інтерес до класичної елліністичної та язичницької слов'янської міфології, як характерного рефрена образної будови символістських творів митця

- розкрито стильові особливості та генезу символістської творчості художника крізь призму естетичної програми викладеної в статті митця «Про символічну творчість у мистецтві», обґрунтовано, що картини першої

символістської серії за стилістичними ознаками тяжіють до мистецтва модерну, а в роботах другої серії художник свідомо займає позицію поза стилями;

Уточнено:

- датування двох символістських серій картин митця, робіт першого циклу, як «створені до 1917 р.», а робіт другої серії, як «створені до 1926 р.»;
- хронологію подій життя художника, виокремлені та сформульовані такі основні періоди біографії та творчості художника, як: саратовський, петербурзький, «мюнхенський», павлоградський, катеринославський.

Набуло подальшого розвитку:

- визначення місця й ролі творчості Михайла Сапожникова у художніх процесах українського образотворчого мистецтва першої чверті ХХ ст.
- опрацювання підґрунтя для проведення подальших мистецтвознавчих досліджень з проблем осмислення літературно-мистецького напрямку символізму в царині образотворчого мистецтва України.

Теоретичне значення роботи.

Матеріали дисертації можуть слугувати теоретико-методологічною основою для наукових досліджень, присвячених мистецьким процесам, що розгорталися в культурі України наприкінці ХІХ – у першій чверті ХХ століття. Ключові результати та положення роботи можна використовувати як науково-методичні матеріали для кураторів художніх виставкових та інших тематичних мистецьких проєктів; як навчально-методичний матеріал для підготовки освітніх програм, лекційних курсів, тематичних семінарів, пов'язаних із вивченням процесів, що відбувалися в мистецькому середовищі України межі ХІХ – ХХ століть.

Практичне значення роботи. За підсумками презентації результатів дослідження фондово-закупівельна комісія Дніпровського художнього музею ухвалила рішення (протокол № 2 від 02 листопада 2023 року) про внесення змін до музейної атрибуції двох символістських серій картин Михайла Сапожникова, а саме:

– у датуванні першої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи датування, раніше занесене до фондово-облікової документації – 1906–1916 рр., не аргументованим належно, вказати: «Створені до 1917 р.»;

– у розділі найменування першої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи назву серії, раніше занесену до фондово-облікової документації – «Примари», не обґрунтованою достатньо, вказати виявлену під час дослідження авторську назву – «Предрассветные видения»; перекласти українською мовою назву серії як «Досвітні видіння»;

– у датуванні другої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи датування, раніше занесене до фондово-облікової документації – 1918–1924 рр., не аргументованим належно, вказати: «Створені до 1926 р.».

Особистий внесок здобувача. Дослідження є самостійною роботою, здійсненою за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Висновки і положення, які містять наукову новизну та практичне значення, ґрунтуються на результатах, отриманих автором дослідження самостійно. Усі наукові публікації є одноосібними.

Апробація результатів дисертації. Зміст та основні положення дослідження обговорено та схвалено на засіданні кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Результати, здобуті під час дослідження, апробовано на п'яти міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: Міжнародна науково-практична конференція «Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку» (м. Венеція, Італія, 27–28 листопада 2020 р., Університет Ка' Фоскарі); I Всеукраїнський Форум молодих вчених «Наукова весна 2021: Культура і мистецтво в сучасному світі» (м. Київ, 28 травня 2021 р., Київський національний університет культури і мистецтв); Науково-практична конференція «Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей» (м. Київ, 28–29 жовтня 2021 р., Національна

академія керівних кадрів культури і мистецтв); Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (м. Київ, 21–22 червня 2022 р., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв), III Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство» (м. Київ, 10 листопада 2022 р., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв).

Публікації. Основні положення та результати дослідження висвітлені в трьох одноосібних публікаціях у виданнях, включених до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі культури та мистецтва зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; п'ять праць апробаційного характеру опубліковані у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури (182 найменування), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 250 сторінок, із них 141 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Історіографія, у якій висвітлено широке коло питань, пов'язаних з проблематикою пропонованого дослідження, складається з фундаментальних наукових видань, монографічних досліджень, дисертаційних робіт та авторефератів дисертацій, окремих наукових публікацій українських та зарубіжних дослідників, довідково-енциклопедичних статей.

З огляду на те, що творчість М. І. Сапожнікова раніше не розглядали в контексті розвитку українського та європейського символізму, виникла потреба в опрацюванні спадку митців різних країн, які у своїй творчості були дотичні до цього напрямку, що дозволило виявити взаємозв'язки та паралелі мистецької та естетичної парадигм українського художника з представниками європейських мистецьких шкіл.

Невід'ємною, ключовою складовою джерельної бази дисертації стали виокремлені в третьому розділі дослідження роботи Михайла Сапожнікова символістського спрямування. Ці твори зберігаються у фондах Дніпровського художнього музею та є частиною цілісної монографічної збірки митця, яка містить 272 твори живопису та графіки.

З метою забезпечення високого рівня вивчення та розв'язання проблематики цієї дисертації передусім необхідно виробити відповідний методологічний апарат, який складається із сукупності принципів, методів та підходів. Враховуючи заявлений предмет дослідження, доцільно застосовувати комплексний підхід, що дозволить проаналізувати походження та природу такого складного явища, як символізм в образотворчому мистецтві, у широкому діапазоні мистецтвознавчої, філософської (зокрема естетичної), історичної, культурологічної сфер гуманітарних знань. Застосований інструментарій забезпечить достатньо широке охоплення явища символізму в образотворчому мистецтві задля розуміння та усвідомлення в цьому контексті творчої особистості Михайла Сапожнікова – унікального у своїй

послідовності представника символізму в українському образотворчому мистецтві першої чверті ХХ століття.

1.1. Історіографія дослідження

Усвідомлення символістського доробку Михайла Сапожникова та у зв'язку з цим реконструкція окремих віх творчого й життєвого шляху художника передбачає не лише вивчення нечисленних опублікованих матеріалів з життєпису майстра, а й дослідження ширшого контексту вітчизняного мистецького життя першої чверті ХХ ст., осмислення загальнокультурного піднесення того часу на території України. Особливий акцент необхідно зробити на дослідженні локальних виявів зазначених культурно-мистецьких явищ в контексті інтенсивного культурного й економічного розвитку міста Катеринослава (з 1926 року – Дніпропетровськ, нині – Дніпро), де мешкав і творчо працював М. І. Сапожников.

У загальному масиві різноманітної, зокрема і наукової, літератури, дотичної до теми дослідження, варто виокремити два основні блоки.

До першого блоку віднесемо філософські й культурологічні джерела, які допоможуть усвідомити походження літературно-мистецького напрямку символізму в культурі Європи; мистецтвознавчі дослідження, які стосуються розгляду втілення символістської естетики в образотворчому мистецтві; наукові розвідки, що висвітлюють складні мистецькі процеси, які відбувалися на території України на межі ХІХ – ХХ століть. Літературні джерела цього блоку включають праці з філософії, мистецтвознавства, монографії, дисертації, наукові статті, публікації періодичних видань за темою, які належать до жанру мистецької критики.

До другого блоку включаємо публікації про життєвий і творчий шлях Михайла Сапожникова. Ця група включає єдине монографічне видання, образотворчі видання, які містять репродуковані роботи художника (здебільшого пов'язані з репрезентацією збірки Дніпровського художнього

музею), інформаційні та критичні статті в наукових та науково-популярних, періодичних виданнях. Матеріали цієї тематичної групи, починаючи з публікацій у періодичних виданнях, подано в хронологічному порядку.

В аналізі історіографії – задля усвідомлення генези естетики символізму – передусім необхідно виокремити праці провідних німецьких мислителів-романтиків – Ф. Шеллінга та Ф. Шлегеля, адже саме культурна спадщина німецького романтизму кінця XVIII – першої половини XIX століть була естетичним підґрунтям важливих змін у європейському мистецтві. Ф. Шеллінг у своїй «Філософії мистецтва» [143] виокремлює символ як особливий засіб художнього зображення, який кардинально відрізняється від алегорії та схеми. Фрідріх Шеллінг – ключовий для нашого дослідження філософ доби німецького романтизму, дефініції якого надалі вплинули на формування символістської естетики. Натурфілософські уявлення Ф. Шеллінга, бачення мистецтва як символічної форми мали вагоме значення для формування естетики символізму вже у другій половині XIX століття. Приділяє велике значення трактування поняття символу також інший класик доби романтизму, Фрідріх Шлегель; теорія символу викладена в низці текстів філософа, які є складовою двотомного видання робіт автора – «Естетика. Філософія. Критика» [144]. У роботах німецького філософа відзначимо характерну тенденцію – трактування символу з акцентуванням саме на його знаковій складовій.

Безпосередньою предтечою символізму була творчість (як поетична, так і в царині мистецької критики) французького поета Шарля Бодлера. Уява та відповідності – два ключові поняття, навколо яких обертається естетичний конструкт поета, обґрунтований у збірці статей про мистецтво «Естетичні курйози» (1868) [149]. Докладно схарактеризована естетика поета в монографії Михайла Нольмана «Шарль Бодлер. Доля. Естетика. Стиль» (1979) [97], де також проаналізоване його головне творіння – поетична антологія «Квіти зла», на сторінках якої було опубліковано вірш «Відповідності»,

потрактований послідовниками Ш. Бодлера як програма нового мистецького напрямку.

В окрему тематичну групу, яку характеризує поєднання як історіографічного, так і джерельного значення, слід об'єднати низку публікацій французьких (а також франкомовних) літераторів 1880–1890-х рр., у яких кристалізується символістська доктрина як у літературі, так і в образотворчому мистецтві. Ідеться, зокрема, про поняття символу з позицій суб'єктивного ідеалізму та супутнього йому соліпсизму, головні проблеми естетики напрямку – співвідношення образу та ідеї, які разом утворюють символ, саму ідею та її втілення, які обговорюють у статтях Жана Мораса [176], Альберта Мокеля [175], Гюстава Кана [169]. У публікаціях французьких драматургів і поетів також відбувається пошук місць перетину символізму в літературі та живописі, формуються спільні для обох видів мистецтв естетичні принципи. Серед текстів такого плану відзначимо роботи Жоріса-Карла Гюїсманса [165; 166], Едуара Дюжардена [158].

Визначальною постаттю в царині символістської мистецтвознавчої критики 1880-х – початку 1890-х рр. є Габріель-Альбер Ор'є. У статті «Символізм в живописі. Поль Гоген» (1891) [147] критик визначає низку універсальних естетичних критеріїв, яким має відповідати символістський твір образотворчого мистецтва. Зазначений текст, що був сприйнятий як справжній маніфест символізму в живописі, не втрачає своєї актуальності і донині. Другий важливий текст Габріеля-Альбера Ор'є «Символісти» (виходив також під назвою «Художники-символісти» [148], 1892) – остання критична робота автора (у зв'язку з раптовою кончиною у 27-річному віці). У цій ґрунтовній публікації Ор'є надає перелік французьких художників, творчість яких, на його думку, репрезентує новий напрям: від Поля Гогена й Оділона Редона – до митців групи «Набі» Моріса Дені, Поля Серюзьє, Едуара Вюйара та інших.

Власний внесок у теоретичне опрацювання символістської доктрини робили й безпосередньо самі живописці. У цьому контексті слід вирізнити

теоретичні напрацювання вже згаданого Моріса Дені. Лідер мистецької групи «Набі» у своїх критичних і теоретичних текстах зосередився на питаннях організації художньої форми, яка має бути побудована на нових структурних засадах. Публіцистичні роботи художника часів символістської доби, що були згодом видані під промовистою назвою «Теорії (1890–1910): від символізму та Гогена до нового класичного порядку» [157], дають уявлення про формотворчі пошуки як самого маляра, так і провідних митців того часу.

Щодо досліджень, які стосуються безпосередньо аналізу реалізації символістської естетики в образотворчому мистецтві, то слід зауважити, що протягом першої половини ХХ століття ця проблема залишалася на периферії уваги фахівців: її зазвичай розглядали або як складову швидкоплинної перехідної доби постімпресіонізму, або ж як мистецтво, інспіроване літературним ідеалізмом. Тож, відповідно, для мистецтвознавця Ульріха Крістоффеля [155] символізм – це переважно мистецтво ідей, мотивованих літературою, художнім ідеалізмом, а для американського історика мистецтв Джона Ревалда [178] символізм – це невід’ємна частина складного та суперечливого мистецького процесу доби постімпресіонізму. Монографія Джона Ревалда «Постімпресіонізм: від Ван Гога до Гогена» (1956) [178] посідає в цьому ряду особливе місце. Знавець французького мистецтва ХІХ–ХХ століть значну частину своєї праці, яка охоплює період з 1886 до 1892 року, приділяє виникненню та розквіту мистецтва символізму у Франції. Кожен розділ книги американського мистецтвознавця сповнений матеріалами, що віддзеркалюють час, так би мовити, «голосами епохи»: листуваннями митців, фрагментами критичних статей, газетними хроніками, мемуарами. Як документ, що зафіксував особливості розвитку багатоскладної доби, дослідження Джона Ревалда і донині не втратило своєї актуальності.

Монографічні праці, які безпосередньо присвячені дослідженню теорії та історії символізму в образотворчому мистецтві, почали з’являтися у виконанні європейських та американських мистецтвознавців з другої половини 1960-х років.

Справжнім першовідкривачем у дослідженні напряму був Ганс Гофштаттер, автор монографічного дослідження «Символізм і мистецтво межі століть» (1965). Автор дисертації зміг ознайомитися з виданням у перекладі польською мовою, яке було опубліковане у 1980 році під назвою «Символізм» [164]. Австрійський мистецтвознавець стверджує, що все ХІХ століття слід сприймати як століття символістське. Мистецтво символізму, на думку Гофштаттера, розвивається не в дусі історичної спадкоємності за певним внутрішнім генетичним принципом, а кожного разу звертаючись до проблем, висунутих протилежною стороною. Відповідно до своєї концепції, мистецтвознавець виокремлює три основні фази розвитку символізму: на початку століття на хвилі романтичного руху – як протилежність настановам раціоналізму в естетиці, релігії та моралі; у другій половині століття – як протилежність реалізму, позитивізму та пізньому романтизму, це період розквіту символізму за Гофштаттером; на межі ХІХ та ХХ століть – як виклик натуралізму, історизму та сцієнтизму всього мислення [164, с. 19]. Правильну історію символістського мистецтва Гофштаттер вбачає у вивченні історії мистецьких індивідів, а оскільки це на той час (середина 1960-х рр.), на думку автора, практично неможливо, адже більшість митців, які репрезентують напрям, потребують відкриття заново, то дослідник пропонує зосередитися на окремих двох ключових аспектах символізму – стильових формах та світу образів. Підсумовуючи, зазначмо, що практично, згідно з концепцією Ганса Гофштаттера, символізм трактується радше не як напрям, а як специфічний спосіб художнього мислення, що перебуває в столітньому протиборстві із мисленням реалістичним.

Становить інтерес для дослідника і більш магістральна лінія в історіографії символістського живопису, яку репрезентують монографічні праці Філіппа Жулліана «Мрійники декадансу: художники-символісти 1890-х років» (1971) [168] та Джона Крістіана «Символісти та декаденти» (1977, 1985) [156]. Вони розглядають проблему образотворчого мистецтва символістського напряму передусім з точки зору реалізації сюжетів і мотивів культури

декадансу. Властиві для декадансу іконографія, настрої, емоційні стани є визначальними характеристиками символістського живопису для цієї групи авторів. Складається враження, що такі поняття, як декаданс, символізм, модерн, є для зазначених дослідників елементами одного семантичного ряду. Така позиція цілком зрозуміла, адже ситуація, за якої в символістському образі тематика, притаманна декадансу, втілена стилістичною мовою модерну, є досить типовою і масовою для епохи. Але ж зауважимо, що зазначеною моделлю мистецтво символістського напрямку навряд чи вичерпується.

Окремо варто зупинитися на ґрунтовній монографії Роберта Голдвотера «Символізм» (1979) [161]. Американський історик мистецтв у своєму дослідженні виокремлює в символізмі два вектори розвитку. Перший вектор, більш консервативний, дослідник визначає терміном «живопис думки». Його джерела Р. Голдвотер вбачає в академічному алегоризмі, у межах якого такі митці, як, Арнольд Беклін, Франц Штук або Макс Клінгер, прагнуть втілити в образотворчій формі невидимі стани душі. На відміну від першого вектору, у другому особливу увагу приділяють організації живописної поверхні. У творах другого типу сама художня форма внаслідок особливо експресивного трактування стає носієм і безпосереднім виразником ідейного задуму художника. Сюжетно-тематична складова тут відходить на другий план, а самі зображені об'єкти набувають вочевидь знакового характеру. Найбільші представники цього другого, «справжнього», за Р. Голдвотером, символізму – Поль Гоген, Вінсент ван Гог, Едвард Мунк.

Інтерес у дослідника викликає і монографія американського мистецтвознавця Майкла Гібсона «Символізм» (2006 р.) [160], у якій фокус уваги автора зосереджено на питаннях специфіки національних шкіл у реалізації символістської доктрини в образотворчому мистецтві. Також відзначмо акцентування дослідника на висвітленні соціально-політичних та світоглядних передумов формування напрямку.

Вагомим для нашого дослідження є усвідомлення мистецьких процесів кінця XIX – першої чверті XX століття, які відбувалися на території України.

Це стає можливим завдяки вивченню праць, що містять аналіз культурних та художніх практик того часу. Незважаючи на відсутність спеціального дослідження щодо розвитку символізму в українському образотворчому мистецтві, слід зауважити наявність окремих мистецтвознавчих праць, які висвітлюють певні аспекти проблематики.

З наукових напрацювань радянської доби відзначимо видання авторів Б. Лобановського та П. Говді «Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст.» (1989) [49]. Значна частина дослідження присвячена висвітленню становлення у творчості українських митців модерну та символізму – темам, які ігнорувалися, а фактично вони були під забороною принаймні до часів так званої «відлиги». Автори обґрунтовано включають до пізньорадянського офіційного мистецтвознавчого дискурсу прізвища цілої низки українських митців, у творчості яких тією чи тією мірою знайшла відображення символістська естетика.

Серед робіт сучасних українських дослідників-мистецтвознавців необхідно акцентувати увагу на низці наукових розвідок О. Федорука, а саме: «Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини ХІХ – початку ХХ ст.» (1976) [139], «Авангард України: поміж Сходом і Заходом» (1993) [137], «Авансцена українського модерного мистецтва» (2005) [138]. Вони дають яскраве уявлення про європейські вектори у розвитку українського образотворчого мистецтва, «<...> включення його в стильові потоки європейського мистецького менталітету» [138, с. 88], а також висвітлюють питання близьких культурних зав'язків польських та українських митців цього періоду, наголошуючи на тому, що символістські практики цілої низки вітчизняних митців того часу були інспіровані «<...> ферментами краківського символізму і сецесії» [137, с. 9].

Відзначимо також низку наукових статей Ю. Бабунич, а саме: «Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст» [31], «Національно-романтичні прояви стилю модерн (сецесії) в українському малярстві модернізму» [32], «Експресіонізм в українському малярстві першої

третини ХХ століття: риси національної самобутності» [30]. Аналізуючи творчість провідних вітчизняних митців порубіжжя ХІХ–ХХ століть – М. Жука, О. Новаківського, О. Мурашка, А. Маневича, М. Сосенка, М. Бойчука, – мистецтвознавиця розглядає передумови формування мистецтва модернізму, що на місцевому ґрунті зв'язав «<...> європейські традиції з формами традиційного народного мистецтва» [32, с. 20]. Авторка визначає модерн, імпресіонізм і символізм як передумови виникнення модернізму загалом [32]. Важлива для дисертації також наукова розвідка Ю. Бабунич, присвячена проблематиці концептуально-теоретичного підґрунтя модернізму, адже його органічною частиною є дискурс щодо символіки та символізму в образотворчому мистецтві [31, с. 669].

Важливим у контексті усвідомлення розвитку символізму в Україні є монографія О. Лагутенко «Українська графіка першої третини ХХ століття» (2006) [70]. Дослідниці вдається відтворити цілісну картину культурного життя першої третини ХХ століття та продемонструвати піднесення українського графічного мистецтва в означений період. Особливо для нас важливий перший розділ монографії, «Модерн і символізм, модерністичні напрями в українській графіці 1900–1910-х років», у якому авторка послідовно дослідила явище символізму в українській книжковій, станковій, плакатній графіці у творчості майстрів Львівщини, Київщини, Харківщини.

Серед досліджень, у яких відтворено соціокультурні умови формування в Україні провідних художніх течій доби *fin de siècle*, важливою є дисертація Л. Савицької «Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки» (2006) [112]. У роботі відображено загальний процес художньої переорієнтації в Україні від ідей пізніх передвижників до різноманітних мистецьких напрямів початку ХХ століття. Зокрема, авторка приділяє увагу питанню розвитку символізму в образотворчому мистецтві України, аргументуючи наявність національного варіанта течії. У межах запропонованої дослідницею концепції в українському образотворчому

мистецтві «<...> тенденція символізму виступає як фаза неоромантизму» [111, с. 21]. У підрозділі роботи «Графіка Києва між модерном і авангардом. 1910-ті рр.», розглядаючи діапазон символістської тематики, авторка згадує прізвище Михайла Сапожнікова: «Античні мотиви й фантастичні образи, архаїчна простота форми стають мовою художнього вираження в графіці М. Сапожнікова» [111, с. 21].

З наукових досліджень останніх років у контексті усвідомлення художніх процесів першої чверті ХХ століття, їх впливів на мистецькі парадигми сьогодення та – у зв'язку із цим – важливості побудови чітких стратегій музейної комунікації відзначимо низку наукових статей А. Кравченко, у яких увагу акцентовано на сучасній репрезентації творчого надбання знаних вітчизняних митців модерної доби: О. Екстер, В. Максимовича [60], О. Богомазова, Д. Бурлюка [63]. Цілком погоджуємося з думкою авторки про необхідність перетлумачення надбань вітчизняного образотворчого мистецтва та, як наслідок, «<...> реактуалізації національних здобутків» [62, с. 48], а також нагальну необхідність деколонізації сприйняття українського мистецтва за кордоном [62, с. 48], що актуально й для нашого дослідження, адже мистецьке надбання Михайла Сапожнікова є невід'ємною частиною українського художнього ландшафту модерної доби. Резонує з проблематикою нашого дослідження і думка мистецтвознавиці про важливість побудови «<...> стратегій музейної комунікації у їх фокусуванні на трансляції національних меседжів у внутрішньоукраїнському та інтернаціональному просторі культури щодо відображення специфіки кодів української ідентичності» [63, с. 109], адже саме завдяки тому, що фахівці Дніпровського художнього музею побудували цілеспрямовану музейну комунікацію, творчість такого неординарного майстра модерної доби, як М. І. Сапожников, поступово стає частиною комплексної презентації українського художнього життя першої чверті ХХ століття.

Відзначимо появу останніми роками низки дисертацій та монографій, присвячених висвітленню діяльності окремих персоналій, у творчості яких

символістський напрям займав вагоме місце. У цьому ряді відзначимо дисертацію О. Школьної «Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору (перша половина ХХ століття)» [142], монографію О. Семчишин-Гузнер «Модест Сосенко (1875–1920)» [123], дисертацію О. Собкович «Культурно-мистецька діяльність Петра Холодного-старшого в контексті національного відродження в Україні початку ХХ століття» [127], дисертацію О. Сосік «Європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму в творчості Вільгельма Котарбінського» [131]. Окремо відзначимо низку наукових публікацій І. Несен, у яких, зокрема, розглянуті як загальна проблематика впливу літературно-мистецької течії символізму на вітчизняне театральне мистецтво першої чверті ХХ століття [177], так і конкретні приклади символізації театральних декорацій та сценічного вбрання засобами авангардної мистецької мови, зокрема у творчості знаного українського майстра модерністської доби А. Петрицького [84; 85].

Підсумовуючи, зазначимо, що символізм як напрям в українському образотворчому мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століть – це тема, яка комплексно, у всій своїй повноті є недостатньо вивченим розділом історії нашої культури.

Щодо опублікованих матеріалів, присвячених безпосередньо чи опосередковано висвітленню деталей біографії та особливостей творчості Михайла Сапожникова, то, на наш погляд, здається цілком логічним розмежувати їх за хронологічним принципом на два розділи. До першого з них буде включено прижиттєві статті та огляди (більшість з яких – це тексти, надруковані в місцевій катеринославській пресі, за винятком повідомлення в петроградському мистецькому журналі «Аполлон», рецензії на виставку у часописі «Новое время» та літературно-художнього та критичного журналу Всеукраїнської спілки пролетарських письменників «Гарт»), а до другого розділу – дослідницькі розвідки часів відновлення незалежності України. Такий поділ має цілком природний вигляд, зважаючи на те, що після смерті

Сапожникова у 1937 році та посмертної виставки у 1939 році [50, с. 74] його роботи вперше – після масштабної реставрації – було широко репрезентовано на персональній виставці тільки 1994 року [33, с. 35], що, як наслідок, викликало певний інтерес фахівців до його особи.

Перш за все звернімося до огляду публікацій періодичних видань, матеріали яких стосуються безпосередньо М. І. Сапожникова. Ці матеріали, присвячені творчості художника, з'являються здебільшого в оглядах подій культурно-мистецького та суспільного-громадського життя Катеринослава – міста, де жив та працював Михайло Сапожников як художник, педагог, громадській діяч в першій третині ХХ століття.

Для матеріалів цієї тематичної групи властиве поєднання як історіографічного, так і джерельного значення. Загалом з усього масиву матеріалів періодичних видань, як-от «Приднепровский край», «Южная заря», «Звезда», «Зоря», можемо виокремити тексти критичного характеру та фактологічного змісту. Повідомлення фактологічного змісту в місцевих періодичних та довідкових виданнях мають певне значення для дослідника, оскільки дозволяють реконструювати дати та події з катеринославського періоду життя художника задля відтворення повнішого враження про Михайла Сапожникова, як активну творчу особистість. З повідомлень та заміток, розміщених на шпальтах місцевих видань, наприклад, маємо змогу дізнатися, що М. І. Сапожников брав найактивнішу участь у роботі художньої комісії Катеринославського наукового товариства, а відповідно був одним з ініціаторів створення в місті художнього музею та одним із засновників та перших викладачів художньо-технічних курсів товариства [100, с. 4].

Для нашого дослідження найціннішими публікаціями в місцевих часописах, на яких варто сфокусувати увагу, є огляди та статті, які відображають виставково-експозиційну активність Михайла Сапожникова. З повідомлень місцевої катеринославської преси стає зрозумілим, що він, починаючи щонайменше з 1910 року, був активним учасником місцевих мистецьких виставок, отримуючи зазвичай позитивні відгуки про свою

творчість. Як приклад наведемо статтю в місцевому часописі «Придніпровський край» щодо експонованої 1910 року в приміщенні катеринославського наукового товариства VII виставки картин. Приділяючи увагу насамперед роботам широко відомих живописців, як-от В. Серов, В. Полєнов, О. Бенуа, автор тексту також схвально відгукується про твори окремих місцевих художників, зокрема й Михайла Сапожникова: «З місцевих художників гарні етюди виставив М. І. Сапожников <...>» [29, с. 3]. Серед інших текстів схожого напрямку відзначимо повідомлення Б. Воскресенського у газеті «Южная Зоря» про катеринославську виставку 1913 року. Воскресенський особливо виокремлює твори Михайла Сапожникова, виконані в реалістичному дусі, наголошуючи на високому рівні професійної майстерності художника та його вмінні вловити та передати у краєвиді настрої навколишнього природного середовища [43, с. 3]. На думку автора відгуку, пейзаж художника «Перший сніг» є найкращим на виставці.

На ім'я Михайла Сапожникова можна натрапити в розділах художньої хроніки та оглядах мистецького життя міста й за радянських часів. Він бере активну участь у художньо-виставковому житті Катеринослава/Дніпропетровська другої половини 1920-х рр. У цьому контексті відзначимо публікації за січень 1927-го й лютий–березень 1929 року в літературно-науковому та політично-громадському журналі «Зоря». У першій публікації оглядач М. Гай з робіт, представлених на великій виставці картин місцевих авторів та художників з інших міст України, що експонувалася в міському художньому музеї, виокремлює блок робіт Михайла Сапожникова: «Приковують увагу кращі з робіт М. І. Сапожникова. Це старанно опрацьовані, поглиблені ідеї на полотнах, висловлені революційною символікою. Чарує величністю ідеї й майстерністю передачі “Прибой” (безперервна течія фізичного життя людини) “Чекання” та ін.» [46, с. 33]. У другій замітці про Округову художню виставку в художньому музеї оглядач В. Вельмін також приділяє творам Михайла Сапожникова окрему увагу: «З інших течій цікаві <...> символістичні картини відомого художника

М. І. Сапожнікова, (“Прибой”, “9-е січня 1905 р.”) <...>» [41, с. 18–20].

З повідомлень періодичних видань маємо змогу дізнатися про участь Михайла Сапожнікова в роботі об’єднання Асоціації художників Червоної України (далі АХЧУ). До експонентів організації АХЧУ входили художники зовсім різних творчих уподобань. Виставкова діяльність місцевої філії Асоціації відображена в повідомленнях місцевої преси, зокрема з публікації газети «Зірка» дізнаємося про велику групову виставку цієї організації. За словами автора тексту, твори живопису та графіки, представлені на виставці 1926 року, справили на глядача приємне враження [83, с. 4]. Незважаючи на те, що на виставці було експоновано роботи зовсім не схожих художників різних поколінь, відмінною рисою представленої експозиції стала перевага реалізму у всіх його різноманітних виявах. Відшукуючи для кожного представленого художника декілька яскравих епітетів, автор тексту відзначає і реалістичні етюди М. І. Сапожнікова, наголошуючи на тому, що вони «<...> вирізнялись свіжістю та повітряністю» [83, с. 4]. Натрапляємо на відомості про участь Михайла Сапожнікова в роботі об’єднання не тільки з реляцій місцевих видань. Зокрема, з повідомлення у літературно-художньому та критичному журналі Всеукраїнської спілки пролетарських письменників «Гарт» (виходив щомісяця в Харкові з 1927-го до 1932 року) за квітень–травень 1927 року дізнаємося, що творчість Михайла Сапожнікова була представлена і на Першій Всеукраїнській виставці АХЧУ, яка відкрилася 15 травня 1927 року в Харківському Комунальному парку: «<...> виставка являє собою спробу виявити художні сили угруповання і подати загальне ретроспективне уявлення про стан і технічні досягнення майстрів <...>», – і далі, головне для нас: «<...> представлено понад 730 експонатів. Найбільше місце займають роботи художників С. Розенбаума (Полтава), Сапожнікова (Дніпропетровськ), Трохименка (Київ), Жука М. (Одеса), Іванова (Харків) <...>» [44, с. 142–143].

Останні виявлені прижиттєві публікації щодо виставково-експозиційної діяльності Михайла Сапожнікова датуються 1930 роком. Зміст

цих публікацій дає зрозуміти, з яких причин та через які обставини постать художника зникає з публічного мистецького обрію. 21 серпня 1930 року Аркадій Мейстер (художник і в той час директора місцевого художнього музею) у газеті «Зоря» публікує допис під назвою «До відкриття II переїзної художньої виставки» [78, с. 4]. У ньому, анонсуючи прийдешню подію, А. Мейстер перелічує потенційних учасників виставки. Серед експонентів поруч з прізвищами відомих місцевих художників натрапляємо на прізвище М. І. Сапожнікова. Також автор тексту зазначає, що «<...> виставка має розгорнути велику художньо-виховну роботу серед трудящих наших робітничих районів. До неї треба якнайкраще підготуватися, щоб відбити в кожному творі сучасне життя й героїку нашого будівництва <...> майбутня виставка буде за політичний іспит художників, за перевірку, наскільки свідомо поставилися вони до цієї важливої справи. Художники повинні переключитися на масові рейки <...>» [78, с. 4]. З наступної публікації в «Зорі», присвяченої вже експонованій виставці, стає зрозумілим, що, на думку автора тексту І. Пустинського, свій «політичний іспит» Михайло Сапожников не витримав: «Ми <...> схвильовані вашою аполітичністю, товариші художники! Про що пишете хоч би ви, тов. Сапожніков? Ми в праві чекати від вас і вимагати широких полотниць про ударництво, колективізацію. А що ви нам даєте? Волну? – “Волну” – картину, від якої тхне непотрібною й нездоровою символікою класи, що гине. Символіку з присмаком містики ви нам даєте, тов. Сапожніков!» [106, с. 3]. У мистецтві, як і в інших галузях життя, починалися пошуки «класового ворога». У нову суспільно-політичну реальність не вписувалися не тільки Михайло Бойчук з його неовізантизмом, а й навіть Михайло Сапожников зі своїм символізмом.

З повідомлень часописів дослідник має змогу дізнатися, що Михайло Сапожников не тільки брав активну участь як експонент у групових виставках, а й був автором двох персональних виставкових проєктів.

У цьому контексті виокремимо невелику рецензію, опубліковану в Петроградському ілюстрованому журналі з питань образотворчого мистецтва,

музики, літератури та театру «Аполлон» [24, с. 71] про експозицію живописних робіт Михайла Сапожникова, відкриття якої відбулося навесні 1917 року в Петрограді. Завдяки цьому невеликому критичному огляду, який міститься в розділі «Виставки та художні справи», маємо змогу засвідчити факт проведення першої персональної виставки символістських творів Михайла Сапожникова, на якій було представлено 12 великих живописних картин символістського змісту. Зауважимо доволі позитивний характер відгуку, у якому автор тексту зазначає: «Є щось благородне і зворушливе в основі очевидно великої роботи провінційного трудівника, цілком зануреного у свої думки, почуття, уявлення, якщо не нові й не оригінальні, то, мабуть, самобутньо здобуті <...>» [24, с. 71]. Критик відзначає зосередженість митця на ритмі – ключовому елементі художньої виразності творчого методу Михайла Сапожникова.

Щодо виставки 1917 року, то ще вагомим для дослідника є текст, надрукований у часописі «Новое время» [99, с. 7]. Автор публікації, відомий російський філософ та публіцист Василь Розанов (публікувався у газеті під псевдонімом «Обыватель»), не лише надав виразну характеристику представленій експозиції як віддзеркаленню складних процесів у тогочасній культурі, а й зафіксував важливу фактологічну інформацію. У цьому тексті вперше позначено назву першої серії символістських робіт Михайла Сапожникова – «Досвітні видіння» («Предрассветные видения») [99, с. 7]. Також за допомогою цієї публікації вперше можемо зафіксувати локацію, на базі якої виставка експонувалася, а саме: зала Шредера, розташована за адресою Невський проспект, будинок № 52 (м. Петроград) [99, с. 7].

Завдяки текстам критичного змісту, розміщеним у місцевих періодичних виданнях, можемо дізнатися, що, окрім петроградської виставки, творчість митця була презентована ще на двох великих персональних виставках, представлених у міському художньому музеї. Перша з них відбулася в 1926 році. Ця подія була відзначена місцевою пресою, виставку схвально зустріла громадськість Катеринослава, стала вона знаковою і для

творчості митця. Серед відгуків ґрунтовністю вирізняється розлога стаття-рецензія С. Билініна, опублікована в місцевому часописі «Зірка» під назвою «Городской художественный музей. Выставка произведений М. И. Сапожникова». Автор рецензії зазначає масштабність розгорнутої експозиції, у межах якої було представлено понад 200 творів, які віддзеркалили двадцять років творчої діяльності художника. Зазначаючи жанрове, тематичне та стилістичне розмаїття робіт (на експозиції були й пейзажі імпресіоністичного характеру, і низка ескізів до картин революційного змісту), певну послідовність представленого матеріалу, автор тексту особливо виокремлює дві серії символістських творів [38, с. 4]. Роботи символістського спрямування Билінін розглядає в контексті актуальних суспільно-політичних подій. Кожну картину рецензент забезпечує власним коментарем, розтлумачуючи експоновані твори як віддзеркалення суспільно-політичних шоків 1905–1917 років. Рецензія важлива для дослідника насамперед наведеним у тексті переліком творів двох серій робіт; у ній 1926 рік позначений як час, коли вже всі відомі нині символістські твори Михайла Сапожникова було завершено й презентовано. Друга, також цілком позитивна реакція на цю виставку опублікована в центральному щомісячному часописі регіону – літературно-науковому та політично-громадському журналі «Зоря», який виходив у місті. Оглядач, віддаючи належне майстерності художника, відзначає незрозумілість символістської мистецької мови сучасному глядачеві: «Прекрасні думки, прекрасні ідеї зафіксував майстер фарбами за допомогою цих символів. Та незрозумілі вони сучасній пореволюційній людині» [45, с. 28].

Дослідження публікацій періодичних видань важливі не тільки тим, що дозволяють реконструювати окремі події з життя Михайла Сапожникова, надаючи уявлення про розвиток художніх процесів та явищ у тогочасному культурно-мистецькому житті Катеринослава (Дніпропетровська) та допомагаючи усвідомити роль, яку відігравав у них митець. Головне для дослідника те, що ці матеріали дозволяють прояснити питання атрибуції,

зокрема конкретну назву першої символістської серії та датування символістських картин художника, принаймні окресливши певні хронологічні межі створення робіт.

Завдяки критичним оглядам персональних виставок художника в журналі «Аполлон», часописах «Новое время» та «Зірка», в останній з яких автор у межах свого тексту перелічує конкретні назви певних творів, ми маємо змогу означити принаймні верхню межу створення робіт двох символістських серій. Базуючись на наведених в цих критичних оглядах переліках представлених на виставках творів, ми можемо обґрунтовано стверджувати, що картини першої символістської серії були створені до 1917 року, а відповідно всі роботи другої символістської серії було завершено до 1926 року. Ці відомості вкрай важливі для дослідника, адже авторське датування на символістських творах М. І. Сапожнікова відсутнє, що ускладнює задачу щодо атрибуції та каталогізації митецького спадку художника.

Аспекти символістського живопису Михайла Сапожнікова за часів незалежності України висвітлювала нечисленна група дослідників, але слід зазначити, що поступово, з другої половини 1990-х – початку 2000-х років, його ім'я починає входити в науковий обіг.

Передусім означимо фундаментальні узагальнюючі колективні академічні видання – четвертий (2006) та п'ятий (2007) томи «Історії українського мистецтва», виданого Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. У відповідних розділах, присвячених мистецтву українського модерну, автори фрагментарно наводять інформацію щодо біографії та творчості М. І. Сапожнікова. У четвертому томі в розділі «Мистецтво другої половини XIX століття» (підрозділ «Образотворче мистецтво», частина «Вплив модерну та символізація живопису») автор тексту В. Рубан [108] зазначає, що графічна та живописна творчість художника тільки-но починає вводитися у науковий обіг, зазначає схильність М. І. Сапожнікова до створення великоформатних

символістських композицій, проводить паралелі з творами М. Чурльоніса, акцентує спорідненість художньої мови живописця із мистецтвом модерну; також наводить деякі біографічні відомості [108, с. 609]. У п'ятому томі в розділі «Мистецтво 1900-х – першої половини 1930-х» (підрозділ «Живопис») автор тексту Л. Соколюк згадує М. І. Сапожнікова як майстра доби модерну, у творчості якого в символістській формі знайшла відображення соціальна проблематика та суспільні катаклізми часу; згадано персональну виставку художника у 1917 році, наведено назви деяких живописних творів – «Цар мороку», «У затоці» [128, с. 83].

Обидва тексти невеликі за обсягом, за характером інформаційно-енциклопедичного змісту, що зумовлено відповідним форматом видання. Важливість їх у тому, що вони на всеукраїнському рівні вводять прізвище Михайла Сапожнікова в науковий обіг, інтегруючи його ім'я та мистецький доробок у контекст історії вітчизняного образотворчого мистецтва.

З монографічних наукових праць слід відзначити монографію О. М. Світличної «Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця XIX – XX ст.» [120], яка є інтерпретацією однойменної дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства [122]. У монографії окреслено процеси, які відбувалися в мистецькому середовищі регіону, періоду кінця XIX – XX ст., у царині фахової мистецької освіти, виставкової та музейної діяльності. Цілком природно, що одним з героїв оповіді про період першої третини XX століття є Михайло Сапожніков. Про митця загадано в розділі, присвяченому фаховій мистецькій освіті у Катеринославі, як про викладача художньо-технічних курсів при художньої комісії Катеринославського наукового товариства [120, с. 17], який сповідував індивідуальний, творчий підхід до розвитку творчих здібностей кожного учня. Окрему увагу в розділі, присвяченому роботі художників-педагогів [120, с. 28–43], авторка приділяє символістській творчості художника та її репрезентації, біографії живописця. У межах дослідження науковиця спробувала окреслити

певні особливості низки символістських творів М. І. Сапожникова, спираючись на окремі відгуки місцевих періодичних видань.

Монографію О. М. Світличної цілком логічним буде розглядати у взаємозв'язку з науковими статтями авторки, де представлено постать митця [117; 118; 119]. Одна з таких статей – «Символічна творчість Михайла Сапожникова» [116], присвячена персонально особі художника. У статті та монографії наведено основні біографічні відомості, окреслено деякі стилістичні особливості окремих символістських творів М. І. Сапожникова. Авторка намагається знайти паралелі з творчістю М. Реріха, М. Врубеля, К. Богаєвського, М. Дені. У підсумку дослідниця зазначає, що символістський доробок М. І. Сапожникова можна вважати гідним продовженням творчості провідних художників, а осмислення творчості митця в контексті вивчення національної спадщини набуває дедалі більшого значення [116, с. 137].

Не піддаючи сумніву значення робіт О. М. Світличної у дослідженні та популяризації постаті митця, зауважимо, що є нюанси, які викликають запитання щодо достовірності певних відомостей, зазначених у наукових розвідках авторки.

По-перше, як у монографії, так і в зазначеній статті деталі біографії художника викладені так, ніби це широко відомі факти, – без посилання на джерела походження відповідної інформації. Ідеться, зокрема, і про ті факти, достовірність яких наразі викликає сумніви або не знаходять підтвердження. Так, авторка зазначає: «По закінченні навчання він протягом року подорожував Німеччиною: побував в Берліні, Дрездені, Мюнхені, містах, які на той час були одними з провідних осередків експресіонізму <...>», – і продовжує на цю саму тему: «<...> знайомство з європейським мистецтвом, скоріше за все, мало визначальний вплив на характер мистецької мови Сапожникова» [116, с. 129]. Зауважимо, що факт мандрівки до міст Німеччини на сьогодні не доведено. Єдиним відомими нам джерелом походження зазначеної інформації є матеріали доповіді С. І. Шила від 21 грудня 1971 року «М. І. Сапожников (1871–1937)» [7], головного зберігача Дніпропетровського

художнього музею у 1960–1970-х роках та першого дослідника життя і творчості Михайла Сапожникова. Факти життя художника, зазначені в згаданій доповіді Семена Шила, за його ж усними свідченнями, були занотовані в процесі його спілкування із сином художника, відомим радянським науковцем Леонідом Сапожниковим. У своїх роботах посилянь на Леоніда Сапожникова, Семена Шила, або його спадкоємця з дослідження творчості М. І. Сапожникова в Дніпровському художньому музеї, Володимира Кулічихіна, або ж на якесь інше, альтернативне джерело інформації О. М. Світлична не наводить.

