

АНАСТАСІЯ УРАЗБАЄВА

**ПРИВАТНІ ХУДОЖНІ ШКОЛИ АНТОНА АЖБЕ ТА ШИМОНА ГОЛЛОШІ  
ЯК АЛЬТЕРНАТИВНІ СИСТЕМИ РОЗВИТКУ РЕАЛІСТИЧНОГО ЖИВОПИСУ****PRIVATE ART SCHOOLS OF ANTON AŽBE AND SIMON HOLLÓSY  
AS ALTERNATIVE SYSTEMS FOR THE DEVELOPMENT OF REALISTIC PAINTING**

УДК 75.038.5:7.071.5-027.551(4)

DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318949

**Анастасія Уразбаєва**Науковий співробітник відділу мистецтва  
XIX — початку XX століття, Національний художній  
музей України (Київ)**Anastasiia Urazbaieva**Researcher in the 19th and Early 20th Century Art  
Department, National Art Museum of  
Ukraine (Kyiv)e-mail: [a.urazbaieva13@gmail.com](mailto:a.urazbaieva13@gmail.com)[orcid.org/0009-0007-2393-1157](https://orcid.org/0009-0007-2393-1157)

**Анотація.** Статтю присвячено аналізу приватних художніх шкіл Антона Ажбе та Шимона Голлоші у Мюнхені, які запропонували альтернативні системи розвитку реалістичного живопису наприкінці XIX — на початку XX століття. Основну увагу приділено педагогічним методикам та концептуальним освітнім відмінностям, які закладали основи для подальшого розвитку європейського мистецтва у ключі модерністичних пошуків. Розглянуто ключові аспекти методик Ажбе, зосереджені на формі, тональності та роботі з кольором, а також методик Голлоші, який робив акцент на зображенні об'єктів з врахуванням просторовості та атмосферних ефектів. У статті висвітлено соціокультурний контекст Мюнхена і засади виникнення таких приватних студій, а також особливості співіснування цих шкіл з Академією образотворчих мистецтв. Окрему увагу приділено ролі приватних шкіл Ажбе та Голлоші у формуванні індивідуального стилю учнів, чимало з яких згодом стали видатними митцями. Автор аналізує їхній вплив на становлення модерністичних і реалістичних тенденцій у живописі, демонструючи, як приватні школи Антона Ажбе та Шимона Голлоші доповнювали та розширювали можливості академічної освіти. Дослідження підкреслює значення цих шкіл для розвитку українського мистецтва та його інтеграції в європейський контекст, адже серед інших й українські митці початку XX століття здобували освіту в цих студіях.

**Ключові слова:** художні школи, художня освіта, Антон Ажбе, Шимон Голлоші, Мюнхен, реалістичний живопис, абстрактне мистецтво.

**Постановка проблеми.** Одним з головних центрів мистецького життя Європи XIX — початку XX століття був Мюнхен, який став відомий як «місто художників» і приваблював багатьох студентів як із Заходу, так і зі Сходу Європи. Не оминули цей культурний центр і художники з України, які отримували освіту в стінах Академії мистецтв. Але окремий інтерес складає пласт альтернативної мистецької освіти, яка представлена приватними школами, що у свою чергу вплинули на загальноєвропейський розвиток мистецтва. Чимало укра-

їнських митців були учнями в цих студіях, а тому дослідження методики викладання у таких закладах дає нову оптику для вивчення зв'язків українського мистецтва з європейським.

**Виклад основного матеріалу.** Наприкінці століття Мюнхенська академія образотворчих мистецтв опинилась у складному становищі: академізм, який підтримувався панівним класом Королівства Баварія та більшістю викладачів, перестав відповідати вимогам нового часу і таким чином гальмував освіту. І хоча деякі викладачі та директори



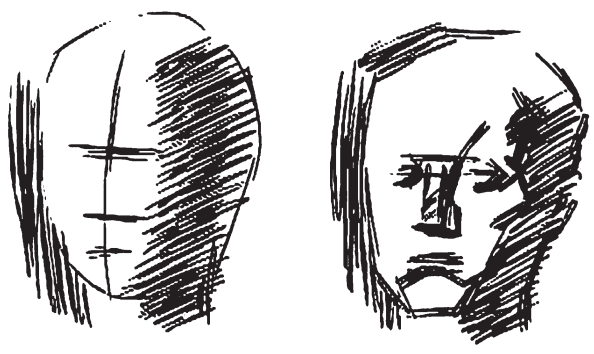
Іл. 1. Учні школи Антона Ажбе в Мюнхені. Джерело: Фотографії старого Львова ([photo-lviv.in.ua](http://photo-lviv.in.ua))

Академії намагалися змінити ситуацію шляхом реформування навчальної програми та запрошення художників Сецесіону [13], загальна система не могла задовольнити потреби молодих художників, що було загальноєвропейським трендом.

Окрім змісту освітнього процесу, проблему складала різка відмінність у співвідношенні між кількістю охочих вступити до Академії і кількістю доступних навчальних місць. Обмеження мали й жінки, яким було заборонено вступати до навчального закладу. Також варто зазначити, що існували націоналістичні настрої серед частини викладачів та знаті, які вважали, що в Академії можуть вчитися лише німці, а тому були спроби обмежити вступ іноземців [12]. Тим не менш, реальна ситуація була така, що Мюнхен став інтернаціональним культурним осередком, а тому дотримання такої ексклюзивної лінії було неможливим. І тому зовсім не дивно, що «знизу» пішла

активна реакція у вигляді виникнення приватних шкіл, найвідомішими з яких стали студії Антона Ажбе та Шимона Голлоші.

Однак не варто протиставляти ці школи та Академію, адже кожна з них окремо не могла покривати всі потреби мистецької освіти, бо насправді вони доповнювали одна одну. Особливість цих приватних шкіл полягала в першу чергу в особистостях, які їх заснували. Ажбе та Голлоші були незадоволені наявною академічною освітою і мали свої погляди на навчальний процес. Але через те, що ці студії були доволі вузькопрофільними у порівнянні з Академією, в них не було уроків анатомії чи перспективи, а вступники повинні були вже мати базову художню освіту. Також у цих школах не було передбачено роботи над сюжетними композиціями, адже весь процес був спрямований на роботу з натурою. Значною перевагою цих студій був безпосередній контакт студентів із викладачем,



Іл. 2. Побудова голови за Антоном Ажбе. Джерело: Фотографії старого Львова ([photo-lviv.in.ua](http://photo-lviv.in.ua))



Іл. 3. Побудова фігури за Антоном Ажбе. Джерело: Фотографії старого Львова ([photo-lviv.in.ua](http://photo-lviv.in.ua))

що дозволяло педагогам краще пізнавати своїх учнів і залежно від цього формувати індивідуальний підхід до кожного. Тож ці школи допомагали художникам віднайти свій особистий шлях, що було складно зробити в чітких академічних

канонах. І, як ми побачимо згодом, завдяки школам Ажбе та Голлоші реалістичне мистецтво пішло альтернативними шляхами розвитку.

