УДК 75.071.1(477):711(477.51)“1925–1937”

Соколюк Л. Д.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ ЕЛІТА В ПОРТРЕТАХ МИХАЙЛА ЖУКА (ПЕРШИЙ ОДЕСЬКИЙ ПЕРІОД. 1925–1937)

Соколюк Л. Д. Українська художня еліта в портретах Михайла Жука (Перший одеський період. 1925–1937). *Стаття присвячена портретній творчості українського мистця-символіста Михайла Жука з другої половини 1920-х років, коли він покинув Чернігів і переїхав до Одеси. Розглядається перший одеський період — до 1937 року, тобто піку сталінського терору, що нещадно забирав життя діячів українського національного відродження разом із його художньою елітою, а М. Жук змушений був переховуватись у Росії. У статті вперше вибудовано візуальний ряд, представлений збереженими, головним чином у приватних колекціях, репродукціями у старих виданнях, а також виявленими в НХМУ і атрибутованими автором портретами представників української художньої еліти роботи М. Жука — письменників, акторів, мистців. Абсолютна більшість їх уперше проаналізована, частина ще не відтворювалась у друкованих виданнях. Показано, що для кожного з образів М. Жук продовжує знаходити яскраво-індивідуальну форму, поєднуючи відтворення внутрішнього світу, суті характеру з символіко-алегоричними засобами зображення. Підкреслюється, що на цьому етапі творчого шляху окрім випробуваних раніше технік естампної графіки: ксилографії, ліногравюри, літографії, удосконалюючись у них, мистець звертається і до офорту в поєднанні з сухою голкою. Можливість тиражування творів станкової графіки не лише відповідала напряму розвитку графічного мистецтва в європейських країнах, а й сприяла популяризації української художньої еліти — творців нової української культури. Розкрито, що в пошуках відповідної пластичної мови М. Жук враховував досвід різних напрямів тогочасного авангардного руху і розробляв свої оригінальні засоби.*

Ключові слова: *портрети Михайла Жука, образи українських письменників, зображення театральних діячів, портретна серія українських мистців, офорт, суха голка, художні засоби, авангардні шукання, українське розстріляне відродження.*

Соколюк Л. Д. Украинская художественная элита в портретах Михайла Жука (Первый одесский период. 1925–1937). *Статья посвящена портретному творчеству украинского художника-символиста Михайла Жука со второй половины 1920-х годов, когда он покинул Чернигов и переехал в Одессу. Рассматривается первый одесский период — до 1937 года, то есть пика сталинского террора, который беспощадно забирал жизни деятелей украинского национального движения вместе с его художественной элитой, а М. Жук вынужден был скрываться в России. В статье впервые выстроен визуальный ряд, представленный сохранившимися, главным образом в частных коллекциях, репродукциями в старых печатных изданиях, а также выявленными в НХМУ и атрибутированными автором портретами представителей украинской художественной элиты работы М. Жука — писателей, актеров, художников. Абсолютное большинство этих работ впервые проанализировано, а часть еще не воспроизводилась в печатных изданиях. Показано, что для каждого из образов М. Жук продолжает находить ярко-индивидуальную форму, объединяя воспроизведение внутреннего мира, сути характера с символико-аллегорическими средствами изображения. Подчеркивается, что на этом этапе творческого пути кроме опробованных ранее техник эстампной графики: ксилографии, линогравюры, литографии, совершенствуясь в них, художник обращается и к офорту в сочетании с сухой иглой. Возможность тиражирования произведений станковой графики не только отвечала направлению развития графического искусства в европейских странах, но и способствовала популяризации украинской художественной элиты — творцов новой украинской культуры. Раскрыто, что в поисках соответствующего пластического языка М. Жук учитывал опыт разных направлений современного ему авангардного движения и разрабатывал свои оригинальные средства.*

Ключевые слова: *портреты Михаила Жука, образы украинских писателей, изображения театральных деятелей, портретная серия украинских художников, офорт, сухая игла, художественные средства, авангардные искания, украинское расстрелянное возрождение.*

Sokolyuk L. Ukrainian artistic elite in the portraits of Mykhailo Zhuk (First Odesa period. 1925–1937). *The article is devoted to the creative work of the Ukrainian symbolist artist Mykhailo Zhuk from the second half of the 1920s, when he left Chernihiv and moved to Odessa. The first Odessa period of his portrait art was considered — until 1937 that is the peak of Stalin's terror, which took the lives of many representatives of the Ukrainian national movement, including its artistic elite, and M. Zhuk was forced into hiding in Russia.*
The author of this article shows that M. Zhuk continues to work in the portrait genre to a new wave of recovery Ukrainian cultural renaissance — in the second half on the 1920s. The artist not only adds to their previously created the portrait gallery of Ukrainian writers, but also of a new series preserved images of figures of the Ukrainian theater and Fine arts. The study of creative activity M. Zhuk portrait of this period in the context of the development of Ukrainian culture life, as well as the use of a number of new works by master helped the author to present for the first time the most comprehensive to date visual series of Ukrainian artistic elite portraits created by him. The author uncovers that most of these images were portraits of the new Ukrainian culture of that time. M. Zhuk was one of its representatives. Portraits presented in illustrations 4, 6, 9, 12, 39, as well as actresses P. Nyatko

Стаття надійшла до редакції 30.08.2016

(ill. 10) and K. Zemgano-Vyslotska (ill. 11) were attributed by the author and first entered in a scientific turn.
The visual row which was first built in this article is the artistic portraits of Ukrainian elite — writes, actors, artists made M. Zhuk. In the spring 1925 he traveled in the former capital of Ukraine Kharkiv. The best part of the representatives of the modern Ukrainian literature lived there. The artist made portraits of writers M. Khvylyovyi (ill. 2), V. Polishchuk (ill. 4) and V. Sosyura (ill. 1). Arriving to Odessa in autumn 1925 he graduated begun earlier portraits some more masters of the Ukrainian word — V. Blakytnyi (ill. 3), M. Zerov (ill. 5) and obviously S. Yefremov ill. 6). A most important phenomenon of the cultural art of Odessa was the opening there of Ukrainian Drama Theatre in 1925. M. Zhuk switched to the creation of its prominent figures portraits. These were images artistic directors M. Tereshenko (ill. 7) and M. Vasyl'ko (ill. 12), actresses N. Uzhviy (ill. 8), P. Nyatko (ill. 10), K. Zemgano-Vyslotska (ill. 11). The artist returns to work on the images of Ukrainian literature classics T. Shevchenko (ill. 23), I. Franko (ill. 14) and his teacher M. Kotsubyns'kyi (ill. 19), also increased this series by portraits of Ukrainian contemporary writers V. Vynnychenko (ill. 18) and M. Bazhan (ill. 20). His attention too attracts the image of the Odessa Polytechnic of Fine Arts M. Mandes (ill. 21). Especial place in the artist work of this period takes a portrait series of Ukrainian artists beginning with the masters of the 18th century and ending with his contemporaries — the creators of the new Ukrainian art culture. For various creative experiments he used own portraits.
All these portraits are preserved mainly in private collections, as the reproductions in the old printed editions. And part of them are revealed by the author of this article in NAMU and attributed. The vast majority of them analyzed for the first time. Some have not yet reproduced in print. The author of this article first analyzed the portraits (ill. 4, 6, 7, 9–13, 15–20, 24–42) and disclosed a wide range of creative researches of the master, as well as the creative experimentation. It was shown that M. Zhuk continues to find for each of the individual images the bright form, combines the disclosure of the inner life, the essence of the nature with symbolic and allegorical means of image. The author of this article emphasizes that the artist at this stage of the creative activity improved in the previously tested techniques of woodcut, linocut, lithograph, and refers to etching in combination with dry needle. This was followed by replication of portraits figures of Ukrainian art culture, as well as the latest modern stylistic quests. The ability to replicate works with easel graphics was not only consistent with direction of development of graphic arts in the European countries, but also contributed to the popularization of the Ukrainian art elite — the creators of the new Ukrainian culture. The article reveal that M. Zhuk in search of an appropriate plastic language took into account the experience of the different directions of the then avant-garde movement and developed his original means. Some of portraits of Ukrainian artists in the techniques of etching in conjunction with a dry needle supplemented their literary portraits. The author of these texts was also the artist-writer M. Zhuk.

Keywords: *portraits of Mykhailo Zhuk, images of Ukrainian authors, portraits of theatrical figures, portrait series of Ukrainian painters, dry needle, artistic means, vanguard searches, Ukrainian Executed Renaissance.*

Постановка проблеми. Актуальність теми. Друга половина 1920-х років — надзвичайно важливий період в історії української художньої культури. На хвилі «українізації» досягли величезних успіхів українська література, театр, мистецтво. Одним із учасників цього процесу став мистець-літератор Михайло Жук, який у цей час покинув Чернігів і переїхав до Одеси, де створив серії портретів українських письменників, акторів, мистців — творців нової, національної культури. Нині ці твори розпорошені, місцезнаходження частини з них невідоме. Опинившись у радянський період серед заборонених тем через зв'язок портретованих із українським національним рухом першої третини XX століття, ця тема спеціально ще не вивчалась. Актуалізація інтересу до штучно вилучених із історії українського мистецтва тем сьогодні та необхідність створення його об'єктивної історії підтверджують **актуальність** зазначеної проблеми.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Дослідження пов'язане з опрацюванням держбюджетної теми «Методичні аспекти теорії творчості, матриці символів, атрибутів сакрального мистецтва при формуванні світоглядних понять» (номер держреєстрації 0314U003934).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дана стаття є продовженням досліджень автора, опублікованих у попередніх номерах цього видання [23], [24], [25], [26]. До сьогодні портретний жанр у творчості М. Жука другої половини 1920-х років, що розвивався на новій хвилі національного відродження, спеціально ще не вивчався; причина значною мірою зумовлена встановленими радянським режимом табу на згадки про українську інтелігенцію та її художню еліту, чимало представників якої стали жертвами сталінського режиму, а їхні образи збереглись у творах цього мистця. Компрометуючим протягом багатьох років радянського періоду сприймався також зв'язок М. Жука з тогочасним авангардним рухом, що відобразилось і в портретних роботах. На заваді стала і розпорошеність творів по різних колекціях, значною мірою приватних.

У ході дослідження для виявлення збережених портретів доводилося звертатись до публікацій одеського колекціонера С. Лущика [17], каталогів виставок [3], [12], [21], спогадів самого М. Жука [22] та його сучасників [1], [6], [7], листування мистця та створених ним літературних портретів своїх героїв [8; 9; 10; 11], а також учасника подій Ю. Михайліва — автора першої невеличкої монографії про М. Жука [19]. В атрибуції і осмисленні портретів діячів театру української драми в Одесі, виконаних М. Жуком, стали в пригоді дослідження з історії театрального мистецтва [4], [5], [27]. Важливими для нас залишались альбоми з творами М. Жука [2], [20], а серед нових матеріалів, залучених до вивчення теми, — дослідження Н. Климович [13], О. Лагутенко [14], Т. Максим'юка [18], С. Шевельова [28]. У виправленні помилок автор продовжувала спиратись на рецензію С. Лущика та Т. Максим'юка на альбом «Михайло Жук», випу-

щений київським видавництвом «Мистецтво» 1987 року [16].

Метою дослідження є створення найповнішого на сьогодні візуального ряду портретів представників української художньої еліти, створених М. Жуком у перший одеський період (1925–1937), із включенням маловідомих та невідомих творів, їхній мистецтвознавчий аналіз та виявлення особливостей авторської індивідуальності майстра.