По-друге, окрім небезсумнівних, у монографії наведено такі відомості, які можна віднести до категорії бездоказових. Авторка стверджує, що Михайло Сапожников мав приватну рисувальну студію: «<...> існувала художня студія талановитого портретиста М. Хейліка, відомого художника-символіста М. Сапожникова <...>» [120, с. 27]. Посилання на джерело, яке б засвідчило це твердження, О. М. Світлична не наводить, і це якраз не дивно, бо доказів факту існування саме приватної студії художника наразі не зафіксовано.

Чи викладав Михайло Сапожников різні предмети, пов'язані з образотворчим мистецтвом? Так, безсумнівно, усю свою трудову біографію, чому є багато документальних свідчень. Чи бажав художник відкрити власні приватні курси з викладання фахових предметів? Так, мав таке бажання і докладав до цього певні зусилля, зокрема подавши 1913 року до Академії мистецтв клопотання щодо відкриття в Катеринославі курсів живопису та малюнку [19]. Чи мав художник у якийсь період свого життя власну приватну студію? Достовірного підтвердження цьому наразі немає. З якою метою О. М. Світлична вказує, що в Михайла Сапожникова була приватна художня студія? З раціонального погляду це пояснити неможливо.

На цих двох прикладах продемонстровано, що навіть у текстах, опублікованих у наукових фахових виданнях, натрапляємо на такі відомості

про життя і творчість Михайла Сапожникова, які потребують критичного осмислення та додаткової верифікації наведеної інформації.

Цілком природньо, що постать митця, творче надбання якого компактно зберігається в художньому музеї міста Дніпра, привертала увагу співробітників закладу, тож в окрему групу можемо виокремити матеріали, створені науковцями музею.

До постаті М. І. Сапожникова звертаються в публікаціях, підготовлених до наукових конференцій та мистецьких читань, наукові співробітники музею: Ігор Труш у тексті доповіді «Досвід філософського прочитання деяких картин Михайла Сапожникова» [135], у якій автор фокусує увагу саме на філософських аспектах символістських живописних творів митця, та Лідія Яценко у тексті «Твір М. Реріха “Стрільці” [146] у Дніпропетровському художньому музеї», у якій авторка аналізує спорідненість творчих методів та окремих елементів художньої мови у творах М. К. Реріха та М. І. Сапожникова з колекції музею.

В окрему групу слід виділити низку публікацій В. В. Кулічихіна, який протягом довгого часу (працюючи на посадах наукового співробітника, головного зберігача та директора музею) вивчав матеріали щодо біографії та творчої спадщини М. І. Сапожникова. Ці статті, що мають переважно біографічний та фактологічний характер, опубліковані в місцевих та всеукраїнських періодичних виданнях («Образотворче мистецтво», «Музейний провулок», «Апельсин») протягом 2003–2007 років [66; 67; 68; 69].

Підсумком дослідницької роботи Володимира Кулічихіна є образотворче видання «Світ символів Михайла Сапожникова», де в науково-популярному стилі, достатньо виважено та ґрунтовно викладені основні факти біографії митця, представлено каталог вибраних творів художника, проілюстровано основні живописні й графічні роботи майстра, картини символістських серій подані з авторськими коментарями та супроводжені підібраними до більшості картин рядками поезії відомих поетів так званої Срібної доби [65]. Образотворче видання «Світ символів Михайла

Сапожникова» – це на сьогодні найбільш цілісна й ґрунтовна опублікована презентація мистецького доробку художника-символіста, хоча, звичайно, і не позбавлена певних помилок та недоліків. Так, автор, приділивши велику частину своєї уваги біографії художника, лише побіжно торкається питань естетичного та стилістичного аналізу символістського доробку митця, чого, утім, і не вимагає популярний формат самого видання.

Серед допоміжних наукових матеріалів, що увійшли до історіографії, відзначимо низку публікацій, присвячених дослідженню та атрибуції музейних зібрань України та аналізу творчого методу видатних вітчизняних мистців, адже саме це коло питань становить особливий інтерес у контексті теми дисертації. Своєрідною методичною допомогою стали для нас наукові публікації, присвячені атрибуції збірок художніх музеїв України (зокрема і Дніпровського художнього музею) – як окремих творів, так і музейних колекцій: І. Несен [86], І. Міщенко [79; 80; 81], Ю. Майстренко-Вакуленко [73; 74; 75; 76]. Серед цієї групи матеріалів виокремимо статтю Ю. Майстренко-Вакуленко «Рисунок у колекції Дніпровського художнього музею» [74], адже в контексті наукової розвідки авторка розглядає підготовчі малюнки вугіллям та олівцем до символістських творів Михайла Сапожникова, зокрема зазначаючи таке: «<...> натурні штудії за якістю тонального моделювання форми, увагою до анатомічних деталей справляють спершу враження рисунків академічного характеру, проте особливості поз, рухів та жестів постатей обумовлено саме символістичним стилем картин художника» [74, с. 193].

Поміж додаткових джерел виокремимо монографічні праці, присвячені життю та творчості митців-ровесників Михайла Сапожникова, а саме: А. А. Русакової «Віктор Ельпідіфорович Борисов-Мусатов [109], А. А. Русакової «Павло Кузнецов» [110], І. Е. Грабаря «Моє життя: Автомонографія» [48], знайомство з якими дозволяє якщо не безпосередньо, то принаймні опосередковано, за допомогою таких наукових методів як аналогія та моделювання, спробувати реконструювати події та місця, важливі для формування творчої особистості Михайла Сапожникова часів перебування

у Саратові (1871–1891) та здобуття фахової освіти в Академії мистецтв у Санкт-Петербургу (1891–1895).

Аналіз стану наукового опрацювання теми засвідчує відсутність спеціальних наукових мистецтвознавчих дослідження творчої спадщини Михайла Сапожникова. Питання естетики символізму робіт М. І. Сапожникова, виявлення стильових особливостей та генези символістської творчості в наукових мистецтвознавчих дослідженнях висвітлені лише фрагментарно.

1.2. Джерельна база дослідження

Специфіка формування джерельної бази дисертації зумовлена особливістю самої досліджуваної теми – на перетині мистецтвознавчої, культурологічної та почасти історичної наук. Масив опрацьованих джерел за способом кодування та відтворення інформації складається з таких груп: твори живопису та графіки М. І. Сапожникова з колекції Дніпровського художнього музею; документи суворого обліку (інвентарні книги); архівні матеріали; каталоги виставок та інші музейні видання; інші форми експонування та репрезентації мистецького доробку художника; стаття Михайла Сапожникова; епістолярій; спогади; література публіцистичного (періодика) та довідкового змісту; ілюстративні фотоматеріали. Домінування відповідних джерел у структурі дослідження зумовлено насамперед тим, що дисертація спрямована на реконструкцію мистецького процесу М. І. Сапожникова, на висвітлення творчого методу майстра як художника-символіста, на встановлення зв'язку символістського мистецького доробку із загальною картиною творчої біографії.

З архівних джерел досліджено документи, які перебувають:

– у фондах й архівах музеїв: Дніпровському художньому музеї, Дніпропетровському національному історичному музей ім. Д. І. Яворницького;

– у наукових бібліотеках України: Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського, науковій бібліотеці Дніпровського художнього музею, Дніпропетровській обласній універсальній науковій бібліотеці (зокрема, електронній бібліотеці Дніпропетровщини);

– в архівосховищах: архіві української періодики (онлайн) LIBRARIA, Державному архіві Дніпропетровської області.

Аналіз цієї групи джерел дав змогу постежити творчий та життєвий шлях М.І. Сапожнікова, передусім катеринославського (1908–1937) періоду, а також реконструювати історію формування та репрезентації збірки символістських робіт художника.

Вагомим джерелом інформації є «Особова справа М. І. Сапожнікова» з Академії мистецтв – закладу, де художник здобув фахову мистецьку освіту. Ця особова справа складається з 68 документів і завірених копій документів та однієї фотографії [8]. Документи цього архіву наразі є винятковим джерелом верифікації інформації, завдяки якому маємо змогу як отримати підтвердження, уточнення або навіть спростування вже відомих подій життя художника, так і встановити невідомі до цього часу факти його біографії.

Документи академічної «Особової справи М. І. Сапожнікова» відбивають період життя художника з 1871-го до 1915 року. Окрім етапу перебування Михайла Сапожнікова у фаховому навчальному закладі, з 1891-го до 1895 року, представлені документи охоплюють факти та події біографії митця далеко за межами процесу здобуття професійної освіти.

Представлені матеріали до 1895 року, а саме характеристики, клопотання, свідоцтва, дозволяють верифікувати:

- дату народження художника – 27 вересня 1871 року [9];
- здобуття повної середньої освіти в Саратовському Олександро-Маріїнському реальному училищі [10];
- деталі й особливості здобуття фахової освіти в Імператорській академії мистецтв, а саме: класи та майстерні, де займався М. І. Сапожніков, розряд здобутого свідоцтва про освіту [14; 15], відмова в отриманні звання

«Художника» [18];

- соціальний статус особи – міщанин [13];
- особливості взаємодії із саратовською громадою, а саме наявність та умови отримання фінансової допомоги (у вигляді безвідсоткової позики) на навчання від саратовських купецької та міщанської громад [12].

Запити й листування М. І. Сапожникова з освітнім закладом, що датуються періодом з 1898-го до 1915 року, розкривають:

- особливості його педагогічної та трудової біографії, підтверджуючи викладання в Павлоградській гімназії [18] та Другій жіночій гімназії м. Катеринослава [19];

- зміни із плином часу в соціальному становищі, бо останній лист до Академії Михайло Сапожников пише в ранзі статського радника (цивільний класний чин 5-го рангу в Табелі про ранги), тобто найвищому цивільному чині, який можна було отримати за вислугою років [21];

- відображають той певний суспільний дискомфорт, який супроводжував Михайла Сапожникова протягом педагогічної діяльності у зв'язку зі здобуттям свідоцтва про освіту другого, а не першого розряду, що в практичній площині дорівнювало середній, а не вищій освіті [20].

Неможливо не згадати і той факт, що фотографія М. І. Сапожникова, яка є частиною цієї архівної справи, – це наразі єдине відоме документальне фотозображення особи митця до Катеринославського періоду його життя [23].

Важливою частиною джерельної бази для вивчення символістського живопису Михайла Сапожникова стали матеріали з фондів та архіву Дніпровського художнього музею.

Базовим джерелом дослідження є обліково-фондова документація Дніпровського художнього музею, опрацьовування якої дозволяє встановити коло осіб, що мали вирішальні ролі в історії виникнення та подальшого побутування збірки творів М. І. Сапожникова, а саме: сина художника Леоніда Сапожникова, науковців музею – Семена Шиля, Володимира Кулічихіна. Саме завдяки вивченню інвентарних книг музею (Інвентарна книга первинних

надходжень №1. Від № 1 до № 3426 (1976) [2], Інвентарна книга первинних надходжень №2. Від № 3427 до № 5187 (1976) [3], Інвентарна книга постійних надходжень №8. Від № 7610 до № 8505 (2004) [4]) маємо змогу засвідчити постать дарувальника творів колекції – Леоніда Сапожникова (1906–1970), який після смерті батька-художника зумів зберегти його роботи, а згодом передати їх до музею.

Дослідження зазначеної облікової документації музею дозволили встановити порядок руху творів колекції в межах груп зберігання музею, а також усвідомити роль, яку відіграли головні зберігачі музею – Семен Шило у 1960–1970-х роках та його наступник на посаді в 1980-х – на початку 2000-х років Володимир Кулічихін. Із першим пов'язаний початковий етап в історії музейної колекції творів М. І. Сапожникова – процес надходження робіт до музею та поступова їх легалізація. Саме за часів роботи Семена Шила, з 1968-го до 1976 року, перші 100 творів М. І. Сапожникова [2; 3] було прийнято до науково-допоміжного фонду музею. З особою Володимира Кулічихіна пов'язаний другий етап в історії колекції, адже саме за його ініціативи переважна більшість робіт колекції М. І. Сапожникова протягом 1999–2005 років була включена до основного фонду музею [4]. Також опрацювання матеріалів обліково-фондової документації музею дозволяє засвідчити інформацію щодо точної кількості робіт Михайла Сапожникова, включених до музейної колекції, та класифікувати твори за групами зберігання.

Визначальною частиною джерельної бази дослідження є колекція мистецьких робіт художника Михайла Сапожникова, яка належить Дніпровському художньому музею. Зазначена збірка наразі складається із 272 одиниць зберігання, включених до основного фонду музею. Це роботи темперного та олійного живопису, оригінальної та друкованої графіки, які за групами зберігання віднесено до груп живопису та графіки. Музейна збірка робіт художника надає досить повне уявлення про його мистецькі уподобання, адже за часом обіймає понад чотири десятиліття творчого шляху майстра (1890-ті – 1930-ті рр.). Особливий інтерес у дослідника викликають роботи

символістського спрямування та відповідний допоміжний матеріал, безпосередньо пов'язаний із процесом створення символістських творів, – етюди, ескізи, начерки. Кількісне та змістове наповнення цієї групи творів складають 26 символістських картин (уся група символістських творів нараховує 34 одиниці зберігання у зв'язку з тим, що твір «Шлях життя» складається з 9 окремо облікованих частин) та 53 одиниці допоміжних робіт.

Важливим джерелом, своєрідною точкою відліку для сучасного дослідника життя і творчості Михайла Сапожникова є матеріали доповіді Семена Шила «М. І. Сапожников (1871–1937)», яка наразі зберігається в архіві Дніпровського художнього музею [7]. На титульному аркуші зазначено, що доповідь було представлено «на вченій раді музею у присутності художньої громадськості 23 грудня 1971 року» [7]. Семен Шило не тільки є ключовою постаттю в історії виникнення музейної колекції творів Михайла Сапожникова – він також перший відомий біограф художника та дослідник його мистецького надбання. Матеріали доповіді – це 90 аркушів (як чистових, так і чернеток) машинописного й рукописного тексту, присвячених життю і творчості Михайла Сапожникова. Зазначені в доповіді факти та події, що стосуються постаті художника-символіста, за заявою самого С. І. Шила, музейник занотував на основі спілкування із сином митця, Леонідом Сапожниковим, під час передання творів художника до колекції музею в 1966 році.

У доповіді представлено низку фактологічних відомостей щодо біографії митця, деталізовано окремі хронологічні й територіальні межі його життєвого та творчого шляху. Текст містить багато оціночних суджень щодо зазначених явищ та подій (часто з позицій тогочасного радянського мистецтвознавчого дискурсу), а також особистих припущень автора. Якщо говорити про сам представлений фактологічний матеріал щодо постаті М. І. Сапожникова, то він потребує ретельної перевірки у зв'язку з відсутністю посилок на документально підтвержені джерела інформації.

Поєднання джерельного та історіографічного значення характерне для

альбомів, каталогів, путівників Дніпровського художнього музею. Символістські картини митця ілюстровано у двох великих альбомах-каталогах, які презентують музейну колекцію. У виданні 2001 року [51] репродуковано один твір, а у виданні 2019 року [57] – три символістські твори. У такий спосіб мистецький доробок художника інтегрували в публічний та науковий обіг.

Ім'я Михайла Сапожникова в музейних публікаціях радянських часів виявлено тільки у виданні 1967 року – збірці статей, присвяченій 50-й річниці музею [50]. Постать художника презентована в тексті Семена Шила, присвяченому творчості художників «дореволюційної Катеринославщини» [50, с. 50–51]. Цей збірник важливий також тим, що в ньому наведено перелік виставок музею за час його 50-річної діяльності, серед яких ми натрапляємо на посилання на другу велику персональну виставку художника, яка відбулася в Художньому музеї Дніпропетровська у 1939 році [50, с. 74]. Цілком зрозуміло, що виставка мала ретроспективно-меморіальне спрямування, адже 30 червня 1937 року М. І. Сапожников після довготривалої хвороби помер. Зауважимо знаковість цієї виставки для закладу, адже ця експозиція стала однією з перших організованих в музеї після того, як інституція отримала власне приміщення – два поверхи чотириповерхового будинку за адресою: вул. Поліцейська, 21 (нині вул. Шевченка, 21), де музей розташований і нині.

Вагомим джерелом для розуміння естетичних, ідейних та філософських засад символістського живопису Михайла Сапожникова є його стаття «Про символічну творчість у мистецтві» («О символическом творчестве в искусстве»), яка була опублікована в 1918 році в першому випуску місцевого катеринославського журналу мистецтв «Аргонавты» [113, 23–24]. У 1918 році Михайло Сапожников був художнім редактором цього літературно-мистецького видання, яке проіснувало тільки чотири випуски [72, 4]. Окрім тексту М. І. Сапожникова, перший і другий випуски журналу ілюстровано графічними роботами художника [113, с. 23] [114, с. 20], які являють собою репліки картин першої символістської серії.

Стаття Михайла Сапожнікова «Про символічну творчість у мистецтві» за змістом складається з трьох частин. У першій автор розмірковує над питанням сутності символістського образу, порівнює перцепцію глядачем мистецтва реалістичного та символістського напрямку. Художник доходить висновку, що мистецтво символістського напрямку потребує від глядача активного сприйняття. Спираючись на свою уяву та досвід, глядач має наповнити такий твір певним особистісним змістом, на відміну від реалістичного мистецтва, у якому глядач, на думку автора, відіграє роль пасивного спостерігача. У другій частині тексту автор, знову ж таки, порівнюючи з образною побудовою реалістичного твору, розмірковує над художньою формою в символістському образі. На думку М. І. Сапожнікова, для того щоб піднятися до символістського розуміння речей та явищ, художник, досліджуючи реальність, має вміти відкинути все зайве і випадкове, зосередитися на головному та суттєвому, для чого, окрім володіння відповідним методом, художнику також необхідно володіти відчуттям важливого та значущого – тим, що ми зараз назвали би інтуїцією. Остання частина тексту присвячена висвітленню такого поняття, як ритм, який, на думку митця, і є сутністю художньої форми символістського твору. Ритм, за концепцією Михайла Сапожнікова, є головним елементом всіх видів мистецтва, а в глобальному вимірі – явищем космічним. Відповідно твори мистецтва, у яких відображено ритм у символах, є сакральними ланцюгами, що поєднують людину із всесвітом, і та навіть своєрідною формою релігійного спілкування із Творцем.

Важливим джерелом є вперше виявлений саме в межах цього дослідження альбом із ліноритами, що являють собою графічні еквіваленти робіт першої символістської серії Михайла Сапожнікова, – «Досвітні видіння. Симфонія у гравюрах» («Предрассветные видения. Симфония в гравюрах») [115]. Альбом включає 12 невеликих естампів (найзначніший за площею лінорит – естамп №8, він має розмір 140×213 мм) і сторінку-розділ – «Слова до симфонії», що складається з розлогих назв-пояснень до робіт (часто це одне

речення). Надрукований у 1918 році в Катеринославі (типографія К. А. Андрущенко) альбом є вагомим джерелом не лише для розуміння та інтерпретації символістського доробка художника, а й важливим елементом у процесі атрибуції картин першої символістської серії, адже вкупі з критичним текстом Василя Розанова [99] фіксує для дослідника назву першої символістської серії художника.

Цікаві подробиці щодо біографії художника та, що важливо, щодо процесів формування його творчої особистості містять два літературні твори, пов'язані з прізвищем відомого радянського письменника Сергія Сергєєва-Ценського. Так, у наповненому документами біографічному романі І. М. Шевцова про письменника «Орел дивиться на сонце» («Орел смотрит на солнце») [141] є декілька епізодів, у яких фігурує Михайло Сапожников. Це унікальний для дослідника прецедент – відображення маляра в художньому літературному творі. Завдяки цьому джерелу маємо змогу підвередити декілька важливих для реконструкції образу митця біографічних епізодів, а саме: товаришування М. І. Сапожникова із С. М. Сергєєвим-Ценським і взаємний вплив творчих особистостей, географію та можливі часові межі мандрівок художника до Криму – та у зв'язку з цим низка питань, пов'язаних зі створенням першої символістської картини Сапожникова – «У затоці». Другий літературний твір – роман самого С. М. Сергєєва-Ценського «Шукати, завжди шукати» («Искать, всегда искать»), а саме його друга частина «Загадка коксу» («Загадка кокса») [125]. Прототипом головного героя оповідання є Леонід Сапожников (син художника Михайла Сапожникова) [58, с. 17–18]. Важливими для дослідника є епізоди роману, які відображають життя та побут родини Сапожникових, особливості мистецького процесу художника, зокрема його павлоградського періоду життя, занурення митця в українське соціально-культурне середовище [125, с. 368].

Певний інтерес для дослідника складають довідкові та статистичні видання Катеринослава, як-от: «Адреса-календар Катеринославської губернії» («Адрес-календарь Екатеринославской губернии») (1910) [27], «Пам'ятна

книга Катеринославської губернії» («Памятная книжка Екатеринославской губернии») (1912) [28], «Календар-щорічник Придніпров'я» («Календарь-ежегодник Приднепровье») (1913) [55] – а також інші, аналогічні за назвою та функцією. Саме завдяки таким збірникам дослідник має змогу верифікувати низку фактів трудової біографії митця.

1.3. Методологія дослідження

Осмислення творчості Михайла Сапожнікова в контексті парадигми мистецтва символізму потребувало напрацювання відповідного методологічного апарату, який поєднав загальнонаукові та конкретнонаукові методи дослідження. Щодо застосування конкретнонаукових методів, то маємо зазначити, що методологічний ґрунт дослідження базувався на необхідності використовувати інструментарій не лише мистецтвознавчої, але й, за потреби, інших наук (історії, соціології).

З метою отримання об'єктивних і достовірних результатів, задля досягнення поставлених завдань, ґрунтуючись на принципах наукової достовірності та всебічності, ми застосували такі загальнонаукові й конкретнонаукові (спеціальні) методи, які взаємно доповнили один одного:

аналітичний метод – для опрацювання наявного історіографічного, бібліографічного та архівного матеріалів, як наслідок – визначення актуального стану розроблення теми; для вивчення мистецтвознавчої, культурологічної, філософської літератури з окресленої проблематики з метою виявлення джерел, передумов та самоідентифікації символізму як літературно-мистецького напрямку; для уточнення датування робіт двох символістських серій художника;

біографічний метод разом з *історичним методом* відбору фактів та *порівняльно-історичним методом* під час їх оцінки – застосовано для відтворення та реконструкції основних подій біографії художника в різні періоди життя, виокремлення та усвідомлення ключових факторів (міста,

постаті, події), які відіграли значну роль у формування творчої особистості художника та подальших її мистецьких трансформацій;

культурно-історичний метод – для пізнання та усвідомлення культурно-історичного контексту творчої діяльності М. І. Сапожникова; для визначення об'єктивних закономірностей, що характеризують специфіку реалізації творчого потенціалу художника, враховуючи різноманітні аспекти культурно-мистецького життя кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст.;

метод *систематизації та узагальнення* – для аналізу колекції творів художника-символіста в зібранні Дніпровського художнього музею, систематизації збірки за жанровими та тематичними ознаками, класифікацією її окремих елементів та ідентифікації низки робіт (етюди, ескізи, начерки), безпосередньо пов'язаних із процесом створення символістських творів;

порівняльний метод – для аналізу образно-стильових дефініцій і феноменологічної подібності окремих виявів творчості М. І. Сапожникова та його сучасників – художників-символістів;

формально-стилістичний метод – для виявлення в символістських роботах Михайла Сапожникова різних періодів стильових особливостей і стильових форм, визначення їх ролі в процесі створення символістського образу;

іконографічний метод – для визначення сюжетно-міметичної складової в символістських творах М. І. Сапожникова, виявлення характерного репертуару мотивів, тем, образів та їх інтерпретацій;

метод *структурного аналізу* – для виявлення базових концептуальних моделей трансформації натурального матеріалу реалістичного спрямування в символістську образну конструкцію; для визначення характерних стильових та образних особливостей живопису М. І. Сапожникова на різних етапах його мистецької еволюції;

метод *натурних обстежень*, який включав детальний огляд лицьового та зворотного боку всіх 34 експонатів з колекції Дніпровського художнього музею, які складають дві серії символістських робіт живопису Михайла

Сапожникова, опис стану спостережуваних творів та фотофіксацію (зокрема, макрозйомку та фотофіксацію в ультрафіолетовому діапазоні) – для з'ясування технічних та технологічних властивостей картин, окреслення окремих властивостей творчого процесу художника, виявлення автентичних зразків підпису митця.

Серед загальнонаукових методів, які знайшли широке застосування в дослідженні, зазначимо такі: аналіз і синтез, індукція та дедукція, аналогія і моделювання, екстраполяція.

Висновки до розділу 1

Здійснено класифікацію та систематизацію виявлених матеріалів за темою наукової роботи. Історіографію дослідження складають праці з образотворчого мистецтва, філософії та культурології, художні альбоми-каталоги, довідково-енциклопедичних статті, публікації у періодичних виданнях.

Продемонстровано, що постать художника Михайла Сапожникова та його мистецьке надбання починає входити до наукового обігу лише за часів відновлення незалежності України, у період кінця 1990-х – початку 2000-х років. До вивчення творчості митця звертається нечисленна група фахівців, серед яких слід відзначити наукові та науково-популярні розвідки О. Світличної та В. Кулічихіна.

Аналіз стану наукового опрацювання теми наразі демонструє відсутність цілісного мистецтвознавчого дослідження творчої спадщини Михайла Сапожникова, яке б висвітлювало питання реалізації символістської естетики в живописі художника та виявляло його стильові особливості. Означені проблеми в наукових роботах висвітлені фрагментарно.

Джерельна база охопила твори живопису та графіки М. І. Сапожникова з колекції Дніпровського художнього музею; документи суворого обліку зазначеного музею (інвентарні книги); архівні матеріали; музейні видання;

виставки та інші форми експонування та репрезентації мистецького доробку художника; засадничу статтю художника; матеріали публіцистичного (періодика) та довідкового змісту; ілюстративні фотоматеріали.

Представлені методологічні засади дослідження, що напрацьовані з метою всебічного розкриття теми дисертації і характеризуються комплексним підходом до формування відповідного інструментального апарату, який поєднав загальнонаукові та конкретнонаукові методи дослідження. Серед застосованих методів відзначимо аналітичний, біографічний, культурно-історичний, систематизації та узагальнення, порівняльний, формально-стилістичний, іконографічний, структурного аналізу, натурних обстежень. Разом використання означених методів сприяло успішному розкриттю поставленої у науковій роботі проблематики.

РОЗДІЛ 2

СИМВОЛІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ НАПРЯМ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Символізм – літературно-мистецький напрям, який виник в останній третині XIX століття у Франції і згодом поширився по всіх країнах Європи [140, с. 579–580].

Символізм – явище суперечливе та багатоскладове, його дефініції як напрямку в образотворчому мистецтві і на сьогодні залишаються проблемою, остаточно не вирішеною. Іконографічні та стилістичні відмінності між творами художників-символістів такі різючі, що за цими ознаками включати їх в межі одного напрямку виявляється неможливим. Це особливо показово при знайомстві з тематичними альбомами-каталогами, коли поруч демонструють роботи таких різних художників, як Арнольд Беклін та Джеймс Енсор, Поль Гоген та Оділон Редон [152; 160].

Нам відоме широке коло художників, які називали себе символістами або вважалися такими серед сучасників, однак цього виявляється недостатньо для того, щоб говорити про символістський живопис так само впевнено, як ми говоримо, наприклад, про той же живопис імпресіоністичний. Труднощі визначення символізму саме в образотворчому мистецтві пов'язані перш за все з його недостатньою оформленістю як напрямку, адже, на відміну від того самого імпресіонізму, тут не було певного згуртованого осередку, групи художників-фундаторів, які б самостійно висунули певну мистецьку програму.

Складність полягає ще й у тому, що ідеї символізму було визначено передусім у літературі, де й було сформовано певний художній метод, а також представлено теоретичні положення щодо його обґрунтування. Лідерство письменників у цій царині незаперечне, і той факт, що символістська програма спочатку викладалася саме в літературних термінах, частково пояснює її різноманітне втілення засобами образотворчого мистецтва.

Пік критичної літератури про символізм припадає на другу половину 1880-х років. Рух, що до того часу був обмежений локальними літературними гуртками, здобуває широке суспільне визнання.

Саме літератори, виступаючи як критики, завзято сприяли формуванню символізму в образотворчому мистецтві, виконуючи фактично роль промоутерів для провідних майстрів напряму серед широкого загалу. Так, французький письменник Жоріс-Карл Гюїсманс відкриває для аудиторії Гюстава Моро, а французький літературний критик Альбер Ор'є – Поля Гогена.

У 1886 році французький поет грецького походження Жан Мореас публікує свою засадничу програму – «Маніфест символізму» [176], у якому напрям вперше отримує свою назву, і саме цей рік відомий французький романіст та літературознавець Гі Мішо визначає часом народження символізму [173].

2.1. Естетика символізму: джерела, формування напряму

Джерела естетики символізму можна знайти в багатій спадщині німецького романтизму кінця XVIII – першої половини XIX століть художнього руху, який стає ідейним фундаментом кардинальних культурних зрушень [133, с. 30] у мистецькому житті Європи. Романтичний напрям у культурі Німеччині, так само як і в інших європейських країнах, розпочався у сфері літератури та філософії (Й. Гете, Ф. Шеллінг, Ф. Шлегель, К. Зольгер, Новалис), а згодом охопив різні види мистецтв – музику (К. Вебер, Ф. Шуберт, Р. Шуман), образотворче мистецтво (К. Рунге, К. Фрідріх) [143, с. 20].

Визначальним філософом німецького романтизму, думки та дефініції якого мали ключове значення для формування естетики символізму, був Фрідріх Шеллінг (1775–1854). Саме Ф. Шеллінгу належить авторство концепції ясного розмежування понять «алегорія», «схема» та «символ» – трьох різних засобів зображення [143, с. 106]. Для Ф. Шеллінга розмежування

понять символу та алегорії було критично важливим у контексті усвідомлення та формулювання уявлень романтичної доби про цілісність твору мистецтва, про його особливу художню мову. Символ, відповідно до філософських поглядів Ф. Шеллінга, містить у собі нескінченний сенс, на відміну алегорії, де зображення наділяється обмеженим значенням: «Особливе <...> позначає загальне чи спостерігається як загальне» [143, с. 108]. У своєму розумінні символу Фрідріх Шеллінг передусім спирається на Йоганна Гете (1749–1832) та Карла Моріца (1756–1793), для яких:

1) символ є таким знаком, усвідомлення якого не визначено заздалегідь; воно, з одного боку, інтуїтивно зрозуміле й очевидне, а з іншого – ніколи до кінця неосяжне;

2) символом може бути тільки щось цілісне, це образ, який сам собою досконалий;

3) символ є таким знаком, який не може бути відтворений ніяк інакше, тобто він не «перекладається» за допомогою інших знакових систем [143, с. 469].

Уявлення про символістську сутність самого мистецтва в естетиці німецького романтизму міцно пов'язані з натурфілософією. За Ф. Шеллінгом, символічна, насамперед, сама природа, оскільки в ній відбувається нескінченне продукування духовного першоджерела. Природа для філософа це і форма, і символ, де нескінченне обертається в кінцеве, а матеріальне представляє й зображує надчуттєве.

Відповідно до філософської концепції Ф. Шеллінга, твір мистецтва – це символ універсуму, в якому об'єднується ідеальне та реальне, загальне та специфічне. Ф. Шеллінг вважав мистецтво вищою формою людського пізнання, у якій духовність набуває чуттєвого втілення, виявляє себе в предметних формах. Твір мистецтва, як і кожен його окремий елемент, сповнені глибокого значення, яке виходить за межі безпосередньої видимості.

Зауважимо, що в трактуванні Ф. Шеллінга символістська художня форма не поділяється на чуттєве враження та мислиму ідею, і в цьому погляді

філософа солідаризуються як з його попередниками, так і з наступниками (наприклад Ф. Крейцером, К. Зольгером), які бачили специфіку символу в злитті значення та буття [143, с. 469].

Розуміння мистецтва як символічної форми мало важливе значення для символістської естетики другої половини XIX століття. Філософські розмірковування Ф. Шеллінга в цьому контексті стали як місцем перетину для поглядів на проблему поняття символу попередніх епох, так і багато в чому точкою відліку для подальших трактувань символу в роботах філософів уже XX століття (Е. Кассіра, Г. Ріда та інших) [143, с. 470].

Ф. Шеллінг за життя був загально визнаним очільником німецької романтичної школи, теоретичним основоположником романтичного мистецтва. Також важливою фігурою раннього німецького романтизму був товариш і колега Ф. Шеллінга – Фрідріх Шлегель (1772–1829). Естетичні погляди двох великих романтиків були близькі, що й не дивно, враховуючи дружні стосунки, зустрічі, обмін думками в листуванні та навіть обмін конспектами підготовлених лекцій. Комунікація набула такої інтенсивності, що часом неможливо з'ясувати авторство тої чи іншої ідеї [143, с. 15].

За всієї безперечної близькості поглядів Ф. Шеллінга та Ф. Шлегеля (та й інших філософів так званої Єнської групи – Новаліса, Людвіга Тіка, Вільгельма Шлегеля) у їхніх трактуваннях поняття *символу* є певні відмінності.

У трактуванні Ф. Шлегеля раннього періоду творчості поняття символу-алегорії (філософ мало відрізняє алегорію від символу, для нього це майже тотожні поняття [144, с. 24]) виразно намітилася тенденція до подолання чуттєвої ілюзії знаковою складовою. Загальне та специфічне, об'єднані в символі Ф. Шеллінга, у філософії Ф. Шлегеля розходяться.

Художня форма, на думку філософа, має прагнути до незавершеності, відкритості. Фрагмент як жанр культивували ранній Ф. Шлегель та його друг Новаліс, адже такий жанр найбільше відповідав уявленням єнських романтиків про принципову незавершеність будь-якої творчості та пізнання

[144, с. 8]. Філософ визначає символічну форму «<...> як те, що виражає собою ціле, нескінченне, осяжне тільки символічно... Такими символами нескінченного є мінерали, рослини, тварини, математичні фігури тощо: усі чуттєві явища – це тільки *літери*, якими пише *дух* <...>» [144, с. 24].

Розуміння символізму у філософа з роками істотно змінюється. Відкидаючи символи як довільно-умовні знаки, Ф. Шлегель бачить у символі одночасно знак і щось справді дійсне, вимагає, щоб символи були зрозумілі самі собою. На противагу символіці, що йде зверху вниз, відстоює символіку, що походить від одиничного, конкретного вияву до «символічної краси» [144, с. 33–34].

Мистецтво, за Ф. Шлегелем, з одного боку, має відтворити у своїй структурі всесвіт (який постійно перебуває у невичерпному становленні), з іншого – відновити цілісність, вгадати натяки природи, довести її невиразні ієрогліфічні потенції до ясності [144, с. 428–429].

Значення творчості Ф. Шлегеля для становлення символізму важко переоцінити, і не лише з погляду формулювання філософської категорії символу. Впливу ідей філософа – прямого або опосередкованого – зазнали найрізноманітніші гуманітарні галузі. Саме Ф. Шлегель у статтях з образотворчого мистецтва початку 1800-х років звернув увагу на дорафаелівський живопис, який став зразком для німецьких назарейців та англійських прерафаелітів [144, с. 7].

Отже, у німецьких філософів символізм мистецтва невід’ємний від символічності всесвіту. Людська свідомість спрямована назустріч природі, яка в пантеїстичному містицизмі романтиків розглядається як божественний текст. Значення символу спрямовано рівною мірою і до внутрішнього світу людини (художника), і до надприродної ідеальності універсуму.

Розробка досить ясного теоретичного розуміння символу за часом збігається із посиленням символістської складової у різних видах мистецтва романтичної доби. У царині образотворчого мистецтва безперечними лідерами є Філіпп Отто Рунге (1777–1810) та Каспар Давид Фрідріх (1774–

1840), у роботах яких ідеальний (ідейний) зміст глибоко занурено в очевидну матеріальність. Надточне в деталях та сповнене прихованими асоціаціями зображення у творах романтиків представлено так, що вся картина сприймається як полісемічний символ. У краєвидах К. Д. Фрідріха зображена натура, невід’ємна від роздумів та настроїв людини, а в портретах Ф. О. Рунге образ людини з його відчутною матеріальністю та внутрішнім напруженням – це квінтесенція навколишнього пейзажу. Неподільність замисленого змісту та матеріальної форми – характерна прикмета живопису німецьких художників романтичної доби.

Франція – батьківщина символізму. Саме тут символізм сформувався та набув статусу самостійного напрямку. Очевидним передвісником символізму був французький поет і критик Шарль Бодлер (1821–1867).

За той час, який відділяє Ш. Бодлера від Ф. Шлегеля та Ф. Шеллінга, світ суттєво змінився. Промислова революція та процеси індустріалізації, які розпочалися наприкінці XVIII та продовжувалися все XIX століття, призвели до кардинальних змін у духовно-культурному житті суспільства, що стало наслідком грандіозного руху мас населення всередині країн Європи. Індустріальне суспільство мало величезну потребу в робітниках. Міста, які перетворюються на велетенські фабрики, зтягають у себе маси чоловіків та жінок, народжених у сільській місцевості. З’являються цілі нові класи й соціальні групи людей, що виявляються висмикнутими з повсякденного середовища, яке до того часу визначало їхню ідентичність, роль у соціумі, а часом і сенс існування.

Ця кардинальна трансформація суспільства, що стала наслідком промислової революції, спричинила зіткнення між традиційним (християнськими) уявленнями і модерним життєвим досвідом. Індустріальна революція, суспільно-економічний розвиток зробили неактуальними утопічні ідеї романтиків початку XVIII століття. Новий утилітарний світ дедалі більше відторгає від себе митця з його недоречними романтичними ідеалами, що

викликає в художника зрозумілу реакцію у відповідь – зникнути із цього ворожого середовища, замкнутися у «вежі зі слонової кістки». Позиція самоізоляції інспірує іншу логіку образотворчості, відповідно до якої художник опановує форми зовнішнього світу для того, щоб трансформувати їх у символи власної свідомості. Бездуховна довколишня дійсність для митця – лише пасивний матеріал, і наповнити її сенсом може тільки уява творчої особистості.

Естетична концепція Шарля Бодлера формується у 1850-х – першій половині 1860-х років. Уже в 1855 році, коли літературного символізму ще не існувало, поет в антології «Квіти зла» опублікував вірш «Відповідності» («Correspondances»), який прозвучав як програма нового літературного напрямку [152, с. 24]. У цьому сонеті розкривається тема таємничих відповідностей видимої природи і невидимих сутностей. Вірш сповнено зоровими і чуттєвими образами. За Ш. Бодлером, природа – храм, у якому живе людина, а барви, кольори, аромати, які можна побачити й відчутти, – закодована мова природи, де кожен може знайти свої відповідності та пізнати сенс буття [37].

«Відповідності» – перше з двох ключових понять, навколо якого будується естетична система поета. *«Уява»* – друге ключове поняття.

Уяву Ш. Бодлер називає «королевою здібностей <...> королевою істинного»: «Природа лише словник, повторює Бодлер порівняння Делакура» [97, с. 130]. Хто не має уяви – той просто копіює словник. Творча уява є наріжним каменем естетики Ш. Бодлера: «Увесь видимий всесвіт є лише набором образів і знаків, яким уява дасть місце і відносне значення; це своєрідне пасовище, яке уява повинна переварити й перетворити. Усі здібності людської душі повинні бути підпорядковані уяві, яка заволодіває ними всіма одночасно» [149, с. 274].

У міркуваннях про методологію діяльності художника поет стверджує абсолютну необхідність роботи за пам'яттю. Відповідно до естетичних уявлень Ш. Бодлера, художник вбирає в себе зовнішні враження, наповнює

ними резервуар своєї свідомості, де ці враження отримують нове життя, незалежне від об'єктивного буття: «Що таке чисте мистецтво, згідно з сучасною концепцією? Це створення сугестивної магії, що містить і об'єкт, і суб'єкт, зовнішній світ художника і самого художника» [150, с. 127].

Засоби художнього вираження грають у Ш. Бодлера провідну роль, вони наділені самостійним значенням, незалежним від сюжету. Відповідно до естетичних настанов поета, лінія і колір у живописі або ж звукова організація тексту у вірші «мислять» і «говорять», оскільки втілюють внутрішню мову та мислення художника. Звідси випливає, що знаки, якими пишеться художній текст, мають інтроспективне спрямування, вказують на внутрішній стан митця.

У філософії німецького романтизму об'єктивний світ уже є послідовним твором, у який потрібно вчитатися і витлумачити його глибинний зміст, а для Ш. Бодлера предметні форми – лише «словник», а «текст» на його основі ще належить побудувати. Художник переформовує видиме, становить нову дійсність з образів, які зберігаються у пам'яті. Саме тому уява, за Ш. Бодлером, – «королева здібностей».

Шарль Бодлер – загально визнаний передвісник символізму, про що відверто заявляє Жан Мореас у своєму «Маніфесті символізму», оприлюдненому в рік останньої виставки імпресіоністів (18 вересня 1886 року) у літературному додатку до газети «Le Figaro». Після публікації тексту Жана Мореаса термін «символізм» стає загальноживаним [152, с. 24].

Зазначимо, що символізм як напрям у мистецькому житті Франції не виник зненацька. Від публікації поетичної антології Шарля Бодлера «Квіти зла» (1857) до оприлюднення «Маніфесту символізму» Жана Мореаса (1886) символізм формувався протягом років і був ініційований низкою важливих, але малопомітних подій [178, с. 90].

Розквіт літературного реалізму середини XIX століття вже закінчується, він поступово стає надбанням класики. З 1870-х років одночасно з натуралістами в пресі з'являються нові імена, такі як Артюр Рембо, Поль

Верлен, Жоріс-Карл Гюїсманс. У 1876 році була опублікована книга Стефана Малларме «Південь фавна», яка стане предметом натхнення для однієї з найвидатніших композицій Клода Дебюссі – «Прелюдії до “Післяполуденного відпочинку фавна”» (1894) – «Музика, як і література, стверджує мистецьку новизну, те, що так лякає суспільство, яке ледь звикло до натуралізму» [152, с. 24]. У 1884 році вийшов відомий роман К.-Ж. Гюїсманса «Навпаки». Починаючи з того самого 1884 року, Стефан Малларме, визнаний лідер нового напрямку, що зароджується, збирає під час своїх «вівторків» художників, критиків та музикантів.