Школа Антона Ажбе була відкрита 1891 року і проіснувала до самої смерті художника у 1905 році<sup>1</sup>. Ажбе народився у Словенії і вчився в Академії образотворчих мистецтв у Відні, але був невдоволений методикою викладання, тож перевівся до Мюнхена. Під час навчання він часто правив роботи своїх друзів. Особливо були оцінені правки побудови натури. Навесні 1891 року земляки Ажбе Фердо Весель<sup>2</sup> та Рихард Якопич<sup>3</sup> запропонували йому викладати для них і кількох молодих митців, і вже через кілька місяців він відкрив свою школу через велику кількість охочих (Іл. 1). Цікавим є той факт, що сама Академія радила своїм вступникам підготуватися у Ажбе [2].

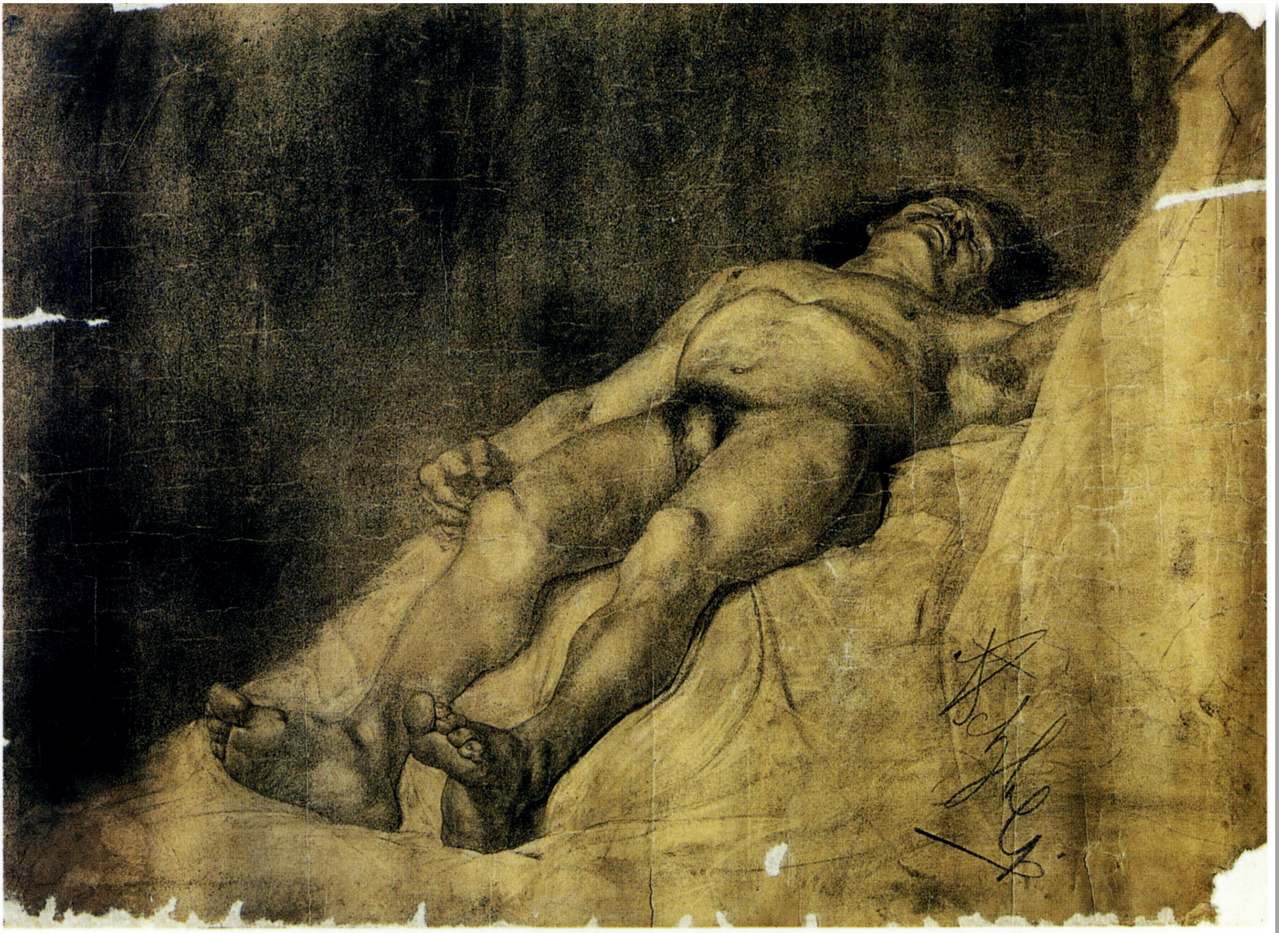
Методика викладання Антона Ажбе полягала у вивченні форми і здатності її побудувати. Він був категорично проти фотографічного копіювання натури. У цьому йому допомагали «принцип кулі» та «принцип кристалізації фарб». «Принцип кулі» стосувався роботи з освітленням та полягав у баченні предмету як кулі, що допомагало виразити об'єм: те, що ближче до очей художника, є світлішим, що знаходиться далі — темнішим. Другим складником цього принципу є робота з п'ятьма елементами: основний тон, тінь, рефлекс, падаюча тінь та біл [11]. Допоміжним до «принципу великої форми» був «принцип моделювання», який стосувався конструювання форми через прості геометричні фігури, що сприяло правильному розподілу тону, світла, тіні та рефлексів як на всій натурі, так і на окремих її частинах [11]. Однак робота з натурою завжди мала підпорядковуватися «великій формі» та «великій лінії», тобто не втрачати риси узагальненості основного об'єму (Іл. 2, 3).

«Принцип кристалізації фарб» полягав у використанні чистих фарб, які накладались на полотно і змішувались у необхідний відтінок у очах глядача. Ажбе вчив писати великими пензлями і пастозними мазками. Відмінність методу Ажбе від методу імпресіоністів полягала в тому, що він набирав

<sup>1</sup> Після смерті Антона Ажбе у 1905 році школа продовжувала діяти під його іменем до 1913 року під опікою німецьких живописців Пауля Вайнгольда та Фелікса Айзенберга.

<sup>2</sup> Рихард Якопич (Richard Jakorčič; 1869–1943) — словенський живописець-пейзажист, один з найвідоміших представників словенського імпресіонізму.

<sup>3</sup> Фердо Весель (Ferdo Vesel; 1861–1946) — словенський живописець, пейзажист, портретист, жанрист. Працював у стилях реалізму та імпресіонізму.



Іл. 4. Антон Ажбе. Студія оголеного чоловіка, 1886

кілька кольорів за раз на один пензель і накладав їх на полотно, в той час як імпресіоністи брали один колір на пензель [10]. Антон Ажбе наголошував на важливості чистих кольорів та правильній передачі кольору кожної окремої площини, яка б точно передавала форму натури, якою її бачить художник.

В рисунку словенський художник приділяв значну увагу тону, головним завданням якого він вважав створення враження об'єму форми. На рисунку митець має відтворити те, що бачить око. Звідси акцент на виразність форм, ліній та плям, які у поєднанні з тоном передають форму предмета. Цікавим аспектом є те, що для рисунку Ажбе використовував вугіль та сангін замість італійського олівця, які давали змогу працювати вільно та розкуто, певною мірою навіть «живописно», уникаючи сухого штрихування і досяга-

ючи необхідної світлотіньової градації, зокрема, завдяки використанню як гумки м'якуша булочки під назвою «імператорська» («Kaiserbrötchen») [2].