Виклад основних результатів дослідження. У травні 1925 року Михайло Жук перебував у тодішній столиці радянської України — Харкові, про що свідчить напис на епопеї Володимира Сосюри «Залізниця» (Х., 1924), де рукою автора написано: «М. Жукові з великою любов'ю й пошаною на спомин. В. Сосюра. 15/V-25 Харків» [21: 49]. Тоді мистець не тільки працював над серією літографських портретів українських письменників — від Сковороди до сучасних, про що йшлося в нашій попередній статті [23], а й зробив іще три станкових портрети в змішаній техніці, які Ю. Михайлів об'єднав в один «стрункий триптих» [19: 19] і який, окрім портрета Сосюри (1898–1965), склали ще портрети Миколи Хвильового (1893–1933) і Василя Блакитного (1894–1925). У них немає глибини складних переживань, як у «Портреті батька» (1908) або М. Шрага (1915), а вся характеристика внутрішнього стану літературної постаті зосереджена в композиції тла, де відбивається такою мірою, як у власних літературних творах [19: 20]. Намагаючись якнайточніше визначити жанрові особливості цих творів, Ю. Михайлів відносить їх то до «розкішно витворених декоративних панно», то до «монументальної графіки» [19: 19].

Із біографічних моментів В. Сосюри, про які той не раз згадував у своїй наскрізь особистісній і наскрізь щирій поезії, на думку Ю. Михайліва, в композиції тла його портрета знайшли відображення «революція, здвиг, рух, динаміка» (іл. 1). А «в центрі цього хаосу різкими контурами виринає голова поета з прижмуреними очима, що дивляться вперед. Це "вперед" є домінанта в усіх творах "буйного" Сосюри» [19: 20]. Воно і стало лейтмотивом створеного Жуком наелектризованого тла, де перетинаються, накриваючи один одного, транспаранти, будівлі і просто абстраговані геометричні елементи, з-під яких вириваються язики полум'я, наповнюючи довкілля і обличчя самого поета своїми багряними відблисками.

Сосюра, в особі якого поєднувались поет і комуніст і знаменитим якого зробила його поема «Червона зима» (1921), був одним із мешканців будинку «Слово» в Харкові, де зібрався цвіт української літератури. Поет за покликанням, українець серцем, він, вочевидь, привернув увагу Жука новими ритмами своєї поезії, співзвучними пореволюційній добі, як представник нового літературного об'єднання «Гарт», створеного за ініціативою В. Еллана-Блакитного, який так само мешкав у тодішній столиці України, де розгорталось українське культурне відродження.

Про зацікавленість М. Жука літературним процесом в Україні, епіцентром якого на новій хвилі національного відродження ставав Харків, свідчить і звернення мистця до образу Миколи Хвильового — одного з основоположників пореволюційної української прози, талановитого організатора тогочасного літературно-художнього життя. Вочевидь, про його збірку прозових творів «Сині етюди» (1923), що ставала новим етапом у розвитку української літератури, Жук чув або навіть ознайомився з нею. Її потужний ліричний струмінь, зрівноваженість ритмічної організації тексту, виразні символічні деталі, наскрізні лейтмотиви — усе це було близьким Жукові-літератору, хоч і на попередніх етапах творчої діяльності.

І все це Жук-мистець намагається відтворити в «Портреті Миколи Хвильового» (іл. 2). І знову-таки — в композиції тла. Воно більш урівноважене, ніж у «Портреті Володимира Сосюри», як і сам Хвильовий. Їх обох поєднувала спільна двоїстість: з одного боку, обидва сповідували комуністичну ідеологію, з іншого — талановиті представники нової української літератури. В образі Хвильового Жук досить проникливо відтворив головні риси характеру — твердість, рішучість, силу волі. І не помилився: саме Микола Хвильовий першим кинув виклик сталінській системі, покінчивши життя самогубством у травні 1933 року, в тому самому сумнозвісному будинку «Слово» першим подав сигнал кінця українського національного відродження. А тоді, у 1925 році, коли Жук малював цей портрет, Хвильовий іще сповнений віри в щасливе комуністичне майбутнє. І мистець розмістив над його головою потяг, що мчить уперед, розносячи гудком гасло: «КП(б)У». Втім, різким контрастом до цієї світлої частини тла виступає темний «коментар» праворуч, що складається з темних площин під кутом одна до одної, а чорна брила внизу, з'їжджаючи, затискає плече письменника. Особливу увагу привертає загадковий символ біля голови Хвильового, що нагадує нахилений металевий хрест, скріплений кільцем. А ліворуч — новий контраст: розквітчані червоні сукні на жіночих постатях, що, проходячи, кудись зникають, як мрія поета, і залишають на його грудях так само червоні полиски.

Третій портрет цього харківського циклу — Василя Еллана-Блакитного (іл. 3). Позначена автором дата виконання — 1926, тобто після переїзду М. Жука до Одеси і передчасної смерті його чернігівського учня, який із дитинства страждав на тяжку недугу серця. «Коли Блакитного поклали в лікарню в Померках (один із районів у Харкові. — *Л. С.)*, Хвильовий почав організовувати одвідування хворого Еллана. Ходило не менше як чоловік з десять: Тичина, Куліш, сам Хвильовий, Копиленко, Йогансен», — згадував пізніше ще один мешканець будинку «Слово», письменник І. Сенченко [6: 487]. Можливо, М. Жук теж брав участь у цих відвідинах, і хвороба Еллана завадила йому в період перебування у Харкові створити портрет цього самовідданого організатора українського літературного руху.

Втім, «Портрет Василя Еллана-Блакитного» — першого редактора урядової газети «Вісті» та додатку до неї «Література. Наука. Мистецтво», людини, яку в період розгулу сталінського терору в 1930-ті посмертно буде засуджено до вищої міри покарання, — все-таки поповнив галерею представників української творчої інтелігенції, створювану М. Жуком. Увага мистця зосереджена на блідому, худорлявому обличчі Еллана, світлому погляді його замріяних очей, спрямованому кудись перед собою, повз глядача. На відміну від перших двох частин триптиху, цей портрет позбавлений яскравих кольорових плям. Але і в ньому мистець продовжує дотримуватись тих самих принципів, створюючи портрет-біографію, що розкривається через тло, на якому зображено те, про що мріяв «джентльмен — товариш Блакитний»: «великі індустріальні міста з віядуктами, залізницями; високі антени над селами, на них іскрами сикляться хвилі радіо. І читає він виразний напис: “Вісті”, — одно слово — бачить він усе те, що змальовано на тлі його портрета». Так свого часу сприйняв цей образ інший мистець-символіст Ю. Михайлів [19: 20].

Вочевидь, перебуваючи в Харкові перед переїздом в Одесу, М. Жук створив і портрет ще одного видатного діяча тодішнього літературного процесу — Валер’яна Поліщука (1897–1937). Поет індустріальних ритмів, як і чимало інших представників українського літературного цвіту, мешкав тоді в будинку «Слово». Невисокий на зріст, із чудовими очима, веселий і товариський, як писала потім Н. Дукина [6: 546], він, талановитий лірик, з середини 1920-х років починає повертати до конструктивізму. Його палкий дух, настрої революційної романтики М. Жук відтворив у створеному ним портреті поета-експериментатора [цей портрет, позначений 1925 роком, нині зберігається в НХМУ (іл. 4)]. Про їхню зустріч свідчить і дружній дарчий напис на книзі В. Поліщука «15 поем: 1921–1924»: «Любому художникові, що тонко й тепло почуває квітку й людину — М. Жукові на спомин — В. Поліщук. 6/V 1925. Хркв» [21: 49].

На портреті блакить чудових очей підсилюється синіми смугами краватки, поет замріяно дивиться перед собою. Напружений ритм пошуків поета, який пробував синтезувати здорові зерна різних течій, намагаючись знайти свою етно-стильову нішу, М. Жук відтворив у тлі з його орнаментально оздобленими різноспрямованими площинами і трьома місячними серпами на горизонті, що акумулюють символічний підтекст твору. Витонченості образу додає букетик польових квіток на грудях В. Поліщука і намальована рама з тонкими охристими смужками. Таким дійшов до нас портрет іще одного представника українського розстріляного відродження.

Контрастом до цих творів сприймається портрет українського поета, перекладача, літературного критика Миколи Зерова (1890–1937), з яким М. Жук зустрічався в Києві, в «Музагеті». Хоча Зеров і не був членом цього літературно-художнього угруповання, але опублікував у його журналі рецензію на збірник віршів М. Рильського і виступив у «Літературно-науковому вістнику» з оглядом номера «Музагета», про що йшлося в нашій попередній статті [24: 63]. 1924 року вийшла друком перша збірка віршів М. Зерова «Камена», названа ім’ям музи поезії в давньоримській міфології. Поет-неокласик, він віддавав перевагу історико-культурній та морально-психологічній проблематиці в новій українській літературі, відмежовувався, як і М. Жук, від так званої пролетарської культури. У липні 1924 року М. Зеров двічі приїжджав до Чернігова, подарував М. Жукові свою «Камену» й рукописи п’яти сонетів, що не увійшли до збірки. На цю подію звернув увагу одеський колекціонер С. Лущик, відзначивши: «Можливо, публікація сонетів планувалася в якомусь чернігівському виданні?» [17: 152]. А можливо, для М. Зерова важливою була думка чи підтримка старшого колеги по літературному цеху, вже відомого майстра сонетної форми — М. Жука? Адже він іще 1918 року першим в українській літературі опублікував «Вінок сонетів» із дотриманням чітких правил жанру [24: 75–76].

«Портрет Миколи Зерова» (іл. 5), вважав С. Лущик, міг бути початий Жуком з натури влітку 1924 року, коли портретований приїздив до Чернігова. Робота йшла в декілька етапів, про що свідчить репродукція цього твору в журналі «Всесвіт» за 1926 рік, і тоді на ньому не було «ні дати, ні авторської монограми, ні квітки в петлиці» [17: 152], тобто було використано більш ранній варіант, а не доопрацьований мистцем пізніше. На відміну від харківського триптиха тут зовсім інший підхід: роль тла, що, як правило, виступало у Жука коментарем до образу, тут нівелюється. Рідкісний ерудит, блискучий оратор, поет М. Зеров зображений на чистому тлі у момент, коли він наче щойно закінчив свою розповідь, а його очі крізь пенсне уважно стежать за співрозмовником. Своїм граничним лаконізмом портрет справляє враження швидкого начерку, в якому майстерно схоплена загальна пластична ідея образу, рух, найвиразніші риси моделі. І разом із тим — це закінчений художній твір, у якому мистець розкриває нові грані своєї майстерності. Він продовжує експериментувати в поєднанні різних художніх матеріалів (вугіль, кольоровий олівець, акварель) і додає до них аплікацію — велику червону квітку на грудях Зерова, що символізує, вочевидь, полум’я душі закоханого в красу слів поета (згодом — іще однієї жертви сталінського режиму).

Окрім М. Зерова, дружні стосунки з М. Жуком у Чернігові підтримував і С. Єфремов (1876–1939). Вони неодноразово зустрічались, вели листування. Видатний вчений-літературознавець, автор понад трьох тисяч наукових праць, академік і віце-президент ВУАН, один із перших українських професійних публіцистів відвідав Чернігів 1925 року. Під час цього візиту Жук і зробив портрет, про що С. Єфремов згадував так: «Був тільки у художника Жука, що й змалював мій портрет, — здається добре» [7: 473]. На цьому погрудному портреті С. Єфремов у вишиванці і в діловому костюмі (іл. 6), дещо схи-

ливши голову вбік, над чимось глибоко замислився, а перебіг його думок відтворює бурхливий рух квіток на розкішному українському килимі, який автор використовує як тло і коментар до образу. Портрет був показаний на Всеукраїнській виставці, присвяченій 10-річчю революції, у листопаді 1927 року, коли М. Жук вже перебував в Одесі, і був придбаний до Державної національної галереї [7: 132]. Але вже у липні 1929 року С. Єфремов був заарештований як «голова української контрреволюції» у справі міфічної СВУ. З 1928 року з'являється термін «єфремівщина», яким починає нарікатись будь-яке вільнодумство. Налякані співробітники тодішньої Національної галереї пропонують Жукові замінити портрет опального академіка на будь-який інший, на що мистець відповів: «Я не циган і своїми картинами не менжую, купили — то й держіть» [7: 240]. Нині подальша доля портрета невідома.

