
Творчість Марії Синякової 1910-х років у контексті українського, західноєвропейського та азійського мистецтва

The Work of Maria Syniakova of the 1910s in the Context of Ukrainian, Western European and Asian Art

УДК 7.071.1(477)(4)(5)“1910/1919”
DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346103

Ольга Лагутенко

Доктор мистецтвознавства, головний науковий
співробітник відділу новітніх методів дослідження
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: olga_lagutenko@ukr.net

Olga Lagutenko

D.Sc. in Art Studies, Chief Researcher
in the Department of Innovative Research Methods,
Modern Art Research Institute of the National Academy
of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-5934-2943

Анотація. Стаття присвячена творчості яскравій представниці мистецтва модернізму України Марії Синякової періоду 1910-х років. Попри те, що з творчого доробку художниці до нашого часу дійшли лише окремі твори, вони дають унікальну можливість відчувати пов'язаність образного ряду, символіки, манери письма і в цілому системи пластичного рішення робіт з традиціями українського народного мистецтва, з мистецтвом середньовічної Європи та італійського Відродження, з новітніми загальноєвропейськими художніми течіями перших десятиліть ХХ століття, з традиційним мистецтвом Середньої Азії та сакральним мистецтвом буддизму та індуїзму.

Ключові слова: мистецьке середовище, творчість Марії Синякової, Красна Поляна, експресіонізм, неопримітивізм, модернізм, мистецтво Європи, мистецтво Азії, українське народне мистецтво.

Постановка проблеми. Інтерес до мистецтва авангарду України особливо посилювався в останні тридцять років, він активізував представлення творчості широковідомих, а також менш відомих для широкої аудиторії майстрів зображального мистецтва першої третини ХХ століття. За цей час роботи художників були представлені в Україні у постійних музейних експозиціях (Національному художньому музеї України, Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України), у виставкових просторах (Мистецький арсенал, М17, Музей історії міста Києва, Музей авангарду). Особливу увагу у світі до самого явища привернули зарубіжні виставки «Український модернізм. 1910–1930» (Чикаго, Нью-Йорк, 2006–2007), «В епіцентрі бурі. Модернізм в Україні 1900–1930-х» (Мадрид, Кельн, Брюссель, Відень, Лондон, Братислава, 2022–2024). Попри значний суспільно-культурний резонанс, мистецтво модернізму в Україні залишається

недостатньо дослідженим. Найбільші зусилля мистецтвознавців та журналістів в останнє десятиліття зосереджені на поверненні до історії українського мистецтва визначних майстрів, імена яких впродовж сотні років були заявлені як зірки російського авангарду. Творчість же таких майстрів, як Василь Єрмилов, Марія Синякова, Віктор Пальмов та багато інших, ще потребує ретельного вивчення і означення певних тенденцій та зв'язків з широким контекстом світового мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні не існує жодної наукової монографії про творчість Марії Синякової. Графічні станкові твори художниці не раз були експоновані на виставках та репродуковані у каталогах, що представляли авангардне мистецтво. За межами України серед перших був проєкт «Avantgarde & Ukraine» (Вілла Штука, Мюнхен, 1993), де авторка великої узагальнювальної статті Джоан Берні Денцкер відзначала таке:

«Марія Синякова, інша провідна неопримітивістка українського авангарду, шукала натхнення в українській народній традиції кахлів, якими у XVII–XVIII століттях оздоблювали печі, лазні та фасади» [22, р. 27]. Джоан Берні Денцкер у цій позиції посилалася на статтю Валентини Маркаде в каталозі до попередньої виставки [25]. Твердження про приналежність творчості Марії Синякової краснополянського періоду до течії неопримітивізму було не раз представлено у публікаціях Дмитра Горбачова, визначною подією 1996 року стало перше україномовне видання об'ємного альбому «Український авангард 1910–1930 років» [14], де Горбачов є автором статті та упорядником, а згодом це означення повторювалося у його численних виступах.

У 2003 році авторка цієї статті представила доповідь на міжнародній науковій конференції з мистецтва авангарду в Державному інституті мистецтвознавства у Москві та опублікувала матеріал у науковому виданні з серії «Мистецтво авангарду 1910–1920-х років» видавництва «Наука», де творчість Марії Синякової вперше була означена в руслі течії експресіонізму та розглянута у зв'язках з мистецтвом Азії (на цю публікацію покликаються Оксана Баршинова й Олена Боримська, кураторки проекту «Авангард: у пошуках четвертого виміру» (М17, 2018–2019) у однойменному каталозі [1, с. 128].

Ідея про вплив мистецтва Азії знайшла продовження у тексті статті Мирослави Мудрак до каталогу «Український модернізм. 1910–1930», який видав Національний художній музей України для виставки 2006 року у США: «У Харкові Марія Синякова, приятелька гілейських футуристів, може слугувати першим прикладом універсального змішування народного примітивного і міського аспектів цього руху. Її яскраві малюнки, обмиті лазур'ю Середземномор'я, що її можна розпізнати на фовістських полотнах Матісса, сполучали “східну” образність, навіяну орієнтальними килимами, азійським кахлем та перськими мініатюрами, з обрамленням з ікон, що відображають Життя святих» [15, с. 35]. Це твердження є образним і лаконічним, проте воно не отримує розвитку в узагальнювальній статті. Аналогічно, Дмитро Горбачов у книжці «Авангард

Українські художники першої третини XX ст.» (2016) лише одним реченням відмічає «художниця Марія Синякова “з очима великими Богородиці” малювала акварелі, яскраві, як український лубок, як буддійська ікона чи персидська мініатюра» [6, с. 39]. В останні роки Вікторія Ловак приділила увагу історії та діяльності студії «Блакитна лілія», до якої входила Марія Синякова, використовуючи наявні архівні матеріали [10].

Метою статті є внести уточнення у біографію Марії Синякової харківського періоду, спираючись на останні публікації дослідників тогочасного українського мистецтва, та обґрунтувати вплив на творчість художниці західноєвропейського та азійського мистецтва через аналіз її акварельних робіт 1910-х років.