Також Ажбе вибірково користувався перспективою, звертаючись лише до особливостей скорочення частин тіла і навіть тут покладаючись на око художника — перевіряти пропорції виском чи олівцем було зовсім не обов'язково (Іл. 4). Це мало сенс, адже робота з виском ускладнювала динамічні пози. Таке звіряння пропорцій підходить лише для статичних актів: «хотів би я подивитись, як Кормон<sup>1</sup> буде працювати з виском і міряти кожну хвилину, коли я йому натурника поставлю таким чином, що він потребуватиме відпочинку кожні три хвилини» [1, с. 94]. Але викладач вимагав вивчення анатомії, адже знання щодо розміщення та функціонування кісток та м'язів допомагало правильно розчленувати загальну форму предмета

<sup>1</sup> Фернан Кормон (Fernand Cormon; 1845–1924) — французький художник-реаліст, педагог, професор Школи красних мистецтв у Парижі. Викладав у власній школі d'Atelier Cormon.



Іл. 5. Студія Антона Ажбе.  
Джерело: [uaview.ui.org.ua](http://uaview.ui.org.ua)



Іл. 6. Шимон Голлоші зі студентами в Мюнхені. 1896.  
Джерело: [coloniapictorilor.com](http://coloniapictorilor.com)



Băia Mare, Școala particulară de pictură Simon Hollósy – sesiune de plein air, Ateșterului Hollósy – situat în Parcul orașului, 1900  
Muzeul Județean de Artă «Central Artistic Băia Mare, Fondul documentar»

Іл. 7. Художня школа в Бая-Маре, 1900

на менші. Займатися живописом учні словенця могли лише після хорошого опанування рисунку, що забирало багато часу, а тому це породило чутки, ніби у школі не викладається живопис.

Ажбе приділяв увагу індивідуальному баченню художника. Він приймав не новачків, а людей з наявною художньою базою. Його школа вирізнялася тим, що чіткої системи там не було — це було місце для вдосконалення та стилістичних пошуків (Іл. 5). У навчальному процесі для словенця найважливішим було дати розуміння основних закономірностей мистецтва і підштовхнути до самостійного аналізу своєї роботи. Він уникав окремих деталізованих виправлень і вкрай рідко самостійно правив роботи студентів. Він спрямовував їхній погляд та розум у певному напрямку, а не керував ними сам.

Приватна студія угорця Шимона Голлоші була відкрита 1886 року. Від 1896 року разом з Кароєм Ференці<sup>1</sup>, Іштваном Реті<sup>2</sup>, Яношем Тормою<sup>3</sup> та Бейлою Івані-Грюнвальдом<sup>4</sup> Голлоші вніс зміни у навчальний процес і поділив рік на «зимовий семестр» та «літній семестр». У зимовий період навчання проводилось у мюнхенській студії (Іл. 6), а влітку учні виїжджали на пленер (Іл. 7). Спочатку літні школи проходили в Нодьбані (Бая-Маре, Румунія), після 1902 року митець подорожував іншими локаціями Австро-Угорщини,

<sup>1</sup> Карой Ференці (Károly Ferenczy; 1862–1917) — угорський живописець-імпресіоніст та символіст. Один із засновників та провідних представників Нодьбанської школи живопису.

<sup>2</sup> Іштван Реті (István Réti; 1872–1945) — угорський живописець та мистецтвознавець, ректор Угорської королівської школи малювання (1927–1931, 1932–1935).

<sup>3</sup> Янош Торма (János Thorma; 1870–1937) — угорський живописець. Працював в історичному та романтичному жанрах, згодом прийшов до постімпресіонізму.

<sup>4</sup> Бейла Івані-Грюнвальд (Béla Iványi-Grünwald; 1867–1940) — угорський живописець-натураліст, згодом — постімпресіоніст. Засновник художньої колонії в Кечкеметі.



Іл. 8. Шимон Голлоші. Пейзаж. 1912. Колекція Національної галереї Угорщини

як-от Клуш-Напока, Сигет, Дебрецен, Дьор тощо, після чого остаточно зупинився в Тячеві (Україна) [6]. Під час літнього семестру на пленері учні працювали виключно фарбами, а акцент зміщувався на роботу з атмосферними ефектами [9] (Іл. 8). Така практика давала поглиблене розуміння кольору і тональності, що під час зимового семестру переносилось на студійну роботу з натурою (Іл. 9).

У роботі з натурою Голлоші вчив «відчувати» та аналізувати форму, передавати індивідуальність. «Більшість учнів, з якими мені траплялось спілку-

ватись, давали про нього дуже хороші відгуки: він звертає увагу на істотне, не робить поверхневих зауважень, вчить конструювати, а не сліпо копіювати видиме оком» [9, с. 34]. Для нього було важливим зобразити на полотні предмет таким, яким він є в реальності з урахуванням співвідношень об'єкта з оточенням.

Голлоші наполягав на тоні в живописі та трактував його як ступінь освітленості предмета, яка залежить від простору: джерел світла, рефлексів від середовища чи предметів, що знаходяться



Іл. 9. Шимон Голлоші. Оголена натура в студії. 1889.

Джерело: [budapestaukcio.hu](http://budapestaukcio.hu)

поруч, повітряної перспективи. У живописі він наголошував на «свіжості» ліній та мазків, але водночас вимагав уникати сильного підкреслення. Однією з найвизначніших особливостей його школи була відсутність будь-яких готових формул для роботи та акцент на визначенні характерного та індивідуального в зображуваному об'єкті.

На відміну від Ажбе, Голлоші відкидає тон в рисунку і вбачає в ньому інструмент для вивчення, аналізу та побудови форми (Іл. 10). Для покращення навичок конструювання форми Голлоші радив своїм учням займатися ліпленням, що дає змогу бачити та аналізувати натуру з усіх боків і згодом перенести цей принцип на площину, адже живопис та рисунок зводяться до однієї точки зору, яка може навіть видозмінювати вигляд натури і таким чином позбавляти її своїх характеристик [9]. Угорець також наголошує на тому, що художнику важливо побачити форму і сконструювати її на полотні, враховуючи особли-



Іл. 10. Шимон Голлоші. Луцнення горіхів, ескіз.

Джерело: [budapestaukcio.hu](http://budapestaukcio.hu)

вості побудови перспективи на площині: «Під час навчання рисунку, виконання портретів Ш. Голлоші спирався на принципи побудови ограненого тіла, поміщеного в геометричну форму з урахуванням законів перспективи» [8, с. 11]. Шимон Голлоші розглядав анатомію та перспективу як засіб для органічної та правильної побудови конструкції тіла, але не передачі його зовнішньої форми.

