

УКРАЇНСЬКИЙ ЖИВОПИС



УКРАИНСКАЯ
ЖИВОПИСЬ

UKRAINIAN
PAINTING

PEINTURE
UKRAINIENNE

УКРАЇНСЬКИЙ ЖИВОПИС

СТО ВИБРАНИХ ТВОРІВ

АЛЬБОМ

КИЇВ
«МИСТЕЦТВО»
1985

85.143 (2Ук)я6
У 45

В альбоме представлены
100 лучших произведений украинской
живописи от XIV в. до нашего времени.
Это полотна ведущих украинских мастеров
из музеев республики, Москвы и Ленинграда.
Каждое репродуцированное произведение
сопровождает искусствоведческий
комментарий

Автор-упорядник *Ю. В. БЕЛИЧКО*
Автор-составитель *Ю. В. БЕЛИЧКО*
Compiled and introduced by *Yu. V. BELICHKO*
Introduction et documentation par *You. V. BÉLITCHKO*

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства *П. О. Білецький*
кандидат мистецтвознавства *О. К. Федорук*

Рецензенты:

доктор искусствоведения *П. А. Белецкий*
кандидат искусствоведения *А. К. Федорук*

Revised by:

P. A. Beletsky, Doctor of Science (Art History)
A. K. Fedoruk, Candidate of Science (Art History)

Critique par :

P. A. Béletski, Docteur d'Etat en histoire d'art
A. K. Fédorouk, Candidat en histoire d'art

Альбом не претендує на всебічне висвітлення історії українського живопису. В ньому лише сто вибраних творів, які репрезентують досягнення українських майстрів на різних етапах історичного поступу образотворчого мистецтва. Являючи широку різноманітність творчих манер і стилів, ці полотна водночас представлені за принципом єдності втіленого в них гуманістичного погляду на дійсність, реалістичного відображення життя, повнокровної наповненості художнього образу.

Український живопис є частиною світової художньої культури. Початок його збігся з добою середньовіччя, коли від XIV століття формується українська народність, а передісторія сягає мистецтва Київської Русі.

В цей період мистецтво виконувало замовлення феодальної верхівки і православної церкви, зміст його і форми були суворо регламентовані. Успадкувавши від давньоруського мистецтва канони і засоби образотворчої мови, український живопис XIV–XVI століть разом з тим узяв від нього і дещо важливіше — відчуття духовної наповненості і відгук на явища реального життя. Саме вони сьогодні дозволяють в іконі «Волинська богоматір» вбачати не лише теологічний зміст, а насамперед втілення ідеї материнства, а в образі «Юрія Змієборця» не героя-святого, а заступника скривджених, борця зі злом. Так само і яскрава барвистість середньовічного живопису, що покликана була надати благоліпності й урочистості церковному обряду, сприймається сьогодні як стихійний вияв історичного оптимізму, як прагнення розкрити, нехай іше в умовних формах, красу реального довколишнього світу. Недарма колірنا піднесеність старовинного живопису має чимало паралелей з народною творчістю.

Історичні обставини склалися так, що більша частина України внаслідок феодальної роздрібненості та золотоординської навали після Люблінської унії 1569 року опинилася під владою шляхетської Речі Посполитої, з боку якої український народ зазнав соціальних і національних утисків, а ще й жорстоко страждав від грабіжницьких нападів кочівників з південних степів. Це призвело у першій половині XIV століття з одного боку до військової консолідації — виникнення Запорозької Січі, з другого — до культурної консолідації — об'єднання в кінці XVI–XVII столітті православних міщан у братства. Постійні збройні виступи проти польської шляхти зрештою вилилися у національно-визвольну війну. Возз'єднання Лівобережної України з Московською державою після Переяславської Ради 1654 року сприяло військовому та економічному зміцненню і благодатно позначилося на розквіті культури. Патріотичні ідеї національно-визвольної боротьби, просвітительський рух, поширення гуманістичних поглядів вимагали свого вияву в художній творчості. Значну роль тут відіграла діяльність братств, що обмежувала вплив церкви і феодальної верхівки на мистецтво, вносила в нього певні елементи демократизму й естетичні смаки, властиві широким верствам населення.

Виконуючи соціальні замовлення, живопис розвивався на всіх тогочасних землях України, зокрема в Галичині, на Волині, Лівобережжі, хоч і не всюди його пам'ятки збереглися до сьогодні. Визначними художніми центрами були Львів і Київ. У XVII–XVIII століттях, крім іконопису, в українському мистецтві починають розвиватися й інші жанри: історичний, батальний, пейзажний, побутовий. Особливого розвитку набуває портрет. Іконопис втрачає свою схоластичну канонічність, сучасність виявляється в ньому безпосередньо в конкретних життєвих рисах.

Цілком побутовий мотив змальовує невідомий художник в іконі «Воздвиження Чесного хреста», відтворивши в образах співаків на хорах своїх сучасників та показавши їх у характерних, типових обставинах. Конкретні історичні особи з'являються і в канонічних сюже-

тах — це полковник Л. Свічка в «Розп'ятті», гетьман Б. Хмельницький в «Покрові». Та й самі релігійні персонажі під пензлем українських живописців на той час набувають яскравих життєвих рис, в яких легко вгадуються прикмети сучасної майстрам дійсності. На самотність і життєвість українського живопису звертали увагу іноземні спостерігачі, серед них сірієць Павло Алеппський, який у своїх подорожніх записках, зокрема, занотував про ікону, побачену в церкві у Василькові: «Богоматір так чудово написана, що ніби говорить, риза її буцім темно-червоний, блискучий оксамит... — тло темне, а складки світлі, як складки справжнього оксамиту, що ж до убруса (хустки), який покриває її чоло та спадає наниз, то здається, ніби він колихається й переливається. Її обличчя та уста дивують своєю принадою. Я вже казав, що бачив багато ікон, починаючи з грецьких країн до сих місць та від сих до Москви, але ніде не бачив подібного чи рівного цьому образу». У наведеному описі дивує чи не найбільше те, що мандрівника захоплюють в іконі передусім риси життєвої правдивості і що для їхнього змалювання він знаходить точні й прості слова.

Друга половина XVII–XVIII століття характерні своєрідним переплавленням на місцевій основі європейських стилів Ренесансу і барокко. Тут, зокрема, виняткову роль відіграли ідеї патріотичного піднесення, що панували в країні і плідно позначилися на демократизації українського мистецтва. Утворився так званий стиль «козацького барокко», в межах якого виникло чимало творів, що мають всесвітнє значення. Цілком земні принади в образах святих, введення реалістичних побутових деталей, нерідко святковий настрій, що досягається завдяки декоративній насиченості барв, нарешті портретність у патрональних іконах стають характерними ознаками іконопису. Нерідко святість персонажів зберігається лише в їхніх канонічних атрибутах. В усьому іншому — це цілком світські особи, які ніби виступають з гетьманського почту. Такими рисами позначені образи парних ікон з Конотопа, зокрема великомучениць Варвари і Катерини.

Особливою сторінкою українського мистецтва став живописний портрет, в якому своєрідно переплелися прагнення козацької старшини до утвердження своєї можновладності і водночас певний демократизм у її змалюванні, традиційні засоби іконопису, вплив народної творчості і новітні досягнення європейської живописної культури. Усе це дало сплав високої мистецької вартості і національної неповторності. Саме в портреті намітилися тенденції переходу і до цілком світського живопису, що позначилися в середині XVIII століття. Про неабиякий фаховий рівень митців цього періоду свідчить той факт, що славетний В. Боровиковський після свого переїзду з Миргорода до Росії легко і невимушено розкрився як майстер цілком нової доби, доби сентименталізму і класицизму і задовольняв смаки аристократичних замовників Петербурга і Москви.

Розвиток українського живопису в першій половині XIX століття здійснювався у загальному річищі російського мистецтва, провідний напрямок якому давала Петербурзька Академія. Але хоча майстри нового часу в своєму навчанні і творчості спиралися на досягнення Петербурзької та західноєвропейських академій, засвоїти їхній досвід, очевидно, не вдалося б так природно, якби за плечима цих майстрів не стояли згадані здобутки вітчизняної школи, здобутки, що так яскраво і переконливо втілилися хоча б у славнозвісному «Портреті козака Якова Шияна», створеному невідомим автором майже на зламі століть. Наступне, XIX сторіччя не лише успадкує досягнення попередніх часів, не лише остаточно розв'яже поставлені ними творчі проблеми, але й висуне свої завдання. Звичайно, у період класицизму, коли істотно помінялися художні смаки, доробок учорашнього дня сучасникам нового напрямку уявлявся віджилим. Він був ніби викреслений з активу художньої культури і, здавалося, назавжди загубився в родових маєтках або за монастирськими чи церковними мурами.

Картина розвитку мистецтва першої половини століття не була однозначною. Пануючим у цей час був класицизм, але паралельно з ним чи в його надрах розвивався романтизм, закладалися підвалини реалізму як стилю. Демократично настроєні художники саме в реалізмі бачили справжній шлях розвитку мистецтва. Характерно, що визначний представник російського класицизму, професор Петербурзької Академії К. Брюллов з прихильністю ставився до прагнення учнів, зокрема Т. Шевченка і В. Штернберга, правдиво відобразити життя народу і мотиви вітчизняної природи.

Як провідний навчальний осередок, Петербурзька Академія мистецтв давала високу фахову підготовку своїм вихованцям, але, як офіційний заклад, обмежувала творчу діяльність своїми естетичними канонами класицизму. Найбільша життєвість виявлялася тоді чи не в найменше шанованому в Академії портретному жанрі. Тому образи простого люду найчастіше виникали поза сферою її впливу, зокрема в далекому селі Кукавка Подільської губернії, де писав портрети українських селян В. Тропінін.

Згодом, з 1830–1840-х років, класицизм став консервативним напрямком, переродившись в офіційний академізм з його ворожістю до демократичних ідеалів. У боротьбі з ним розвивалося мистецтво середини століття, коли П. Федотов і Т. Шевченко закладали основи критичного реалізму. У 1863 році в самій Академії відбувся славнозвісний «заколот тринадцяти» на чолі із І. Крамським, коли випускники відмовилися писати конкурсну картину на далеку від сучасного життя задану тему і залишили Академію. Як наслідок цього у 1870 році виникло прогресивне об'єднання — Товариство пересувних художніх виставок, ставлення до якого відтоді і на багато років визначило ідейну спрямованість творчості російських і українських художників. Власне, це було ставлення до соціальних проблем, до правди життя в мистецтві, до ідеалу краси. Завдання мистецтва передвижники вбачали в тому, щоб, правдиво відтворюючи дійсність, виносити вирок її негативним явищам. Якщо в умовах кріпосницького ладу В. Тропінін чи І. Соколов, щоб утвердити гідність простої людини, вносили в її зображення ідеалізуючі риси, то передвижники без усяких застережень на повний голос виголошували своїм мистецтвом: «Прекрасне є життя».

Чимало визначних українських живописців дістали фахову підготовку в стінах Петербурзької Академії мистецтв, деякі з них стали її професорами, передаючи свої знання наступним поколінням земляків. Останнє, зокрема, стосується В. Орловського, М. Самокиша, а також пов'язаних багатьма нитями з Україною І. Рєпіна та А. Куїнджі. Чимало з учорашніх учнів Академії продовжували підвищувати свою майстерність у провідних художніх центрах Європи: Парижі, Римі, Мюнхені. Більшість з них тяжіла до провідного творчого об'єднання передвижників, беручи постійну участь в його виставках і відповідно розділяючи його ідейні настанови. Українські художники-передвижники, такі як К. Костанді, М. Кузнецов, П. Левченко, П. Нілус, М. Пимоненко, С. Світославський, помітно сприяли піднесенню вітчизняного живопису, його послідовній демократичній спрямованості. Демократизм властивий був і творчості майстрів, що безпосередньо не були зв'язані з передвижництвом, але відчували свій нерозривний зв'язок з рідним народом, батьківщиною, таких як С. Васильківський або М. Ткаченко.

На розвитку українського живопису завжди плідотворно позначалися зв'язки української художньої культури з культурами інших народів, і в першу чергу російського. Зокрема, XIX століття характерне активним зверненням провідних російських майстрів, таких як І. Рєпін, О. Саврасов, І. Айвазовський, М. Ге, М. Дубовський, І. Крамської, А. Куїнджі, брати Маковські та інші, до української тематики. Поява їхніх творів була свідченням глибокого інтересу до історії і сучасного життя братнього українського народу, до української природи,

не лише гідним внеском в його культуру, але й прекрасною школою для українських живописців, сприяла дальшому піднесенню їхньої творчої майстерності.

Друга половина XIX—початок XX століття характерні консолідацією художніх сил країни в осередках, що мали свої давні історичні й мистецькі традиції. Передусім це Київ і Харків, потім Одеса з її Товариством південноросійських художників. Окремо стояли Львів, де 1898 року було створено Товариство для розвою руської штуки, і Ужгород, що перебували у складі Австро-Угорської держави. Маючи певні творчі відмінності, котрі впливали хоча б з того, що майстри Львова і Ужгорода здобували освіту лише в західноєвропейських художніх закладах, більшість митців різних осередків відчувала свою приналежність до єдиного українського мистецтва, навіть намагалася попри державні кордони влаштувати в Києві спільні виставки.

Ідейність, народність, реалізм стали головними гаслами демократично настроєних митців цього часу. В їхній творчості нерідко ставилися соціальні проблеми сучасності («В люди» К. Костанді, «Об'їзд володінь» М. Кузнецова, «Глухомань» П. Левченка, «Жертва фанатизму» М. Пимоненка, «Проводи рекрутів» І. Соколова, «Хворий» К. Трутовського тощо). Це був безпосередній відгук на ідеї революційної боротьби проти самодержавства і його соціальних устроїв у країні. Разом з тим, звертаючись до теми народу і батьківщини, митці активно утверджували позитивний ідеал, прагнули розкрити красу природи і людини, втілити в зримих образах вічну принаду буття.

Живопис помітно розширив сферу тематичного охоплення дійсності, а його реалістична спрямованість стала особливо відчутна. Побут трудящих міста і села, свята і народні звичаї, мотиви вітчизняної природи в її буденній красі, портрети, натюрморти—усе вважалося гідним уваги мистецтва. Це було значним завоюванням часу, завоюванням демократичної естетики.

В українському живописі в силу історичних обставин, зокрема реакційної політики царизму у ставленні до національних культур народів, що входили до складу Російської імперії, найбільшого розвитку набули побутовий і пейзажний жанри. Історична тема розроблялася значно менше, і то переважно учнями Петербурзької Академії мистецтв у майстерні І. Рєпіна. Визначні представники побутового і пейзажного жанрів, зокрема С. Васильківський, К. Костанді, П. Левченко, М. Пимоненко, С. Світославський, М. Ткаченко, К. Трутовський та ін., гідно втілили в своїх творах ідеали високої людяності і краси, створили полотна, сповнені почуття народного гумору і проникливого ліризму. Правдивість життєвого мотиву, незмінна емоційна наснаженість, витонченість і яскравість живопису характеризують кращі твори цього часу. Саме такі риси в мистецтві українських майстрів найбільше цінувалися їхніми сучасниками і на Україні, і в Росії. Недарма, коли вмер М. Пимоненко, визначний майстер живопису І. Рєпін відгукнувся на це такими словами: «Вмер наш товариш Микола Корнилович Пимоненко. Яка втрата для «Передвижної». Він був справжній українець; не забудеться краєм за свої правдиві і милі, як Україна, картини і живі картинки. . .»

Високі традиції вітчизняного мистецтва були безпосередньо успадковані образотворчим мистецтвом Радянської України. Красномовним свідченням цього є той факт, що чимало митців, які розпочали свій творчий шлях іще до Жовтня, успішно продовжили діяльність в радянський час. Це такі визначні майстри демократичного напрямку, як М. Бурачек, І. Їжакевич, П. Волокидін, Л. Крамаренко, Ф. Кричевський, С. Прохоров, М. Самокиш, Г. Світлицький, К. Трохименко, О. Шовкуненко. Їм належить багато полотен, що стали етапними в розвитку українського радянського живопису, вони виховали чимало учнів, що успадкували відданість реалізму і фахову майстерність.

Помітно сприяло розвитку мистецтва на Україні відкриття спеціальних художніх навчальних закладів, у першу чергу Київського художнього інституту. Від дня свого заснування він почав відігравати провідну роль у підготовці художніх кадрів усієї республіки. В його стінах відбувалася передача естафети традицій старшого покоління новій генерації живописців.

Високий рівень художньої школи, наявність визначних майстрів, постійне поповнення молодими творчими силами сприяли розвитку українського радянського живопису, розв'язанню ним відповідальних завдань, що висувалися сучасністю. Художники гідно відгуквалися на історичні події, які відбувалися в країні. В мистецтво широко входили нові теми, нові образи. Водночас із тематичним оновленням живопису відбувалося збагачення його стильовою різноманітності, що стало особливо помітним у 1920-х роках. Воно пов'язане із приходом нових сил, зокрема таких митців, як О. Павленко, І. Падалка, А. Петрицький та ін. Але це оновлення завжди йшло в річищі реалістичної спрямованості всього мистецтва. Комуністична партія і Радянський уряд, виходячи з ленінських положень про партійність мистецтва, постійно здійснювали керівництво художнім процесом у країні. Одним із важливих заходів у цьому плані було прийняття 1932 року постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Вона передбачала ліквідацію творчих угруповань, зокрема на Україні — Асоціації художників Червоної України, Асоціації революційного мистецтва України, Об'єднання сучасних митців України тощо, групова боротьба між якими була не виправданою. Постанова обумовила об'єднання митців в єдину Спілку художників. Остаточне визначення методу соціалістичного реалізму озброїло художників усвідомленням ідейної і творчої єдності у розв'язанні актуальних завдань естетичного виховання народу.

В умовах радянської дійсності, базуючись на методі соціалістичного реалізму, який передбачає правдиве, історично конкретне відображення дійсності в її революційному розвитку, новаторство і спадкоємність прогресивних традицій, український живопис рік у рік збагачувався новими творчими досягненнями. Провідне місце в ньому посіла тематична картина, в якій ідейно-образні концепції сучасності знаходили найповніше втілення.

На розвиток українського радянського мистецтва помітно вплинула і така історична подія, як возз'єднання всіх українських земель в єдиній Українській Радянській державі. 1939 року до Спілки художників СРСР влився колектив митців Львова, 1946 року — Закарпаття. У живописі Радянської України з'явилися нові імена: Й. Бокшай, А. Ерделі, О. Кульчицька, Й. Курилас, Ф. Манайло, А. Манастирський, А. Коцка, Е. Кондратович та ін. Відтепер знову яскраво виявилися регіональні відмінності єдиного творчого колективу художників України, пов'язані з історичними традиціями кожного з осередків. У повоєнні роки це насамперед стосується художників Києва, Львова і Закарпаття. У Києві тоді успішно виступила ціла плеяда талановитої молоді, творчість якої, разом з творчістю митців старшого покоління, визначила досягнення українського живопису як в означені, так і в наступні роки. Це С. Григор'єв, О. Лопухов, О. Максименко, Г. Меліхов, С. Отрощенко, І. Пузирков, М. Хмелько, Т. Яблонська.

Радянське мистецтво нерозривно пов'язане з життям. І це означає не лише те, що художник відповідає на його запити, але й те, що він безпосередньо відображає животрепетну сучасність у своїх творах. Саме таким змістом відзначаються полотна С. Григор'єва «Воротар» та «Повернувся», О. Максименка «Господарі землі», Т. Яблонської «Хліб» тощо. Рухалося життя, змінювалося мистецтво, наповнювалося новим життєвим змістом.

Особливо яскраво цей процес проявився наприкінці 1950-х—упродовж 1960-х років. Художники з новим піднесенням опрацьовували історико-революційну тематику, помітно збагатилася українська Ленініана, нові значні полотна були створені за мотивами життя і творчості

Т. Шевченка, значно розширилася тематика, присвячена Великій Вітчизняній війні. В усіх жанрах головним було глибоке проникнення в життєві явища, прагнення по-філософськи осмислити їхню суть, розкрити їхній емоційний зміст, як драматичний, так і оптимістичний. Але незмінними залишилися життєстверджуючий гуманізм, оптимістична наповненість художнього образу.

У 1960-і роки в мистецтві усіх братніх радянських республік визначилися характерні тенденції розвитку, які знайшли вияв і в українському живописі. Це передусім героїзація художнього образу, обумовлена прагненням митців відобразити велич історичних звершень радянської дійсності, збагачення арсеналу засобів виразності, монументалізація образного ладу твору через звернення до символіко-алегоричних рішень, підкреслено поетичне трактування життєвих мотивів, обумовлене історичним оптимізмом, властивим нашому суспільству. У живописі воно виявилось у піднесеному колірному ладі, коріння якого нерідко сягає традицій стародавнього живопису чи народної творчості.

Якою б не була відправна позиція митця в тих чи інших пошуках стилістичної виразності своїх творів, основоположною завжди була безмежна захопленість красою життя, красою людини і природи, що є чи не визначальною ознакою українського живопису на всіх етапах його розвитку, особливо ж у добу реалістичного поступу. Це повною мірою стосується і радянського періоду.

Взагалі характерною відзнакою мистецтва 1960-х років є активна взаємодія видів і жанрів, що в цілому вела до збагачення художньої творчості, в тому числі і в галузі живопису. Чимало міцних зв'язків встановилося в ньому з художньою літературою і усною народною творчістю. І ця особливість має давню традицію. Не випадково Ф. Кричевський звертався до безсмертних образів поезії Т. Шевченка, М. Кривенко написав поетичне полотно «Їхав козак на війноньку...», а В. Шаталін — просякнуту романтикою революційних походів картину «По долинах та узгір'ях». Не випадково між творчістю П. Тичини і полотнами його сучасника і приятеля О. Шовкуненка дослідники проводять чимало паралелей. І справа, мабуть, не стільки в тому, хто з митців слова і пензля (закономірно згадати тут і кінематограф) впливав один на одного, чия творча особистість була могутнішою, а в спільності світовідчуття, методу, в спільності безмежного захоплення одвічною красою світу.

Живопис другої половини 1970-х—першої половини 1980-х років продовжує кращі традиції реалістичного відображення світу, ідейної бойовитості і громадянськості, властиві усьому радянському мистецтву. Останнім часом усе відчутнішими стають нові прикмети, особливо в творчості молодих, — підкреслена камерність мотиву і підвищена ліричність. Їх спостерігаємо в полотнах Є. Гордійця «Рідні простори», С. Одайника «Звуки літньої ночі», В. Рижих «Музика».

Для цього періоду характерне активне осягнення широкого кола виразальних засобів, звернення до кращих традицій як вітчизняного, так і західноєвропейського реалістичного мистецтва, а також до творчості народних майстрів, що помітно розширює образний світ українського живопису. Загалом твори останнього десятиріччя, як і попереднього часу, співзвучні багатому духовному світу сучасника, людини — творця комуністичного суспільства. У них правдиво відображені картини народного життя і мотиви рідної природи, втілені суспільні і художні ідеали нашого сьогодення.

Український живопис по праву займає помітне місце в кращих досягненнях загальнолюдської художньої культури, відбиваючи творчу обдарованість українського народу.

РЕПРОДУКЦІЇ

1

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Волинська Богоматір Кінець XIII – початок XIV ст.

Дерево, темпера. 85 × 48

ДМУОМ

Від мистецтва Волині XIII–XV ст. залишилося небагато пам'яток. Тим більший інтерес являє ікона «Волинська Богоматір». Вона була однією з найшанованіших святинь Луцька, який, завдяки перенесенню сюди князем Мстиславом Даниловичем з Новограда-Волинського княжої та єпископської резиденції, перетворився на культурний центр, де почала складатися школа живопису та архітектури. Тут, на місцевому ґрунті, переплавлялися європейські та київсько-візантійські традиції.

Ікона була написана в тяжкі часи збройних навал зі сходу, заходу та півночі, і це наклало відбиток на її образний зміст. Обличчя Богоматері вражає суворим, скорботним виразом, і водночас у творі висловлене захоплення майстра красою життя. Воно відбилася і у витончених рисах обличчя жінки, і у вишуканому ритмові ліній, і в піднесено-святковому, благородному звучанні кольору. При загальній умовності рішення вражає життєва переконливість сповненого тривоги погляду і якась тілесна теплота моделювання обличчя, на якому зворушливо проступає рожевий рум'янець.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

ДМУОМ — Державний музей українського образотворчого мистецтва в Києві

ЛМУМ — Львівський музей українського мистецтва

ХХМ — Харківський художній музей

ОХМ — Одеський художній музей

ЗХМ — Закарпатський художній

музей



2

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Юрій Змієборець Ікона з с. Станілі. XIV ст.

Дерево, темпера. 67,5 × 64
ЛМУМ

Ікона «Юрій Змієборець» походить із села Станілі поблизу Дрогобича і є яскравою пам'яткою мистецтва Галичини XIV ст., від якого мало що збереглося. Твір, як і «Волинська богоматір», несе на собі виразні ознаки драматичного для України часу, сповненого загарбницькими навалами і нерівною боротьбою. Композиція позбавлена будь-яких подробиць, колорит напружений, суворий. Гострим силуетом на тьмяному вохристому тлі вимальовується незвичний для даного сюжету чорний, як ніч, кінь, що скаче по темно-зеленому, майже чорному, позему. Обличчя воїна похмуро, нерухомо, в його поставі, в порухові рук відчувається невмолімість, упевненість у боротьбі зі злом, яке у вигляді змія звивається під копитами коня. Лаконічна суворість образу дещо пом'якшується спалахами кіноварі плаща і чобота, доповненими глибокими по тону плямами темної вохри панцира, малиново-синьої сорочки і зеленуватих поножів. Маючи традиційні риси мистецтва періоду Київської Русі, ікона водночас позначена яскравими фольклорними рисами. В канонічному образі воїна-переможця художник виявив, як і годиться, героїчний зміст, але Юрій Змієборець наближений до казково-фантастичних витворів народної уяви, в яких прославляються подвиги в ім'я добра. Навіть сама трактовка форми, зокрема малюнок коня, близька до образотворчого фольклору. Це вносить у канонічний мотив риси неповторної самобутності.