До Одеси, куди був запрошений на посаду керівника новоствореної майстерні стилізації в Політехнікумі образотворчих мистецтв, М. Жук переїхав восени 1925 року, а наступного року перейшов до графічної майстерні [16: 8]. З'являються нові знайомства, підтримуються і старі зв'язки. Літературний світ Києва і Харкова, де зібрався цвіт української літератури, був значно ближчим Жукові, ніж літературна атмосфера в Одесі. Більше спільного для себе знаходив він у театральних колах міста. Восени 1925 року тут починає формуватись Одеський державний український драматичний театр імені Жовтневої революції, до якого складовою частиною увійшла шоста майстерня «Березіль» в Одесі, очолена учнями Л. Курбаса — С. Бондарчуком і П. Долиною. Художнім керівником новоствореного театру став сподвижник Л. Курбаса та ще і член київського «Музагету» — Марко Терещенко, з яким М. Жук контактував іще з часів УНР.

Вочевидь, невдовзі після зустрічі з Терещенком у «перлині Причорномор'я», куди доля закинула їх обох, було створено портрет режисера (іл. 7). На глядача привітно дивиться молодий чоловік із пишним хвилястим волоссям на голові, красивими рисами обличчя, магічним поглядом очей, елегантною краваткою. Мистець знову звертається до випробуваних засобів, які дають можливість глибше розкрити образ: символічного тла і зображення рами, в даному випадку вишуканої, коштовної, що вже є своєрідним коментарем до образу. Характеристику доповнює символіка тла: портали обабіч голови, що можуть сприйматись як натяк на пройдений шлях служителя Мельпомени, а діагонально спрямовані шахові дошки за його плечима — на загадковість, можливі драми цього шляху. Кольорове вирішення досить стримане, переважають охристі тони, а вкраплення білого, блакитного, червоного додають широти образному звучанню твору.

Тоді ж, 1925 року, на сцену цього театру потрапила молода українська актриса родом з Волині Наталія Ужвій (1898–1986), яка ще тільки розпочинала свій творчий шлях. Її рідкісне обдарування розкрилося в Одесі досить швидко, що не пройшло повз увагу Леся Курбаса — творця славнозвісного «Березолю», де зібрався цвіт української сцени. Уже наступного 1926 року Н. Ужвій була прийнята до складу цього колективу. Втім, М. Жук, відчувши особливе силове поле таланту майбутньої зірки, встиг закарбувати її образ у двох портретах. Один із них — силуетний (іл. 8).

Вочевидь, Майстер, із його унікальною захопленістю різними видами мистецтва, включаючи й театральне, сам був на виставі «Полум'ярів» А. Луначарського, якою 7 листопада 1925 року відкривався український драматичний театр в Одесі. Тоді серед жіночих ролей особливо відзначились Н. Ужвій (Діана) і П. Нятко (Рірет) [5: 4]. Сонячний образ головної героїні, скоріш за все, настільки вразив М. Жука, що він не пошкодував фантазії, щоб відтворити його в силуетному портреті Н. Ужвій. На ньому бачимо погрудне зображення натхненної актриси, що промовляє якийсь монолог, простягши перед собою руки. До них знизу тягнуться трави. Долоні підтримують світлі пухнасті кульки, що нагадують головки кульбабок. А вгору, наче випущені нею, паралельними потоками відлітають пташки. Такі нові сполучення символів народжувались у творчій уяві мистця.

На другому, так само погрудному портреті Н. Ужвій із колекції НХМУ на глядача, обернувшись, проникливо дивиться молода тендітна жінка з оголеним плечем (іл. 9). Сам прийом акцентування жіночості, відкривши плече, М. Жук використовував і в попередній період [23: іл. 22, 23]. Але тоді мистець більше зосереджував увагу на тлі, розкриваючи його напруженість, агресивність, що можна співвіднести з духовною атмосферою в українському суспільстві першої половини 1920-х. Із розгортанням українізації з'являлись надії на українське відродження, подих яких мистець відчув уже в перших кроках діяльності цього театрального колективу. Гра Н. Ужвій, «її рухи і усмішка навіювали радість і надію, віру в перемогу оновленого життя», як відзначав В. Голота [4: 175]. І хоч М. Жук продовжує дотримуватись своєї усталеної концепції, використовуючи тло як коментар до образу, сам портрет набуває нових рис: тло втрачає свою загостреність, а натомість з'являється витончений арабесковий малюнок мережаних панно з пишним бароковим ухилом. Вся увага мистця зосереджена на прозорих озерах очей та високому чолі акторки, що відбивають глибину її душі, чарівність і розум. І хоч кольорове вирішення зводиться до досить скромної гами, це тільки підсилює художню виразність образу.

Обидва портрети Н. Ужвій були показані на першій Всеукраїнській виставці АХЧУ, що відбулась у Харкові в травні 1927 року. Разом із ними демонструвались портрет режисера М. Терещенка, про який ішлося вище, і портрети двох акторок цього театрального колективу: П. Нятко і К. Земгано. Перша, запрошена до трупи з числа кращих одеських акторів, як і Ужвій, одразу стала перлиною спектаклю: зіграла хоч і коротку, але яскраво виконану роль і відразу заволоділа увагою публіки. Портрет

цієї акторки, ще однієї майбутньої зірки української сцени, виявлений нами в колекції НХМУ, що значився там як портрет невідомої жінки, М. Жук виконує у досить стриманій кольоровій гамі та ще й на обгортковому папері (іл. 10). Обернувшись на мить в енергійній позі, актриса наче пильно вслухається в сказане партнером, а з її вуст ось-ось зірвуться слова. Гостроти композиції надає як видовжений трикутний отвір сукні, так і кутасті плями на тлі, а чарівності — геометризований візерунок на шарфику, що звисає зліва з плеча акторки.

Окрім Н. Ужвій і П. Нятко, вже у першому сезоні роботи театрального колективу української держдрами в Одесі серед чоловічих ролей відзначився І. Ковалевський, що приїхав із Києва, де до того грав у театрі ім. Т. Шевченка [27: 253]. Його образ М. Жук утілив у портреті, виконаному сангіною з використанням туші [19: 30], місцезнаходження якого нині невідоме.

Портрет, на якому зображена українська танцівниця, хореограф цієї держдрами К. Вислоцька (іл. 11), нині зберігається у приватній колекції. Ставши дружиною режисера І. Земгано, разом із ним і групою інших акторів 1928 року К. Земгано-Вислоцька поїхала до Харкова на запрошення Червонозаводського театру [1: 274]. Можливо, вона виконувала роль «Балерини» в тих же «Полум'ярах», можливо, М. Жук бачив акторку як підтанцьовницю в інших спектаклях українського драмтеатру в Одесі, а її гра та його художні враження підштовхнули мистця зробити різкий крен у бік витонченого естетизму. Це відчув Ю. Михайлів, написавши таке про цей образ: «Щось валдівське в убранні профільного портрета акторки і в фалдах драперії, накиненої недбайливо на плечі, і в золотій сітці з перлинками, що прикриває класичну зачіску голови. Муаровий паркан, що по ньому повзуть слимаки, це панеля, яка переходить у фантастичне розмальовання стіни, де квіти ростуть на різних обріях, як на старовинній гравюрі. Щось японське, щось бердслеївське, щось рафіновано-прянне в цілій композиції — залаштункова атмосфера» [19: 23]. Автор невипадково згадав і «запеклого естета» О. Уайльда, і японську культуру як утілення естетизму, і О. Бердслея, у творчості якого чимало спорідненого з витонченістю та елегантністю японського мистецтва. Дух захисника прекрасного у цьому творі М. Жука явно міцнішає, а його творче кредо — краса як найвище благо в новому світі, позбавленому непримиренних соціальних протиріч, про що мріяв змолоду, — не зникає і знаходить нові можливості самореалізації.

Уже у другому театральному сезоні (1926/1927) режисера Марка Терещенка як художнього керівника новоствореної української держдрами в Одесі змінив Василь Василько, приїхавши з Києва, де перед цим (1922–1926) працював у курбасівському «Березолі». Одразу зорієнтувавшись, що «політично витримані вистави не мали серйозного успіху глядача», він вибудував репертуар таким чином, щоб він більшою мірою був розрахований на публіку, досвідчену в театральній сцені, «аніж на "неофітів глядацької зали", не обмежуючись виконанням держзамовлення "з революційного виховання трудящих"» [27: 286]. Акцент В. Василько зробив на класику. «Найкасовішою постановкою сезону 1926/1927 став "Собор Паризької Богоматері" (прем'єра відбулася 2 грудня 1926 року)» [27: 286].

Створюючи портрет цього талановитого режисера (1928, іл. 12), виявлений нами в колекції НХМУ, М. Жук звертається до сангіни з її красивим м'яким кольором, великими можливостями застосовувати штрихи різної інтенсивності, різноманітні плями, розтушовування. Цей матеріал мистець використовує, ліплячи голову, моделюючи обличчя з характерними крупними рисами тодішнього художнього керівника української держдрами в Одесі. Деталі ж костюма ледь намічені легкими лініями олівця. Вся увага М. Жука, тонкого психолога, зосереджена на обличчі моделі. Трохи повернувши голову і примруживши праве око, В. Василько на цьому погрудному портреті дещо замислився. Мистцеві явно імпонує його жвавий розум, енергійна вдача, напружене душевне життя, що він і втілив із великою майстерністю у цьому творі, зробленому наче на єдиному подиху.

У портреті В. Василька мистець ніби вирішив відпочити від фантазій зі складним символічним тлом. Схожий підхід Ю. Михайлів відзначає в «Портреті режисера Смірнова» (1925) [19: 30], де «на чистому тлі білого паперу» М. Жук намалював «кріпко прорисовану вуглем голову майже en face, віддаючи характер талановитого актора» [19: 20]. Вочевидь, йдеться про портрет українського і російського режисера Олексія Максимовича Смірнова (1890–1942, Ленінград), який навчався на архітектурному відділенні С.-Петербурзької академії мистецтв і одночасно (1912–1917) в театральній студії В. Мейєрхольда. 1918 року, під час державного перевороту в Росії, доля закинула його на Україну — Смірнов грав у театрах Києва, Харкова, Одеси, Чернігова, Донецька. Місцезнаходження портрета нині невідоме. Утім, у приватній колекції зберігається погрудний «Чоловічий портрет» (іл. 13), виконаний того ж 1925 року, так само на гладкому тлі, з використанням вугля, олівця, туші, із зображенням мужчини із сильним характером і, схоже, театральної зовнішності.

Не виявленими нами залишаються створені М. Жуком портрети Юрія Меженка (олівець, акварель), до образу якого, розлучившись з ним у Києві 1919-го, мистець повертається у 1926 році; сина Миколи Вороного, з яким М. Жук товаришував, іще тільки оселившись у Чернігові, — поета Марка Вороного (1927, вугіль, акварель); олівцеві портрети художників В. Кричевського (1926) і Г. Комара (1927) [19: 30], а також згаданий у листі М. Жука до Ю. Меженка на схилі літ портрет акторки Галини Зеленко [15: 235].

Працюючи в поліграфічній майстерні одеського політехнікуму, М. Жук продовжує удосконалюватись в літографії. До безумовних шедеврів майстра С. Лущик відносить виконаний у цій техніці портрет

Івана Франка [21: 7] за рисунком, зробленим з натури ще 1909 року під час перебування в Криворівні, у М. Грушевського, де збирався цвіт української інтелігенції. Каменяр тоді хворів. «…Не впізнав я цього титана… — писав пізніше М. Жук. — Добрі, ласкаві очі і безодня суму. Свої скалічені нервовою хворобою руки він занурював в холодну воду Черемоша й казав мені, що скоро вийде з нього вся хворість, знову він стане колишнім каменярем» [20: 17]. Таким глибоко засмученим, у стані важких роздумів сприймається його образ на портреті М. Жука (1926–1927, іл. 14), створеному більш ніж за десять років по смерті великого українського письменника. Портрет зберігає свіжість нашвидку зробленого начерку, де головним виражальним засобом виступає штрих. Різні за товщиною і довжиною, навскіс проведені штрихи місцями моделюють форму, а місцями зливаються в суцільну тонову пляму, передаючи психологічні нюанси.