Виклад основного матеріалу. Нечисленні твори Марії Синякової 1910-х років, часто залишені авторкою без назви, передають особливу атмосферу природної краси, творчої свободи життя, вільної інтелектуальної подорожі часами і країнами, що склалася у Красній Полянці. У мальовничому місці, в 20 кілометрах від Харкова, в просторому будинку, де жила велика родина Синякових, гостювали художники і поети Борис Пастернак, Володимир Маяковський, Велімір Хлебніков, Ніколай Асеев, Григорій Петніков і його брат Божидар, брати Давид і Володимир Бурлюки з сестрою Людмилою, Дмитро Петровський, Василь Камєнський [11, с. 106]. Марія Синякова творила поруч з ними і була не тільки Музою, але й певною мірою співавторкою, оформляючи впродовж 1914–1918 років такі поетичні збірки, як «Леторей» Асеева та Петнікова, «Зор» Асеева, «Поросль сонця» Петнікова, «Бубен» Божидара. У 1916 році Марія Синякова підписалася під прокламацією Хлебнікова «Сурма марсіан» разом з Асеевим та Петніковим, ще було додано за волею авторів ім'я Божидара, який наклав на себе руки за два роки до підписання цієї прокламації. У тексті з гордістю проголошувалося: «Ми, одягнені в плащ тільки перемог, приступаємо до будівництва молодого союзу з вітрилом біля осі ЧАСУ» [13, с. 602]. Господиня будинку у Красній Полянці були сестри Синякови — Зіна, Надя, Марія, Оксана і Віра. «Синякових п'ять сестер. Кожна з них по-своєму красива. <...> Доньки бродили лісом у хітонах, з розпущеним

волоссям, і своєю незалежністю та ексцентричністю бентежили всю округу. У них вдома зародився футуризм. У всіх них по черзі був закоханий Хлебніков, в Надю — Пастернак, в Марію — Бурлюк, з Оксаною одружився Асеев», — згадувала Ліля Брік [4].

Творче становлення Марії Синякової не було лише автодидактикою, як про те вона згадувала з плином років: «Ніхто не вчив мене малювати. Це прийшло саме. Народилася й провела молодість серед буйної природи, не спотвореної містом. Зелені аромати луків, полів, лісу, ріка в тумані, блакитне небо — ось моя школа живопису. Скільки пам'ятаю себе, рисувала й живописала. З натури» [16, с. 365]. Таке ставлення до навколишнього світу та творчого процесу властиве краснополянському періоду творчості Марії Синякової. Анабуття професійних навичок було пов'язане з харківськими студіями «Блакитна лілія» і «Будяк». У Харкові Синякова, крім того, відвідувала школу Марії Раєвської-Іванової [10, с. 67]. Творче об'єднання під назвою «Блакитна лілія» склалося завдяки студії Євгена Агафонова. «Заняття у студії Агафонова були не лише вдосконаленням технічної майстерності. Окрім безпосередніх занять рисунням, часто після закінчення сеансів влаштовували чаювання, приходили художники, артисти, музиканти і за чаєм велися нескінченні диспути про мистецтво, виставки, роботи окремих художників», — згадував Павло Оболенцев [10, с. 63]. Після закриття студії «Блакитна лілія» було відкрито студію «Будяк», організаторами якої виступили Дмитро Гордєєв та Олексій Почтенний. Марія Синякова відвідувала сеанси рисуння, що відбувалися тут, з традиційним вже подальшим «творчим» чаюванням.

Крім того, як помітив Дмитро Гордєєв, в період становлення Синякова пережила захоплення графікою Обрі Бердслі, іконами, роботами Дюрера, художників Північного Відродження і майстрів готики. Після цього виник інтерес до французького мистецтва межі століть, до живопису Сезанна, до «застосування геометричних («кубістських») підходів» [9].

Марія Синякова була добре знайома з артистичним життям Москви, відвідувала студії Фьодора Рерберга та Ільї Машкова, разом з чоловіком

Арсенієм Уречіним вона спілкувалася у Москві з Давидом Бурлюком, Владіміром Маяковським, Михаїлом Матюшиным, Олексієм Кручоних, Ніколаєм Асеевим, Борисом Пастернаком, Веліміром Хлебніковим. В Петербурзі Марія Синякова стала учасницею творчого об'єднання «Союз молоді». Безсумнівно, не останню роль у виборі творчого шляху зіграли її подорожі 1910 року до Німеччини, а 1914 року до Середньої Азії [2, с. 10]. Можна припустити, що поїздки до Німеччини ініціював Давид Бурлюк (який, за твердженням Лілі Брік, був закоханий у Марію), адже влітку 1910 року він брав активну участь у приготуванні другої виставки «Нового художнього об'єднання Мюнхена» (НХОМ).

Мюнхенська виставка, за задумом її організаторів, не представляла якийсь окремий стильовий напрям, а натомість прагнула ознайомити з широкою панорамою новітніх авангардних явищ. На виставці були експоновані твори засновників НХОМ — Васілія Кандінського, Алексея Явленського, Маріанни Верьовкіної, Габріеле Мюнтер, Адольфа Ербсльо, Александра Канольдта, а також твори запрошених художників — Жоржа Брака, Андре Дерена, Анрі Ле Фоконьє, П'єра Жиро, Пабло Пікасо, Мориса Вламінка, Васілія Денісова, Давида і Володимира Бурлюків. Ознайомившись з останніми тенденціями сучасного мистецтва, художниця повернулася до рідних пенатів, до Красної Поляни, де їй випала нагода пережити по-справжньому прекрасний період творчості.

На початку 1910-х років Синякова створює серію ілюстрацій до «Декамерона» Бокачо, яку Дмитро Гордєєв та Богдан Гордєєв (Божидар) перевели в серію ліногравюр. Дев'ять гравюр з цієї серії були подані у друкованому виданні альманаху «Блакитна лілія» (1911). Ці ранні твори Марії Синякової, ілюстрації до «Декамерону», зберігаються у фондах Національного художнього музею України, Харківського художнього музею, також у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України.