Живопис — продовження рисунку, яким завершується побудова форми. Він також виділяв окремий етап між рисунком та живописом — промальовка зображення двома кольорами та білими для точної передачі тональних співвідношень, які зумовлюють глибшу передачу тону вже під час роботи кольором. Такий підхід давав змогу зобразити натуру в середовищі, як вона є, а не передати враження від побаченого (Іл. 11).

Через такий підхід Голлоші критикували за безкольоровість та навіть «брудний» живопис. Однак Мстислав Добужинський<sup>1</sup>, який вчився і в Ажбе, і в Голлоші, після своєї подорожі до Парижа відзначив дієвість такого методу викладання [2]. У свою чергу Голлоші негативно відгукувався про підхід Ажбе, звинувачуючи його в кітчі — популярним тоді лайливим словом у мистецькому середовищі. Угорець вбачав у свого конкурента спрощення та плакатність, які, на його думку, не мали нічого спільного з живописом [1].

<sup>1</sup> Мстислав Добужинський (Mstislav Dobužinskis; 1875–1957) — литовський, російський та американський графік, викладач. Ілюстрував журнали «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон», викладав у приватній школі Званевої в Петербурзі та створював декорації для театральних вистав.



Іл. 11. Шимон Голлоші. Нічого позаду мене, нічого переді мною. 1896.  
Джерело: [budapestaukcio.hu](http://budapestaukcio.hu)



Іл. 13. Антон Ажбе.  
Оголена жіноча натура. До 1905 року.  
Колекція Національної галереї Словенії



Іл. 14. Шимон Голлоші. Дитячі обличчя, фігури.  
Джерело: [axioart.com](http://axioart.com)

Ашбе	Голлоші
Форма	Конструкція
Враження	Аналіз
Бачення природи художником	Натура як вона є
Узагальнення природи	Індивідуалізація природи
Тон в рисунку – об'єм	Тон в живописі – розміщення в просторі
Анатомія – для членування форми	Анатомія – для конструювання природи
Перспектива – для передачі враження	Перспектива – для побудови на площині
Членування видимої великої форми на менші	Побудова конструкції всієї природи зсередини
Пастозні динамічні мазки	Стриманий живопис
Яскраві кольори	Збалансована гама
Робота в студії	Робота в студії та на пленері

Іл. 12. Порівняльна таблиця методик викладання Антона Ажбе та Шимона Голлоші. Уклала Анастасія Уразбаєва

Для завершення розгляду пропонуємо порівняти методики і роботи Антона Ажбе та Шимона Голлоші. Для цього звернімося до таблиці з визначальними характеристиками кожного підходу (Іл. 12) і продовжмо розгляд творів. Почнімо з рисунків. В роботі Ажбе (Іл. 13) ми чітко бачимо «живописність» рисунку та узагальненість природи. Відповідно до «принципу кулі» художник підкреслює найближчу



ділянку, зображаючи її найсвітлішою і найбільш деталізованою. Кінцівки і голова губляться в тіні задля підкреслення загальної форми, яку створює Ажбе. Також впадає в око динаміка композиції: складається враження, що митець уловив момент у русі натури. На противагу маємо інший підхід Голлоші (Іл. 14). Рисунок править йому за інструмент для аналізу натури та композиції твору, а його лінії олівцем виглядають вельми витончено у порівнянні з «пастозністю» вугільного рисунку Ажбе. Митець навіть не намічає тіней, але ми можемо бачити пошук форми у вигляді ліній. Завдяки різній ширині лінії та силі натиску олівця Голлоші вказує на конструктивні особливості форми. Окремими штрихами він визначає основні конструктивні риси натури.

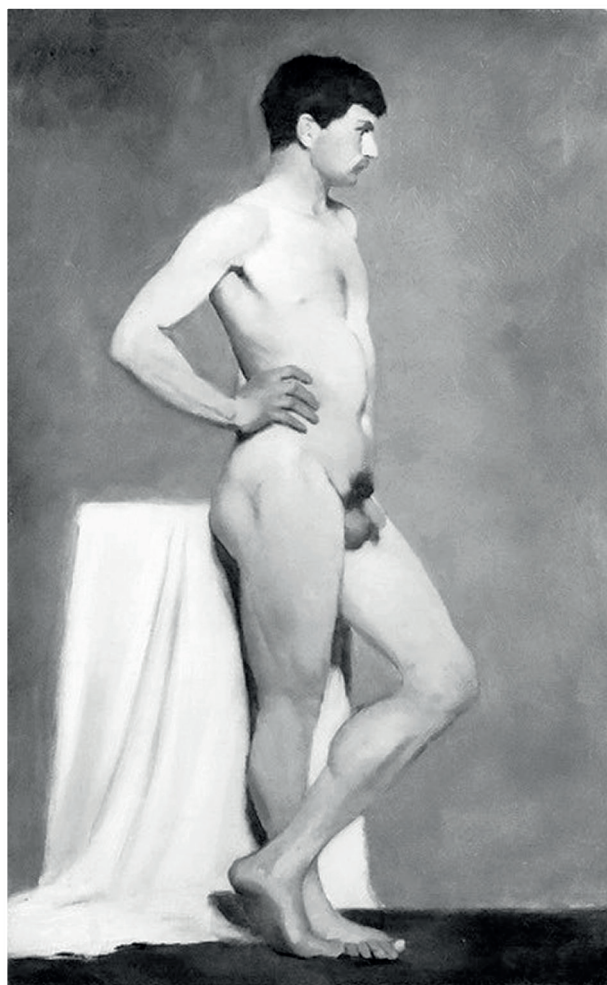
У живописних роботах також спостерігаємо визначні ознаки, які притаманні методиці кожного митця. Для детальнішого розгляду ми перевели у чорно-білий варіант роботу Антона Ажбе «Негритянка» та роботу Шимона Голлоші «Оголена чоловіча натура». У роботі «Негритянка» (Іл. 15),



Іл. 15. Антон Ажбе. Негритянка. 1895. Колекція Національної галереї Словенії. Чорно-білий варіант

яка висіла в школі Ажбе та слугувала прикладом роботи з натурою, відразу впадає в око фігура, чия форма чітко вирізняється на світлому фоні. Тло має умовний характер і підсилює форму натури, яку також підкреслює контрастна світлотінь. Відповідно до «принципу кулі», обличчю надається головна увага: воно промальовано з найбільшою деталізацією, тут зосереджено основний контраст, а волосся та плечовий пояс із одягом набувають тим більшої умовності, чим далі вони від обличчя. Бачимо також моделювання та членування форми мазками.