Одеський політехнікум образотворчих мистецтв за станом своєї технічної бази, її відповідності до поставлених добою завдань, спрямованих на стрімкий розвиток тиражних форм графіки, мав незрівнянно кращі можливості, ніж це було в Чернігові. М. Жук отримує поштовх для удосконалення у вже випробуваних ним техніках літографії і ліногравюри, опановує офорт у поєднанні з сухою голкою. Об'єктом експериментів обирається власний автопортрет. На одному з них (1928, іл. 15), виконаному в техніці офорта і сухої голки, з'являється відчуття підкресленої об'ємності форми й широкі градації емоційного стану моделі. За експресивністю звучання його можна зіставити з образами мексиканських монументалістів. І разом із тим — якийсь незатухаючий смуток зберігають великі очі мистця. Декоративний ефект створюють, рухаючись навколо голови, абстраговані елементи, що асоціюються чи то з пелюстками соняшника, чи то з вузькими трикутними прапорцями. А сам автопортрет, нагадуючи за технікою виконання штриховий малюнок, приваблює багатою тональністю, особливою бархатистістю штриха і високою ремесловою майстерністю.

Інший автопортрет, так само 1928 року, зроблено в ліногравюрі (іл. 16).

Автор розміщує своє зображення в колі, облямованому широкою круглою рамкою, в якій крутяться стилізовані квіточки. Відчуття круговерті з її символічно-філософським підтекстом доповнюють дугасті плями навколо голови мистця. Головним виражальним засобом М. Жук обирає контраст, що продиктовано й особливостями самого матеріалу. Протиставляються плями сизого і чорного, обережно вводиться жовтий колір, чим підсилюється експресивність цілого.

Цей автопортрет автор використовує і в наступній роботі того ж 1928 року (іл. 17), де так само звертається до ліногравюри, але намагається не залишатись осторонь нових проявів авангардних шукань в українському мистецтві. Автопортрет він використовує як виразний пластичний елемент центру композиції. Саму ж композицію вибудовує як абстраговану конструкцію з простих геометричних фігур — кола, трикутника, видовженого вгору прямокутника. Уміщений в коло автопортрет стає частиною безпредметного світу як моделі й аналогу космосу. Звивисті, хвилясті ритми, притаманні творам М. Жука, зробленим у стилі модерн, змінюються ритмами гострішими, жорсткішими. Лінії стають наче проведеними циркулем і під лінійку, як прояви естетики техніцизму, схиляння перед можливостями індустріальної доби, що зароджувались у суспільній свідомості. Мистець явно балансує між символізмом, конструктивізмом, супрематизмом.

Продовжуючи роботу над галереєю українських літераторів, М. Жук звертається і до образу Володимира Винниченка (1880–1951), видатного політичного діяча часів УНР, українського письменника світового рівня, емігранта, ім'я якого ще 1921 року на V Всеукраїнському з'їзді Рад було поставлено поза законом. Утім, автор «Сонячної машини» залишається для М. Жука видатною особистістю, чия літературна творчість увійшла до золотого фонду національної культури. «Портрет В. Винниченка» (1928, іл. 18) відзначається психологічною ємністю, своєю духовною своєрідністю. У спрямованому на глядача відкритому погляді великих ясних очей Винниченка відчувається трепетна схвильованість, а в поставі голови — непохитна твердість характеру. М. Жук рівною мірою використовує і білий, і сірий, і чорний кольори, що створює відчуття багатоголосся, в якому зазвучали і ліричні струни душі опального письменника, і драма життя української інтелігенції у вигнанні.

У стильових шуканнях доби М. Жук намагається віднайти такі можливості, щоб якнайповніше розкрити складний світ кипучої натури свого незабутнього чернігівського вчителя — М. Коцюбинського. Мистець знову звертається до літографії (1929, іл. 19), але, на відміну від попереднього портрета письменника 1925 року [23: 63], відмовляється від квіткового тла як коментарю до образу, намагаючись вжити сучасніші засоби. Зосередившись на зображенні голови М. Коцюбинського, мистець максимально узагальнює форму, наділяючи образ підкресленою скульптурністю, лаконізмом. Основою композиції обирається ритм. Великі округлі плями білого, акцентовані чи то бархатистою лінією, чи то розтушуванням, чи легкими перехресними штрихами, вирують навколо голови одного з основоположників сучасної української літератури як утілення особливого розуміння простору і часу, коли простір у сприйнятті мистця розширювався до уяви про весь Всесвіт, а час починав тяжіти до Вічності.

Не відмовляється М. Жук і від силуетної техніки. У ній, зокрема, було виконано портрет талановитого українського поета М. Бажана (1904–1983), котрий деякий час захоплювався кінематографом, у другій половині 1920-х — на початку 1930-х років працював у журналі «Кіно» та редактором у Всеукраїнському фотокіноуправлінні (ВУФКУ), пере-

йменованому у 1929 році на «Українфільм». Вочевидь, М. Бажан бував в Одесі на підпорядкованій «Українфільму» кінофабриці й М. Жук створив тоді його портрет (1929, іл. 20). Погрудний силует молодого поета мистець розміщує між тонкими гілочками шипшини з обох боків. І якщо позад поета намальовано тендітне листячко цієї дикої троянди, то перед ним, попереду, — її оголені колючі шипи, що мають свій явний символічний підтекст і можуть сприйматися як натяк на тернистий шлях українських літераторів, на котрий вступив тоді молодий М. Бажан.

У портреті професора М. І. Мандеса (1866–1934), свого колеги в одеському політехнікумі, послідовника видатного історика і теоретика мистецтва Н. П. Кондакова в Новоросійському університеті [28: 158], Жук знову робить спробу звернутись до техніки пастелі. Але на відміну від попередніх портретів, зроблених у цій техніці, не надає особливого значення тлу, а всю увагу зосереджує на моделюванні голови великого ерудита, європейської освіченості вченого, який, закинувши голову з шапкою густого волосся і примруживши очі, наче щось пригадує задумавшись чи осмислює (1929, іл. 21). Динаміку руху думок Михайла Ілліча Мандеса мистець передає загостренням окремих граней, кутів структурної побудови його обличчя, поєднанням структурної і ритмічної організації форми.

Окрім портретів представників української творчої інтелігенції, виконаних засобами образотворчого мистецтва, М. Жук, активно працюючи 1929 року в одеському журналі «Шквал», розміщує в ньому низку статей про майстрів пензля і різця — своїх сучасників, доповнюючи публікації зразками їхніх найвизначніших творів, а деякі — власноруч зробленими графічними портретами. На 10-річчя смерті Олександра Мурашка, по-бандитському вбитого у червні 1919 року, М. Жук відгукнувся статтею (1929, № 17–18), де писав про «чарівний пензель» високо поцінованого у світі українського живописця і необхідність збереження і популяризації його творчості. Назва статті «Олександер Мурашко» складає єдину зроблену тушшю композицію з портретом видатного майстра (іл. 22), оригінал якої нині знаходиться в Одесі, в приватній колекції [16: 11]. Голову О. Мурашка, зображену майже в профіль, мистець вміщує в широку овальну раму із зигзагоподібним орнаментом, а її в свою чергу закомпоновує в перевернуту вузькою стороною вниз трапецію, що сприймається як гранчасте тло з геометризованих елементів, якими вкрито і волосся портретованого. Завдяки залученню такої авангардної лексики образ набуває особливої загостреності, особливої внутрішньої сили, звучить як німий докір за своє завчасно обірване життя.

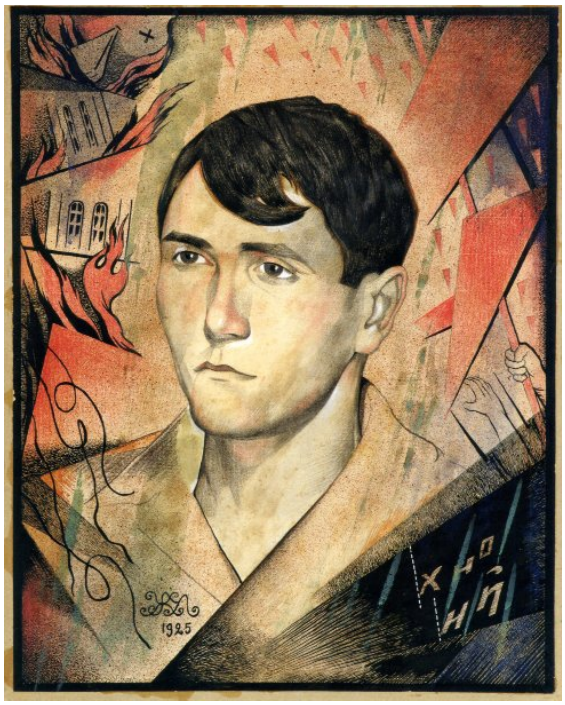
Героями поетичних нарисів М. Жука, присвячених колегам по мистецькому цеху і надрукованих того ж 1929 року у «Шквалі», окрім О. Мурашка стали В. Кричевський (№ 7), А. Петрицький (№ 15), А. Комашко (№ 19), О. Шовкуненко (№ 22), Ю. Михайлів (№ 24), С. Налепинська-Бойчук (№ 26), М. Бурачек (№ 27), С. Кишинівський (№ 34), Я. Станіславський (№ 36), В. Конашевич. У кожному з цих творчих портретів М. Жук — літератор виявляє щось своє, неповторно-особливе, що привноситься до скарбів української культури. В особі В. Кричевського як маляра він вбачає співця «”далини, того заквітчаного килиму хліборобського краю зі смугами синього лісу на обрію, або далеких задніпрянських пісень”, співця сонця, бо все в його перенасичене сонцем, наче золотом гаптоване» (№ 7). А малярство Ю. Михайліва у статті, присвяченій його творчості, М. Жук сприймає як степову пісню, як пісню чумаків, «що її так гарно змалював М. Коцюбинський» (№ 24). Публікацію про творчість М. Бурачека, яка, на думку М. Жука, «має величезну вагу в розвитку національної культури, — тим більше, що та культура тепер розвивається, як ніколи» (№ 27), автор доповнює надзвичайно виразним графічним портретом видатного пейзажиста, показуючи себе як віртуозного майстра штриха і лінії. Та раптом наступного 1930 року М. Жук повністю зникає зі сторінок «Шквалу». Нові портрети не з’являються.

Що ж тоді, в кінці 1920-х, могло насторожити М. Жука, коли українська національна культура, за його ж словами, розвивалась як ніколи? І чи не відчув він загрозу в розгорнутих навколо імен М. Хвильового, М. Бойчука, Л. Курбаса дискусіях, їхній явно заполітизований характер? Чи сигналом підступності дій радянської влади, спрямованих проти українського народу і його культури, став арешт С. Єфремова у липні 1929 року. Прямих висловлювань з цього приводу не виявлено. Втім, у лютому 1931-го М. Жука заарештовують. Правда, десь у травні він вийшов на волю [21: 8], і його поновлено на педагогічній роботі.

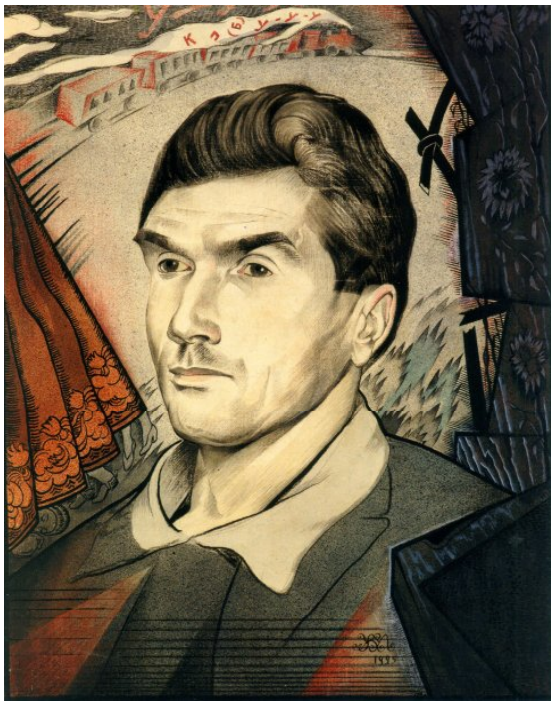
Вочевидь, після повернення, переживши цю трагічну подію, М. Жук намагається повернутись до портретної творчості і обирає образ Т. Шевченка (іл. 23), що продовжував використовуватись радянською владою у власних пропагандистських цілях. Невипадково цього разу мистець зображує поета (погруддя) на засланні, на тлі безкрайого казахського степу. Кобзар, в брунатному сурдуті, з темно-зеленою краваткою, заглибився в тяжкі думи, що підтримується відповідним настроєм природи, великим нахмуреним небом за ним. Праворуч на задньому плані в невеличкому масштабі показано казаха-вершника, запозиченого з акварелі Т. Шевченка «Казах на коні» (1848–1849) [18: 191] як значущу деталь в характеристиці образу. Авангардистська лексика, до якої мистець звертався в попередніх портретах української творчої інтелігенції в кінці 1920-х, зникає. І це навряд чи можна розглядати лише як реакцію на недавні події — гучний політичний процес у справі міфічної СВУ. На шпальтах газет і часописів зв’язок із новітніми авангардними шуканнями європейського мистецтва все більше набував заідеологізованого характеру, проголошувався як «буржуазний формалізм», ворожий радянському мистецтву, що не могло не насторожувати такого чутливого мистця і літератора, яким був М. Жук.