Відповідно до становлення напрямку формувалася й естетика символізму. Основи нового розуміння поетичної образності закладалися в критичних статтях Ш. Бодлера, у думках та враженнях про літературу П. Верлена та С. Малларме, у листах А. Рембо. Символістська доктрина поступово кристалізується протягом 1880-х років у невеликих журналах, таких як «Lutèce» (1882–1883), «La Revue indépendante» (1884), «Les Taches d'Encre» (1884), «La Revue wagnérienne» (1885), «La Pléiade» (1886), «La Vogue» (1886), «Le Symboliste» (1886) – фактично єдиних рупорах «мистецтва для небагатьох, мистецтва, що не претендує на завоювання мас» [178, с. 93]. Характерними спільними прикметами цих дрібних журналів були гарячковий запал, впевненість у своїй правоті, горда незалежність і необхідність економити гроші [178, с. 93].

Повертаючись до «Маніфесту символізму» Жана Мореаса, зауважимо, що автор в тексті декларує важливу для розуміння символістської естетики тезу, з якою погоджувалася більшість поетів-символістів [178, с. 91], що тільки *idei* представляють ту вищу реальність, яку мають втілювати художники, а в об'єктивному, зовнішньому світі мистецтво «<...> може шукати лише найпростішу відправну точку» [176, с. 151]. Ідея – базове поняття для декларованої Мореасом естетичної концепції: «Символічна поезія прагне втілити Ідею в чуттєву форму, яка, однак, не є самоціллю, а повинна підкорятися Ідеї і висловлювати її. Ідея, своєю чергою, не повинна

позбавлятися розкішних прикрас зовнішніх аналогій; оскільки сутність символічного мистецтва полягає в тому, щоб ніколи не доходити до концепції самої ідеї» [176, с. 150].

Питання співвідношення образу та ідеї, які в сукупності становлять символ, – центральне питання естетики символізму. Про це у своїх статтях майже одночасно із Жаном Мореасом розмірковує поет Альберт Мокель. Згідно з міркуваннями бельгійського символіста, поетичні метафори, що збуджують хвилі різноманітних асоціацій, складаються у свідомості читача в певну вібруючу конфігурацію, тож у символі не може бути точного сенсу, адже завдання поета – не робити висновки, а пропонувати матеріал для уяви читача, який «<...> завершує у собі написаний текст» [175, с. 93].

Міркування Ж. Мореаса та А. Мокеля перегукуються з відомим твердженням Стефана Малларме, який, розмірковуючи на тему поетичного ідеалу, визначає цілі поетів-символістів так: «Назвати предмет означає знищити три чверті насолоди від вірша, яка складається з радості поступового вгадування; викликати це – це мрія. Саме досконале застосування цього секрету становить символ: викликати поступове уявлення про предмет, щоб показати стан душі або, навпаки, обрати предмет і шляхом послідовних розгадок отримати з нього душевний стан» [167, с. 60].

Положення маніфесту Ж. Мореаса розвинув його колега-поет Гюстав Кан (публікація якого з'явилася через 10 днів після тексту Ж. Мореаса), пояснюючи в іншій щоденній газеті, «Evénement», що символісти бажають «<...> замінити боротьбу індивідуальностей боротьбою відчуттів та ідей <...>». На думку Г. Кана, нову мистецьку школу поєднує «<...> заперечення старої, одноманітної техніки вірша, прагнення диференціювати ритм, дати у графічному малюнку строфи схему відчуття» [169, с. 3]. Гюстав Кан також декларує інтроспективне спрямування символістської поезики. Сон, мрія, спогад – ці поняття не лише охоплюють типову топіку символістської поезії, а й стають визначальними у його теорії: «Що ж до сюжету, то ми втомилися від банального, повсякденного та

примусово сучасного; ми бажаємо мати можливість переносити розвиток символу в будь-яку епоху і навіть в царину мрії (оскільки мрія не відрізняється від життя)» [169, с. 3].

Ідея та її втілення – ключове питання естетики молодих французьких поетів-символістів. У своєму тексті Гюстав Кан пропонує містку формулу символістської поезії: «Основне завдання нашого мистецтва – об'єктивувати суб'єктивне (втілити Ідею в конкретну форму), а не суб'єктивувати об'єктивне (пропускати природу крізь призму темпераменту)» [169, с. 3]. Для адекватної передачі Ідеї у її синтезі символізм потребує нової складної мистецької мови «<...> ми доводимо різноманітне переплетення ритмів у гармонійну відповідність з Ідеєю, ми домагаємося літературної чарівності, відкидаючи вимучений і спіритуалістичний модернізм, ми створюємо індивідуальний словник, що відповідає всій гамі нашої творчості <...>» [169, с. 3].

Поетичне мислення піддалося істотній трансформації. Логіка як самого висловлювання, так і його образного опису відступала перед новим принципом асоціативних зв'язків, які розгортаються у сфері чуттєво-емоційного сприйняття. У символістській поезії ослаблені не лише логічні, а й власне зображальні зв'язки, адже будь-який предмет може бути представлено не у всій його цілісності, а через окремі чуттєві вияви. Розпад об'єкта на чуттєві властивості суттєво розширив сферу метафори. У символістській ліриці предмети вільно обмінюються епітетами, які стають характеристиками душевних рухів. Домінування нешаблонного синтаксису, посиленого використанням архаїчних і незвичайних слів, набуло такого масштабу, що незабаром Поль Адан змушений був видати кишеньковий словник до текстів символістів та декадентів [178, с. 97].

Означені естетичні позиції Жана Мореаса та Гюстава Кана демонструють панівне серед французьких символістів трактування поняття символу з позицій суб'єктивного ідеалізму та супутнього йому соліпсизму [171, с. 296]. Ці уявлення, що спираються на суб'єктивістські концепції у

філософії та психології, згідно з якими навколишній світ – це ілюзія, породжена свідомістю, домінує у другій половині XIX століття.

Інший вектор у трактуванні поняття символу, за яким стоїть романтична традиція, має містично-релігійне забарвлення, передумовою для розвитку якого були так зване католицьке відродження, що охопило значні кола інтелігенції у Франції, інших країнах Західної Європи, а також захоплення різними практиками позарелігійної містики.

Відповідно до містично-релігійного трактування символістського мистецтва творчий акт представляється як непідвладний волі художника та керований імпульсами потойбічних сил. Теорії спонтанності та несвідомості дій художника, пасивності у творчості були досить поширеними серед символістів. Очевидні романтичні джерела такого розуміння творчості були підкріплені сучасними на той час дослідженнями, такими як «Філософія несвідомого» Едуарда Гартмана [163].

Послідовно позиції містицизму обстоював бельгійський письменник Моріс Метерлінк, відповідно до уявлень якого митець тільки в буденних подіях земного життя може інтуїтивно та несвідомо виявити глибокий символістський зміст. За М. Метерлінком, поет у своїй творчості – як дроворуб, який рубає дрова ударами вниз, а не вгору, – повинен спиратися на землю, на силу гравітації, адже протилежний шлях, від апріорної абстракції до опису конкретних подій, неправомірний, оскільки авторське свавілля гамує спонтанний самовияв одухотвореності предметів [167, с. 116–130].

Позаяк, якого б трактування символу не дотримувалися окремі представники напряму, – та відповідно незалежно від того, на що вказує символ (на надприродні ідеї або на стан людської душі), – письменники були солідарні в тому, що сам собою символ – це завжди чуттєвий образ, наочне втілення ідеального начала.

Символ у розумінні його теоретиків завжди має бути індивідуальним відкриттям. Він не містить у собі остаточно оформлених ідей, адже його значення в тому, щоб генерувати їх, тобто стимулювати відповідну психічну

реакцію реципієнта, свідомість якого має реалізувати приховані в ньому смислові варіанти.

Також важливо зазначити, що у своїх теоретичних міркуваннях символісти провели безапеляційний поділ категорій *символу* та *алегорії*. Алегорія, яка відігравала значну роль у традиції західноєвропейського мистецтва, спиралася на систему загальноприйнятих образів-понять. Символісти, які прагнули звільнитися від схем та обмежень, були майже одноставні в запереченні алегоризму як штучно вигаданої та неприродної для художньої творчості системи. Наведене вище судження М. Метерлінка демонструє це протиставлення – конкретизації абстрактного в алегорії із символом, який спонукає до абстрагування конкретного.

Символісти-письменники активно реагували на процеси, які відбувалися в царині образотворчого мистецтва, приділяючи увагу як проблемам естетичного характеру, так і безпосередньо художній критиці. У питаннях оцінок щодо поточних процесів та явищ в образотворчому мистецтві думки символістів кардинально розходилися. Багато хто з літераторів товаришував із художниками, і часто живописці, якими захоплювалися письменники-символісти, не поділяли їхніх власних естетичних принципів. Так, Жуль Лафорг та Поль Адан писали про імпресіоністів, Фелікс Фенеон – про неоімпресіоністів, Жоріс-Карл Гюїсманс – про Поля Сезанна [178, с. 96].

Паралельно з формуванням естетики напряму в поезії та прозі відбувається пошук точок перетину літературного символізму з живописом. У цьому контексті відзначимо текст Едуара Дюжардена – автора терміна «клуазонізм», присвяченого творчості французького художника Луї Анкетена. У цьому понятті сформульовані певні естетичні принципи символізму – спільні для обох видів мистецтв. Зокрема, автор стверджує, що зображення дійсної природи як для художника, так і для літератора – це пустопорожня справа, адже «<...> висловлювати слід не образ, а характер», бо «<...> мета живопису та літератури – це передача відчуття речей засобами специфічними

для живопису та літератури. Для чого ж відтворювати тисячі неважливих подробиць, які бачить око? Слід вибирати суттєву рису і відтворювати її або, ще краще, створювати її [158, с. 489]».

Едуар Дюжарден виступає за лаконічність мистецького висловлювання: «Щоб зобразити обличчя, досить позначити його контури; зневажаючи фотографічність, художник розкриває глибоку внутрішню сутність обраного ним об'єкта мінімальною кількістю характерних ліній та фарб. Первісне мистецтво і фольклор символічні саме в цьому сенсі <...>» [158, с. 489–490].

Також Е. Дюжарден закликає живописців до суворого розмежування специфічних засобів художньої виразності, наприклад таких, як лінія та колір: «<...> лінія виражає все постійне, колір – минуше. Лінія, майже абстрактний символ передає характер предмета; єдність кольору визначає загальну атмосферу, фіксує відчуття...» [158, с. 490].

З інших позицій до пошуку місць зближення живопису з літературою виходив Жоріс-Карл Гюїсманс. Підхід письменника до образотворчого мистецтва був, по суті, літературним. У творі мистецтва він прагнув знайти поетичну думку, перекладену мовою живопису, і захоплювався відповідно тими творами, які надихали його на поетичне тлумачення [178, с. 104].

Розчарування письменника в сьогоденні зумовило його захоплення епохами минулого, у яких він знаходив свій художній ідеал, тож і в сучасному образотворчому мистецтві письменник шукав та цінував подібне. Тому цілком зрозуміло, що його фаворитами серед живописців були Гюстав Моро та Оділон Редон.

У творах зазначених художників Ж.-К. Гюїсманс бачить передусім вияви соліпсизму й ескапізму. Згадуючи свої враження від творчості Гюстава Моро, письменник пише, що твір художника «<...> незалежний від часу, спрямований до потойбічного, витає уві сні <...>», він сприймає побачене, вочевидь, в опозиції до навколишньої дійсності з її «соромом сучасного смаку, вулицею, <...> заповненою огидним натовпом у пошуках грошей, жінок <...>»,

дурних через жахливі справи, чоловіків, які читають ганебні газети або думають про блуд і шахрайство в магазинах, де за ними шпигують ліцензовані головорізи підприємств і банків, щоб пограбувати їх» [165, с. 20].

У роботах Оділона Редона, насамперед графічних, письменник цінує його захоплення фантастичним та монструозним, відшукуючи в химерному бестіарії художника коріння середньовічного мистецтва [165, с. 150]. Учителями Редона письменник називає Шарля Бодлера та Едгара По: «У них ми знаходимо справжніх попередників цього оригінального розуму; з ним ми радісно відриваємося від землі і летимо до мрії <...>» [166, с. 300], – а також порівнює окремі сюжети з поетичними строфами цих авторів, стверджуючи, що «тут відбувається справжня транспозиція одного мистецтва в інше» [166, с. 300].

Паралелі, які проводить Жоріс-Карл Гюїсманс щодо образотворчого мистецтва та літератури, цілком зрозумілі, адже символістській живопис сповнений поетичними алюзіями, метафорами та неявними посиланнями до літературних першоджерел.

Свої враження від творчості Гюстава Моро та Оділона Редона докладно описані не тільки в критичних статтях письменника, а й у романі «Навпаки» («À rebours») (1884), тож значення діяльності Ж.-К. Гюїсманса для промоції мистецтва художників-символістів важко переоцінити. Але ще важливіше те, що у своїх критичних текстах письменник намічає тенденцію тлумачення символу в образотворчому мистецтві – як візуального образу, відкритого для дискусії, такого образу, який не лише показує, а й «висловлюється», залучаючи в роботу уяву та інтелект глядача.

Потенцію до якнайширшого тлумачення художнього образу в живописі як особливу ознаку символістського мистецтва відчують та виявляють не лише прихильники напряму, а й затяті його опоненти.

Октав Мірбо – товариш Еміля Золя, яскравий оратор та шанувальник імпресіоністів, представник натуралістично-раціоналістичного літературного табору (суворих опонентів символістів у контексті естетики), – дає одній з

відомих картин О. Редона таку характеристику: «Серед художників лише один Оділон Редон чинить опір потужному натуралістичному потоку і протиставляє речі придумані речам існуючим, ідеал – реальній правді. Так пан Оділон Редон показує нам, наприклад, око, що пливе на кінці стебла в примарному пейзажі. І ось збираються коментатори. Одні запевняють вас, що це око зображує око Совісті; інші оголошують, що це око Невизначеності; треті пояснюють, що це око синтезує сонце, що заходить над Гіперборейськими морями; четверті – що воно символізує світову скорботу, химерну водяну лілію, що розпустилася на чорних водах невидимого Ахерона. Зрештою, приходять наймудріший тлумач і підсумовує: це око на кінці стебла – просто булавка для краватки. Сама суть цього ідеалу в тому, що він не викликає уявлення ні про що, крім невизначених форм, які з однаковим успіхом можуть бути магічними озерами та священними слонами, неземними квітами та булавками для краватки <...>» [174, с. 1].

На нашу думку, досить іронічно, що саме завзятий критик, представник натуралістичного руху, вочевидь мимоволі, у риторичному запалі формулює саму суть символістської естетики, у центрі якої образ-символ – невичерпний у своїх індивідуальних трактуваннях для кожної окремої особистості. Адже кожен окремий представлений у тексті О. Мірбо глядач реалізує у своїй уяві приховані в картині Оділона Редона смисли, що великою мірою і є завданням символістського художнього образу.

На прикладі тексту Октава Мірбо можемо зробити парадоксальний висновок: і теоретики символізму, і їхні противники, представники натуралістичного/реалістичного табору, однаково розуміють сутність та специфіку символістського образу в живописі, його естетичні особливості. Відрізняється тільки знак, з яким вони оцінюють такий образ: символісти – позитивно, натуралісти – негативно.

Ключовою постаттю для мистецтвознавчої критики свого часу був французький поет Габріель-Альбер Ор'є (1865–1892), перший літературний оглядач, який відкрив широкому загалу дві головні фігури

постімпресіоністичного мистецтва – Поля Гогена і Вінсента ван Гога. Справжнім маніфестом символізму в образотворчому мистецтві вважається відома стаття поета «Символізм в живописі. Поль Гоген» (1891) [147].

Поль Гоген, на думку Г.-А. Ор'є, – фундатор нового мистецтва, яке має за мету виражати ідеї своєю особливою мовою. Критик вважає, що предмети самі собою не мають жодної цінності для художника, і сприймати їх необхідно як знаки, літери неосяжного алфавіту, складати з яких слова здатен лише талант. Відповідно завдання художника – висловити цими знаками свої думки, не забуваючи, що знак, хоч би як він був необхідний, сам собою не означає нічого, а ідея означає все [147, с. 160].

Г.-А. Ор'є зазначає, що обов'язок художника-ідеїста – «<...> зробити розумний відбір серед безлічі елементів, з яких складається об'єктивна реальність, використовувати у своїй роботі лише загальні та характерні лінії, форми, фарби, що допомагають чітко зафіксувати ідейне значення предмета <...>» [147, с. 162]. Митець завжди має право «<...> перебільшувати, применшувати, деформувати ці ознаки, що лежать на поверхні (форми, лінії, фарби тощо), і не тільки згідно зі своїм особистим баченням, <...> але і відповідно до вимог тієї ідеї, яку він висловлює» [147, с. 162].

У зазначеному тексті Габріель-Альбер Ор'є формулює універсальні естетичні положення щодо того, яким у межах його логіки має бути твір мистецтва:

- «1) ідейним (ідеїстичним), оскільки його єдиним ідеалом стане вираження Ідеї;
- 2) символічним, оскільки воно виражатиме цю Ідею у формах;
- 3) синтетичним, оскільки воно зафіксує ці форми, ці знаки відповідно до загального способу розуміння;
- 4) суб'єктивним, оскільки об'єкт ніколи не розглядатиметься в ньому як такий, але лише як знак ідеї, сприйнятої суб'єктом;
- 5) (як наслідок) декоративним, оскільки дійсно декоративний живопис, як його розуміли єгиптяни, а також, напевно, греки та примітивісти, є не

чимось іншим, як маніфестацією мистецтва, одночасно суб'єктивного, символічного та ідейного» [147, с. 162–163].

Внесок Габріеля-Альбера Ор'є у формування символістської доктрини в образотворчому мистецтві, а також у промоцію творчості митців напряму надзвичайно важливий.

Свій внесок у розробку теорії символізму в царині образотворчого мистецтва робили й безпосередньо самі художники. Визначення нових правил формоутворення стає одним із головних завдань тогочасної естетики, і художники у своїх теоретичних працях прагнуть розкласти форму на складники, використовуючи їх, щоб побудувати твір, спираючись на структурні засади. У цьому контексті слід відзначити теоретичні роботи лідера групи «Набі» – Моріса Дені.

Якщо для літераторів більш нагальними були питання взаємовідношення образу та форми, то Моріса Дені більше цікавили проблеми організації самої художньої форми: «<...> картина, перш ніж стати бойовим конем, оголеною жінкою або якимось анекдотом, по суті є пласкою поверхнею, покритою фарбами, які впорядковані певним чином» [157, с. 1].

Погляди Моріса Дені зводяться до теорії двох деформацій – об'єктивної та суб'єктивної. Під об'єктивною деформацією маються на увазі принципи декоративного упорядкування ліній та кольору, під суб'єктивною – експресивні відхилення, що виникають під впливом особистого почуття художника.

Традиційне для символізму з часів Ш. Бодлера поняття «відповідність» М. Дені замінює поняттям «еквівалент»: «Замість того, щоб викликати наш настрій за допомогою представленого предмета, сама картина мала передати початкове відчуття, увічнити емоцію. Кожен твір мистецтва – це транспозиція, пристрасний еквівалент, карикатура на отримане відчуття чи, у загальному плані, на психологічний факт» [157, с. 245]. У своїй теорії еквівалентів Моріс Дені спирається на ідеї Поля Гогена, поглиблюючи їх: «<...> ми завершили елементарне вчення Гогена, замінивши його спрощену ідею чистих кольорів

ідеєю прекрасних гармоній, нескінченно різноманітних, як природа; ми адаптували всі ресурси палітри до всіх станів нашої чутливості; ми шукали еквіваленти, але еквіваленти краси!» [157, с. 164].

М. Дені закликає повернутися до принципів класичного синтезу, вбачаючи в цьому можливість подолати як вади імпресіоністичного методу з його ефектом миттєвого враження, так і недоліки академічної школи, які не здатні надати синтетичного узагальнення: «<...> наша доктрина образотворчого, нелітературного символізму – символізму еквівалентів – протистоїть марним спробам прямого копіювання фотографів <...> та натуралістів» [157, с. 245]. Художник-класик, за уявленнями М. Дені, має дотримуватися «справедливого балансу між природою та стилем, між експресією та гармонією. Класик синтезує, стилізує <...> створює Красу, не лише коли він ліпить чи малює, але й коли дивиться навколо» [157, с. 228].

Міркування щодо емансипації окремих засобів художньої виразності, висловленні літераторами, знаходили активну підтримку й у майстрів образотворчого мистецтва символістської доби. Як характерний приклад наведемо висловлювання французького художника Олександра Сеона, який закликає «<...> втілювати символ через лінії в посиленій моделі архетипу; <...> за допомогою кольорів гомогенізувати цей символ із характером живої істоти, а ще краще – з її субстратом; <...> виміряти фігуру і форму, закріпити композицію в обрамлення декоративної арабески, вибрати кольори та яскравість відповідно до об'єкта <...>, з'єднати їхні нескінченні градації відтінків з певною естетичною емоцією [168, с. 260]».

Отже, естетика символізму, що склалася як програма певного літературного напрямку, поступово, випробовуючи різні інтерпретації теоретичних положень, намагається охопити загальною концепцією явища як літератури, так і живопису. Проблема організації художнього твору в контексті створення символістського образу, в якому відображення зовнішнього світу підпорядковується вираженню ідеального, – ключове

питання, яке літератори та художники намагаються вирішити як у теорії, так і на практиці.

2.2. Розвитку символізму в європейському та українському живописі

У різні часи критики, історики мистецтв поняття символізму як напрямку в образотворчому мистецтві трактували неоднаково, його розуміння змінювалося, перетлумачувалося. Немає однаковості і щодо визначення хронологічних меж напрямку саме в царині образотворчого мистецтва. Істотні суперечності характерні і для різних моделей, запропонованих дослідниками для визначення головних ознак, які б вичерпано схарактеризували напрям.

Зокрема, швейцарський історик мистецтва Ульріх Крістоффель розглядає символізм насамперед як широку ідеалістичну течію в мистецтві XIX століття – від Вільяма Блейка до Фердинанд Годлера [155]. Для У. Крістоффеля символістське мистецтво – це в основному мистецтво ідей, мотивованих літературою, художнім ідеалізмом. Цей посыл до певної міри розвиває Ганс Гофштаттер, називаючи XIX століття «символістським століттям» [164, с. 14]. За Г. Гофштаттером, символічне, або ж символістичне, мистецтво існувало в кожному епоху і в європейському живописі XIX століття символістські тенденції становлять щодо реалістичних тенденцій своєрідний альтернативний варіант розвитку мистецтва. Протягом XIX століття дослідник виокремлює три основні фази, у яких з'являється і розвивається символістське мистецтво: на початку століття як антитеза догмам раціоналізму в естетиці, релігії та моралі, на хвилі романтичного руху; у другій половині століття – як антитеза реалізму, позитивізму (період розквіту символізму, на думку Г. Гофштаттера); і «<...> на межі століть – як антитеза натуралізму, історизму та науковості всього мислення» [164, с. 19].

Американський мистецтвознавець Роберт Голдвотер визначав 1880-ті роки як час народження символізму в образотворчому мистецтві: «Символізм

як рух, що почався у вісімдесятих, можна описати як реакцію проти натуралізму, який набув своєї класичної форми приблизно в 1870-ті році, але мав коріння в шістдесятих роках» [161, с. 1]. Іншу вихідну дату – 1848 рік, дату заснування «Братства прерафаелітів», пропанують організатори великої виставки «Символізм у Європі», яка експонувалась у європейських містах протягом 1975–1976 років [170, с. 11]. Середину XIX століття як стартовий рубіж пропонує американський мистецтвознавець Майкл Френсіс Гібсон [160, с. 7]. Уже згаданий австрійський історик мистецтва Ганс Гофштаттер вважав, що символістське мистецтво існувало й розвивалося протягом усього XIX століття, наприкінці періоду досягнувши своєї кульмінації [164, с. 19]. У чому збігаються думки більшості істориків образотворчого мистецтва, так це у визначенні другого десятиліття XX століття – часу катастрофічних соціальних потрясінь у Європі – як фінальної межі розвитку напряму [152; 160].

Враховуюче вищезазначене, можна вважати виваженою оцінку Майкла Френсіса Гібсона, який локалізує хронологічні межі напряму останніми чотирьома десятиліттями XIX століття та першими двома десятиліттями XX століття у такому формулюванні: «Будучи радше станом душі, ніж мистецьким рухом, символізм <...> отримав ім'я та цивільний статус з-під пера Жана Мореаса 18 вересня 1886 року і зник серед конвульсій Першої світової війни, проіснувавши близько шістдесяти років» [160, с. 7].

Як уже зазначали вище, художники, яких сьогодні зараховуємо до когорти символістів, були настільки різними за обдаруванням, інтересами, темпераментом, вподобаннями та в засобах художнього вираження, що об'єднати їхню творчість загальними термінами в межах суто мистецтвознавчого дискурсу виявляється проблематичним. Саме тому значну увагу ми приділили філософським джерелами естетики символізму як літературно-мистецького напряму, адже саме категорійний апарат цієї наукової дисципліни дозволяє визначити спільні риси, що надають можливість згуртовувати таких несхожих майстрів образотворчого мистецтва, яких ми називаємо художниками-символістами.

На нашу думку, одну з таких найзагальніших естетичних формул визначення художнього символу пропонує історик мистецтва та соціолог Арнольд Гаузер. Символ у мистецтві, за визначенням А. Гаузера, – це форма опосередкованої презентації, яка ніколи не називає речі своїми іменами, уникає прямого опису, намагається замаскувати одні ознаки об'єкта, виявляючи інші: «Символ – це характеристика об'єкта, яка вписується в різні контексти: по-перше, він вписується в хід думок, який є як раціональним, так і ірраціональним; потім у частково свідомому, частково підсвідомому об'єднанні ідей <...> це все вписується в контекст різних індивідуальних переживань: символ може означати одне для автора, а інше для аудиторії, одне для одного члена аудиторії та щось інше для іншого» [162, с. 49]. На думку угорсько-німецького мистецтвознавця, «символ – це, по суті, недоступний жодним детермінаціям образ, дія якого полягає в множинності й уявній невичерпності значення» [162, с. 49]. Художній символ, за визначенням науковця, «<...> має бути недоступним для будь-якого конкретного визначення і частково має джерела, про які ані митець, ані публіка не знають повністю» [162, с. 50]. Тобто, згідно з формулюванням А. Гаузера, ключовими ознаками символістської форми в мистецтві є багатозначність і мінлива інтерпретативність, потенція до постійної зміни значення.

Консенсусною на сьогодні є думка, що передвісниками символізму в сфері пластичних мистецтв були Франсіско-Хосе де Гоя, Вільям Блейк та Йоганн Гайнріх Фюслі, а практичними попередниками – німецькі романтики Філіпп Отто Рунге та Каспар Давид Фрідріх, назарейці [152, с. 105; 160, с. 24]. Окрему нішу займають провідні майстри англійського братерства прерафаелітів – Данте Габріель Россетті, Едвард Берн-Джонс і Джон Еверетт Мілле, творчість яких багато хто з дослідників включає в розвиток безпосередньо символістського напрямку.

Образотворчі практики попередників символізму в живописі в комбінації з кристалізацією ідейно-теоретичної бази створюють умови для того, щоб в останню чверть XIX століття в країнах Європи з'явилися

кількадесят митців, які самостійно або ж через медіацію художньої критики зіставляють свої твори з думками, сюжетами та образною моделлю літературного символізму.

Ідеї символізму, які стають одними з панівних в епоху двох останніх десятиліть ХІХ століття, впроваджуються у сферу пластичних мистецтв через творчі прагнення різних художників. Практики символізму в образотворчому мистецтві не вимагали ні стилістичних, ні тематичних регламентацій, тож показовою є значна амплітуда в трактуванні методів та засобів реалізації художнього символу в живописі. Символістська концепція втілювали 1) або за допомогою використання літературних алюзій, насиченої сюжетно-міметичної складової, що надавало художньому образу вищого смислового рівня, 2) або ж завдяки активізації самої художньої форми, окремих пластичних елементів виразності, які перетворюються на ключовий самостійний чинник метафоричного висловлювання. Означені дві моделі є безумовно крайніми полюсами в системі координат живописного символізму, а практична реалізація у творчості окремих майстрів мала певні медіальні варіанти втілення.

Майстри образотворчого мистецтва Франції, безсумнівно, займали лідерські позиції у впровадженні символістських інтенцій. Символістська доктрина знайшла тут саме різноманітне втілення: від «живопису думки» (за визначенням Роберта Голдвотера [161, с. 9]) у творчості П'єра Пюві де Шаванна та Гюстава Моро – митців, які гостро відчували свій зв'язок із минулим та прагнули вдихнути нове життя в академічну традицію [156, с. 3], – до творчості Оділона Редона та Поля Гогена – живописців, у роботах яких активізація власне елементів художньої форми та їх формальна організація відіграють провідну роль.

Символістський рух з часом стає загальноєвропейським. Окрім Франції – визнаного центру символізму, напрям успішно розвивався в Бельгії та Нідерландах, країнах, які висунули таких яскравих представників символістського мистецтва, як Фелісьєн Ропс, Фернан Кнопфф, Ян Торооп та

Джеймс Енсор. Також важливими осередками символістської активності стають такі міста центральної Європи, як Мюнхен та Відень. Для німецькомовних країн роль піонера символістського напрямку (подібно до ролі Гюстава Моро у Франції) відіграв швейцарець Арнольд Беклін. Його ключові послідовники в царині символізму – Франц фон Штук та Макс Клінгер – працювали в Мюнхені – мистецькій столиці Німеччини. Мали своїх яскравих представників і слов'янські країни, достатньо згадати чехів Франтішека Купку та Альфонса Муху, поляків Станіслава Виспянського та Яцека Мальчевського.

Іноді, за певних умов, окремі яскраві постаті художників-символістів могли об'єднатися в певні групи за інтересами – або задля колективних мистецьких практик (як-от «Понт-Авенська школа», що згодом переформувалася у групу «Набі»), або ж заради промоції та репрезентації своєї творчості (експозиції паризького «Салону Троянди і Хреста», виставки бельгійських митців «Група ХХ»).

Символізм розвивається паралельно та у взаємозв'язку з іншими мистецькими течіями, напрямами, стильовими пошуками доби – модерном, експресіонізмом, декадансом. Символізм – явище дійсно суперечливе та багатоскладове, і як напрям в образотворчому мистецтві, безмежно еластичне.

Художники, яких ми вважаємо представниками символістського напрямку, як правило, не були ізольованими фігурами, і проблеми символіки цікавили їх разом із багатьма іншими, не менш актуальними. Тож задля розуміння проблем розвитку символістського напрямку необхідно усвідомлення складності та взаємопроникнення мистецьких процесів того часу. Наприклад, австрієць Густав Клімт та норвежець Едвард Мунк є не тільки знаними художниками-символістами, а ще й у першому випадку провідником стилю модерн, а в другому – передвісником експресіоністського напрямку в живописі.

Тож, враховуючи вищезазначене, можемо погодитися із сентенцією Ганса Гофштаттера про те, що коректна історія символістського мистецтва –

це передусім історія мистецьких індивідуальностей [164, с. 19], творчість яких часто потребує переосмислення та відкриття наново. Така позиція актуальна не лише для таких маловідомих постатей, як Михайло Сапожников, а й для цілком знаних. Як характерний приклад наведемо постать Арнольда Бекліна, творче надбання якого протягом останнього століття неодноразово перетлумачували. Його постать наново відкрили у 1920-х роках сюрреалісти Сальвадор Далі й Макс Ернст, які вважали його своїм попередником і шанували як геніального художника [152, с. 124], а вже у нашому, XXI столітті, – завдяки експонованій у музей д'Орсе виставці «Арнольд Беклін ф–сучасний провидець» [159], яка дозволила вдруге репрезентувати для публіки та фахівців постать живописця, переоцінивши його мистецький доробок саме з позицій унікальності та важливості для символістського руху.

Проблема розвитку символізму в образотворчому мистецтві України на сьогодні залишається остаточно не вирішеною. Одна з причин полягає в тому, що протягом тривалого часу, за радянської доби історії нашої країни (особливо із встановленням сталінського режиму), теми модерну, символізму та інших явищ порубіжжя XIX–XX століть було фактично винесено за межі тогочасного мистецтвознавчого дискурсу. Тільки з початком так званої «відлиги» «<...> з'явилась можливість об'єктивного аналізу історії української художньої культури» [111, с. 6].

Символізм в Європі було наново відкрито для глядача та дослідника на початку 1960-х років через тематичні виставкові проєкти. Аналогічні процеси маємо змогу спостерігати в сучасній Україні в добу відновлення незалежності – і також завдяки масштабним виставкам, організованим в останнє десятиліття. Як характерні приклади наведемо такі загальноукраїнські мистецькі імпрези: «Велике і величне («Мистецький Арсенал», м. Київ, 2013 р.) [40], «Українська лінія модерну» (Національний художній музей, м. Київ, 2013 р.) [136], «В епіцентрі бурі: модернізм в Україні 1900–1930-х років» (Галерея «Нижній Бельведер», м. Відень (Австрія), 2024 р.) [77]. Наведені

виставкові проєкти, які за заявленою концепцією безпосередньо не спрямовані на дослідження символізму, насправді певним чином віддзеркалювали напрям, адже в межах однієї експозиції була можливість презентувати твори Михайла Сапожнікова, Всеволода Максимовича, Вільгельма Котарбінського, а також Петра Холодного, Михайла Жука, Олекси Новаківського – усіх тих митців, творчість яких, за влучним визначенням О. Федорука, була «...збуджена ферментами символізму і сецесії» [138, с. 89].

Представлені в контексті означених експозицій видатні українські майстри межі ХІХ–ХХ століть були героями складної та драматичної фази розвитку вітчизняної культури. В Україні, де надзвичайно активізувалося культурне життя, – це час високого злету інтелектуальної думки, виникнення і поступу розмаїття естетичних та філософських концепцій, активного розвитку новітніх мистецьких течій і художніх практик та появи плеяди яскравих творчих індивідуальностей [64, с. 86].

Пошвавлення художнього процесу в Україні певною мірою було інспіроване бурхливим економічним розвитком та появою нових густонаселених міст з відповідним розквітом міської культури. Саме в цей час засновують нові музеї і відкривають виставкові салони, швидко з'являються і зникають нові мистецькі періодичні видання та мистецькі об'єднання. Українські художники «<...> відчули свою причетність до єдиного мистецького процесу, що захопив тогочасну Європу. Навчання або творчі поїздки занурили молодих майстрів у художнє життя Парижа, Відня, Мюнхена, Кракова <...>» [70, с. 20]. Навіть ті митця, які не мали змоги подорожувати за кордон, водночас стають частиною єдиного комунікативного культурного простору, не в останню чергу завдяки широкому розповсюдженню європейських ілюстрованих мистецьких видань.

Українське культурний процес перших десятиліть ХХ століття характеризує наздоганяючий тренд: ідеї модерну та символізму, хоча і з певним запізненням, але швидко розповсюджуються в мистецькому житті як західноукраїнських, так і східноукраїнських земель, де їх творчо

переосмислюють і реалізують через взаємодію з національними традиціями. Пошуки нових художніх форм захоплюють молодих художників Києва, Львова, Харкова, Одеси, безперечних «<...> центрів культурного життя України, і набувають у кожному з них своїх специфічних особливостей» [49, с. 144].

Варто окремо наголосити, що, на нашу думку, символізм в українському живописі не набув вигляду певним чином сформованого та завершеного напрямку, не мав ясно артикульованої програми (як, наприклад, у Франції). Для низки знаних вітчизняних митців, наприклад Анатолія Петрицького, Олександра Богомазова, Петра Нілуса, символізм був тимчасовим захопленням, реалізувавши яке, вони продовжували рухатися далі в пошуку нового. Але все ж таки в царині пластичних мистецтв ми можемо виокремити постаті митців, які не тільки, так би мовити, віддавали данину «настроєм доби», а й залишили по собі видатні твори, які можна трактувати як яскраве відлуння реалізації символістської концепції.

Характерним рефреном для наукових розвідок вітчизняних дослідників, починаючи з робіт кінця 1980-х [49] і дотепер [70; 108; 128], є об'єднання в єдиний блок тем символізму та модерну, що й не дивно, враховуючи, наскільки органічною була художня мова сецесії – головного стилю епохи – для втілення символістських ідей: «У стильових рисах модерну фіксуються символістські ідеї, а твори символізму зберігають стильову оболонку модерну [128, с. 64]».

Знана українська мистецтвознавиця Л. Соколюк, розглядаючи питання особливостей розвитку символістського напрямку на вітчизняному мистецькому ґрунті, наголошує на піднесенні монументально-декоративного виду малярства [128, с. 64], який поширився у зв'язку з повсюдним спорудженням на території України значних будівель адміністративного, мистецького, культового, індустріального призначення. Тож провідним жанром за таких умов виявилася картина-панно, у монументальній формі якої

важливі історіософські та культурфілософські питання мали змогу знайти відповідне символістське вирішення.

Ключовими майстрами для історії розвитку українського образотворчого мистецтва, які у формах монументального живопису мистецькою мовою модерну спробували втілити більшою чи меншою мірою певний символістський зміст, вважаємо Модеста Сосенка, Петра Холодного та Олексу Новаківського. Усі троє є яскравими виразниками національного варіанту загальноєвропейського стилю модерн. Найближчим до втілення саме символістської естетики серед трьох зазначених майстрів був О. Новаківський, у творчому доробку якого можемо виокремити низку монументальних панно алегоричного плану, написаних для інтер'єрів Львівського музичного інституту, та серію станкових живописних творів, присвячених темі пробудження, у яких спорідненість творчості Олекси Новаківського із західноєвропейським символізмом з його багатозначністю образу та полісемантизмом трактувань особливо відчутна [128, с. 69].

Джерела символістського наповнення живопису Олекси Новаківського слід шукати у його знайомстві з актуальними європейськими мистецькими практиками та здобутою в Краківській академії красних мистецтв фаховою освітою: «Ідеї символізму, ознаки модерну, поширившись у Кракові, діставались Львова, який був справжнім культурним центром Західної України» [70, с. 21]. У Кракові також навчалися такі видатні українські майстри доби, як Іван Труш, Михайло Бойчук, Михайло Жук, творча та мистецька діяльність яких дали потужні імпульси розвиткові художнього процесу в Україні, зокрема і символізму.

Найвідоміший твір Михайла Жука символістського спрямування – панно «Чорне і біле». Образний лад роботи визначається енергійним застосуванням рослинно-квіткових форм, які є ключовими носіями символістського змісту та віддзеркалюють внутрішні стани двох головних персонажів картини – чорного та білого янголів. Образи героїв твору, з одного боку, цілком конкретно-портретні (адже нагадують пізнавані риси обличчя

юного Павла Тичини та Поліни Коновал – романтичного захоплення поета [129, с. 83]), а з іншого – доволі виразно адресують до еллінського міфу про Орфея та Еврідіку. Квіткове буяння художник використовує для метафоричного виявлення явних та потаємних почуттів персонажів – довкола чорного янгола «<...> квітнуть соняшники і чорнобривці, що символізують горіння, сяння сонця, жадобу до життя, у той час як гордовита татарська гвоздика, віоли, синюха, блакитна своїми холодними тонами, скоріше відповідають душевним рисам білого ангела» [130, с. 1341].

Своєрідна символістська натурфілософія цього відомого твору Михайла Жука, що виявлена через органічну метафорику квіткових мотивів, певним чином близька і мистецьким наративам Михайла Сапожникова, у чому матимемо змогу переконатися згодом.

Містичну лінію символізму, яка втілює типову іконографію декадансу, в історії українського мистецтва презентує творчість Вільгельма Котарбінського. Академічною художньою мовою художник у своїх символістських творах, що «<...> просякнуті духом фатальної приреченості та есхатології» [131, с. 183], втілював типову декадентську тематику з домінуванням мотивів смерті.

Створення образів символістського спрямування в контексті розробки пейзажного жанру – характерне явище для українського образотворчого мистецтва першої чверті ХХ століття. Майстром такого романтичного символізованого краєвиду в Україні виступив Костянтин Богаєвський. Художник, усе життя якого пов'язане з містом Феодосією, прославився низкою фантазійних гористих кримських краєвидів. Різноманітні панорами Криму, де народився митець, постають у його картинах «<...> символом омріяної країни легендарних героїчних часів, де скелясті бузкові гори височать над затишними долинами з голубіючими озерами. На берегах озер непорушно застигли таємничі тонкі дерева, серед густого віття яких яскравіють казкові плоди, а золотаве небо сяє перлистими сплесками світла» [107, с. 491]. Тонка естетична стилізація, перетлумачення змісту та стилістики

малярів раннього італійських Відродження стали благодатним ґрунтом для створення епічних краєвидів символістського наповнення [107, с. 491]. Основою сюжетів митця була прадавній епос, народна міфологія, що є характерним для доби. Улюбленою темою художника була Кіммерія з її величними горами та античними містами, що населені кіммерійцями – легендарним народом, який в епічну добу мешкав у Криму.

Принагідно зазначимо, що кримські краєвиди багато років слугували джерелом мистецького натхнення і для Михайла Сапожникова, що безпосередньо віддзеркалено принаймні в чотирьох символістських творах митця, а саме: «У затоці» (А. Рис. 52), «Хвиля» (Варіант №1, варіант №2) (А. Рис. 38, 56), «Тривога» (А. Рис. 69).

Особливе місце в історії розвитку українського образотворчого мистецтва символістського напрямку посідає постать Юхима Михайліва. Ідея синестезії є визначальною для його мистецтва. Художник у своїй творчості прагнув до синтезу мистецтв – живопису, музики, поезії [103, с. 340]. У пошуках аналогій музики та образотворчого мистецтва художник знаходить уподібнення живописної композиції та музичної мелодії, у властивостях колориту, де він уникає різких переходів та надає перевагу тонким нюансам [128, с. 79], що багато в чому визначає відповідний вибір матеріалів – акварель, пастель. Окремі роботи митець маркує термінологією темпів музики, визначаючи, «<...> що картина “Старий цвинтар” є музичним повільним темпом адажіо, “Зруйнований спокій” є швидким темпом алегро, а “Блукаючий дух” є грайливим скерцо» [103, с. 340]. Якщо в роботах 1910-х років Юхим Михайлів захоплюється романтикою минулого та темами національного відродження («Душа каменю», «Кам’яні баби», триптих «Соната України») то вже у 1920-х роках («Мій сон», «Закуте мистецтво», «За завісою життя», триптих «Місячна соната») художник віддає перевагу роботам на філософську тематику «<...> пронизану образами відречення від життя, іронії, тривоги, безвиході, це філософія світу навиворіт, його глибоких і страшних нетрів» [39, с. 1139].

Цікавим фактом з біографії Юхима Михайліва є те, що на початку 1910-х років він перебуває в Катеринославі, де протягом певного часу працює у Музеї старожитностей ім. Олександра Поля, директором якого був Дмитро Яворницький, «<...> що розкрив молодому співробітникові таємницю українського духу» [39, с. 1139]. У зв'язку із зазначеним не виключаємо можливості певних творчих контактів Юхима Михайліва та Михайла Сапожникова.