В «Оголеній чоловічій натурі» (Іл. 16) Голлоші фігура натурника сприймається у співвідношенні зі тлом завдяки виваженій роботі з тоном. Освітлені ділянки натури та стіни чітко вказують на джерело світла. Ступінь освітленості фігури чоловіка та її окремих частин залежить від їх розміщення

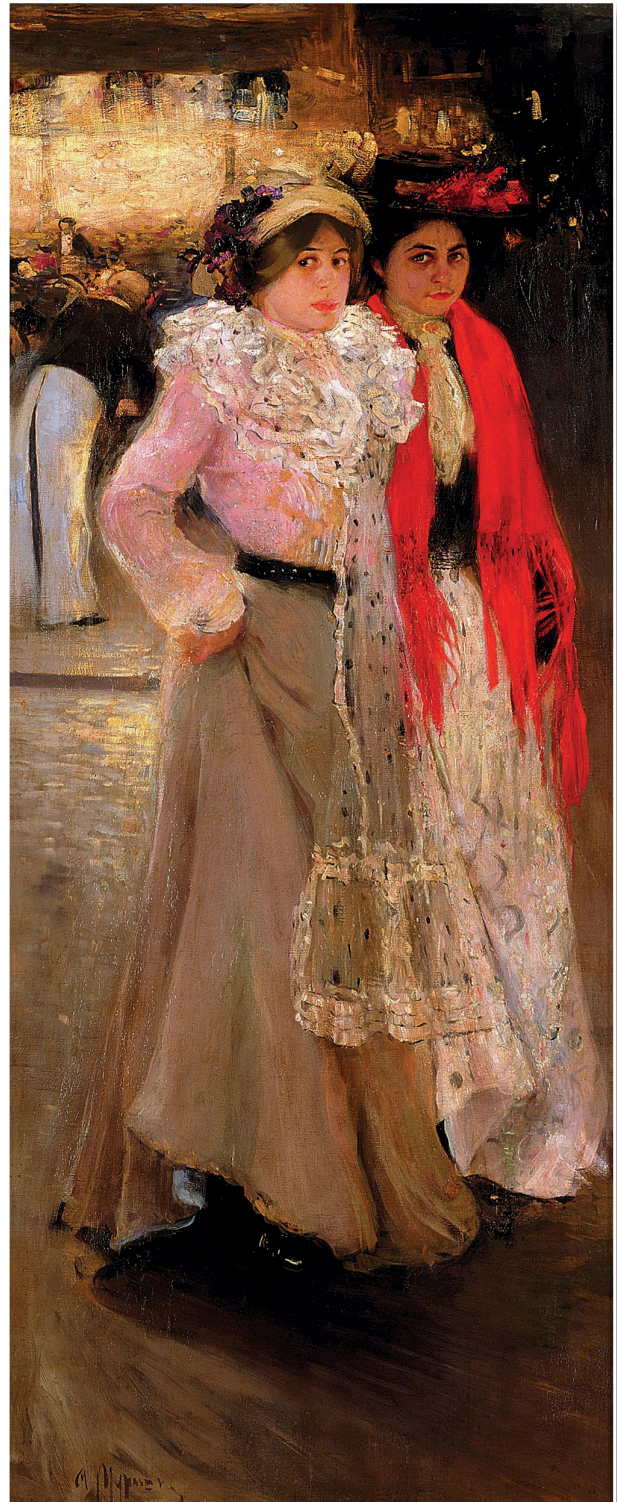


Іл. 16. Шимон Голлоші. Оголена чоловіча натура. 1897. Джерело: [axioart.com](http://axioart.com). Чорно-білий варіант

в просторі: грудна клітка та плечовий пояс значно світліші за нижню частину торсу, а різниця в освітленні ніг продиктована їхньою позою, де зігнута ліва нога отримує більше світла, ніж права, що знаходиться у вертикальному положенні. Особливої уваги заслуговує робота Голлоші з такою характеристикою, як світлопоглинання різних матеріалів. Таким чином, великою темною плямою на полотні є темне волосся та, ймовірно, дерев'яний стенд, на якому розміщено натуру, а найсвітлішою плямою — драпірована біла тканина позаду чоловіка. Мазки Голлоші виважені та сухуваті. У натурі присутні анатомічні невідповідності, зокрема у співвідношенні руки та кисті, однак ми бачимо детальне пропрацювання скелету та м'язів, які визначають характерний вигляд цієї фігури.

Підхід Ажбе, який концентрувався на баченні художника та узагальненнях форм та ліній, дав поштовх до розвитку абстрактного мистецтва та формалістичних пошуків авангарду: «аналізуючи форму людської голови, Ажбе її трактував як багатогранник з передніми, бічними та проміжними площинами, та ця “геометричність” заключала в собі вже зачатки майбутнього кубізму (хоча слово це тоді ще не вимовлялося). Я пам'ятаю у школі роботи деяких учнів, що малювали лише одними прямими лініями, щось на кшталт майбутніх кубістичних малюнків. Але на це дивилися не як на самоціль, а лише як на вправи та досліди» [2, с. 149]. Зокрема, найвідомішим випускником школи Ажбе є Василь Кандинський, чия творчість буквально кристалізувала «велику форму» і «велику лінію» разом із використанням чистих кольорів. Серед учнів були якраз однодумці Кандинського<sup>1</sup> і творці «Синього вершника» Маріанна Верьовкіна<sup>2</sup> та Олексій Явленський<sup>3</sup>, чия експресіоністична творчість демонструє нам добре засвоєні настанови Ажбе.

Серед учнів Шимона Голлоші знаходимо митців, чий творчі пошуки мають постімпресіоністичний характер і які зверталися до писання народного побуту чи природи як самостійної натури. Серед них — мюнхенський сецесіоніст Макс Фельдбауер<sup>4</sup>,



Іл. 17. Олександр Мурашко. Парижанки в кав'ярні. 1902.  
Колекція Національного художнього музею України

1 Василь Кандинський (1866–1944) — український, російський та німецький живописець, графік і теоретик мистецтва. Член художніх об'єднань «Бубновий валет», «Синій вершник». Викладав у школі Баугауз. Засновник абстрактного живопису.

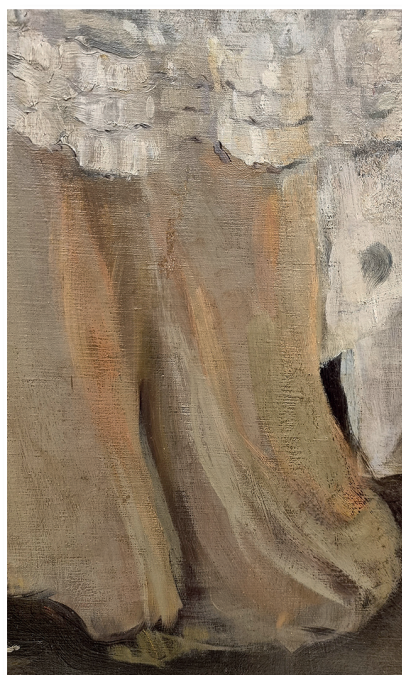
2 Маріанна Верьовкіна (1860–1938) — російська та німецька живописиця-експресіоністка. Співзасновниця та членкиня художніх об'єднань «Нове мюнхенське художнє об'єднання», «Синій вершник», «Велика ведмедичка».

3 Олексій Явленський (1864–1941) — російський та німецький живописець-експресіоніст. Співзасновник та член художніх об'єднань «Нове мюнхенське художнє об'єднання», «Синій вершник», «Синя четвірка».

4 Макс Фельдбауер (Max Feldbauer; 1869–1948) — німецький живописець-жанрист та пейзажист, представник мюнхенського Сецесіону.