3

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Богоматір-Одигітрія Ікона з с. Красова. XV ст.

Дерево, темпера. 92 × 78
ЛМУМ

«Богоматір-Одигітрія (Путеводниця)» — один з найкращих творів львівської школи живопису XV ст., яких загалом збереглося небагато. В селі Красові на Львівщині знаходився твір високого гуманістичного звучання і вишуканої мистецької краси. У ньому елліністичні традиції, сковані в добу середньовіччя схоластичними догматами, набули нового, суто людського звучання. Образ юної матері з проникливим, трохи стривоженим поглядом сповнений зворушливої чистоти і не позбавлений рис індивідуальності. Витончений малюнок ліній одягу і постаті підпорядкований законам класичної гармонії. Те саме стосується і співвідношення елементів композиції та ритміки кольорів. Духовна наповненість твору, почуття високої людської гідності, втілене в ньому, значною мірою досягнуте завдяки артистичному колірному рішенню. Художник будує колористичну гаму на майстерно розроблених варіаціях теплих фарб: кіноварі і вохри, об'єднаних золотавим мерехтінням тла і посилених у своєму звучанні плямами синявої зелені на одязі ангелів і Марії. Життєвій переконливості образу сприяє і помітно об'ємне трактування обличчя матері і дитини, досягнуте введенням світлотіні.











4

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Воздвиження Чесного
хреста
Кінець XVII ст.

Дерево, темпера. 94 × 101

ЛМУМ

Після возз'єднання України з Росією стало звичаєм вводити в релігійні твори портрети конкретних осіб, переважно історичних та політичних діячів. До таких відноситься ікона «Воздвиження Чесного хреста» із села Ситихова на Львівщині, написана невідомим майстром львівської школи. В основу її сюжету покладено легенду про знахідку при імператорі Костянтині хреста з Голгофи, який було воздвигнуто для поклоніння.

Хрест ставлять духовні особи, до нього сходяться дві процесії. Колорит твору стриманий, рожево-вохристий із спалахами синього різних тонів, червоного і зеленого. У трактуванні персонажів багато іконописно-архаїчних рис, зокрема в пропорціях різномасштабних постатей. Приваблює в іконі інше — життєва вірогідність більшості персонажів, в яких є підстави вбачати портрети конкретних історичних осіб. Серед них — короля Яна Собеського, під проводом якого козаки одержали не одну перемогу над турками, і його дружини Марії Казимири. Чи не найбільш цікавою деталлю є зображення співаків на церковних хорах, яке фактично можна вважати самостійною жанровою композицією, що не має аналогів у тогочасному живописі. Вражає виявлення індивідуальних рис кожного персонажа, зокрема «реєнта Сількевича», як свідчить напис біля його постаті, реалістичність передачі побутових подробиць, ба навіть нотних рядків на аркушах, що їх тримають співаки. Автор майстерно подолав композиційні труднощі фризкової побудови, досягнувши музичної ритмічності в узгодженні окремих постатей та колірних плям одягу.

5

ЙОСИП ІВАНОВИЧ (?)

Розп'яття з портретом
лубенського полковника
Леонтія Свічки
Кінець XVII ст.

Дерево, темпера. 84 × 58,5

ДМУОМ

Ікона «Розп'яття» з Пирятина, сотенного містечка Лубенського полку, вірогідно належить Йосипу Івановичу, лубенському живописцю, майстерність якого високо цінувалася його сучасниками. Твір характерний для живопису кінця XVII ст., оскільки відбиває в собі соціальні й художні особливості епохи. В цей час козацька старшина бере владу до своїх рук і утверджує право на неї не тільки силою, але й за допомогою церкви. Це відбилося, зокрема, у чималій кількості ктиторських портретів, як самостійних, так і в іконах. На «Розп'ятті» зображений лубенський полковник Леонтій Назарович Свічка, який командував полком з 1688 по 1698 роки. Твір поєднує ознаки різних напрямків: умовно-іконописного та реалістичного (в портреті і пейзажі). Лаконічна композиція на виразному, тисненому золотом тлі відзначається в цілому ієратичною статичністю. Проте окремі персонажі трактовані неоднаково: жіночі постаті сповнені руху, властивого стилю барокко, натомість постать Свічки нерухомо застигла. Вона ніби зійшла зі староукраїнської ікони: ноги розпластані, одяг поданий площинно, кольори локальні. Та при всьому тому твір вражає своїм реалізмом і майстерністю в розкритті образу полковника. Портрет Свічки нічим не поступається кращим світським козацьким портретам. Обличчя має вольовий вираз, мужня вдача читається у прямому погляді очей, у сильному притиску губ. Це типовий представник козацької верхівки, яка винесена була історією з народних мас і в першому поколінні не втратила ще зв'язків з ними ні у своїй зовнішності, ні у духовному складі.







ІЛЛЯ БРОДЛАКОВИЧ
МАЛЯР ВИШЕНСЬКИЙ І МУКАЧІВСЬКИЙ

Архістратиг Михаїл
Близько 1680 р.

Дерево, олія, темпера, позолота. 124 × 178
ЗХМ

З середини XVII століття українські художники починають підписувати свої твори. Це, зокрема, стосується майстрів із Судової Вишні поблизу Львова, з якої походять не лише відомі на ім'я живописці, але й полеміст-демократ Іван Вишенський. Художники цього осередку працювали в дусі народного примітива і залишили багато ікон у церквах по шляху Самбір—Турка—Ужгород—Мукачів. Чимало їх створено Іллею Бродлаковичем, який згодом переїхав до Мукачева. Йому належить і авторство «Архістратига Михаїла» із села Шелестова (близько 1660 р.). При усій традиційності композиції, образ позбавлений строго канонічних рис, в ньому виразно проступає життєва вірогідність. Лише кіноварний плащ за манерою виконання нагадує ікони попереднього часу, в інших деталях відчутне тяжіння до світлотіньового живопису. Яскраві, тонально насичені барви утворюють вишукані ритми кольорних плям, надають творові піднесеного, святкового звучання. М'який абрис силуету крил, життєрадісні барви, привабливе юнацьке миловидне обличчя сповнюють твір поетичністю, музичним звучанням, які зовсім не пасують до військових атрибутів героя. Дещо присадкувата постать, м'якість жестів рук ще більше позбавляють його войовничості, вносячи в увесь образ риси селянського ідеалу, знайомого з витворів народного живопису.

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Покрова з портретом гетьмана
Богдана Хмельницького
Кінець XVII – початок XVIII ст.

Дерево, темпера, різьба. 110 × 77
ДМУОМ

Після успішного завершення визвольної боротьби українського народу в живописі помітного поширення набув тип так званої «Козацької Покрови», у якому своєрідно відбилися соціальні мотиви того часу. Зокрема, утвердження перемог і несхитності світської влади, що висловлено в алегоричній формі захисту її вищою силою, відповідно тогочасному світогляду. До найвідоміших творів цього типу належить «Покрова» з села Мотижина на Київщині, в якій знайшла своє втілення ідея схвалення акту воз'єднання України з Росією.

Зображення включене в дерев'яну різьблену і розфарбовану раму, що утворює єдине ціле з різьбленим іконостасом. Центр композиції займає велична і водночас граційна постать Богоматері. Під захисним жестом її рук зображено коліноскилених духовних і світських осіб, серед яких російський цар і гетьман Богдан Хмельницький. На відміну від інших персонажів, Хмельницький орієнтований на глядача. Він в характерній шапці з двома перами. Обличчя зосереджене, погляд вдумливий, губи міцно стиснуті. Твір відзначається яскравою реалістичною мовою, в якій мало залишилося від традиційного іконопису. Крім того, в ньому відчутний вплив народного мистецтва, зокрема, у відвертій декоративності живопису, соковитості барв, увазі до відтворення орнаменту. Усе це надає творові піднесеної святковості, оптимістичного звучання.







8

ВАСИЛЬ РЕКЛИНСЬКИЙ (?)

Св. Уляна
(Портрет Уляни Апостол)
Близько 1732 р.

Дерево, темпера, позолота. 121 × 74,5

Преображенська церква у с. Великі Сорочинці
Полтавської обл.

Однією з яскравих пам'яток українського барокко є Спасо-Преображенська церква у селі Великі Сорочинці Полтавської області, споруджена на кошти миргородського полковника Данила Апостола. Інтер'єр її був розкішно оздоблений різьбленим іконостасом і живописом, який, вірогідно, виконаний полтавським майстром Василем Реклинським. Серед ікон іконостаса особливо виділяється образ св. Уляни. У XVIII ст. поширився звичай надавати обличчям святих суто портретних рис. Це стосується і св. Уляни сорочинського іконостаса — тезоіменної святої дружини гетьмана. Наявність в іконі релігійних атрибутів і умовного тисненого тла не заважає сприймати образ як суто світський портрет. На іконі представлена українська жінка з правлячих верств, упевнена в собі, розкішно вдягнена. З дещо награною манірністю вона тримає хрест і пальмову гілку. За портретність образу свідчить і подібність віку зображеної жінки до віку Уляни Апостол (приблизно років сорок), і неповторна індивідуальність обличчя, яке не має аналогів у виробленому каноні облич Василя Реклинського і не повторює канонічного образу святої.

9

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Св. великомучениці
Варвара і Катерина
Середина XVIII ст.

Дерево, олія, темпера, позолота. 113,5 × 70,5

ДМУОМ

Ікона «Св. великомучениці Варвара і Катерина» і парна їй «Св. Іулянія та Анастасія» з Конотопа Сумської області належали до намісного чину невідомого іконостаса. Вони мають усі характерні ознаки українського барокко і, з одного боку, свідчать про обізнаність автора з європейським живописом, а з другого, — зберігають суто національні традиції. Ікони належать до київської школи з її високими художніми традиціями, які знайшли вияв одночасно і в графіці. Досить згадати дуже подібні до образів мучениць алегоричні постаті жінок у «Тезі на честь Р. Заборовського» Г. Левицького. Ікона «Св. Варвара та Катерина» зображує святих-мучениць, але атрибути їхньої святості мають другорядний характер. При першому ж погляді на твір вражає святкова урочистість образів, суто світська, мирська імпазантність жінок, зодягнутих в ошатне, барвисте вбрання. Соковите, відверто декоративне трактування орнаментів органічно поєднується з великими плямами червоного, вохристого, чорного кольорів, утворюючи піднесену колірну музику. Її урочистість досягає високого регістру завдяки монументальним, струнким пропорціям постатей. І важко сказати, чого в творі більше: відбиття розкошів та багатства, до яких прагнуло гетьманське оточення, чи захоплення автора невичерпною красою буття. Ця краса оспівана художником і в граційній грайливості жінок, що читається у їхніх позах, у виразі облич, у погляді очей, сповнених то мрійливої задуми, то усміху і лукавства.







10

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Портрет отамана Війська Донського Данила Єфремова. 1752

Полотно, темпера. 225 × 122

ДМУОМ

Портрет отамана Війська Донського Данила Єфремова є яскравим зразком ктиторського портрета. Його автор — невідомий майстер Лаврської іконописної майстерні. Написаний на відзнаку багатого пожертвування отамана Києво-Печерській лаврі, яку він відвідав незадовго до своєї смерті і з якою підтримував постійні стосунки, портрет знаходився в Успенській церкві монастиря. Данило Єфремов за час свого правління відзначився урядовими і дипломатичними здібностями, успіхами у військовій справі, мав авторитет і в Петербурзі, і серед козацтва. Усе це не могло не бути відомим художникові і знайшло відбиття в його творі, що носить монументально-декоративний характер. Композиція відверто парадна, репрезентативна. Отаман, сповнений гідності, урочисто тримає шапку і символ влади — «насіку». Тло сприймається у глибинному вимірові, художник насичує його аксесуарами, але сама постать трактована цілком площинно. Вона виразно окреслена лінійним силуетом. Майстер захоплено вимальовує багату орнаменталію тканин, утворюючи святкову симфонію квіткового декору. При всьому тому портрет позбавлений графічної сухості: рожево-золотаві, сині кольори, умбра, кіновар покладені соковито, звучать у високому регістрі і водночас вишукано згармоновані. Обличчя Данила Єфремова позначене індивідуальними рисами, але в цілому образна змістовність твору досягається не так психологічними засобами, як декоративною звучністю, що споріднює портрет із сучасним йому народним мистецтвом України, а почасти і східною мініатюрою.

11

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Портрет переяславського полковника Семена Сулими Середина XVIII ст.

Полотно, олія. 87 × 65,5

ДМУОМ

Портрет Семена Івановича Сулими, переяславського полковника, обраного на цю посаду 1739 року, є типовим зразком української парсуни. Він, як і парний до нього портрет дружини полковника Парасковії Сулими, походить з родинної галереї маєтку у Сулимівці на Київщині. На відміну від репрезентативності парадних і ктиторських портретів, розрахованих на велику громаду, портрети для родинної галереї мали більш камерний характер.

Автор не пройшов європейської виучки, він не володіє нюансуванням світлотіні і кольору, не вдається і до різнобічної характеристики персонажа. Його цікавить насамперед схожість і вияв найголовнішого не так в характері, як у соціальному становищі портретованого. Цим обумовлене і вирішення композиції, і вираз обличчя Сулими. Його постать сповнена можновладності, що читається у підкреслено енергійному, впевненому повороті плечей, у парадному жесті правої руки, яка тримає атрибут полковницької влади, і в не менш парадному жесті лівої, що стискає руків'я шаблі. Міцна постава, прямий погляд очей, вираз задоволеного усміху на губах, а також стриманий колір тла і зеленого каптана створюють враження необхідної за посадою моделі військової суворості, а багата орнаменталію жупана вносить в портрет ноту урочистої парадності. Архаїзуюча манера виконання надає твору певної традиційності і водночас імпазантності, яка, безсумнівно, імпонувала полковникові. Бо хоч герб, намальований праворуч на тлі, і засвідчує шляхетне походження портретованого, ще у пам'яті його власника родинні зв'язки з козацьким середовищем, де слід шукати справжнє коріння родини Сулим.



Портрет князя Дмитрия Александровича, Кавказского генерала, 1752, Годы





12

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Портрет Парасковії Сулими Середина XVIII ст.

Полотно, олія. 87×66

ДМУОМ

Портрет Парасковії Сулими, дружини переяславського полковника, написаний тим самим майстром, що писав портрет її чоловіка. При всіх ознаках парсуни у полотні водночас наявна досить впевнена образна характеристика моделі. Якщо портрет полковника — це втілення самовпевненості, дещо театралізованої войовничості, то зображення його дружини сповнене м'якої поетичності, жіночності, майже меланхолійності. Одяг полковничихи багато орнаментований, шию обвивають декілька рядків перлів, на голові характерне жіноче вбрання — кораблик, але при всьому тому загальне звучання твору стримане, в унісон з настроєм моделі. Живописна манера поєднується з відверто площинним рішенням і водночас досить відчутним виявленням об'ємів, що, зокрема, досягається майстерним узгодженням лінії з формою. Портрет позбавлений живописних контрастів, абрис плечей м'який, повторює овал головного убору, спокійні жести рук ніби завершують рух ліній. Книга і квітка у руках служать необхідним доповненням загальної характеристики. Художник не прикрашає свою героїню — вона постає живим втіленням патріархального світу української козацької верхівки, усім своїм виглядом свідчить про мир і задоволення, що панують у ньому.

13

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Портрет «знатного військового товариша» війська Запорозького Василя Гамалії Середина XVIII ст.

Полотно, олія. 123×82,5

ДМУОМ

Зв'язок іконопису з портретним живописом, характерний для України, дав своєрідний сплав у портреті Василя Григоровича Гамалії. Гамалія служив з 1752 року у генеральній військовій канцелярії і був близький до кола козацької верхівки, що оточувала гетьмана К. Розумовського.

Створюючи образно-живописну концепцію портрета, художник мало залежав від природи, підпорядковуючи бачене усталеному канону. На могутні плечі він вміщує маленьку голову, на якій брови потрактовані у театральному злеті, а рот неправдоподібно малий. Так само неправдоподібно малі руки. Завдяки контрасту мас постать набуває монументальної виразності. Гамалія дивиться гордовито і дещо зверхньо. Цьому виразу обличчя відповідає й хвацький та самовпевнений жест рук.

Від ікони у портреті імітація золота на киреї, увага до вишуканого ритму ліній, довільне застосування світлотіні, що використовується не як засіб досягнення правдоподібності, а для необхідного авторові моделювання форми. Завдяки цьому голова виразно, опукло виділяється на темному тлі, а увесь портрет набуває імпазантної декоративності. Колорит побудований на варіаціях умбристого тла і темно-червоного орнаментованого жупана, доповнених контрастним звучанням чорної опушки киреї і шапки.



БОРОВИКОВСЬКИЙ ВОЛОДИМИР ЛУКИЧ
1757–1825

Портрет полковника П. Руденка. 1778

Полотно, олія. 235,4×118,5
Дніпропетровський художній музей

Одним із цікавих явищ українського портретного жанру кінця XVIII ст., в якому виразно прозвучали нові концепції живопису, є портрет Павла Яковича Руденка, колишнього запорозького старшини, а в роки написання твору — полтавського бургомістра. Автор його, миргородський живописець Володимир Боровиковський, ще дотримується традиційної композиції ктиторського портрета з його репрезентативністю. Окремі деталі, а також манера постановки і написання ніг, нагадують парсуну. Руденко ефектно стоїть перед глядачем, владно спираючись на палицю правою рукою і впершись у бік лівою. Темний каптан широко розпахнутий так, що видно коричневі вилоги, а під ним світлий жупан, підперезаний широким слуцьким поясом, і руків'я шаблі з золотою китицею. Художник майстерно володіє відтворенням орнаменту та правдоподібністю деталі, про що свідчать пояс і шабля, але його більше вабить м'яке моделювання форми. Він вживає широко, декоративно покладений колір, злегка оживлений півтонами. Площинне трактування інтер'єра в подібного типу портретах поступається тут вільному просторовому оточенню. Відчуття глибини збільшується завдяки зображенню монумента, спорудженого 1778 року поблизу Воскресенської церкви на відзнаку визволення зі шведського полону брата Руденка. Реалістичною виразністю приваблює обличчя портретованого, яке відзначає не тільки схожість, але й певний психологічний стан. Від цього портрета вже недалеко до творів, які згодом принесуть славу художникові у Петербурзі.



15

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Портрет козака
Якова Шияна. 1784

Полотно, олія. 165×83

Одеський історико-краєзнавчий музей

Серед ктиторських портретів в українському живописі XVIII століття особливе місце належить двом портретам братів Шиянів — Івана і Якова. Вони зберігалися колись у Нікопольській церкві, де, згідно з ідентичними написами на портретах, «труда его всему обществу на иконостасе видны» (коштом братів у церкві був споруджений іконостас). Портрети цікаві і тим, що вони належать до останніх пам'яток Запорозької Січі, і тим неочікуваним реалізмом у відтворенні моделі, який ставить їх врівень з кращими зразками європейського портретного живопису XVIII ст. На час написання портретів Січ було ліквідовано. Але брати, будучи вже в роках, зберегли пам'ять про свою колишню належність до неї, вважаючи передусім в цьому свою гідність і суспільне значення. На це звертає увагу і художник, змальовуючи запорізький одяг братів, їхню поважність в поводженні, а у Івана — і воєничість. З обох портретів чи не найбільше вдався художникові портрет Якова Шияна. Оскільки зображення братів мали висіти в церкві, обое без шапок. Яків надів її на батіг, а зверху сперся рукою, ліва його рука на поясі. Він при зброї, міцно стоїть на ногах і спокійно, розважливо дивиться на глядача. Відчувається, він усвідомлює значимість свого минулого і чинність діяння для громади в сьогодні. Живописні засоби, до яких вдався невідомий майстер, в цілому традиційні. Він локальним кольором пише пояси, чоботи і штани. Верхній одяг модельований широко, а орнамент жупанів промальований так, ніби він лежить на рівній площині. Зате письмо обличчя і рук відзначається віртуозною експресивністю, вільністю моделювання форми, відсутністю традиційної конструктивності малюнка, по якому накладався в подібних портретах колір. Портрети, безсумнівно, писалися з натури, вони правдиві й неприкрашені. В них характерно відбився демократизм і пам'ять про бойові звичаї ушавлених в народі запорожців. Саме ця риса захопила І. Рєпіна, коли він познайомився з портретами під час своєї подорожі на Україну 1880 року, коли збирав матеріал для славнозвісного полотна «Запорожці пишуть листа турецькому султану». Образ Якова Шияна він вмістив, майже нічого не міняючи, в свою картину.

16

НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК

Козак-бандурист
XIX ст.

Полотно, олія. 113×104

ДМУОМ

В українському живописі XVII–XIX століть виразно виділяється народна течія, у якій найбільшого поширення набув тип картини «Козак-бандурист», або ж «Козак Мамай». Він переважно побутовував на Лівобережжі і частково — Правобережжі. Виникнувши на реальній основі козацького життя XVII ст., відбивши події гайдамацького руху XVIII ст., картина зрештою стала втіленням народного уявлення про образ героя-козака, воїна і подвижника. Саме до такого типу належить репродукований твір. Він цілком позбавлений побутовізму, образ його споріднений з епічним звучанням образу козака в думках та історичних піснях.

Козак задумливо дивиться на глядача, посмоктуючи люльку і граючи на бандурі. Його оточують традиційні атрибути: дуб із повішеною на ньому зброєю і гербом, кварта й келих, пістоль, козацька шапка, кінь, прив'язаний до списа, порохівниця, лук і стріли. Пропорції всього цього довільні: шабля більша від дуба, порохівниця — від шапки тощо. Живопис в цілому стримано-тьмянний, але в ньому виразно проглядають особливості колористичної побудови творів XVIII ст. — і в трактуванні орнаменту на облямованому хутром жупані, і в колірному вирішенні окремих речей, і в традиційно-усталеній композиції, і у вільному поводженні з перспективою. У типовому для творів пізнішого часу тексті, запозиченому з вертепної інтермедії, є, зокрема, рядки, які влучно доповнюють образ:

Стучилось мені не раз в степу варить пиво.
Пив турчин, пив татарин, пив лях на диво.
Много лежить і тепер по степу с похмілля
Мертвих голов і кісток от того весілля.
Надія в мене певна мушкет сіромаха,
Та ще не заржавіла сабля моя сваха.







Дівчина з Поділля 1804–1807 роки

Полотно, олія. 51 × 37

ДМУОМ

У боротьбі за національну самобутність вітчизняного мистецтва початку ХІХ ст. одним з найголовніших факторів було звернення до народного життя. Важливу роль у цьому відіграв Василь Тропінін, якого доля кріпака на цілих сімнадцять років, починаючи від 1804-го, закинула в село Кукавку неподалік від Могилева-Подільського. Волею кріпосника-графа відірваний від навчання у Петербурзькій Академії мистецтв, Тропінін багато писав українських селян. Про це на схилі літ згадував: «Я мало вчився в Академії, але навчився в Малоросії: я там без перепочинку писав з природи... і ці мої роботи, здається, найкращі з усіх, які я досі написав». Саме до таких належить «Дівчина з Поділля». Твір вражає не лише своєю майстерністю, але насамперед тим теплим почуттям у ставленні до моделі, що загалом не властиве тогочасному мистецтву, в якому пануючою була естетика класицизму. Художник уважно змальовує типову подільську сорочку, корали на шиї, дівочий головний убір, — пастозно покладені фарби добре відтворюють фактуру зображеного. Але увага його далека від захоплення етнографічною екзотикою вбрання, він бачить у ньому високохудожні атрибути народного побуту, водночас віддаючи перевагу людям. Гарний овал молодого смаглявого обличчя прорисований з великою майстерністю, як і малюнок проникливих карих очей і усміхнених губ. Обличчя відзначається гармонійною красою і національною типовістю. Одухотвореність образу, певна його ідеалізованість споріднюють полотно з творами сентименталізму, але водночас відбивають демократизм поглядів художника. Стримано поданий пейзаж збагачує мотив, а золотаво-оливковий колорит у поєднанні з людиною теплою трактування надають творові в цілому поетичного забарвлення.







ШТЕРНБЕРГ ВАСИЛЬ ІВАНОВИЧ
1818–1845

Переправа через Дніпро під Києвом. 1837

Полотно, олія. 52,8 × 83,5

Київський державний музей Т. Г. Шевченка

Учень Петербурзької Академії мистецтв періоду, коли там безроздільно панував класицизм і його найяскравіший представник — К. Брюллов, Василь Штернберг початок свого творчого шляху пов'язав з Україною, де виконав свої кращі твори. Цей факт його біографії не був випадковим, адже в боротьбі за національну самобутність мистецтва, за реалізм у трактуванні насамперед вітчизняної тематики і художня критика, і митці особливу увагу приділяли Україні, нерідко називаючи її «російською Італією». Штернберг здійснив декілька подорожей на Чернігівщину і Київщину, під час однієї з яких і написав невеличке за розміром, але знаменне для розвитку тогочасного мистецтва полотно «Переправа через Дніпро під Києвом». Залишаючись романтиком по духу, він, проте, в безпосередньому спілкуванні з природою переборював умовність академічного романтизму, впевнено оволодівав живописною мовою, що наближала його до життєвої правди. Саме ця риса викликала захоплення творами Штернберга в його приятеля по Академії Т. Шевченка. «Переправа через Дніпро під Києвом» змальовує знамениту панораму Печерської частини міста з Московського шляху, де з давніх часів знаходилася поромна переправа. Через десять років, коли Штернберга вже не буде в живих, саме на цьому місці Т. Шевченка заарештують жандарми, звідси почнеться його десятирічне заслання. Художник з реалістичною вправністю і гострою спостережливістю відтворює побутовий антураж на першому плані, дещо похмурий краєвид Правобережжя з таємничим віддзеркаленням у воді — на другому, і майже дві третини полотна відводить високому, з мерехтливим рухом світла й темряви, небу. Завдяки цьому картина створює захоплююче відчуття безмежного простору, сповнює душу глядача романтичним хвилюванням від досягнення величі природи. Полотно було новаторським явищем для свого часу, утверджуючи небуденну красу вітчизняного краєвиду, а тим самим прокладаючи йому шлях у офіційно визнане мистецтво.