Утім, він не міг і зрадити ідеям українського національного відродження, з якими пов'язував усю свою попередню діяльність, своїм мистецьким шуканням у контексті європейського художнього поступу. Розпочавши роботу над галереєю українських мистців, — про це свідчать і публікації у «Шквалі», що про них ішлося вище, — М. Жук усетаки вирішує не змінювати задум, незважаючи на посилення державної політики щодо розгортання «класової боротьби» в мистецтві. Можливо, він іще сподівався, що ті дванадцять плакатних портретів українських письменників зі створеної ним галереї [23: 62–64], які залишались у портфелі видавництва, ще побачать світ.

1932 року М. Жук приступає до здійснення блискучої серії гравюр із портретами українських майстрів образотворчого мистецтва у нещодавно засвоєній мистцем техніці офорту в поєднанні з сухою голкою. І це в той час, коли ідеологізовані войовничі терміни типу «фронт», «розгром», «ворожі



Іл. 1. М. Жук. Портрет Володимира Сосюри. 1925. Пап., змішана техніка. 52 × 42. Приват. зб. (Київ)



Іл. 2. М. Жук. Портрет Миколи Хвильового. 1925. Пап., змішана техніка. 53 × 42.5. Приват. зб. (Київ)

Іл. 3. М. Жук. Портрет Василя Еллана-Блакитного. 1926. Пап., змішана техніка. 48.5 × 40. Приват. зб. (Київ)

Іл. 4. М. Жук. Портрет Валер'яна Поліщука. 1925. Пап., накл. на карт., кольор. ол., акв. туш, вугілля. 50.5 × 41, 65 × 54. НХМУ. Грс-1404

сили» тощо все більше просякають в мистецтво. Журнал «Критика» (1931, № 9, с. 143–146) друкує розгромну «рецензію» на книгу Ю. Михайліва про творчість М. Жука, де він охарактеризований як «органічно чужий, ворожий змаганням пролетарського образотворчого фронту» [21: 39]. Та мистець поки що не відмовляється від формальних пошуків кінця 1920-х.

Серія складається з образів українських мистців дореволюційного періоду і сучасників М. Жука. Починається вона з представника класицизму Антона Лосенка (1737–1773), українця за походженням, одного з перших викладачів С.-Петербурзької академії мистецтв (іл. 24). Його портрет базувався на старовинній гравюрі XVIII ст. Для створення образів наступних видатних українських майстрів, запрошених з огляду на їхній величезний талант до столиці Російської імперії Дмитра Левицького (1735–1822) і Володимира Боровиковського (1757–1825), М. Жук використав прижиттєві портрети цих живописців, додавши як коментарі до образів абстраговані, геометризовані елементи тла, котрі створюють враження напруженості, у першому випадку (іл. 25) і більш спокійні ритми — у другому,

Іл. 5. М. Жук. Портрет Миколи Зерова. 1925. Вугіль, кольор. ол., акв., аплікація. 63.4 × 47.8. Приват. зб. (Одеса)

Іл. 6. М. Жук. Портрет Сергія Єфремова. 1925 // Листівка з серії репродукцій Всеукраїнської виставки «Х років Жовтня». 17.9 × 13.1

Іл. 7. М. Жук. Портрет Марка Терещенка. 1925. Пап., змішана техніка. 53 × 42.5. Приват. зб. (Київ)

Іл. 8. М. Жук. Силует акторки Н. Ужвій. 1926. Пап., туш, акв. [16]

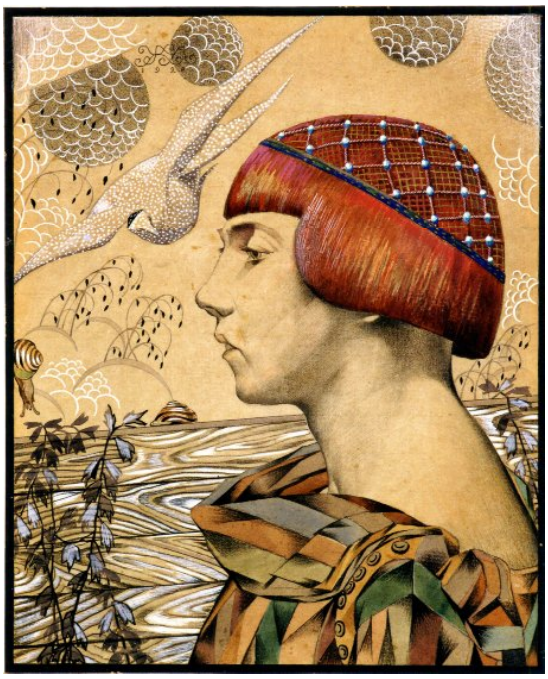
Іл. 9. М. Жук. Портрет Наталії Ужвій. 1926. Сірий пап., накл. на карт., іт. ол., кольор. олівці, акв., білило. НХМУ. Грс-8049

вони породжують відчуття злагоди зі світом у характері вихідця з Миргорода (іл. 26).

Миколу Пимоненка (1862–1912) М. Жук знав особисто, ще з часів навчання у Київській рисувальній школі М. Мурашка, тобто з другої половини 1890-х років. Пимоненко як педагог залишився в його пам'яті як великий майстер, справжній артист, матеріально незалежний від школи, завжди одягнений не лише гарно, а й модно. «Лице випещене й біле, волосся на голові недовге, пострижене їжачком, борода, вуса теж невеличкі. Цупкий, крохмальний комірець, з фабричною, пишною краваткою…» — згадував М. Жук через багато років [22: 211]. Знали учні і про його садибу з чарівним садом, і про те, що викладав він у школі не тому, що вона оплачує його працю, а тому, що дуже любив цю справу [22: 212]. Таким і повстає М. Пимоненко на портреті свого колишнього учня, вдивляючись у щось сповненим радості, просвітленим поглядом (іл. 27). І цей настрій підтримує тло з деревами, тином, мальвами.

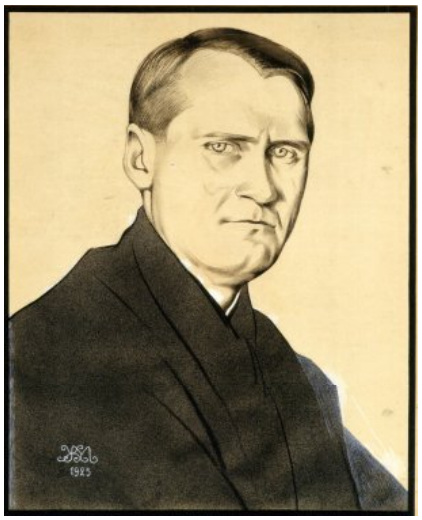
Микола Ге (1831–1894), який 1875 року придбав хутір Іванівський у Чернігівській губернії, де й мешкав до кінця життя, брав участь у діяльності

Іл. 10. М. Жук. Портрет акторки Поліни Нятко. 1926. Обгортковий пап. , кольор. ол., гуаш. 61 × 46. НХМУ. 28-375

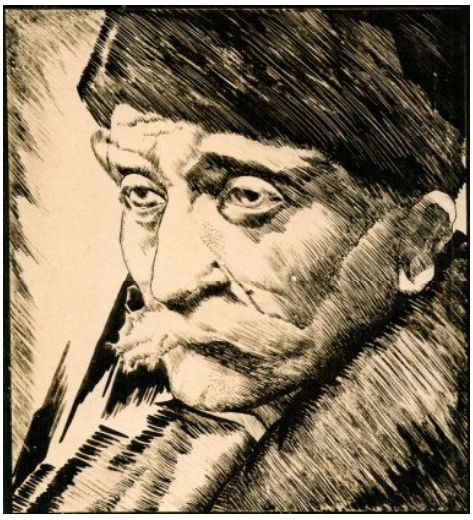


Іл. 11. М. Жук. Портрет «Муміне» (Катерини Земгано-Вислоцької, української танцівниці та хореографа). 1926. Пап., зм. техніка. 48.5 × 40. Приват. зб. (Київ)

Іл. 12. М. Жук. Портрет засл. діяча мистецтв В. Василька. Пап., санг., граф. ол. 34.5 × 52. НХМУ. Грс. 3497



Іл. 13. М. Жук. Чоловічий портрет. 1925. Пап., змішана техніка. 53.5 × 44. Приват. зб. (Київ)



Іл. 14. М. Жук. Портрет Івана Франка. [1926–1927]. Пап., літографія. Відбиток на кольор. пап. 26.8 × 24.4. Приват. зб. (Одеса)

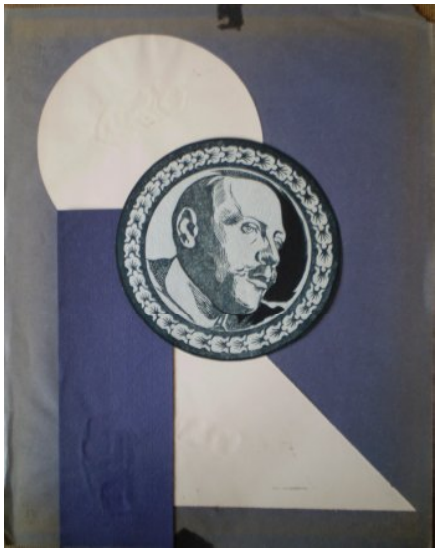
Київської рисувальної школи, проводив там бесіди. Серед його улюблених учнів були Г. Дядченко, С. Яремич, В. Замирайло, А. Курєнной. Але М. Жук, вступивши до школи 1896 року, тобто за два роки по смерті М. Ге, уже не міг скористатись його уроками, як це начебто було і описано у спогадах цього учня школи М. Мурашка [22: 213–214]. Вочевидь, про відвідини і заняття М. Ге він чув від когось із вчителів, можливо, від того ж Г. Дядченка, що залишався у складі вчителів під час навчання М. Жука, і, як це трапляється в мемуарах, написаних через десятиліття після певних подій, відбулось певне зміщення фактів.

На портреті Микола Ге зображений на абстрагованому тлі, що може сприйматись як широкі лани за його спиною (іл. 28). Обличчя видатного живописця, який у той останній період своєї творчості зосередився на біблійній тематиці, саме викликає асоціації з біблійними персонажами. І не тільки зовнішніми рисами — пишною бородою і волоссям позад голови, а й чистотою і відкритістю погляду замислених очей представника тієї частини творчої інтелігенції своєї доби, для якої особливий сенс мали ідеали моралі, добра, правди, справедливості.