Іл. 18. Олександр Мурашко.  
Парижанки в кав'ярні. 1902. Колекція  
Національного художнього музею  
України. Фрагмент 1



Іл. 19. Олександр Мурашко.  
Парижанки в кав'ярні. 1902. Колекція  
Національного художнього музею  
України. Фрагмент 2.



Іл. 20. Олександр Мурашко.  
Парижанки в кав'ярні. 1902. Колекція  
Національного художнього музею  
України. Фрагмент 3.

який писав баварський побут і природу. Угорець Шандор Галімберті<sup>1</sup> від постімпресіонізму дійшов до фовістичних робіт, в яких, однак, відчувається прагнення зобразити натуру, зберігши її просторове співвідношення з оточенням.

Чимало українських митців вчилися у приватних студіях Антона Ажбе та Шимона Голлоші, більшість з них представлені в колекції Національного художнього музею України (НХМУ). Творчість одного з найвідоміших українських модерністів Олександра Мурашка часто розглядають крізь французькі впливи імпресіонізму та постімпресіонізму, але школа Антона Ажбе мала не менший вплив на формування Мурашка як живописця. Розгляньмо його роботу «Парижанки в кафе» (Іл. 17). З першого погляду впадає в око динамічність всієї композиції та здатність митця закарбувати настрій натури у певний момент часу. Загальна динаміка фігур і тла передає нам протяжність всієї дії — ходи молодих жінок, в той час як їхні обличчя та погляди закарбовані враженням художника від зустрічі з ними.

Перейдімо до розгляду манери письма. Коли відволікаємось від кокетливих поглядів парижанок,



Іл. 21. Олександр Мурашко. Парижанки в кав'ярні. 1902.  
Колекція Національного художнього музею України.  
Фрагмент 4

то відразу помічаємо мерехтливість кольорів (Іл. 18), а при ближчому розгляданні чітко бачимо моделювання форми мазками (Іл. 19). В окремих мазках проглядаються різні фарби, взяті одним пензлем (Іл. 20). Під час їх накладання на полотно вони змішуються у хаотичне чергування кольорових фрагментів, що в очах глядача перетворюється на тонку кольорову мерехтливість, що свідчить про Мурашкове використання «принципу кристалізації фарб» (Іл. 21).

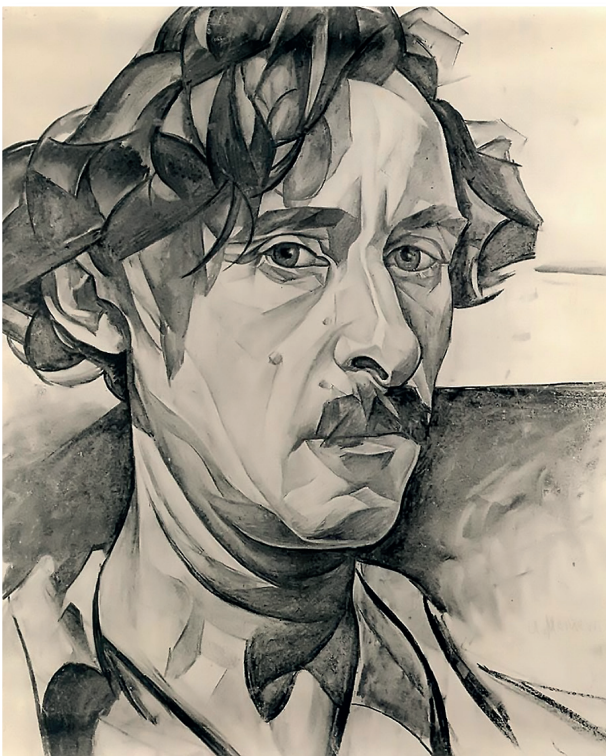
<sup>1</sup> Шандор Галімберті (Sándor Galimberti; 1883–1915) — угорський живописець-пейзажист.



Іл. 22. Іван Труш. Портрет поетеси Лесі України. 1900.  
Колекція Національного художнього музею України.  
Чорно-білий варіант

Цікавим для аналізу є портрет Лесі України Івана Труша, який ми перевели у чорно-білий варіант (Іл. 22). У ньому відразу спостерігається схожість з «Негритянкою» Ажбе: експресивні мазки моделюють форму натури, а динамізм їх накладання створює враження внутрішньої напруги, що підкреслюється сильним тональним контрастом — виразно освітлене обличчя привертає всю увагу глядача, в той час як верхній частині торсу відведено другорядну роль. Тональність тла дещо наближена до тональності торсу, що свідчить про концептуалізацію «принципу кулі», де найважливіша частина підкреслена, а другорядні — списуються.

Вплив школи Ажбе яскраво виражений у деяких рисунках Абрама Маневича, зокрема в його «Автопортреті» (Іл. 23) та портреті дружини Рахіль (Іл. 24). Тут ми вже можемо говорити не так про техніку рисунку, як про його концептуальне опрацювання за допомогою геометризації натури. Маневич вдається до «великої форми» та «великої лінії», членування натури на прості геометричні форми, які стають основою для подальшого тонування кожної з них. Незважаючи на збереження реалістичності у схожості



Іл. 23. Абрам Маневич. Автопортрет. 1922–1925.  
Колекція Національного художнього музею України



Іл. 24. Абрам Маневич. Портрет дружини Рахіль. 1925



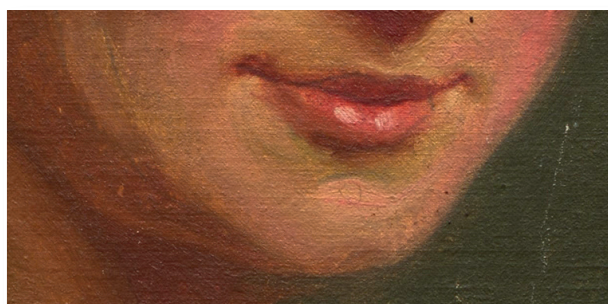
Іл. 25. Юлій Віраг. Жіночий портрет. 1932.  
Колекція Національного художнього музею України



Іл. 26. Юлій Віраг. Жіночий портрет. 1932. Колекція  
Національного художнього музею України. Чорно-білий варіант

з портретованими, в цих роботах можна побачити перехідний етап мистецтва від реалізму до абстракції.