Тож, узагальнюючи, ще раз наголосимо, що, хоч символізм в українському художньому житті і не мав характеру самостійного широкого напрямку, він мав помітні локальні вияви у творчості окремих митців. У цьому контексті постать Михайла Сапожникова, послідовного художника-символіста, вирізняється в українському мистецькому просторі. За систематичністю реалізації символістської естетики творчість М. І. Сапожникова можна порівняти хіба що з мистецьким доробком Юхима Михайліва. На українському мистецькому ґрунті постать Михайла Сапожникова виокремлюється, також, спробою піддати свій практичний досвід теоретичному усвідомленню, узагальнивши власні пошуки у теоретичній публікації.

Висновки до розділу 2

Підсумовуючи вищенаведене, слід зазначити, що символізм як напрям в образотворчому мистецтві – явище суперечливе та багатоскладове, і його дефініції саме в царині пластичних мистецтв є питанням остаточно не вирішеним. Ускладнення з визначенням символізму саме в образотворчому мистецтві зумовлені його недостатньою оформленістю як напрямку, а також тим, що його ідеї та програму визначали передусім у літературних термінах, що пояснює різноманітність його реалізації саме засобами пластичних мистецтв.

Джерела походження естетики напряму символізму слід шукати у спадщині німецьких філософів доби романтизму (Ф. Шеллінга, Ф. Шлегеля) та французьких літераторів другої половини XIX століття (Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Верлена). Визначено ключові постаті, які безпосередньо формулювали символістську доктрину (Ж. Морєас, Г. Кан, М. Метерлінк, А. Мокель). Встановлено коло символістів-письменників, які знаходили точки перетину літературного та живописного символізму, визначали спільні для обох видів мистецтв естетичні принципи, впливали на формування напряму в царині пластичних мистецтв за допомогою як теоретичних текстів, так і художньої критики (Г.-А. Ор'є, Ж.-К. Гюїсманс, Е. Дюжарден). З'ясовано те, що для письменників – у теоретичних текстах – першочерговим було питання відношення образу та форми, а для художників (М. Дені, О. Сеон) нагальнішими були проблеми формоутворення, організації самої художньої форми.

Хронологічними межами напряму в образотворчому мистецтві локалізовано 1860-ті – 1910-ті рр. Визначено, що головними ознаками символістської форми в мистецтві, незалежно від конкретного пластичного втілення, є багатозначність, нестійка інтерпретативність, здатність до постійної зміни значення. Символістські практики в образотворчому мистецтві не вимагали ні стилістичних, ні тематичних регламентацій, тож естетику напряму втілювали або застосовуючи різноманітні літературні алюзії, або активізуючи засоби виразності самої художньої форми. Символістський рух – загальноєвропейське явище, яке підноситься у взаємозв'язку з іншими мистецькими течіями й напрямами доби.

Незважаючи на те, що в Україні в царині образотворчого мистецтва символізм не набув форм завершеного напряму, усе ж таки можна виокремити постаті живописців, у творчому доробку яких є визначні твори, які можна трактувати в площині втілення символістських дефініцій. Це, наприклад, О. Новаківський, М. Жук, К. Богаєвський, Ю. Михайлів.

Постать М. Сапужникова виокремлюється серед українських митців як своєю цілеспрямованістю у втіленні символістської естетики, так і намаганням витлумачити свій практичний досвід у теоретичному узагальненні.

РОЗДІЛ 3

ФЕНОМЕН СИМВОЛІСТСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

МИХАЙЛА САПОЖНИКОВА

Творчість Михайла Сапожнікова (1871–1937), зважаючи на його унікальність як послідовного художника-символіста, посідає особливе місце в історії українського образотворчого мистецтва 1910-х–1920-х років. Водночас, на жаль, прізвище майстра і його доробок майже невідомі за межами нечисленного кола знавців.

Більша частина життя митця пов'язана з Україною, з містом Катеринославом (сучасна назва – Дніпро). Народився ж Михайло Сапожніков у 1871 році в Саратові [9]. Був тринадцятою дитиною у великій багатодітній сім'ї [65, с. 22]. Після закінчення в 1890 році Саратовського Олександро-Маріїнського реального училища за фінансової підтримки місцевих купецького й міщанського товариств вступив до Імператорської академії мистецтв як академіст із живопису [11] (А. Рис. 1). За підсумками навчання отримав свідоцтво другого розряду, яке давало право викладати малювання й чистописання в середніх навчальних закладах [14].

Одразу після закінчення фахового мистецького закладу в 1895 році Михайло Сапожніков отримав призначення до міста Павлограда (Катеринославська губернія, нині Дніпропетровська область) [18]. Тут розпочався відлік творчої і педагогічної діяльності художника. Він викладав у місцевій гімназії, а у вільний від учителювання час займався живописом, багато працював на пленері.

1908 року Михайло Сапожніков переїхав до Катеринослава, де жив і працював до 1937 року [65, с. 33]. Художник одразу включився в бурхливе культурне життя губернського міста. Займався просвітницькою і викладацькою діяльністю, брав участь як експонент у місцевих художніх виставках [43, с. 3], як член художньої комісії Катеринославського наукового товариства викладав на художніх курсах, започаткованих художньою

комісією [120, с. 17], виступав одним з ініціаторів створення місцевого художнього музею (А. Рис. 2). Не лише громадська активність, а й творчі практики митця були тісно пов'язані з подальшою діяльністю музею, особливо на початкових етапах функціонування мистецької установи. Зауважимо, що першою музейною експозицією, яка репрезентувала місцевий мистецький осередок, стала саме масштабна персональна виставка Михайла Сапожникова 1926 року [38, с. 4]. Друга велика персональна виставка відбулася також у міському художньому музеї в 1939 році [50, с. 74], але вже після смерті живописця (30 червня 1937 року митець після довготривалої хвороби помер), тож, цілком зрозуміло, мала ретроспективно-меморіальне спрямування. Наразі саме Дніпровський художній музей володіє найбільшою збіркою робіт М. І. Сапожникова.

Михайло Сапожников не вів щоденника, не залишив мемуарів. До наших часів зберіглася тільки одна програмна стаття художника – «Про символічну творчість у мистецтві» [113].

Саме з ідеями й естетикою символізму – важливого літературно-мистецького напрямку світової та української культури кінця XIX – початку XX століття – пов'язана визначна частина творчого доробку художника.

3.1. Формування творчої особистості М. І. Сапожникова

У цьому підрозділі спробуємо означити міста, людей та події, які, на наш погляд, мали змогу суттєво вплинути на формування творчої особистості художника, спираючись на документально підтвержені факти біографії М. І. Сапожникова та частково реконструюючи певні події його життя.

Зауважимо, що наявна інформація щодо подій життєвого та творчого шляху художника, яку пропонують дослідники В. В. Кулічихін та О. М. Світлічна, спирається на рукопис доповіді С. І. Шила, яка, своєю чергою (за словами самого Семена Шила), заснована на усному спілкуванні із сином художника – Леонідом Сапожниковим [7, с. 34]. Тож наявна інформація, що

складалася під впливом різного роду аберацій, потребує ретельної перевірки та верифікації.

Вважаємо важливим зазначити таке: наразі виявлено, що низка наведених С. І. Шилом відомостей про життя М. І. Сапожникова

а) не точні (наприклад, назва першої символістської серії) або правильні лише частково (як-от місце та обставини презентації першої персональної виставки символістських робіт художника, з яких точно вказані рік та місто, але не локація);

б) мають ознаки недостовірної інформації (наприклад, близьке знайомство та взаємодія з відомими митцями того часу – І. Е. Грабарем, І. Ю. Рєпіним);

в) їх достовірність наразі неможливо підтвердити (наприклад, мандрівку до міст Німеччини наприкінці 1895 – на початку 1896 років та навчання в знаних мюнхенських студіях-майстернях – Антона Ашбе та Шимона Голлоші.

Складність розгляду проблеми формування творчої особистості Михайла Сапожникова полягає не тільки і навіть не стільки в трактуванні тих чи тих явищ та подій, а в першу чергу в їх фактологічній правильності й доказовості.

3.1.1. Саратов. 1871–1890

Місто Саратов – у якому 27 вересня 1871 року народився [9], а згодом здобув базову середню освіту [10] та отримав перші мистецькі враження Михайло Сапожников, – безумовно, посідає ключове місце в процесі формування творчої особистості художника.

На відміну від його більш відомих земляків-ровесників Віктора Борисова-Мусатова та Павла Кузнецова, у Михайла Сапожникова самореалізація в царині образотворчого мистецтва не була такою яскравою, шлях до символізму був досить тривалий, а презентація мистецьких досягнень відбувалася у доволі складних соціально-політичних умовах. Те, що саме із

цього міста походять такі відомі художники, видається не випадковим, адже Саратов останньої третини XIX століття – це не тільки торговельний центр, що стрімко розвивався у східноєвропейській частині російської імперії, на перетині транспортних шляхів, а й важливий культурний осередок регіону [110, с. 13].

Вирішальну роль у набутті статусу культурного центру відіграло відкриття в 1885 році в Саратові художнього музею імені О. М. Радищева. Заснований онуком відомого дисидента, видатним російським пейзажистом Олексієм Боголюбовим, цей музей виявився першим провінційним загальнодоступним художнім музеєм на теренах імперії. Основою зібрання стала колекція картин, подарована О. П. Боголюбовим, який сам був завзятим збирачем західноєвропейського мистецтва. Саратовська молодь, що займалася живописом, серед якої, звісно, і Михайло Сапожников, після відкриття в місті музею отримала змогу наочно познайомитися з творами не тільки відомих художників російської імперії, а й, наприклад, із картинами Антуана Ватто, Жан-Оноре Фрагонара, Каміля Коро, із респектабельним зібранням робіт барбізонців – Теодора Руссо та Шарль-Франсуа Добіньї [109, с. 10].

Пощастило Михайлу Сапожникову і з першим навчальним закладом. Достеменно відомо, що середню освіту він здобув у Саратовському Олександро-Маріїнському реальному училищі [10], навчальному закладі, який вважався більш демократичним за головну альтернативу – саратовську класичну гімназію. Основними предметами в реальному училищі, окрім математики й природничих наук, вважалися також креслення та малювання [109, с. 8]. Під час навчання в закладі М. І. Сапожникова креслення та малювання там викладав Василь Коновалов (1863–1908) – випускник Імператорської академії мистецтв, ключова постать у художньому житті Саратова другої половини 1880-х–1890-х років. У квартирі В. В. Коновалова збирався своєрідний художній клуб, який складався переважно зі студентів реального училища, що захоплювалися мистецтвом та мали певний хист до малювання: «Вечорами у Коновалова малювали з гіпсових зліпків, у неділю та

свята писали олією. Часто велися пристрасні суперечки про мистецтво, про призначення художника, про його роль у суспільстві; сперечалися і про прочитане» [109, с. 8].

Коли 1887 року в Саратові було створено Товариство шанувальників витончених мистецтв, то його частиною стала майстерня Коновалова в якості складової студії живопису та малювання. Відділенням малювання керував сам Коновалов, а відділенням живопису з 1889 року – італієць, який уже багато років жив у Саратові, – Гектор Сальвіні-Бараккі (1852–1915). Студія швидко перетворилася на професійну малювальну школу, здатну підготувати своїх вихованців до вступу до фахового мистецького навчального закладу [110, с. 14]. С. І. Шило стверджував, що саме в цій студії готувався до вступу в Академію мистецтв Михайло Сапожников [7, с. 6]. Враховуючи те, що альтернативи художній студії Коновалова і Сальвіні-Бараккі з кінця 1880-х і до середини 1890-х років у Саратові не було (до відкриття у 1897 році в місті художнього училища), вважаємо обґрунтованим висловлене С. І. Шилом припущення про підготовку М. І. Сапожникова до вступу в Академію саме тут, а ще раніше – у домашній майстерні Василя Коновалова.

За споминами більш юного ровесника М. Сапожникова, Павла Кузнецова, у своїх педагогічних практиках В. В. Коновалов прагнув «<...> до виховання у своїх учнях почуття форми предмета, розуміння форми як цілого. Велику увагу приділяв він і композиційним нарисам, домагаючись від майбутніх художників уміння будувати предмет у просторі, відчувати формат аркуша» [109, с. 10]. У приватній майстерні, а потім і студії Василя Коновалова навчалися відомі в майбутньому майстри так званої Срібної доби, художники В. Е. Борисов-Мусатов, П. В. Кузнецов, П. С. Уткін, а також багато митців «другого ешелону», наприклад Д. А. Щербіновський, А. Є. Карев, А. І. Савінов, О. Т. Матвеев та інші, яким здобуті у Студії навички допомогли вступити до фахового мистецького закладу й надалі реалізуватися як професіоналам у царині образотворчого мистецтва.

Певний вплив на формування творчої особистості могли мати й експоновані в Саратові у 1888 та 1889 роках XVI та XVII виставки Товариства пересувних художніх виставок [109, с. 13], де поряд з роботами вже відомих живописців можна було побачити й перші значні твори молодих малярів, не набагато старших за самого М. І. Сапожникова – Ісаака Левітана, Абрама Архіпова, Михайла Нестерова, – які вже в той час шукають новий зміст та нові форми в мистецтві.

Ще однією важливою передумовою, що сприяла реалізації перспективи здобуття фахової мистецької освіти, а відповідно й розвитку творчої особистості художника, була можливість отримувати фінансову допомогу від саратовських купецької та міщанської громад за результатами успішного вступу до вищого навчального закладу. Ця допомога від громади фактично була безвідсотковою позикою, яку отримувач зобов'язувався після здобуття освіти повернути надавачу в повному обсязі, здійснюючи щомісячні платежі в розмірі десяти відсотків від поточної зарплатні. Асигнована позика на здобуття вищої освіти від саратовських купецької та міщанської громад складала 150 рублів на рік. Для її отримання Михайло Сапожников мав кожні пів року надавати до саратовських міщанської управи документ, який підтверджує факт його перебування в лавах студентів вищого навчального закладу, що майбутній художник, вступивши до Академії, регулярно робив [11].

Сукупність зазначених чинників, а саме: функціонування приватної майстерні (пізніше Студії) Василя Коновалова, відкриття першого не столичного загальнодоступного художнього музею, можливість одержати безвідсоткову позику на здобуття освіти від громади – усе це створювало сприятливе середовище та певні умови, що заохочували до занять малюванням, допомагали розкрити творчі здібності та підготуватися до вступу до відповідного фахового мистецького закладу.

3.1.2. Петербурзька Академія мистецтв. 1890–1895

2 червня 1890 року Михайло Сапожников завершує навчання в Саратовському Олександро-Маріїнського реальному училищі [10]. Улітку того ж року, витримавши конкурсний іспит з малювання, він 28 серпня був прийнятий до числа академістів Імператорської академії мистецтв [11] як учень фігурного класу. Провчившись у вищому фаховому закладі трохи більше ніж п'ять років, М. І. Сапожников 4 жовтня 1895 року отримав свідоцтво другого розряду про закінчення Педагогічних курсів при Академії, яке давало право на викладання малювання та чистописання в середніх навчальних закладах [14; 15].

Перебування художника в лавах академії збіглося в часі із докорінною реформою всієї системи спеціальної освіти. Реформа 1893–1894 років поділила до того єдину установу на дві порівняно самостійні: Академію мистецтв та Вище художнє училище при академії. Саме друга установа, створена в результаті змін – Вище художнє училище, – перейняла на себе функцію дореформеної Академії як головного центру вищої спеціальної професійної освіти. Зазнав кардинальних змін склад викладачів, методики навчання, порядок присвоєння та класифікація академічних звань. Пореформений порядок навчання для художників, скульпторів і граверів включав два послідовні етапи: початковий (перші два роки) в гіпсо-фігурному та натурному класах, другий етап – заняття в майстерні під орудою професора-керівника, що за задумом і мало бути стержневою частиною освітньої системи [145].

Дореформений порядок навчання, на який і припадають три з п'яти навчальних років, проведених Сапожниковим в Академії, припускав тривале (до трьох років) та послідовне перебування академіста в гіпсовому, гіпсо-фігурному, натурному класах. Демонструючи певні успіхи в навчанні та здобуваючи академічні заохочувальні нагороди (золоті, срібні медалі), академіст у підсумку мав завершити навчання здобуттям звання класного художника (одного з трьох установлених ступенів), а за найпозитивнішим

сценарієм – і можливість виконати так звану «програму» – дипломний твір на задану вченою радою Академії тему [145].

Особливості перебування Михайла Сапожникова в Академії мистецтв певним чином відображено в документах особової справи художника [8]. Два рази на рік М. І. Сапожников звертався до канцелярії академії з проханням надати йому довідку, яка б засвідчила його перебування серед академістів закладу, що слугувало запорукою отримання вже згаданої фінансової допомоги (позики) від саратовських купецької та міщанської громад. У зазначених довідках зазначено, що на першому і другому роках навчання художник є серед академістів спочатку фігурного, а потім гіпсо-фігурного класів із живопису [8, с. 9, 19, 21, 22]. У довідках за третій і четвертий рік навчання канцелярія академії використовує формулювання «є академістом Академії мистецтв з відділу живопису» [8, с. 25, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 35], яке не дає змоги визначити, у якому саме класі він перебуває. У підсумку на середину 1893 року М. І. Сапожников опиняється в ситуації, коли для успішного завершення навчання за дореформеними правилами він не має ні персональних академічних здобутків (про це говорить відсутність у документах особової справи художника згадок про присудження будь-якої заохочувальної академічної нагороди), ні часу (адже старий Устав Академії, а з ним і порядок присудження та класифікація звань класного художника, остаточно припиняє свою дію з початком навчального 1893/1894 року). Також не відбувся перехід Сапожникова до майстерні одного з професорів, що, цілком можливо, пов'язано з реформеними та пореформеними пертурбаціями, або ж із тим, що він не витримав іспит, обов'язковий для перевodu з гіпсо-фігурного, натурного класів до персональної майстерні. Враховуюче вищезазначене, єдиним варіантом залишитися в системі вищого навчального закладу та продовжити освіту був вступ на Педагогічні курси, які функціонували при Академії з 1879 року, що також надавало можливість паралельно з курсами продовжувати відвідування інших занять Академії [145, с. 124]. До слухачів курсів, які було розраховано на два роки, приймали охочих

з-поміж учнів третього та четвертого курсів Академії. Відповідно до отриманого по закінченню курсів свідоцтва [15], Михайло Сапожников був слухачем Педагогічних курсів протягом 1893/1894 та 1894/1895 навчальних років, успішно витримав встановлені випробування в методиці малювання та здобув право на викладання малювання в середніх навчальних закладах.

Здобувши після закінчення курсів свідоцтво другого розряду, Сапожников здійснює спробу замінити його на свідоцтво першого розряду шляхом отримання академічного звання «художника», щодо чого він у листопаді 1895 року звертається до Ради Вищого художнього училища з проханням «<...> оглянути мої домашні роботи, які я виставлю на учнівській виставці, і, якщо буде гідним, дати мені звання художника <...>» [17]. Невідомо, з якими саме творами він бере участь у виставці, але відомий результат – відмова Ради Вищого художнього училища в отриманні звання «художник» [17].

У контексті формування творчої особистості Михайла Сапожникова та його фаховості саме як художника значення факту отримання мистецької освіти в Академії мистецтв (з 1893 року – Вищому художньому училищі) важко переоцінити, навіть незважаючи на те, що це відбувалося в кризовий для навчального закладу період. Окрім здобуття засад професійної майстерності, нехай і в досить консервативному дусі, у фігурному, гіпсо-фігурному, натурному класах, Михайло Сапожников опанував і базовий Академічний науковий курс, який включав історію мистецтв, анатомію, перспективу, архітектуру [22].

Вважаємо, що не буде перебільшенням припустити певний вплив на формування творчої, освіченої людини і розташування самого мистецького закладу. Перебування протягом цих п'яти років саме в Санкт-Петербурзі надавало художнику змогу бути в центрі культурного життя імперії, перспективу брати участь, принаймні в ролі спостерігача, у подіях мистецького життя столиці, відвідувати публічно доступні музейні заклади, мистецькі та виставкові заходи.

Не перебільшенням буде зауважити й те, що здобуття саме педагогічної освіти визначило трудову біографію Михайла Сапожникова, який надалі протягом усього життя займався викладацькою діяльністю.

3.1.3. Подорож до Німеччини. 1895–1896

Неможливо оминати подію з життя Михайла Сапожникова, згадувану всіма дослідниками творчості митця, – мандрівку до міст Німеччини наприкінці 1895 – на початку 1896 років та відвідування двох провідних приватних студій у Мюнхені – Антона Ашбе та Шимона Голлоші. Цей «факт» життя художника визначається дослідниками як досить важливий у процесі формуванні творчої особистості майстра, але автентичність цього епізоду біографії викликає наразі сумніви.

Вивчення опублікованих та рукописних матеріалів показує, що перша згадка про зазначену подорож М. І. Сапожникова міститься в матеріалах тематичної доповіді, представленої Семеном Шиловим у 1971 році до століття від дня народження художника [7, с. 11-12]. Надалі цю інформацію оприлюднили В. В. Кулічихін (із посиланням на доповідь С. Шилова) [65, с. 23] та О. М. Світлична (без посиланням на доповідь С. Шилова та й взагалі без посилання на будь-яке джерело інформації) [116, с. 129]. Зокрема, В. В. Кулічихін, фактично резюмуючи заяву С. І. Шилова, повідомляє про подорож таке: «Вважаючи, що знань, здобутих в Академії, недостатньо, молодий художник поїхав до Німеччини. Там він став відвідувати мюнхенські приватні студії А. Ашбе та Ш. Холлоші <...>. Тим часом Саратовська громада припинила видачу допомоги та наполягала на негайному поверненні молодого випускника Академії мистецтв <...>. М. І. Сапожников, залишивши студію А. Ашбе в Мюнхені, приїхав до Павлограда <...>» [65, с. 23].

Мандрівка до Німеччини належить до тієї категорії відомостей, які наразі не підтверджуються жодним альтернативним достовірним джерелом інформації. Ба більше, вважаємо, суперечить логіці та здоровому глузду.

Чому інформація про мандрівку до Німеччини має сумнівний вигляд? Відповідь на це запитання тривіальна: час і гроші, а точніше, брак цих двох чинників. Подібна подорож потребувала певних матеріальних ресурсів, навіть якщо реалізовувалась у найскромнішому короткотерміновому варіанті. Наприклад, І. Е. Грабарь, відомий художник-сучасник Михайла Сапожникова, задля фінансування виїзду за кордон, до Мюнхена, був змушений укласти угоду з досить значними зобов'язаннями: «З моменту виїзду за кордон я мав отримувати по сто карбованців на місяць протягом двох років. За це я зобов'язувався писати для “Ниви” статті про західне мистецтво та <...> виконувати необхідні для журналу малюнки, плакати <...>» [48, с. 118], а інший відомий художник-земляк Сапожникова, К. С. Петров-Водкін, плануючи короткотривалу мандрівку до Європи на велосипеді, задля заробітку та реалізації своєї мрії змушений був полишити навчання та певний час працювати на кахлевому заводі: «Я працював на кахлевому заводі. Ліпив, проектував і розцвічував <...>. За зиму я зібрав близько сотні рублів» [104, с. 129].

Чи були матеріальні ресурси для подібної подорожі в Михайла Сапожникова? Вважаємо, що це малоімовірно, враховуючи те, що він був змушений протягом всього терміну навчання в Академії постійно звертатися до саратовських купецької та міщанської громад по грошову допомогу (яку, нагадаємо, він мав ще протягом своєї трудової кар'єри повертати) у розмірі 150 рублів на рік. Вважаємо, що фінансове становище художника на той час навряд чи дозволяло йому реалізувати подібну творчу подорож.

Другий чинник, який ставить під сумнів можливість поїздки до Німеччини Михайла Сапожникова, – час. Отримавши 4 жовтня 1895 року свідоцтво про закінчення Педагогічних курсів, художник 23 жовтня 1895 року [15] звертається із проханням оглянути його роботи на виставці з метою присудження йому звання «художника», а відповідно 28 числа того само місяця він отримує відмову від Ради Вищого художнього училища. Уже 29 листопада цього само 1895 року М. І. Сапожников намагається влаштуватися

«<...> на службу до Одеського Навчального Округу <...>» [16], про що дізнаємося з відповідно листа, направлено на адресу Канцелярії Імператорської академії мистецтв.

Дослідивши хронологію подій, маємо зробити висновок, що необхідного для мандрівки (а для навчання в мистецьких студіях Мюнхена і поготів) проміжку часу між завершенням навчання та початком трудової діяльності митець не мав. Враховуючи вищезазначене, вважаємо загальноприйнятій дослідниками «важливий факт» життя Михайла Сапожникова – мистецьку подорож до Німеччини кінця 1895 – початку 1896 років – наразі недоведеним та недостовірним.

3.1.4. Павлоград. 1896–1908

Більша частина життя Михайла Сапожникова пов'язана з Україною, з містами Павлоградом та Катеринославом. Після завершення Педагогічних курсів при Академії мистецтв художник звертається із проханням про призначення до Одеського навчального округу (до складу якого входила і Катеринославська губернія) [16], та згодом отримує призначення до гімназії в місті Павлоград. В. В. Кулічихін стверджує, що відліком педагогічної діяльності Сапожникова слід вважати 1896 рік [58, с. 24]. Не заперечуючи цього твердження, зазначимо, що наразі аргументованим та документально підтвердженим роком ведення викладацької діяльності Михайла Сапожникова в Павлограді є 1898 рік, про що свідчить наявний запит від директора Павлоградської гімназії, скерований до канцелярії Академії мистецтв 29 листопада 1898 року [18].

Окрім педагогічної діяльності, у вільний від учителювання час М. І. Сапожников займається живописом. Наявний у колекції Дніпровського художнього музею численний етюдний матеріал демонструє, що Михайло Сапожников багато працював на пленері, фіксуючи павлоградські околиці (А. Рис. 3–6), вулиці й будинки провінційного міста (А. Рис. 7–10), місцеву річку Вовчу (А. Рис. 11, 12). З 272 робіт М. І. Сапожникова, що належать до збірки

музею, щонайменше 21 краєвид можна впевнено ідентифікувати як роботи саме цього творчого етапу. Накопичений пейзажний матеріал, здобуті та зафіксовані в етюдах враження згодом будуть використані та трансформовані в низці творів художника. Символістські картини другої серії – «Поцілунок смерті» (А. Рис. 64, 65), «Буря» (А. Рис. 74, 76), «Вихор» (А. Рис. 77, 78), «Пісня сопілки» (А. Рис. 83, 84) – створені з активним використанням та перетлумаченням пейзажних мотивів саме павлоградського періоду життя майстра.

Ключовою для формування творчої особистості художника постаттю у цей період є відомий радянський письменник Сергій Миколайович Сергєєв-Ценський (1875–1958), на той час колега Михайла Сапожникова по вчителюванню – викладач павлоградської жіночої гімназії. Літератор перебуває в Павлограді протягом 1901 [141, с. 47] та 1903 років [141, с. 65]. С. М. Сергєєв-Ценський та М. І. Сапожников швидко знаходять спільну мову та починають товаришувати під час другого терміну перебування письменника в місті [141, с. 65]. Художник виявляється шанувальником першої поетичної збірки літератора – «Думи та мрії» («Думы и грезы») [107], яка була видана обмеженим накладом саме в Павлограді під час першого перебування тут Сергєєва-Ценського [141, с. 65]. Біограф письменника Іван Шевцов, описуючи спорідненість характерів, близькість інтересів і поглядів приятелів, характеризує Сапожникова так: «<...> людина великої відкритої душі та полум'яного серця <...> добре знала і самозабутньо любила реалістичний живопис, і літературу, і музику, любила те, що було миле і дороге Сергію Миколайовичу» [141, с. 65]. Наголошуючи на духовному порозумінні двох митців, І. Шевцов зазначає: «Було багато спільного у їхніх характерах, у їхніх думках, вони однаково дивилися на життя одними очима. Із Сапожниковим Сергій Миколайович ділився потаємним, читав йому свої нові оповідання» [141, с. 65].

Семен Шило стверджує (посилаючись на особисті свідчення сина маляра – Леоніда Сапожникова), що ідею символістської картини «У затоці»

запропонував художнику саме Сергєєв-Ценський [7, с. 28, 34] під час перегляду етюдів Сапожникова, які той привіз після перебування в Криму. Цей етюд (А. Рис. 54), як і сама картина (А. Рис. 52), збереглися до нашого часу в колекції Дніпровського художнього музею. С. І. Шило атрибує етюд та саму картину 1903 та 1904 роками відповідно [7, с. 34]. Підтвердити або спростувати саме таку хронологію щодо цієї важливої інформації, враховуючи відсутність на роботах власне авторського датування, наразі не є можливим. Логічнішою та вірогіднішою, однак, видається версія, що цей епізод якщо і мав місце, то міг відбутися дещо пізніше, у проміжку часу між 1906 та 1917 роками. Відомо, що саме 1906 року С. М. Сергєєв-Ценський купує земельну ділянку поруч з містом Алуштою, починає зводити тут будинок і згодом робить це місце своєю постійною резиденцією [141, с. 65]. І саме в цій місцині, на дачах, поруч із домом письменника, проводить кожне літо, аж до 1918 року, М. І. Сапожников із родиною [141, с. 176].

Дружба між родинами митців й особиста дружба Михайла Сапожникова і Сергія Сергєєва-Ценського є фактом незаперечним. Ба більше, письменник зберігає дружні стосунки із сином художника Леонідом, який згодом стає прототипом головного персонажа роману «Шукати, завжди шукати» («Искать, всегда искать»), а саме його другої частини «Загадка коксу» («Загадка кокса») [58, с. 18]. У цьому літературному творі яскраво й образно відображене життя, побут усієї родини Сапожникових, здається, із документальною точністю зафіксовані певні творчі процеси та вподобання художника того часу (постійна напружена робота на пленері, кустарне виготовлення фарб та основи), які доповнюють враження від робіт художника цього періоду з музейної колекції. Подекуди в романі опис змісту й антуражу окремих етюдів документально точно збігаються із наявними етюдами художника цього періоду: «Він писав човен, віддзеркалений у тихій воді, шелесткий, гострий, дуже загадковий очерет біля берега, різьблене щільне дубове листя, нависле над очеретом, і хитро закручений чорний, таємничий – живий, звичайно, – корч, що з цікавістю дивиться з води» [125, с. 321].

3.1.5. Катеринослав. 1908–1937

Останні 29 років життя художника пов'язані з містом Катеринославом, до якого митець переїжджає 1908 року [65, с. 33] (а за інформацією С. І. Шила – з 1907 року [7, с. 40]).

Присутність Михайла Сапожникова в громадському та культурному просторі міста наразі можна впевнено визначити з 1910 року. Саме цим роком датуються перші ідентифіковані дослідником згадки імені художника в місцевих періодичних виданнях та щорічній довідковій та статистичній літературі. Як і в Павлограді, у Катеринославі митець займається педагогічною діяльністю, викладаючи малювання та краснопис у другій міській жіночій гімназії [27, с. 152; 102, с. 4; 28, с. 50; 28, с. 310; 54, с. 143; 52, с. 200; 53, с. 201], жіночій гімназії Н. Н. Тиблен [27, с. 154; 55, с. 54; 55, с. 312; 54, с. 147; 52, с. 202; 53, с. 204], пізніше – у третій міській жіночій гімназії ім. Ю. І. Нестелей [54, с. 144; 53, с. 202], також викладає на художніх курсах, започаткованих художньою комісією Катеринославського наукового товариства [118, с. 156].

Регулярно, з 1910 року, Михайло Сапожников репрезентує свої твори живопису на художніх виставках та отримує схвальні відгуки в місцевих періодичних виданнях [29, с. 3; 43, с. 3]. Цікаво те, що до своєї першої персональної виставки 1917 року він презентує себе винятково як художника-реаліста.

Зміна в позиціонуванні із живописця реалістичної направленості на художника-символіста відбулася на початку 1917 року. До цього часу ніякої інформації про участь М. І. Сапожникова в будь-яких індивідуальних або групових виставкових проєктах із символістськими творами не зафіксовано. Уперше про художника-символіста Михайла Сапожникова ми можемо дізнатися із двох повідомлень про проведення персональної виставки митця в петроградських періодичних виданнях – журналі «Аполлон» [24, с. 71] та часописі «Новое время» [99, с. 7]. У межах цієї виставки, яка експонувалася в Петрограді у квітні 1917 року, художник демонструє 12 значних за розміром

символістських полотен, які разом склали першу символістську серію [99, с. 7]. Цілком зрозуміло, що таку значну за обсягом, цілісну за задумом і стилістично серію робіт треба було готувати заздалегідь протягом тривалого часу (імовірно, ідеться навіть не про місяці, а про роки).

Вважаємо, що не випадково для імпрези було обрано саме цей конкретний час (одразу після революційних подій лютого–березня 1917 року) і місто – Петроград. Припускаємо, що Михайло Сапожников – разом із багатьма іншими представниками творчої інтелігенції того часу – сприймав події, що відбувалися, як початок значних процесів масштабного оновлення всіх сфер життя, зокрема і в царині образотворчого мистецтва, а також, можливо, як шанс заявити про себе в нових соціально-політичних умовах. Варто зазначити, що час для представлення персональної експозиції творів живопису під назвою «1-а виставка символістських картин (Відображення революції в дзеркалі вічності – в символізмі) художника М. І. Сапожникова» [1] (А. Рис. 88) митець інтуїтивно обрав правильно, адже ті драматичні події, які розгорнулися надалі (громадянська війна в російській імперії, Визвольні змагання в Україні), навряд чи сприяли би презентації творчого доробку художника в Петрограді – та й у будь-якому іншому місті.

Вірогідно, що митець не домігся того резонансу та розголосу, на який, цілком ймовірно, розраховував, експонуючи виставку в пореволюційному Петрограді, проте відкрив для себе ще одну постать, вплив якої на творчість Михайла Сапожникова видається наразі безперечною. Маємо на увазі Василя Розанова – філософа, автора низки текстів для часопису «Новое время». Публіцист є автором яскравого критичного огляду, який присвячено презентації першої символістської серії художника [99, с. 7]. На початку свого тексту автор дає досить опуклу характеристику зовнішності самого художника: «<...> безмежно скромний старичок (майже старичок, років 50-ти), у поганому піджачку <...>» [99, с. 7], – що, вважаємо, дає змогу зробити цілком логічне припущення про їхнє особисте знайомство та спілкування, яке відбулося під час експонування першої символістської серії

М. І. Сапожнікова у квітні 1917 року. На тексті самої рецензії ми детальніше зупинимося в наступних підрозділах, наразі ж зазначмо одну цікаву деталь: у процесі характеристики робіт першої серії та виокремленої автором колізії протистояння сил біблійних та язичницьких, відшуковуючи соковиті метафори для опису язичництва та порівнюючи його із «сонцем, що повстає <...>, з людиною, що створюється, можливо, – з дитиною, що народжується» [99, с. 7], Василь Розанов фактично намічає сюжетну канву трьох останніх картин другої символістської серії – №10 «Народження пана» (А. Рис. 80), №11 «Ранок» (А. Рис. 81), №12 «Пісня сопілки» (А. Рис. 84). У цьому контексті знайомство Сапожнікова із Василем Розановим та, відповідно, вплив думок філософа, принаймні як своєрідного натхненника, на розвиток мистецької думки художника спостерігаємо доволі наочно.

Презентація першої символістської серії на виставці в Петрограді – це перша, але не остання дія, спрямована Михайлом Сапожніковим на закріплення в оточення сприйняття його мистецького образу саме як художника-символіста. Уже наступного, 1918 року художник у Катеринославі видає альбом ліноритів «Досвітні видіння. Симфонія у гравюрах» («Предрассветные видения. Симфония в гравюрах») [115]. Видання, яке містить 12 естампів, фактично є графічним еквівалентом робіт першої символістської серії Сапожнікова (А. Рис. 13, 14). Альбом включає також сторінку-розділ «Слова до симфонії», що складається з розлогіх назв-пояснень до робіт.

У тому само 1918 році художник оприлюднює засадничу статтю – «Про символічну творчість у мистецтві» («О символическом творчестве в искусстве»), яка була опублікована в першому випуску катеринославського журналу мистецтв «Аргонавты» [113, с. 23–24]. Видання, у якому Михайло Сапожніков виконував роль художнього редактора, проіснувало лише чотири випуски. Перші два номери цього літературно-мистецького часопису ілюстровано графічними роботами художника [114, с. 20] (А. Рис. 15), що, як і у випадку з ліноритами альбому «Досвітні видіння. Симфонія у гравюрах»,

являють собою своєрідні репліки картин першої символістської серії.

За часів встановлення в місті радянської влади Михайло Сапожников продовжує педагогічну та творчу діяльність. На початку 1920-х років він викладає на так званому Робітничому факультеті (навчальна установа для підготовки до вступу у вищі навчальні заклади робітників і селян; функціонувала при Гірничому інституті) та Інституті народної освіти [65, с. 40; 7, с. 63, 64]. Також продовжує активно творчо працювати, про що свідчать представлені у збірці Дніпровського художнього музею роботи цього періоду. Окрім другої серії символістських картин, це декілька десятків замальовок місцевих пейзажів, низка портретів та автопортретів.

Ключовою подією катеринославського періоду життя художника стала виставка, експонована в міському художньому музеї навесні 1926 року. Подібних за масштабом персональних презентацій творчість митця до цієї події не мала. На виставці було представлено понад 200 творів, які багатогранно – жанрово, тематично та стилістично – висвітлили творчі напрацювання художника останніх двох десятиріч [38, с. 4]. Згадана експозиція знакова тим, що саме в її межах відбулася перша зафіксована презентація робіт другої символістської серії. Виставка була досить привітно зустрінута місцевими оглядачами мистецьких подій [38, с. 4; 45, с. 28]. Як і у випадку з презентацією першої символістської серії, відзначимо вдало обраний автором час для презентацій, адже друга половина 1920-х років – це той період, коли вікно можливостей для реалізації свого творчого потенціалу стало стрімко звужуватися, остаточно зачинившись у першій половині 1930-х років.

У другій половині 1920-х років художник активно бере участь у групових виставках. Завдяки повідомленням у друкованих часописах маємо підтвердження його залучення до експонування в художніх виставках у Катеринославі 1927-го [46, с. 33], 1929-го [41, с. 18–20], 1930-го [78, с. 4] років. Зазначмо також участь робіт Михайла Сапожникова у Першій Всеукраїнській виставці Асоціації художників Червоної України, яка була експонована в

Харкові у травні 1927 року [44, с. 142–143]. У цей час, крім участі в групових виставках, не полишає Михайло Сапожников спроб влаштувати персональні презентації творчості, зокрема і за кордоном. Наприклад, відомо про те, що художник у 1929 році за допомогою відомого українського вченого-етнографа Дмитра Яворницького звертається до видатного українського художника Іллі Рєпіна та його сина Юрія з проханням допомогти влаштувати виставку його символістських картин у Фінляндії [71, с. 216]. На жаль, щодо позитивного вирішення цього питання наразі відомостей не маємо.

Із часом, принаймні з початку 1930-х років, публічна активність Михайла Сапожникова зменшується з причин не тільки об'єктивного характеру – погіршення стану здоров'я [65, с. 163], – а й також суб'єктивного. Символістські картини художника стають дедалі менш зрозумілими для оточення, а риторика оглядачів стає агресивнішою щодо автора. Як характерний приклад наведемо фрагмент критичної статті, надрукованої в часописі «Зоря» 10 жовтня 1930 року і присвяченої колективній виставці місцевих художників: «Про що пишете хоч би ви тов. Сапожников? Ми в праві чекати від вас і вимагати широких полотнищ про ударництво, колективізацію. А що ви нам даєте? Волну? – «Волну» – картину від якої тхне непотрібною й нездоровою символікою класи, що гине. Символіку з присмаком містики ви нам даєте, тов. Сапожников! Хіба «Начало человечества» нас цікавить? Хіба цього чекаємо ми від вас. Ні. Дайте нам картину, яка б показала нам «Начало» соціалізму <...> Дайте нам полотнище, що дихає суворою дійсністю нашого часу, часу “штурму унд дрангу”, і тоді ми скажемо – ви наш художник»¹ [106, с. 3].

На межі 1920-х–1930-х років у суспільстві загалом і мистецтві зокрема почалися пошуки «класових ворогів». Творчо працювати в таких умовах стає по-справжньому небезпечно. Починаючи з 1930-х років, «<...> більшовицько-партійна система примусово нав'язала мистецтву стиль соціалістичного реалізму, встановивши абсолютний диктат над розвитком мистецтва і життям

¹ У цитаті відтворено правопис першоджерела

художників <...>» [137, с. 88] та й загалом над усім мистецьким процесом. Суспільно-політичний ландшафт зазнає таких структурних змін, що в нього не вписувалися не тільки, наприклад, Михайло Бойчук та його послідовники [34, с. 39], а й Михайло Сапожников зі своїми символістськими картинами. Враховуючи вищезазначене, творче «затишшя» художника-символіста в 1930-х роках має цілком зрозумілий вигляд.

3.2. Колекція творів художника-символіста М. І. Сапожникова в зібранні Дніпровського художнього музею

Найбільша відома колекція робіт Михайла Сапожникова зберігається в Дніпровському художньому музеї. Перебування колекції робіт митця саме в цьому місці не є випадковим, «<...> адже громадська активність і творчі практики майстра були тісно пов'язані з процесами заснування та подальшої діяльністю музею, особливо на початкових етапах функціонування мистецької установи. Михайло Сапожников, як член художньої комісії Катеринославського наукового товариства, був одним з ініціаторів створення та відкриття навесні 1914 року в місті художнього музею» [88, с. 151], тому в місцевій музейній спільноті справедливо вважається одним з фундаторів установи (А. Рис. 2).

Провенанс збірки робіт М. І. Сапожникова у музеї пов'язаний із постатями сина художника, Леоніда Сапожникова (1906–1970), та головного зберігача музею у 1960–70-х роках – Семена Шиля (1918–1982). Син митця після смерті батька у 1937 році майже 30 років зберігав його творче надбання, не розпорошивши цілісної колекції. Своєю чергою Семен Шило, незважаючи на виїзд сім'ї Сапожникових до іншого міста, зміг розшукати нащадків художника та переконати їх передати збірку творів до художнього музею його рідного міста. У грудні 1966 року С. І. Шило візитує до Москви, де на той час перебувала родина спадкоємців Михайла Сапожникова [6] та, зважаючи на незадовільний стан збереженості робіт, передусім картин символістських

серій, переконує власників колекції передати її до фондів Дніпропетровського художнього музею [65, с. 18].