Стилізуючи свої роботи під гравюри доби Відродження, Синякова грає з певним набором атрибутів і тем у композиціях, що повторюються не раз: галантні сцени на тлі пейзажу, любовні

пари в оточенні природи чи в інтер'єрі палацу, прогулянки панства. У культурній пам'яті ці мотиви пов'язані з образом так званих «садів кохання», які були поширені в поезії та зображальному мистецтві готики, а потім доби Відродження, бароко та рококо. У поезії трубадурів був відшліфований той «Кодекс любові», що приписують колу лицарів, поетів та прекрасних дам у «Дворі любові» Елеонори Аквітанської в родовому замку в Пуатьє. У віршах і піснях почуття любові прославлялося як найважливіше, що підносить особистість, веде до справжньої досконалості. Йоган Гейзінга в книжці «Осінь середньовіччя» зазначав: «в любові <...> проявлялися мета і сутність насолоди красою як такою. <...> тут вже ховалася найбільша краса і найбільше щастя, яке залишалося тільки прикрасити — забарвленням і додаванням стилю. Все прекрасне — кожна квітка, кожен звук — могло служити для спорудження форм, в які була одягнена любов» [17, с. 118].

В ілюстраціях до «Декамерона» художниця представляє різні форми любові — куртуазні бесіди галантних дам і кавалерів на тлі помаранчевих садів; тиху ідилію пасторалі посеред сонячних лугів; бурхливу вакхічну пристрасть на березі моря. І в цей же час в інших роботах Марія Синякова передає образ куртуазного раю через яскраві фарби акварелі. Мотив золотого століття — щасливе існування людини у світі природи — стає реальним і сучасним.

Пригадується стиль життя в Красній Полянці, де збиралися поети, художники, прекрасні дами. Зовні неспішне, безтурботне життя молодих талантів на хуторі схоже на галантне товариство, що проводить час за дотепними бесідами на лоні природи. Вони насолоджуються своєю віддаленістю від виру політичного життя, від марнославства і божевілья. Їм вдалося зберегти ідеали любові, шляхетності, ідеали творчості і багатовікової культурної традиції, культури як такої, на противагу хаосу суспільного життя. Мимоволі виникає порівняння з подіями, представленими в «Декамероні». Згадаємо, яке узагальнення дає Бранка Віторе в книжці «Бокачо середньовічний»: «Якщо в місті відбуваються акти відчаю і тваринні крики, неприборкана жадібність і жахлива вакханалія, то тут, на ф'єзоландському

пагорбі, всі дії і вчинки ніби підпорядковані прихованій гармонії і виконуються з якоюсь танцювальною грацією. Перед нами своєрідний ідеал людського суспільства, в якому шляхетність, взаємна згода і любов стають найвищим законом, оскільки відповідають найглибшим і найприроднішим людським імпульсам» [3, с. 54].

В акварелях 1914–1916 років Марія Синякова створює чи занотовує зелений рай, райський куточок, в якому реалізується всемогутність законів любові. Прекрасна природа тут виступає символом кохання. Яскраві суцвіття троянд серед небесної блакиті — символ Прекрасної Дами і земної краси — сусідять з вільним летом птахів, з багатотрав'ям і буянням квітів. Природа, як відомо, не лише декорація в «садах кохання», вона співучасниця язичницьких ритуалів оновлення, пробудження космічних сил, ушанування «травневих» короля і королеви, пов'язаних з культом родючості. Язичницькою силою сповнені роботи Синякової, чисті кольори — червоний, синій, жовтий — в них звучать інтенсивно. Художниця щиро черпає натхнення з народної творчості.

Марія Синякова, безсумнівно, добре знала і любила винахідливі, радісні творіння сільських майстринь, які перетворювали свої будинки на квітучий райський куточок. Їй були відомі почуття, про які писав Василій Кандінський: «Яскраво пам'ятаю, як я зупинився на порозі перед цим неочікуваним видовищем. Стіл, лави і величезна піч, шафи, поставці — все було розписане пістрявими, розмашистими орнаментами. <...> Коли я, нарешті, увійшов до світлиці, живопис обступив мене, і я увійшов у нього» [8, с. 15]. В українській сільській хатині стіни, стеля, піч, балки — все було побілене та вкрите рослинними візерунками. На Слобожанщині, де розташований хутір Красна Поляна, саме розписи, а не кахлі, були головною прикрасою у хатах в середині і назовні. Марія Синякова переймає від них і символіку композицій («Древо життя»), і самі прийоми письма, і кольори. Від народного мистецтва в її акварелі входить живий рух лінії, соковитої, вільної. Від народних картин — любов до величезних квітів, коли «цвєтов широкий лист// Облавою ловит лєт луча» (В. Хлебніков) [19, с. 121].

Від народної зображальності Синякова перейняла нові прийоми, що були авангардними для професійного «вченого» мистецтва. Її приваблювала не тільки свіжість форми, а й безпосередність емоційного відгуку майстринь, чистота і наївність, ясність погляду на світ. І все ж, використовуючи ці навички, вона створила свій власний світ, тісно пов'язаний з народним мистецтвом, близький до нього, але паралельний, такий, що не підкорюється усталеним канонам народного мистецтва. Вона рухалася через свідоме порушення канону, через любов і, разом з тим, відчуття відмінностей в самому світогляді і способі життя.

У європейському мистецтві неопримітивізм за часом виникнення, за рядом пластичних прийомів був близьким експресіонізму і фовізму. Інтерес до примітиву, до наївного мистецтва об'єднував художників різних стильових напрямів. Кубісти черпали натхнення й новизну прийомів у африканській скульптурі. Члени об'єднання «Міст» захоплювалися полінезійськими культовими витворами, Кірхнер та Нольде — німецькою народною скульптурою. Ікони на склі народних майстрів з Північної Баварії стали відкриттям для Кандинського, крім того Кандинський та Мюнтер зібрали значну колекцію дитячих малюнків.