ТРОПІНІН ВАСИЛЬ АНДРІЙОВИЧ
1780–1857

Портрет українського селянина Кінець 1830-х–початок 1840-х років

Полотно, олія. 77 × 55,5

Київський музей російського мистецтва

Переїхавши з України у Росію і остаточно оселившись у Москві, Василь Тропінін продовжував працювати над образами українських селян. До цього періоду належить «Портрет українського селянина», в основі якого лежить етюдний матеріал, виконаний свого часу безпосередньо з натури на Україні. На відміну від романтично-ідилічного забарвлення селянських жіночих образів, у чоловічих портретах художник більший наголос робить на героїзації моделі. В цьому виявилася глибока приязнь художника-кріпака до простого народу, з якого вийшли такі борці за справедливість, як Устим Кармалюк. Недарма дослідники в ряді портретів Тропініна намагаються углядіти образ уславленого народного ватажка, який діяв саме в тій місцевості, де жив і художник. В умовах тогочасної дійсності така концепція художнього образу була засобом утвердження митцем духовної значимості простої людини, людини-трудівника. Пояснювана біографічними обставинами прихильність Тропініна до української теми знайшла живий відгук у російському суспільстві, де «російська Італія» викликала загальне зацікавлення. Тут відіграла свою роль і естетика романтизму, що утверджувала значимість національної теми і образу, фольклорних витоків у мистецтві. В «Портреті українського селянина» Тропінін зображує селянина мужнім і вольовим. Тло позбавлене будь-якого антуражу — обличчя з відкритим поглядом розумних очей виразно моделюється світлотінню. Характерна зачіска, невеликі виразні вуса, гаптований кобеняк і розшитий комір сорочки надають портретові яскравого національного колориту. Художник далекий від милування екзотикою. Селянин тримається вільно й невимушено, — він у своєму природному середовищі. Таке трактування взагалі характерне для селянських портретів Тропініна. Правдиво відтворюючи зовнішні прикмети моделі, художник передусім зосереджує увагу на внутрішньому стані героя. Обличчя селянина вражає своєю гармонійною красою, цільністю вдачі, але водночас при уважному погляді проступає і потаємний душевний біль, що прихований у куточках затиснутих губ і виразі ясних очей. Мабуть, у подібних творах Тропінін більше проявив свою особистість, ніж у портретах, виконаних на замовлення.







Катерина. 1842

Полотно, олія. 93,5 × 77

Київський державний музей Т. Г. Шевченка

Історія світової культури знає мало прикладів, коли в одній особі так блискуче поєднуються поетичне і художнє обдарування. До таких феноменів належить Тарас Шевченко. Полотно «Катерина» написане ним на сюжет однойменної власної поеми, створеної чотирма роками раніше. Але художник не повторює якогось конкретного моменту — мовою образотворчого мистецтва він розвиває одну із сюжетних ліній поеми, втілює свої особисті життєві враження. Картина відображає епізод розставання селянської дівчини Катерини з офіцером, що спокусив її і покинув. Зміст драматичний, та художник з великим тактом розкриває цей драматизм, не переступаючи грань, за якою краса втрачає свою велич. Усі атрибути побуту і пейзажу спрямовані на розкриття змісту, але водночас вони створюють образ улюбленої, виплеканої в уяві України, від якої в рік написання картини Шевченко був відірваний впродовж тринадцяти років. І тому далечінь степу така манлива, а небо над ним таке безмежно синє, а сонце півдня таке гаряче, і боса селянка в красивому дівочому вбранні виступає з грацією, гідною подиву та захоплення. І все ж це не ідилія. Учорашній кріпак, селянський син змальовує драму соціальної нерівності людей, перед якою гине найсвятіше — краса кохання. Не випадково Катерина ступає так, як Марія в «Сікстинській мадонні» Рафаеля, — багатозначна аналогія! Художник не засуджує падіння героїні, для нього лишається незаперечною її висока людська гідність, духовна краса і святість почуттів. Використовуючи мову, якою оволодів у стінах Петербурзької Академії у К. Брюллова, зокрема гармонійно-вишукану композицію, дещо театральний живопис, в ідейно-образному змісті Шевченко виступає новатором. Вводячи у мистецтво персонажі, вихоплені з повсякденної буденності селянського життя, образи рідного народу, він ламає умовні канони академізму, закладає основи критичного реалізму. Романтичний характер твору, яскраво виявлена поетизація образів несуть на собі виразні ознаки національного характеру, народності.

Портрет Маєвської. 1843

Полотно, олія. 32 × 28

ДМУОМ

Під час перебування на Україні після закінчення Академії мистецтв Тарас Шевченко написав цілий ряд живописних портретів української дворянської інтелігенції. До них належить і «Портрет Маєвської». Про модель, крім прізвища, названого першим власником портрета В. П. Горленком, нічого невідомо. Та це й не має принципового значення. Портрету властивий типовий для творчості Шевченка камерний характер. Художник байдужий до соціального стану моделі, для нього цінність людини насамперед полягає в її природній духовній красі. Він із захопленням і приязню вдивляється в обличчя портретованої, і образ її ніби віддзеркалює почуття митця. Портрет безумовно подібний, але авторові цього замало, — завдяки емоційному забарвленню і поетизації образу він створює свою концепцію людини. Саме тому всі портретні твори Шевченка, при всій різноманітності моделей, невловимо схожі між собою.

«Портрет Маєвської» майстерно закомпонований в овальний формат, ніякі аксесуари не відвертають увагу від обличчя. Воно ліпиться енергійними ударами пензля, малюнок всього абрису, гарних очей, тонкого носа, усміхнених вуст відзначається впевненістю і вишуканістю. Недарма в своєму «Щоденнику» художник занотував, що людське обличчя здається йому виявом вищої досконалості і краси природи. Реалістично змальовуючи молоду жінку, Шевченко шукає і знаходить в ній риси ідеального. Але це не призводить його до салонної красивості, бо ідеал художника наповнений глибоко гуманістичним змістом. Завдяки високому людському ідеалу, з якого виходив митець в ставленні до своїх героїв, у його творчості і дворянка Маєвська, і селянка Катерина — мов рідні сестри, хоча в житті вони перебувають на різних соціальних полюсах суспільства.



На пасіці. 1843

Полотно, олія. 53×41

Київський державний музей Т. Г. Шевченка

Кожне з небагатьох жанрових полотен Тараса Шевченка побудоване на особистих життєвих враженнях з побуту українського народу і вражає оригінальністю задуму та сміливістю художніх завдань, що їх митець ставить перед собою. Ці риси властиві і полотну «На пасіці». Глибокий демократизм світогляду автора позначився на новаторському характері картини, який виявляється у небаченій досі в українському живописі першої половини XIX століття життєвій правдивості і одухотвореності. Буденну сцену митець підносить до рівня багатозначного художнього образу, в якому опіваються підвалини родинного життя українського селянина: любов і повага. В картині вгадується і суто особисте, потаємне, що пройшло через життя і творчість майстра, колишнього підлітка-сироти, — мрія про родинне тепло. Під старенькою повіткою селянин лаштує бджолині вулики. До нього прийшло двоє дівчаток. Старша, мов доросла, уквітчала голову вінком, одягла не по зросту, мабуть, материну спідницю і щось говорить батькові. Мала мовчки тримається за сестру, а в лівій руці (зворушлива деталь!) тримає дві цибулини. Батько покинув роботу, обернувся до дітей і з робленою суворістю слухає. Довкола типовий пейзаж з ненав'язливо потрактованими деталями побуту. Художник обрав складний живописний мотив, інтуїтивно випередивши майбутні пошуки французьких імпресіоністів. Під повіткою залягла прозора тінь, персонажі й архітектурні деталі намальовуються силуетом на тлі залитого сонячним промінням краєвиду. Це надає живописному ладові полотна яскравої виразності, а композиції — монументальності.



Портрет юнака з родини Томари. 1847

Полотно, олія. 75 × 60

ДМУОМ

Петербурзька Академія мистецтв від ХІХ століття стала головним центром, де діставали професійну підготовку українські художники. Одним з них є уродженець містечка Короп на Чернігівщині Гаврило Васько. З 1847 по 1863 роки він був учителем малювання у Київському університеті. «Портрет юнака з родини Томари» є зображенням сина полтавського поміщика гвардії капітана Томари — Бориса. Характерно, що, прекрасно оволодівши в Академії майстерністю, художник вільний від умовностей академізму, які тяжіли над історичною картиною чи пейзажем, але не завжди поширювалися на портрет. Портрет юнака Томари відзначається високим професіоналізмом — і живопис, і малюнок, і композиція свідчать про руку майстра. Особливо ж приваблюють у ньому артистизм, який притаманний натурі портретованого, розум, допитливість, що світяться в очах. У портреті не відчувається диктату замовника (нерідко залежного від усталеної моди) над волею художника. Васько втілює в образі своє творче кредо, вбачаючи вартість людини не в її становищі на суспільних сходинках, а в нерозривній єдності фізичної і духовної краси. Недарма дослідник українського живопису Ф. Ернст розцінював роботу Васька як «дорогоцінний зразок інтимного портрета, шматочок побуту нашого старого Києва». Далекий від столичної помпи, Київ середини ХІХ ст. створював атмосферу для виникнення подібних, позбавлених парадності, просякнутих духовним началом образів сучасників.

Весілля. 1860

Полотно, олія. 84 × 122,5

Сумський художній музей

На початку свого творчого шляху Іван Соколов у пошуках романтичних мотивів чимало подорожував по Кавказу і Криму, але згодом до кінця життя оселився на Україні (на Харківщині) і тут черпав сюжети для найкращих своїх полотен. До таких належить і «Весілля». Разом з К. Трутовським і Л. Жемчужниковим Соколов наприкінці 1850-х років багато зробив для утвердження в реалістичному мистецтві селянської теми. З симпатією ставлячись до простого народу, любовно відображаючи типові сцени з його побуту, художник вносив у свої полотна чимало характерних подробиць і поетичних рис, побачених безпосередньо на натурі. Саме цим приваблює картина «Весілля». Вона відображує один з епізодів весільного звичаю, коли в понеділок після вінчання перед перезвою учасники свята радісно вітають молоде подружжя з щасливим початком шлюбного життя. Дія відбувається на подвір'ї біля комори. Художник з майстерною невимушеністю будує композицію, відділяючи в загальному натопті декілька живописних груп, пов'язаних між собою спільністю дії. Погляд вільно переходить від однієї групи до іншої, в кожній з них виділяючи колоритні образи і характерні деталі. Вправно обіграні й мотиви народної архітектури та типова для України пишна рослинність. Соколов не прикрашує своїх героїв: їхній одяг, їхні обличчя, манера триматися з реалістичною правдивістю і знанням справи вихоплені з народного життя. Воно, це життя, захоплює майстра таким, яким воно є, але при тому він відверто вносить у зображену сцену виразну поетичну ноту. В такий спосіб художник-демократ в умовах кріпосницького ладу утверджує духовну красу і значимість простого народу. І в цьому виходить з естетичних настанов народнопоетичної творчості, традицій М. Гоголя та Т. Шевченка. Наслідуючи заповіти Т. Шевченка, він бачить і соціальні суперечності тогочасної дійсності. (Тема соціальної несправедливості гостро звучить у написаному того ж року і сповненому глибокого драматизму полотні «Проводи рекрутів»). Живопис «Весілля» соковитий. Яскраві барви народного одягу вносять у твір ноту піднесеності, надають йому необхідної для обраного сюжету святкової декоративності.







Одягають вінок. 1877

Полотно, олія. 87 × 64,5

ХХМ

Мистецька спадщина Костянтина Трутовського, присвячена Україні, величезна. Художник залюбки відтворював мотиви побуту і звичаїв українського народу, наповнюючи високою поетичністю навіть немудрящі сюжети. Розповідаючи про багатство вражень, набутих на Україні, він підкреслював: «Я знаходжу тут те, чого не дає жодна академія в світі...» Уміння вдивлятися в сучасний йому побут українського народу і перетворювати побачене в художні образи характерно відбилося в картині «Одягають вінок». На Україні здавна існував народний звичай: молоді дівчата в доповнення до барвистого костюма прикрашували голову вінком з живих квітів. Про це писав ще мандрівник середини XVII століття Павло Алеппський. Але художник зображує жартівливий момент: молода мати або старша сестра прибирає квітами малу дівчинку, одягнуту в святкову обгортку і намисто. Йде гра в дорослу — мала запишалася й засоромилася. За прибиранням з серйозною повагою спостерігає хлопчик. В побутову сценку художник вніс багато теплого почуття, авторська розповідь осяяна лагідною усмішкою. Водночас це розповідь про світ високої краси, в якому разом з поетичною піснею, серед вишивання, ткання, кераміки і іншого художньо-декоративного побутового начиння минало життя українського селянина. Картина виразно скомпонована, уся сцена залита благодатним теплом щедрого літа. Твір просякнутий ліризмом, поезією щасливого дитинства, глибокою повагою художника до життя народу.

Хати в літній день. 1882

Полотно на картоні, олія. 34 × 37

ДМУОМ

На початку творчого шляху Володимира Орловського стоять такі відомі діячі української художньої культури, як І. Сошенко і Т. Шевченко, які побачили в своєму землякові непересічний талант і не помилилися в своїх сподіваннях. Т. Шевченко, зокрема, сприяв його вступу до Петербурзької Академії мистецтв. Орловський належить до зачинателів нового українського реалістичного пейзажу. Плідно працюючи, багато подорожуючи по Росії і Західній Європі, він віддавав перевагу пейзажу рідної йому України. Розквіт творчості митця припадає на 1870–1880-і роки XIX ст. До цього часу належить одне з найкращих його полотен «Хати в літній день». Художник уже позбувся певної умовності в трактуванні природи, яку прищепила йому Академія. Полотно має всі характерні риси творчої манери майстра. Під час подорожей він постійно писав етюди, і тому в його картинах відчувається живе спостереження природи. Орловський завжди прагнув узагальнення мотиву, не розмінюючись на деталі. Любив відтворювати сонячне проміння, прозоре повітря, небо. Його манеру відзначає впевнений пастозний, соковитий мазок; колорит насичений, яскравий, завжди оживлений присутністю людини. Прагнення відобразити природу в буденній правдивості було характерним для творчості митця. Недарма сучасники ставили Орловського поруч з І. Шишкіним, підкреслюючи, що наскільки І. Шишкін славиться як корифей північного пейзажу, настільки незрівняним пейзажистом південної природи можна вважати Орловського. Твори останнього приваблюють передачею добового стану природи. Так, в картині «Хати в літній день» майже фізично відчувається полуднева спека, розпечені південним сонцем повітря і земля. Передача емоційного, співзвучного людському настрою, стану природи вдавалася Орловському менше. До цього прийдуть його учні.







27

27

СВІТОСЛАВСЬКИЙ СЕРГІЙ ІВАНОВИЧ. 1857–1931

Вечір у степу. 1890-і роки

Полотно, олія. 98 × 143

ДМУОМ

Вражаюча спостережливість, вміння вихопити з буденної повсякденності мотив, який на полотні перетворюється в натхненний, сповнений високої поетичності художній образ, характеризують кращі твори Сергія Світославського. Проникливий ліризм, почуттєве начало часто стають основним змістом його пейзажних полотен, особливо в циклі, присвяченому українському степу. «Вечір в степу» чи не найтипівіше втілює усі означені риси творчості художника. Світославський не відтворює безмежжя степових просторів — невисокий узгірок правого берега річки гранично наближає обрій, зав-

дяки чому вся дія зосереджена на першому плані. Прекрасно написана гладина води з відблисками неба на ній. Коні зупинилися посередині броду, замер віз, тиша мрійливо огортає все довкола, сонце посилає на землю останні рожеві промені. Витонченість колірних переходів, узагальненість деталей, краса сповненого поезією літнього вечора, нарешті постаті парубка і дівчини, що зворушливо притулилися одне до одного, надають полотну елегійної наспівності, співзвучної образам і почуттям народної пісні.

Відпочинок у степу. 1884

Полотно, олія. 152,5×25

ХХМ

Робота художників на пленері збагатила живопис, але водночас поставила перед митцями цілий ряд нових живописних проблем, зокрема в застосуванні світло-повітряної перспективи і тонового нюансування кольору. Багато уваги цим питанням приділяв і Володимир Орловський. У монументальному полотні «Відпочинок у степу» мотив безмежного повітряного простору є чи не головним змістом твору. Високе, вкрите купчастими хмарами небо насичене світлом і вологою: нещодавно пройшов дощ, і наїжджений шлях іще не висох. Перший план затінений, і лише вдалині сонце щедро залило рівнину. Це утворює відчуття глибини і водночас вносить у пейзаж своєрідний настрій. У безмежному просторі все міниться, тінь химерно лягає на землю, рухається слідом за хмарами. І хоча чумаки показані під час відпочинку, воли полягали, вози нерухомо застигли, а все ж і вони пробуджують у глядача підсвідоме відчуття руху, асоціативно пов'язуючись із шляхом, що простелився у далину. Степ ніби море, без кінця і краю, і, мабуть, тому Орловський, звертаючись до марин («На березі моря», 1884), вживає той же композиційний прийом, що й у «Відпочинку у степу», — трохи берега і моря і багато неба.







Весільний викуп. 1881

Полотно, олія. 73 × 107

ДМУОМ

Зображення народних звичаїв стало однією з провідних тем українського реалістичного живопису, а серед них чи не найпопулярнішим є весілля. В картині «Весільний викуп» Костянтин Трутовський зобразив момент, коли після вінчання у церкві та вечері у батьків нареченої молоді з посагом та весільним почтом їдуть до батьків нареченого. На околиці села їх зустрічає перейма, старший дружка вступає з нею у переговори, і діло дійшло вже до чарки та добрих зичень молодим. Весільний поїзд зупинився біля зачинених воріт, тут зараз відбувається головна дія обраного художником епізоду. Довкола збираються цікаві, — театр, яким, по суті, є народне весілля, без глядача неможливий. Трутовський майстерно розміщує учасників дії, так, що група людей у центрі ніби кулісами фланкується старою з двома дітьми ліворуч і живописною групою жінок — праворуч. Основні персонажі ефектно виділяються світлом. Сонячне проміння горить на білих сорочках; мов квіти барвистого вінка, спалахують червоний, зелений, синій кольори одягу. Дія відбувається на першому плані, але водночас художник розгортає широку панораму з зеленими пишними гаями, традиційними трибаними церквами серед них і синьою хмарою, що рясно пролилася біля обрїю дошем. Картину відзначає піднесеність свята, окремі персонажі окреслені з виразною характерністю. Особливо вдала група жінок ліворуч, що є фактично другим смисловим центром картини. «Весільний викуп» Трутовського репрезентує основний напрямок розвитку українського побутового жанру, в якому пейзаж відіграє рівнозначну роль з персонажами і бере на себе чи не основне емоційне навантаження. Картина овіяна поетичністю, романтична за своїм образним ладом, відбиває фольклорні й етнографічні риси народного побуту.

Святочне ворожіння. 1888

Полотно, олія. 111 × 76,5

Державний Російський музей. Ленінград

Постійно звертаючись до життя українського народу, такі майстри побутового живопису, як І. Соколов, К. Трутовський, М. Пимоненко, значну увагу приділяли сповненим святкової барвистості народним звичаям, в яких завжди було багато театрального, суто ігрового. «Святочне ворожіння» Миколи Пимоненка відтворює один з епізодів зимового циклу свят, в якому брали участь молоді дівчата. Вважалося, що ворожінням у святки можна дізнатися про свого судженого. Саме цим і займаються двоє дівчат, що сидять на широкому дерев'яному ослоні. Художник зосереджує увагу на їхніх гарних, молодих обличчях, на яких веселим захватом і цікавістю світяться очі. Пензель впевнено ліпить форму; обличчя, руки, одяг моделюються строго за малюнком. Трактування мотиву в цілому відзначається живописністю, чому значною мірою сприяє вправно переданий ефект штучного освітлення, що утворює гру світла і тіні, пом'якшує різкі контури і акцентує увагу на головному.

Полотно належить до початку творчого шляху Пимоненка, але в ньому вже виразно виявилися особливості його обдарування: вміння надати об'ємності змістовності будь-якому буденному мотиву, оповідно-психологічне розкриття сюжету, неабиякий дар колориста, увага до ефектів, — рівною мірою, штучного і сонячного чи місячного світла, — глибоке знання народного побуту. У «Святочному ворожінні» особливо привабливе те, що в глибоких контрастах світла й тіні художник ніде не втрачає відчуття кольору, виконавши картину в цілому в святково-піднесеному колориті.







31

31

ПИМОНЕНКО МИКОЛА КОРНИЛОВИЧ. 1862–1912

Ярмарок. 1898

Полотно, олія. 80,5 × 110,5

ХХМ

Одним з яскравих явищ народного життя України були ярмарки, які являли собою багатоденне, багатолюдне, багатобарвне видовище. Ярмарки були не лише місцем купівлі-продажу, але й всіляких розваг. Побувати на ярмарку значило вийти на люди. Тож не дивно, що український ярмарок знайшов широке відображення у творчості і письменників, і художників. Неодноразово звертався до нього Микола Пимоненко. Як майстер побутового жанру він у полотні «Ярмарок» вдається до поширеної в таких сюжетах оповідності. Власне, сам ярмарок в нього трактується як тло, на якому подається сповнена гумору, подібного до гумору народних оповідань або водевільних театральних вистав, сцена. Головні персонажі вправно грають свої ролі, викликаючи веселе зацікавлення глядачів. Літній чоловік вже добре «вийшов на люди», ноги погано його слухаються, і гарна здорова молодиця — дочка чи невістка — веде його з доброзичливою усмішкою під руку. Позаду лайкою і штурханами підга-

няє жінка. Рух постаті кожного з персонажів так співвіднесений з рухом двох інших, що утворюється своєрідний ритм.

Уже полудень, сонце кидає короткі, позбавлені прохолоди, тіні на розпечену, втолочену землю. Натовп на другому плані розчиняється у гарячій куряві, водночас утворюючи необхідне тло для головних дійових осіб. Художник зміщує смисловий центр картини ліворуч по лінії руху головної групи, слідом за нею тягнуться погляди усіх присутніх, і це створює відчуття живої динаміки, невимушеної дії. Живопис картини соковитий, барви повнозвучні, плернерне розв'язання бездоганне. Фарба лягає пастозно, тіні легко протерті по ґрунту полотна. Артистизм розробки фактури полотна засвідчує високу професійну майстерність автора. Прекрасне знання народного побуту, характерний типаж, точність психологічних нюансів, насичений сонцем і світлом живопис висувають Пимоненка у ряди першокласних художників-жанристів.



32

32

ПОХИТОНОВ ІВАН ПАВЛОВИЧ

1850–1923

Зимові сутінки на Україні 1890-і роки

Дерево, олія. 16,8 × 26,5

ДМУОМ

Характерним етапом у розвитку українського пейзажного жанру є творчість Івана Похитонова, близько до якого стоять С. Васильківський і П. Левченко. Не здобувши спеціальної освіти, Похитонов самостійно прокладав шлях у мистецтво. Він орієнтувався на творчість майстрів, які імпонували йому особисто, але не втратив при цьому своєї самобутності. Через родинні обставини Похитонов змушений був більшу частину життя провести у Франції і Бельгії. Проте не поривав зв'язків зі своєю батьківщиною — півднем України, Херсонщиною. У 1890-і роки Похитонов написав одну з кращих своїх картин «Зимові сутінки на Україні». Це невеличкий, написаний на дерев'яній дошці твір, в якому з гідною подиву вправністю покладено кожний мазок. Незважаючи на розмір, художник надає виразної типовості двом персонажам на першому плані, тонко накреслює деталі — на дру-

гому. Вулицю села огортають сутінки, вони бузковою імлою лягають на сніг, густішають за околицею. Земля зливається з небом, предмети втрачають свою чіткість, світ довкола набуває примарності. У холодну загалом колористичну гаму полотна вплавляється тепла вохра вогників вікон, ще більше підсилюючи відчуття хисткої порожнечі зимового степу. Живопис картини соковитий, насичений, вірність мотиву виняткова. Недарма І. Рєпін називав твори Похитонова «мініатюрними перлинами». У тому, як він працював, було щось від старих іконописців: так майстер ретельно опрацьовував кожний свій твір. Він полірував дошку і брав на шпунти, роками витримував її заґрунтованою, полірував поверхню завершених картин. Завдяки цьому твори Похитонова не втрачають своєї свіжості, яскравості і сьогодні.



33

СВІТОСЛАВСЬКИЙ СЕРГІЙ ІВАНОВИЧ

1857–1931

Вітряк. 1880-і роки

Полотно, олія. 76 × 103

ЛМУМ

У полотні «Вітряк» Сергія Світославського одоманітність степу з випаленими за літо, пожовклими травами, з свинцево-синіми хмарами над ними, готовими пролитися холодним дощем, викликає почуття невимовного суму. І цьому почуттю не було б розради, якби художник поринув у безмежжя степового простору, повів погляд до далекого обрію. Але він уникає цього. Натомість, перенісши наголос на таку типову деталь українського пейзажу, як вітряки і вози біля них, розмістивши їх на узгірку, завдяки чому сюжетна дія наблизилася до першого плану, досягає певної камерності мотиву. Композиція картини здається вкрай природною, ніби бездумно вихопленою з дійсності. Але насправді Сві-

тославський з величезним почуттям міри співвідносить небо і землю, знаходить масштабність вітряків і жанрової групи, вишукує гармонійний ритм чергування окремих мас. Він не вдається до яскравих барв, до ефектної живописної манери, до багатослівної композиції. При лаконізмі засобів зосереджує всю увагу на емоційному стані, підпорядковуючи йому свою живописну палітру. Все це разом надає полотну витонченого поетичного настрою.

У полотні «Вітряки» художник виступає як визначний майстер пейзажу настрою, який в останній чверті ХІХ століття стає домінуючим у вітчизняному мистецтві.