Перші два роки твори М. І. Сапожнікова зберігалися у фондах музею як предмети тимчасового надходження, але з часом змінили свій статус на предмети, що зберігаються в межах науково-допоміжного фонду. Починаючи з 1968 і до 1976 року, до науково-допоміжного фонду музею включено 100 робіт Михайла Сапожнікова. Таких висновків можна дійти, проаналізувавши облікову документацію фондів музею [2, с. 57–58; 3, с. 14–22]. Решта творів, переданих до збірки музею родиною нащадків художника, отримали досить неозначений з правового погляду статус – архіву художника. Побутування робіт М. І. Сапожнікова в колекції музею в такому невисокому статусі – предметів науково-допоміжного фонду та архіву – можна пояснити, найперше, незадовільним станом збереження частини творів, насамперед картин символістських серій [65, с. 19], що своєю чергою унеможливило прийняття їх до основного фонду, а також, вірогідно, відсутністю можливості обґрунтовано довести важливість мистецького здобутку художника-символіста в межах радянського мистецтвознавчого дискурсу.

Новий етап в історії збірки робіт художника-символіста пов'язаний із фігурою Володимира Кулічихіна (1948–2016), наступника Семена Шила на посаді головного зберігача музею з 1980 до 2003 року. Саме за його ініціативи в 1994 році фахівці Національного науково-дослідного реставраційного центру України (м. Київ) здійснили низку реставраційно-консерваційних заходів щодо творів символістського живопису, у результаті чого з'явився потенціал для дослідження та експонування робіт колекції [65, с. 19]. Унаслідок проведення реставраційних робіт також стало можливим розпочати процес залучення робіт Михайла Сапожнікова до основного музейного фонду, що і здійснювали за ініціативи В. В. Кулічихіна в період з 1999 до 2005 року [4, с. 42–46].

Вивчивши обліково-фондові документи музею, а саме книги надходження №1, №2 та №8, робимо висновок про те, що колекція творів

Михайла Сапожникова на 1 грудня 2023 року налічує 272 одиниці зберігання, які прийнято до основного фонду музею. «Роботи колекції належать до двох груп зберігання: живопис – 190 одиниць зберігання, графіка – 82 одиниці. За технікою виконання роботи першої групи належать до темперного (34) та олійного (156) живопису. У творах другої групи маємо змогу виокремити предмети графіки – оригінальної (79) і друкованої (3)» [88, с. 152].

Розглянувши музейну колекцію творів художника, маємо змогу скласти доволі цілісне й об'єктивне бачення щодо мистецьких уподобань М. І. Сапожникова, адже за часовими межами представлена добірка робіт охоплює близько чотирьох десятиліть творчого шляху майстра – з 1890-х до 1930-х років.

За хронологічним принципом наявні в зібранні роботи можна розділити на три етапи.

Перший етап – 1890–1895 роки, час, коли Михайло Сапожников здобував фаховому освіту в Імператорській академії мистецтв. До цього періоду слід з високою долею ймовірності віднести дві, можливо, студентські, академічні постановки – малюнки гіпсових голів, що виконані олівцем на папері (А. Рис. 16, 17).

Другий етап визначимо межами 1896–1908 років. У цей період митець перебуває в місті Павлограді, де займається викладацькою діяльністю, завзято працює на пленері. Означений період представлено низкою етюдів, виконаних олійними та клейовими фарбами, у яких відображено навколишні павлоградські краєвиди (А. Рис. 3–12). Принаймні 21 твір можна досить певно визначити як такий, що належать саме до цього періоду.

Третій етап, 1908–1937 роки, – це час перебування художника в Катеринославі. Представлені твори цього періоду – найчисленніші як за кількісною складовою, так і за жанрово-тематичною. У межах цього творчого етапу створено дві серії символістських картин, низку робіт портретного жанру (А. Рис. 18–20) і велику кількість місцевих пленерних замальовок (А. Рис. 21–24).

За тематичними й жанровими ознаками серед творів колекції Михайла Сапожникова можна відзначити такі найбільші категорії: «1) картини, що входять до двох символістських серій, – 26 творів (твір «Шлях життя» складається з 9 окремо облікованих частин, а відповідно вся група символістських творів нараховує 34 одиниці зберігання); 2) краєвиди реалістичного спрямування – 119 творів, більшість з яких можна ідентифікувати як пейзажи Павлограда й Катеринослава з їх околицями, та декілька краєвидів морського узбережжя Кримського півострова; 3) роботи портретного жанру – 40 робіт, серед яких виокремимо 17 автопортретів, у яких зафіксовано зовнішній вигляд художника в різному віці та в різноманітній антуражі» [88, с. 152] (А. Рис. 25–28).

Ключова частина як музейної колекції робіт Михайла Сапожникова, так і його творчого доробку загалом пов'язана із символістським напрямом в образотворчому мистецтві. Окрім вищезазначених, це 26 символістських картин, написаних у техніці темперного живопису, безпосередньо або опосередковано з ними пов'язана низка робіт реалістичного спрямування. Тож вважаємо за потрібне ідентифікувати та упорядкувати твори, безпосередньо пов'язані з роботами символістських серій. До цієї категорії включаємо графічні начерки, натурні замальовки та пленерні етюди.

Розгляд та класифікація цього художнього матеріалу – начебто переважно допоміжного – створюють умови для дослідження «мистецької лабораторії» маляра. Аналізуючи символістську картину вкупі з ескізами картин, натурними замальовками, етюдами, маємо змогу дізнатися про певні мистецькі процеси та усвідомити шляхи зародження символістської композиції. Путь метаморфоз пленерної замальовки та натурального етюду в символістську образну конструкцію детально буде розглянуто у відповідному розділі.

У процесі аналізу музейної колекції творів художника-символіста нам вдалося встановити, що принаймні 18 символістських композицій мають у своєму «анамнезі» щонайменше одну підготовчу роботу, а саме: «Спить живе»

(ескіз, начерк), «Творче начало спить» (ескіз, постановка), «Цар мороку» (начерк, постановка), «Хвиля» (ескіз, етюд), «На скелях» (начерк, постановка), «Буря гряде» (етюд), «Пан» (начерк, етюд), «Примари» (постановка), «У затоці» (ескіз, етюд), «Спить людина» (начерк), «Шлях життя» (ескіз, постановка – 5 од.), «Поцілунок смерті» (начерк, етюд), «Втрата» (начерк, постановка), «Тривога» (етюд), «Сліпі» (начерк), «Буря» (постановка, етюд), «Вихор» (етюд), «Народження Пана» (начерк – 2 од.), «Ранок» (начерк – 2 од.), «Пісня сопілки» (начерк – 4 од., постановка – 3 од., етюд – 3 од.) (А. Рис. 29–87).

Тож, дослідивши зібрання робіт М. І. Сапожникова, маємо змогу достатньо впевнено відзначити зв'язок із символістськими картинами двох серій 53 допоміжних робіт, серед яких: пленерні етюди – 12 одиниць, ескізи – 5 одиниць, начерки чоловічих, жіночих фігур та навчальні постановки, виконані в різноманітних техніках оригінальної графіки, – 34 одиниці, а також два естампи, виконані в техніці лінориту, на яких зображено провідний образ символістської серії митця – міфологічну постать Пана.

Отже, маємо змогу аргументовано заявити, що серед 272 робіт колекції М. І. Сапожникова зі збірки Дніпровського художнього музею безпосередньо або опосередковано пов'язані із символістським надбанням художника щонайменше 79 творів (що включають 87 предметів зберігання).

3.3. Особливості творчого методу М. І. Сапожникова

3.3.1. Трансформації натурного матеріалу в символістську образну конструкцію

Питання визначення ролі та функції робіт реалістичного спрямування в процесі створення символістських картин Михайла Сапожникова є доволі актуальним, адже з наявного в колекції Дніпровського художнього музею художнього матеріалу стає цілком зрозуміло, що саме пленерні етюди та натурні замальовки є тією точкою відліку, що спонукала творчу уяву маляра.

Оглядаючи символістській мистецький доробок автора, бачимо, що Михайло Сапожников постає художником, який перебував у постійному мистецькому пошуку. Про характер цих пошуків у вирішенні проблем правильного співвідношення зафіксованого натурального образу та замисленої формальної схеми допомагає скласти певне уявлення виявлених у колекції Дніпровського художнього музею допоміжний матеріал – етюди, постановки, ескізи.

Численний наявний у колекції Дніпровського художнього музею етюдний матеріал засвідчує той факт, що Михайло Сапожников багато працював на пленері, уважно спостерігав природу, дбайливо ставився до природи. У пленерних етюдах і натурних замальовках часто можна вгадати те органічне зерно реалістичного живопису, з якого проростає символістська композиція. Самої лише ретельної фіксації природи для художника недостатньо – і в самому символістському творі відбувається процес інтелектуального подолання миттєвого враження, перетлумачення напрацьованого реалістичного натурального матеріалу.

Дослідницька розвідка на означену тему була інспірована виставковим проектом «Від Задуму до Втілення. Світ Символів Михайла Сапожникова», який було репрезентовано в залах Дніпропетровського (Дніпровського із січня 2022 року) художнього музею 21 березня 2019 року [42].

Показ робіт символістських серій зазвичай відбувався згідно із задуманою художником послідовністю, адже Михайло Сапожников дає кожному твору не тільки власну назву, а ще й конкретне місце в експозиційному ряді (кожна робота має порядковий номер). Особливістю виставкового проекту «Від Задуму до Втілення. Світ Символів Михайла Сапожникова» стало те, що окремі символістські роботи були показані в єдиному тематичному блоку з ескізами картин, замальовками з природи, етюдами – усім тим важливим «службовим» мистецьким матеріалом, що, як правило, залишається поза увагою глядача. Кожна символістська картина на виставці була подана як окрема та самодостатня робота, виникненню якої

передує не відомий пересічному глядачеві складний шлях творчих пошуків та філософських роздумів. Відзначимо, що на нашу думку куратори виставки, на потребу вимогам сьогодення, діяли в рамках сучасного тренду, спрямованого на оновлення способів музейних візуальних комунікацій намагаючись застосувати креативні підходи в «<...> оновленні змісту, форми, способів, простору презентації музейних експонатів <...>» [62, с. 47]. Припускаємо, що вернісажу подібного формату творчість художника ще не знала.

У межах експозиції було представлено низку творчих дослідів М. І. Сапожникова в царині символотворення. Творчі зусилля художника сфокусовано на вирішенні питання співвідношення зафіксованого натурального образу та замисленої символістської композиції. «Суб'єктивно переосмислюючи зримі натурні форми, він пропонує в окремих творах достатньо розмаїті естетичні та художні рішення» [94, с. 151].

На основі матеріалів, представлених на виставці, дослідник має змогу виокремити принаймні три блоки робіт, проаналізувавши які, можна буде продемонструвати три концептуальні моделі, згідно з якими відбувається трансформація пленерного етюдю або натурної постановки реалістичного плану в символістську образну конструкцію.

Найперше дослідимо експозиційний блок виставки, присвячений процесу створення картини №2 першої символістської серії, «Творче начало спить», до якого, окрім самого символістського твору, входив ескіз роботи та натурний рисунок (А. Рис. 31–33). Експонований ряд демонструє одну з провідних для художника моделей, якої дотримується Михайло Сапожников у картинах першої символістської серії, вибудовуючи власну систему символістської образотворчої мови.

Педантичний і впевнений малюнок, тонке світло-тіньове моделювання, точність у деталях та зовнішності – промовиста характеристика натурального рисунку (А. Рис. 33) до картини «Творче начало спить». Рисунок, який, цілком імовірно, було виконано ще під час навчання в Академії мистецтв, стає поштовхом для розробки символістського твору. Але ж лише уважної фіксації

моделі для митця виявляється замало, і вже в ескізі (А. Рис. 32) маємо змогу відстежити процес інтелектуального подолання тимчасовості безпосереднього враження. В ескізі композиція позбувається всього скороминучого та зайвого. М. І. Сапожников, залишаючи позу моделі, абстрагує її до рівня лапідарного ідеопластичного знаку, у стилізованому ритмі якого художник вбачає сутність означеного символістського образу. Відшукана в ескізі композиційна конструкція реалізується в самій картині «Творче начало спить» (А. Рис. 31) лаконічними зображальними засобами художньої мови, властивої для більшості робіт першої символістської серії Михайла Сапожникова, із характерними рельєфною контурною лінією та локальним кольором холоднуватого-сірої гами, що тяжіє до стилістики ар-нуво.

Узагальнюючи, зазначмо, що подібна трансформація напрацьованого реалістичного матеріалу властива для живопису першої символістської серії творів і цілком співзвучна заявленим самим автором естетичним засадам, адже виявлення сутності художньої форми – її «потенції-ритму» [113, с. 24] – і декларував митець як найголовніше завдання: «ритм <...> представляє космічне явище. Мистецтва, що втілюють у своїх творах ритм, є священними ланками, що з'єднують нас із всесвітом. Символічні твори, побудовані на ритмі, це звуки великої, променистої, життєдайної симфонії Космосу <...>» [113, с. 24]. На таких засадах трактування художньої форми заснована більшість робіт першої серії символістських картин М. І. Сапожникова, коли знаковим сенсом наділені безпосередньо самі первинні художні елементи побудови художнього образу – виразна лінія, локальний колір, – а сама морфологія символу походить унаслідок значної формалізації пізнаваної натури.

Дослідник образотворчого мистецтва із Бельгії Філіп Робер-Жонс стверджував, що символізм як напрям «<...> розташовується між полюсами алегорії та експресіонізму» [179, с. 380]. Це твердження релевантне і для означення мистецьких експериментів у царині символотворення Михайла

Сапожникова, які характеризуються доволі великою амплітудою естетичних пошуків.

Порівняно із картиною «Творче начало спить» суттєво інші естетичні засади втілені в картині №3 другої символістської серії – «Поцілунок смерті». Експозиційний ряд у цьому випадку, окрім самого символістського твору, доповнював пленерний етюд (А. Рис. 64, 65). Повсякденний пасторальний мотив етюд-краєвиду «Кульбабки» (А. Рис. 65), у якому завершення існування одної природної форми є причиною зародження іншої, стає для художника відправною точкою для міркувань на тему коловороту життя і смерті, вічності і тлінності. Дійсність та фантазія тісно сплітаються в картині «Поцілунок смерті».

Початковий мотив краєвиду, зафіксований в етюді «Кульбабки», зазнає певного «кадрування», але лишається пізнаваним і в деталях, і за колоритом. До композиції вже знайомого пейзажу художник вводить фігури двох нових персонажів – зі світу реального та світу фантастичного: фігуру чоловіка, який лежить, спершись на стовбур дерева, і простягає руку до кульбабок, та, відповідно, фігуру кошавої смерті в блакитному покривалі, що обіймає чоловіка. Дві кульбабки першого плану виступають в ролі смислового та ідейного наголосу картини, стають ключовою «промовистою деталлю», яка метафорично оповідає і про життя, і про смерть: «Кульбабка від легкого подиху може втратити свою красу і, як здається на перший погляд, зникнути, але підхоплене суховієм насіння має змогу дати початок новому життю» [94, с. 153].

Зауважмо, що на противагу картині «Творче начало спить» мистецька мова роботи «Поцілунок смерті» доволі академічна, заснована на реалістичному підґрунті. Символізм живопису Михайла Сапожникова в цьому творі виявляється на перетині чітко артикульованої сюжетної, міметичної складової та низки асоціацій, які постають під час усвідомлення властивостей зображених об'єктів.

«Поцілунок смерті» демонструє притаманний символістській творчості М. І. Сапожникова зразок органічного симбіозу реального та вигаданого – твору, який породжено фантазією художника та одночасно з тим суцільно підпорядковано натурним спостереженням автора. На подібному поєднанні заснована значна кількість символістських композицій мистця, які включено до другої серії.

Як вважають перші дослідники творчості Михайла Сапожникова, Семен Шило [7, с. 34] та Володимир Кулічихін [65, с. 29], авангардним практичним зразком у царині символотворення для художника є картина №12 першої серії – «У затоці». Експозиційний ряд виставки «Від Задуму до Втілення. Світ Символів Михайла Сапожникова», що присвячено створенню цієї роботи, включав три складові: натурний етюд, ескіз композиції та власне символістську картину (А. Рис. 52–54). Пропонований блок робіт дає змогу постежити, як на шляху становлення символістської композиції пейзажний матеріал зазнає не просто перетлумачення, а глибокої стилістичної трансформації.

Етюд «Крим. Алушта» (А. Рис. 54) – перша складова означеного ряду – представляє собою типову пленерну замальовку, у якій відтворено характерний для місцини краєвид на околиці курортного міста. Здається, що нічого зовні не бентежить затишку типового теплого кримського вечора. Художник спрямовує погляд спостерігача стежиною, що оточена характерними для місцевості кипарисами, – від дачних помешкань ближнього плану в бік ілюмінації вечірньої Алушти. Уже наступна складова експозиційного блоку – ескіз символістського твору – надає уявлення про те, «<...> як звичайний кримський краєвид, написаний художником у цілковито реалістичному ключі, абсолютно несподівано стає поштовхом до розгортання ланцюжка оптичних метаморфоз» [94, с. 153].

В ескізі картини «У затоці» (А. Рис. 53) можна наявно спостерігати ті метаморфози, яким піддаються деталі зображення пізнаваного краєвиду, перетворюючись на частини індивідуального суб'єктивного враження

художника. У деревах вздовж дороги митець вгадує натяк на людиноподібні постаті, а ілюміноване місто та гірський масив дальнього плану уявою митця трансформуються в подобу гігантської рептилії, тіло якої підсвічено загадковими вогниками.

Складається враження, що, власне, окремі складові плернерного мотиву інспірують в уяві митця низку візуальних асоціацій. Порівнюючи з етюдом, відзначаємо, що зображення «кадрується» та дещо наближається до глядача, а кут спостереження змінюється. Концентруючись на головному, митець опускає «зайві» деталі. Ключовим елементом мови живопису художника, яка прагне до абстрагування форм, стає цупка лінія та виразний контур. Трансформовані уявою художника природні форми набувають нового несподіваного сенсу та якостей. В ескізі картини «У затоці» дослідник має змогу спостерігати, як природні органічні форми, запозичені з навколишнього краєвиду, перетворюються на своєрідну «символістську абетку» художника, з опертям на яку складатиметься «текст» символістської твору.

Засади символістського формотворення, які було намічено в ескізі (А. Рис. 52), успішно реалізуються безпосередньо в самому фінальному творі. Колористичні відношення, зафіксовані у первинному етюді, збережено і в картині, а в роботі з художньою формою митець, порівнюючи з ескізом, прагне до ще більшої стилізації та навіть декоративності. У картині живописця фактично складається нова дійсність, зв'язки з реальністю ледь вгадуються. Місто в низині вже остаточно обертається на тулуб фантастичної крокодилоподібної істоти, крізь панцир та щелепу якої просвічує загадкова ілюмінація, а гора позаду населеного пункту перетворюється на хвіст рептилії. Кипариси перетворюються на антропоморфні, немовбито суцільно обгорнуті в чернецькі сутани фігури-силуети. Небосхил, суша, море – усе обертається на позначену штрихами, узагальнену декорацію, яка слугує тлом для представлення ключових персонажів.

Композиція картини прагне до відкритості, здається, що велетенському утопічному плазуну замало відведеного межами полотна простору. Умовно

трактована перспектива, з чіткою зміною планів, не сприяє ілюзорним проривам і більше ототожнюється з декоративною формою театральної куліси-панно, ніж зі станковою картиною. Як і в більшості робіт першої серії, лінійні ритми домінують на картині над іншими засобами виразності.

З розглянутих трьох символістських творів картина «У затоці», безумовно, презентує найбільш радикальний за глибиною трансформації варіант потрактування початкового натурного першоджерела.

3.3.2. Міфологічні й релігійні засади символістського живопису Михайла Сапожникова

Очевидним ідейно-естетичним рефреном творів обох символістських серій Михайла Сапожникова є видима зацікавленість, з одного боку, міфологією давніх слов'ян та стародавніх греків-римлян, а з іншого – інтерес до біблійної тематики.

Міфологічні ремінісценції у творчості М. І. Сапожникова, певно, не є чимось випадковим, адже для образотворчого мистецтва Західної Європи еллінська міфологія століттями була певною культурологічною нормою, ба більше – еталоном [126, с. 8]. Герої та сюжети античної міфології прямо або ж опосередковано мали великий постійний вплив на формування європейської культури як минулого, так і сучасності, який позначився, звичайно, і на українському мистецтві.

Захоплення Михайла Сапожникова міфологією, насамперед еллінською та слов'янською, простежується і в представлених образах, і в назвах окремих картин, а головне – у домінантному пантеїстичному настрої, що проглядається в значній кількості символістських робіт, передусім другої серії.

Аналізуючи універсум символістського малярства М. І. Сапожникова через призму міфології відповідно до статусу, морфології постатей та їх функційної семантики, маємо змогу вирізнити два вектори: персоніфікації сил

природи, стихій, що трактовано в найширшому розумінні, – та з високою вірогідністю ідентифіковані постаті народної демонології.

Найбільш вражаючі зразки символістського малярства митця сповнені таким характерним для світосприйняття як прадавніх слов'ян, так і еллінів духом обоженної, піднесеної природи. Сили природи, сама матерія земна буцімто постають у символістських картинах художника через антропоморфні й зооморфні образи. Виразними ілюстраціями, які засвідчують цю пантеїстичну світоглядну орієнтацію, є роботи, включені до першої символістської серії – картина №5 «Хвиля» (А. Рис. 38) та картина №12 «У затоці» (А. Рис. 52). Морський бурун у роботі «Хвиля» обертається на гнівливого сивого старця, який грізно накочується на скелясте узбережжя у вигляді жіночої фігури, користаючись відпочинком її собаки-охоронця – гірського масиву другого плану. А курортне нічне місто на картині «У затоці» перетворюється на фантастичну велетенську рептилію, на шляху до якої чатують трансформовані з кипарисів фігури-силуети.

Анімізм – ключовий складник естетичних засад символістської творчості Михайла Сапожникова. Рубіж поміж живими та неживими природними матеріями у творах митця зникає. Суходіл, вода, вітер – усе може бути сповнене дивом для художника. Навколишній світ, природа у його картинах живі, діють, розмовляють. У творах другої символістської серії – картина №9 «Вихор» (А. Рис. 77) і картина №6 «Тривога» (А. Рис. 69) – в антропоморфних персоніфікаціях громовиці та виру художник неначе візуалізує ті природні органічні сили, якими, за уявленнями прадавніх слов'ян, був сповнений світ навколо [47, с. 17].

Головними героями символістських картин Михайла Сапожникова є не тільки абстрактні персоніфікації сил природи, а й цілком конкретні міфологічні персонажі, приналежність яких маємо змогу достатньо впевнено ідентифікувати. Насамперед ідеться про образи нижчої слов'янської міфології: демонічні постаті, лісові та водяні духи. Серед зазначених

константним персонажем є Пан, постать якого стала своєрідним образним рефреном обох символістських серій художника.

Художники-сучасники Михайла Сапожнікова – О. Кульчицька, М. Врубель, М. Реріх – також ставили перед собою завдання розробки персонажа такого плану [105, с. 301–317], реалізуючи різнопланові втілення цього одного з найпопулярніших образів язичницької міфології – постаті лісовика.

У символістських картинах М. І. Сапожнікова натрапляємо на подібну постать у трьох роботах. До першої серії належить картина №10 «Пан» (А. Рис. 47), виконана властивою для більшості творів циклу скупую художньою мовою з домінування виразної «графічної» лінії і стриманим кольором холоднуватого-синьої гама. До другої серії входять картини №10 «Народження пана» (А. Рис. 80) та №12 «Пісня сопілки» (А. Рис. 84). Це роботи пасторального характеру, створені внаслідок активного використання здобутого на етюдах натурального матеріалу.

Очевидно, що саме в цьому образі художник намагається вирішити одну з ключових тем мистецтва епохи модерну – гармонійного співіснування людини й природи, взаємодії людини з довкіллям. Не розбираючи детально кожного з трьох згаданих творів, відзначимо низку спільних рис, важливих для створення персонажу. Образ Пана Михайла Сапожнікова містить у собі зовнішні ознаки, характерні як народнопоетичному баченню фольклорного лісовика [47, с. 109], так і викладам образу божества Пана в еллінських міфах [126, с. 201–202]. Загадкового мешканця лісу митець втілює у постаті чоловіка могутньої статури із дорідною бородою, нагота фігури якого є органічною частиною сприйняття околиць пасторального антуражу. Єдине, що в зовнішності зображеної постаті вказує на її надприродну сутність, – це скромні за розміром специфічні різьки на маківці та характерний атрибут античного кумира – сопілка, казкова гра якої приворожує мешканців чарівного лісу.

Образ Пана – наскрізного персонажа двох символістських циклів художника – не є прямим переспівом якогось відомого прообразу або

ілюстрацією певного літературного оповідання. Це підсумок уважного опрацювання, творчого переосмислення та авторської інтерпретації матеріалів прадавнього слов'янського та класичного еллінського епосів. Представлений образ є яскравим взірцем того, як, адресуючись до міфології та перетлумачуючи архетипні образи, митцю вдається в межах однієї символістської композиції чи навіть одного образу об'єднати міфологеми, що походять з різних культурних та історичних контекстів.

Не менш важливим для сприйняття символістського живопису Михайла Сапожникова є релігійний, точніше біблійний, аспект.

Важко уявити ступень релігійності самого автора, але те, що твори символістських серій сповнені як явних, так і завуальованих алюзій на біблійний контекст, є досить очевидним. Це виявляється в назвах окремих робіт, сюжетних мотивах, загальній композиційній структурі першої символістської серії (зумовленої визначеною автором послідовністю творів циклу), урешті-решт – у підібраних до переважної більшості творів в якості своєрідних анотацій цитат із Біблії.

Наприклад, усю першу серію можна розглядати в розрізі космогонічного біблійного міфу. Не випадково картина №1 першої серії має назву «Спить живе» (А. Рис. 29), а в якості епіграфа – строфи з Книги Буття: «А земля була пуста та порожня, і темрява була над безоднею, і Дух Божий ширяв над поверхнею води» [35]. Стихія води, ключова для епосу біблійного творіння, об'єднує твори першого символістського циклу М. І. Сапожникова. Подальше розгортання біблійних подій із циклу створення світу в доволі вільному трактуванні можна побачити й в інших роботах першої серії, таких як картина №5 «Хвиля» (А. Рис. 38), картина №6 «На скелях» (А. Рис. 41), картина №7 «Пробудження» (А. Рис. 44). Біблійний контекст згаданих творів першої символістської серії, звісно, не робить їх конкретними ілюстраціями до певних релігійних сюжетів – це радше натяк, привід для активного включення глядацької уваги та уяви.

У роботах серій можна простежити віддзеркалення не тільки космогонічного епосу про початок, так би мовити народження, всесвіту та виникнення людини, а й міфу про кінець світу, його фінальну катастрофу. Передусім ідеться про епічну за задумом та масштабом виконання картину №2 другої серії – «Шлях життя» (А. Рис. 59). У роботі, що створювалася на тлі світової та громадянської війн, персональна драма окремої родини набуває біблійного, апокаліптичного розмаху глобального катаклізму.

Наголошуючи на релігійному контексті та його важливості для автора, зазначимо, що, окрім промовистої назви, Михайло Сапозжников підшукує до картин тематичні цитати з Біблії та пропонує їх як своєрідні анотації. Сам художник підібрані «коментарі» зі Святого Письма називав «ключами» [7, с. 48]. Подібна анотація, яку мають 18 із 24 символістських картин, не лише показувала відповідне авторське ставлення до створеного художнього образу, а й сприяла активізації в тогочасній людині, яка зазвичай була добре обізнана в базових біблійних текстах, певного настрою та асоціативного ряду. Наприклад, до картини №12 першого символістського циклу, «У затоці» (А. Рис. 52), такою анотацією слугує рядок Старого Заповіту з Книги пророка Єремії (26:6): «<...> а місто це дам на прокляття для всіх народів землі», – а до картини №3 другого символістського циклу, «Поцілунок смерті» (А. Рис. 64), – рядок Старого Заповіту з Книги Еклезіяста (4:5): «<...> час народжуватися, і час вмирати» [35].

Міцний зв'язок міфології з релігією як у контексті відношень картин першої символістської серії, так і в межах образного наповнення окремих робіт – важлива естетична характеристика творчості художника. Що глибше глядач занурений у біблійний або ж міфологічний контекст, то більше відповідних асоціацій можуть викликати твори Михайла Сапозжникова. Предметний склад, певні деталі символістських композицій мають інспірувати у свідомості глядача красномовні образи культурної пам'яті.

3.3.3 Оптичні дослідження символістських картин

М. І. Сапожникова. Результати візуальних спостережень та дослідження в ультрафіолетовому (УФ) діапазоні

Дослідник у листопаді–грудні 2023 року мав змогу здійснити детальний огляд та фотофіксацію лицьового й зворотного боку всіх 34 експонатів з колекції Дніпровського художнього музею, які сукупно складають два цикли символістських творів живопису Михайла Сапожникова.

Візуальний огляд відбувався в прямому та бічному освітленні за допомогою світлодіодних освітлювачів, які працюють у діапазоні (режимі) нейтрального, наближеного до денного освітлення (колірна температура 4000 К). Огляд в ультрафіолетовому діапазоні відбувався в затемненому приміщенні за допомогою УФ-лампи з довжиною хвилі 310-400 нм. Результати спостережень були зафіксовані за допомогою дзеркальної фотокамери NIKON D5100.

Усі 34 картини як на самому полотні, так і на підрамку мають як дійсне музейне маркування, так і вже неактуальні музейні мітки минулих років. На змісті та формі відповідних позначок у нашому дослідженні з міркувань безпеки музейних експонатів та враховуючи їхню службову функцію ми зупинятися не будемо.

Усі 34 експонати мають не аутентичні (авторські) підрамки. Переважна більшість творів (29 з 34) мають стандартизовані, так звані музейні, підрамки розсувної конструкції, виготовлені близько 1994 року, на які полотна було змонтовано під час реставраційно-консерваційних робіт, здійснених спеціалістами Національного науково-дослідного реставраційного центру України (м. Київ) [65, с. 19]. Ще п'ять картин («Цар мороку», варіант №2, «Хвиля», «У затоці», «Вихор», «Пісня сопілки») також натягнуті на підрамки розсувної конструкції, але такі, що суттєво відрізняються за зовнішнім виглядом. Означені п'ять підрамків не стандартизовані, мають ознаки кустарного характеру виготовлення та візуально справляють враження значно старшого віку. Враховуючи зазначений у відповідному розділі дослідження

провенанс робіт колекції, можемо припустити, що ці підрамки картини отримали між 1966 та 1994 роками.

На зворотному боці більшості робіт спостерігаються зажирені плями різного розміру та форми (А. Рис. 89), що, ймовірно, є наслідком застосування реставраційної укріплювальної речовини, що була використано під час проведення реставраційно-консерваційних робіт з укріплення живописного шару з основою.

На зворотному боці картини «Ніч чекання», у правому нижньому куті полотна, виявлено слід від паперової етикетки, яка відшарована й дубльована на білий квадрат картону, що закріплений на перетині планок хрестовини праворуч (А. Рис. 90). Також у верхній частині правого нижнього кута полотна виявлена печатка (клеймо) виробника (А. Рис. 91). Аналіз залишків напису, виявлених на етикетці та печатці, дозволив визначити фабрику-виробника полотна, атрибутованого так: Льняна фабрика В. Ф. Демидова у Ярцевому (Володимирська область).

Полотно основи картини типове для робіт другої символістської серії (за винятком поліптиху «Шлях життя») – це не вибілене льняне полотно сірого кольору, полотняного плетіння щільністю $\approx 12\text{--}13$ ниток на 1 см^2 (А. Рис. 92). Нанесений вручну крейдяний ґрунт сірувато-жовтуватого кольору, як правило, тонкий, має дрібнозернисту фактуру та незначну щільність.

Інший тип полотна спостерігаємо в більшості робіт першої серії та поліптиху «Шлях життя» з другої серії. Це вибілене льняне полотно жовто-сірого кольору, полотняного плетіння щільністю $\approx 14\text{--}15$ ниток на 1 см^2 (А. Рис. 93). Характер тонкого крейдяного ґрунту сірувато-жовтуватого кольору, подібний до робіт першої серії, також має дрібнозернисту фактуру та незначну щільність.

Із 20 експонатів (11 картин та поліптих з 9 частин «Шлях життя»), що складають другу символістську серію, на зворотному боці полотна у 12 експонатів виявлено підпис, ймовірно, авторський – «*М. Сапожников*», який щоразу розташовано у правому верхньому куті (А. Рис. 94). Підпис

темно-фіолетового кольору нанесено, вірогідно, хімічним олівцем або ж кульковою ручкою. Вважаємо автентичність підписів на зворотному боці полотна високоюмовірною. Для порівняння наведемо зразок написання автором свого імені та прізвища, виявлені в документах його особової справи (А. Рис. 95). Картини першої серії подібних авторських підписів не містять.

Деякі твори з обох символістських серій мають на зворотному боці полотна позначення, які відповідають порядковому номеру розташування картини в запланованому автором експозиційному ряді. У роботах першої серії це зроблені олівцем позначки – «№1», «№3», «№1»1, – які, відповідно, нанесені на твори «Спить живе» (лівий нижній кут), «Творче начало спить» (правий верхній кут), «Примари» (правий нижній кут), та позначки, зроблені олівцем, – «№5» (А. Рис. 96), «№12й» – на картинах «Хвиля» (правий верхній кут), «У затоці» (лівий верхній кут).

Позначки, що відповідають порядковому експозиційному номеру, містяться на зворотному боці полотна і в роботах другої серії, але, на відміну від аналогічних відміток на творах першого циклу, ці позначки мають більш регулярний характер. Кожного разу така позначка розташована в лівому верхньому куті полотна й нанесена у той самий спосіб, що й авторський підпис «М. Сапожников», вірогідно, хімічним олівцем або ж кульковою ручкою темно-фіолетового кольору. Наразі на роботах другої серії виявлено 12 таких відміток, а саме: позначка «2 сер. №2» на чотирьох частинах поліптиху «Шлях життя»; позначки «2 сер. №1й», «2 сер. №3й», «2 сер. №4й» (А. Рис. 97), «2 сер. №5й», «2 сер. №7й», «2 сер. №8й», «2 сер. №9й», «2 сер. №12й» на картинах «Спить людина», «Поцілунок смерті», «Втрата», «Ніч чекання», «Сліпі», «Буря», «Вихор», «Пісня сопілки».

Якщо говорити про автентичність позначок на картинах першої серії наразі підстав недостатньо, то аналогічні знаки на творах другого циклу мають ознаки авторських, враховуючи спосіб нанесення та відповідність виявленим зразкам почерку авторського підпису.

На зворотному боці полотна чотирьох картин містяться написи, нанесені олівцем, які повністю або частково відповідають назвам творів. На роботах «Цар мороку» та «Цар мороку», варіант №2 (А. Рис. 98) це аналогічний напис – «*Царь мрака*» (лівий нижній кут, напис розташовано вертикально), на «Буря гряде» – «*Буря грянет мы поспорим*» (лівий нижній кут, напис розташована вертикально), на «Пісня сопілки» – «*Утро свирели*» (лівий нижній кут, напис розташована горизонтально).

На зворотному боці трьох картин, у лівому верхньому куті полотна, наклеєна авторська паперова етикетка, на якій кульковою ручкою синього кольору нанесено напис, який містить такі відомості: адресу, за якою мешкав сам художник, назву твору та його розмір. Як приклад наведемо інформацію, яка міститься на авторській етикетці, частково перекритій сучасним підрамком, на картині «Втрата» (А. Рис. 99):

Днепропетровск, спуск Урицкого 12, кв. 4

«Втрата»

разм 140x134 см

Окрім уже згаданої роботи, подібні авторські паперові етикетки виявлені на картинах «Ніч чекання» та «Ранок». Наразі цей перелік може бути не вичерпним, адже виявлені етикетки розташовані близько до кута полотна й дотепер можуть бути повністю закриті сучасним підрамком.

Остання за типом позначка, яка наразі виявлена на 14 експонатах, що входять до другої символістської серії, – це нанесена олівцем червоного кольору тризначна цифра (А. Рис. 100). Походження та призначення зазначеної відмітки наразі не встановлено.

Узагальнюючи результати візуальних спостережень зворотного боку полотна творів двох символістських серій М. І. Сапожникова, зазначимо, що 26 із 34 експонатів на звороті мають написи, позначення та підписи, більша частина з яких може бути ідентифікована як авторські.

Візуальний огляд лицьового боку символістських картин Михайла Сапожникова з колекції Дніпровського художнього музею був здійснений у

прямому та бічному світлі світлодіодних освітлювачів, а також за допомогою УФ-лампи.

На лицьовому боці картини «Хвиля», варіант №2, у лівому нижньому куті полотна, виявлено авторський підпис (А. Рис. 101, 102):

М. Сапожниковъ

Підпис нанесено фарбою коричневого кольору. Одразу за підписом, праворуч, вірогідно, розташована дата створення картини, яка була перекрита фарбовим шаром авторського живопису. На жаль, ані при освітленні світлодіодною лампою, що працювала в режимі нейтрального, наближеного до денного освітлення, ані при освітленні УФ-лампою ідентифікувати зображену комбінацію цифр наразі не вдається. Зауважимо, що це єдиний авторський підпис, виявлений на лицьовому боці картин обох символістських циклів.

Візуальне спостереження фарбового шару всіх 14 картин, що належать до першої символістської серії, а також першої роботи другої серії «Спить людина» дозволяють охарактеризувати живопис зазначених творів, як гладенький, тонкий і щільний.

На відміну від робіт першої серії, фарбовий шар картини другої серії менш однорідний, нерівномірної щільності. У багатьох роботах («Ніч чекання», «Втрата», «Вихор», «Народження Пана») можна спостерігати окремі фрагменти, де наявне суттєве потовщення фарбового шару. Часто це місця, де художник уже в процесі створення картини вносив зміни до композицій, «рухав» фігури або їх окремі елементи. Як приклад наведемо картину «Народження Пана», на якій при бічному ковзному освітленні можна спостерігати сліди такого переміщення поверхнею полотна руки жіночого персонажа (А. Рис. 103).

У місцях потовщення фарбового шару, як правило, спостерігається пігмент грубого помолу, що, вірогідно, є наслідком спроб художника використовувати білило з додаванням великої кількості крейди для перекривання місць виправлень. Неналежні умови зберігання творів до

потрапляння в музейну колекцію разом із зазначеними технічними особливостями мистецького процесу згодом стали однією з головних причин нестабільного стану фарбового шару робіт другого циклу. На живописній поверхні переважної більшості робіт другої серії можна спостерігати численні осипання, лущення, подряпини, в основному закріплені в процесі реставрації 1994 року, а також численні кракелюри різного характеру, від дрібносітчастого та середньосітчастого в картині «Вихор» (А. Рис. 104) – до жорсткого крупносітчастого у творі «Ніч чекання» (А. Рис. 105).

У більшості робіт при освітленні лампою ультрафіолетового діапазону спостерігаються сліди реставраційних робіт: тонування в місцях втрат із підведенням ґрунту, іноді без підведення ґрунту. Загалом сліди реставраційно-консерваційних робіт виявлені у 31 з 34 робіт.

Окремо відзначимо, що певні деградаційні процеси фарбового шару картин другої серії відбувалися ще за життя художника, адже, окрім реставраційних тонувань, можемо спостерігати не поодинокі випадки й авторських поновлень. Виявити авторські поновлення допомагає зіставлення фотографій робіт другої символістської серії, зроблених при звичайному бічному освітленні та освітленні в ультрафіолетовому діапазоні. Показовим у цьому контексті є твір «Втрата». При звичайному освітленні в лівому нижньому куті картини на руці жіночої фігури та вище виявлене велике випадіння фарбового шару до основи, тоноване без підведення ґрунту (А. Рис. 106). Своєю чергою, під час спостереження в ультрафіолетовому діапазоні спостерігається рівномірне освітлення місць втрат та авторського живопису навколо (А. Рис. 107). Усе це може свідчити про хронологічну близькість оригінального живопису та правок цього місця, що говорить про авторський характер коректив.

Порівняння характеру фарбового шару картин обох серій наводять дослідника на думку, що твори першої серії були створені за заздалегідь прорахованою композиційною схемою та згідно із ретельно продуманою естетичною концепцією і не передбачали подальшого авторського втручання

чи виправлень. Якщо ж М. І. Сапожников був не задоволений досягнутим результатом, то він вважав за необхідне написати зовсім нову роботу на задану тему, що й знаменувалося створенням альтернативних, других варіантів картин «Цар мороку та «Хвиля».

У творах другої символістської серії художник не лише «рухає» та вдосконалює окремі фігури, а й в окремих випадках неодноразово переписує цілі частини картин. Як характерний приклад наведемо роботу «Ніч чекання», ліва верхня частини якої переписувалася поверх попередніх живописних шарів декілька разів, що призвело до утворення фарбового шару товщиною понад 2,5 мм. На картині «Ніч чекання», у місті сколу та втрати фарбового шару аж до основи, у розрізі можна наочно спостерігати наявність декількох послідовних живописних шарів. Такі нашарування живопису, як уже зазначали раніше, призводили до деградації та руйнувань поверхні фарбового шару, що відбувалося ще за життя самого художника.

Численні авторські правки та навіть переробка цілих частин деяких картин свідчить, на наша думку, про більш складні творчі завдання, які поставив собі митець під час написання робіт другої символістської серії, безперервний творчий пошук та, як наслідок, – перманентну незадоволеність художника здобутим результатом, прагнення до його вдосконалити.

Дослідник цілком усвідомлює те, що на основі застосованих у роботі методів візуального дослідження та відповідних спостережень зроблені висновки можуть мати переважно попередній характер.

Безумовно, символістське творче надбання Михайла Сапожникова потребує детальнішого, комплексного лабораторного дослідження, яке б включало зйомку в інфрачервоному діапазоні для виявлення непомітних підписів, написів, попередніх рисунків, а також дослідження методами рентгенофлуоресцентного аналізу й інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням для встановлення елементного складу використаних автором пігментів та визначення типу в'язива у фарбах.

Але навіть той обмежений обсяг засобів візуального спостереження, що було застосовано в процесі огляду та фотофіксації, допоміг виявити певні технічні особливості створення робіт, окремі властивості творчого процесу митця, виявити автентичні зразки підпису для складання бази авторських підписів художника.

3.4. Дві серії символістських картин М. І. Сапожникова: стилістичні та тематичні особливості, питання атрибуції

Дві серії символістських картин Михайла Сапожникова, безсумнівно, є ключовою частиною мистецького доробку художника. Роботи двох серій, кожна з яких об'єднує по 12 картин, значно відрізняються за художньою мовою, і це цілком природно, зважаючи на те, що символістський напрям в образотворчому мистецтві нелогічно локалізувати якимось конкретними межами певного мистецького стилю.

Всесвіт символістського живопису Михайла Сапожникова сповнений загадок, недомовок і нерозкритих таємниць. «У картинах серій, що були створені під враженням від революційних подій, Першої світової та громадянської війн, митець у художніх образах-символах прагне віддзеркалити як “одвічні” риторичні теми, так і цілковито злободенні явища свого часу. Конкретні образи, події та вся історія людства розглядаються автором у площині глобальній. Він художньо осмислює вічні категорії добра і зла, світла і мороку, правди і кривди, розмірковує про життя та смерть, вічність і тлінність» [94, с. 151].