Інтерес до мистецтва примітиву став насправді загальним для художників-авангардистів. Давид та Володимир Бурлюки у статті 1910 року до каталогу другої виставки «Нового художнього об'єднання Мюнхена», відкидаючи звинувачення у наслідуванні сучасного французького мистецтва, стверджували: «Гіперболізм лінії і кольору, архаїчність, спрощення-синтез — існують в творчій душі нашого народу. Достатньо пригадати тільки наші церковні фрески, наші народні картинки (лубки), ікони і, нарешті, чудовий казковий світ скіфської пластики, жакхливого ідола, переконливого і справжнього в грубості своїх форм <...> Ця духовна спорідненість є підставою і причиною безмежного натхнення до сприйняття <...> ідей французького “нового мистецтва”» [24, с. 297].

У зображальному мистецтві часом важко довести наявність прямих впливів. Між тим, фактом є те, що майже одночасно виникали аналогічні явища у мистецтві різних країн. Зокрема, у грудні

1911 року створюється у Мюнхені об'єднання «Синій вершник», у травні 1912-го видано одноіменний альманах, що його Васілій Кандинський замислив як «Нову Біблію мистецтва», своєрідний «Gesamtkunstwerk» [24, с. 315], а в Красній Полянні Марія Синякова створює акварельні композиції, присвячені «синій вершниці».

Твори Синякової, як правило, залишені без назв, рідко підписані дати їх виконання. «Синя вершниця» — так можна назвати акварель, що, ймовірно, виконана на початку 1910-х років. Героїнею є жінка у синій сукні, строга й велична, вона їде верхи на білому коні, а поруч неспішно йде віслучок з маленькою наїзницею у червоній сукні та в крилатому жовтому капелюшку. Дзвінкий перегук тупотіння копит, яскраве тривуччя у центрі композиції (синій — червоний — жовтий), оточене тишею м'яких ліній пагорбів, притишеними вібраціями оливкового, сірого, лілового. Сплеск і гармонізація, емоційний акцент і споглядальність. Широка лінія, моделюючи форми чи лише даючи натяк на вигини пагорбів або дерева, повторює рефреном єдиний ритм. Робота демонструє шукання й набуття співвідношень між людиною та зовнішнім світом природи. Вже в цій композиції відчутна гра і свобода, легкість, з якою Марія Синякова творить свої світи.

Акварель Синякової «Сільська ідилія. Красна Поляна» (1914) є досить дивною з точки зору сюжету. У центрі — знову вершниця, пані в синьо-зеленій сукні, тільки тут вона зображена вже в профіль, у тричвертному повороті. Сукня ледь помітно означена рухами кольорових плям, крізь них проступають відмічені яскраво-червоним груди, рука і стопа. Очевидна свідомо примітивізація, повна свобода прояву внутрішнього стану в зовнішньому. Кінь лише окреслений бризками червоної фарби, прозорий всередині, стрімкий в русі. А під ногами коня герой, що стоїть на колінах, розстеляє, немов дорогий килим, дивовижні суцвіття яскравих квітів.

І завершує мотив «синьої вершниці» композиція, що отримала з плином часу назву «Карусель» (1916). Зображена все та ж героїня у синій сукні, амазонка в циліндрі з вуаллю, що спадає шлейфом. Вершниця на червоному коні обернула на глядача округле як місяць обличчя. Над нею

височіє пишне уквітчане дерево. На першому плані бачимо молоду селянку в білій вишиваній сорочці, моністах й червоному сарафані, коло неї святково вбрані діти й старенька у вишиваній свитці. Ця сцена, подана фронтально перед глядачем, нагадує ритуал поклоніння — матері, породіллю, земній родючості. Образ вершниці, таким чином, набуває нового звучання — вона є споглядальницею і учасницею ритуалу поклоніння жіночій творчій енергії, творчій силі. Богиня-Мати, Богиня-Берегиня у слов'янському пантеоні богів, як і богиня Шакті в індуїзмі, не тільки «творить», але й «захищає».

Але ким є тут «синя вершниця»? У композиції вона стала частиною кольорового світу, і все одно в селянському контексті вона чужа, інша, вона городянка навіть на червоному коні, схожому на народну розписну іграшку. Вона проходить «крізь» казково красивий, органічний у своїй спонтанності і усталеній обрядовості селянський світ. Можливо, героїня-вершниця — це образ самої авторки, і маємо тут втілення її реально-го досвіду, який відображений у рядках В. Хлебнікова:

Нога качает стремянами,
Желтея смугло и босая [19, с. 110].

Живучи на хуторі Красна Поляна, Марія Синякова, як вона зізнавалася в останні роки життя, дуже захоплювалася кіньми і часто їздила верхи. В образі вершниці відчувається пошук власної ідентичності і внутрішнє бажання органічно увійти у світ природи, ритми пагорбів, нарешті, органіку сільського життя. Крім того, вибір художнього образу «синьої вершниці» викликає асоціативне нагадування про назву об'єднання художників-експресіоністів «Синій вершник».

Світ акварельних композицій Синякової наповнений світлом, ароматами квітів, трав і озер. У цих творах, здається, зреалізований той ідеал, до якого, за словами Казимира Едшміда, прагнули піднятися експресіоністи: «За світом речей відкривається величезний Едемський сад, якщо ми подивимося на них своїм безсмертним поглядом» [21, с. 308]. Художники-експресіоністи проголосили метою

своєї творчості пошук відповідностей між внутрішнім світом людини і світом космосу. Для Марії Синякової образ «Древа життя», безсумнівно, є космічним образом. Він завжди утворює центр композиції, символізуючи світову вісь. У стародавніх міфологіях дерево пов'язує різні світи — нижній, середній і верхній. У той же час дерево символізує саму людську природу, бо людина має опору на землі та підіймається у небо.

Поступово світ акварельних композицій Марії Синякової стає складнішим, багатотемним, у нього проникають східні мотиви. В одній з безіменних композицій Марії Синякової чоловік у чорному циліндрі стоїть розгублено серед білих, червоних, золотавих коней з вершниками та погоничами. Чи не є ця сцена спогадом про подорож до Середньої Азії? Можливо, так. Але друга частина композиції зачаровує фантазійністю: з синього озера-квітки підіймаються в небо дерева-квіти, у озерних водах плескаються діви. А поруч, симетрично озеру, зображена рожева повозка — східний шатер, через розкритий полог можна побачити пару закоханих на ложі.