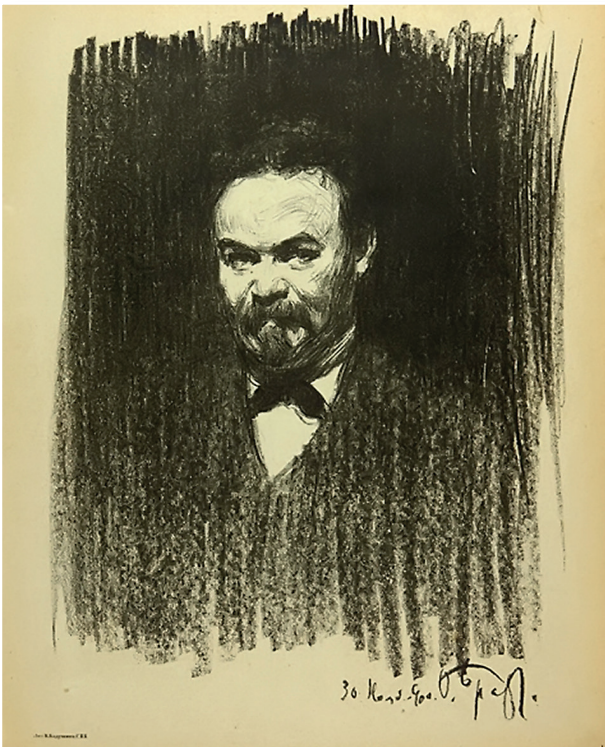
Юлій Віраг був портретистом і одним із перших митців, які започаткували реалістичний живопис на Закарпатті. Він навчався у Шимона Голлоші в Мюнхені та Нодьбані, що вплинуло на манеру його живописання та тематику творів. Розгляньмо його «Жіночий портрет» (Іл. 25). Колірна гама не містить яскравих фарб, а у збалансованій тональності видно вправну роботу з освітленням: визначення джерела освітлення, різний ступінь освітленості всієї натури та окремих елементів залежно від їх розташування у просторі й з урахуванням світлопоглинання матеріалів (Іл. 26). Тональність натури і тла, що знаходяться в тіні, місцями майже однакові, що свідчить про роль тла не як умовного засобу підкреслення натури, а як повноцінну частину портрету. Розглядаючи мазок Вірага, бачимо ретельно підібрані та змішані на палітрі відтінки, які накладаються відносно внутрішньої конструкції натури (Іл. 27). Завдяки цьому виважений живопис Вірага чітко моделює анатомічні особливості обличчя та складні форми вбрання (Іл. 28).



Іл. 27. Юлій Віраг. Жіночий портрет. 1932. Колекція  
Національного художнього музею України. Фрагмент 1



Іл. 28. Юлій Віраг. Жіночий портрет. 1932. Колекція  
Національного художнього музею України. Фрагмент 2



Іл. 29. Йосип Браз. Портрет Н. М. Мінського. 1900



Іл. 30. Йосип Браз. Портрет акторки М. Г. Савіної. 1909

Портретист Осип Браз був відомий завдяки психологізму своїх робіт, у чому йому допомогло навчання у Шимона Голлоші. Зокрема, цікавими є його графічні роботи (Іл. 29, 30). В них видно вже знайому нам акуратну лінію, яка визначає конструктивні особливості натури, а також переходить у штрихування для моделювання обличчя і підкреслення характерних ознак натури, що визначають не лише зовнішню схожість, а й домінуючі психологічні риси.

Вихованцями школи Антона Ажбе за його життя та після смерті педагога стали Давид і Володимир Бурлюки, Теофіл Фраерман, Сергій Колос, Катерина Клемм, Ванда Коженювська, Леон Вайн, Роман Братківський, Зигмунт Гарлянд. У Шимона Голлоші в Мюнхені та Нодьбані вчилися Михайло Бант, Мойсей Коган, Леонід Гольдштейн, Зиновій Гржебін, Конрад Кржижановський, Антон Новак. Серед студентів тячівського періоду зазначені Борис Терновець, Микола Скроцький, Еміль Бендель, Олександр Могилевський, Михайло Латрі, Георгій Нарбут, Борис Гроссер, Іштван Кутлан, Олександр Августинівич.

**Висновки.** Приватні студії Антона Ажбе та Шимона Голлоші були визначними віхами роз-

витку європейського мистецтва на зламі століть. Обидва митці помічали недоліки наявної академічної системи, яка була відірвана від реального життя як тематично, так і предметно — відголоски історичного жанру лишали в тіні інші жанри, а тривала робота з гіпсовими скульптурами не давала глибокого розуміння натури. Обидва викладачі були категорично проти копіювання натури і вчили своїх студентів індивідуалізму: у творчій манері, як у Ажбе, чи в підході до зображення натури, як у Голлоші.

Саме важливість натури стала головним чинником, що дав поштовх для створення цих шкіл, які виховали яскраве гроно талановитих митців. Незважаючи на те, що Ажбе та Голлоші працювали в рамках реалістичної школи з акцентом на натуру, концептуальна та методологічна відмінність у викладанні зумовила розгалуження реалістичного живопису у паралельні напрями його розвитку.

Школа Ажбе стала підґрунтям для авангардних течій і перенесення уваги з натури до формальних живописних категорій, що дозволило дійти до абстракції і відмовитись від реалізму як такого. А студія Голлоші, навпаки, дала нове дихання реалістичній школі, яка розвинулась і в портреті,

і в пейзажі. Обидві ці гілки альтернативного неакадемічного реалізму безпосередньо вплинули на українське мистецтво через наших митців. Значущість українських постатей, пов'язаних з цими мистецькими школами, свідчить про те, що укра-

їнський культурний простір кінця XIX — початку XX століття був повноцінною частиною європейського контексту з характерними для нього стильовими пошуками, художньою мобільністю та широким залученістю митців у культурний обмін.

### Література

1. Грабарь И. Э. Письма, 1891–1917. Москва: Наука, 1974. 495 с.
2. Добужинский М. В. Воспоминания. Москва: Наука, 1987. 477 с.
3. Карпенко О. В. Вплив мистецьких шкіл на формування художнього авангарду в Україні: 10–30-ті роки XX століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. Вип. 4. С. 134–138. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2014.138306
4. Коприва А. Художники Закарпаття у Нодьбані. Хроніка та персоналії // Вісник Закарпатської академії мистецтв. 2017. Вип. 9. С. 20–23.
5. Луценко І. Історія одного образу // Образотворче мистецтво. 2014. № 3. С. 86–89.
6. Луценко І. Творчо-педагогічні концепції Шимона Голлоші тячівського періоду // Вісник Закарпатської академії мистецтв. 2017. Вип. 9. С. 16–19.
7. Небесник І. Шимон Голлоші та Закарпатська художня школа // Мистецтвознавство України. 2013. Вип. 13. С. 348–350.
8. Небесник І. Шимон Голлоші і традиції закарпатського пленерного живопису // Вісник Закарпатської академії мистецтв. 2017. Вип. 9. С. 10–11.
9. Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи. Москва: Советский художник, 1977. 359 с.
10. Ямаш Ю. Студії Івана Труша в Мюнхенській школі Антона Ажбе // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 31. С. 236–247. DOI: 10.5281/zenodo.573865
11. Ямаш Ю. Академіст Іван Труш і абстракціоніст Василь Кандинський: Перетинання // Фотографії старого Львова. Дата оновлення: 25.06.2021. URL: <https://photo-lviv.in.ua/akademist-ivan-trush-i-abstraksionist-vasyl-kandynskyy-peretynannia/> (дата звернення: 24.10.2023).
12. Jooss B. "gegen die sogenannten Farbenkleckser." Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918) // 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München: "...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus" / Hrsgg. von N. Gerhart, W. Grasskamp, F. Matzner. München, 2008. S. 54–65.
13. Jooss B. Zwischen Antikenstudium und Meisterklasse. Der Unterrichtsalltag an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert // Ateny nad Izařą: malarstwo monachijskie; studia iszkice / Hrsg. von E. Ptaszynska. Suwałki, 2012. S. 23–45.
14. Ložar R. The Letters of Dr. Rajko Ložar and Mr. Peter Morrin, 1978–1979 // Slovene Studies. 1980. Vol. 2, No 1. P. 15–29. DOI: 10.7152/ssj.v2i1.3462
15. Lutsenko I. Open Air Studios of Simon Hollosy in Tyachiv: Their Place and Role in Formation of Traditions of Zakarpattia Painting in the First Half of XX Century // Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie. 2014. Issue 23. P. 513–519.
16. Lutsenko I. Compositional and Coloristic Experiments of Simon Hollosy in Landscape Painting du Creative Period in Tiachiv // Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie. 2015. Issue 24. P. 341–346.
17. Melnikova S., Petrenko L. Experience of Teaching Drawing in German Schools by A. Azbe and S. Hollósy (on the Example of the Image of Human Head) // Current Business and Economics Driven Discourse and Education: Perspectives from Around the World: BCES Conference Books. 2017. Vol. 15 / Part 7: Educational Development Strategies in Different Countries and Regions of the World. Sofia: Bulgarian Comparative Education Society, 2017. P. 239–244.