Припускаючи, що його символістські картини, їхні образний та ідейний лад інтерпретувати відповідно до авторського задуму глядачеві буде непросто, художник на додачу до оригінальної назви дає кожній роботі порядковий номер, а отже, і конкретне експозиційне місце в серії.

Перша символістська серія складається з таких 12 картин:
Картина №1. «Спить живе». Полотно, клейові фарби. 104×150 см.;

Картина №2. «Творче начало спить». Полотно, клейові фарби. 116,5×85 см;
 Картина №3. «Моління хвиль». Полотно, клейові фарби. 143×84 см;
 Картина №4. «Цар мороку». Полотно, клейові фарби. 128×114 см;
 Картина №5. «Хвиля». Полотно, клейові фарби. 66×253 см;
 Картина №6. «На скелях». Полотно, клейові фарби. 101×211 см;
 Картина №7. «Пробудження». Полотно, клейові фарби. 123×173 см;
 Картина №8. «Буря гряде». Полотно, клейові фарби. 123×192 см;
 Картина №9. «Гроза». Полотно, клейові фарби. 96×98 см;
 Картина №10. «Пан». Полотно, клейові фарби. 98×96 см;
 Картина №11. «Примари». Полотно, клейові фарби. 137×120 см;
 Картина №12. «У затоці». Полотно, клейові фарби. 104×177 см.

Також до першої серії додатково зараховуємо ще два твори, які є варіантами картин серії №4 і №5, але з погляду стилістичного та естетичного дещо відрізняються від базових версій:

Картина №4. «Цар мороку». Варіант №2. Полотно, клейові фарби. 125×105 см;
 Картина №5. «Хвиля». Варіант №2. Полотно, клейові фарби. 56×207 см;

До другої символістської серії включено такі 12 творів:

Картина №1. «Спить людина». Полотно, клейові фарби. 133×97,5 см;
 Картина №2. «Шлях життя» (з 9 частин). Полотно, клейові фарби. 250×550 см;
 Картина №3. «Поцілунок смерті». Полотно, клейові фарби. 66×97 см;
 Картина №4. «Втрата». Полотно, клейові фарби. 133×129 см;
 Картина №5. «Ніч чекання». Полотно, клейові фарби. 98×172 см;
 Картина №6. «Тривога». Полотно, клейові фарби. 133×129 см;
 Картина №7. «Сліпі». Полотно, клейові фарби. 130×178 см;
 Картина №8. «Буря». Полотно, клейові фарби. 133×88 см;
 Картина №9. «Вихор». Полотно, клейові фарби. 134×129 см;
 Картина №10. «Народження Пана». Полотно, клейові фарби. 66×97 см;
 Картина №11. «Ранок». Полотно, клейові фарби. 128×178 см;
 Картина №12. «Пісня сопілки». Полотно, клейові фарби. 100×188 см.

Для картин двох серій показова широка амплітуда в трактуванні символу. Символістська конструкція в картинах Михайла Сапожнікова може бути реалізована будь-яким чином. Подібна відсутність стилістичних, тематичних суворих регламентацій цілком відповідає естетичним засадам теоретиків символістського напрямку.

Символізм робіт першої серії обумовлено естетичною програмою, яка викладена у, так би мовити, засадничій статті Михайла Сапожнікова – «Про символічну творчість у мистецтві» («О символическом творчестве в искусстве») [113, с. 23–24], що багато в чому зумовлює методи побудови його художніх образів.

Символ у розумінні Михайла Сапожнікова завжди має бути для глядача відкриттям, причому відкриттям індивідуальним, відповідно завданням художника є не робити висновки, а пропонувати матеріал для уяви: «У символічному образі глядачеві залишається широке поле для його особистої творчості. Натомість глядач, здатний сприймати символічний образ активно, отримає незрівнянно більше насолоди, ніж під час споглядання творів реального спрямування, оскільки він уводить цю творчість у русло своєї індивідуальності, своєї думки та своєї уяви» [113, с. 23–24].

Символ не містить у собі універсальних і вже готових рішень, його завдання – стимулюючи відповідну психічну реакцію глядача, генерувати смисли, ідеї. Символічний образ є моделлю, яка породжує низку інтерпретацій, які хіба що потенційно закладено у творі, але саме свідомість реципієнта має реалізувати приховані в ньому смислові варіанти: «Глядач може підставляти під символічний образ нескінченну кількість індивідуальних, групових, національних та інших будь-яких значень й отримувати окремі висновки, окремі рішення. Висновки відрізнятимуться один від одного через різницю між підставленими значеннями <...>» [113, с. 23].

Погоджується з подібною моделлю відносин «художник – глядач» у своєму публіцистичному огляді на виставку митця і Василь Розанов, перший

відомий критик символістського мистецтва М. І. Сапожнікова: «У картини потрібно вглиблюватися, вдивлятися. Вони саме символічні, тобто дають лише тони та настрої, які вже має наповнювати власними словами глядач. Чи здатен він? Чи зможе? Охоплюють сумніви» [99, с. 7].

На думку Михайла Сапожнікова, роль визначального компонента в конструкції символістського твору відіграє ритм, а отже, завдання виявлення та фіксації ритму в символістських творах мистецтва – ключове для художника: «<...> у символічних творах після відкидання всього дрібного, випадкового залишається сутність форми, її потенція-ритм» [113, с. 24]. Ритму художник надає вирішального значення у всіх видах мистецтв: «Ритм відіграє головну роль у музиці, частково в літературі, <...> у застиглому вигляді і в пластичних мистецтвах – архітектурі, скульптурі та живописі» [113, с. 24]. Відповідно до настанов автора, виявлення ритму в процесі створення картини для митця рівнозначне пізнанню основ самого буття, культовому дійству: «Твори, у яких відображений ритм у символах, є формою релігійного спілкування із Тим, Хто Сотворив і вічно Творить, це гімни нікчемного Великому, скінченного Вічному й обмеженого Безмежному; створення таких робіт представляє служіння, що так натхненно й вичерпно виражене в піснеспіві – Тобі співаємо, Тебе благословимо, Тобі дякуємо, молимося та славословимо Тебе <...>» [113, с. 24].

Цілком логічним є те, що головним формотворчими засобами виразності при спробі виявити ритм (у найширшому розмінні цього поняття) у більшості картин першої серії є лінія, контур. Домінування лінії над кольором, відсутність просторової глибини, демонстративна «графічність» – усе підпорядковано виявленню гнучкого лінійного ритму.

Тональні, колористичні відношення в картинах першої символістської серії аскетичні до скупості. Більшість робіт першої серії (наприклад картини № 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 11) (А. Рис. 29, 31, 35, 41, 44, 45, 46, 50). написані чорною щільною контурною лінією по темно-синьому або зеленувато-вохристому тлу. Живопис робіт першої серії не створює ілюзорних проривів, не порушуючи

площини, він радше декорує її. Користуючись обмеженим набором засобів художньої виразності, Сапожников зображує загадкові фігури персонажів робіт першої серії такими, що нібито завмерли або здійнялися над поверхнею в просторі безтілесними досвітніми видіннями. Сюжетна дія в цих творах відсутня, головне – це стан, для виявлення якого художник, уникаючи алегоричних роз'яснень, використовує винятково пластичні засоби. Еволюція образів, представлених у роботах першої серії, проходить шлях від загадкових, складно ідентифікованих примарних постатей у картинах № 1, 3, 6, 7, 8 (А. Рис. 29, 34, 41, 44, 45) до цілком конкретного, упізнаваного персонажа – Лісовика-Пана на картині №10 (А. Рис. 47).

Серед робіт першої серії естетично й стилістично виділяються картини №5 «Хвиля» (А. Рис. 38) та №12 «У затоці» (А. Рис. 52). Ці твори демонструють специфічний, не сфокусований на мінливому миттєвому контексті погляд художника на природу. Досліджуючи наявні в колекції Дніпровського художнього музею етюди М. І. Сапожникова, можна побачити, що іноді сама форма природних об'єктів породжує в уяві митця певні оптичні алузії, які в картинах серій можуть конвертуватися в нове, неочікуване зображення. Художник змушує реципієнта балансувати поміж можливими інтерпретаціями нових смислів, сформулювати які можна лише приблизно. Таких глядацьких інтерпретацій може бути безліч, залежно від культурно-історичних багажу спостерігача, його психоемоційного стану, актуального суспільно-політичного дискурсу та будь-яких інших чинників.

Здається, що автор створює міф безпосередньо із природних об'єктів, видимих оку, які з плином часу розчиняються в суб'єктивному баченні художника. Так, на картині «Хвиля» гірський масив на самому березі моря перетворюється на велетенського собаку, що спить, гнівливий Нептун виникає зі звичайної бурхливої хвилі, а фігура жінки виразно проступає в контурах скелястого кримського узбережжя.

Такий підхід до трактування художньої форми, коли в результаті поєднання двох різних сюжетів образ дуалізується, а жанрові межі твору

стираються, що створює необхідні умови для виникнення неодмінного атрибуту символістського твору – зображальної багатозначності, буде активно застосовано у творах другої серії.

На аналогічних естетичних засадах вирішені відомі роботи французького та першого таїтянського періодів Поля Гогена (ідеться, звичайно, не про художньо-стилістичний, а саме про форма-естетичний аспект), коли його творчість розвивалася цілком у фарватері символістського мистецтва: спрямованість на узагальнення та формалізації художньої форми, нівелювання якісних та жанрових кордонів, пошук суто зорово-візуальних асоціативних подібностей в навколишніх природних об'єктах, прагнення до художньої неоднозначності.

Стиль не є визначальним чинником для символістської творчості Сапожникова – істотною є морфологія символу. У стильовому плані Сапожникова можна назвати еkleктиком, що застосовує наявний репертуар мистецьких засобів, якими володіє, задля втілення задуманої символістської структури. І якщо картини першої серії, безсумнівно, за своєю лінійно-графічною площинністю тяжіють до мистецтва модерну, то у творах другої серії художник свідомо займає позицію поза стилями, не стримуючись обмеженнями певної художньої манери.

Переважна більшість робіт першої символістської серії – це спроба не просто вийти за межі суто емпіричного спостереження, а намагання буквально подолати натуру, виокремивши з неї певний ритм – за уявленнями художника, «сутність форми» [96, с. 24]. Картини ж другої символістської серії – це синтез двох однаково сильних у його творчості чинників: уважного спостереження, натурного дослідження та серйозного роздуму, тобто переробки або ж перетлумачення даних спостереження за певною програмою (або навіть, коректніше буде сказати, програмами).

Якщо у творах першої серії формально-стильова сторона, прагнення до стилізації переважає над фігуративною, що позначається в домінуванні окремих засобів образотворчості (лінії, контуру), то твори другої серії – це

щоразу спроба відшукати баланс між замисленою формальною схемою та чуттєвою предметністю напрацьованих емпіричних спостережень. У стилістиці більшості робіт другої серії живописність займає не просто рівноцінне щодо до лінійності місце, а фактично заміщує її. Починаючи з третьої роботи другого символістського циклу, від підкресленої графічності картин першої серії не залишається й сліду.

Особливість символістської метафорики значної частини робіт другої серії (принаймні п'яти з дванадцяти) у тому, що вона походить перш за все від натурних спостережень автора, про що яскраво свідчить наявний у колекції Дніпровського художнього музею етюдний матеріал митця. Сапожников включає свої безпосередні плернерні враження в широкий контекст суспільно важливих ідей, метафоричних значень, міфологічних та язичницьких алюзій. Здається доречним тут згадати вислів французького мистецтвознавця Андре Шастеля, що охарактеризував особливості творчого методу Ж. Е. Вюяра як «імпресіонізм спогаду» [153, с. 69], що в певному естетичному сенсі актуальний і для характеристики окремих символістських робіт Михайла Сапожникова.

Природа в картинах другої серії виступає для митця універсальним джерелом для натхнення та роздумів, а іноді й головним героєм твору. Осмислені через біблійні оповідання, язичницький та класичний епос, реальні краєвиди наповнюються міфологічними, фантастичними істотами. Природа в картинах другої символістської серії – страждає (картина №4 «Втрата») (А. Рис. 66), погрожує (картина №6 «Тривога») (А. Рис. 69), обурюється (картина №8 «Буря») (А. Рис. 74), впадає у відчай (картина №9 «Вихор») (А. Рис. 77). Рівень емоційного заряду, здається, досягає масштабів експресії «Крику» Едварда Мунка. Образи антропоморфних постатей-стихій одночасно і реальні, і примарні, як потік душевних станів, який митець проєктує назовні. Програмні засади символізму – незавершеність, багатозначність художнього образу – в цих роботах реалізуються завдяки постійному балансуванню на межі дійсного і фантастичного, відчутним вібраціям нашарувань реальностей.

Вагоме місце у творах другої символістської серії займає не тільки природа, а й людина. Це стосується як формальної присутності відповідних ясно ідентифікованих постатей, так і ролі, яка відведена людині в образно-смісловій конструкції символістського твору.

Образ замареного, ізольованого від зовнішнього світу чоловіка представлено в першій картині другої серії – «Спить людина». Не випадково постать зображено на морському дні в оточенні відповідної океанської флори. Очі заплющені, погляд спрямовано всередину – людина занурена у свій внутрішній світ так глибоко, немовби в океанські глибини. І тільки перлина, із середини якої б'є яскравий потік світла, виокремлюється на загальному тлі – як відблиск внутрішнього свічення образу. За естетикою символістської метафорики можна провести паралелі із серією робіт французького художника Оділона Редона, які присвячено темі мовчання та втілено в посталях зі стиснутими вустами а опущеними повіками.

Мотив неприкаяної душі, що блукає, такий типовий для французьких символістів, досить драматично лунає в картинах другої серії «Сліпі» (А. Рис. 72) та «Ніч чекання» (А. Рис. 68). Численні повторювані постаті на картинах М. І. Сапожникова, безликі та безтілесні, сидять або рухаються наче у стані гіпнотичного трансу. Сюжетний зв'язок між цими фігурами утаємничений, однак художник, виокремлюючи їх кольором, встановлює зв'язок пластичний. Наприклад, у роботі «Ніч чекання» дівочі постаті першого плану пов'язані з фігурами другого плану як поклик і відгук.

Якщо мотив фігур, що повторюються, у картинах «Сліпі» та «Ніч чекання» цілком природньо викликає візуальні асоціації з творами французького художника Моріса Дені (наприклад «Процесії під деревами», 1892 р.), то ключова робота другої серії, «Шлях життя» (А. Рис. 59), своєю композиційною побудовою, симетрією ритмів розташування груп фігур явно апелює до творчого надбання швейцарського художника Фердинанда Годлера.

Наявні матеріали демонструють, як методично й послідовно художник розробляв тему, домагаючись повної адекватності створюваних образів

власному внутрішньому баченню. Для кожної фігури він робив відповідні замальовки з натури, які надалі піддавав спрощенню та стилізації, первісний начерки композиції з часом коригував та уточнював (А. Рис. 62, 63). Композиція картини «Шлях життя» чітко розмежована на два паралельні реєстри. У нижньому реєстрі хоровод загадкових фігур в балахонах на тлі містичного лісу здійснює певну таємничу містерію. Контури фігур узагальнені, тонкі нюанси моделювання опущені. Прозорі тонкі «нитки долі», сполучаючи нижній реєстр роботи з верхнім, тутешній світ зі світом потойбічним, наочно ілюструють думку про взаємопроникнення, нерозривність двох паралельних реальностей. Розгортаючи композицію верхнього реєстру по горизонталі, художник створює панорамний дольовий образ. Композиційний прийом багатократного повторення фігур основних героїв (чоловічої – п'ять, жіночої – три, дитячої – дві) у різних комбінаціях втілює ідею поетапного проходження життя. Око чітко розрізняє окремі пози. Зображені особні фігури та групи ритмічно чергуються. Тлом для експозицію слугує сценографічний безповітряний простір палаючого обр'ю. Персонажі перебувають у стані бездіяльної відчуженості, на межі свідомого буття і несвідомого підкорення катаклізмам природи, фатуму долі.

Для сучасників Михайла Сапожникова зміст картини «Шлях життя», як, утім, і зміст багатьох інших його образів-символів, багато в чому визначався драматичними фактами та подіями самого життя, набуваючи для глядача конкретної наповненості та багатовимірності: «Картини суголосні нашій сучасності та знаменують собою поступове пробудження нашого життя, зміну обломівщини – бурхливими переживаннями революції <...>» [38, с. 4].

Саме так, досить однозначно, крізь призму революційних подій 1905 і 1917 років та Першої світової війни, сприймала художня критика [38; 45] символістські твори, представлені на персональній виставці художника в 1926 році. Про роботи символістських серій публіцист катеринославського літературно-наукового журналу «Зоря» М. Гай пише, що «<...> відділ картин революції з самих її початкових фаз і до останньої намальована їх

символічними образами» [45, с. 28]. Той же автор у картині першої серії «Буря гряде» вбачає втілення безпосередньо революції «<...> саму революцію виображено в каламутній постаті жінки, що зі страшною зливою мчить на безлічи конях»² [45, с. 28].

Автор критичного огляду для катеринославського часопису «Звезда» С. Билінін у символістських картинах серій означував цілком конкретні історичні події, які викладені в певній хронологічній послідовності: «<...> ось, “Мольба хвиль” – 9 січня – народ просить хліба і свободи. “Цар мороку (№ 4) невблаганний і незворушний <...>. “Буря гряде – ми посперечасмося...!” Настає нова революція <...> і жодна реакція (№ 9 – 12) не зупинить її течії» [38, с. 4]. У творах другої серії публіцист також вбачає втілення цілком конкретних драматичних подій, а саме: «“Шлях життя” – трагедія першої світової війни <...> війна 1914 року, людство сколихнулося і паморочиться в божевільному танці, обплутане нескінченними хмарами диму та вогненним відлунням війни <...>» [38, с. 4], у наступних роботах серії – наслідки війни: «Людина втрачає все, що їй дорого (№ 4 “Втрата”)... Але, ось піднявся “Ураган” (№ 8) і гримнув “Вихор” (№ 9)...» [38, с. 4], і, знову ж таки, революційні події 1917 року: «І народився Пан – пролунала нова Революція (№ 10) <...>» [38, с. 4].

Більш багатовимірну трактовку (хоч і не без революційного контексту) символістським роботам Михайла Сапожнікова надає сучасник митця та автор відгуку на презентацію першої символістської серії Василь Розанов. Публіцист зазначає, що представлена у квітні 1917 року експозиція «<...> як не дивно сказати, стільки ж, мабуть, “виставка поточної революції – політичної революції, державної революції: хоча автор її <...> можливо, і не здогадується про це» [99, с. 7]. Публіцист інтерпретує представлену серію робіт не як безпосередню ілюстрацію до злободенних буремних подій, а як художнє втілення певного необхідного процесу революційних змін, що відбувається в мистецькому, естетичному вимірах паралельно з виміром

² У цитаті відтворено правопис першоджерела

політичним: «Тим часом “революція на багнетах” не так би багато зробила, <...> якби їй паралельно і з нею одночасно не йшла революція в ідеях, образах, думках» [99, с. 7]. Без цих естетичних, ідейно-образних змін революційні зміни, на думку Розанова, втрачають свій сенс: «Відберіть неясні зорі в революції, і ви отримаєте в залишку кисле і докучливе адміністративне перетворення, від якого просто нудить. Суть революції у мрії, а не у справі» [99, с. 7].

Тогочасне революційне протистояння, на думку Розанова, віддзеркалене художником як щось вічне та позачасове, «<...> як певний процес не політики лише, однієї історії, а цілого світу, цілої космології» [99, с. 7]. Революційні зміни, антагонізм нового зі старим, боротьбу «старого хаосу, передтворчої імлі – з молодим творчим ранком» [99, с. 7], на думку публіциста, замислив та втілив Михайло Сапожников у картинах першої серії в боротьбі язичництва із християнством, «<...> але висловив тихо, скромно і не скандально. У цьому вся якість його картин» [99, с. 7].

За життя Михайло Сапожников мав щонайменше дві персональні виставки, де було репрезентовано його символістський доробок, – у 1917 та в 1926 роках.

Відкриття першої із зазначених експозицій відбулося 1917 року. В архіві Дніпровського художнього музею зберігається імпровізована афіша до події, тож ми знаємо й назву представленої експозиції – «1-а виставка символістських картин (Відображення революції в дзеркалі вічності – в символізмі) художника М. І. Сапожникова» [1] (А. Рис. 88).

С. І. Шило (а за ним, відповідно, і В. В. Кулічихін) стверджував, що виставка експонувалася у виставковій залі Імператорської академії мистецтв (м. Петроград) [7, с. 49] – навчального закладу, де художник здобув фахову мистецьку освіту. Також Семен Шило зазначав, що посередницьку функцію у справі влаштування виставки саме в залах Академії мистецтв взяли на себе відомі художники Ілля Рєпін та Ігор Грабар [7, с. 49]. Утім, інших

верифікованих джерел щодо зазначеної інформації наразі не виявлено. Ба більше, у процесі дослідження були відшукані відомості, які засвідчують факт представлення творів Михайла Сапожникова в іншій виставковій локації.

Так, у вже згаданому публіцистичному критичному огляді, надрукованому 12 квітня 1917 року в часописі «Новое время», мислитель та публіцист Василь Розанов (який у публікації приховує своє ім'я за псевдонімом «Обыватель») зазначає, що «<...> виставка картин влаштована п. Сапожниковим у залі Шредера (поруч з “Вечерним Временем”), Невський пр-т, буд. 52 <...>» [99, с. 7]. Розташована у центральній частині міста, на перетині Невського проспекту та вулиці Садової, зазначена будівля з 1880-х до 1918 року належала родині Шредерів – власникам відомої фортепіанної фабрики. В одному з приміщень було облаштовано концертну залу (локація також відома під назвою «музичний салон»), у якій на регулярній основі відбувалися культурно-мистецькі заходи. Вважаємо, що саме ця локація стала передовим майданчиком для презентації першої символістської серії картин Михайла Сапожникова.

Про представлену експозицію маємо змогу дізнатися зі сторінок петербурзького ілюстрованого журналу з питань образотворчого мистецтва, музики, літератури та театру – «Аполлон». У розділі журналу «Виставки та художні справи» розміщено невеликий відгук критичного змісту про експозицію робіт Сапожникова. Тон публікації здається дещо поблажливим, хоча сам відгук у цілому має доброзичливий характер. На думку оглядача, Сапожников у своїх картинах більшою мірою поет і філософ, ніж живописець. Зауважує автор тексту зосередженість Сапожникова на ритмі як ключовому для його творчого методу засобу художньої виразності: «Не позбавлена вдумливості й суто живописна теоретичність автора – погоня за ритмом як сутністю форми, необхідної для передачі символічних творів» [24, с. 71]. Найважливішим для дослідника є останнє речення в огляді: «<...> у дванадцяти великих картинах, у досить гармонійних сутінкових тонах, немає справжнього знання, уміння, творчого розуміння лінії в широких

узагальненнях і натяках форми, що йде від реалізму» [24, с. 71]. Залишимо на розсуд глядача оціночні судження автора відгуку щодо художніх якостей картин Михайла Сапожникова та зафіксуємо з тексту головне: вже у квітні 1917 року 12 картин першої символістської серії були завершені та експоновані. Наголошує на кількості представлених символістських картин, зазначаючи, що їх було саме 12, у своєму огляді й Василь Розанов [99, с. 7]. Зважаючи на відсутність авторського датування творів, вважаємо це вкрай чутливою інформацією, яка дозволяє достатньо аргументовано атрибутувати 12 картин першої символістської серії як такі, що були створені до 1917 року.

Що ж до питання нижньої межі в датуванні творів першої символістської серії, то воно залишається відкритим. Відповідно до записів в Інвентарній книзі первинних надходжень №1 [2, с. 57–58], 13 квітня 1968 року – дата прийому символістських робіт Сапожникова до музейної колекції. Будь-яке датування картин було відсутнє, а вже у 1999 році, під час переведення творів Сапожникова з науково-допоміжного до основного фонду, у відповідних записах в Інвентарній книзі первинних надходжень №8 у робіт першої серії поруч з назвами картин з'являється назва серії – «Примари» – та датування – 1906–1916 роки [4, с. 43]. С. І. Шило у своїй доповіді 1971 року зазначає таке: «Свій перший символічний твір “У затоці” (1904 р.) художник вирішив із однойменного етюд, написаного ним в один із приїздів до Криму (1903 р.)» [7, с. 28]. Майже дослівно тезу Семена Шила повторює у своєму виданні Володимир Кулічихін [65, с. 29]. Зауважимо, що ані сама символістська картина «У затоці», ані зазначений етюд авторського датування на лицевому чи зворотному боці не мають. Спираючись на які аргументи, С. І. Шило та В. В. Кулічихін атрибутують ці твори 1904-м та 1903-м роками, невідомо. Також залишається без відповіді питання, яким чином з'явилося датування всієї першої серії 1906–1916 роками в Інвентарній книзі первинних надходжень №2, адже для внесення таких змін необхідно аргументоване рішення фондово-закупівельної комісії музею, зафіксоване у відповідному протоколі, про що відомості наразі теж відсутні. Викликає сумніви й зазначена

назва першої символістської серії – «Примари», адже у вже згаданій публікації Василя Розанова в часописі «Новое время» фіксується дещо інша назва: «У 12 картинах, зібраних в одну серію “Предрассветные видения”, – він зобразив боротьбу старого хаосу, передтворчої імлі, – з молодим творчим ранком» [99, с. 7]. Ще одним вагомим аргументом на користь назви серії, зазначеної у статті Розанова, є виявлений у межах дослідження виданий у 1918 році у Катеринославі альбом, де представлені твори першої серії Сапожнікова у їх графічній інтерпретації – під назвою «Досвітні видіння. Симфонія у гравюрах» («Предрассветные видения. Симфония в гравюрах») [115].

Враховуючи вищезазначене, вважаємо вмотивованим та обґрунтованим датуванням робіт першої символістської серії Михайла Сапожнікова визначити таке: створені до 1917 року, а авторською назвою першої символістської серії встановимо – «Предрассветные видения» (надалі в тексті будемо використовувати український переклад – «Досвітні видіння»).

Друга персональна виставка за життя митця була експонована в художньому музеї Катеринослава у квітні – травні 1926 року [45, с. 28]. Знаковим є те, що ця експозиція є першою зафіксованою персональною виставкою саме місцевого катеринославського художника, яку було представлено в музеї [50, с. 56, 73]. Подія отримала схвальні розлогі відгуки в місцевій пресі [45, с. 28; 38, с. 4]. Оглядачі відзначали масштабність представленої експозиції, що складалася з більш ніж 200 творів, її жанрове та тематичне наповнення [38, с. 4]. Виставка складалася з декількох відділів: роботи реалістичного спрямування (плернерні краєвиди, натюрморти), низка тематичних робіт, присвячених революційним подіям, та дві серії символістських картин [45, с. 28]. Наведений у рецензії оглядача газети «Звезда» С. Билініна вичерпний перелік представлених символістських робіт не залишає сумнівів у тому, що на квітень 1926 року обидві символістські серії картин Михайла Сапожнікова були завершені.

Питання нижньої межі в датуванні творів другої символістської серії також, як і у випадку першої серії, залишається не вирішеним. Надійшовши до

колекції музею у 1968 році з відсутнім датуванням, під час переведення до основного фонду в записях Інвентарної книги первинних надходжень №8 у робіт другої серії з'являється датування – 1918–1924 роки [4, с. 64–68]. Як і в історії з роботами першої серії, зафіксованого протоколом рішення фондово-закупівельної комісії музею щодо переатрибуції творів не виявлено. Відповідно зазначене в Інвентарній книзі первинних надходжень №8 датування картин другої символістської серії вважаємо необґрунтованим.

Враховуючи вищезазначене, вважаємо вмотивованим та доказовим датуванням робіт другої символістської серії Михайла Сапожнікова таке: створені до 1926 року³.

Висновки до розділу 3

На підставі викладеного матеріалу можна скласти уявлення щодо сукупності чинників, які вплинули на формування творчої індивідуальності художника Михайла Сапожнікова та становлення феномену його символістського живопису.

У місті Саратові, де пройшли дитинство та юність майбутнього художника, у передостаннє десятиліття XIX століття сформувалися певне культурно-мистецьке середовище й умови, які заохочували місцеву молодь до занять живописом, стимулювали до розвитку творчих потенцій та сприяли вступу до фахових закладів освіти. Серед важливих чинників відзначимо такі: функціонування приватної художньої студії Василя Коновалова, діяльність першого на теренах імперії провінційного загальнодоступного художнього музею, наявність перспективи отримати від громади безвідсоткову позику на здобуття вищої фахової освіти.

³ Відповідно до рішення Фондово-закупівельної комісії Дніпровського художнього музею (Протокол № 2 від 02 листопада 2023 року) внесені зміни до музейної атрибуції двох символістських серій картин Михайла Сапожнікова, а саме:

У датуванні першої серії символістських картин Михайла Сапожнікова, вважаючи датування, раніше занесене до фондово-облікової документації – 1906–1916 рр., не аргументованим належно, вказати: «Створені до 1917 р.»; У датуванні другої серії символістських картин Михайла Сапожнікова, вважаючи датування, раніше занесене до фондово-облікової документації – 1918–1924 рр., не аргументованим належно, вказати: «Створені до 1926 р.».

Не менш важливу роль на етапі засвоєння базових фахових мистецьких компетенцій відіграло здобуття професійної художньої освіти в Імператорській академії мистецтв (з 1893 року – Вищому художньому училищі), де, окрім спеціалізованих занять у відповідних класах та Академічного наукового курсу, Михайло Сапожников здобув професію викладача малювання, що визначило його біографію.

Уся подальша творча діяльність митця, починаючи з 25-річного віку, пов'язана з Україною – містами Павлоградом та Катеринославом. Саме місцева природа, мальовничі краєвиди Павлограда та його околиць згодом стануть важливою стартовою позицією для символотворення художника, адже низка робіт другої символістської серії Сапожникова замислена в процесі інтелектуального перетлумачення пейзажних мотивів саме павлоградської доби.

У Павлограді М. І. Сапожников починає товаришувати з письменником С. М. Сергєєв-Ценським, який у той час захоплювався символістською течією в літературі. Украї ймовірно, що саме Сергєєв-Ценський запропонував естетичну концепцію першого символістського твору, виконаного художником, «У затоці», тож значення постаті письменника для становлення Михайла Сапожникова як художника-символіста важко переоцінити.

Василь Розанов – друга ключова постать для формування творчої особистості Михайла Сапожникова. Важливість і вплив критичного тексту філософа на символістську творчість художника спостерігаємо виразно.

Катеринославський етап творчості митця – найдовший та найплідніший у його житті – відзначається створенням та презентацією робіт обох символістських серій. Цілком зрозуміло, що політичні та соціокультурні умови післяреволюційного радянського життя певним чином вплинули на формування творчої особистості художника, але зазначмо, що саме в цей період Михайло Сапожников наполегливо позиціонує себе саме як символіста.

Дослідження значної колекції мистецьких робіт художника Михайла Сапожникова, яка належить Дніпровському художньому музею, дає нам змогу визначити дві серії його символістських творів як ключову частину мистецького доробку мистця.

Важливим аспектом творчого методу художника є майже обов'язкова наявність плерного або натурного першоджерела, яке слугує каталізатором для розгортання мистецької уяви й приводом для різноманітних символістських трансформацій.

Другим важливим чинником, який слід враховувати під час аналізу образної побудови символістського живопису художника, – це біблійні ремінісценції та інтерес до міфології як античної, так і слов'янської. Пантеїзм – ключова філософська характеристика символістської творчості Михайла Сапожникова.

Результати оптичних досліджень робіт демонструють, що художник нерідко «рухає» та видозмінює окремі фігури, а іноді й цілі частини картин, тож можна зробити висновок, що твори другого символістського циклу Михайла Сапожникова – простір для постійного творчого пошуку.

Картини двох серій, кожна з яких об'єднує по 12 творів, значно відрізняються за мистецькою мовою. Перша серія за своєю лінійно-графічною манерою тяжіє до мистецтва модерну. У творах другої серії Михайло Сапожников демонстративно працює поза стилями, використовуючи якомога ширший репертуар засобів виразності, якими володіє, задля реалізації запланованої символістської конструкції.

Для символістського мистецтва Михайла Сапожникова характерна широка амплітуда у трактуванні та втіленні символістського образу – від академічно-алегоричного до містично-експресивного. Ключове завдання символістських образів митця – інспірувати емоційну або інтелектуальну рефлексію глядача, породити ланцюжок індивідуальних інтерпретацій, реалізувати в підсвідомості приховані сутності та ідеї.

ВИСНОВКИ

За результатами розв'язання поставлених дослідницьких завдань отримано такі висновки:

1. Аналіз стану наукового опрацювання теми виявив відсутність комплексних, ґрунтовних досліджень, присвячених як біографії, так і творчості Михайла Сапожникова. Зафіксована нечисленна кількість досліджень, які присвячено виявленню аспектів символістської творчості художника. Виявлено, що постать художника М. І. Сапожникова та його мистецьке надбання починають входити до наукового обігу лише за часів відновлення незалежності України, у період кінця 1990-х – початку 2000-х років. Серед наукових та науково-популярних розвідок відзначимо публікації О. Світличної та В. Кулічихіна.

В історіографії дослідження з метою усвідомлення генези естетики символізму як напряму в європейському мистецтві були виокремлені теоретичні праці німецьких філософів Ф. Шеллінга та Ф. Шлегеля, літераторів Ш. Бодлера, Ж. Мореаса, А. Мокеля, Г. Кана, Ж.-К. Гюїсманса, Е. Дюжардена, Г.-А. Ор'є. Серед праць, які стосуються безпосередньо аналізу втілення символістської естетики в образотворчому мистецтві, до історіографії дисертації включено мистецтвознавчі роботи Д. Ревалда, Г. Гофштаттера, Ф. Жуліана, Д. Крістіана, Р. Голдвотера, М. Гібсона. Узагальнення історіографії сприяло визначенню її проблемних векторів. Незважаючи на відсутність спеціального дослідження щодо розвитку символізму в українському образотворчому мистецтві, були виявлені наукові праці, присвячені аналізу мистецьких процесів та актуальних художніх практик доби, які допомогли усвідомити певні аспекти проблематики дослідження. Серед них виокремимо роботи О. Федорука, Б. Лобановського, П. Говді, О. Лагутенко, Л. Савицької, О. Шкільної, О. Семчишин-Гузнер, О. Собкович, І. А. Павельчук.

До джерельної база дисертації були включені твори живопису та

графіки Михайла Сапожникова з колекції Дніпровського художнього музею; документи суворого обліку зазначеного музею (інвентарні книги); архівні матеріали; музейні видання; виставки та інші форми експонування та репрезентації мистецького доробку художника; засадничу статтю М. І. Сапожникова; матеріали публіцистичного та довідкового змісту; ілюстративні фотоматеріали.

2. Простежено процес становлення літературно-художнього напрямку символізму, його естетики як суперечливого та багатоскладового явища. Означені джерела символізму в роботах філософів німецького романтизму. Відстежено еволюцію у трактуванні поняття символу, простежено розмежування понять символу та алегорії в контексті формулювання уявлень романтичної доби про цілісність мистецького твору. Зазначена важливість розуміння мистецтва як символічної форми для естетики другої половини ХІХ століття. З'ясовані умови – як суто естетичні, так і суспільно-політичні – для формування символізму як самостійного напрямку в європейському мистецтві. Підкреслено ключову роль Шарля Бодлера у фундації символістської естетики та зазначені відмінності естетичного конструкту французького поета від теорії філософів німецького романтизму. Простежено процес самоідентифікації символізму як літературно-художнього напрямку та ключову роль у його формуванні молодих французьких поетів-символістів. Окреслено коло головних тем, навколо яких обертався символістський дискурс, а саме: ідея як базове поняття для символістської естетичної концепції; втілення ідеї; проблема співвідношення образу та ідеї, які разом становлять символ; питання модерної мистецької мови, якої потребує символізм. Досліджено питання проєкції літературних настанов в естетиці символізму на мистецькі практики в царині образотворчого мистецтва, пошук точок перетину літературного символізму з живописом у публікаціях французьких поетів, письменників, критиків. Розглянуто окремі аспекти розвитку символізму в європейському та українському образотворчому мистецтві.

3. Ґрунтуючись на документально підтверджених фактах біографії Михайла Сапожнікова та по змозі реконструюючи певні важливі епізоди його життя, визначено ключові особи та події, які, на наш погляд, мали змогу суттєво вплинути на формування творчої індивідуальності художника. Складність розгляду проблеми формування творчої особистості митця зумовлена виявленими проблемами з фактологічною правильністю й доказовістю тих явищ та подій, які вважалися загальновідомими.

Уточнено й доповнено хронологію подій життя і творчості живописця. У творчій біографії М. І. Сапожнікова виокремлено та розглянуто такі основні періоди: саратовський, петербурзький, «мюнхенський», павлоградський, катеринославський. Окремо увагу в дисертації приділено події, яку дослідники визначали як важливу в процесі формуванні творчої особистості живописця, – мандрівці до міст Німеччини наприкінці 1895 – на початку 1896 років та відвідування двох провідних приватних студій у Мюнхені – А. Ашбе та Ш. Голлоші. Дослідивши хронологію подій, маємо зробити висновок, що зазначена мистецька подорож наразі є фактом недоведеним та малодостовірним. Аргументовано визначено коло осіб, які відіграли – на різних етапах життя художника – важливу роль у формуванні його творчої особистості та естетичних поглядах: В. Коновалов (художник, перший наставник Михайла Сапожнікова), С. Сергєєв-Ценський (письменник, ймовірний ініціатор перших символістських практик живописця), В. Розанов (філософ, автор критичного огляду на презентацію першої символістської серії художника, ймовірний натхненник окремих робіт другого циклу картин Михайла Сапожнікова). Визначена низка цілеспрямованих дій художника з метою самопрезентації саме як художника-символіста, створення відповідного творчого образу.

4. Здійснено аналіз колекції мистецьких робіт Михайла Сапожнікова з фондів Дніпровського художнього музею, яка складається з 272 одиниць зберігання – творів живопису та графіки. За жанрово-тематичними ознаками були виокремлені такі групи творів: картини двох символістських серій,

краєвиди реалістичного спрямування, портрети, автопортрети. Особливу увагу було приділено ідентифікації та систематизації допоміжних робіт (етюди, ескізи, начерки), пов'язаних із процесом створення символістських творів. З'ясовано, що серед 272 робіт художника зі збірки музею із символістським надбанням художника пов'язано щонайменше 79 творів (що включають 87 предметів зберігання). Визначено провенанс музейної збірки робіт М. І. Сапожнікова та етапи її побутування, виявлено ключові особи, пов'язані з історією виникнення колекції художника як цілісного монографічного зібрання: Л. Сапожніков (син художника), С. Шило та В. Кулічихін (головні зберігачі музею).

5. Розглянуто авторський художній метод створення символістської картини. На прикладі аналізу трьох символістських творів виокремлено три концептуальні моделі трансформації натурального матеріалу в символістську образну конструкцію: алегоричний різновид символістського твору академічною художньою мовою реалізовано в роботі «Поцілунок смерті»; картина «Творче начало спить» демонструє прагнення художника формалізувати натурну замальовку до стану стилізованого ідеопластичного знаку; робота «У затоці» репрезентує найбільш радикальний варіант за ступнем трансформації первісного натурального першоджерела, де первинний пейзажний мотив зазнає докорінної трансформації, унаслідок чого природні візуальні форми набувають принципово нової сутності та якості.

Досліджений у роботі допоміжний матеріал (плерерні етюди, замальовки), наявний у колекції Дніпровського художнього музею, надає змогу усвідомити, що саме реалістичний натурний матеріал є своєрідною точкою відліку, яка спонукала творчу уяву митця. Пошук вирішення проблеми правильного співвідношення зафіксованого плерерного чи портретного натурального враження та замисленої формальної схеми – ключове завдання, яке вирішує митець у своїй символістській творчості.

У контексті розгляду сюжетно-тематичної, мімезисної складової виявлено, що своєрідним рефреном образної будови символістського

живопису Михайла Сапожникова є інтерес до класичної елліністичної та язичницької слов'янської міфології, що віддзеркалено в представлених постатях, у назвах окремих творів, у відчутному пантеїстичному дусі низки символістських робіт. Анімізм – неодмінний елемент естетичної концепції митця, а пантеїзм – його ключова філософська характеристика. Означено центрального персонажа символістського живопису М. І. Сапожникова – постать Пана, образ, що є показовим у плані глибокого переосмислення й інтерпретації митцем міфології стародавніх слов'ян і класичного греко-римського епосу.

Наприкінці 2023 року здійснено натурні обстеження та фотофіксацію лицьового й зворотного боку всіх 34 експонатів з колекції Дніпровського художнього музею, які сукупно складають дві серії символістських творів. Огляд творів, що відбувався в прямому та бічному освітленні (у денному та ультрафіолетовому діапазоні) допоміг виявити певні технічні особливості створення робіт, окремі властивості творчого процесу митця, виявити автентичні зразки підпису для складання бази авторських підписів художника.

6. Репрезентовано дві серії символістських картин Михайла Сапожникова як ключову частину мистецького доробку художника. Показана широка амплітуда у трактуванні символу, що є характерною ознакою напряму, адже подібний брак стилістичних та тематичних регламентацій цілком відповідає естетичним засадам теоретиків символізму. Розглянуто символічну образну модель, застосовану під час створення першої символістської серії художника крізь призму його естетичної програми, викладеної в статті художника «Про символічну творчість у мистецтві» («О символическом творчестве в искусстве»). Обґрунтовано, що картини першої символістської серії за стилістичними ознаками тяжіють до мистецтва модерну, а в роботах другої серії художник свідомо займає позицію поза стилями, не стримуючись обмеженнями певної художньої манери.

Задля виявлення кола характерних мотивів та образів здійснено аналіз окремих символістських творів автора: «Сліпі», «Ніч чекання», «Шлях

життя». У процесі розгляду втілення базових естетичних засади символізму в роботах Михайла Сапожникова проведено паралелі з творами відомих майстрів символістського напрямку – Поля Гогена, Едварда Мунка, Моріса Дені, Фердинанда Годлера. Розглянуто трактування змісту образів-символів робіт Михайла Сапожникова крізь призму революційних подій та Першої світової війни на основі аналізу наявних текстів художньої критики того часу.

7. Здійснено уточнення атрибуції двох символістських серій картин Михайла Сапожникова: змінене датування робіт першого та другого символістських циклів, з'ясована точна назва першої серії. За підсумками результатів дослідження фондово-закупівельна комісія Дніпровського художнього музею ухвалила рішення про внесення таких змін: у датуванні першої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи датування, раніше занесене до фондово-облікової документації – 1906–1916 рр. – не аргументованим належно, вказати: «Створені до 1917 р.»; у розділі найменування першої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи назву серії, раніше занесену до фондово-облікової документації – «Примари» – не обґрунтованою достатньо, вказати виявлену під час дослідження авторську назву – «Предрассветные видения» («Досвітні видіння»); у датуванні другої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи датування, раніше занесене до фондово-облікової документації – 1918–1924 рр. – не аргументованим належно, вказати: «Створені до 1926 р.».