Останній із портретованих мистців «старої» академічної школи — Порфирій Мартинович (1856–1933), до того ж один із найавторитетніших українських фольклористів і етнографів (іл. 29). Створюючи його образ (це було за рік до смерті

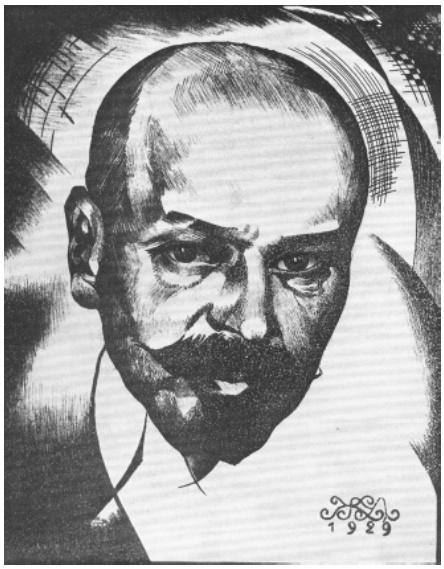
Іл. 15. М. Жук. Автопортрет. 1928. Пап., офорт, суха голка. 11.5 × 7.4. Приват. зб. (Одеса)

Іл. 16. М. Жук. Автопортрет. 1928. Пап., ліногравюра.14.5 × 14.5. Приват. зб. (Київ)



Іл. 17. М. Жук. Автопортрет. 1928. Кольор. пап., ліногравюра, туш, аплікація кольор. пап. 33.5 × 26.6. Приват. зб. (Одеса)

Іл. 18. М. Жук. Портрет В. Винниченка. 1928. Пап., офорт, суха голка. 13.6 × 9.6. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 19. М. Жук. Портрет М. Коцюбинського. 1929. Пап., літографія. 27.9 × 22.6. ЧОХМ. Г-2308

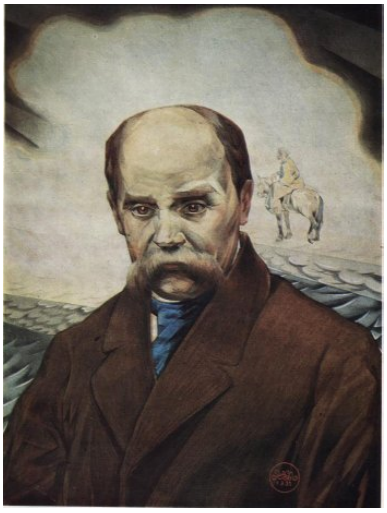
Іл. 20. М. Жук. Силует Миколи Бажана. 1929. Туш, бістр. [17: 31]

П Мартиновича), М. Жук явно орієнтувався на його «Автопортрет» у молодому віці, підстриженого «під горщик», як було заведено згідно з українською традицією. Втім, зобразивши П. Мартиновича на тлі стилізованих дерев і використовуючи тло для розширення характеристики, М. Жук надав творові нової інтонації, іншого звучання, ніж у згаданому вище «Автопортреті», поєднавши образ із рідним природним середовищем, де і сформувалась неповторна творча індивідуальність цього майстра, великого знавця культури і побуту свого народу.

Градус емоцій і драматизм світовідчуття значно підвищується у другій частині портретної серії, присвяченій українським мистцям — сучасникам М. Жука. З восьми фундаторів Української академії мистецтва, разом із якими М. Жук починав розбудову системи вищої художньої освіти в Україні, він зробив портрети всіх, окрім А. Маневича, керівника майстерні декоративного пейзажу, який емігрував 1920 року в США. Серед зображених, що увійшли до цієї частини серії, — основоположник школи нової української графіки Георгій Нарбут (іл. 30); засновник школи «українського монументалізму» Михайло Бойчук (іл. 31); автор проекту Полтавського губернського земства з його особливим значенням у відродженні національного стилю в українській художній культурі Василь Кричевський (іл. 32); його брат і видатний майстер станкового

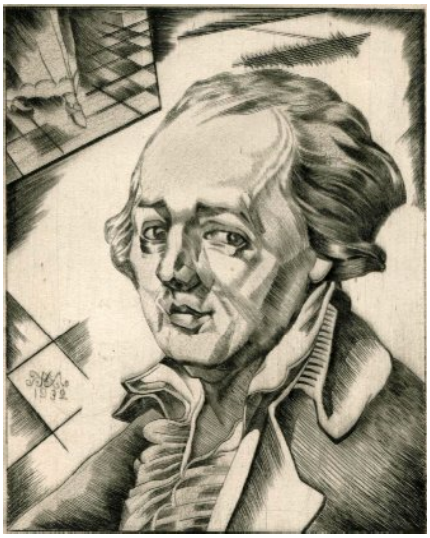
Іл. 21. М. Жук. Портрет професора М. І. Мандеса. 1929. Пап., паст. 67 × 45. ОХМ. Г-880

Іл. 22. М. Жук. Портрет Александра Мурашка. 1929. Пап., туш. 33.2 × 23.7. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 23. М. Жук. Портрет Т. Шевченка. 1931. Пап., гуаш. акв., білила, ол. 81.0 × 59.5. [16: 191]. Приват. зб. (Одеса)

Іл. 24. М. Жук. Портрет Антона Лосенка. 1932. Пап., офорт, суха голка. 14 × 11.3. Приват. зб. Т. Максим'юка (Одеса)



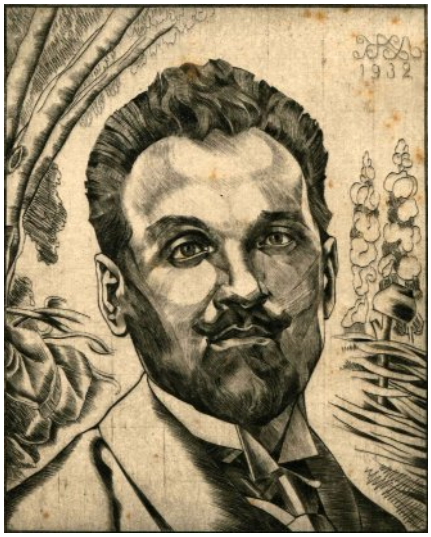
Іл. 25. М. Жук. Портрет Дмитра Левицького. 1932. Пап., офорт, суха голка. 14.1 × 11.2. Приват. зб. (Одеса)

Іл. 26. М. Жук. Портрет Володимира Боровиковського. 1932. Пап., офорт, суха голка. 14.5 × 11.4. Приват. зб. (Одеса)

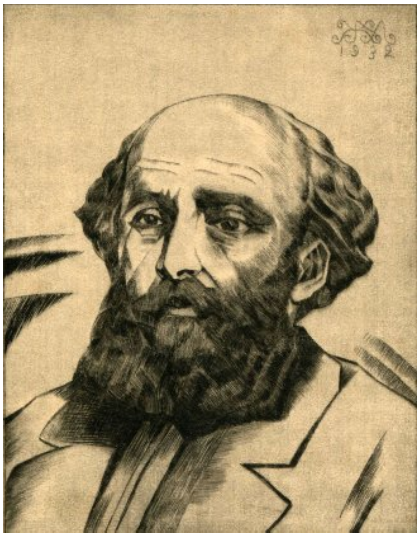
живопису Федір Кричевський (іл. 33); непохитний імпресіоніст у пейзажному жанрі Микола Бурачек (іл. 34), а також запрошений до УАМ львівський символіст Олекса Новаківський (іл. 35), який не зміг переїхати до Києва через суспільно-політичну ситуацію, що складалась. Портрет О. Мурашка передував серії, як і автопортрети самого М. Жука, про які йшлося вище. З видатних київських мистців поза УАМ до створюваної галереї увійшли символіст Юхим Михайлів (іл. 36–37) і неопримітивіст Віктор Пальмов (38), а з педагогів академії, вже реорганізованої за радянських часів, коли М. Жук відійшов від викладання в ній, — відомий майстер мозаїчного живопису Андрій Таран (іл. 39–40).

Кожний із героїв цієї частини серії, опинившись в умовах більш ускладненої реальності у порівнянні з попередньою добою, по-своєму переживає конфлікт внутрішнього «я» із зовнішнім світом, як і сам М. Жук. Нервово-напружена зосередженість М. Бойчука, в портреті якого мистець явно орієнтувався на його профіль із колективної світлини обраних до УАМ професорів, — на сьогодні найбільш правдива характеристика внутрішнього стану організатора школи монументального мистецтва в Україні після 1929 року, навколо якої з подачі партійної верхівки було розгорнуто шалене цькування. Цей образ — згусток нервів.

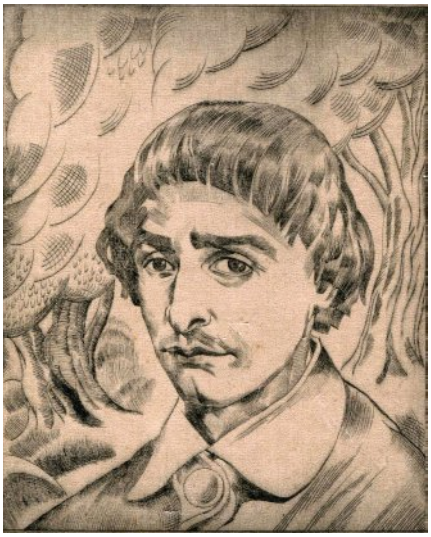
Стан настороженості, неспокою в образах Г. Нарбута, Ф. Кричевського підтримується агресивністю тла з його динамічними, напруженими ритмами. Гостре відчуття хиткості, неминучості несподіваних змін породжують нахилені будівлі в «Портреті В. Кричевського» або різноспрямований рух площин позад і поруч погрудного зображення



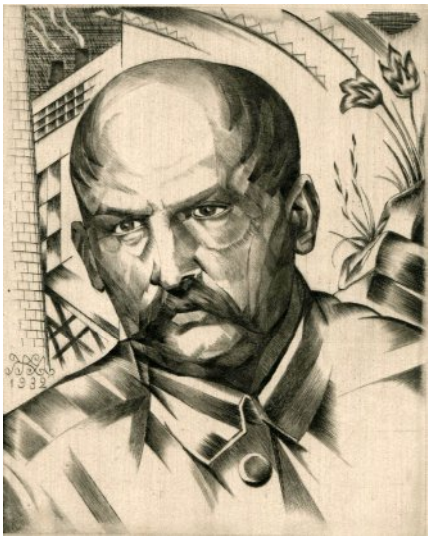
Іл. 27. М. Жук. Портрет Миколи Пимоненка. 1932. Пап., офорт, суха голка. 15.2 × 12. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 28. М. Жук. Портрет Миколи Ге. 1932. Пап., офорт, суха голка. 14.6 × 11.5. Приват. зб. (Одеса)

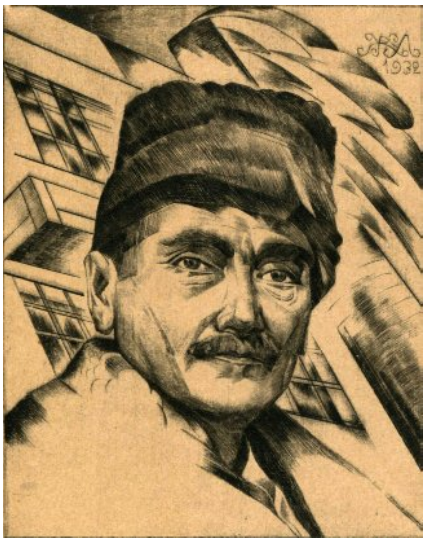


Іл. 29. М. Жук. Портрет Порфирія Мартиновича. 1932. Пап., офорт, суха голка 14.6 × 12.1. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 30. М. Жук. Портрет Георгія Нарбута. 1932. 15.1 × 11.8. Пап., офорт, суха голка. Приват. зб. (Одеса)

Іл. 31. М. Жук. Портрет Михайла Бойчука. 1932. Пап., офорт, суха голка. 14.1 × 11.8. Приват. зб. (Одеса)

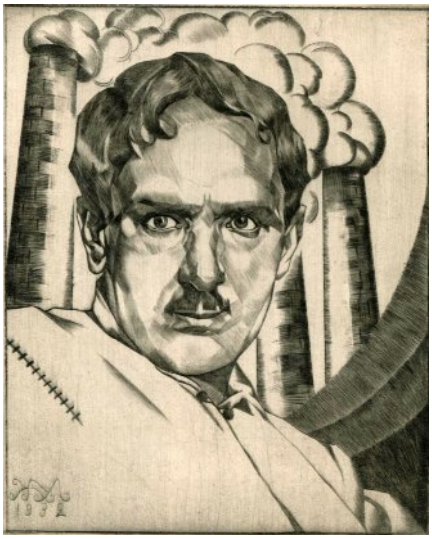


Іл. 32. М. Жук. Портрет Василя Кричевського. 1932. Пап., офорт, суха голка. 16.4 × 11.6. Приват. зб. (Одеса)

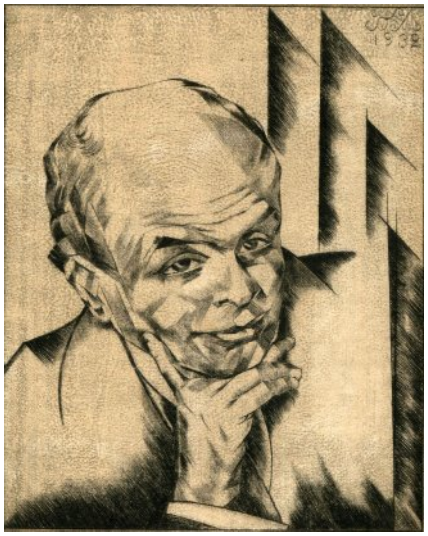
ще одного колеги М. Жука по розбудові УАМ, видатного українського пейзажиста М. Бурачека в його портреті. Відчутної душевної рівноваги, злагоди зі світом не додають неопримітивісту В. Пальмову і екзотичні рослини, зображені на тлі його портрета, а хмаринки над його головою лише підсилюють загальну атмосферу неспокою і в цьому творі М. Жука.