### References

1. Grabar, I. E. (1974). *Pisma, 1891–1917* [Letters, 1891–1917]. Moskva: Nauka [in Russian].
2. Dobuzhinskij, M. V. (1987). *Vospominaniya* [Recollections]. Moskva: Nauka [in Russian].
3. Karpenko, O. V. (2014). Vplyv mystetskykh shkil na formuvannya khudozhnoho avanhardu v Ukraini: 10–30-ti roky XX stolittia [The Influence of Art Schools on the Development of the Artistic Avant-Garde in Ukraine: The 10–30s of the XX Century]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 134–138. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2014.138306 [in Ukrainian].
4. Kopriva, A. (2017). Khudozhnyky Zakarpattia u Nodbani. Khronika ta personalia [Transcarpathian Artists in Nodbán. Chronicles and Personalities]. *Newsletter Transcarpathian Academy of Arts*, 9, 20–23 [in Ukrainian].
5. Lutsenko, I. (2014). Istoriia odnogo obrazu [The History of One Image]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3, 86–89 [in Ukrainian].
6. Lutsenko, I. (2017). Tvorcho-pedahohichni kontseptsii Shymona Holloshi tyachivskoho periodu [Creative and Pedagogical Concepts of Simon Hollósy of the Tyachiv Period]. *Newsletter Transcarpathian Academy of Arts*, 9, 16–19 [in Ukrainian].
7. Nebesnyk, I. (2013). Shymon Holloshi ta Zakarpatska khudozhna shkola [Simon Hollósy and the Transcarpathian Art School]. *Art Research of Ukraine*, 13, 348–350 [in Ukrainian].
8. Nebesnyk, I. (2017). Shymon Holloshi i tradytsii zakarpatskoho plenernoho zhyvopysu [Simon Hollósy and the Traditions of Transcarpathian Plein Air Painting]. *Newsletter Transcarpathian Academy of Arts*, 9, 10–11 [in Ukrainian].

9. Ternovec, B. N. (1977). *Pisma. Dnevniky. Stati* [Letters. Diaries. Articles]. Moskva: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
10. Yamash, Y. (2017). Studii Ivana Trusha v Miunkhenskii shkoli Antona Azhbe [Studios of Iwan Trusz in the Munich school of Anton Ažbe]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 31, 236–247. DOI: 10.5281/zenodo.573865 [in Ukrainian].
11. Yamash, Y. (2021, June 25). Akademist Ivan Trush i abstraksionist Vasyl Kandynskiy: Peretynannia [Academician Iwan Trusz and abstractionist Wassily Kandinsky: Intersections]. *Fotografii staroho Lvova*. Retrieved from <https://photo-lviv.in.ua/akademist-ivan-trush-i-abstraksionist-vasyl-kandynskyy-peretynannia/> [in Ukrainian].
12. Jooss, B. (2008). "gegen die sogenannten Farbenkleckser." Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918) ["Against the So-Called Color Blotters." The Assertion of the Munich Art Academy as an Institution of Tradition (1886–1918)]. *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München: "...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus."* (Hrsg. von N. Gerhart, W. Grasskamp, F. Matzner). (S. 54–65). München [in German].
13. Jooss, B. (2012). Zwischen Antikenstudium und Meisterklasse. Der Unterrichtsalltag an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert [Between the Study of Antiquities and Master Classes. Everyday Teaching at the Munich Art Academy in the 19th Century]. *Ateny nad Izarą: malarstwo monachijskie; studia iszkice*. (Hrsg. von E. Ptaszynska). (S. 23–45). Suwałki [in German].
14. Ložar, R. (1980). The Letters of Dr. Rajko Ložar and Mr. Peter Morrin, 1978–1979. *Slovene Studies*, 2 (1), 15–29. DOI: 10.7152/ssj.v2i1.3462
15. Lutsenko, I. (2014). Open Air Studios of Simon Hollósy in Tyachiv: Their Place and Role in Formation of Traditions of Zakarpattia Painting in the First Half of XX Century. *Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie*, 23, 513–519.
16. Lutsenko, I. (2015). Compositional and Coloristic Experiments of Simon Hollósy in Landscape Painting du Creative Period in Tyachiv. *Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie*, 24, 341–346.
17. Melnikova, S. & Petrenko, L. (2017). Experience of Teaching Drawing in German Schools by A. Ažbe and S. Hollósy (on the Example of the Image of Human Head). *Current Business and Economics Driven Discourse and Education: Perspectives from Around the World: BCES Conference Books*, 15 (7), 239–244.

Anastasiia Urazbaieva

## Private Art Schools of Anton Ažbe and Simon Hollósy as Alternative Systems for the Development of Realistic Painting

**Abstract.** The article analyzes the private art schools of Anton Ažbe and Simon Hollósy in Munich, which served as alternative systems for the development of realistic painting in the late nineteenth and early twentieth centuries. The focus is on pedagogical methods and conceptual differences in teaching, which laid the foundations for the further development of European art in the key of modernist explorations. The author considers key aspects of Anton Ažbe's methods, focused on form, tonality, and work with color, as well as Simon Hollósy's approach, which emphasized the depiction of objects with regard to spatiality and atmospheric effects. The article highlights the socio-cultural context of Munich and the foundations of the emergence of such private studios, as well as the distinctive features of the coexistence of these schools with the Academy of Fine Arts. Particular attention is paid to the role of the private schools of Anton Ažbe and Simon Hollósy in shaping the individual style of their students, many of whom later became prominent artists. The author analyzes their influence on the development of modernist and realist trends in painting, demonstrating how the private schools of Anton Ažbe and Simon Hollósy complemented and expanded the possibilities of academic education. The study emphasizes the importance of these schools for the development of Ukrainian art and its integration into the European context, as, among others, Ukrainian artists of the early twentieth century were educated in these studios.

**Keywords:** art schools, art education, Anton Ažbe, Simon Hollósy, Munich art education, realistic painting, abstract art.

Стаття надійшла до редакції 02.08.2024