Підсумовуючи, відзначимо, що творчість Михайла Сапожникова, зважаючи на його унікальність як послідовного художника-символіста, посідає, на наш погляд, виняткове місце в історії українського образотворчого мистецтва 1910-х – 1920-х років. Проте представлена робота не вичерпує всі потенційні аспекти вивчення творчого доробку художника, його творчої особистості та відкриває перспективу для подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Архів Дніпровського художнього музею

1. Афіша «1-я виставка символіческих картинъ (Отраженіе революціи въ вѣчности – въ символизмѣ) художника М. И. Сапожникова.». *Архів Дніпровського художнього музею*. Ф. 10. Оп. 1. Спр. 2. 1 арк.
2. Інвентарна книга первинних надходжень №1. Від № 1 до № 3426. Дніпропетровськ / Дніпропетровський художній музей. 1976. С. 57–58.
3. Інвентарна книга первинних надходжень №2. Від № 3427 до № 5187. Дніпропетровськ / Дніпропетровський художній музей. 1976. С. 14–22.
4. Інвентарна книга постійних надходжень №8. Від № 7610 до № 8505. Дніпропетровськ / Дніпропетровський художній музей. 2004. С. 42–46, 134–146.
5. Інвентарна книга постійних надходжень №9. Від № 8506 до № 8937. Дніпропетровськ / Дніпропетровський художній музей. 2004. С. 2–31, 51.
6. Копія листа А. Н. Сложенікіна від 09.08.2007 щодо дарування картин М. І. Сапожникова. *Архів Дніпровського художнього музею*. Ф. 10. Оп. 1. Спр. 3. 1 арк.
7. Матеріали доповіді Шило С. І. від 23.12.1971 «М. І. Сапожников (1871 – 1937)». *Архів Дніпровського художнього музею*. Ф. 10. Оп. 1. Спр. 1. 90 арк.

Центральний державний історичний архів СРСР

8. Особова справа Сапожникова Михайла Івановича. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв*. Ф. 789. Оп. 11 1890 р. Спр. 178. 1–68 арк.
9. Копія Метричного свідоцтва про народження Сапожникова Михайла Івановича. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв*. Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 2.

10. Саратовське Олександро-Маріїнське реальне училище. Копія Свідоцтва №315. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв.* Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 6.

11. Клопотання Сапожнікова М. І. від 04.09.1890 до Канцелярії Імператорська академія мистецтв щодо отримання свідоцтва про його прийом до закладу. Довідка про вступ Сапожнікова М. І. до Академії за конкурсним іспитом з малювання. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв.* Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 12.

12. Розписка Сапожнікова М. І. від 17.11.1890 щодо повернення назначеної допомоги саратовським купецькій та міщанській громадам після завершення освіти в Імператорській академії мистецтв та працевлаштування. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв.* Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 14

13. Канцелярія Імператорської академії мистецтв. Свідоцтво №2613 від 07.11.1891 видане Михайлу Івановичу Сапожнікову в тому, що він дійсно перебуває в числі академістів (з живопису) гіпсо-фігурного класу Академії Мистецтв. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв.* Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 19.

14. Імператорська академія мистецтв. Копія Свідоцтва №1313 від 10.05.1895 видане Михайлу Івановичу Сапожнікову на право викладання чистописання у навчальних закладах. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв.* Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 51.

15. Імператорська академія мистецтв. Копія Свідоцтва 2 розряду №1307 від 10.05.1895 видане Михайлу Івановичу Сапожнікову на право викладати малювання у середніх навчальних закладах. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв.* Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 52.

16. Лист від Канцелярії Одеської Учбової Округи від 29.11.1895 щодо відомостей про моральні та педагогічні якості г. Сапожнікова. *Центральний*

державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв. Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 53.

17. Клопотання Сапожникова М. І. від 23.10.1895 до Ради Вищого Художнього Училища Імператорської академії мистецтв щодо отримання звання Художника. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв. Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 55.*

18. Лист директора Павлоградської гімназії від 07.06.1898 щодо виключення з податного стану Михайла Івановича Сапожникова. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв. Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 56.*

19. Клопотання Сапожникова М. І. від 23.07.1913 до Імператорської академії мистецтв, щодо відкриття в Катеринославі курсів живопису та малюнку. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв. Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 58, 59.*

20. Лист Сапожникову М. І. №3306 від 14.12.1915 від канцелярії Імператорської академії мистецтв, щодо можливості отримання звання Художника. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв. Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 61, 62.*

21. Лист Сапожникова М. І. від 14.12.1915 Імператорській академії мистецтв, щодо зарахування до категорії осіб з вищою освітою. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв. Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 63.*

22. Імператорська академія мистецтв. Атестат (копія) Академісту Імператорської академії мистецтв Михайлу Івановичу Сапожникову о проходженні Академічного наукового курсу. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв. Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178. Арк. 65.*

23. Фото Сапожникова М. І. *Центральний державний історичний архів СРСР. Академія мистецтв. Ф. 789. Оп. 11. 1890 р. Спр. 178.*

Список використаної літератури

24. А. Р—въ. Выставки и художественные дела. *Аполлон*. Петроград, 1917. Апрель—Май. (№№ 4–5). С. 71.
25. Аартс Г., Кірс Ю. Маркетинг. Музей: Менеджмент і освітня діяльність / упоряд.: Г. Аартс, З. Мазурик. Львів : Літопис, 2009. С. 64–73.
26. Аверинцев С. С. София-логос. Словарь. Київ : Дух і літера, 2006. 908 с.
27. Адрес-календарь Екатеринославской губернии на 1910 год. / упоряд. Г.А. Богданов. Катеринослав : Типо-литографія губернского правління, 1910. С. 152, 154.
28. Адрес-календарь и Памятная книжка Екатеринославской губернии на 1912 год. / упоряд. Н. Подковырова. Катеринослав : Типографія губернского правління, 1912. С. 50, 54
29. Б. К. VII-я выставка картин в аудитории екатер. научного о-ва. *Приднепровский край*. Катеринослав, 1910. 19 черв. (№ 3993). С. 3
30. Бабунич Ю. І. Експресіонізм в українському малярстві першої третини ХХ століття: риси національної самобутності. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* : наук. журнал. 2022. Вип. № 48. С. 4–10. DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2022-48-1-1>
31. Бабунич Ю. І. Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст. *Народознавчі зошити*. 2023. № 3 (171) С. 665–670. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2023.03.665>
32. Бабунич Ю. І. Національно-романтичні прояви стилю модерн (сецесії) в українському малярстві модернізму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* : наук. журнал. 2020. Вип. № 43. С. 20–25. DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2020-43-3>
33. Безцінна скарбниця. До 100-річчя Дніпропетровського художнього музею : Науково-бібліограф. довідник / автори-упорядн.: Т. Бреславець І. Голуб, Т. Зайцева, І. Труш. Дніпропетровськ : ДОУНБ, 2014. 150 с.

34. Бенях Н. М. Львівський період творчості Михайла Бойчука (1910–1914) : дис. ... канд. мист.: 17.00.05. ЛНАМ. Львів, 2018. 285 с.
35. Біблія в перекладі Івана Огієнка. *Біблія Онлайн* : веб-сайт. URL: <https://only.bible/bible/ubio/> (дата звернення: 02.03.2024).
36. Білецький П. О. Модерн в українському живописі. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століття. Київ : Наукова думка, 2000. С. 7–9.
37. Бодлер Ш. Відповідності. Бібліотек української літератури : веб-сайт. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=139> (дата звернення: 09.03.2024).
38. Былинин С. Городской художественный музей. Выставка картин художника М. И. Сапожникова. Звезда. Катеринослав, 1926. 4 трав. (№ 100). С. 4.
39. Варшавська К. Юхим Михайлів. Митець і його час (за матеріалами збірок музейних фондів Українського Культурно-Освітнього центру Бавнд Брука, Нью Джерсі, США). *Народознавчі зошити*. 2013. № 6 (114). С. 1138–1144.
40. Велике і величне. *Мистецький Арсенал* : офіц. веб-сайт. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/vystavka-velyke-i-velychne/> (дата звернення: 18.03.2024).
41. Вельмін В. Округова художня виставка. *Зоря*. Дніпропетровськ, 1929. лют.-берез. (№2–3). С. 18–20.
42. Від Задуму до Втілення. Світ Символів Михайла Сапожникова. *Дніпровський художній музей* : офіц. веб-сайт. URL: <http://artmuseum.dp.ua/?p=8174> (дата звернення: 10.02.2024).
43. Воскресенский. Выставка картин. *Южная заря*. Катеринослав, 1913. 1 трав. (№ 2062). С. 3.
44. Всеукраїнська виставка АХЧУ (Хроніка). *ГАРТ*. Харків, 1927. квіт.-трав. (№1). С. 142–143.

45. Гай М. Виставка картин художника Сапожникова. *Зоря*. Катеринослав, 1926. трав. (№17). С. 28
46. Гай М. Виставка картин в музеї мистецтв. *Зоря*. Дніпропетровськ, 1927. січн. (№1). С. 33.
47. Гнатюк В. Нарис української міфології / вступ. ст. Р. Кирчів. Львів : Інститут народознавства Національної академії наук України, 2000. 263 с.
48. Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Москва, Ленинград : Искусство, 1937. 459 с.
49. Говдя П. І., Лобановський Б. Б., Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – Київ : Мистецтво, 1989. 206 с.
50. Дніпропетровський художній музей : збірник статей / за ред. В.А. Малишко. Київ, 1967. 80 с.
51. Дніпропетровський художній музей : науково-методичне видання / упоряд. Л.В. Богданова. Дніпропетровськ, 2001. 256 с.
52. Катеринославский Адрес-календарь. 1915 год. Катеринослав : Губернська типографія, 1916. С. 200, 202.
53. Катеринославский Адрес-календарь. 1916 год. Катеринослав : Губернська типографія, 1917. С. 201, 202, 204.
54. Катеринославский Адрес-календарь. 1917 год. Катеринослав : Губернська типографія, 1918. С. 143, 144, 147.
55. Календарь-ежегодник Приднепровье. 1913 год. / упоряд. Н. Подковырова. Катеринослав : Типографія губернського правління, 1913. С. 310, 312.
56. Клименко Ю. «Музей в музее» – мистическая выставка Михаила Сапожникова. *Свое мнение*. Дніпропетровськ, 2006. 18 січ. (№2 (215)). С. 13.
57. Колекція живопису Дніпропетровського художнього музею. Вибрані твори : альбом-каталог / упоряд. С.М. Несмачний. Дніпро, 2019. 144 с.
58. Козлов В., Путнин Ф. Творчий шлях Сергєєва-Ценського. *Збірка творів С.М. Сергєєва-Ценського*: У 12 т. Москва, 1967. Т. 1. С. 3–26.

59. Кордюкова В. Тайны дворянского гнезда. *Зоря*. Дніпропетровськ, 2012. 28 лист. (№2 (215)). С. 4.

60. Кравченко А. І. Медіа-технології в художньому наративі українського авангарду. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 64. Том 1. С. 162–167. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-22>

61. Кравченко А. І. Репрезентація колекції Дніпровського художнього музею порубіжжя ХІХ–ХХ століть в експозиційному блоці «Модерн. Авангард. Символізм». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 180–187. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302058>

62. Кравченко А. І. Сучасність крізь призму історії українського авангарду: стратегії візуальної комунікації. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 66. Том 2. С. 45–50. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-6>

63. Кравченко А. І. Український театральний авангарду просторі музейної комунікації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 105–109. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289825>

64. Криволапов М. О. Українське мистецтво ХХ століття в художній критиці. Практика. Теорія. Історія. Київ : КИТ, 2006. 796 с.

65. Куличихин В. В. Мир символів Михаїла Сапожнікова. Дніпро : Літограф, 2018. 176 с.

66. Куличихин В. В. Тринадцятий апостол. *Апельсин*. 2003. №3. С. 34–43.

67. Кулічихін В.В. Світ символів Михайла Сапожникова. Артколо. 2004. С. 32–34.
68. Кулічихін В. В. Світ символів Михайла Сапожникова. *Образотворче мистецтво*. Київ, 2003. №3. С. 62.
69. Кулічихін В. В. Символізм – дзеркало вічності. *Музейний провулок*. Київ, 2007. №2 (8). С. 54–61.
70. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т., 2006. 238 с.
71. Лист Д. І. Яворницького до І. Ю. Рєпіна від 30.10.1929. Епістолярна спадщина академіка Д. І. Яворницького. Вип. 4: Листи Д. І. Яворницького до діячів науки і культури / Упоряд. С. Абросимова, Н. Василенко, А. Перкова. Дніпропетровськ : АРТ-ПРЕС, 2005. С. 216.
72. Мазуренко. І. В. Журнал «Аргонавти» (1918) як артефакт доби. *Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького* : офіц. веб-сайт. URL: <https://museum.dp.ua/wp-content/uploads/2018/08/argonavy.pdf> (дата звернення: 20.02.2024).
73. Майстренко-Вакуленко Ю. В. Артисти в ролях. Зарисовки українських художників першої третини ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. збірник. Рівне, 2020. Вип. 36. С. 45–61. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.408>
74. Майстренко-Вакуленко Ю. В. Рисунок в колекції Дніпровського художнього музею. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. збірник. Рівне, 2020. Вип. 34. С. 192–199. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.341>
75. Майстренко-Вакуленко Ю. В. Рисунок Іларіона Плещинського. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35. Т. 3. С. 37–44. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-5>

76. Майстренко-Вакуленко Ю. В. Лінія в мистецтві авангарду. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. журнал. 2020. № 16 (2). С. 104–115. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217799](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217799)

77. Макаревич М. Виставка українських шедеврів як антидот від російської пропаганди. *Дзеркало тижня* : офіц. веб-сайт. URL: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/vistavka-ukrajinskikh-shedevriv-jak-antidot-vid-rosijskoji-propahandi-.html> (дата звернення: 18.03.2024).

78. Мейстер А. До відкриття II переїзної художньої виставки. *Зоря*. Дніпропетровськ, 1930. 21 серп. (№ 193). С. 4.

79. Міщенко І. І. Дослідження портретів монархів Австро-Угорщини (XVIII століття) з колекції Чернівецького художнього музею. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 224–228. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302070>

80. Міщенко І. І. Живопис Артема Присяжнюка: від тематичної картини до абстрактної композиції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 1. С. 81–85. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196570>

81. Міщенко І. І. Живопис Геннадія Горбатого: крипто-реалізм як подолання імітації дійсності. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 176–180. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196570>

82. Міщенко І. І. Трансформація європейських художніх течій в образотворчому мистецтві Буковини кінця XIX – першої половини XX століття (до 1940 року). : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ, 2009. 29 с.

83. На виставке местных художников. *Звезда*. Катеринослав, 1926. 29 груд. (№ 301). С. 4.

84. Несен І. І. Супрематичні прийоми в театральних ескізах українських митців 1920-х років. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. №1. С. 142–147. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262589>

85. Несен І. І. Театральний ескіз в авангарді з погляду фактури (за матеріалами Анатолія Петрицького для балетів «Корсар» і «Червоний мак»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. №1. С. 90–95. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257456>
86. Несен І.І. Український портретний живопис XVIII–початку XIX століття в зібранні Дніпровського художнього музею. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. №1. С. 229–235. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302071>
87. Несмачний С. М. Актуалізація творчого доробку унікального художника-символіста Михайла Сапожникова в експозиції Дніпропетровського художнього музею. Деякі аспекти мистецького соціокультурного проектування. *Наукова весна 2021: Культура і мистецтво в сучасному світі*. Зб. матеріалів форуму, Київ, 28 травня 2021 р., Київ : КНУКіМ, 2021. С. 42–45.
88. Несмачний С. М. Колекція творів художника-символіста Михайла Сапожникова в зібранні Дніпровського художнього музею. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 150–155. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286799>
89. Несмачний С. М. Міфологізм символістського живопису Михайла Сапожникова. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*. Зб. Матеріалів III Всеукр. наук.- практ. конф., Київ, 10 листопада 2022 р., Київ : НАКККіМ, 2022. С. 26–28.
90. Несмачний С. М. Міфологічні й релігійні засади символістського живопису Михайла Сапожникова. *Мистецтвознавчі записки* : Зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 75–81. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293921>
91. Несмачний С. М. «Модерн. Авангард. Символізм» – нова зала музейної експозиції. *Дніпровський художній музей* : офіц. веб-сайт. URL: <http://artmuseum.dp.ua/?p=7726> (дата звернення: 20.02.2024).

92. Несмачний С. М. Окремі аспекти атрибуції мистецького доробку художника Михайла Сапожникова в контексті визначенні початкової межі символістського періоду творчості майстра. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей*. Зб. матеріалів наук.-практ. конф., Київ, 28–29 жовтня 2021 р., Київ : НАКККіМ, 2021. С. 34–35.

93. Несмачний С. М. Особливості репрезентації символістських творів Михайла Сапожникова в Дніпровському художньому музеї. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації*. Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 21–22 червня 2022 р., Київ : НАКККіМ, 2022. С. 97–98.

94. Несмачний С. М. Символістський живопис Михайла Сапожникова: від задуму – до втілення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 149–155. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266095>

95. Несмачний С. М. Символічний живопис Михайла Сапожникова (1871–1937). Сьогоденні практики дослідження та презентації. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., Венеція, 27–28 листопада 2020 р., Рига : Baltija Publishing, 2020. С. 213–216. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-56>

96. Ніч музеїв у ДХМ – 2019. *Дніпровський художній музей* : офіц. веб-сайт. URL: <http://artmuseum.dp.ua/?p=8218> (дата звернення: 16.06.2022).

97. Нольман М. Л. Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стилль. Москва : Художественная литература., 1979. 316 с.

98. Обломиевский Д. Французский символизм. Москва : Наука., 1973. 303 с.

99. Обыватель. Символическая выставка Мих. Ив. Сапожникова. *Новое время*. Петроград, 1917. 12 квіт. (№ 14749). С. 7.

100. Открытие художественно-технических курсов художественной комиссии Екатеринославского Научного общества. *Южная заря*. Катеринослав, 1910. 8 жовт. (№ 1311). С. 4.

101. Павельчук І. А. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ століття: історичні витoki, джерела інспірацій, специфіка розвитку. : дис... д-ра. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2020. 877 с.

102. Памятная книжка Екатеринославской губ. на 1911 год. / уряд. Р. М. Пугач-Мурашкевич. Катеринослав : Типографія губернського правління, 1911. С. 74.

103. Петрів О. В. Творчість Юхима Михайліва у контексті розвитку українського мистецтва. *Young Scientist*. 2019. № 6 (70). С. 337–341.

104. Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. Ленинград : Искусство, 1932. 340 с.

105. Порожнякова Н. Образы низшей славянской мифологии в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX вв. (На примере произведений В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Рериха, Е. Кульчицкой). *Сучасне мистецтво* : наук. збірник. 2007. Вип. 4. С. 309–323.

106. Пустинський І. Художники! Створіть країні її портрета. *Зоря*. Дніпропетровськ, 1930. 10 жовт. (№ 236). С. 3.

107. Рубан В. Взаємодія жанрів і тенденції декоративізму. Впливи модерну та символізація живопису. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2006. Т. 4: Мистецтво XIX століття. С. 484–497.

108. Рубан В. Вплив символізму та модерну. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2006. Т. 4: Мистецтво XIX століття. С. 600–611.

109. Русакова А. А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. Москва, Ленинград : Искусство, 1966. 148 с.

110. Русакова А. А. Павел Кузнецов. Ленинград : Искусство, 1977. 284 с.

111. Савицька Л. Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки. : автореф. дис... д-ра. мистецтвознавства: 17.00.06. Київ, 2006. 36 с.
112. Савицька Л. Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки. : дис... д-ра. мистецтвознавства: 17.00.06. Київ, 2006. 420 с.
113. Сапожников М. И. О символическом творчестве в искусстве. *Аргонавты*. Катеринослав, 1918. №1. С. 23–24.
114. Сапожников М. И. Гравюра Пан. *Аргонавты*. Катеринослав, 1918. №2. С. 20.
115. Сапожников М. И. Предрассветные видения. Симфония в гравюрах. Катеринослав : Типографія К. А. Андрущенко, 1918. 16 с.
116. Світлична О. М. Символічна творчість Михайла Сапожникова. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв* : наук. журнал. Харків, 2008. № 12. С. 129–137.
117. Світлична О. М. Розвиток художньої освіти в Катеринославі (Дніпропетровську) середини ХІХ – початку ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв* : наук. журнал. Харків, 2004. № 9. С. 33–41.
118. Світлична О. М. Художня комісія Катеринославського Наукового товариства. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв* : наук. журнал. Харків, 2007. № 12. С. 146–159.
119. Світлична О. М. Художній процес 1920-х на сторінках періодики Катеринослава-Дніпропетровська. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв* : наук. журнал. Харків, 2007. № 5. С. 138–146.
120. Світлична О. М. Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця ХІХ – ХХ століття. Київ : Центр учбової літератури, 2018. 192 с.

121. Світлична О. М. Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця XIX – XX століття. : автореф. канд. мист.: 17.00.05. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2009. 20 с.
122. Світлична О. М. Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця XIX – XX століття. : дис. ... канд. мист.: 17.00.05. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2009.
123. Семчишин-Гузнер Олеся. Модест Сосенко (1875–1920): монографія. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2020. 468 с.
124. Сергєєв-Ценський С. М. Думы и Грезы. Павлоград : Типографія. Е. Д. Браиловскаго, 1901. 108 с.
125. Сергєєв-Ценський С. М. Искать, всегда искать. *Збірка творів С. М. Сергєєва-Ценського: У 12 т.* Москва, 1967. Т. 12. С. 226–470.
126. Словник античної мітології / упоряд. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. 312 с.
127. Собкович О. С. Культурно-мистецька діяльність Петра Холодного-старшого в контексті національного відродження в Україні початку XX століття : дис. ... канд. мист.: 26.00.01. ІПСМ. Київ, 2021. 245 с.
128. Соколюк Л. Д. Мистецтво 1900-х – першої половини 1930-х років. Живопис. *Історія українського мистецтва: У 5 т.* / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. С. 64–111.
129. Соколюк Л. Д. Михайло Жук: Шляхом модернізму (Перший чернігівський період. 1905–1916). *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв* : наук. журнал. Харків, 2015. № 9–10. С. 79–95.
130. Соколюк Л. Творчість Михайла Жука в контексті стильових пошуків художньої культури XX ст. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6 (120). С. 1338–1342.

131. Сосік О. Д. Європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму в творчості Вільгельма Котарбінського : дис. ... канд. мист.: 26.00.01. НАКККіМ. Київ, 2021. 375 с.

132. Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві. Київ : Міленіум, 2014. 358 с.

133. Стоян С. П. Символізм у теорії та образотворчій практиці романтизму: філософсько-культурологічні аспекти. *Практична філософія* : наук. журнал. Київ, 2014. № 4. С. 30–38.

134. Стоян С. П. Символізм жіночих образів у західноєвропейському образотворчому мистецтві (живопис, графіка). *Гуманітарний часопис* : Зб. наук. пр. 2013. № 4. С. 113–120.

135. Труш И. Б. Опыт философского прочтения некоторых картин Михаила Сапожникова. *Н. К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры*: матер. науч.-практ. конф. 2007–2008 гг. Одеса : Астропринт, 2009. С. 486–504.

136. Українська лінія модерну. *Музейний простір* : офіц. веб-сайт. URL: <http://prostir.museum/ua/post/31756> (дата звернення: 18.03.2024).

137. Федорук О. К. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті роки). *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів*. Київ : Наукова думка, 1993. С. 5–43.

138. Федорук О. К. Авансцена українського модерного мистецтва. *Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн.* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. С. 88–92.

139. Федорук О. К. Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Мистецтво, 1976. 128 с.

140. Філософський енциклопедичний словник / голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. С. 579–580.

141. Шевцов Іван. Орел смотрит на солнце (о Сергееве-Ценском). Москва : Молодая гвардия, 1963. 336 с.
142. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи фарфору (перша половина ХХ століття): Дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 265 с.
143. Шеллинг В. Ф. Философия искусства / пер. з англ. П. С. Попова. Москва : Мысль, 1965. 496 с.
144. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. У 5 т. Т. 1. / пер. з англ. П. С. Попова. Москва : Искусство, 1983. 479 с.
145. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 / Упоряд. С. Н. Кондаков. Санкт-Петербург, 1917. Т1. 353 с.
146. Яценко Л. І. Твір М. Реріха «Стрільці» у Дніпропетровському художньому музеї. Музей 2003 (До 100-річчя започаткування колекції). Наукові матеріали, статті, виступи. Дніпропетровськ, 2003. С. 84–91.
147. Aurier G-A. Symbolisme en Peinture Paul Gauguin. *Mercure de France*. 1891, Mars. P. 155–165.
148. Aurier G-A. Les Peintres Symbolistes. Oeuvres posthumes. Paris, 1893. P. 293–309.
149. Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. Paris, 1868. 440 p.
150. Baudelaire Ch. L'art romantique. Paris, 1869. 442 p.
151. Biedermann H. Naujasis simbolių žodynas. Vilnius : Mintis, 2002. 542 p.
152. Brodskaja N. Le Symbolisme. New York : Parkstone Press International, 2007. 198 p.
153. Chastel A. Vuillard 1868–1949 Paris, 1946. P. 69.
154. Chilvers I. The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists 1868–1949. Oxford : Oxford University Press, 2003. 1140 p.
155. Christoffel U. Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien, 1948. 146 p.

156. Christian J. *Symbolists and Decadents*. New York : Olympic Marketing Corp, 1985. 92 p.
157. Denis M. *Théories (1890–1910): Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris, 1913. 271 p.
158. Dujardin E. *Le Cloisonisme*. *Revue indépendante*. 1888, 1 Mars (№ 17). P. 487–492.
159. Exposition au musée. Arnold Böcklin (1827-1901), modern visionary. *Musée d'Orsay* : офіц. веб-сайт. URL: <https://www.musee-orsay.fr/en/whats-on/exhibitions/presentation/arnold-bocklin-1827-1901-modern-visionary> (дата звернення: 24.02.2024).
160. Gibson M. *Il Simbolismo*. Taschen GmbH, 2006. 256 p.
161. Goldwater R. *Symbolism*. New York, 1979. 286 p.
162. Hauser A. *The Philosophy of Art History*. New York : Routledge, 2018. 442 p.
163. Hartmann E. *Philosophie des Unbewussten*. Berlin, 1869. 678 p.
164. Hofstätter H. *Symbolizm*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980. 366 p.
165. Huysmans J.-K. *Certains*. Paris, 1889, 230 p.
166. Huysmans J.-K. *L'art moderne (Deuxième édition)*. Paris, 1902. P. 20.
167. Huret J. *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès... etc.* Paris, 1891. 455 p.
168. Jullian P. *Dreamers of decadence: Symbolist painters of the 1890s*. New York : Praeger Publishers, 1974. 272 p.
169. Kahn G. *Réponse des Symbolistes*. *L'Événement*. 1886, 28 September (№ 5301), P. 3.
170. *Le Symbolisme en Europe: exposition*. Bruxelles, 1976. 274 p.
171. Lehmann A. G. *The Symbolist Aesthetic in France. 1885–1895*. Oxford : Praeger Basil Blackwell, 1950. P. 296.
172. Mallarmé S. *Divagations*. Paris, 1897. 312 p.

173. Michaud G. Message poétique du symbolisme : L'Aventure poétique, la Révolution poétique, l'Univers poétique, la Doctrine symboliste. Paris, 1978. 814 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3336429v/f17.item> (дата звернення: 14.02.2024).

174. Mirbeau O. L'Art et la Nature. *Le Gaulois*. 1886, 26 Avril (№ 1338), P. 1.

175. Mockel A. Esthétique du symbolisme. Bruxelles, 1962. 256 p.

176. Moréas J. Un manifeste littéraire. Le Symbolisme. *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*. 1886, 18 September (№ 38), P. 150-151.

177. Nesen I. Stage Costume and Problems of Theatrical Symbolism in Ukraine: Based on the Premiere Performance of Drama “Stone Host” by Lesya Ukrainka in 1914. *Linguistics and Culture Review*, 2021, 5(S4). P. 819-831

178. Rewald J. Post-impressionism: From Van Gogh to Gauguin. New York : Museum of Modern Art, 1956. 614 p.

179. Roberts-Jones Ph. Symbolisme narratif et symbolisme plastique. L'alphabet des circonstances. Essais sur l'art des XIXe et XXe siècles. Bruxelles, 1981. Pp. 379–387.

180. Vaughan W. Friedrich A&I (Art and Ideas). Oxford Oxfordshire : Phaidon Press, 2004. 352 p.

181. Vaughan W. German Romantic Painting. Yale University Press, 1980. 260 p.

182. Wilde. O. M. The picture of Dorian Gray. ICON Group International, 2005. P. 3.

РЕПРОДУКЦІЇ ВИБРАНИХ ТВОРІВ М. І. САПОЖНИКОВА



А. Рис. 1. Фотографія Михайла Сапожникова. 1890 р.
«Особова справа Сапожникова М. І.».
Центральний державний історичний архів СРСР.



А. Рис. 2. Михайло Сапожников (другий ряд знизу, п'ятий справа)
на відкритті у Катеринославі Картинної галереї.
27 квітня 1914 року (за старим стилем).
Архів Дніпропетровського національного історичного музею
ім. Д. І. Яворницького



А. Рис. 3. М. І. Сапожников
Етюд «Околиця Павлограда. Вітряк». 1904 р.
Полотно, олія, 20,5×29,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 4. М. І. Сапожников
Етюд «Квіти». 1905–1906 рр.
Полотно, олія, 23,7×36,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 5. М. І. Сапожников
Етюд «Весняний мотив. Павлоград». 1904 р.
Полотно, олія, 21×29,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 6. М. І. Сапожников
Етюд «Весна. Павлоград». 1904 р.
Полотно, клейові фарби, 24×35 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 7. М. І. Сапожників
 Етюд «Весна. Озерна вулиця. Павлоград». 1904 р.
 Полотно, клейові фарби, 24×33,8 см.
 Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 8. М. І. Сапожників
 Етюд «Вулиця. Павлоград». 1904 р.
 Полотно, олія, 20,5×30,5 см.
 Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 9. М. І. Сапожников
Етюд «Міський сад. Павлоград». 1904 р.
Полотно, клейові фарби, 24×32 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 10. М. І. Сапожников
Етюд «Вулиця. Павлоград». 1904 р.
Полотно, клейові фарби, 33×25 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 11. М. І. Сапожников
Етюд «Річка Вовча. Павлоград». 1904 р.
Полотно, олія, 20,5×29 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 12. М. І. Сапожников
Етюд «Річка Вовча. Павлоград». 1904 р.
Полотно, олія, 21,5×27,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 13. М. І. Сапожников
 «Предрасветные видения. Симфония в гравюрах»
 «И спит душа творяща». 1918
 Папір, лінорит, 134×98 мм.
 Приватна збірка



А. Рис. 14. М. І. Сапожников
 «Предрасветные видения. Симфония в гравюрах»
 «Ибо царит Всесильный – цар мрака». 1918
 Папір, лінорит, 148×132 мм.
 Приватна збірка

коновъ", а править только златокузрый богъ-Ирило, разливающій свой свѣтъ и тепло на праведныхъ и неправедныхъ. А можетъ быть всколыхнетъ наше воображеніе злобная царяда Шемиланская, если не очертуютъ насъ пламенные очи Свѣгурочка?

Нѣсколько словъ еще о Р. Корсаковѣ, какъ человѣкѣ. Двадцать два года тому назадъ я, еще начинающій композиторъ, послалъ Р. Корсакову на просмотръ какую-то свою неуклюжую партитуру. Я не ждалъ отвѣта. Но пазово было мое изумленіе, какой былъ для меня срадинкъ, когда я получилъ обратно свою партитуру съ собственноручными пометками и исправленіями Р. Корсакова и съ его собственноручнымъ письмомъ! Такую необыкновенную внимательность къ неизвестному начинающему автору могъ проявить только полный любви и благожелательства человекъ.

Какъ намъ сейчасъ, въ нашъ отаранительный, туснмый періодъ кропанилъ боевъ, взаимной ненависти, потоковъ несмѣханной грязи, недостаетъ Р. Корсакова, недостаетъ его умиротворяющей, пламенной музыки, которая улыбалась такой кроткой, тихой, чарующей улыбкой, словно это была теплая лучъ солнца или ласковый лазоревый дѣттокъ, или доброе, радостно-печальное око Свѣгурочка!



Панъ.

Гравюра худ. М. И. Сапожникова.

А. Рис. 15. М. И. Сапожников
«Пан. Гравюра худ. М. И. Сапожникова»
Папір, офорт.

Журнал мистецтв «Аргонавты». Катеринослав, 1918. №2. С. 20
Приватна збірка



А. Рис. 16. М. І. Сапожников
«Голова Сократа». (?) 1890–1895 рр.
Тонований папір, олівець, крейда, 330×238 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 17. М. І. Сапожников
Голова з композиції «Дари Аттіли». (?) 1890–1895 рр.
Папір, олівець, 388×280 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



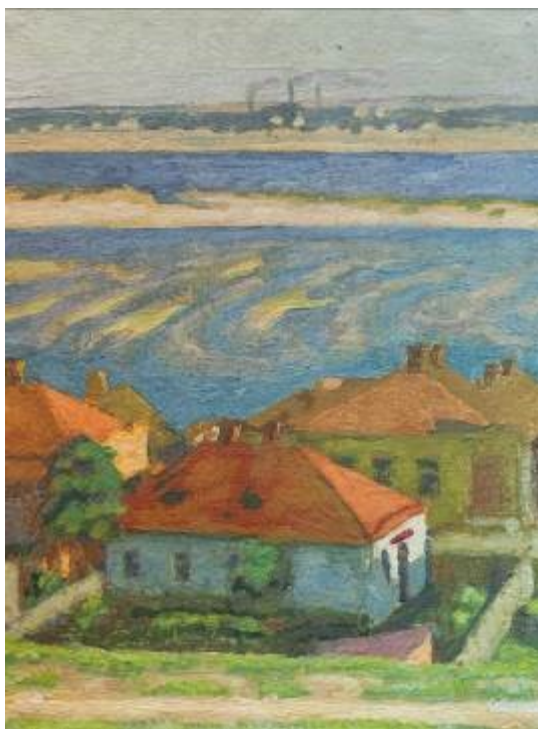
А. Рис. 18. М. І. Сапожников
Жіночий портрет (Портрет Віри Холодної). (?) 1910-ті рр.
Дикт, клейові фарби, 71×51 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



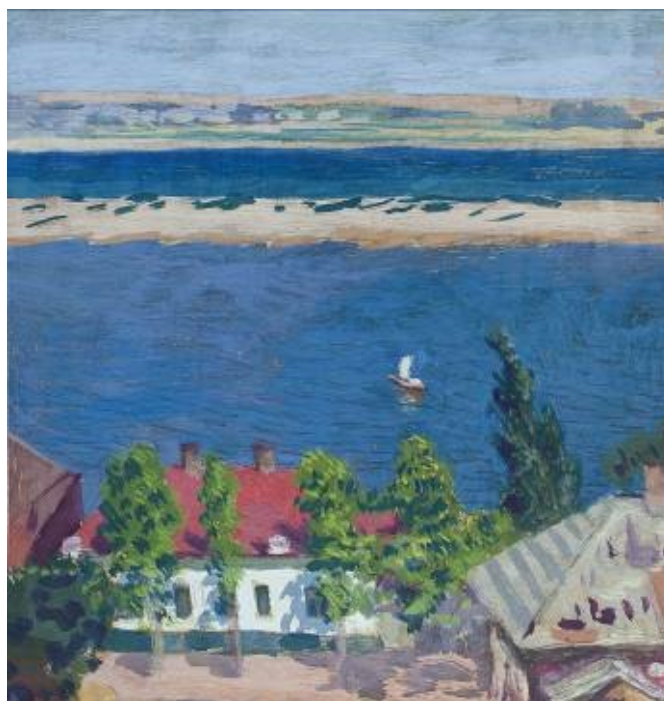
А. Рис. 19. М. І. Сапожников
Жіночий портрет.
Папір, акварель, 435×370 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 20. М. І. Сапожников
Портрет юнака.
Полотно, олія, 23×18,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 21. М. І. Сапожников
 Вид на Дніпро прямо. Мотив 9. Настрій 5. 1920-1930-ті рр.
 Полотно, клейові фарби, 22×17 см.
 Збірка Дніпровського художнього музею



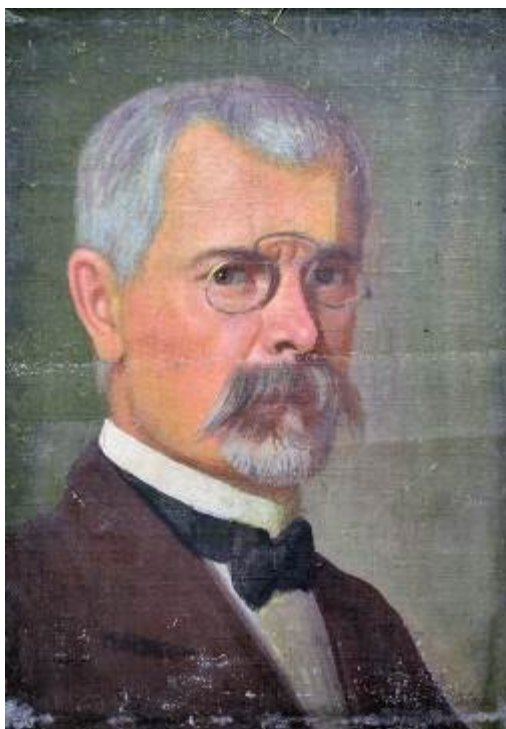
А. Рис. 22. М. І. Сапожников
 Вид на Дніпро прямо. Сонячний день. 1920-1930-ті рр.
 Папір, клейові фарби, 26,5×25,3 см.
 Збірка Дніпровського художнього музею



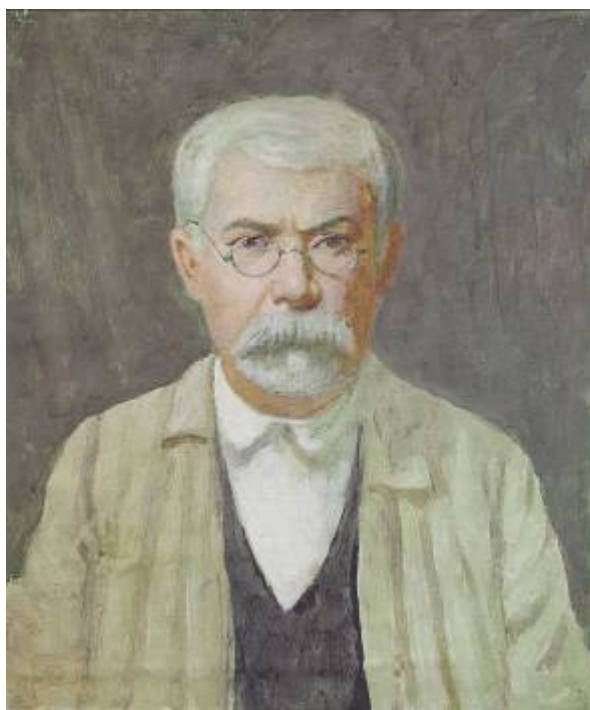
А. Рис. 23. М. І. Сапожников
Відлига. Подвір'я робітничого району. 1920-1930-ті рр.
Папір, клейові фарби, 39,5×56 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 24. М. І. Сапожников
Вид на Дніпро угору. Мотив 10. Настрій 8. 1920-1930-ті рр.
Папір, клейові фарби, 27×29 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 25. М. І. Сапожников
Автопортрет. 1910-ті рр.
Папір, клейові фарби, 38×29,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



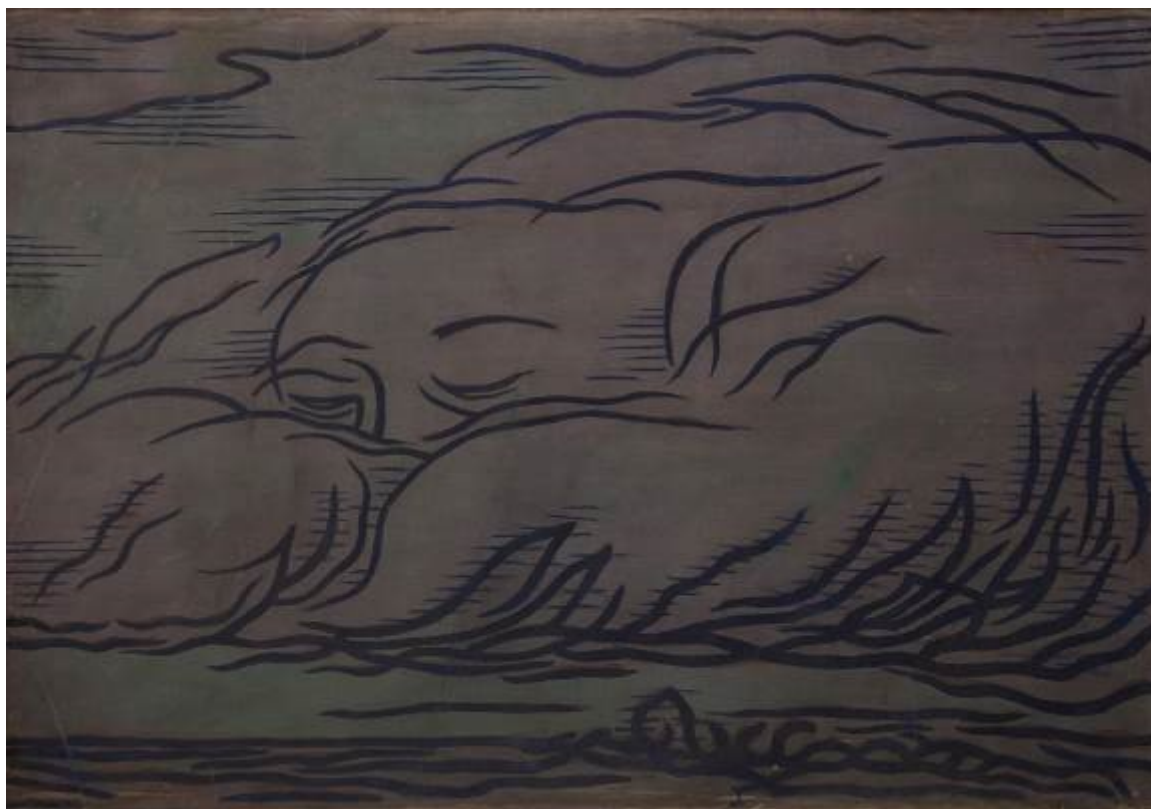
А. Рис. 26. М. І. Сапожников
Автопортрет. 1920-1930-ті рр.
Папір, олія, 49×40 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 27. М. І. Сапожников
Автопортрет. 1910-1920-ті рр.
Папір, клейові фарби, 26,5×18,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



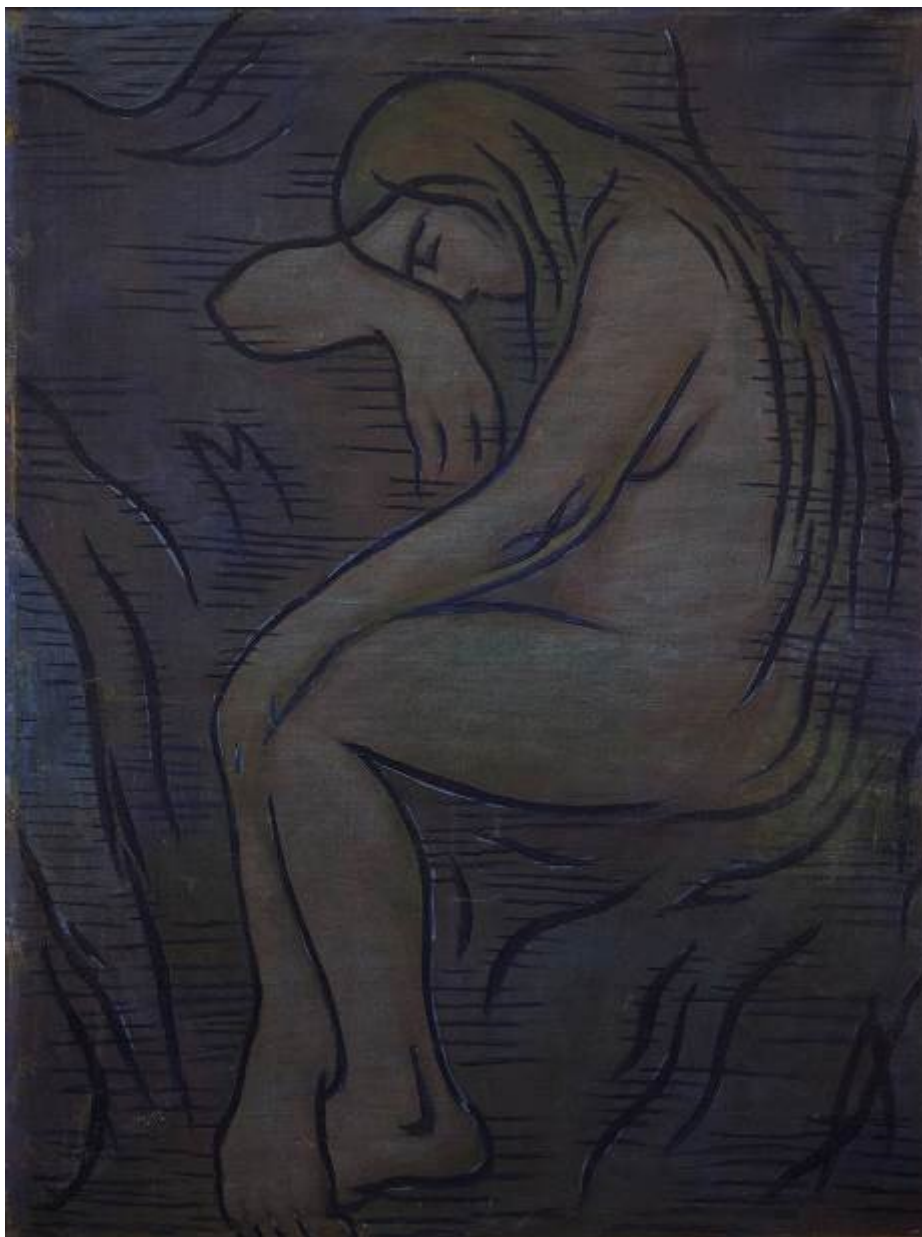
А. Рис. 28. М. І. Сапожников
Автопортрет. 1910-1920-ті рр.
Папір, клейові фарби, 29,5×21,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 29. М. І. Сапожников
Серія І «Досвітні ведіння». Картина №1. «Спить живе». До 1917 р.
Полотно, клейові фарби, 104×150 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 30. М. І. Сапожников
Начерк до картини «Спить живе»
Папір, акварель, 443×590 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 31. М. І. Сапожников

Серія І «Досвітні ведіння». Картина №2. «Творче начало спить». До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 116,5×85 см.