Органіка світу, який творить художниця, не порушена, адже «дерево життя» як образ райського саду можна зустріти на іранських килимах та середньоазійських мініатюрах [5, с. 11], образ вершника та квітучого саду варіюється в зображеннях на середньовічних східних шовкових тканинах. Образи закоханих — характерний символ Мітхуна у мистецтві буддизму та індуїзму Індії, а далі — вони є звичною темою індійської мініатюри школи Раджастхану. Зображення закоханих, що гуляють чи возлежать на зеленому лузі, може показувати «Святе сімейство», представляючи Шиву та Парваті в мініатюрах школи Пахарі.

Шатер на колесах, куди Марія Синякова помістила закоханих, уводить асоціації до Монголії з її кочовим святково прикрашеним побутом [20]. Проте, помітивши очевидні аналогії, ми не можемо не відзначити в роботі Синякової навмисно жартівливий переказ відомих сюжетів, порушення строгості, святості, ігрове пародіювання канонічних образів. Водночас в її творах немає брутальності, в них відчутна поетика, чистота. Це наче дитяче передраження чи веселе програвання знайомих сцен та подій, те відчуття гри,

де, за твердженням Йогана Гейзинґи, «ми маємо справу з абсолютно первинною життєвою категорією, деякою тотальністю» [18, с. 12], тобто цілісністю. Марія Синякова демонструвала зведення прийомів від точності до вільності, від канонічності — до імпровізаційності.

Захопленість Синякової Сходом відкрито заявлена в композиції «Гарем», відомої в двох версіях. У першій роботі в центрі зображено озеро, в блакитних водах якого плескаються юні діви, над ними небо застигло тонкою смужкою і величезна квітка розкидає свої стебла, з'єднуючи землю і небо. Друга робота зображує сцену в ханському палаці, де оголені жони постають в різних регістрах простору — на балконі під навісом, коли вони спускаються сходами чи сидять біля басейну. Ліризм сцени співзвучний з мініатюрами кашмірських рукописів, а невимуслене тлумачення нагадує про знамениті давньоіндійські розписи печер Аджанти, де еротизм зображуваних палацових сцен не суперечить святості місця і оповіді.

Можна припустити, що деякі твори мистецтва Сходу були знайомі Марії Синяковій, адже відомо, що під час подорожей Середньою Азією вона придбала там мініатюри, які зберігалися в будинку Синякових навіть в пізніші, радянські часи, разом зі скульптурними зображеннями Будди і Шиви [23, с. 7]. В. Хлебніков, гостюючи місяцями у Красній Полянці, був захоплений Індією і писав про це у своїх поетичних творах, він навіть згадував про розписи Аджанти [7, с. 696]. Богдан Гордєєв, Божидар, талановитий поет, який був безмежно закоханий у Марію Синякову й часто бував у Красній Полянці, а також спілкувався з Марією у студії «Блакитна лілія», знаючи кілька мов, вивчав, зокрема, й санскрит.

Стінопис Аджанти близький за колірною гамою до композиції Синякової «Без назви», сюжет якої явно має сакральний характер. Після яскравих кольорових рішень у акварелях, створених в дусі неопримітивізму, ця робота вражає стриманою вохристою кольоровою гамою. Складно витлумачити сюжет композиції. На центральній осі розташоване зображення жінки з дитиною, вона сидить зі схрещеними ногами і розкритими руками в позі оранти.

Аналогічне зображення можна зустріти і в іншій безіменній багатофігурній композиції, в центрі якої знаходиться зображення трьох жінок, які сидять, і двох, які стоять по обидва боки від них. На колінах у жінки, що сидить, знаходиться оголена дитина зі схрещеними на грудях руками, нижче на подіумі, — оголена дитина, що сидить в позі лотоса «падмасана» з розкритими руками в позі оранти. Центральна група композиції нагадує індійські середньовічні зображення типу «Будда, що сидить», наприклад, скульптуру з червоного пісковика з Матхури кушанського періоду (110 рік н. е.), де Будда жестом абхая мудра дарує звільнення від страху, а по обидва боки від нього перебувають бодхісатви.

Колоподібна побудова композиції в цій роботі Марії Синякової, а також три фігури, що складають композиційний вузол, породжують аналогію з монгольською мініатюрою, наприклад, з роботою «Майтрея» невідомого майстра XIX століття, де навколо образу Майтреї, Будди майбутнього, розгортається безліч світів і постають різні сцени з Джатак. Ноги Майтреї традиційно спираються на лотосовий п'єдестал. У Синякової на червоний подіум спираються величезні ступні героїв композиції. А навколо трійці, розташованої горизонтально і вертикально, художниця розгортає детальну розповідь про земне життя.

Тут представлені і подорож на віслюку, і парафраз «Втечі до Єгипту», і оголені гаремні жони в басейні, і закохані, що цілуються в обіймах в оточенні кущів. Можна згадати більш цнотливі зображення закоханих пар на тлі квітучих кущів у кашмірській мініатюрі з зображенням Юсуфа та Зулейхи Джамі. У Марії Синякової закохані діви зображені оголеними, їх обійми гарячі. Можна порівняти таке сюжетне рішення зі вже згадуваним традиційним для індійського мистецтва мотивом мітхуни, тобто закоханої або подружньої пари, що є символом творчої єдності чоловічої і жіночої енергії, який отримав чуттєве втілення.