Звивистий ритм ліній модерну, багатошаровість сенсів символізму, динамізм бароко, монументальність вислову, в яких поєднались глибокі коріння національного малярства і новизна тогочасних шукань європейського мистецтва, не пройшли повз увагу мистця в «Автопортреті» О. Новаківського (1917), який він так само вводить до серії. Використавши малюнок цього твору, повторивши його лінія в лінію [16: 8], М. Жук у техніці офорту в поєднанні з сухою голкою не лише зберіг його тональне багатство, відчуття надзвичайного колористичного обдарування свого львівського колеги, а й надав автопортретові «другого дихання», перевівши в тиражний формат.

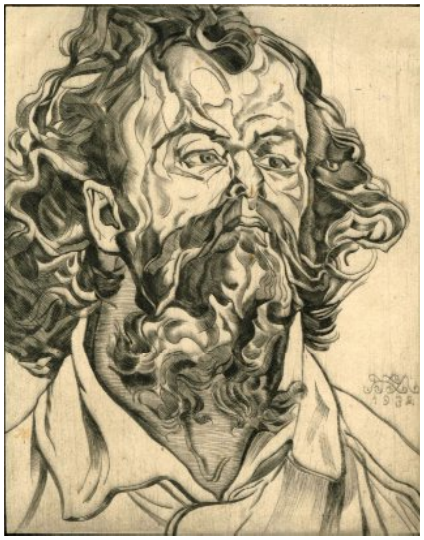
Виразною внутрішньою експресією відзначається й образ Юхима Михайліва в його погрудному портреті. М. Жук готує робочий малюнок до гравюри, намагаючись організувати пластичні маси таким чином, щоб надати композиції динамічного характеру, використавши принцип діагональної різноспрямованості форм. При переведенні малюнка в офорт у сполученні із сухою голкою, мистець нарощує динамізм ритмів, виявляючи назовні внутрішнє напруження образу загостренням штрихової манери, посиленням контрастності, розкриваючи таким чином тривожне світосприйняття українського



Іл. 33. М. Жук. Портрет Федора Кричевського. 1932. Пап., офорт, суха голка. 11.3 × 11.7. Приват. зб. (Одеса)

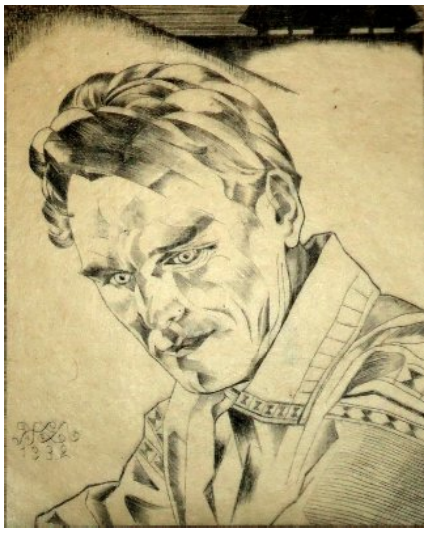


Іл. 34. М. Жук. Портрет Миколи Бурачека. 1932. Пап., офорт, суха голка. 14.5 × 11.7. Приват. зб. Т. Максим'юка (Одеса)



Іл. 35. М. Жук. Портрет Олекси Новаківського. 1932. Пап., офорт, суха голка. 14.1 × 11. Приват. зб. (Одеса)

Іл. 36. М. Жук. Портрет Юхима Михайліва. Робочий малюнок до гравюри. 1932. Пап., ол. 48 × 38.7. Приват. зб. (Одеса)



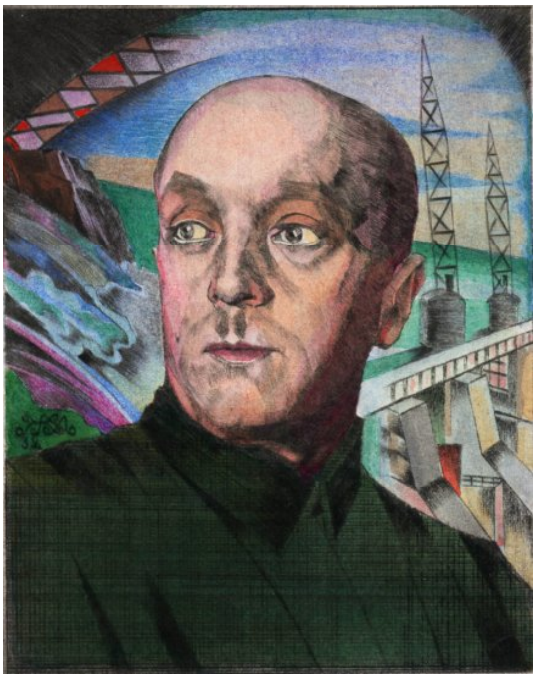
Іл. 37. М. Жук. Портрет Юхима Михайліва. 1932. Пап., офорт, суха голка. 15.6 × 12. Приват. зб. (Одеса)

Іл. 38. М. Жук. Портрет Віктора Пальмова. 1932. Пап., офорт, суха голка. 16.2 × 12.2. Приват. зб. (Одеса)

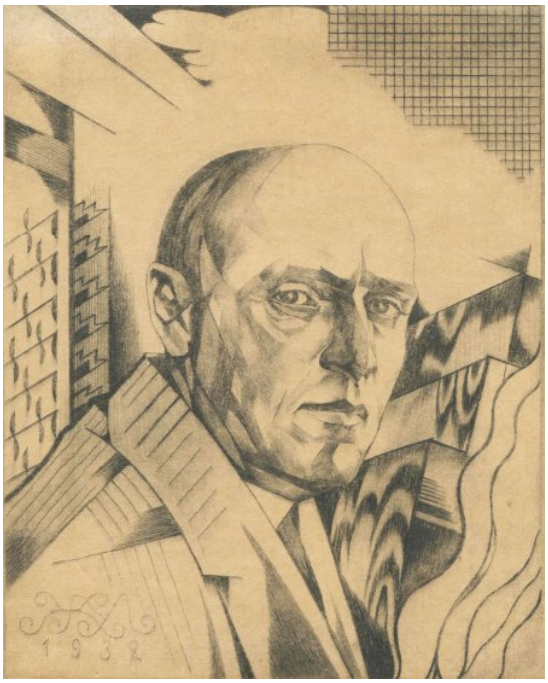
символіста зі степових просторів Таврії з їхньою картиною «зоряної прірви» [11], що закарбувалась у душі цього майстра.

Продовжуючи експериментувати, М. Жук працює у напрямі посилення емоційної виразності своїх офортних портретів. Він бачить, що багата тональна шкала офорту у сполученні із сухою голкою хоч і сприяє досягненню досить широких градацій в емоційному ладі образу, але не забезпечує тієї сили виразності, як це дає колір. Особливо для майстра, схильного до живописного сприйняття світу. Він розумів, яку роль відіграє агресивність колористики у відтворенні глибинних переживань мистця у творах його сучасників, того ж О. Новаківського, у їхніх пошуках нових пластичних засобів, адекватних агресивній атмосфері реального світу. І він цілеспрямовано вводить у гравюру колір, розмальовуючи її від руки, як у портреті художника А. Тарана (іл. 39–40). Передаючи тло в холодній гамі, використовуючи для його характеристики насичені

Іл. 39. М. Жук. Портрет Андрія Тарана. Пап., офорт, суха голка. 13.8 × 11.2. 15.3 × 12.2. 16.0 × 13.9. НХМУ



Іл. 40. М. Жук. Андрій Таран. 1932. Пап., офорт, гуаш, акв., пастель. 14.8 × 11.5. Приват. зб. Т. Максим'юка (Одеса)



Іл. 41. М. Жук. Автопортрет. 1932. Пап., офорт, суха голка. Приват. зб.

Іл. 42. М. Жук. Автопортрет. 1932. Пап., зм. техніка. 13.5 × 10.5. Приват. зб. (Київ)

сині, зелені з додаванням лілового кольори, мистець створює напружений колорит, гострота якого посилюється різноспрямованими геометризованими елементами композиції.

Експериментуючи, мистець продовжує роботу і над матеріалом, і над формою у пошуках нових засобів для виявлення глибинних переживань портретованих, внутрішнього стану їхньої душі. Свій «Автопортрет» із цієї серії він так само спочатку виконує в офорті у сполученні із сухою голкою, а далі чорно-білу гравюру переводить у розряд кольорової графіки і знову в ручний спосіб (іл. 41–42). Змінивши, перш за все, прямокутний вертикальний формат твору на еліпсоподібний, М. Жук вилучив частину тла і посилив акцент на внутрішньому стані погрудного зображення завдяки як його масштабному збільшенню, так і використанню різноманітних контрастів. Особлива роль відводилась контрастам тональним і колірним. Застосовуючи ефект «призматичного простору» при моделюванні обличчя в тіньовій частині, де тінь і світло передаються освітленими і затемненими смужками, що перетинаються і створюють враження об'ємних геометризованих елементів, мистець підсилює експресивність звучання образу. Не виключаються і вже випробувані раніше засоби — протиставлення абстрагованих об'ємів, різноспрямованих форм, зигзагоподібних та хвилястих окреслень тощо. Та особливої виразності декоративній структурі твору надає колір, контраст теплих охристих тонів, використаних у портретній характеристиці, і напруженої синяви тла, що огортає голову мистця. Такими були засоби експресивного перетворення натури, завдяки яким М. Жук зміг досягти такої емоційної і пластичної виразності цього твору, що став чи не останнім у його низці портретів представників української творчої інтелігенції напередодні подій, пов'язаних із її фізичним знищенням сталінським режимом.

Із загостренням політичного клімату в країні після 1932 року і до кривавого 1937-го, М. Жук залишався в Одесі, але помітно відходив від портретного жанру і станкової творчості взагалі, все більше віддаючи перевагу декоративно-прикладній галузі, все більше його сфера діяльності переміщується на кераміку, керамічний розпис. Утім, про це йтиметься в наступній статті.