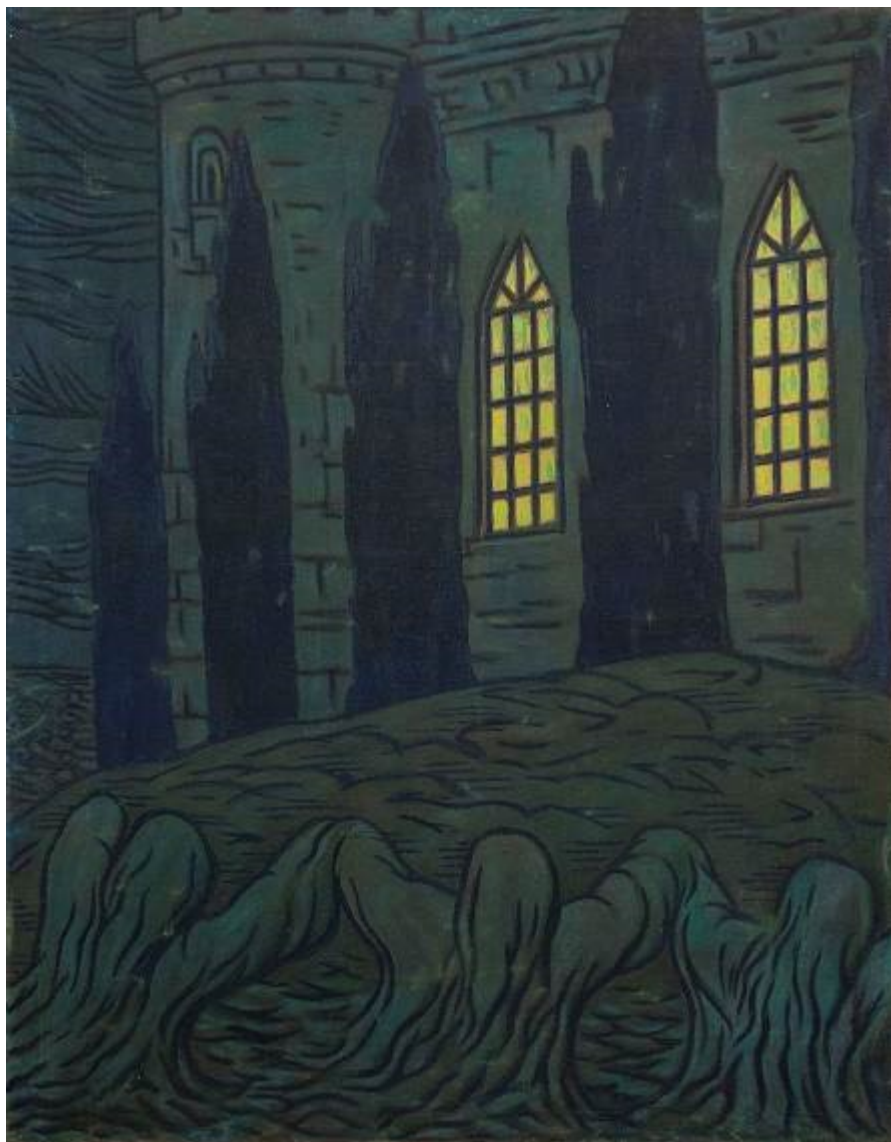
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 32. М. І. Сапожников
Ескіз до картини «Творче начало спить».
Тонований папір, акварель, 580×441 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 33. М. І. Сапожников
Ескіз до картини «Творче начало спить».
Тонований папір, акварель, 580×441 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 34. М. І. Сапожник

Серія І «Досвітні ведіння». Картина №3 «Моління хвиль». До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 143×84 см.

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 35. М. І. Сапожников

Серія І «Досвітні ведіння». Картина №4 «Цар мороку». До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 128×114 см.

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 36. М. І. Сапожников
Малюнок з натури. Начерк до картини «Цар мороку».
Папір, олівець, 535х365 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 37. М. І. Сапожников
Ескізний начерк до картини «Цар мороку»
Папір, олівець, 557х260 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 38. М. І. Сапожник
Серія І «Досвітні ведіння». Картина №5 «Хвиля». До 1917 р.
Полотно, клейові фарби, 66×253 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 39. М. І. Сапожников
Ескіз до картини «Хвиля»
Полотно, клейові фарби, 20,5×44 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 40. М. І. Сапожников
«Берег моря». Етюд до картини «Хвиля»
Полотно, олія, 59×90 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 41. М. І. Сапожников

Серія І «Досвітні ведіння». Картина №6 «На скелях». До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 101×211 см.

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 42. М. І. Сапожников
Постановка. Начерк до картини «На скелях»
Папір, олівець, 470×660 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



Б. Рис. 43. М. І. Сапожников
Начерк до картини «На скелях»
Папір, олівець, 320×260 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 44. М. І. Сапожников

Серія І «Досвітні ведіння». Картина №7 «Пробудження». До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 123×173 см.

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 45. М. І. Сапожников

Серія І «Досвітні ведіння». Картина №8 «Бу́ря гряне». До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 123×192 см.

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 46. М. І. Сапожников
Серія І «Досвітні ведіння». Картина №9 «Гроза». До 1917 р.
Полотно, клейові фарби, 96×98 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 47. М. І. Сапожников
Серія І «Досвітні ведіння». Картина №10 «Пан». До 1917 р.
Полотно, клейові фарби, 98×96 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 48. М. І. Сапожников
Начерк до картини «Пан»
Папір, олівець, 665×607 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 49. М. І. Сапожников
«Болото восени». Етюд до картини «Пан»
Полотно, олія, 24×28,6 см
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 50. М. І. Сапожник

Серія І «Досвітні ведіння». Картина №11 «Примари». До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 137×120 см.

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 51. М. І. Сапожников
Начерк до картини «Примари»
Папір, олівець, 590×365 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 52. М. І. Сапожник

Серія І «Досвітні ведіння». Картина №12 «У затоці». До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 104×177 см.

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 53. М. І. Сапожников
 Ескіз до картини «У затоці»
 Папір, клейові фарби, 18×19 см.
 Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 54. М. І. Сапожников
 «Крим. Алушта». Етюд до картини «У затоці»
 Полотно, олія, 25,3×36 см
 Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 55. М. І. Сапожник

Серія І «Досвітні ведіння».

Картина №4 «Цар мороку». Варіант №2. До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 125×105 см

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 56. М. І. Сапожников

Серія І «Досвітні ведіння».

Картина №5 «Хвиля». Варіант №2. До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 56×207 см.

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 57. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №1 «Спить людина». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 133×97,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 58. М. І. Сапожников
Начерк до картини «Спить людина»
Папір, олівець, 307х206 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 59. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №2 «Шлях життя» (з 9 частин). До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 250×550 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 60. М. І. Сапожников

Серія II. Картина №2 «Шлях життя» (частини 5 та 6). До 1926 р.

Полотно, клейові фарби, 133×147 см; 133×50 см.

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 61. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №2 «Шлях життя» (частини 7). До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 114×180 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 62. М. І. Сапожников
Ескіз до картини «Шлях життя»
Полотно, клейові фарби, 35×69 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 63. М. І. Сапожников
Начерки до картини «Шлях життя»
Папір, олівець, 663х240; 544х262; 614х234 мм;
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 64. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №3 «Поцілунок смерті». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 66×97 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 65. М. І. Сапожников
Кульбабки. 1905–1906 рр. Павлоград. Етюд до картини «Поцілунок смерті»
Полотно, олія, 21,5×30,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 66. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №4 «Втрата». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 133×129 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 67. М. І. Сапожников
Начерк до картини «Втрата»
Папір, олівець, 284x552 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



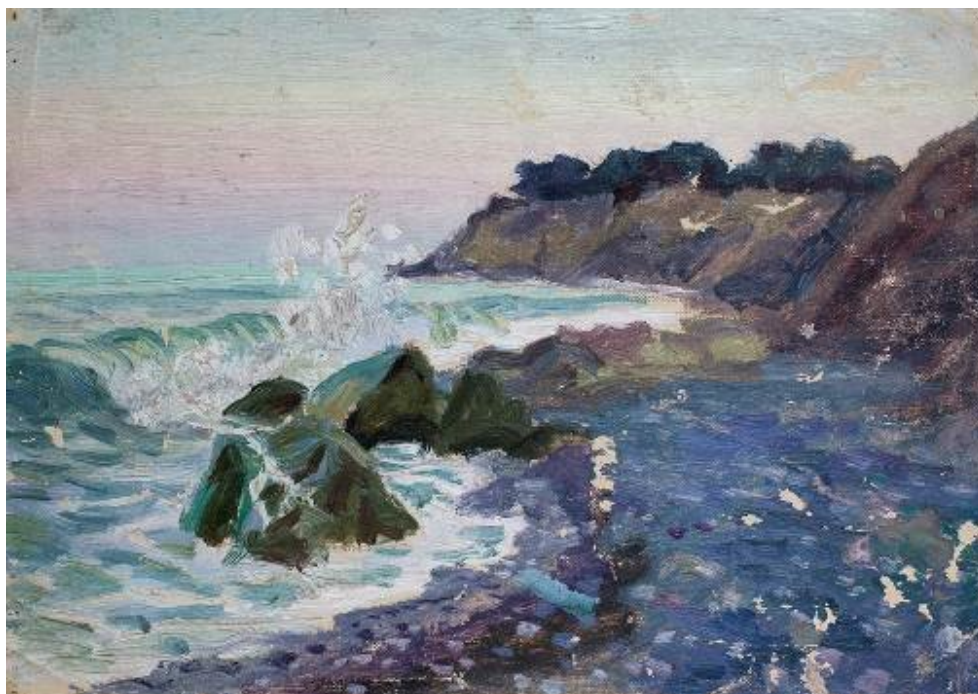
А. Рис. 68. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №5 «Ніч чекання». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 98×172 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 69. М. І. Сапожник
Серія II. Картина №6 «Тривога». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 133×129 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 70. М. І. Сапожников
 «Прибій». Етюд до картини «Тривога»
 Полотно, олія, 22,5×33,5 см.
 Збірка Дніпровського художнього музею



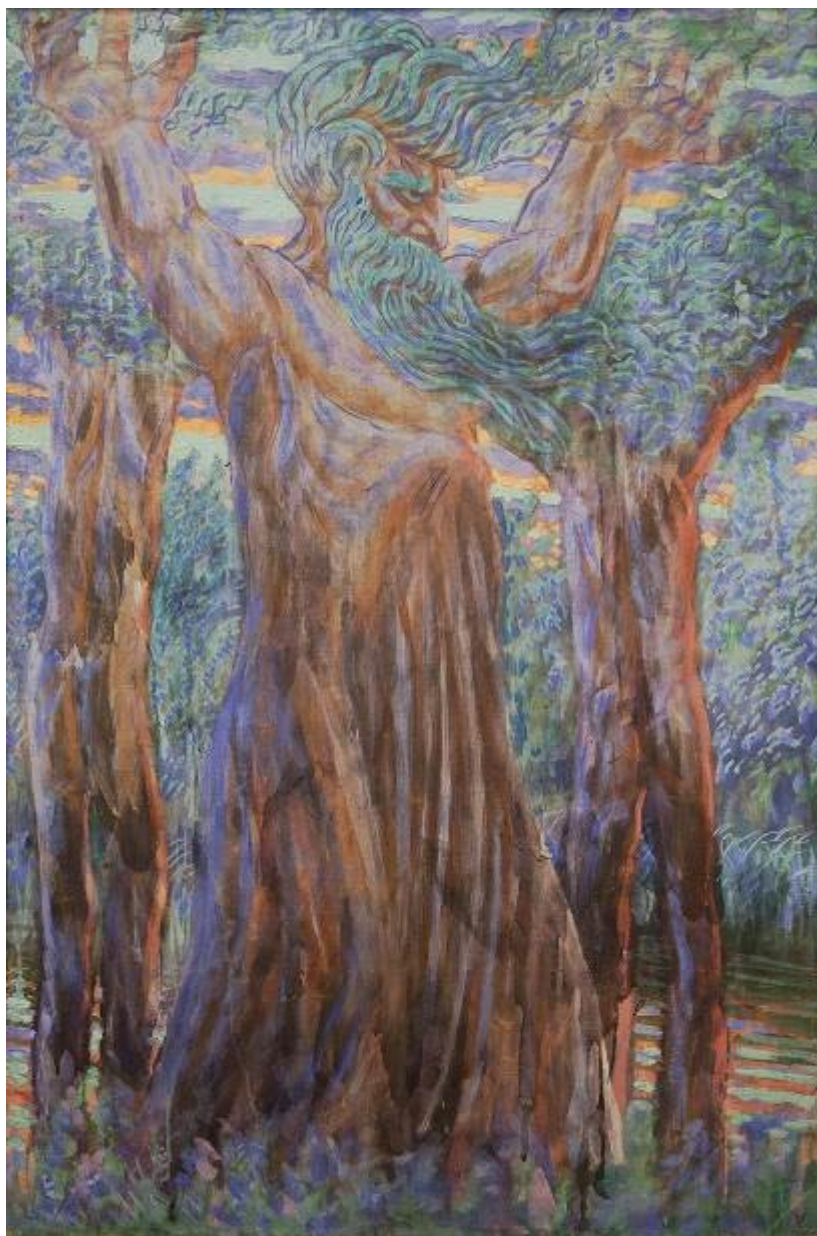
А. Рис. 71. М. І. Сапожников
 «Прибій». Етюд до картини «Тривога»
 Папір, олія, 430х590 мм.
 Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 72. М. І. Сапожник
Серія II. Картина №7 «Сліпі». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 130×178 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 73. М. І. Сапожников
Начерк до картини «Сліпі»
Папір, олівець, 580×420 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 74. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №8 «Буря». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 133×88 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 75. М. І. Сапожников
 Начерк до картини «Буря»
 Папір, олівець, 320×218 мм.
 Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 76. М. І. Сапожников
 «Дерево». Етюд до картини «Буря»
 Папір, олія, 36,5×24 см.
 Збірка Дніпровського художнього музею



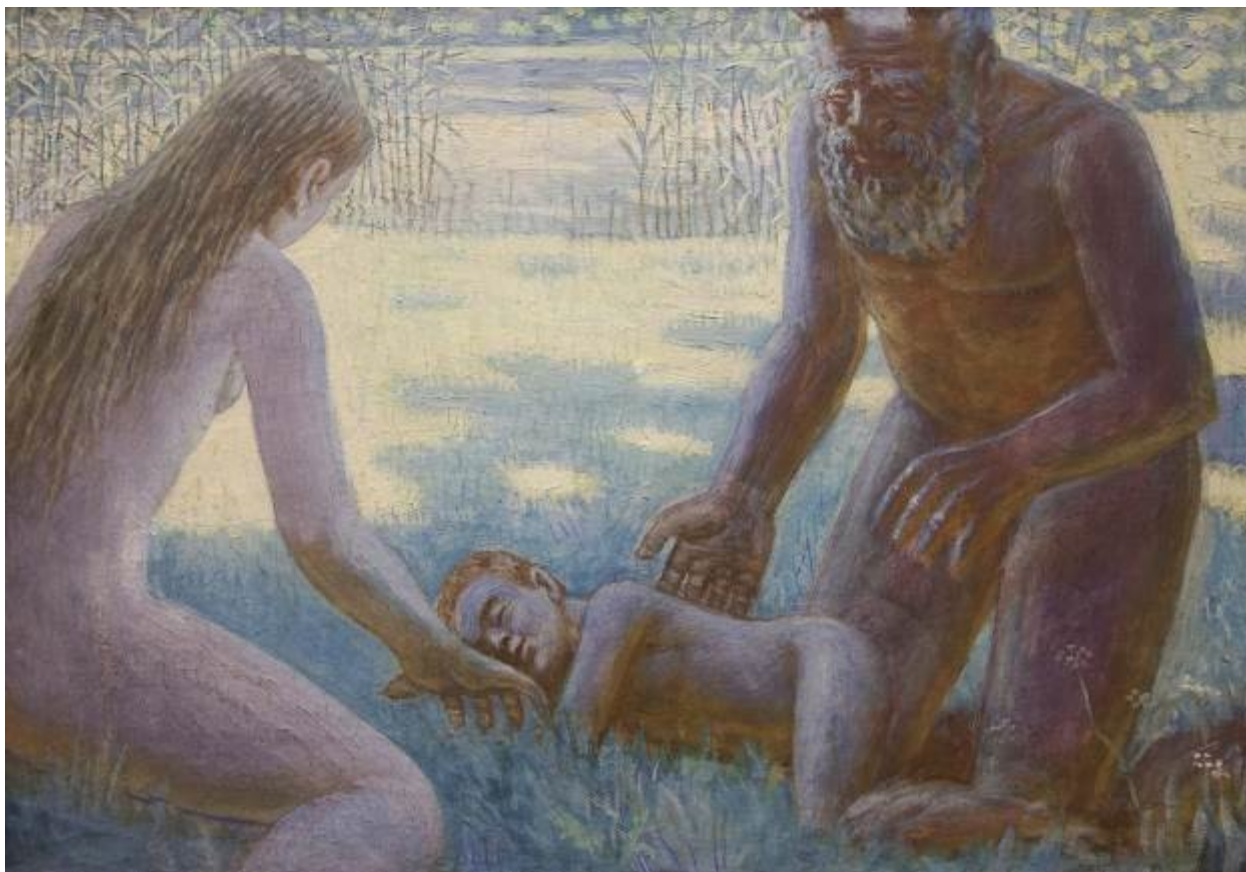
А. Рис. 77. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №9 «Вихор». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 134×129 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 78. М. І. Сапожников
Вихор. Етюд до картини «Вихор»
Папір, олія, 17,5×25 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 79. М. І. Сапожников
Начерк до картини «Народження пана»
Папір, олівець, 200×320 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 80. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №10 «Народження пана». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 66×97 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 81. М. І. Сапожник
Серія II. Картина №11 «Ранок». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 128×178 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 82. М. І. Сапожников
Начерк до картини «Ранок»
Папір, олівець, 464×286 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 83. М. І. Сапожников
Начерк до картини «Пісня сопілки»
Папір, олівець, 300×320 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 84. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №12 «Пісня сопілки». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 100×188 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 85. М. І. Сапожников
Малюнок до картини «Пісня сопілки»
Папір, олівець, 220×300 мм.
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 86. М. І. Сапожников
Малюнок до картини «Пісня сопілки»
Папір, олівець, 445×935 мм
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 87. М. І. Сапожников
 Малюнок до картини «Пісня сопілки»
 Папір, олівець, 715×490 мм.
 Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 88. М. І. Сапожников
 Афіша «1-я выставка символическихъ картинъ (Отраженіе революціи въ
 вѣчности – въ символизмѣ) художника М. И. Сапожникова.».
 Архів Дніпровського художнього музею



А. Рис. 89. М. І. Сапожников
Серія І «Досвітні ведіння». Картина №4 «Цар мороку». До 1917 р.
Полотно, клейові фарби, 128×114 см
Зворотній бік. Зажирені плями
Збірка Дніпровського художнього музею

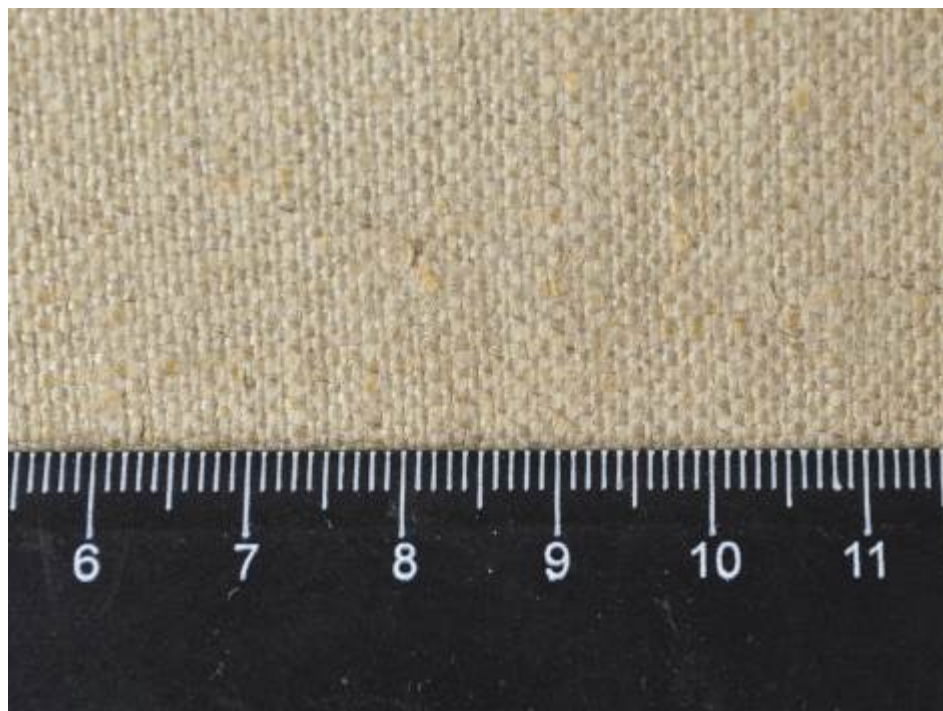


А. Рис. 90. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №5 «Ніч чекання». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 98×172 см
Зворотній бік.

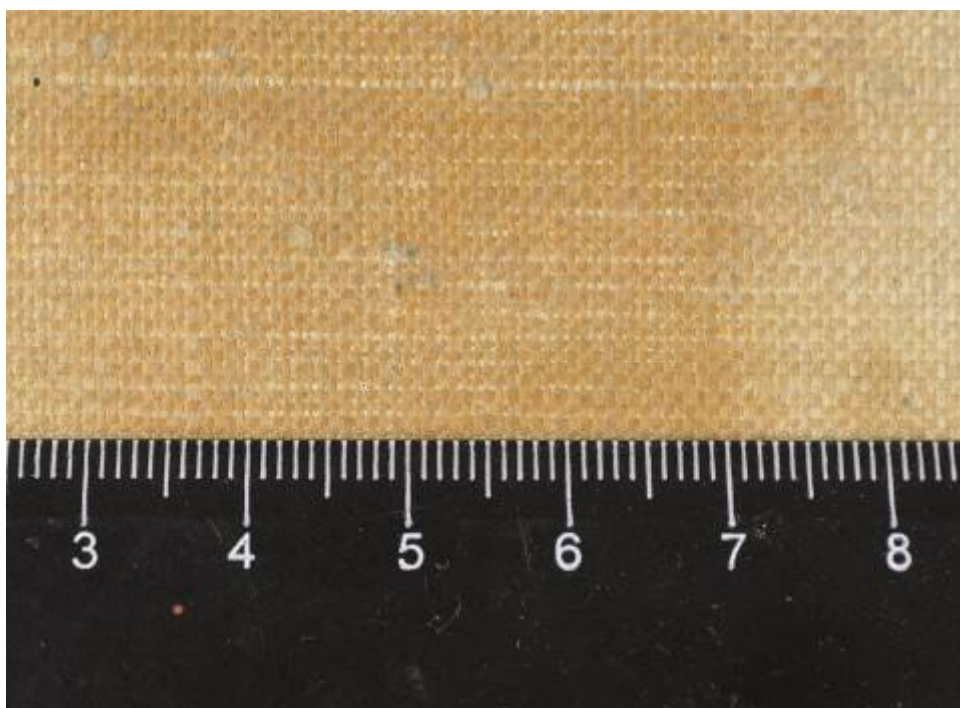
Паперова етикетки. Дубльована на білий квадрат картону
Збірка Дніпровського художнього музею



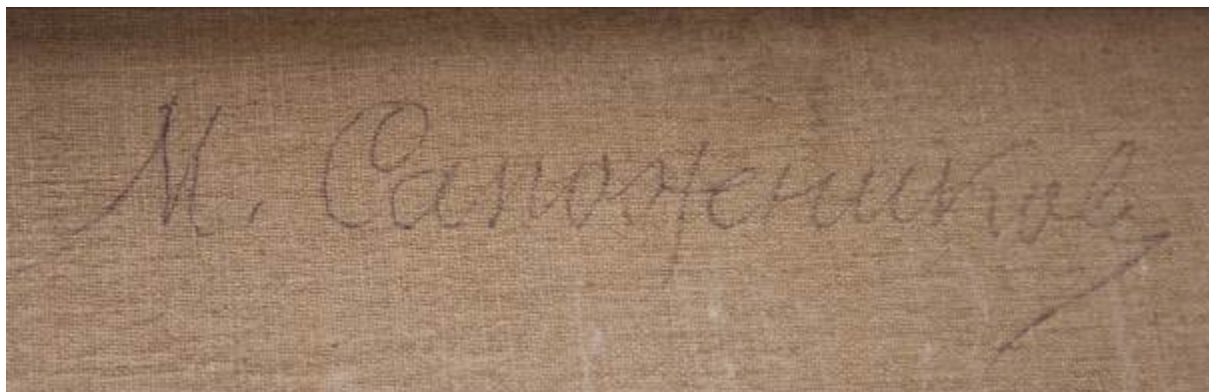
А. Рис. 91. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №5 «Ніч чекання». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 98×172 см
Зворотній бік. Печатка (клеймо) виробника
Збірка Дніпровського художнього музею



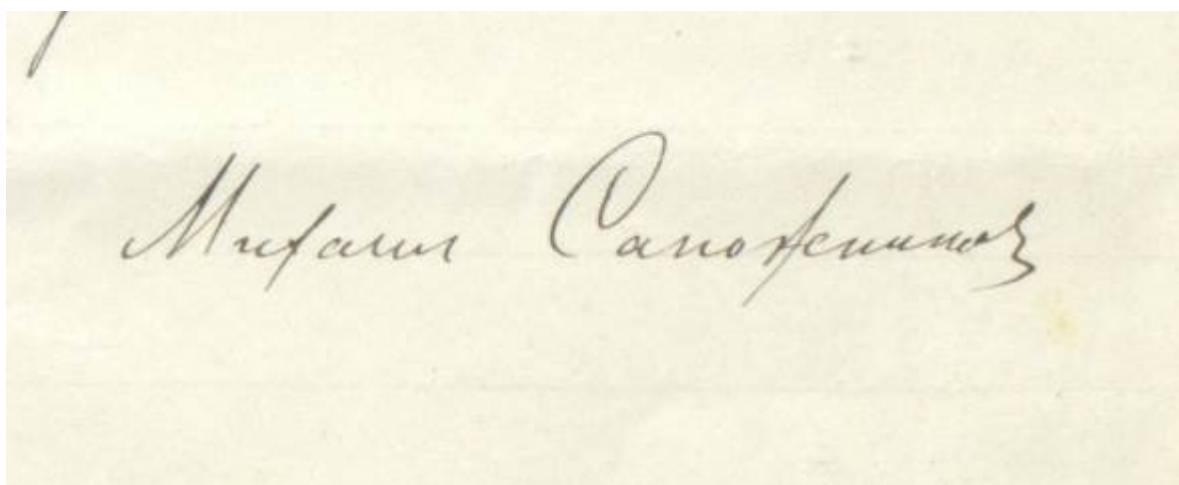
А. Рис. 92. М. І. Сапожников
Полотно основи картини типове для робіт другої символістської серії



А. Рис. 93. М. І. Сапожников
Полотно основи картини типове для робіт першої символістської серії



А. Рис. 94. М. І. Сапожников
Авторський підпис на зворотному боці полотна – «М. Сапожников»



А. Рис. 95. М. І. Сапожников
Зразок написання автором свого імені та прізвища, виявлені в документах його особової справи



А. Рис. 96. М. І. Сапожников

Серія І «Досвітні ведіння». Картина №5 «Хвиля». До 1917 р.

Полотно, клейові фарби, 66×253 см

Зворотній бік.

Позначення на зворотному боці полотна, яке відповідає порядковому номеру розташування картини

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 97. М. І. Сапожников

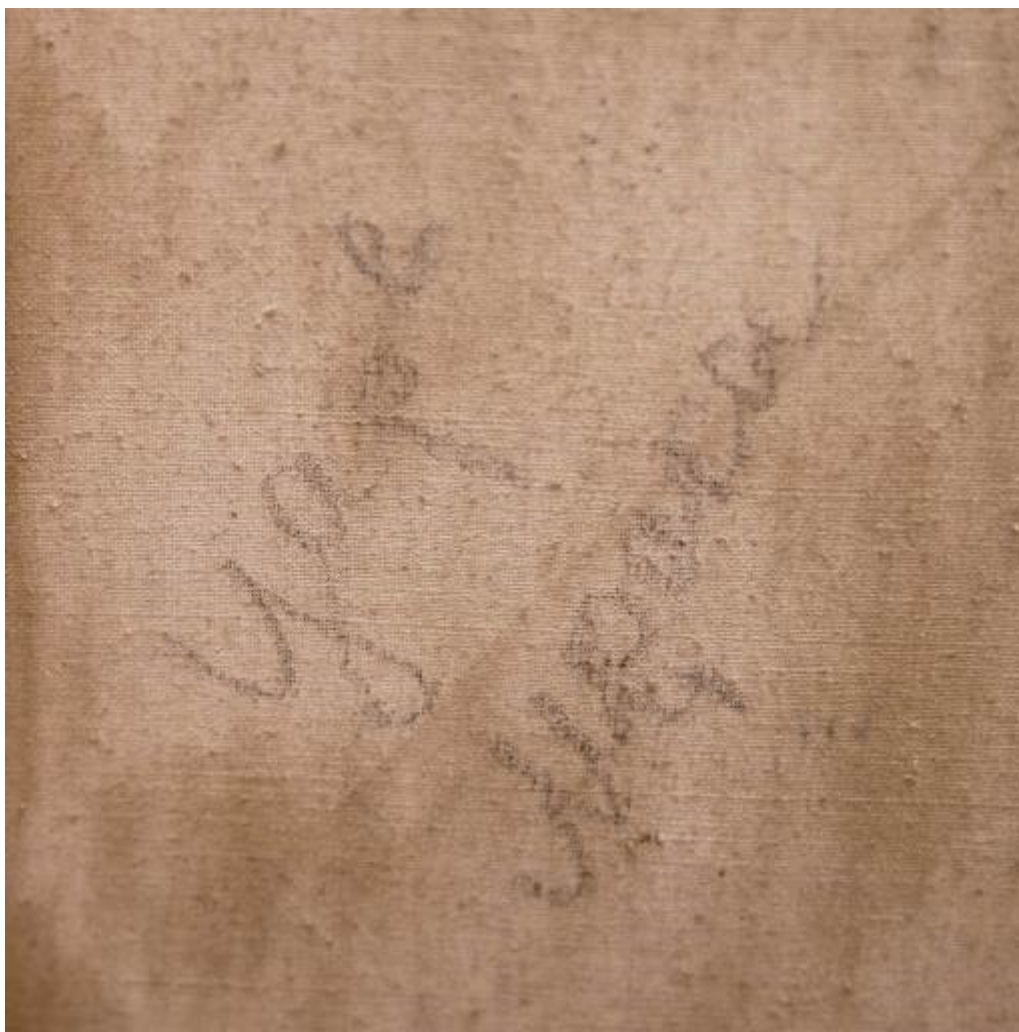
Серія ІІ. Картина №4 «Втрата». До 1926 р.

Полотно, клейові фарби, 133×129 см

Зворотній бік.

Позначення на зворотному боці полотна, яке відповідає порядковому номеру розташування картини

Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 98. М. І. Сапожников
Серія І «Досвітні ведіння».
Картина №4 «Цар мороку». Варіант №2. До 1917 р.
Полотно, клейові фарби, 125×105 см
Зворотній бік.
Напис нанесений олівцем



А. Рис. 99. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №4 «Втрата». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 133×129 см
Зворотній бік. Авторська паперова етикетка



А. Рис. 100. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №3 «Поцілунок смерті». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 66×97 см
Зворотній бік. Тризначна цифра нанесена олівцем червоного кольору



А. Рис. 101. М. І. Сапожников
Серія І «Досвітні ведіння». Картина №5 «Хвиля». До 1917 р.
Полотно, клейові фарби, 66×253 см
Фрагмент. Авторський підпис – «М. Сапожниковъ»



А. Рис. 102. М. І. Сапожников
Серія І «Досвітні ведіння». Картина №5 «Хвиля». До 1917 р.
Полотно, клейові фарби, 66×253 см
*Фрагмент (при освітленні УФ-лампюю).
Авторський підпис – «М. Сапожниковъ»*



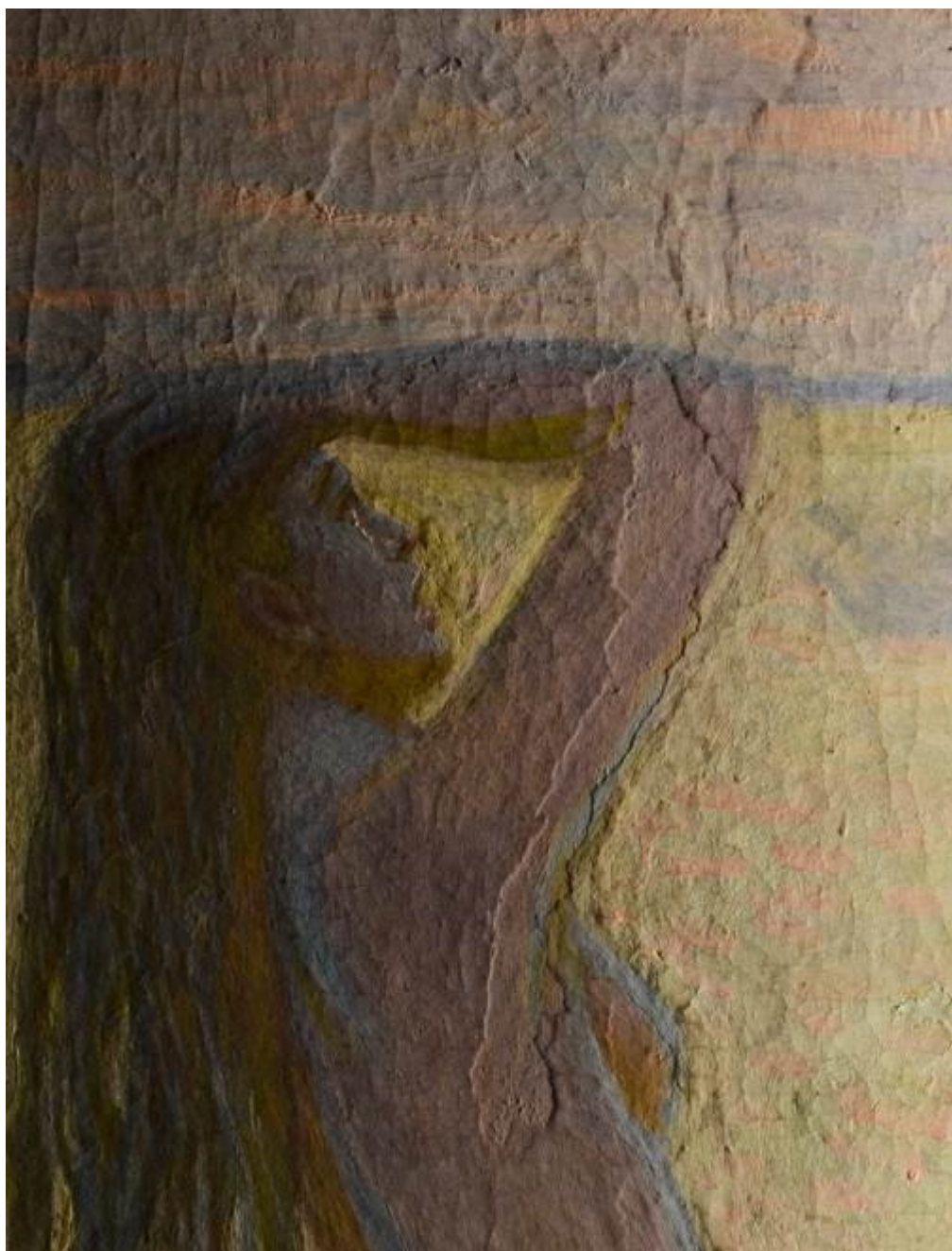
А. Рис. 103. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №10 «Народження пана». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 66×97 см
Фрагмент (при бічному ковзному освітленні)



А. Рис. 104. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №9 «Вихор». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 134×129 см
Фрагмент
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 105. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №5 «Ніч чекання». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 98×172 см
Фрагмент
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 106. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №4 «Втрата». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 133×129 см
Фрагмент.

Випадіння фарбового шару до основи, тоноване без підведення ґрунту
Збірка Дніпровського художнього музею



А. Рис. 107. М. І. Сапожников
Серія II. Картина №4 «Втрата». До 1926 р.
Полотно, клейові фарби, 133×129 см
Фрагмент (при освітленні УФ-лампою).
Випадіння фарбового шару до основи, тоноване без підведення ґрунту
Збірка Дніпровського художнього музею

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації:*

1. Несмачний С. М. Символістський живопис Михайла Сапожникова: від задуму – до втілення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 149–155. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266095>

2. Несмачний С. М. Колекція творів художника-символіста Михайла Сапожникова в зібранні Дніпровського художнього музею. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 150–155. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286799>

3. Несмачний С. М. Міфологічні й релігійні засади символістського живопису Михайла Сапожникова. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 75–81. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293921>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Несмачний С. М. Символічний живопис Михайла Сапожникова (1871–1937). Сьогоденні практики дослідження та презентації. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., Венеція, 27–28 листопада 2020 р., Рига : Baltija Publishing, 2020. С. 213–216. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-56>

5. Несмачний С. М. Актуалізація творчого доробку унікального художника-символіста Михайла Сапожникова в експозиції Дніпропетровського художнього музею. Деякі аспекти мистецького

соціокультурного проектування. *Наукова весна 2021: Культура і мистецтво в сучасному світі*. Зб. матеріалів форуму, Київ, 28 травня 2021 р., Київ : КНУКіМ, 2021. С. 42–45.

6. Несмачний С. М. Окремі аспекти атрибуції мистецького доробку художника Михайла Сапожнікова в контексті визначенні початкової межі символістського періоду творчості майстра. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей*. Зб. матеріалів наук.-практ. конф., Київ, 28–29 жовтня 2021 р., Київ : НАКККіМ, 2021. С. 34–35.

7. Несмачний С. М. Особливості репрезентації символістських творів Михайла Сапожнікова в Дніпровському художньому музеї. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації*. Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 21–22 червня 2022 р., Київ : НАКККіМ, 2022. С. 97–98.

8. Несмачний С. М. Міфологізм символістського живопису Михайла Сапожнікова. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*. Зб. Матеріалів III Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 10 листопада 2022 р., Київ : НАКККіМ, 2022. С. 26–28.