Далі, рухаючись поглядом по колу композиції, дивимось вгору на верхню частину, де в продовженні сакральної осі знаходиться зображення трьох оголених масивних фігур, що сидять на траві спиною до глядача. Знову ж таки, тріада або трійця, але дана «з тилу», різкий епатаж

в якійсь мірі знімається тим, що ті, хто сидить, дивляться на білого коня, на древо життя, що підноситься до краю неба, навколо якого пурхають яскраві птахи. Далі наш погляд опускається в ліву частину композиції, де представлені різноманітні сцени застіль — трапези, чаювання, мовчазні бесіди. Можна пригадати і «Гуляння» Ніко Піросмані, і східну мініатюру з таким самим сюжетом «Зустріч для розмови». У своїх газелях Навої закликає тих, кого сп'янило вино знань, слухати серцем голос Божий. Герої Марії Синякової — європейці, вони сидять за столами, але говорять вони також про найпотаємніше, про весь кругообіг життя, про Бога чи богів.

Вибудовуючи композицію по колу, художника порушує лінійність часу, переносить зображувані події в циклічний час або в позачасовий простір. Відбувається безперервний синтез, взаємодія минулого і сьогодення, життя і мистецтва.

Повертаючись до центральної тріади в композиції Марії Синякової, ми відчуваємо, наскільки цей образ далекий від Будди Шак'ямуні і Майтреї. Він наповнений слов'янським архаїзмом, теплом землі, він перетворюється в образ Богині-Берегині, Богині-Матері. Навколишній світ — це слов'янська Азія або «Індо-руський союз» (за словами Веліміра Хлебнікова). Тим не менш, зображуючи рожеву статуетку на колінах у Богині-Матері, Марія Синякова її позу з незвичайним положенням ніг могла побачити в граціозному вигині фігури Зеленої Тари монгольського майстра XVII століття, знаменитого Дзанабадзара. Тара тримає в обох руках стебла квітів, і Марія Синякова таким же чином дає квітучі гілки героїні іншого її твору, який згодом отримав назву «Єва».

Зовні героїня твору «Єва» (1916) зовсім не схожа ні на граційну Тару, ні на пишних жінок давньоіндійської скульптури. В Індії цей образ міг асоціюватися з втіленням якшині, що уособлювала життєві сили природи, які асоціювалися з водою і землею, а також містично були пов'язані з деревом. Але героїня Синякової, ідолоподібна, споріднена радше з тайт'янськими жінками Поля Гогена і селянками Наталії Гончарової. Можливо, вона була навіть ближчою до «кам'яних баб», що їх оспівав Хлебніков. Є в ній і сила землі, і лубочна краса, і сором'язливий рум'янець

на щоках. Нагадує вона нам також про реальних, живих героїнь, що жили на хуторі Красна Поляна, до яких були адресовані рядки Хлебнікова:

А помните? Туземною богиней
Смотрели вы умно и горячо,
И косы падали вечерней голубиной
На ваше смуглое плечо [19, с. 107].

Фігура жінки охоплює все центральне поле композиції, розділене на три частини. У цьому триптиху праворуч знаходиться гарем і басейн, який також можна трактувати як «фонтан молодості» — традиційний мотив західноєвропейських «садів кохання»; ліворуч — квітучий край, де «з коханим рай і в курені». Кози блукають луками наче граційні газелі. Природа сприймається як щось цілісне, як матеріальне втілення певного вселенського духу. Людина тут постає в єдності з рослинним і тваринним світом, зі стихіями води і землі, вона підвладна силам еросу, що притягують протилежності — чоловіче і жіноче. Весь світ трактовано як живе чуттєве тіло.

У цій композиції під назвою «Єва» тілесність подано крупним планом, вона проявляється як первісна форма життя, як умова земного існування. Але оголене тіло органічно відчуває себе не тільки в світі природи, воно оточене «культурою», що символізує давні традиції «сходження» від тіла і через нього до духовного, до «культурного», до мистецтва. У цьому художниці допомагає Стародавня Індія, середньовічні Європа і Азія, новітнє мистецтво Заходу і традиційне мистецтво України.

Композиція Марії Синякової «Вигнання з раю» звучить зовсім не покаанням у гріховності. Радше навпаки, вигнання з райського життя стає гімном тілесній любові. Грізний ангел виливає вогонь і лють, але все марно, в зображуваному світі панує й царює ерос. У представлених тут любовних сценах проявляється не тільки бажання шокувати глядача розкриттям таємниці, а й розуміння ваги тілесного життя в самопізнанні людини, що є властивим для далекосхідного філософського світогляду. Прагнення прийняти інстинкт, висвітлити його глибини правдою почуття, ввести його в одухотворений ритм

буття реалізується в емоційній структурі твору, в поривчастих і плинних акцентах форм. Тут легко провести аналогії зі скульптурними рельєфами індуїстських храмів, присвячених богу Шиві, але Марія Синякова свої образи навмисно трактує пластично в дусі народної картинки, впізнаними є не тільки традиційні квіти і дерево життя, а й сам спосіб нанесення кольору. Всі її герої зображені з червоними щоками, як підкреслено червоніють квіти на селянських картинах.

Війна стала повним крахом райського життя. Цій темі Синякова присвятила не одну роботу, повертаючись до образів Першої світової і революційної громадянської. Війна у її творах звучить як біль убитого кохання, як втрачена солодкість життя. В одній з робіт ми бачимо, як на стіл для чаювання падає бомба, домашній затишок підірвано, гинуть красиві жінки, які зовсім далекі від війни. В іншій роботі, що присвячується війні, представлені сцени тортур над оголеними жінками — одну тягнуть за волосся, іншу піднімають на списі, решті вже відрубали голови. Катарсисом звучить відхід жінки разом з ангелом на небо, туди, де, як і раніше, сяють радісні квіти.

Образи творів, присвячених війні, сконцентровані на крику, на трагічному осмисленні життя. Руїнування тілесності сприймається як руїнування основи світового порядку. Фатальним є розрив між можливостями «Я» як живої істоти Всесвіту і вразливістю, нікчемністю існування як істоти людської. Образ жінки, як його втілює в своїх акварелях Синякова, наділений

плідною, життєдайною силою, він символізує творче начало в цілому, а в цих роботах жіночий образ піддається жорстоким тортурам і навіть смерті. Але катастрофізм у змісті творів вступає в протиріччя з пластичною мовою живописного ряду, яка веде генеалогію від народних картин і середньоазіатських мініатюр. Інтерес художниці до народного мистецтва та фольклору ґрунтувався на переконанні, що вони, певною мірою, священні, оскільки існують вже тисячі років. У фольклорі передбачалося можливе майбутнє. Мистецтво мініатюри також спиралося на романтичну традицію, ілюструвалися поетичні тексти, «мініатюри містили підтексти, часто пов'язані з поезією суфізму, і могли означати самозаглиблення, містичний екстаз, єднання з природою як спосіб осягнення істини» [12, с. 25].