Висновки. На новій хвилі піднесення українського культурного відродження у другій половині 1920-х посилюється активність М. Жука в портретному жанрі. Притім, він не лише поповнює вже створену ним раніше портретну галерею українських письменників, а й додає до неї нові серії, представлені образами діячів української сцени та образотворчого мистецтва. Дослідження цієї ділянки творчості М. Жука в контексті розвитку українського культурного життя даного періоду та із залученням низки нових творів дали можливість авторові *вперше:*

- представити найповніший на сьогоднішній день візуальний ряд портретів української художньої еліти роботи М. Жука другої половини 1920-х — початку 1930-х років;
- розкрити, що більша частина цих образів — портрети тогочасних діячів нової української художньої культури, що формувалась тоді, одним із представників якої був сам М. Жук, і чимало з його портретованих будуть фізично знищені в роки сталінського терору;
- ввести до наукового обігу портретні твори М. Жука, представлені в ілюстраціях 4, 6, 9, 12, 39; атрибутувати портрет актриси П. Нятко (іл. 10), виявлений у НХМУ, й установити, що портрети української танцівниці К. Вислоцької та акторки Земгано, згадані в літературних джерелах, — один і той самий твір, на якому зображено К. Земгано-Вислоцьку (іл. 11);
- провести художньо-стилістичний аналіз портретних творів М. Жука (іл. 4, 6, 7, 9–13, 15–20, 24–42), розкривши широкий діапазон та самобутність творчих пошуків мистця у відтворенні внутрішнього стану моделі, суті її характеру, а також безперервність його експериментів у використанні різноманітних матеріалів, їхніх комбінацій, різних графічних технік, спрямованих на тиражність, що супроводжувалось оригінальними стильовими новаціями, орієнтованими на особливості розвитку тогочасного європейського мистецтва і досягнення майстрів української національної культури;
- літературні портрети українських мистців М. Жука як художника-універсала розглянути в комплексі з його мистецькою серією, виконаною в техніці офорту в сполученні із сухою голкою.

Література:

1. Василько В. Театру віддане життя / Василь Василько. — К. : Мистецтво, 1984. — 407 с.
2. Всевладність краси : Графіка та живопис Михайла Жука : Альбом / Автор вступ. ст. «І сонця пахощі, і безнадійний сум» О. Лагутенко. — К. : Галерея НЮ АРТ, [2011]. — 143 с.
3. Всевладність краси (до 130-річчя з дня народження художника і письменника М. І. Жука) : Каталог виставки (3 грудня 2013 — 15 січня 2014) / Авт. вступ. статті О. Яворська ; упоряд. : К. Єргієва, О. Яворська ; Одес. літ. музей. — Одеса : [ОЛМ], 2013. — 24 с.
4. Голота В. В. Театральная Одесса / В. В. Голота. — К. : Мистецтво, 1990. — 245 с.
5. Дузь І. М. Театр імені Жовтневої революції : Одеський державний український музично-драматичний театр імені Жовтневої революції / І. М. Дузь. — К. : Мистецтво, 1975. — 83 с.
6. Дукина Н. На добрий спомин… Повість про батька / Н. Дукина. — Х. : Березіль, 2002. — 591 с.
7. Єфремов С. Щоденники. 1923–1929 / С. Єфремов. — К. : ЗАТ Газета «Рада», 1997. — 848 с. : іл.
8. Жук М. Василь Кричевський / Проф. Михейко Жук // Шквал. — 1929. — № 7. — 17 лютого.
9. Жук М. Олександер Мурашко / Проф. Мих. Жук // Шквал. — 1929. — № 17–18.
10. Жук М. Професор Микола Бурачек / М. Жук // Шквал. — 1929. — № 27. — 6 липня. — С. 9–10.

11. Жук М. Юхим Михайлів / Проф. Мих. Жук // Шквал. — 1929. — № 24. — 15 червня.
12. Каталог Першої Всеукраїнської Виставки : Живопис, графіка, скульптура, фотографія, виробниче мистецтво / Передм. Всеукр. Центр. Президії АХЧУ. — [Х.], 1927. — 44 с. : іл.
13. Климович Н. Чернігів та Чернігівщина у житті С. Єфремова // Сіверянський літопис. — 2003. — № 1 (49). — С. 131–135.
14. Лагутенко О. Graphein графіки : Нариси з історії української графіки ХХ століття / О. Лагутенко. — К. : Грані-Т, 2007. — 165 с.
15. Листи Михайла Жука до Юрія Меженка / Публ. М. Крячка // Україна : Наука і культура. — 1996. — Вип. 29. — С. 232–239.
16. Лущик С., Максимюк Т. [Рецензія] / С. Лущик, Т. Максим'юк ; Одес. Дом ученых. Секция книги. — Одесса, 1989. — 14 с. — Рецензія на книгу: Михайло Жук: Альбом / Авт.-упор. І. І. Козирод і С. С. Шевельов. — К. : Мистецтво, 1987.
17. Лущик С. Михайло Жук у колі сучасників / С. Лущик // Київ. — 1988. — № 11. — С. 149–156.
18. Максим'юк Т. Портрети Тараса Шевченка роботи Михайла Жука / Т. Максим'юк // З україніки Причорномор'я. — Одеса : Маяк, 2008. — С. 187–193.
19. М. Жук. Українське малярство / Вступ. ст. Ю. Михайліва. — Х. : Рух, 1930. — 32 с. : іл.
20. Михайло Жук : Альбом / Авт.-упор. І. І. Козирод і С. С. Шевельов. — К. : Мистецтво, 1987. — 22 с. : іл.
21. Михайло Жук : Каталог виставки / Упор. Л. В. Арюпіна, О. М. Барковська, С. З. Лущик. — Одеса : ОДНБ, 1993. — 53 с.
22. Мовою документів : Спогади Михайла Жука про Київську школу Миколи Івановича Мурашка (Одеса, 1951–52 рр.) / Підготовка до друку, вступне слово, коментарі Ольги Єрмоленко, Наталії Сусли // Сіверянський літопис. — 2010. — № 4–5 (94–95). — С. 202–225.
23. Соколюк Л. Д. Михайло Жук : В пошуках синтезу (Другий чернігівський період) / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. — Х., 2016. — № 3. — С. 46–66.
24. Соколюк Л. Д. Михайло Жук у колі фундаторів УАМ / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. — Х., 2016. — № 1. — С. 58–77.
25. Соколюк Л. Д. Михайло Жук : Шляхом модернізму (Перший чернігівський період. 1905–1916) / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. — Х., 2015. — № 9–10. — С. 79–95.
26. Соколюк Л. Д. Портрети Михайла Жука першого чернігівського періоду (1905–1916) / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. — Х., 2015. — № 6. — С. 102–117.
27. Український театр ХХ століття : Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної. — К. : Фенікс, 2012. — 943 с.
28. Шевелев С. С. Одесское художественно-театральное училище им. М. В. Грекова : Очерки. Теория и история / С. С. Шевелев. — Одесса : Optimum, 2003. — 273 с. : ил.

References:

1. Vasyl'ko V. Teatru viddane zhyttya. Kyiv. Mystetstvo, 1984, 407 p.
2. Vsevladnist' krasy: Hrafika ta zhyvopys Mykhaila Zhuka: Al'bum. Introductory article «I sontsya pakhoshchi, i beznadiynyi sum» by O. Lahutenko. Kyiv. OOO «Galereya «NYU APT» Publishing. 2011, 143 p.
3. Vsevladnist' krasy (do 100-richchya z dnia narodzhennya khudozhnyka i pys'mennyka M. I. Zhuka). Exibition catalog (3 of December 2013 – 15 of January 2014). Introductory article by A. Javors'ka. Compliers K. Jergijeva, A. Javors'ka ; Odessa Literary Museum.Odesa, 2013, 24 p.
4. Holota V. V. Teatral'naya Odessa. Kyiv : Mystetstvo, 1990, 245 p.
5. Duz' I. M. Teatr imeni Zhovtnevoi revolutsii : Odes'kyi derzhavnyi ukrayins'kyi muzychno-dramatychnyi teatr imeni Zhovtnevoi revolutsii : Kyiv. Mystetstvo, 1975, 83 p.
6. Dukyna N. Na dobryi spomyn… Povist' pro bat'ka. Kharkiv. Berezil', 2002, 591 p.
7. Yefremov S. Shchodennyky. 1923–1929. Kyiv. ZAT Gazeta «Rada», 1997, 848 p., ill.
8. Zhuk M. Vasyl' Krychevskyi. Shkval. Odesa.1929, no. 7, 17 of February.
9. Zhuk M. Olexander Murashko. Shkval. Odesa.1929, no. 17–18.
10. Zhuk M. Profesor Mykola Burachek. Shkval. Odesa.1929, no. 27, 6 of July, pp. 9–10.
11. Zhuk M. Yukhym Mykhailiv. Shkval. Odesa.1929, no. 24, 15 of June.
12. Kataloh Pershoyi Vseukrayins'koyi Vystavky Khudozhnykiv Chervonoyi Ukrayiny : Zhyvopys, hrafika, skul'ptura, arkhitektura, fotohrafiya, vyrobnyche mystetstvo. Peredm. Vseukr. tsentr. prezydiyi AKHCHU. [Kharkiv], 1927, 44 p., [22] ill.
13. Klymovych N. Chernihiv ta Cherbihivshchyna u zhytti S. Yefremova. Siveryans'kyi litopys. 2003, no. 1 (49), pp. 131–135.
14. Lahutenko O. Graphein hrafiky : Narysy z istorii ukrayins'koi hrafiky XX stolittya. Kyiv. Hrani-T, 2007, 165 p.
15. Lysty Mykhaila Zhuka do Yuriya Mezhenka. Publ. M. Kryachka. Ukrayina : Nauka i kul'tura, 1996, issue 29, pp. 232–239.
16. Lushhyk S., Maksym'juk T. Recenzija. Odessa, 1989, 14 p. — Book Review on Myhajlo Zhuk : Al'bom. authored by I. I. Kozyrod i S. S. Shevel'ov. Kyiv, Mystectvo, 1987, 75 p.
17. Lushchyk S. Mykhailo Zhuk u koli suchasnykiv. Kyiv. 1988, no. 11, pp. 149–156.
18. Maksymyuk T. Portrety Tarasa Shevchenka roboty Mykhaila Zhuka. Z ukrayiniky Prychornomor'ya. Odesa. Mayak, 2008, pp. 187–193.
19. M. Zhuk. Ukrayins'ke malyarstvo. Vstup. st. Yu. Mykhailiva. Kharkiv. Ruch, 1930, 32 p., ill.
20. Mykhailo Zhuk : Al'bom. Author-compilers. I. I. Kozyrod and S. S. Shevelyov. Kyiv. Mystetstvo, 1987, 22 p., ill.
21. Mykhailo Zhuk : Kataloh vystavky. Compilers L. V. Aryipina, O. M. Barkovs'ka, S. Z. Lushczyk. Odesa. ODNB Publishing, 1993, 53 p.
22. Movoyu dokumentiv. Spohady Mykhaila Zhuka pro Kyivs'ku shkolu Mykoly Ivanovycha Murashka (Odesa, 1951–52 years). Compilers Ol'ha Yermolenko, Nataliya Susla. Siveryans'kyi litopys. 2010, no. 4–5 (94–95), pp. 202–225.
23. Sokolyuk L. D. Mykhailo Zhuk : V poshukakh syntezu (Druhyi chernihivs'kyi period : spring 1919 — spring 1925). Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzainu i mystetstv. Kharkiv. 2016, no. 3, pp. 45–66.
24. Sokolyuk L. D. Mykhailo Zhuk u koli fundatoriv UAM. Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzainu i mystetstv. Kharkiv. 2016, no. 1, pp. 58–77.
25. Sokolyuk L. D. Mykhailo Zhuk : Shlyakhom modernizmu (Pershyi chernihivs'kyi period. 1905–1916). Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzainu i mystetstv. Kharkiv. 2015, no. 9–10, pp. 79–95.
26. Sokolyuk L. D. Portrety Mykhaila Zhuka pershoho chernihivs'koho periodu (1905–1916). Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzainu i mystetstv. Kharkiv. 2015, no. 6, pp. 102–117.
27. Ukrayins'kyi teatr XX stolittya : Antolohiya vystav. Edited by M. Grynyshyna. Kyiv. Feniks. 2012, 943 p.
28. Shevel'ov S. S. Odesskoye khudozhestvyenno-teatral'noye uchilishche im. M. V. Grekova : Ocherki. Teoriya i istoriya. Odessa. Optimum. 2003, 273 p., ill.