Переправа через Дніпро. 1890-і роки

Полотно, олія. 91,5 × 138

ЛМУМ

Учень визначного російського пейзажиста О. Саврасова, Сергій Світославський втілює в українському живописі кращі настанови свого вчителя — створив низку типових, сповнених поетичністю мотивів української природи. У нього були дві улюблені теми: тема Дніпра і тема степу. Вірний своїй творчій концепції, художник у «Переправі через Дніпро» не шукає ефектної композиції чи стану природи. Він веде неспішну розповідь про повсякденне трудове життя ріки, але при цьому сповнює її глибокою поетичністю. Ця поетичність, камерність в зображенні Дніпра відповідає уявленню, що склалося у сучасників під впливом геніальних картин природи, змальованих М. Гоголем. Полотно тричі членується паралельними смугами берегів, ріки і неба. Але це не створює монотонного ритму, бо небо, віддзеркалюючись у гладині води, зливається з нею в єдину смугу, що вносить в композицію твору ефект золотого перетину. Розсіяне сонячне світло виявляє локальні кольори предметів, збагачуючи їхнє звучання тонкими тональними співвідношеннями. Завдяки такому колірному розв'язанню полотно набуває типової для усього живопису Світославського «перлинності», крізь яку дзвінко прориваються окремими спалахами червоні, зелені й сині кольори. Прекрасно відтворивши стан лагідного літнього дня, художник тактовно і разом з тим виразно доповнює пейзаж жанровим мотивом. Він з реалістичною переконливістю накреслює окремі групи і постаті. Особливо вдалими в нього є зображення тварин — коней, волів. Світославський багато вивчав і зарисовував їх під час етюдної роботи, і тому в «Переправі через Дніпро» та в інших полотнах він виступає також і як вправний анімаліст.



35

35

ВАСИЛЬКІВСЬКИЙ СЕРГІЙ ІВАНОВИЧ

1854–1917

Бездоріжжя. 1890-і роки

Дерево, олія. 23,5 × 23

ДМУОМ

Сергій Васильківський належить до тієї частини українських художників, які, діставши професійну підготовку в Петербурзькій Академії мистецтв, у своїй подальшій творчій діяльності не порвали остаточно з її естетичними настановами. А проте величезна закоханість у рідний край (переважно Харківщину і Полтавщину), патріотична основа цього почуття наповнюють його твори щирістю і правдивістю, романтичною піднесеністю. Подібні риси властиві й ефектній картині «Бездоріжжя», в якій з дещо відвертою театральністю відтворено весняне пробудження іше вкритих снігом полів. Картина приваблює тонким нюансуванням стану

природи, характерною для Васильківського мажорною палітрою. Пейзаж просякнутий дією. Тане сніг, земля набрякає талою водою, в небі відбувається протиборство стихій — світла й темряви, вітру і хмар. Художник до певної міри відступив тут від основної власної образно-емоційної концепції, яка полягає у лірико-поетичному відображенні природи, і вніс у «Бездоріжжя» епічні ноти. У цілому ж картина характерна для Васильківського великою увагою, яку він приділив розробці неба, суціль заповненого могутнім кипінням хмар і теплом весняного повітря.





Гість із Запоріжжя. 1901

Полотно, олія. 68 × 110

ЛМУМ

До видатних творів українського історичного жанру належить полотно Фотія Красицького, онука сестри Т. Шевченка Катерини, — «Гість із Запоріжжя». Знаменна сама поява цього твору, пов'язана з автором славнозвісних «Запорожців, що пишуть листа турецькому султану». Викладаючи в Петербурзькій Академії мистецтв, І. Рєпін своїм учням — українцям пропонував обирати для конкурсних (дипломних) робіт сюжети з української історії. Серед цих учнів був і Красицький. Маючи нахил до пейзажу і побутового жанру, він вніс їхні елементи і в картину на історичну тему. Власне, його полотно — це побутова сценка з минулого українського народу, створена на основі ретельного вивчення сучасного життя у рідному селі Зелена Діброва та сусідньому — Козацькому на Черкащині, куди він спеціально виїжджав, готуючись до написання конкурсного завдання. Художником майстерно написаний пейзаж: яскраво освітлений садок, вулики, солом'яний курінь. Перший план затінений. На темно-зеленому, цільному за тоном, тлі розміщені дійові особи в барвистому народному вбранні. Виділяючи яскравим червоним кольором запорожця, Красицький водночас усю увагу глядача (як і увагу персонажів картини) спрямовує на постать хлопчика, який завдяки цьому стає смисловим центром композиції. Рух ніби розгортається по колу: від запорожця до діда, від діда до старої з онуками, а від них знову до запорожця. Центром полотна є простелена на траві скатертину з прекрасно виписаним натюрмортом. Життєва переконливість образів, вдала режисура сцени, прекрасне знання побутових подробиць, авторська теплота трактування сюжету, досягнута, зокрема, за рахунок майстерної передачі стану природи, свідчать про зрілу майстерність митця.



37

37

ЛЕВЧЕНКО ПЕТРО ОЛЕКСІЙОВИЧ. 1856–1917

Водяний млин. 1900-і роки

Полотно, олія. 19,5×27

ДМУОМ

Глибоко національним явищем в українському пейзажному живописі є творчість Петра Левченка, особливо періоду розквіту, що припадає на 1890–1900-і роки. Учень Петербурзької Академії мистецтв, ідейний однодумець передвижників, майстер, що стояв на рівні сучасних йому досягнень у європейському мистецтві, він нерозривними узами був пов'язаний з батьківщиною, виступав як натхненний її співець. Його невеличкі за розміром полотна відзначаються щирістю почуттів, високою поетичністю; їх характеризує виняткове багатство і точність кольору, витонченість живопису. У ліричних пейзажах Левченка знайшли втілення чарівність української природи у всій її різноманітності, життя української провінції — села і міських околиць. Левченко — майстер передачі світла й повітря, але ніколи пленерні завдання не набирали в нього самодостатнього значення, залишаючись засобом втілення ідейного задуму. Полотно «Водяний млин» належить до одного з шедеврів художника, створених у період розквіту його творчості. Гармонійно

й невимушено буде Левченко композицію, виявляючи у зовні непоказному мотиві його образну вагомість і поетичність. Особливе обдарування пейзажиста в даному разі виявляється у неабиякій спостережливості, у вмінні виявити під зовнішньою оболонкою явища його глибинний зміст. Покривлений зруб млина, його стара стріха не стільки говорять про вбогість будівлі, скільки про невтримний плин часу, щоденно пов'язаний з людською працею. Повітря огортає споруду і дерева, пом'якшує контури речей, що ніби вібрують. Яскраві, теплі барви пейзажу віддзеркалюються в гладині тихої річки, збільшуючи відчуття спокою й задумливості літнього полудня, його щедрої повнокровності, і водночас утворюють ефект декоративності. Присутність людини одухотворює краєвид, вносить в нього масштаб. Не останню роль в естетичній повнозвучності твору відіграє й делікатна живописна манера, культура мазка, вишукана фактура покладених на полотно фарб.



38

38

КОСТАНДІ КИРІАК КОСТЯНТИНОВИЧ

1852–1921

Бузок. 1902

Дерево, олія. 70,5 × 93

ОХМ

Ще в 1880–1890-і роки XIX століття Кириак Костанді звернувся до роботи на пленері. Постійне спілкування з насиченою яскравими барвами південною природою Одещини розвинуло його природжене обдарування колориста. Але, прекрасно відчуваючи пейзажний мотив, Костанді ніколи не відривав його від образу людини, природа для нього — головний засіб створення певного настрою в картині. Це виразно проявилось і в своєрідному циклі творів, написаних на матеріалі вражень під час перебування на дачі біля Михайлівського монастиря на Великому Фонтані в Одесі: «Рання весна» (1892), «Тихий вечір» (1896), «Бузок» (1902). Останній належить до найкращих в усій спадщині майстра. В основу його покладено реальний життєвий факт. Серед послушників монастиря

був В. Алексеев, який готувався до постригу. Костанді, відчувши в молодій людині потяг до мистецтва, вплинув на його рішення порвати з монастирем, допоміг поступити в Одеське художнє училище і навіть попервах дав йому притулок. На створення картини пішло два роки напруженої праці. З тонкою спостережливістю художник відтворив музичну ліричність весняного вечора, його ніжні і водночас яскраві барви. Варіації рожевого кольору набувають максимального звучання в буянні пишних квітів бузку. І на тлі цієї радісної весняної симфонії трагічним дисонансом звучить постать людини у чорному, яка у відчай охопила голову руками. Драма окремої людини і неминуща краса життя, що перемагає, — такий ідейно-образний зміст картини.



У кав'ярні. 1902

Полотно, олія. 184,5 × 168,5

ОХМ

Після закінчення навчання у майстерні І. Рєпіна в Петербурзькій Академії мистецтв Олександр Мурашко виїхав у пенсіонерську подорож за кордон, зокрема до Парижа. Вивчаючи сучасне йому європейське мистецтво, художник шукав свою тему, своє творче обличчя. Як колись і його вчитель, Мурашко звернув увагу на життя паризьких кафе і їхніх відвідувачів. Написані впродовж 1902–1903 років картини «У кав'ярні», «Біля кав'ярні. (Парижанки)», «На вулицях Парижа» були надіслані Мурашко до Академії як творчий звіт, але там здалися надто сміливими і викликали невдоволення. За підкресленою вишуканістю одягу, манірністю поз і жестів героїнь названих полотен відчувався легковажний дух паризьких кафешантанів. Власне, усі картини побудовані на цьому контрастному протиставленні, хоча в них більше відбилася авторська спостережливість сцен міського побуту, ніж засудження моралі буржуазного суспільства. Мурашко в своєму полотні «У кав'ярні» правдиво відтворив типову сценку паризького життя, аналогії якій є в реалістичній французькій літературі, зокрема у Гі де Мопассана і Е. Золя. В картині уже виявилися характерні риси творчого методу художника: увага до образної змістовності, психологічної характеристики персонажів, звернення до виразної великопланової композиції, соковитий, яскравий живопис, впевнений малюнок. Яскраво-червоні, синьо-чорні, насичено-вохряні фарби, покладені соковитими вільними мазками, передають своєрідну, дещо театральну атмосферу кафе.



40

40

ГОЛОВКОВ ГЕРАСИМ СЕМЕНОВИЧ

1863–1909

Дубки. 1900-і роки

Полотно, олія. 157 × 180

ОХМ

Учень Петербурзької Академії мистецтв, активний член Товариства південноросійських художників Герасим Головков переважну більшість свого творчого життя пов'язав з Одесою. Тут ним написана велика кількість морських пейзажів. У 1905–1906 роках художник з успіхом виступає на виставках в Росії, Парижі, Мюнхені. Знайомство з сучасним європейським мистецтвом, зокрема з норвезьким живописцем Е. Мунком, помітно збагачує палітру Головкова. Він досягає необхідної виразності кольору, наповнює свої полотна поетичним почуттям. Смерть обірвала життя художника в самому розквіті творчих сил, про що свідчить і картина «Дубки». Полотно відзначається граничним лаконізмом композиційного рішення. На першому плані зображено невеличкий вантажний вітрильник —

«дубок», біля борту якого пришвартований білий човен. Біля лівого обрізу полотна видно ніс іншого вітрильника, вдалині — тонка смуга берега, що тане за обрієм. Головний образно-емоційний зміст бере на себе колір, яскравий, контрастний. Насичена в тоні кіноварна пляма вітрильника ефектно звучить в контрасті з лазурною дзвінкістю морської води, у хвилях якої міниться, ламається віддзеркалення судна. Ця мінливість створює необхідне відчуття динаміки, руху. В цілому картина декоративна, фарби покладені широко, пастозно, образне звучання її піднесене, оптимістичне. В ній багато простору, світла, повітря. «Дубки» Головкова — свідчення принципово нового образно-живописного рішення у мариністичному жанрі, яке ввійшло у вітчизняне мистецтво на початку ХХ століття.



41

41

ПИМОНЕНКО МИКОЛА КОРНИЛОВИЧ

1862–1912

Перед грозою. 1906

Полотно, олія. 116,5 × 160,5

ДМУОМ

У творчості Миколи Пимоненка яскраво виявилася одна з характерних рис українського живопису — тісне поєднання жанру і пейзажу. Нерідко пейзаж набуває домінуючого значення, бере на себе основне емоційне навантаження. Саме цими рисами відзначається полотно «Перед грозою». Воно є ніби подальшим розвитком, талановитою варіацією мотиву, свого часу розробленого В. Орловським у полотні «Жнива» (1882). Лірик за натурою, Пимоненко цього разу звертається до сюжету, просякненого драматичною романтикою. Завжди представлена художником у гармонійному співіснуванні з людиною, природа в полотні «Перед грозою» виступає як ворожа сила, як стихія, перед сліпою могутністю якої людина безпомічна й беззахисна. На небо насунули важкі темно-сині хмари,

на шлях падає пил, збитий копитами овець... Шляхом поспішає пастушка. Полотно сповнене драматичною напругою боротьби світла і темряви, усім своїм образно-емоційним ладом воно викликає відчуття посвисту вітру, його навального подиху. Контраст теплих кольорів землі і холодного неба ще більше підсилює схвильоване емоційне звучання твору. Відчуття простору ніби фокусує одинока, сполошена постать пастушки. Вона водночас є і смисловим, і фізичним центром композиції, вносить в неї необхідний наголос. Полотно «Перед грозою», як і уся творчість митця, переконливо засвідчує його відданість кращим реалістичним традиціям, прагнення повною мірою використати невичерпні можливості реалістичного художнього образу у висловленні глибоких людських почуттів.



42

42

ТКАЧЕНКО МИХАЙЛО СТЕПАНОВИЧ

1860–1916

Весна. 1907

Полотно, олія. 109,5 × 143,5

ХХМ

Представник харківської художньої школи, учень Д. Безперчого, а по Академії — М. Клодта і Д. Орловського, Михайло Ткаченко після пенсіонерської подорожі за кордон через службові обставини, — як перший морський живописець російського головного морського штабу, — повинен був жити у Парижі. Але він не поривав зв'язків з батьківщиною, кожне літо проводив на Україні, найчастіше на Харківщині і Полтавщині, де написав багато етюдів, займався вивченням народного мистецтва. Створені ним по цих матеріалах картини користувалися великим успіхом на паризьких виставках. За полтавськими враженнями художник написав і одне з кращих своїх полотен «Весна». Прекрасно володіючи технікою живопису, майстерно відтворюючи світлоповітряне середовище, Ткаченко не

ставить розв'язання живописних завдань за головну мету своєї творчості. Дотримуючись кращих традицій вітчизняної художньої школи, він досконало проробляє форму, моделює її, користуючись міцним академічним малюнком. А головне, розглядає живопис передусім як засіб відтворення конкретного емоційного стану природи. На полотні зображено невисокий узгірок, за яким видно дві садиби. Сонце висвітлює рожевими променями їхні стіни і стріхи. Таким же лагідним теплом зігріті ніжна трава й протоптана стежка, химерне мереживо іще голих гілок. Тіні блакитні або смарагдові, колір всюди узгоджується в тоні, ніде не утворюючи контрастів. Закоханість художника в рідний край сповнює мотив широчю теплою почуттів, поезією весняного пробудження природи.



43

43

ЛЕВЧЕНКО ПЕТРО ОЛЕКСІЙОВИЧ

1856–1917

Біла хата. Путивль. 1900-і роки

Полотно, олія. 20 × 27,4

Приватне зібрання. Харків

У своїх поетичних живописних мініатюрах Петро Левченко найчастіше відображав життя містечок і міських околиць. В цьому проявився загальний інтерес до провінційної дійсності, що виявляло тогочасне суспільство; він відбився також у тогочасній українській літературі. Подеколи, вносячи в картини яскравий соціальний зміст, митець основну увагу приділяв ліричному забарвленню, підпорядковуючи цьому усі живописні засоби, якими він володів досконало. У 1900-і роки Левченка захоплює проблема пленеру. Спостережливість, уміння бачити колірну насиченість середовища, багатство колірних відтінків і гру рефлексів дозволили йому розкривати нові й нові нюанси в одному й тому ж зовні непоказному мотиві. Так було, зокрема, з околицями Путивльського Мовчанського монастиря, з яких написаний цілий ряд першокласних творів: «Путивль. Монастир», «Путивльський монастир», «Вуличка в містечку», «Біла хата. Пу-

тивль». Виконані безпосередньо з натури, вони є фактично етюдами, що мають міцну картинну композицію і сприймаються як цілком завершені твори. Таке й зовсім невеличке за розміром полотно «Біла хата. Путивль». Воно напоєне сонячним промінням, що контрастно висвітлює маси зелені на другому плані, солом'яні стріхи і стіни будівель на першому. Світло і тінь не вступають у протиставлення, тіні так само насичені кольором, як і освітлені місця за рахунок рефлексів. Головний колірний ефект утворюють білі стіни хати, на яких виразно розгортається варіація теплих і холодних тонів. Художник майстерно відтворює глибину простору, використавши для цього і крутий звив вулички, і лінії паркану та будівель. Картина вражає тонко переданим ліричним настроєм, відтворенням затишку провінційного життя. Разом з тим це не змалювання провінційної глухомані, — образ загалом за своєю концепцією глибоко оптимістичний.



Мама йде! 1907

Полотно, олія. 34,5 × 24,5

ЛМУМ

Майстер різнобічного обдарування, Іван Їжакевич займався станковим і монументальним живописом, журнальною і книжковою ілюстрацією. Багаторічна робота для журналів «Нива», «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация», яку художник активно розпочав наприкінці 80-х років XIX ст., наклала характерний відбиток на його живописні твори. Ілюстрації репродукувалися за допомогою ксилографії, отже головну увагу художник звертав передусім на композицію, малюнок, тональні співвідношення. Їжакевич виконував свої роботи переважно в техніці гризайлі, чорною і білою олійними фарбами, і досяг у цьому високої майстерності. Основним змістом його ілюстрацій було життя українського народу. Чимало уваги, особливої душевної теплоти і ніжності приділив художник зображенню дітей. Це знайшло відбиття і в живописному полотні «Мама йде!» (існує варіант — повторення 1926 року). У картині правдиво передана ситуація з селянського життя, в якій батьки, зайняті цілоденною працею у полі, залишили малу дитину на догляд старшої сестри. Хлопчик дочекався повернення матері, бачить її і радіє разом із сестрою. В полі вже сутеніє, хмари над обрієм зарожевіли. В розсіяному світлі надвечір'я фарби звучать локально, відкрито, декоративно. Твір має всі характерні риси ілюстрації до періодичних видань: композиція його лаконічна, великопланова, позбавлена дрібних деталей, вона легко читається з першого погляду, колірна гама стримана, використання барв мінімальне, зате тональна розробка відзначається широким діапазоном. Художник ніби передбачає можливості майстра-ксилографа, якому доступна гра світла, тону, а не кольору. Полотно приваблює глибокою народністю, винятковою людяністю образно-емоційного змісту, оригінальною авторською манерою, не властивою митцям, які працювали переважно на пленері.

Діти на леваді. 1908

Полотно, олія. 88 × 98

ЛМУМ

Хоча полотно «Діти на леваді» написане Оленою Кульчицькою одразу ж по закінченні Віденської художньо-промислової школи і належить до раннього періоду її творчості, в ньому відбилася ідейна і професійна зрілість авторки, якій на той час виповнилось тридцять один рік. У власному альбомі вона з приводу своєї роботи занотувала: «Діти на леваді», 1908–1909, Косів, після повернення з Відня і подорожі до Франції, Англії, Німеччини. Картина написана під час вакацій у батьків на основі ескізів і етюдів над рікою». У складних умовах соціального й національного гноблення, що їх зазнавали простий люд та інтелігенція західних українських земель, Кульчицька свідомо й декларативно присвятила увесь свій талант відображенню історії та побуту українського народу, природі рідного краю. В ній жило незбориме почуття глибокої відповідальності за стан і розвиток української культури, за духовне багатство народу. «Діти на леваді» — мотив селянського життя галицького Підгір'я, з реалістичною майстерністю відтворений художницею. Типаж дітей, одяг, красвид — усе це вивчено на натурі і тому правдиве, переконливе. Сині гори, золотава, залита сонячним промінням зелень, напоєне теплом повітря, білі сорочки дівчаток сповнюють картину оптимістичним настроєм, надають образам особливої зворушливості. Художниця майстерно володіє пленерним живописом, композицією. В квадратний формат полотна вдало вписана група дітей, розмішених по колу. Вертикальна постать дівчини, що звелася на ноги, органічно зв'язує перший план з вільним простором долини і далеких гір. Це надає композиції в цілому гармонійної урівноваженості, що якнайкраще відповідає стану затишного літнього дня. Серед творів українського живопису на дитячу тематику картина Кульчицької «Діти на леваді» є однією з найпривабливіших.





46

46

ВАСИЛЬКІВСЬКИЙ СЕРГІЙ ІВАНОВИЧ

1854–1917

На греблі
Воли біля броду
1900–1910-і роки

Дерево, олія. 24 × 36

ДМУОМ

Позбувшись успадкованої у вчителів по Академії мистецтв М. Клодта і В. Орловського певної живописної сухості, властивої для першого періоду його творчості, Сергій Васильківський став в українському живописі в ряд визначних майстрів-колористів. Його пейзажі відзначаються чистотою кольору, яскравістю барв, зберігаючи при цьому образну змістовність і поетичну проникливість. Після знайомства у Парижі з І. Похитоновим під час пенсіонерської подорожі за кордон художник звернувся до невеличких форматів, створюючи довершені, вишукані за фактурною обробкою живописні мініатюри. В них з натхненною піднесеністю оспівує він буденні мотиви вітчизняного пейзажу. В його творах завжди відчувається авторська законаність. Вони завжди зігріті присутністю людини. Саме до таких належить пейзаж з виразним побутовим мотивом «На греблі. Воли біля броду». Художник розігрує варіації жовтої і синьої фарб, спи-

раючись на закон додаткових кольорів. На першому плані на пісок лягла лілувата прозора тінь, оживлена теплими жовтуватими і бузковими рефlekсами. Ці ж кольори ефектно міняться в хвилях ставу. На другому плані уся долина і білі хати села залиті золотом теплого проміння надвечірнього сонця. Воно ж освітлює й узагальнено, але характерно змальовані постаті селян та волів. За селом здіймаються пагорби, огорнуті лілуватим у сонячному промінні повітрям. Небо над ними напоєне теплом і світлом. Чисті, яскраві кольори, оптимістичне сприйняття художником дійсності, життєва правдивість наповнюють змістовністю в цілому позбавлений будь-якої ефектності пейзажний мотив. Особливої привабливості надає творові ретельно розроблена фактура. Митець вдається до шліфування шару фарб, але при цьому зберігає експресивну виразність мазка.



47

47

НОВАКІВСЬКИЙ ОЛЕКСА ХАРЛАМПІЙОВИЧ. 1872-1935

Автопортрет з дружиною. 1910-і роки

Картон, олія. 68,5 × 68

ДМУОМ

Учень Краківської школи образотворчих мистецтв Олекса Новаківський швидко виробив свою яскраву живописну манеру, набув неповторного творчого обличчя. Воно однаково виявилось і в його пейзажних полотнах, і в натюрмортах, і в портретах. Художник зображує себе людиною, яка зазнала життєвих незгод, але не зламана ними. І

поряд невід'ємно, але ненав'язливо постає лагідний жіночий образ. Сумне, задумане обличчя на відповідному контрасті доповнює й підсилює емоційне звучання автопортрета. В живописному ладі полотна вгадується майстер великого темпераменту. Художник енергійними мазками виразно ліпить форму, колір чистий, яскравий.





Трійка. 1917

Полотно, олія. 70 × 127

Сімферопольський художній музей

Микола Самокиш в українському мистецтві належить до романтичної течії. Визначний представник батального й анімалістичного жанрів, співець героїчного минулого України, основоположник батального жанру в українському радянському живописі, він був неперевершеним майстром зображення коней. В європейському мистецтві в цьому відношенні його ім'я стає поряд з іменами таких майстрів, як Роза Бонер, Йозеф Брандт, Юліуш Косак, Ян Матейко, Ернест Мейсоньє, Йозеф Хелмонський. Посідаючи посаду професора — керівника батальної майстерні Петербурзької Академії мистецтв, Самокиш постійно відвідував Україну, де щедро черпав різноманітні життєві враження. Змушений через хворобу виїхати до Криму і жити там певний час, він на матеріалі місцевих вражень написав у Євпаторії одне із своїх наймонументальніших полотен — «Трійка». Воно стало ніби виразом почуттів багатьох поколінь, для яких шалений лет коня був найвищою мірою швидкості, що давала вихід і розраду романтичному буянню людської натури. Трійка коней, охоплена запалом змагання, летить, розпластавшись, над сніговою рівниною. Художник вільно розв'язує складні ракурси, точно вимальовує кожний сповнений напруги м'яз, детально відтворює деталі реманенту. Полотно ніби вщерть заповнене ритмічним гупанням копит, важким диханням коней, густим дзенькотом бубонців. Темні силуети кінських тіл виразно вимальовуються на світлому тлі засніженого степу, збільшуючи враження навалної вагомості руху. В полотні виразно відтворено стан морозного зимового дня, але художник не вдається до тонкого колірнього нюансування. В цьому виявилися характерні особливості творчого методу майстра, який, зокрема, висловлювався: «Малюнок — кістяк живопису, на якому він тримається. Малюнок — життя твору, колір — його одяг». Як правило, Самокиш детально вимальовував композицію на полотні, заповнюючи рисунок на наступному етапі роботи кольором. Завдяки цьому твори його важко сплутати з будь-якими, вони виразно позначені авторською самобутністю.