Висновки. Дослідження творчого доробку Марії Синякової її краснополянського періоду дає можливість вивести вагомі положення стосовно включеності українського мистецтва 1910-х років у процеси загального художнього поступу європейського мистецтва цього часу, йменованого добою класичного авангарду або мистецтвом модернізму. Власне, для творчості Марії Синякової означення «модернізм» є більш коректним, адже наведений у статті художній аналіз робіт підтверджує впливи європейського мистецтва доби Відродження, новітнього мистецтва Європи перших десятиліть XX століття, традиційного мистецтва Середньої Азії та сакрального мистецтва Далекого Сходу, багатовікової традиції народного мистецтва України.



1. Марія Синякова. Ілюстрація до «Декамерону» Дж. Бокачо, поч. 1910-х.



2. Марія Синякова. Ілюстрація до «Декамерону» Дж. Бокачо, поч. 1910-х.



3. Марія Синякова. Сільська ідилія. Красна Поляна, 1914.



4. Марія Синякова. Бомба, 1916.



5. Марія Синякова. Війна, 1916.



6. Марія Синякова. Древо життя, сер. 1910-х.



7. Марія Синякова. Композиція, сер. 1910-х.



8. Марія Синякова. Єва, 1916.



9. Марія Синякова. Вигнання з раю, 1910-ті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авангард. У пошуках четвертого виміру = Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension: кат. до вист. проекту / Центр сучас. мистецтва М17. Київ: HUSS, 2019. 192 с.
2. Амеліна Л. Марія Синякова і український авангард. *Художнє життя Харкова першої третини ХХ століття*: тези доповідей та повідомлень. Харків: Харківський худпром, 1993. С. 10.
3. Бранка В. Боккаччо средневековый / Перевод и комментарии Н. Елиной, Е. Костюкович, С. Прокоповича, Г. Шейнмана. Москва: Радуга, 1983. 400 с.
4. Брик Л. Воспоминания. *Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)*. Ф. 336. Оп. 5. Д. 153.
5. Восточная миниатюра в собрании Института востоковедения имени Абу Райхон Беруни АН УзССР / Сост. Э. Исмаилова, Е. Полякова. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1980.
6. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. Київ: Мистецтво, 2017. 320 с.
7. Григорьев В. П., Парнис А. Е. Примечания. В. Хлебников, *Творчество*. Москва, Советский писатель, 1986. С. 653–713.
8. Кандинский В. Ступени. *Декоративное искусство*. 1989. № 9. С. 15.
9. Коментарі Дмитра Петровича Гордєєва до малюнків Марії Синякової-Уречіної. З листа від 21–30 вересня 1961 року. *Науковий допоміжний фонд Національного художнього музею України*. Ф. 18. Спр. 128.
10. Ловак В. Студія «Блакитна лілія»: заснування, діяльність, значення. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*. 2024. Т. 1. № 17. С. 56–77. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2024.1.04>
11. Мудрак М. М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні: Монографія / пер. з англ. Г. Яновської. Київ: Родовід, 2018. 352 с.
12. Пугаченкова Г., Галеркина О. Миниатюры Средней Азии. Москва: Изобразительное искусство, 1979. 142 с.
13. Труба марсиан. В. Хлебников, *Творения*. Москва: Советский писатель, 1986. С. 602.
14. Український авангард 1910–1930 років: Альбом / Упор. Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.
15. Український модернізм 1910–1930: Альбом / Ред. О. Климчук. Хмельницький: Галерея, 2006. 288 с.
16. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упор. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ: Триумф, 2005. 382 с.
17. Хейзинга Й. Осень средневековья / пер. Д. В. Сильвестрова. Москва: Наука, 1988. 544 с.
18. Хейзинга Й. Homo ludens: в тени завтрашнего дня / пер. В. Ошиса. Москва: Прогресс, 1992. 464 с.
19. Хлебников В. Творчество. Москва: Советский писатель, 1986. 736 с.
20. Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времён до начала XX века. Москва: Изобразительное искусство, 1982. 232 с.
21. Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии. *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*. Москва: Прогресс, 1986. 643 с.
22. Avantgarde & Ukraine / Hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Igor Jassenjowsky, Joseph Kiblicky. München: Villa Stuck; Klinkhardt & Biermann, 1993. 198 p.
23. Bojko S. U Marii Siniakowej. *Ty i Ja*. 1972. №6. S. 7.
24. Der Blaue Reiter und das Neue Bild: von der 'Neuen Künstlervereinigung München' zum 'Blauen Reiter' / Hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel. München; London; NY: Prestel, 1999. 400 S.
25. Ukrajinska Avangarda 1910–1930: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 16.12.1990. — 24.2.1991 / [odgovorni urednik Marijan Susovski; urednici Tihomir Milovac, Branka Stipančić]. Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1990. 231 p.