Селянська родина. 1914

Полотно, олія. 140 × 136,5

ДМУОМ

Удосконалюючи професійну майстерність в художніх закладах Києва, Петербурга, Парижа, Мюнхена, Олександр Мурашко уже з перших творчих кроків виявив увагу до психологічно змістовного художнього образу. Особиста близькість до народного життя обумовила звернення його до народної теми. Монументальне полотно «Селянська родина», написане по мотивах вражень, набутих на Полтавщині, належить до періоду розквіту таланту художника. За принципами розв'язання сюжету, композиції воно є виразно новаторським і відкриває нові обрії розвитку українського побутового жанру. В картині немає розгорнутої дії. Персонажі — літні батьки і їхня молода дочка — нерухомо застигли перед глядачем. Художник відтворює не фабульну сцену з народного життя, а розгортає перед глядачем епічно-філософську картину цього життя, накреслює виразні характерні типи. І ще яскраві, просякнуті сонячним світлом барви, ефект сонячного проміння в інтер'єрі — це теж зміст твору, розповідь про прекрасну, насичену соковитими, святковими кольорами літа природу, серед якої минає людське буття. В контрасті з цим оптимістичним середовищем змальовані пригнічені роками й тяжкою працею старі. І хоча висока, огрядна дівчина органічно вписується в це середовище, погляд її сповнений тривоги, нічим запитом до майбуття. Полотно написане з високим професіоналізмом. Живопис насичений рефlekсами, кольори спалахують і тьмяніють, але ніде не втрачають барвистості. Пензель кладе фарбу широко, узагальнено, експресивно, виразно виліплює форму. Картина гармонійно злагоджена і при тому вся побудована на контрастах. Буянність природи, повнокровність життя з одного боку і пригніченість, покірливість людини долі — з другого. Імпресіоністичність колірнього розв'язання, безпосередність враження і монументальність задуму, епічність композиції, узагальненість форми. Психологізм образів і винятковий декоративізм живопису. Полотно «Селянська родина» виразно національне за своїм об'разним ладом, в чому відбилася прекрасна обізнаність Мурашка з життям українського народу.



Натюрморт. 1916

Папір, пастель. 103 × 73

ЛМУМ

Перша світова імперіалістична війна була в розпалі. Один з її найзапекліших фронтів проліг через Галичину, несучи народові горе і руїни. Олекса Новаківський тяжко переживав ці події, шукав розради своїм почуттям у творчості. Як антитезу драматичним колізіям сучасності він з високим мистецьким запалом звеличує у створеному тоді циклі натюрмортів вічну красу природи, її щедрість і багатство. Один з натюрмортів художник так і назвав — «Багатство України» (1917). До найвдалиших у цій серії належить «Натюрморт» 1916 року. Він, як і інші роботи цього часу, через нестачу в умовах війни олійних фарб виконаний Новаківським у техніці пастелі. Хоча митець раніше ніколи не звертався до цієї техніки, він блискуче опанував усі її можливості. Більше того, завдяки насиченій дзвінкості, чистоті кольору, властивим пастельним фарбам, живописне обдарування майстра розкрилося тут з особливою яскравістю. Розв'язуючи програмне завдання, художник відповідно до нього обирає мотив і зображує осінні плоди і квіти. Як вправний композитор, митець продумано розміщує речі на площині, ефектно варіює колір, робить потрібні йому наголоси. Зобразивши в центрі вишукану за малюнком срібну вазу, він на контрасті з раціоналізмом її побудови максимально виявляє довільну стихію форм, породжених природою. Переконливо відтворюючи фактуру окремих речей, їх матеріальну вагомість, художник водночас лише намічає кольором другорядні деталі, зберігаючи тільки їхню тональну насиченість. Яскраві червоні, сині і помаранчеві кольори та їх похідні звучать як злагоджений, сповнений оптимістичних інтонацій ансамбль, сповнюють душу піднесеним почуттям, пробуджують захват немеркнучою красою світу. Артистизм, високий художній смак, що читаються в натюрморті, є прямим віддзеркаленням реалістичного методу відтворення автором дійсності, глибокої поваги його до натури.

Біля яблуні. 1920

Дерево, темпера. 54 × 40

ДМУОМ

На зламі XIX і XX сторіч у мистецтві народжувалося багато нових творчих напрямків, представники яких декларували новаторське ставлення до відображення дійсності. Деякі з них стояли на формалістичній платформі і зникли з поваленням буржуазно-поміщицького ладу. Чимало з них впливалося в нове, радянське мистецтво, намагаючись зі своїх позицій розв'язувати завдання, що їх висувало перед митцями сучасне життя. До останніх належить і так званий «бойчукізм», що дістав свою назву від засновника школи Михайла Бойчука. У картині його брата Тимофія «Біля яблуні» типово втілюються теоретичні настанови М. Бойчука. Це орієнтація на монументальне мистецтво як найбільш масове і відповідний пошук традицій в епохах, характерних найвищим злетом цього мистецтва, а саме — в монументальному живописі Візантії і раннього Відродження, а також в українській народній творчості. У своїх концепціях М. Бойчук не був одинокий — подібних поглядів дотримувалися мексиканець Дієго Рівера, росіянин К. Петров-Водкін, які зробили помітний внесок у скарбницю світового мистецтва. Піднятися врівень з ними бойчукістам завадив догматизм, що став на перешкоді досягненню реалістичних здобутків сучасності, відгородив їх від плідного подиху життя. Картина «Біля яблуні» написана за цілком реальним сюжетом, але розв'язання його відверто умовне. Художник орієнтується не на життєві враження, а на стародавні зразки живопису. Відповідно його картина «Біля яблуні» позначена умовністю пейзажу, застиглістю композиції, локальністю колірних поєднань, площинним трактуванням форми, стилізованим малюнком. Завдяки такому рішенню художник створює картину-символ. У звичайній жанровій сцені ним втілено образ одвічної родючості і щедрості природи, дари якої належать людині.







52

52

СВІТЛИЦЬКИЙ ГРИГОРІЙ ПЕТРОВИЧ

1872–1948

Хата в місячну ніч. 1919

Полотно, олія. 52 × 72,5

ДМУОМ

Син скромного оркестранта Київського оперного театру Григорій Світлицький рано полюбив музику, чудово грав на скрипці і фортепіано, сам писав музичні твори. Своє захоплення він не тільки проніс через усе життя — воно яскраво позначилося на його живописних творах. Про їхню спорідненість з музикою свідчать уже самі назви: «Музиканти», «Листя шелестить», «Ноктюрн», «Елегія», «Симфонія», «Вечірні мелодії», «Чайковський на Україні» тощо. Другий факт біографії також наклав помітний відбиток на творче обличчя митця: під час навчання і подальшої праці у Петербурзькій Академії мистецтв він познайомився, а згодом потоваришував з А. Куїнджі, неперевершеним майстром відображення мотиву місячних ночей України. Не без впливу А. Куїнджі Світлицький розробляв цей мотив з постійністю та великим захопленням і досяг у цьому неабиякої майстерності. Декілька творів подібного плану були написані Світ-

лицьким і після остаточного повернення на Україну 1919 року, зокрема «Хата в місячну ніч», де відтворено краєвид південної Київщини. На першому плані художник зображує просту селянську хату. Її побілені крейдою стіни і димар світяться таємничим блакитнувато-зеленавим світлом. Це ж світло розливається в повітрі, насичує його тихим сяйвом, сповнює простір фантастичною загадковістю. Прозора тінь від невидимого дерева, що химерною плямою розповзається по стіні, глибока глуха тінь під гіллям дерева праворуч підсилюють відчуття глибини простору і водночас збагачують тональну гру композиції. Вдалині, за рікою світяться у місячному сяйві хатки і заклично блимає теплий вогник у вікні одної з них. Полотно сповнене витонченого ліризму, музикальності, образ його промовляє передусім до почуттів глядача. Це справжній ноктюрн, виконаний художником за допомогою пензлів і фарб.



53

53

ПАДАЛКА ІВАН ІВАНОВИЧ. 1894–1938

Фотограф Середина 1920-х років

Пашір, темпера. 33,5×45

ДМУОМ

Теоретичні настанови школи М. Бойчука знайшли практичне втілення в творчості його учнів, найбільше О. Павленко, І. Падалки, В. Седляра. Зокрема, Іван Падалка, який працював у найрізноманітніших видах і жанрах мистецтва, послідовно дотримуючись положень «бойчукізму», намагався наповнювати свої твори життєвими враженнями. Про це свідчить і його робота «Фотограф». У ній відбилася гостра спостережливість автора, яку він засвідчив у серії робіт, присвячених сучасному йому українському селу. З дещо іронічною жартівливістю зображує Падалка сцену появи в провінції заїжджого фотографа. Це виняткова подія для мешканців. Заради такої нагоди усі вдяглися в святковий одяг, щоб гідно увічнити себе на фото. Молоде подружжя картинно, як годиться, але з видимою напруженою позою перед об'єктивом. На них звернута увага всіх присутніх. Сюди ж привели і

гарно вдягнених дітей. І лише зайнятий справою фотограф своєю незграбною постаттю, мішкуватим костюмом кумедно не вписується в загальний ансамбль, в ошатну урочистість. Сцена сповнена безпосередності, ніби миттєво вихоплена з життя, але насправді композиція її ретельно продумана і відзначається раціоналізмом побудови. Це відбилося насамперед у розміщенні постатей, у прагненні об'єднати всі персонажі у тричастинні групи. Останнє надає усій композиції особливої музичної ритмічності, узгодженості. Кольори яскраві, чисті, їх тонова градація відверто пов'язана із засобами тонального моделювання форми в старовинному іконописі. Серед інших персонажів художникові особливо вдався типаж молодого подружжя, у якому він виявив чимало яскравих рис, помічених безпосередньо в житті.



54

54

ВОЛОКИДІН ПАВЛО ГАВРИЛОВИЧ. 1877–1936

Натюрморт з червоним підносом. 1927

Полотно, олія. 36 × 69

ДМУОМ

Один з активних митців 1920-х років Одеси Павло Волокидін в усі свої твори—портрети, пейзажі, натюрморти—вносив властиву одеському художньому осередку яскраву живописність, вишуканий колоризм. Багатством, чистотою, гармонією барв відзначаються кращі його роботи, до яких належить і «Натюрморт з червоним підносом». Прикметною особливістю твору є ясність його композиційного рішення. Всього лише декілька речей зображує художник, але нерозривно об'єднує їх логікою життєвого співіснування в побуті людини. Його приваблює не мотив достатку, не щедра неповторність форм природи, які звично найчастіше бачити в мистецтві натюрморту. Суворостриманість, класична простота життєвого мотиву в поєднанні з повнокровним колірним забарвленням ут-

ворюють яскравий образ, що одразу і надовго запам'ятовується. Художник з великою майстерністю відтворює вагомість і матеріальність речей, їхню об'ємність. Різномасштабні маси синьо-зелених чайника і чашки з блюдцем утримуються в рівновазі темно-синьою пляшкою і золотавими бубликами, ефектно контрастуючи з головним кольоровим наголосом натюрморту — яскраво-червоним підносом. Вдалою композиційною знахідкою є те, що поставлений на ребро піднос утримує погляд глядача на першому плані картинного простору.

Насиченість фарб і водночас стриманість живописної палітри надають «Натюрмортові з червоним підносом» виразної декоративності.

Гуцулки біля церкви. 1920-і роки

Картон, олія. 56 × 46

ЛМУМ

Іван Труш — один з провідних західноукраїнських митців, який багато уваги приділяв практиці й теорії образотворчого мистецтва, питанням побудови демократичної української культури. Пройшовши школу у Краківській Академії красних мистецтв, зокрема у Яна Станіславського, вивчаючи сучасні європейські течії, він свідомо прагнув творити мистецтво, позначене народністю й національною самобутністю. Поряд із портретами та пейзажами Труш постійно писав жанрові полотна за мотивами, запозиченими з життя гуцулів. Він не розкривав соціальних суперечностей, його передусім цікавила яскравість народних звичаїв та народного одягу. Малюючи багатофігурні композиції, митець не вдавався до поглибленої характеристики окремих персонажів, до їх виразного окреслення, вважаючи, що це порушує гармонію цілого. Натомість звертався до сміливого виявлення декоративних плям, яскравого звучання кольору на пленері. Саме так написана гуцульська серія побутових полотен і, зокрема, «Гуцулки біля церкви». На перший погляд полотно здається навіть ескізним, але насправді воно чи не найбільш завершене в усій серії і характерно репрезентує авторську манеру Труша. Весь простір композиції напоєний світлом і кольором, але фарби не кричущі, а підпорядковані єдиній тональній гамі. Око глядача не в змозі зупинитися на деталі, всюди повновладно панує колір, покладений широкою плямою, в якій переважає вохра. А втім, художник далекий від формалістичних вправ.

Його твір приваблює відтворенням настрою приязної розмови жінок, щедрим теплом прозорого весняного дня, широю захопленістю живописною красою гуцульського одягу, красою, що віддзеркалює духовне багатство людей, які її створили. І дивна річ, незважаючи на узагальненість живописної мови, картина вимагає уважного і довгого розглядання, — тільки при цій умові розкривається вся її образна і колористична змістовність.

Українська дівчина. 1925

Полотно, олія. 73,5 × 65

ХХМ

Учень І. Рєпіна по Петербурзькій Академії мистецтв Семен Прохоров з 1913 року оселився в Харкові. Працюючи загалом у манері, виробленій під час навчання, він у 1920-і роки підпав під вплив властивого тогочасному російському й українському мистецтву захоплення народною творчістю. Це відбилося на таких його полотнах, як «Жниці», «Степан Разін». Створена 1925 року «Українська дівчина» також належить до цього циклу робіт. Але в останньому випадку, маючи міцну професійну підготовку, вільно володіючи малюнком, моделюванням форми, тонально насиченим живописом, психологічною характеристикою образу, Прохоров не підпорядковує цього, як трапилося в «Жницях» і «Степані Разіні», канонам певного стилю. Натомість сама краса народної творчості безпосередньо стає об'єктом його уваги. Своє захоплення нею він виявляє властивими його творчому методу реалістичними засобами. Від народної творчості Прохоров запозичує увесь антураж і манеру картинно-урочистої побудови композиції. Молода дівчина зображена на тлі золотаво-вохряного з рожевими квітами килима, що утворює святково-декоративну, площинну. З цим тлом гармонійно узгоджений колір обличчя і рук. Дівчина в задумі трохи схилила голову, її спокійні карі очі лагідно дивляться на глядача. М'який жест рук свідомо має дещо манірний характер — художник тим самим ніби привертає увагу до їхньої краси, до принади перев'язаної стрічкою коси. Червона хустка на голові, червона кайма разом із чорною плямою керсетки утворюють ніби основний колірний стрижень, біля якого ритмічно лягають кольори білої сорочки і зеленої запаски. Полотно приваблює добротною академічною манерою виконання. В ньому виразно звучить замилювання красою молодості, висловлене художником зі зворушливою безпосередністю.







57

57

ТРОХИМЕНКО КАРПО ДЕМ'ЯНОВИЧ. 1885–1979

Над Великим шляхом. 1926

Картон, олія. 56 × 64

ДМУОМ

Незначний за розміром твір Карпа Трохименка «Над Великим шляхом» (початкова назва «Краєвид Дніпра з Іванової гори») знаменний у багатьох відношеннях. Він свідчить про несхитну відданість реалістичним традиціям, яку прищеплювала своїм учням Київська рисувальна школа М. Мурашка і яку ще більш зміцнило навчання у Петербурзькій Академії мистецтв, зокрема у М. Самокиша. «Моєю давньою мрією було оселитися на деякий час на березі Дніпра, щоб помалювати», — писав Трохименко у своїх спогадах. Закоханість художника мотивом передається глядачеві. Краєвид захоплює своїм епічним, пісенним розмахом. Тут багато про-

стору, хвилюючої далечини. Композиція наповнена рухом: від глядача поле стрімко скочується в яр між двома горами, м'які обриси гір на другому плані ритмічно підносяться до неба, вдалині велично плине Дніпро, і над усім вирують хмари, на тлі яких урочисто сяє веселка. Золото високого стиглого жита, що жнуть трое жінок, як головний колористичний ключ, проходить через усю композицію твору. А сама присутність трудівниць і плодів їхньої праці наповнює краєвид особливою людністю і теплом. Картина Трохименка — це роздум про вічність, про шляхи історії і сучасність рідної землі.



58

58

БУРАЧЕК МИКОЛА ГРИГОРОВИЧ. 1871–1942

Хата опівдні. Спека. 1928

Картон, олія. 24,5 × 34,5

ХХМ

«Хата опівдні. Спека» написана Миколою Бурачком у період найвищого злету його творчості. Вступивши в мистецтво зрілою людиною, з життєвим і різноманітним творчим досвідом (актора, письменника), маючи за плечима навчання в Київській рисувальній школі М. Мурашка, Краківській Академії красних мистецтв та художніх студіях Парижа, він багато взяв від своїх учителів, зокрема від Яна Станіславського та барбізонців і імпресіоністів. Але при тому зберіг творчу самобутність, ставши одним з визначних українських живописців-колористів. Висловлюючи своє кредо, художник писав: «Мене часто називають імпресіоністом, але я тільки пленерист», відзначивши при цьому, що не цурається і досягнень імпресіоністів. Сюжетом твору «Хата опівдні. Спека» став мотив розпеченого полудневого сонцем дня, коли вся природа щедро напоєна світлом і теплом. Художник доводить до максимальної напруги звучання кольорів. Кожен з них спалахує на сонці, світиться рефлек-

сами в тінях. Бурачек свідомо бере щільніший тон, уникає розбіленості фарб. Ця особливість, як і організованість самої композиції, свідчить про те, що твір не є етюдом, не списаний безпосередньо з натури, а побудований на синтезі життєвих вражень, має картинний характер. Саме такий шлях пошуку художнього образу властивий для творчості Бурачка 1920-х років.

Невеличке за розміром полотно захоплює винятковістю творчого темпераменту. Він виявився насамперед в енергійній фактурній обробці, в рельєфному накладанні мазків, а також у живописному ладі композиції в цілому. Насичене темно-синє небо, солом'яна стріха, яка ніби фосфоресцює в сонячному світлі, затінена стіна, що мерехтить суцвіттям рефлексів, спалахи червоних маків, підтримані соковитими плямами червоних віконниць, — все це вражає буянням кольорів, засвідчує щедрість природи, відбиває оптимістичність погляду художника на сучасну йому дійсність.



Повернення. Права частина триптиха «Життя». 1925–1927

Полотно, темпера. 178 × 89

ДМУОМ

Майстер високого професійного рівня, за плечима якого уже був такий визначний твір, як «Наречена» (1910), і цілий ряд портретів, Федір Кричевський у 1920-і роки захопився популярною на той час ідеєю пріоритету монументального мистецтва в радянській художній культурі. Натура, схильна до самовідданої праці в раз обраному напрямку, він уважно вивчає стародавній фресковий живопис, експериментує з техніками і матеріалами, створюючи при цьому цілий ряд позначених оригінальністю творів. Набуті таким чином знання і вироблені концепції він найповніше втілює в монументальному триптиху «Життя». У складному тричастинному творі митець розповідає про радощі і печалі простої селянської родини, про любов, сім'ю і війну, що несе із собою нещастя. Праворуч від центральної композиції «Сім'я» — повернення солдата з царської війни. Солдат повернувся героєм, з «георгієм» на грудях, але калікою, без ноги. Разом із радістю у сім'ю прийшло горе, подвійне для селянина, покликання якого — ходити біля землі. Художник високого гуманістичного складу, Кричевський у цьому творі чи не вперше для себе звернувся до драматичного змісту. Але розповідь про життя персонажів позбавлена дрібної жанровості, вона сповнена епічної величчю, завдяки чому із суто особистої події сцена переростає в соціальну категорію. У цьому виявилася одна з характерних рис творчого методу Кричевського — досягати великого монументального узагальнення на суто конкретному матеріалі, не втрачаючи його життєвої вірогідності й повнокровності. Саме таке розуміння монументалізму художник протиставляв принципам школи М. Бойчука. Зі слів дружини художника відомо, що, створюючи цей триптих, він поставив за мету довести «бойчукістам», як саме слід користатися традиціями. І довів це блискуче. Фактура темперних фарб, монохромний живопис, чіткий конструктивний малюнок, що міцно утримує площинно пророблену форму, нагадують фреску. Об'єм художник виявляє, подібно стародавнім майстрам, короткими білими штрихами, ніде не вдаючись до глибоких тіней. Разом з тим традиційність засобів не переходить у догматизм, у кожному доторку пензля відчувається майстер, для якого над усе — життєва правда.

Натюрморт із самоваром 1929

Полотно, олія. 90 × 79

ДМУОМ

Покинувши навчання на юридичному факультеті Петербурзького університету, Лев Крамаренко відвідує майстерню Д. Кардовського в Академії мистецтв, а згодом завершує навчання у приватних студіях Парижа. Багато уваги приділяючи вивченню монументального мистецтва в музеях і старовинних містах Європи, широко впроваджуючи набуті знання в практику, Крамаренко постійно звертається до станкового живопису. В наполегливій роботі з натури, у студіюванні мотивів реальної природи він вбачав, на відміну від «бойчукістів», неодмінну умову вдосконалення майстерності і збагачення власної творчості, зокрема живописного бачення світу. Прагнення зберегти свіжість безпосереднього сприйняття натури, виявити її колірне багатство і при тому не порушити цілісність певного колористичного задуму характерно відбилосся в «Натюрморті із самоваром». Робота приваблює експресивною манерою виконання. Крамаренко завжди писав швидко, навально. Цьому вчив і своїх учнів: «Пишіть швидше, не ялозьте, шукайте свіжості кольору». Живопис твору темпераментний, соковитий, насичений чистим кольором, художник впевнено ліпить форму, але при цьому вдається до певної її деформації. Контур речей ніби пливе, ламається. Змальовуючи такі строго геометричні речі, як склянка, пляшка, самовар, чашка з блюдцем, художник будує їхні вертикальні осі під різними кутами. Разом з тим він не переступає грані, за якою зникає конструктивна вірогідність зображення. Колористичне рішення натюрморту побудоване на варіаціях контрастних кольорів — червоного і зеленого з яскравим звучанням проміжних — оранжевого і жовтого. Колір ніде не лягає суцільною плямою, всюди ускладнюється півтонами, рефlekсами, білками. Виявляючи матеріально-об'ємний характер речей, художник досягає яскравої декоративності в їх живописному трактуванні.



Запорожець. 1932

Полотно, наклеєне на фанеру, олія. 81 × 54,5

ЛМУМ

«Запорожець» Антона Манастирського засвідчує зв'язок автора з кращими демократичними традиціями російського й українського образотворчого мистецтва епохи передвижництва. І це зовсім не випадково. Закінчивши Краківську Академію красних мистецтв, художник назавжди оселився у Львові, де зазнав плідного впливу ідей передових громадських діячів вітчизняної культури — І. Франка та І. Труша, захоплювався творами класичної російської й сучасної української літератури. Згодом Манастирський чітко висловив свої погляди: «Я від природи був реалістом, я зрозумів, що реалізм — це не проста фотографія природи і суха об'єктивна передача, а серце художника, його «я», індивідуальність і темперамент, крізь призму яких він мусить перетворити образ з природи. Я зрозумів, що реалізм найбільш правдивий у мистецтві. І вирішив залишитись вірним йому на все життя. Реалізм був близький митцеві, бо в ньому вбачав він найбільш активний засіб висловлювання ідей народно-визвольної боротьби і творення національної культури. Звертаючись до сучасного життя народу і його минулого, художник шукав ідеали в творчості І. Рєпіна, зокрема в його «Запорожцях». Полотно «Запорожець» є одним з кращих в усій його творчості. У монументальному за задумом портреті-картині митець створює складний образ, в якому передає мужню вдачу запорожця — борця за народну волю, його готовність до боротьби з ворогами і водночас втілює грікі роздуми про історичну долю батьківщини. В умовах, коли Галичина була одірвана від України, твір відбивав громадянську позицію митця, нагадуючи про єдність українського народу по обидва боки Збруча. Твір лаконічний за засобами виразу, кожна з нечисленних деталей промовиста, живопис стриманий, але фарби покладені щільно й насичено. Увага в першу чергу концентрується на вольовому обличчі, сильних руках і козацькій шаблі. Художнику вдалося створити монументальний, героїзований образ, що став помітним явищем в українському історичному жанрі.



Автопортрет в білому кожусі
1926–1932Полотно, олія. 213×133,5
ДМУОМ

Творчість Федора Кричевського особливо приваблює тим, що більшість його робіт ідейним і сюжетним корінням глибоко сягає у товщу народного життя і водночас є яскравим виявом натури самого художника. Сталося так тому, що він завжди відчував себе невід'ємною часткою свого народу. І тому в багатьох його історичних і жанрових полотнах вгадуються риси його самого і його близьких. Це можна сказати й про героїчні образи багато в чому програмного для радянського мистецтва полотна «Переможці Врангеля», які художник ніби передбачив, коли писав «Автопортрет в білому кожусі». Автопортрет має виразно монументальний характер, образ його героїзований, позбавлений буденних рис. Художник зображує себе на повний зріст. Впевнено спираючись ногами в землю, узявшись руками в боки, він ніби готовий мужньо зустріти відкритими грудьми усі незгоди, готовий до боротьби. Розпочатий ще в роки роботи над триптихом «Життя», автопортрет має певні живописні аналогії з ним, особливо в манері моделювання сорочки, але в цілому монументалізм його відмінний і полягає насамперед в узагальненості і піднесеності образу. Монументальність твору органічно виростає із рис характеру портретованого, яка проступає і у міцній поставі ніг, і у вольовому жесті рук, і у широкому розвороті плечей, і в гордовитому повороті голови, і в мужньому виразі обличчя. Дещо занижений горизонт і наближене тло, на якому постать вимальовується виразним силуетом, фрескова локальність фарб посилюють враження монументальності. Разом з тим художник вдається і до тонких живописних розробок, майстерно написавши світлий полтавський кожух на світлому ж тлі. Цей кожух своїми прямими спадаючими лініями також підсилює монументальність композиції. Саме ж введення в автопортрет розшитого квітковим орнаментом народного одягу засвідчує щире захоплення автора образотворчим фольклором Полтавщини, що не раз відбилося в його творчості і про що не раз потім згадували його учні.

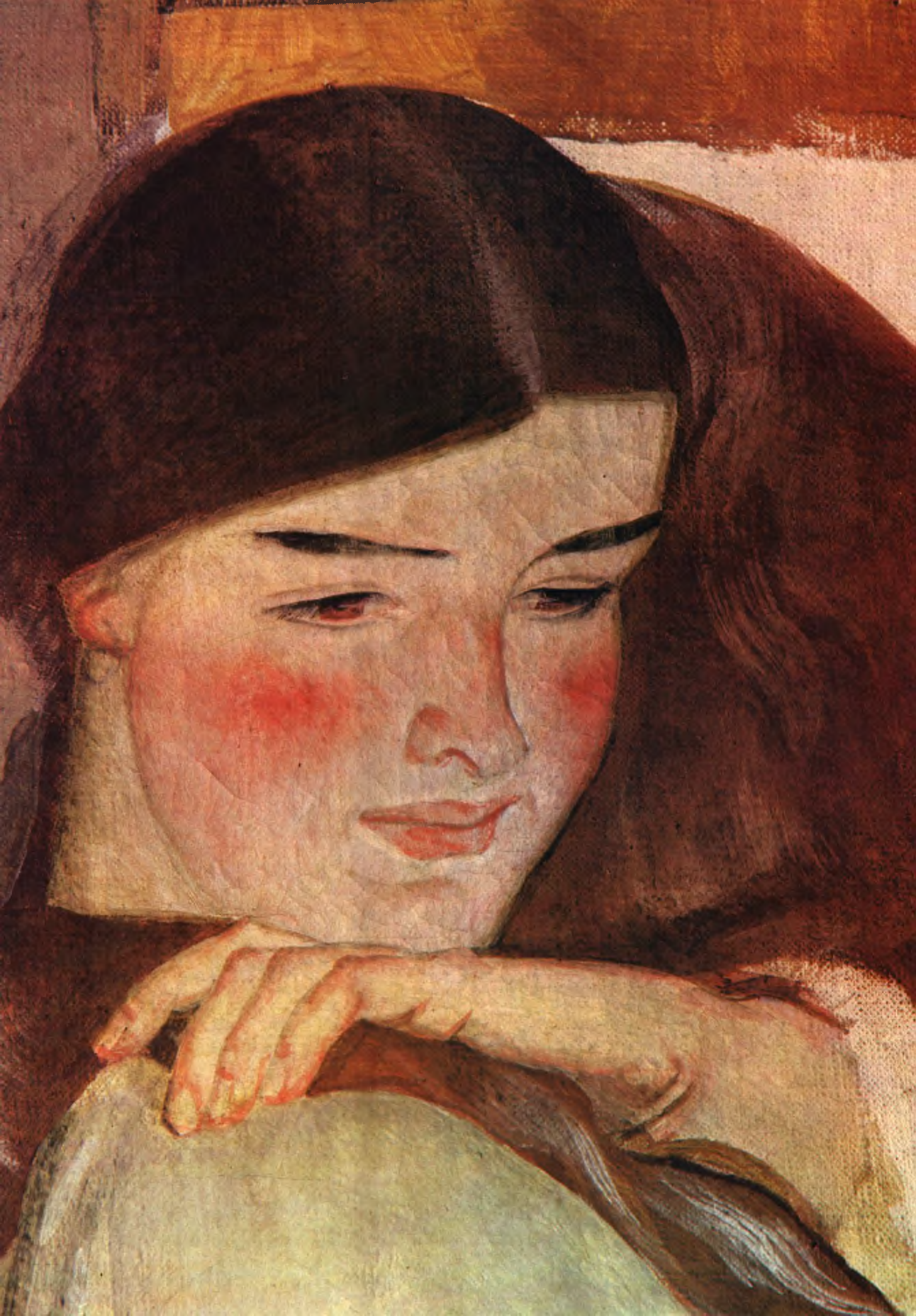
Замріяна Катерина
1937–1940Полотно, темпера. 177×99,5
ДМУОМ

Традиція образотворчої інтерпретації сюжетів поеми «Катерина» була закладена ще її автором Т. Шевченком. Чи не найбільш гідне її продовження знайшло вияв у творчості Федора Кричевського, який наприкінці 1930-х років задумав і частково виконав серію творів за мотивами поеми. Найкращим із них є полотно «Замріяна Катерина». Відштовхуючись у загальному задумі від літературної основи, художник створив цілком оригінальний образ, в якому превалюють його власні життєві враження. Тому фактично йдеться не так про живописну ілюстрацію, як про цілком творчу інтерпретацію художником першої половини ХХ століття спільного з письменником сюжетного мотиву, в кожному випадку — на своєму фактичному матеріалі. Разом з тим знання глядачем змісту поеми з її розвитком дії в просторі і часі, з її особливими емоційними інтонаціями з одного боку дозволяють художникові уникнути зайвої оповідності, а з другого — наповнюють картину особливою значущістю.

Полотно Кричевського — це розповідь про молодість, кохання, щастя, про світлі мрії і радість життя. Його Катерина — проста селянська дівчина, приваблива своєю природною красою. Художник нічим не прикрашує її, дотримуючись правдивої соціальної характеристики.

Він вносить у полотно багато виразних побутових рис, спостережених ним у житті полтавських сіл, завдяки чому воно приваблює своєю національною своєрідністю. Катерина стоїть на порозі власної хати, ніби на порозі життя, що розпочинається сонячним привітним ранком. Щаслива усмішка блукає на її красивому обличчі, віддзеркалюючи щасливу мрію. Дівчина свіжа, струнка, висока, з чорними бровами, пишною косою, рум'яним личком — усе це народнописанні ознаки дівочої краси. Взагалі, ліризм образу великою мірою досягається музичністю формальних засобів: повтором вертикальних ритмів, плавною заокругленістю ліній, фресковою благородністю темперного живопису. У цьому відбилося прагнення створити опоетизований, позбавлений буденності образ, адекватний художньому ідеалу видатного українського поета.







Золота осінь.

Полотно, олія. 89,5×94,5

ДМУОМ

Микола Бурачек надзвичайно багато мандрував по Україні і всюди працював наполегливо і натхненно. Висока професійна майстерність його при цьому помітно удосконалювалася, а тісний зв'язок з землею рідної країни, вміння бачити і відтворювати її красу надавали його полотнам виразної національної своєрідності. Ця своєрідність завжди базувалася на міцному реалістичному ґрунті. Бурачек писав пейзаж у чистому його вигляді, не вдаючись до звичних атрибутів часу, а проте всі його роботи надзвичайно сучасні. Це виявляється в емоційній співзвучності творів художника з новою радянською дійсністю, однією з характерних ознак якої є історичний оптимізм. Цей оптимізм, радісне світовідчуття пронизують чи не кожен твір майстра. Полотно «Золота осінь», на відміну від етюдності робіт раннього періоду, має виразно картинний характер, що позначилося уже на незвично великому для Бурачека форматі. Як завжди, художник обирає непоказний мотив. Перед глядачем постає невеличкий куточок левади, перегороженої химерно-стрункими деревами з обрубаним гіллям. Молоді паростки опушують стовбури, і їхня золотава пухнастість разом із музичним ритмом дерев утворює композиційно-живописний лейтмотив твору. Художник майстерно передає відчуття повітря, насиченого золотом фарб і лагідним теплом. Осіння природа щедра на барви, їх так багато, що, здається, вони насичують увесь простір. Гарячі спалахи вохри витончено доповнюються за законом контрасту синявою тіней на землі і неба біля обрїю. Створений Бурачеком пейзаж напрочуд поетичний, ліризм його бадьорий, життєрадісний. У полотні повною мірою виявилася тонка спостережливість автора.

Хустський замок. 1942

Полотно, олія. 95×109

ЗХМ

Одним з провідних майстрів образотворчого мистецтва Закарпаття, який разом з А. Ерделі закладав основи закарпатської художньої школи як визначного центру українського живопису, є Йосип Бокшай. Ідеї патріотичного служіння народові закономірно привели Бокшай на позиції реалізму, в якому тільки й бачив він джерело засобів для висловлення своїх думок і почуттів. Його пейзажні полотна відзначаються відчуттям безмежного захоплення красою батьківщини. Не випадково під час найбільших соціальних випробувань, яких знало Закарпаття в роки війни, звернення до краси рідної землі стає для нього джерелом громадянської мужності і творчого натхнення.

Пейзаж завжди був для Бокшай патріотичною темою, і саме тому 1942 року він написав одне із своїх найкапітальніших полотен — «Хустський замок». Воно сповнене стверджувального пафосу, епічного розмаху. Обравши високий обрїю, художник розгортає широку панораму передгір'я. Вирвавшись із тіснин, неквапливо розливає свої води Тиса. В її дзеркалі яскраво відбивається синь неба і зелень прибережних горбів. Хмари перлиновою зграєю линуць з Карпат, заповнюючи увесь небосхил. Далекі гори зясніли блакиттю, ця блакить, сплаваючись з вохрою перших планів, затоплює простір гамою фіолетових кольорів. В емоційно піднесеному звучанні мотиву не остання роль належить такій деталі, як будівля Хустського замку, що височить на найвищій горі, нагадуючи про плин століть над цим слов'янським краєм. Образна глибина, реалістична переконливість мови, виразна монументальність композиції, насичений згармований живопис висуюють полотно в ряд найкращих творів Бокшай.







66

66

КУРИЛАС ЙОСИП ПЕТРОВИЧ. 1870–1951

На Гуцульщині. 1942

Полотно, олія. 59 × 69

ЛМУМ

Коли Йосип Курилас створив своє полотно «На Гуцульщині», йому виповнилося сімдесят два роки. Але не про вік художника думається при погляді на картину — лише про його творчу зрілість і творчий темперамент, про юнацьку закоханість у життя. Картина належить до серії робіт майстра, присвячених Гуцульщині, природі Карпат. Тут шукав він розраду своїм почуттям і думкам, викликаним умовами окупаційного режиму у Львові. Полотно приваблює насамперед свіжістю композиційного рішення. Воно ділиться по діагоналі на дві майже рівні частини. Ліворуч на першому плані зображено молоду гуцулку, яка, підперши голову рукою, з цікавістю дивиться перед собою. Її увагу привернуло те ж саме, що й групи гуцулів праворуч. За ними видно сільську вулицю з людьми і вершинами, дерев'яні гуцульські хати. А далі — за-

рослі лісом гори, у верхів'ях яких заплуталися пасма хмар. Композиційним і смисловим центром картини є образ гуцулки. Її одяг, обличчя, руки написані ретельно, реалістично-переконливо, але водночас і експресивно. Художник вправно моделює форму; мазок, насичений чистим яскравим кольором, лягає вільно, живописно. Біла вишивана сорочка, цяцькований кептар, барвисте вбрання на голові — усі ці високохудожні вироби народної творчості дають митцеві основу для декоративного збагачення живописного образу. Його звучання великою мірою підсилено другим планом композиції, який написано широко, барвисто, без зайвої деталізації. Узагальненість сюжетного і живописного рішення полотна підіймають його над вузькожанровим змістом — воно скоріш сприймається як символічний образ Гуцульщини.

Портрет партизанки Майї Вовчик-Блакитної 1947–1948

Папір, акварель, гуаш. 80 × 58

ДМУОМ

Особливо багато портретів Олексій Шовкуненко написав у роки Великої Вітчизняної війни, на них ніби лежить відблиск суворих випробувань. «Воєнний» цикл замикає «Портрет партизанки Майї Вовчик-Блакитної», котрий, разом з його високою мистецькою вартістю, є цінним документом епохи. Зображена художником молода жінка, дочка відомого поета Василя Блакитного (Еллана), пройшла складний життєвий шлях. У вісімнадцять років була закинута літаком у ворожий тил, воювала радисткою в складі партизанського з'єднання О. Сабурова, за мужність і бойові заслуги мала нагороди. По війні навчалася в Київському державному університеті. Саме в цей час Шовкуненка познайомив з нею П. Тичина, давній друг сім'ї поета. Художник, з його здатністю вчитуватися в біографію моделі, що його зацікавила, відтворив в образі Майї Вовчик-Блакитної її складну і водночас таку типову для його сучасників долю, в якій вогненну порожнечу безжально зробила війна. Образ багатоплановий, в ньому оспівана і краса жіночності, і звучать героїчні ноти, і виникає спогад про драматичні роки життя. Саме тому вираз затаєного смутку превалює в погляді лагідних карих очей на привабливому молодому обличчі. Сам художник розповідав про свою роботу: «Знаючи про недавнє героїчне минуле дівчини, я, однак, писав не відвагу і мужність, а цілісність характеру, душевну чистоту, скромність. У портреті нема нічого, привнесеного зовні для героїзації образу: і шкірянка була тоді в моєї моделі, і ордени в ті перші повоєнні дні носили на грудях, не замінюючи їх планками». Портрет написаний в улюбленій Шовкуненком техніці акварелі з застосуванням гуаші. Композиція розроблена олівцем; по малюнку пензель соковито кладе фарбу, не приховуючи форми мазка. Світлоносність живопису, звучність фарб, тонкий контраст теплих і холодних кольорів посилюють психологічну змістовність портрета, його емоційне звучання.







68

68

ПУЗИРКОВ ВІКТОР ГРИГОРОВИЧ. Нар. 1918 р.

Чорноморці. 1947

Полотно, олія. 220 × 340

ДМУОМ

Визначним твором українського батального живопису є полотно Віктора Пузиркова «Чорноморці». Глибина психологічної характеристики образів, висока наснага почуттів, блискуче виписаний морський пейзаж, досконалість живописної мови, продуманість композиції — усе це створює хвилюючий образ бою в найдраматичніший момент. Досягти цього художникові вдалося і тому, що сам він пройшов через полум'я війни. Зі стін Київського художнього інституту був призваний до армії, бойове хрещення дістав на березі Дніпра у складі кавалерійського полку, а невдовзі, після важкого поранення, продовжив навчання. У творі Пузиркова відбилася високе патріотичне піднесення, яким жила країна після Перемоги. Центр композиції — група матросів, що біжать до берега, долаючи опір води. Їхні напружені постаті спрямовані вперед, і це відчуття важкого крокування вже само по собі утворює відповідне емоційне забарвлення. Мужністю, вольовим поривом перейняті відкриті об-

личчя воїнів, що йдуть прямо на ворожий вогонь. Зробивши психологічний наголос на центральних персонажах, художник подає групу в шлюпці більш узагальнено, через зовнішню дію. Тому тут головну увагу приділено побудові силуету, враженню стрімкого бігу шлюпки по хвилях, яке у ще більшій мірі підсилюється рухом постатей на першому плані. У картині художник досяг враження миттєвого перебігу подій: вітер жене хмари, піняться гребені хвиль, фонтанами розбризкуються стовпи вибухів, летить по хвилях шлюпка, вискакують з неї і мчать до берега матроси. Заради цього динамізму художник свідомо допустив деяке зміщення в часовому розгортанні дії: він зобразив одночасно і наближення шлюпки, і кидок десантників на берег. Характерно, що людська група картини не доповнюється пейзажем, а існує в ньому, зливається з ним у нероздільне ціле. Пейзаж такий же насичений, змістовний, як і образи бійців. Картина хвилює пафосом бою і мужньою красою стихії.

Повернення. 1947

Полотно, олія. 196 × 150

ДМУОМ

Тисяча чотириста вісімнадцять днів Великої Вітчизняної насичені такою кількістю подій, що їх іще вистачить після її закінчення на багато років творчості для багатьох поколінь. Але один з найкращих творів перших повоєнних виставок, який не втратив і ніколи не втратить свого значення, — картина Володимира Костецького «Повернення», пов'язана сюжетом не так з війною, як з першими днями миру. Повернення зі смертельно небезпечних, довгих роками і кілометрами шляхів було мрією багатьох сучасників художника і його самого, солдата Великої Вітчизняної. Полотно Костецького прочитується ніби у двох емоційних вимірах. Зміст його глибоко оптимістичний, радість щасливої зустрічі з сім'єю заповнює його вщерть. Разом з тим у ньому, як відгомін недавнього минулого, виразно звучать драматичні ноти, що ускладнює емоційний зміст, а дію сюжету ніби розширює в часі і просторі. Зображена сцена має автобіографічний характер: Костецький пережив її влітку 1941 року в Києві, коли доля подарувала йому п'ятнадцятихвилинну зустріч з сім'єю, і відтоді він виносив її у своєму фронтovому альбомі як хвилюючий спогад і як незгасиму мрію. Про це, зокрема, художник розповідав: «І знову фронт... То були тяжкі хвилини, що вимагали психологічної розрядки, якогось матеріального втілення цієї мрії, надій. Тоді я зарисував у фронтovому альбомі, з яким ніколи не розлучався, своє повернення в Київ. Зарисував так, як уявляв його щодня, щогодини». Живопис полотна стриманий, його тональна гама відповідає урочистості моменту. Ніщо не порушує цієї урочистості довгоочікуваної зустрічі на порозі рідної домівки. Як завжди, Костецький вправно вирішив режисуру твору, але цього разу відмовився від психологічної характеристики окремих персонажів, відчуваючи, що виразність часткового тут заважатиме виразності загального. Зате неповторною за силою емоційного звучання є така знахідка, як обплетені біля шиї солдата жіночі руки, якими сказано все. Урочистість моменту виявлена і за допомогою монументально розв'язаної композиції. Група з трьох персонажів, міцно сплавлена єдиним порухом почуттів, сприймається ніби непорушний монумент, якому стояти у віках, розповідаючи про болі і радощі покоління, що зазнало випробувань тяжких років війни.



Молодий Тарас Шевченко у К. П. Брюллова. 1947

Полотно, олія. 290 × 284

ДМУОМ

Драматична біографія Тараса Шевченка постійно привертає увагу митців усіх видів і жанрів. Уже існує значна за обсягом і художньою вартістю образотворча Шевченкіана, в якій полотно Георгія Меліхова «Молодий Тарас Шевченко у К. П. Брюллова» посідає помітне місце. Воно є яскравим виявом так званого історико-біографічного жанру, який особливого розвитку набув у радянському мистецтві 40–50-х років. Меліхов зображує один з поворотних моментів у житті Т. Шевченка, якого доля звела з великим К. Брюлловим, котрий разом з поетом В. Жуковським згодом відіграв вирішальну роль у викупі талановитого юнака з кріпацького стану. Епізод значущий тому, що він пов'язаний з тим водорозділом, з якого легко проглядається все, що у Т. Шевченка лишилося в минулому і все, що почнеться відтепер. Картина була задумана іше в стінах Київського художнього інституту; за порадою Ф. Кричевського Меліхов обрав її і для дипломної роботи, але здійснити задум перешкодила війна. Повернувшись з фронтів, художник приступив до його реалізації. В картині щасливо поєдналися такі важливі риси, як історична достовірність, психологічна змістовність і переконливість, живописна яскравість. Талановито відтворено артистичний дух майстерні К. Брюллова. Меліхов зображує безліч речей, усі вони характеризують митця, розповідають про його працю, але жодна не виривається з загального ансамблю. Головна увага — персонажам. Кожний наділений гострою характеристикою. Недбала поза К. Брюллова раптом порушується невимушеним порухом здивування; І. Сошенко поводить з виразом стриманої шанобливості до вчителя; Т. Шевченко сповнений ніяковості і надії. Уся група не лише вдало закомпонована, але й тісно взаємозв'язана німим діалогом. Виразне звучання цього діалогу підсилено введенням у композицію ледь прописаного полотна «Облога Пскова», яке замикає простір майстерні й утворює необхідне тло для постатей. Фарби картини чисті, соковиті, мазок лягає на полотно темперментно й легко, живопис у цілому мажорний, піднесений. «Молодий Тарас Шевченко у К. П. Брюллова» — це розповідь про світ мистецтва, про життя митця, про нелегкі, але осяяні творчістю долі.





71

71

ПЕТРИЦЬКИЙ АНАТОЛІЙ ГАЛАКТИОНОВИЧ. 1895–1964

Різдвяний ранок. Ескіз до мультфільму «Ніч перед різдвом». 1951

Папір, акварель, гуаш. 29,9 × 39

ДМУОМ

Протягом усього життя звертаючись до оформлення театральних вистав і опер за сюжетами творів М. Гоголя, Анатолій Петрицький завжди вносив у свою роботу чи то героїчні мотиви, чи то високу поезію і завжди — непідробний народний гумор. Усе це повною мірою виявилось і в циклі його ескізів до мультфільму «Ніч перед різдвом», виконаних на замовлення московської кіностудії. Фактично завдяки внесеній в ескізи сюжетній змістовності і живописній повнокровності, а також реалістичній правдивості у відтворенні мотиву кожна робота стала цілком закінченим твором станкового живопису. Художник вклав у них всю свою високу майстерність, усю свою гостру спостережливість і знання життя та побуту українського народу.

Високою поетичністю сповнений один з кращих творів серії «Різдвяний ранок». Він увесь напоєний

незайманою чистотою зимового ранку. Холодна блакить пухнастого снігу, що обсіпав дахи церкви і стріхи хат, віти струнких тополь і встелив землю, надає особливої звучності рожевіючому небу, теплим спалахам одягу і гарячому палахкотінню свічок, що їх видно через портал. На церковному подвір'ї із вправністю талановитого майстра-композитора художником розміщено живі групи дівчат, парубків, літніх чоловіків і жінок. Нічні незвичайні пригоди щасливо закінчилися, голова поважно повертається від заутрені, ніби нічого й не сталося, але услід йому розквітають веселі усмішки молоді, що була свідком і учасником цих пригод. Поетичні, високохудожні образи М. Гоголя дали поштовх для створення роботи, яка значно переростає рамки звичайної інтерпретації літературного мотиву, зберігаючи при цьому усю принадливість неповторної гоголівської чарівливості.



72

72

ШОВКУНЕНКО ОЛЕКСІЙ ОЛЕКСІЙОВИЧ. 1884–1974

Повінь. Конча-Заспа. 1954

Полотно, олія. 69 × 87

ДМУОМ

Олексій Шовкуненко любив працювати на південній околиці Києва — у Голосієві та у Кончі-Заспі, де написав чи не найкращі свої пейзажі. Працював натхненно, вкладаючи в свою роботу усю міру захоплення куточком природи, в якому йому подобалося усе. Безмежна закоханість у красу буття, велика внутрішня емоційність, виняткова майстерність прочитуються у полотні «Повінь. Конча-Заспа». Вражаюча гострота відчуття мотиву відбиває пристрасне сприйняття краси як найвишого дарунка життя. А в Шовкуненка тоді за плечима було вже сімдесятліт. Полотно звучить як натхненна музика або схвильована поезія. Ясний весняний день вщерть насичений блакиттю води та неба і

золотом квітучих дерев. Тонко і точно вловивши основний колір і тон, художник вільними ударами пензля накреслює силует і форму дерев, ніде не порушуючи тремтливості відчутого мотиву. Віддзеркалення у воді міниться, збагачується в кольорі, посилює загальне враження декоративності цілого. Площина води веде погляд у глибину композиції, де художником майстерно виписане золотаве купиння старих дерев. Манера накладання фарб нагадує акварель, широта письма наближається майже до ескізності, але при всьому тому полотно напрочуд завершене за своїм образним звучанням. У ньому відбилася схвильованість автора, яка повною мірою передається і глядачеві.





ГРИГОР'ЄВ СЕРГІЙ ОЛЕКСІЙОВИЧ

Нар. 1910 р.

Повернувся. 1954

Полотно, олія. 130 × 140

Державна Третьяковська галерея. Москва

Полотнами Сергія Григор'єва 1940–1950-х років великою мірою визначалося піднесення побутового жанру в усьому радянському живописі. Це стосується і його картини «Повернувся». Як депутату Київської міськради йому не раз довелося торкнутися до людських доль, до складних сімейних конфліктів. З цих вражень і кристалізувався задум картини. Полотно найперше вражає своїм громадянським пафосом, гостротою поставленої етичної проблеми. Художник, наслідуючи кращі традиції реалістичного вітчизняного мистецтва, чітко висловлює свою позицію, виносить присуд явищу, при тому він далекий від прямолінійної, спрощеної повчальності. Довівши почуття кожного з персонажів до граничної напруги, а саму дію—до кульмінації, він на тому зупиняється, надаючи глядачеві можливість самому прийняти відповідне рішення. Григор'єв виступає як автор короткого, але змістовного оповідання. При загальній ясності і дохідливості образної концепції, чіткості композиційної побудови картина потребує послідовного і уважного «прочитання». Кожна деталь у ній промовиста і багатозначна. Відповідно і коментар сюжетної дії може бути широко розгорнутий, з постійним наголосом на взаємовідносинах персонажів, на складних нюансах їхніх переживань. Повернення батька в сім'ю не розцінюється однозначно. Дружина й син засуджують його, сам він чи то розкаюється, чи то розгубився від суворої зустрічі там, де він був колись бажаним і рідним. Менша донька взагалі його забула і з безпосередністю дитини сторониться «чужої» людини. Але в очах дружини читається не тільки осуд, а й почуття жалю до чоловіка, з яким чимало років прожито разом і який все ж повернувся до рідної домівки. А проте зараз він тут чужий. Його не запросили роздягнутися, ніхто не взяв його дарунків. І сам він якийсь незграбний і недоречний у дитячому куточку. Григор'єву невласливі живописні ефекти, він з ретельною уважністю відтворює реальний світ. У картині «Повернувся» виступає як майстер побутової теми, що відмінно володіє і живописом, і малюнком при розкритті ідейного та образного задуму.



74

74

ЕРДЕЛІ АДАЛЬБЕРТ МИХАЙЛОВИЧ. 1891–1955

Натюрморт. 1955

Полотно, олія. 85 × 74,5

Закарпатський художній музей

У 1915 році Адальберт Ерделі закінчив Будапештську Академію мистецтв, де, за висловлюванням Й. Бокшая, «вчили черпати красу з природи», декілька років (наприкінці 1920 — на початку 1930-х років) провів у «Баварських Афінах» — Мюнхені, а також у Парижі, де успішно підвищував живописну майстерність. Уже в 1930-і роки він виступає як талановитий майстер із власним творчим обличчям. Після возз'єднання Закарпаття з Радянською Україною митець переживає творче піднесення, зокрема багато працює в жанрі портрета, натюрморту і саме тоді пише найкращі свої полотна. Серед них і «Натюрморт» 1955 року. В ньому втілилися всі характерні риси живописної манери художника. Він зображує найбуденніші побутові речі: звичайні

склянки, скляні глечики, рушники і хустки. І лише одна порцелянова чашка ефектно виблискує золотом. Та проте усі вони зігріті незримою присутністю людини, сповнені своєрідної одухотвореності. З витонченим естетичним смаком Ерделі переконливо передає принади цих речей. Композиція на перший погляд невимушена, але насправді позначена розсудливою внутрішньою вмотивованістю, логікою просторового ритму. Натюрморт вишуканий за колоритом. Фарби чисті, дзвінкі, живописний образ життєстверджуючий, оптимістичний. З особливою майстерністю художником написано прозоре скло, за яким голубіє чиста вода, утворюючи гру рефлексів, викликаючи відчуття свіжості й прохолоди.