REFERENCES

1. *Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension*: Kataloh. (2019). Kyiv: M17 Contemporary Art Center; HUSS [in Ukrainian and English].
2. Amelina, L. (1993). Maria Syniakova i ukrainskyi avanhard [Maria Syniakova and the Ukrainian Avant-Garde]. In *Khudozhnie zhyttia Kharkova pershoi tretyny XX stolittia*: Tezy dopovidei ta povidomlen (p. 10). Kharkiv: Kharkivskiy khudprom [in Ukrainian].
3. Branca, V. (1983). *Bokkachcho srednevekovyi* [Boccaccio medievale] (N. Elina, E. Kostyukovich, S. Prokopovich, & G. Shejman, Trans. and Comments.). Moskva: Raduga [in Russian]. (Original work published 1956)
4. Brik, L. (n.d.). *Vospominaniia* [Memories]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Moscow, Russia. Fond 336, inventory 5, file 153 [in Russian].
5. Ismailova, E., & Polyakova, Y. (Comps.). (1980). *Vostochnaya miniatyura v sobranii Instituta vostokovedeniya imeni Abu Raykhon Beruni AN UzSSR* [Oriental Miniature in the Collection of the Abu Raykhon Beruni Institute of Oriental Studies, Academy of Sciences of the Uzbek SSR]. Tashkent: Gafur Gulyam Izdatel'stvo literatury i iskusstva [in Russian].
6. Horbachov, D. (2017). *Avanhard. Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny XX st.* [Avant-Garde. Ukrainian Artists of the First Third of the 20th Century]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
7. Grigor'ev, V. P., & Parnis, A. E. (1986). Primechaniia [Notes]. In V. Khlebnikov, *Tvorchestvo* (pp. 653–713). Moskva: Sovetskii pisatel' [in Russian].
8. Kandinsky, V. (1989). Stupeni [Steps]. *Dekorativnoe iskusstvo*, 9, 15 [in Russian].
9. Hordieiev, D. P. (1961, September 21–30). Comments on Maria Syniakova-Urechina's drawings from the letter. National Art Museum of Ukraine, Scholarly Auxiliary Collection, Kyiv, Ukraine. Fond 18, file 128 [in Russian].
10. Lowack, V. (2024). Studiia "Blakytina liliia": zasnuvannia, diialnist, znachennia [The Blue Lily Studio: Foundation, Activities, Significance]. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 17(1), 56–77.
<https://doi.org/10.17721/2519-4801.2024.1.04>
11. Mudrak, M. M. (2018). "Nova generatsiia" i mystetskyi modernizm v Ukraini [The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine] (H. Yanovska, Trans.). Kyiv: Rodovid [in Ukrainian]. (Original work published 1986)
12. Pugachenkova, G., & Galerkina, O. (1979). *Miniatiury Srednei Azii* [Miniatures of Central Asia]. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo [in Russian].
13. Truba marsian. (1986). [Martian Trumpet]. In V. Khlebnikov, *Tvoreniia* (p. 602). Moskva: Sovetskii pisatel' [in Russian].
14. Horbachov, D. (Ed.). (1996). *Ukrainskyi avanhard 1910–1930 rokiv*: Albom [Ukrainian Avant-Garde of 1910–1930: Album]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
15. Klymchuk, O. (Ed.). (2006). *Ukrainskyi modernizm 1910–1930*: Albom [Ukrainian Modernism 1910–1930: Album]. Khmelnytskyi: Galereia [in Ukrainian].
16. Horbachov, D., Papeta, O., & Papeta, S. (Eds.). (2005). *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty* [Ukrainian Avant-Garde Artists as Theorists and Publicists]. Kyiv: Triumf [in Ukrainian].
17. Huizinga, J. (1988). *Osen' srednevekov'ia* [The Autumn of the Middle Ages] (D. V. Silvestrov, Trans.). Moskva: Nauka [in Russian]. (Original work published 1919)
18. Huizinga, J. (1992). *Homo ludens: v teni zavtrashnego dnia* [Homo Ludens: A Study of the Play-Element of Culture] (V. Oshis, Trans.). Moskva: Progress [in Russian]. (Original work published 1938)
19. Khlebnikov, V. (1986). *Tvorchestvo* [Writing]. Moskva: Sovetskii pisatel' [in Russian].
20. Tsultem, N.-O. (1982). *Iskusstvo Mongolii s drevneishikh vremyon do nachala XX veka* [Art of Mongolia From Ancient Times to the Beginning of the 20th Century]. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo [in Russian].
21. Edschmid, K. (1986). Ekspressionizm v poezii [Expressionism in Poetry]. In *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Prohrammnye vystupleniia masterov zapadnoevropeiskoi literatury XX veka* (p. 643). Moskva: Progress [in Russian].

-
22. Danzker, J.-A. B., & Jassenjawsky, I., & Kiblitsky, J. (Eds.). (1993). *Avantgarde & Ukraine*. München: Villa Stuck; Klinkhardt & Biermann.
23. Bojko, S. (1972). U Marii Siniakowej [At Maria Syniakova's]. *Ty i Ja*, 6, 7 [in Polish].
24. Hoberg, A., & Friedel, H. (Eds.). (1999). *Der Blaue Reiter und das Neue Bild: von der 'Neuen Künstlervereinigung München' zum 'Blauen Reiter'* [The Blue Rider and the New Picture: from the "New Artists' Association Munich" to the "Blue Rider"]. München; London; NY: Prestel [in German].
25. Susovski, M., Milovac, T., & Stipančić, B. (Eds.). (1990). *Ukrajinska Avangarda 1910–1930: Muzej suvremene umjetnosti*, Zagreb, 16.12.1990. — 24.2.1991 [Ukrainian Avant-Garde 1910–1930: Museum of Contemporary Art, Zagreb, December 16, 1990 — February 24, 1991]. Zagreb: Galerije grada Zagreba [in Croatian].

OLGA LAGUTENKO

THE WORK OF MARIA SYNIAKOVA OF THE 1910S IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN,
WESTERN EUROPEAN AND ASIAN ART

Abstract. The article is devoted to the work of Maria Syniakova, a vivid representative of Ukrainian modernist art, during the 1910s. Although only a limited number of her works have survived to the present day, they provide a unique opportunity to trace the connections of her imagery, symbolism, painterly manner, and overall system of plastic solutions with the traditions of Ukrainian folk art, with the art of medieval Europe and the Italian Renaissance, with the latest pan-European artistic movements of the early twentieth century, as well as with the traditional art of Central Asia and the sacred art of Buddhism and Hinduism.

Keywords: artistic milieu, Maria Syniakova's creative work, Krasna Poliana, expressionism, neo-primitivism, modernism, European art, Asian art, Ukrainian folk art.

Стаття надійшла до редакції 08.07.2025