75

БОЖІЙ МИХАЙЛО МИХАЙЛОВИЧ

Нар. 1911 р.

Медсестра. 1955

Полотно, олія. 112×76

ДМУОМ

Михайло Божій належить до тих радянських живописців, яких насамперед глибоко хвилює ліричний аспект у розкритті образу сучасника. Ця риса чи не найбільше відбилася в його знаменному для свого часу полотні «Медсестра», яке одразу вразило глядачів своєю проникливою і широкою людяністю. Такого настрою автор досягає за допомогою змістовної психологічної характеристики героїні твору і майстерного, витонченого живописного рішення. Художник максимально наближає постать дівчини в сліпучо-білому халаті і білій шапочці на голові до картинної площини, дає її в поколінному обрізі, що одразу надає образу внутрішньої значимості. Цьому сприяє і порівняно неглибокий просторовий вимір тла, яким є зеленкувато-сиза стіна лікарняної палати. Антураж лише злегка намічений і не відволікає уваги. Глядач знаходиться віч-на-віч з героїнею картини, це ускладнює завдання автора, але він успішно долає труднощі образного і формального розв'язання. Найперше, що привертає увагу, це лагідний погляд карих очей і ледь помітна приязна усмішка. Обличчя приваблює свіжістю молодості і краси, проте краса дівчини не показна, — вона скоріше є відблиском духовної врівноваженості і доброти. І саме це робить її особливо привабливою. Створюючи образ-тип, образ-характер, Божій розкриває і громадсько-соціальне обличчя свого сучасника. Він не просто пише симпатичну йому модель, він бачить в її характері типові ознаки найгуманнішої професії, пов'язаної з оберіганням життя і здоров'я людини. Відповідно й увесь образно-живописний лад полотна вирішений в узгодженні з ідейним задумом. Колорит його сріблясто-перлиновий, наповнений світлом. Живопис побудований на тонких нюансах. Злегка холоднуваті півтони гармонують з рожевими спалахами світла на халаті, а краєчок рожевої блузки біля шиї і невеличка пляма вохри годинника на руці підсилюють відчуття гармонії.

76

ПЕТРИЦЬКИЙ АНАТОЛІЙ ГАЛАКТОНОВИЧ

1895–1964

Квіти. 1957

Полотно, олія. 94×99,5

Харківський художній музей

Емоційність, одухотвореність, яскрава декоративність живопису Анатолія Петрицького знайшли вияв і в його нечисленних натюрмортах, зокрема «Квітах». Полотно захоплює своєю життєдайною щедрістю, відчуттям нестримного буяння природи в розпал літа, високим звучанням виплеканої руками людини краси. (Художником зображені садові квіти: жоржини, флокси, сальвія, настурція, гербера). Одухотвореність рослин натюрморту особлива, — в Петрицького вони живуть своїм життям: квіти зірвані і поставлені в ефектні кришталеві вази та скляний глечик, але все одно в пам'яті вони залишаються частиною того прекрасного світу, звідки їх принесено.

Вони чарують око своїми кольорами, вибагливими формами, свіжістю. Натюрморт — ніби злагоджений багатоголосий хор: в ньому виразно чути неповторний «голос» кожної квітки і зберігається узгоджене звучання цілого ансамблю. Петрицький вимальовує кожну пелюстку, виявляє рельєф кожної квітки, уважно відтворює тонові переходи кожного листка. Полотно приваблює виписаністю деталей. А проте це не натуралізм, художник не вдається до копіювання природи, — він на повну силу своєї майстерності висловлює власне захоплення безмежною різноманітністю і досконалістю реальної дійсності. У кожній частині полотна відчувається віртуозність мазка, точність малюнка, вишуканість кольору. Натюрморт «Квіти» — це натхненний гімн природі, життю, красі; життєрадісне бачення світу визначило його яскраву декоративність. Петрицький тонко розумівся на українському народному мистецтві, постійно інтерпретуючи його в своїй творчості. І в даному випадку живописною композицією, яка відзначається переконливою логікою розміщення кольорів і мас, натюрморт ніби перегукується з образами видатних майстринь декоративного розпису та живопису Параски Власенко і Катерини Білокур.







77

77

ШАВИКІН ДМИТРО МИКОЛАЙОВИЧ. 1902–1965

Вечір на Дніпрі. 1957

Полотно, олія. 105 × 147

ДМУОМ

Художник різнобічного обдарування, що працював і в монументальному живописі, і в книжковій графіці, і робив ескізи для тематичних гобеленів, Дмитро Шавикін чи не найповніше розкрив його в живописі станковому, зокрема в пейзажному жанрі. У 1950-х роках він писав багато етюдів у середньому Подніпров'ї в районі Бучака, внаслідок чого з'явилося завершене полотно «Вечір на Дніпрі».

Митець розраховував не тільки на прочитання глядачем його твору, але й на активне співпереживання. Краса природи, її внутрішня співзвучність людським почуттям, висока значущість цих почуттів у їхньому суто естетичному змісті, пробудження громадянського почуття любові до Батьківщини є головним сенсом полотна. Його, як і музику, важко переказати словами, — слова дають уявлення лише про зовнішню форму, про сюжет і не відбивають у всій повноті втілених у ньому емоцій. Інакше ка-

жучи, емоційний зміст пейзажу надзвичайно багатий, при тому, що сюжет його відзначається простотою. Уся композиція складається із бузководзеркальної гладини ріки, лише під верхнім обрізом полотна окресленої зелено-жовтою смугою берега, далекого вогника бакена і човна на першому плані, вантаженого копицею сіна з жінкою нагорі. Цей, здавалося б, небагатослівний за кількістю деталей, буденний за своїм характером мотив Шавикін інтерпретував з такою проникливістю, з таким гострим відчуттям краси доколишнього світу, з таким граничним використанням специфічних можливостей живопису, що твір набув надзвичайної поетичності, співзвучної невмирущій красі рідного краю. Це вдалося йому ще й тому, що в манері виконання твору відчувається рука майстра, знайомого з мовою монументального живопису, схильного до узагальнень.

КИРИЧЕНКО СТЕПАН АНДРІЙОВИЧ. Нар. 1911 р.
КЛЕЙН НАДІЯ ГЕОРГІЇВНА. Нар. 1921 р.

Урожай. 1957

Смальта, натуральний камінь. 170 × 142
ДМУОМ

Першим помітним твором мозаїчного живопису на Україні після понад дев'ятсотрічної перерви, що розділила всесвітньовідомі мозаїки Київської Русі і 1950-і роки ХХ сторіччя, став «Урожай» Степана Кириченка і Надії Клейн. Діставши освіту в монументальній майстерні Київського художнього інституту під керівництвом Ф. Кричевського і його помічників М. Рокицького та А. Тарана, Кириченко брав участь у монументально-декоративному оформленні павільйонів Всесоюзної сільськогосподарської виставки у Москві та Виставки передового досвіду в народному господарстві у Києві. Працював у бригаді мозаїчистів під керівництвом П. Коріна, яка розробляла проекти монументального оформлення майбутнього Палацу Рад у Москві. Практична робота настійно вимагала опанування кращими традиціями світового і вітчизняного монументального мистецтва. Кириченко ретельно вивчав мозаїки Софії Київської, робив копії з найбільш вдалих композицій. «Мене приваблювала надзвичайна динамічність і експресивна активність мозаїчного живопису, — свідчить він, — його здатність зберегти художні образи живими і незмінними багато століть; взірцем для наслідування для мене завжди залишалися неперевершені твори Київської Русі». Розкриваючи секрети майстерності стародавніх митців, він разом з тим не наслідував канонічну умовність середньовіччя, залишаючись у своєму світосприйманні цілком сучасним художником. Саме цим і приваблює його мозаїка «Урожай», виконана у співавторстві з Клейн. Матеріал композиції — смальта і натуральний камінь. Художники створили високопоетичний образ сучасника — молодої колгоспниці, яка стрімко йде осяяними золотом хлібами. Її молоде обличчя зоріє усмішкою, а постать сповнена молодечим поривом. Це не просто образ-тип, це символічне втілення часу, радянської дійсності з притаєним їй історичним оптимізмом. Ідейний задум знайшов необхідне формальне втілення. Покоління монументальна постать дівчини силуетом вимальовується на гарячому тлі золотої смальти. Окремі камінці, покладені під різними кутами, спалахують в променях світла і створюють враження світлонасиченого золотого простору. Колір тут має символічний смисл: це і золото сонячного проміння, це і золото стиглого хліба, це і золото щирого щастя. Авторами застосовано прямий набір, окремі камінці лягають строго за малюнком форми, утворюючи художньо-виразний ефект мозаїчної гравюри.

ЧЕКАНЮК ВІЛЕН АНДРІЙОВИЧ. Нар. 1932 р.

Перший комсомольський осередок на селі. 1958

Полотно, олія. 222 × 180
ДМУОМ

«Перший комсомольський осередок на селі» створювався Віленом Чеканюком як дипломна робота в Київському художньому інституті. Картина стала свідченням і високої обдарованості молодого художника, і зрілості української художньої школи, і значимості традицій українського історико-революційного жанру. Чеканюк будує зміст свого полотна на напруженому конфлікті між двома соціальними групами, що протиборствували у революційному селі. Цей сюжетний стрижень визначив і характер композиційного розв'язання твору, і зміст психологічних характеристик персонажів. Художник не просто ілюструє історію, він утверджує в ній правоту трудового класу, що дозволяє йому чітко і недвозначно розставити наголоси, винести свій вирок. Відображена сцена не вичитана з книжок, — в основу її лягли спогади односельців батька художника про те, як він у рідному селі на Вінниччині, де і сьогодні живуть родичі Чеканюка, засновував перший комсомольський осередок. У цьому яскраво виявилася нерозривність часу, причетність сучасного покоління до революційної історії свого народу. Урочисту небуденність явища художник розкриває за допомогою монументального рішення композиції. Впевненим кроком рухається невеличка, згуртована група комсомольців, очолювана учорашнім бійцем Червоної Армії. Вони йдуть ніби під дулами куркульських обрізів, — такою зненавистю горять погляди їхніх ворогів. І це сповне обличчя комсомольців ще більшою рішучістю і непримиренністю. А проте Чеканюк не спрощує психологічну гаму до однозначного протиставлення, уникаючи тим самим плакатної риторичності. Він тонко нюансує почуття комсомольців, наділяючи кожного з них неповторним індивідуальним характером. У групі ж куркулів виявлено і неприховану зненависть, і відверту глузливність, і притаєний страх разом із здивуванням. Драматична напруга дії вдало підкреслюється непривітністю осінньої природи, відчуттям холодної вогкої землі, що стелеться під ногами. Колорит картини відзначається виразним звучанням окремих, досить насичених фарб, об'єднаних домінуючою фіолетовою гамою, що надає творові виразної колірної оригінальності.









Прощання. Ліва частина триптиха «Дума про козака Голоту». 1960

Полотно, олія. 150,5 × 191

ХХМ

Однією з характерних рис українського образотворчого мистецтва, зокрема живопису, завжди був тісний взаємозв'язок з пісенною народною творчістю і з літературою. Особливо яскраво вона виявилася за радянського часу, коли народність мистецтва набула принципово нових ознак. Цей взаємозв'язок виразно проглядається в окремих творах різних авторів, а нерідко є визначальною особливістю усієї творчості художників. Це в першу чергу стосується такого майстра, як Михайло Дерегус. Працюючи в станковій і книжковій графіці, політичному плакаті, монументальному і станковому живописі, він у кращих своїх роботах створює художні образи, кровно споріднені з образами українського фольклору. Це природно, коли він безпосередньо звертається до історичних дум, народних пісень, але це не менш органічно, коли історична дума чи народна пісня забарвлюють усе, що виникає з-під його пензля чи різця за самостійними сюжетами. Саме такими рисами позначений монументальний триптих «Дума про козака Голоту», присвячений подіям громадянської війни на Україні. Пов'язуючи образ свого героя зі славнозвісною історичною думою, художник тим самим утверджує нерозривність традицій боротьби кращих синів народу за щасливу долю і незалежність Батьківщини. Традиційно пісенним є мотив лівої частини триптиха, що зображує сцену прощання козака з матір'ю. Тут усі елементи художнього образу твору — фольклорні: і широкий степ із сталевим зблиском ріки, і мати, що в гіркому плачу припала до стремена, і баский кінь, що нетерпляче б'є землю копитом, і бойове товариство, яке від'їжджає, і ясен місяць угорі. Група лаконічно, виразним силуетом вимальовується на тлі вечорового неба. Ця сцена сповнена ліричним настроєм. Емоційною схвильованістю позначений передусім колорит полотна. Свого часу О. Довженко зробив запис у щоденнику, який можна віднести до картини Дерегуса: «В усіх моїх творах є сцени прощання. Прощаються чоловіки з жінками, сини з батьками. Прощаються й плачуть чи, махнувши рукою, подавляють ридання, оглядаючись на рідну хату в останній наче раз. Є, треба думати, щось глибоко національне в цьому мистецькому мотиві. Щось обумовлене історичною долею народу. Прощальні пісні... Розлука — ось наша мачуха. Оселилась вона давно-давно в нашій хаті, і нікому й ніколи, видно, не вигнати її, не приспати, не вкрасти. Основний мотив пісень народних наших — смуток. Се мотив розлуки».

Рідна земля. (На привалі) 1957

Полотно, олія. 245 × 464

ХХМ

Адолфу Константинопольському, як і багатьом художникам його покоління, військову науку довелося опановувати раніше, ніж художню. З початку війни вісімнадцятирічним юнаком він пішов на фронт і пройшов там шлях від рядового бійця до офіцера-артилериста. Харківський художній інститут закінчив 1954 року. Відтоді кращі його твори — про солдата Великої Вітчизняної. «Я вважаю створення картин на воєнну тему справою своєї честі і совісті. Це мій обов'язок перед загиблими бойовими товаришами», — проголосив митець. До кращих його робіт воєнного циклу і водночас до кращих творів українського батального жанру належить полотно «Рідна земля. (На привалі)». У творі вражає невігданість самої сюжетної ситуації, безліч зображених подробиць, яких авторіві не підкаже навіть найбагатша уява, якщо він їх не бачив на власні очі. Усе це надало творові яскраво виявленої історичної достовірності, наповнило його неповторним духом часу. Важливо, що, звернувшись до багатофігурної композиції, художник зумів наділити індивідуальною характеристикою кожного з персонажів. В основу сюжету твору художник поклав сцену, бачену ним навесні 1944 року після переходу Радянською Армією кордону, коли почався визвольний похід у Європу і вже відчутно наближалася Перемога. Це відповідно відбилося на образно-емоційному змісті картини. Вона сонячна, оптимістична, від неї віє бадьорою життєрадісністю. На узбіччі пропеченого сонцем шляху зупинилася група бійців. Поклавши додолу свої речі, вони скупчилися біля літнього бійця з лагідним селянським обличчям. Далі видно групи солдатів і широкий краєвид передгір'я. Картина має ясно визначений ідейний і формальний центр, який одразу ж привертає увагу.

Живопис полотна відзначається насиченою повнокровністю. Блиск металевої зброї, засмагли від сонця обличчя й руки, вицвілі гімнастерки, пронизана сонячним промінням курява, в якій розчиняються постаті солдатів, — усе те написано соковито, матеріально.







Дівчата. 1962

Полотно, олія, темпера. 145 × 160

ХХМ

Ціла серія яскравих живописних полотен, присвячених трудівникам сучасного колгоспного села, була створена Віктором Зарецьким внаслідок його перебування на Київському Поліссі, на Чорнобильщині. Тут в селі Горностайпіль він задумав і написав одне з найкращих полотен циклу «Дівчата». Відвідуючи усі ділянки господарства, він уважно приглядався до життя і праці своїх героїв, і тому написані тоді портрети мають жанровий зміст, а власне жанр позначений яскравими портретними рисами. Трьох дівчат-доярок художник писав на польовому тваринницькому стані, куди вони виїжджали на літо. Він прагнув створити образи синтетичні, в яких би відбивався не зовнішній бік явища, а його глибинна суть. Картині передувала етюдна робота — кожному героїню Зарецький писав окремо з натури, але вже маючи при тому композиційно-образний задум майбутнього полотна. Тому твір приваблює і своєю життєвою переконливістю, наявністю в ньому портретних образів, образів-характерів, і водночас своєю романтичною піднесеністю, концептуальністю задуму. Митець не забуває про трудовий фах своїх персонажів, про що нагадують білі халати. Але головне для нього — краса духовна, краса молодості. І тому він уважно вдивляється в їхні обличчя, виявляючи на них печать думки і почуття. Тому досить детально змальовує скромні, але промовисті речі, якими дівчата скрашують свій трудовий побут: вітальні листівки, орнаментовану завісу ліжка, розшиту сорочку. Усі ці речі утворюють барвисте тло, на якому урочисто звучить головний колористичний мотив блакиті, що щедро затоплює усе полотно. Біле, блакитне тут не лише утворює виразний живописний ефект, але й має змістовий сенс, символізуючи ліричність, чистоту дівочих натур. Світлі, ясні кольори, покладені великими локальними плямами, певна графічність, відсутність тонової розробки характеризують індивідуальну живописну манеру автора. Три постаті розміщені фронтально, вони суціль заповнюють майже квадратний формат полотна, надаючи йому необхідної репрезентативності, а отже значущості образного звучання. Художник уникає одноманітності, наділивши кожному з героїнь неповторним жестом рук, в якому разом з виразом обличчя прочитуються і їхні неповторні характери.







83

83

ГОЛЕМБІЄВСЬКА ТЕТЯНА МИКОЛАЇВНА

Нар. 1936 р.

Українські куманці. 1960

Полотно, олія. 195,2 × 220

ХХМ

Влітку 1959 року студентка Київського художнього інституту Тетяна Голембієвська вперше в житті потрапила в Карпати. Її вразила своєрідна краса краю, щирість людей, але найбільше те, що все життя гуцулів, увесь їхній побут невіддільні від краси, створеної власними руками, краси народного мистецтва. Особливо приваблювала косівська кераміка, що ніби випромінювала з себе тепло і блиск сонячного світла. А безпосереднє знайомство з майстринями, що виробляли цю кераміку, веселими, життєрадісними дівчатами, мимоволі пов'язалося з образно-емоційним ладом їхніх виробів. Людина, що творить красу, сама прекрасна. Так народився задум полотна «Українські куманці». Ця картина засвідчила появу в українському мистецтві нового яскравого обдарування, хоча до закінчення інституту і написання Голембієвською дипломної роботи «Висока нагорода» було іще цілих два роки. Художниця створила вражаюче своїм оптимістичним світовідчуттям, яскравим сонячним колоритом полотно, що знаходилося в річищі влас-

тивої усьому радянському мистецтву 1960-х років тенденції до взаємодії з народною творчістю, що вела до його помітного збагачення, живописного уяскравлення. Звернення до народного естетичного ідеалу дозволило Голембієвській обрати особливий ракурс для погляду на реальну дійсність. Виразний натюрморт на першому плані, барвистий народний одяг на дівчатах, їхні молоді, одухотворені обличчя і грація в рухах, лаконічно, але виразно окреслений пейзаж, і над усім повінь сонячного світла — усе зливається в гімн життю, красі, молодості. Барви сяють у рефлексах, світяться в променях, гуснуть у півтонах. Основний колірний ефект побудований на домінуючих білому, чорному і червоному, які є головними в гуцульському вбранні. Композиція динамічна, але дія сконцентрована біля постаті дівчини у червоній запасці, тому рух окремих постатей не порушує гармонії цілого. Живопис дзвінкий, яскравий, пензель широко і вільно кладе густий пастозний мазок, рельєфно виявляючи фактуру речей.

Т. Г. Шевченко на засланні. 1964

Полотно, олія. 134 × 202

Київський державний музей Т. Г. Шевченка

Два ювілейних (1961; 1964) шевченківських роки дали велику кількість присвячених поетові і його героям творів і значно збагатили образотворчу Шевченкіану. Серед них помітно виділялося полотно одеського живописця Костянтина Філатова «Т. Г. Шевченко на засланні», в якому виявилися типові ознаки радянського історико-біографічного жанру. Звертаючись до відтворення біографії Кобзаря, художники мають справу не лише з конкретними фактами, але й поринають в особливий світ Шевченкової поетичної і образотворчої спадщини, світ його щоденника, спогадів сучасників. І тому кожен факт постає в емоційно-піднесеному, романтичному забарвленні, що відповідно позначається і на виникненні задуму, і на його остаточному втіленні. Саме тому Філатова захоплює не так розповідь про відтворюваний ним епізод, скільки його глибинний образно-історичний підтекст, його емоційна наснага. І ще одна особливість, притаманна сучасному поглядові на життя Т. Шевченка, що виразно позначається на ідейно-образному рішенні полотна. Це, на відміну від 1920–1930-х років з їхнім переважно драматичним аспектом Шевченкіани, виразно-лірична інтонація. Адже в тяжкому десятирічному засланні, «без права писати і малювати», Тарас спілкувався з людьми, зокрема з братнім казахським народом, і це вносило світлі години і дні в його безпросвітне життя. Філатов ніби відштовхується від знаменитої казахської серії малюнків Т. Шевченка, створюючи на цій основі своє оригінальне за образно-живописним задумом полотно. У ньому виразно прозвучала тенденція поетизації, яка так характерна для творчості українських митців. Художник зобразив безкрайню пустелю, що горбами-барханами зникає за обрієм. Просто на глядача у солдатському мундирі з вільно накинутою на плечі шинеллю, з папкою паперу в руці задумливо крокує Т. Шевченко. Поруч хлопчик-казак у великій хутряній шапці самозабутньо грає на сопілці. Усе плато, по якому вони йдуть, порізане струмливими, хвилястими лініями, що видуті у безплідному піску суворими вітрами. І цей музичний ритм ліній, який ніби втворює звучання сопілки, і елегантна задумливість облич, і блакитно-рожевата гама надають усьому творові проникливої поетичності.







85

85

ЯБЛОНСЬКА ТЕТЯНА НИЛІВНА. Нар. 1917 р.

Весілля. 1963

Полотно, олія. 200 × 260

ХХМ

Творчість Тетяни Яблонської умовно поділяється на декілька етапів, кожен з яких має свої характерні ознаки і є ніби індивідуальним повторенням, виявом магістральних шляхів розвитку всього українського живопису. На 1960-і роки припадає один з них, пов'язаний із захопленням художниці народною творчістю. Полотно «Весілля» належить до його початку, знаменуючи принципово новий підхід Яблонської до відтворення дійсності, до розуміння емоційної змістовності живопису. Зображена сцена побачена нею у Васильківському районі Київської області. В картині блискуче розроблена фабула, багато типових характерів, точно відтворених деталей. Хоча на полотні показано стародавній народний звичай, воно яскраво сучасне і за духом, і за манерою формального втілення. Живописну основу картини утворює улюблений художницею мотив лагідно-хмарного зимового дня, коли

на тлі перлиново-сірого снігу фарби звучать локально і дзвінко. Новим, неочікуваним порівняно з попередніми творами стало те, що колір клався декоративно, форма ліпилася узагальнено, будувалася на великих площинах, головний наголос робився на колірному багатстві композиції, яке не в останню чергу досягалося за рахунок максимального виявлення барвистої звучності побутових речей: одягу, прикрас. Взірцем для Яблонської тут було українське народне мистецтво, яке саме в цей час розкрилося перед нею в усій своїй неповторності й щедрості. Про створення картини художниця розповідала: «Я йшла від народного вінка, різнобарвного, яскравого, вибагливого». Художницю захопила особлива атмосфера емоційної піднесеності, веселощів, котрі завжди властиві весіллям. Народний звичай вона відтворює мовою, близькою народному образотворчому фольклору.

Калли. 1967

Полотно, олія. 92 × 76

ЛМУМ

Уже під час навчання у Варшавській академії красних мистецтв протягом 1930-х років Олекса Шатківський створює ряд завершених живописних полотен, що засвідчили його обдарування. Але справжній розквіт його таланту припадає на радянський час, 1960–1970-і роки. Серед полотен цього періоду досконалістю, яскравою живописною мовою, неповторною індивідуальною манерою виділяється цикл натюрмортів, зокрема «Натюрморт» (1964), «Натюрморт з грушами» (1964), «Калли» (1967), «Осінні квіти» (1968), «Натюрморт біля вікна» (1975). Чи не найхарактерніше властивості творчого стилю майстра відбилися у полотні «Калли». Це вражаючий своєю ясністю, життєрадісністю, свіжістю натюрморт, в якому піднесений емоційний лад досягається суто живописною мовою. Виразна, чітка за побудовою конструкція композиції наскрізь пронизана спокійним ритмом мас і форм. Форма яблук повторюється у більшому колі тареля, малого глека у великому; лінійно-горизонтальний ритм, багаторазово повторений фруктами і посудом, листям і квітами, поступово полегшується догори. Художник створює умовне, вібрує кольором і світлом блакитно-рожеве тло, яке завдяки своїй мінливості водночас має і просторовий вимір, і утворює необхідну площину для першопланової композиції. Та проте, завдяки однаковій фактурно-живописній проробці всіх компонентів, різкої грані між речами і тлом немає — вони сприймаються як єдине колірне ціле. Навіть в геометрично чітких речах художник уникає сухості ліній. При конструктивній ясності, реалістичній переконливості вони мають живий, пластично-динамічний характер. Їхню масу утримує соковитий чорний контур, а сама форма скоріше виявляє свою залежну від об'єму барвистість, ніж моделюється в просторі. Насичені спалахи рожевого, жовтого, білого, синього кольорів об'єднуються загальною рожево-блакитною гамою, утворюючи святковий, піднесений за настроєм живописний образ. У натюрморті «Калли» відбилися характерні риси львівської художньої школи 1940–1970-х років з її певним раціоналізмом у розв'язанні образно-художніх завдань і підвищеною увагою до декоративності кольору.





87

87

ТОКАРЄВ ВЯЧЕСЛАВ ВАСИЛЬОВИЧ. Нар. 1917 р.

Нова школа. 1965

Полотно, олія. 248 × 295

Львівський філіал Центрального музею В. І. Леніна

Особа вождя пролетарської революції і керівника першої в світі соціалістичної держави В. І. Леніна привертала до себе увагу митців іще за його життя. Вже тоді в творах видатного російського радянського скульптора М. Андреева визначилися два магістральних напрямки у розв'язанні ленінського образу: монументально-героїчний і проникливо-поетичний, людяний. Відтоді виникло чимало творів живопису, скульптури, графіки, кіно, літератури, театру. Гідний внесок у величню Ленініану, яка вже набула всесвітнього характеру, зроблений і українськими митцями. Незважаючи на складність роботи над ленінською темою, одеському живописцю Вячеславу Токареву вдалося сказати тут своє вагоме слово. Традиційний вже сюжет, в яко-

му відбилася любов Володимира Ілліча до дітей, художник зумів розв'язати в полотні «Нова школа» неочікувано оригінально і змістовно. Це виявилось передусім в яскравому живописному рішенні полотна, що побудоване на ефекті золотаво-вохряного кольору свіжого дерева будівлі, на якому виразними силуетами вимальовуються постаті В. І. Леніна і дітей. Фарби густі, насичені, звучні. Зміст твору суто побутовий, але художник надає йому помітного піднесеного звучання, намагаючись відтворити історичну значущість зображуваного явища. Тому при всій своїй життєвій вірогідності, при виразній портретній індивідуальності дитячих образів картина має символічний підтекст.



88

88

ШАТАЛІН ВІКТОР ВАСИЛЬОВИЧ. Нар. 1926 р.

Збирались загони юних бійців 1970

Полотно, олія. 225 × 330

ДМУОМ

Тема боротьби за Радянську владу увійшла в українське мистецтво як одна з провідних. Їй присвятили свою творчість багато визначних майстрів живопису, на кожному етапі історії країни вкладаючи в потрактування подій якісь нові риси. Саме такою новизною, що полягала у відверто романтичному, пісенно-емоційному, піднесеному аспекті відображення епізодів громадянської війни, привернула до себе увагу творчість випускника Київського художнього інституту, а в буремні роки Великої Вітчизняної — солдата, Віктора Шаталіна. Працюючи переважно в історико-революційному жанрі, звертаючись до батальних сюжетів, Шаталін прагне не лише до історичної конкретності факту. В його полотнах із захоплюючою схвильованістю відтворено образ часу, епохи. В них завжди виразно звучить епічний мотив, а в зображених героях відчутна готовність до подвигу і самопожертви. Такими рисами позначене і одне з краших

полотен художника «Збирались загони юних бійців». Воно написане в суворих барвах похмурого, тривожного осіннього краєвиду. На широкому пагорбі вишикувався кінний загін, крайні вершники узагальненим силуетом вимальовуються на тлі спалахів світла між важких хмар. Бійці отримують бойове завдання, і весь образно-емоційний лад твору свідчить про те, що воно буде нелегким. Червоно майорить над їхніми головами прапор — свідчення революційної відданості військовому обов'язку. Художник не вдається до глибоких психологічних характеристик, задовольняючись суто типовими рисами персонажів. Кожен герой його полотна — це частка народу, що повстав на боротьбу, і тому всі бійці сповнені єдиним поривом, єдиною думкою, єдиним почуттям. А їхні почуття великою мірою висловлені автором за допомогою майстерно змальованого пейзажу, що створює атмосферу передчуття драматичних подій.



89

89

РОМАНИШИН МИХАЙЛО МИКОЛАЙОВИЧ. Нар. 1933 р.

СВЯТО. 1969

Полотно, олія. 154 × 220

ДМУОМ

Відтоді, як Михайло Романишин закінчив Київський художній інститут, життя його нероздільно пов'язане з Києвом. Але в творчості постійно проявляється інший, кривий зв'язок із рідним Закарпаттям, де минули дитинство і юність. Побут трударів Карпат, гірські краєвиди — улюблена тема його живописних полотен, незмінно поетичних, позначених людяністю образів. Це повною мірою виявилось в полотні «Свято». Просто перед глядачем на високому узгір'ю зручно вместилися троїсті музики: контрабас, цимбали, скрипка. У швидкому ритмі їхньої гри закручується танець-увиванець, і, ніби вторуючи йому, кругляться лінії

гір і узгірків, багато разів відлунням повторивши малюнок танцю. В передвечірніх променях сонця фарби гуснуть, насичуються червоним, посилюють контраст холодної блакиті в тінях. Колорит полотна щільний, гарячий, в ньому жаринами спалахують червоні хустки, вишивки, пояси. Романишин не вдається до поглибленої характеристики окремих образів, твір в цілому емоційно змістовний, сповнений оптимістичного світовідчуття. Покоління обрізавши групу музик на першому плані, художник в такий засіб максимально наближає дію до глядача, ніби і його робить учасником свята.



90

90

КОЦКА АНДРІЙ АНДРІЙОВИЧ. Нар. 1911 р.

На Гуцульщині. 1972

Полотно, темпера. 140 × 150

Одеський художній музей

Андрій Коцка вважав себе учнем А. Ерделі, хоч певний час і навчався в Академії мистецтв у Римі, і усю свою творчість присвятив Закарпаттю. У 1960–1970-і роки він переживає період нового творчого піднесення. Працюючи переважно в портретному жанрі і пейзажі, він в цей період розробляє і багатофігурні композиції, серед яких одним із помітних творів стало полотно «На Гуцульщині». Це особливий світ, спостережений і вивчений на натурі, але переосмислений і відтворений засобами

виробленого довгими роками творчого методу. В ньому превалює художній синтез, художнє узагальнення, властиве і образам персонажів, і трактуванню пейзажу, і колористичному ладові. Манера трактування художником форми і простору могла б здатися спрощеною, якби за цим не стояли вишуканість малюнка і живопису. Майстер вдало будує окремі групи, узгоджуючи їх в єдине ціле, в свою чергу підпорядковане наскрізному руху по колу.





Перемога. 1975

Полотно, олія. 290 × 400

ДМУОМ

Велика Вітчизняна війна і служба в діючій армії залишили незгладимий слід в житті Олександра Лопухова. Вражень, набутих тоді, вистачило не на одну картину. В його полотнах відображені, як полюси подій, і початок («Війна», 1969), і завершення («Перемога», 1975). Останнє належить до найвищих досягнень митця в батальному жанрі. «Що-правда, я не був у Берліні в день Перемоги, — розповідає художник про виникнення задуму полотна, — але мені неважко уявити, як святкували її наші солдати і офіцери у столиці поваленого фашистського рейху, тому що саме так — нестримно, радісно — святкували її ми у Празі. До того ж, гостюючи уже в шістдесяті роки у Берліні, я зробив декілька начерків Бранденбурзьких воріт, на тлі яких я і зобразив героїв «Перемоги». Художник створив монументальну, багатофігурну композицію з яскравим емоційним забарвленням. При різних ознаках станкової тематичної картини полотно сповнене епічним звучанням, обумовленим передусім змістом. Адже в ньому зримо відтворено поворотний момент у світовій історії і в долях людей, передусім солдатів, які отут, саме в ці хвилини перейшли з війни в мир. Схильний до детально розробленої режисури, Лопухов відповідно кожного персонажа наділяє індивідуальною характеристикою, зі своєю лінією поведінки. Але ця індивідуальність у даному разі є лише засобом досягнення життєвої вірогідності, бо, зрештою, всі солдати сповнені єдиним почуттям нестримної радості, всі обличчя однаково осяяні щасливими усмішками. При тому, що на полотні змальовано порівняно небагато людей, утворюється враження великого натовпу, охопленого загальним піднесенням. Посічені снарядами колони Бранденбурзьких воріт точно визначають географічне місце дії, а при тому мають і композиційне значення, утворюючи необхідну кулісу для першого плану, вносячи своїм архітектурним ритмом певну урочистість у загальну дію. Яскраве травневе сонце, світлонасичені рефлекси звучать в унісон із загальним настроєм — піднесенням переможців. І як необхідне доповнення до загального задуму, праворуч — зображення посіченого, обрубаного осколками снарядів дерева з молодими паростками. Це — красномовний символ життя і миру, що перемагають, символ нової Німеччини, що постає з руїн завдяки перемозі радянського солдата над фашизмом. Картина приваблює монументальною композицією, піднесеним колористичним звучанням, історичною правдивістю відтворення події, індивідуально виразними образами.

Травневий дощ. 1967

Полотно, олія. 155 × 207

ДМУОМ

У живописі Асхата Сафаргаліна виявилися характерні риси харківської художньої школи, з якою пов'язані роки його навчання, життя і творчості. Це увага до тематичної картини з фабульною розповіддю, індивідуально-психологічною розробкою образів, академічно вправним композиційним рішенням, реалістичним живописом і точним малюнком. Юнаком пройшовши через важкі випробування Великої Вітчизняної, Сафаргалін, коли став художником, з особливо чутливою схвильованістю сприймав вічну принадливість життя в буденних його проявах. Тому всі його полотна просякнуті високою поетичністю, а найбільше ті, що присвячені трудівникам колгоспного села. «Мене завжди вабило село, — згадував художник. — Там життя здається особливо повнокровним і яскравим. Там особливо хочеться працювати і працювати». Напружена плідна праця трударів полів і ферм ніби запалювала митця, ставала джерелом його творчого натхнення. Не прикрашуючи дійсності і своїх героїв, Сафаргалін знаходив те значиме і суттєве, в чому розкривалася емоційна атмосфера життя сучасного села, його неповторна поетичність і принадливість. І передусім це виявилось у нерозривному зв'язку благодатної щедрості природи і радісної праці людини. В такому ключі написано і полотно «Травневий дощ». Художник відтворює нібито буденну, але важливу в праці хлібороба подію — весняну зливу. Радісним очікуванням, впевненою надією, готовністю до праці віє від постатей колгоспників, що сховалися на ганку. Їхні образи доповнені і майстерно, ненав'язливо написаним пейзажем, і зворушливими деталями, такими, як кетяг квітучого бузку в руці дівчини або дощовий струмінь, що його обома руками ловить хлопець. Художник достатньо уваги приділив змалюванню характеру кожного з персонажів, але головну емоційну роль відіграє сам поетичний мотив, вирішений за допомогою м'якого, стриманого живопису. Живопис передає свіжість зволоженого повітря, фарби звучать чисто, гармонійно, але дещо приглушено. В час створення картини Сафаргалін зацікавився фрескою, її художніми особливостями, і це позначилося на колористичному розв'язанні, манері накладання фарби, своєрідному ефекті фактури.







Червона кузня. 1972

Полотно, олія. 180 × 160

ДМУОМ

Вадим Одайник належить до тих майстрів, які з однаковою мірою захоплення працюють як над сучасною тематикою, так і над історико-революційною. В різний час народився пронизаний єдиною ідеєю цикл полотен, котрий митець об'єднав назвою «Комуністи». В них він відтворив образи борців за Радянську владу, образи перших будівників соціалізму і їхніх прямих спадкоємців — своїх сучасників. До цього циклу належить полотно «Червона кузня». Назва твору символічна. Нею художник наголошує не так, власне, на кольорі кузні, як на її значенні у справі єднання бідняків-хліборобів пореволюційного села. Тут у сільського пролетаря-ковалю збирається своєрідний осередок, де обговорюються пекучі проблеми класової боротьби і нового устрою життя на селі. Щаслива знахідка — задум розмістити персонажі біля жорна — дозволила художникові виразно побудувати композицію, розгорнувши групу селян по колу і підкресливши тим самим їхню згуртованість. Постаті послідовно об'єднуються в окремі, підпорядковані власному ритмові, групи з виразно тричастинним членуванням.

Своєю несхитною переконаністю, своїм військовим одягом ненав'язливо, але вагомо виділений серед інших селян учорашній борець Робітничо-Селянської Червоної Армії, учасник громадянської війни. Судячи з пейзажу, діло йде до весни, увесь реманент свідчить про готування до виходу в поле. Час дії вдало підкреслений і характерним краєвидом, в якому окремо розкидані убогі хатки нагадують про одноосібність селянського господарства. В пейзаж тактовно включено жанрові мотиви: селянин, що везе гній, стара, що в пояс кланяється панотцеві, жіноцтво біля криниці. На час написання картини митець вже пройшов етап широкого захоплення народною творчістю, це помітно збагатило його палітру, позначилося на манері письма. Полотно приваблює не лише своєю фабулою, але й живописною мовою, в якій великою мірою полягає суть образної виразності картини.

Новий хліб. 1975

Полотно, олія. 80 × 69

ЗХМ

Закінчивши 1934 року Вищу художньо-промисловою школу у Празі, Федір Манайло пройшов відтоді складний творчий шлях. Як і для всіх майстрів Закарпаття, після возз'єднання для нього почався новий етап шукань і звершень. Характерні для першого періоду творчості емпірична побудова художнього образу, експресіонізм, вільне ставлення до природи змінюються прагненням якомога ближче підійти до неї. Були в цьому певні втрати, передусім вільність вигадки, розкутість манери, з'являвся невластивий митцеві прозаїзм. Разом з цим вироблялася і дисципліна живописної мови, виникала необхідна реалістичність сприйняття дійсності. А проте, в якому б напрямку не відбувалися пошуки, завжди зберігалася пам'ять про зв'язок з барвистим світом народного мистецтва Гуцульщини, в якому щедро черпав свої естетичні концепції Манайло-романтик. У 1960–1970-і роки, в пору творчої дозрілості і в час, коли з особливою увагою сприймалося все нове, оригінальне в живописі, Манайло створив чи не найкращі, найяскравіші свої полотна, в яких синтез реалістичних і романтичних устремлінь, помножених на народні традиції, дав непересічні художні образи. Серед них і ряд натюрмортів, у тому числі «Новий хліб».

Тут повною мірою виявилось все, чому вчили художника своєю творчістю народні майстри. Передусім це небуденність, піднесеність мотиву. Урочиста подія — поява хліба нового урожаю на столі — відзначається за народним звичаєм з особливою святковістю. Хліб — центр натюрморту, а відповідно основа всього сутнього, він в оточенні усього, чим щедра земля: і городини, і фруктів, і меду, і вина. Достаток і краса — такий сенс життя людини. Ця думка з декларативною відвертістю утверджується художником. І ще один урок народних майстрів — ідея улагодженості, порядку, гармонії в світі, яка в натюрморті висловлена в композиційній побудові, в гармонії кольору і світла. Колорит, барви полотна гарячі, типово манайлівські, але в них у даному разі повнокровно відбилася і типове народне світовідчуття, неперекорна ідея життєствердження.





95

95

ГЛУЩЕНКО МИКОЛА ПЕТРОВИЧ. 1901–1977

Південне сонце. 1974

Полотно, олія. 101 × 126

Красноградський краєзнавчий музей

Творчість Миколи Глущенка, як і його життя, складна і неоднозначна. Навчання в 1920-і роки в Берлінській академії мистецтв, подальша праця аж до 1936 року в Парижі, тісні зв'язки з радянською Батьківщиною і остаточне повернення до неї, переїзд 1944 року на Україну — такі головні етапи життєвого шляху художника. У 1940–1950-і роки йому суттєво довелося переглянути свою концепцію творення живописного образу. При збереженні чистоти кольору змальовані ним тоді мотиви позначені були певною натуральністю однозначного, фотографічного сприйняття дійсності. З виникненням у мистецтві нових тенденцій, пов'язаних з діалектикою історичного поступу радянського суспільства, живопис Глущенка набуває яскравості, дзвінкості, соковитості, розкутості. Сам митець з цього приводу висловлювався, що його «більше не приваблює ефект подібності, що природа дає тепер не натуру до копіювання, а тільки поштовх

до творення свого образу». Він працює переважно в жанрі пейзажу, який іноді носить напівнатюр-мортний характер, як і в яскравому полотні «Південне сонце».

У «Південному сонці» виявилися всі найкращі риси творчого обдарування митця. За свіжістю і безпосередністю враження, за легкою невимушеністю письма твір ніби водночас написаний з натури. Але насправді зустріч з природою, набуті від неї враження синтезовані в майстерні, втілені в досконалу композицію, в гармонійний живопис, у чіткий малюнок. Більше того, знайдений мотив художник вільно й талановито варіює, створюючи на його основі ряд самостійних полотен (варіант «Осінні квіти», 1974). Вправність руки, живе відчуття форми, декоративність чистого кольору, прозорість і глибина напоеного сонячним промінням повітря засвідчують високе живописне обдарування Глущенка.



Голосіївська осінь. 1967

Полотно, олія. 50×35,7

Приватне зібрання

Сергій Шишко являє яскравий приклад художника, настільки захопаного в дійсність, що для нього ніколи не виникає проблема пошуку сюжетного мотиву. Володіючи дорогоцінним даром поетичного бачення світу, він щиро захоплюється тим, що його оточує повсякденно і повсякчасно. Присвятивши усю свою творчість пейзажу, Шишко став визначним співцем природи Київщини, розкрив її красу в усі пори року з однаковим натхненням. Звучить в його чималому творчому доробку і окрема тема, до якої художник, починаючи з 1950-х років, звертається з гідною подиву постійністю. Це тема сучасного Києва, міський київський пейзаж і краєвиди його неповторних околиць. Великий цикл полотен цього плану дістав навіть свою назву — «Київська сюїта». До нього належить і яскраве полотно «Осінь», в якому виявились характерні риси індивідуального стилю художника. На полотні відображено куточок південної околиці Києва — Голосіївський ліс, оспіваний свого часу в поетичному циклі «Голосіївська осінь» (1959) Максимом Рильським. Око відразу захоплюють пламенючі барви прибитого першими приморозками листя — одвічної колірної симфонії осінньої пори року, останній прощальний акорд щедрого буяння літа. Художник мислить кольором, кольором будує форму, вкладаючи в енергійність і фактурну пластичність мазка усю силу свого схвилювання від спілкування з природою. Емоційність, творчий темперамент тут обумовлені мотивом; в інших випадках Шишко вміє бути стриманим, навіть елегантним. При всій декоративній барвистості, широті пастозного мазка мотив осіннього лісу відтворений художником у витонченій тоновій гамі, завдяки якій досягнуто відчуття насиченого кольором простору, глибини. Утворюючи необхідний контраст, кулісу на першому плані, кострубаті стовбури дубів ще більше посилюють ефект глибини. Про «Осінь», як і про всю творчість Шишка, можна говорити як про радісне свято барв, що розкриває глядачеві красу довколишнього світу.

Музика. 1975

Полотно, олія. 185×170

Дирекція виставок СХ СРСР

Сімдесяти роки в українському живописі ознаменовані, порівняно з попереднім часом, новими тенденціями розвитку. А саме — дальшим ускладненням образно-живописної структури твору, більшим виявом у ньому авторської особи, нерідко сміливим зміщенням у картинній площині простору і часу, порушенням жанрових меж. До такої образної системи в означений період закономірно, хоч і не одразу, прийшов і Віктор Рижих, який здобув освіту в Київському художньому інституті в 1952–1958 роках. Характерна для його покоління побудова змісту твору на автобіографічних мотивах типowo відбилася в полотні «Музика». В ньому виявилось властиве сучасному живопису поєднання жанрів: це водночас і побутовий твір, і груповий портрет. Іншими словами, це зрежисований портрет, у якому близькість авторові персонажів, «відкритість» для нього їхнього духовного світу дозволяє наповнити твір особливою змістовністю. Зображена звичайна сценка в сучасному музичному магазині. Не заважаючи одне одному, покупці прослуховують записи, які їх зацікавили. Це перший, верхній шар твору, як і інформація про характер музики, що закладена в численних платівках на полицях. Другий, глибинний шар — це музика і переживання людини, це духовне середовище, в якому живе сучасник художника. Це, зрештою, змалювання людського характеру, який так щиро розкривається при зустрічі з музикою. Це світ, близький художникові, в якому активно живе і сам він. Рижих не уникає оповідності, вправно використовуючи промовистість окремої деталі, в чому теж наслідує одну з характерних тенденцій живопису 1970–1980-х років. Зокрема, хлопчик, що грається на підлозі, це натяк на розтягнутість дії в часі, на часову просторовість сюжету, а вікно ліворуч ніби утворює зв'язок замкненої дії з довколишнім простором.







98

98

ОДАЙНИК СЕРГІЙ ВАДИМОВИЧ. Нар. 1949 р.

Звуки літньої ночі. 1980

Полотно, олія. 110 × 130

ДМУОМ

Сім років відділяє картину «Звуки літньої ночі» Сергія Одайника від закінчення її автором Київського державного художнього інституту. Створені за цей час побутові й пейзажні полотна засвідчують нахил митця до виявлення внутрішнього прихованого змісту в найбуденнішому явищі чи мотиві, найчастіше — прагнення опоетизувати, наповнити їх художнім змістом. У полотні «Звуки літньої ночі» усе таке звичне, буденне в сукупності сплавлюється в сповнений високої поетичності образ. Відзначаючись реальною достовірністю, зо-

бражені речі водночас набувають у таємничому середовищі світла й темряви нового, інакомовного підтексту. Ніби безконечний плин хвилин, нанизуються калинове намисто. До нечутної музики, пробудженої у душі чарівливістю літньої ночі, дослухається жінка, що застигла нерухомо, боячись сполохати неповторність миті. Органічне злиття людини з природою, вічна краса світу, велика поезія повсякденного життя хвилюють художника, і він вдало знаходить відповідні зображувальні засоби для висловлення своїх почуттів.

Рідні простори. 1982

Полотно, олія. 100 × 120

Ждановський художній музей

Одразу по закінченні Київського державного художнього інституту Євген Гордієць виявив нахил до жанрових сюжетів, у яких пейзажу відводилася рівнозначна з персонажами роль. У них, як правило, при зовні нескладній дії у буденному мотиві наголос робиться на глибоко поетичному розкритті сенсу життя. Значимість повсякденного виявляється через ототожнення його з вічним у житті людини. Тому нерідко полотна Гордійця наповнюються метафоричним змістом, вони позначені внутрішньою складністю художнього образу при всій його зовнішній конструктивній ясності. Митець не перемальовує дійсність. Мовою живопису він передає в ній найбільш співзвучне людським почуттям. Це позначається і на живописній манері його полотен. Художник накладає фарби тонким шаром, уникає контрастів і в фактурі поверхні картини, і в колористичному ладі. Гармонійність світовідчуття превалює над усім. Характерним у цьому відношенні є твір «Рідні простори». У ньому вгадується типовий задеснянський краєвид, зокрема седнівські пагорби і луки. Але художник лише відштовхується від натурального мотиву. Його цікавить не «портрет» улюбленого художниками всієї України куточка природи, він прагне передусім висловити почуття глибокої схвильованості і замилювання, яке цей куточок пробуджує в душі. Тому виникає «сконструйований» мотив, окремі елементи якого волею художника зведені до купи, утворюючи синтетичний, багатозначний образ. Полотно просякнуте відчуттям щедрої краси природи і проникливого спокою, який огортає людину при погляді на безмежний простір аж до обрії і чисте небо над ним.

Тиша. 1975

Полотно, олія. 109 × 132

ДМУОМ

У творчості Тетяни Яблонської, окрім високого живописного обдарування, вдосконаленого в студентські роки навчання в Київському художньому інституті у Ф. Кричевського, завжди приваблює відчуття нерозривної єдності з сучасністю. Як би не змінювався пластичний, стильовий характер її полотен, світ, відтворений в них, завжди залишається світом її епохи, її країни, її народу. Відійшовши у 1970-і роки від живописного прийому, сформованого захопленням народною творчістю, художниця водночас зберегла вироблене тоді вміння відволікатися від прозаїзму буття, вдаючись до філософського осмислення явищ. Звернувшись до теми, що стала початком її творчості, теми Великої Вітчизняної («Ворог наближається», 1945), вона тепер відтворює не саму подію, а вдається до глибокого роздуму про неї. Її хвилює пам'ять війни і громадянсько-етичні проблеми, пов'язані з нею. Так з'явилися два споріднені спільністю мотиву, але дещо різних за образним розв'язанням полотна «Безіменні висоти» (1969) і «Тиша». Задум їх виник на горбах Букринського плацдарму на Дніпрі, де художницю схвилювали розповіді селян про події і жива пам'ять про них, захована в ранах землі, залишених запеклими боями. «Тиша» є яскравим виявом характерної риси обдарування Яблонської — вміння відчувати мотив на натурі, в самому житті. Привізиши якимось друзів-кінематографістів, захоплених її розповідями (вони знімали фільм про Яблонську, в кадрах якого відбилася пам'ять війни), на колишній плацдарм, художниця збиралася написати звичайний етюд. Але око її бачило те, що відчувала душа, і рука, чутлива до найменшого порушення думки і почуттів, зафіксувала приховану силу зовні спокійного, епічного краєвиду. Так у полотні синтетично поєдналися і натурна правдоподібність мотиву, і роздуми про одвічну красу землі, про плин часу і про долі людські, про пам'ять покоління, життя якого в гуркоті боїв прокотилося по цих горбах. І тому стає такою багатозначною введена в композицію деталь — похідний мольберт з чистим полотном на ньому. Ця незаймана чистота хвилює уяву, вона — передчуття нового твору, який має бути значним, бо коріння його майбутнього образу тут, у багатостраждальній і героїчній землі. Картина відзначається дуже стриманою, досконалою манерою письма.





**УКРАИНСКАЯ
ЖИВОПИСЬ**

**UKRAINIAN
PAINTING**

**PEINTURE
UKRAINIENNE**

Предлагаемый вниманию читателей альбом не претендует на всестороннее освещение истории украинской живописи. Это лишь сто избранных произведений, которые представляют достижения украинского изобразительного искусства на разных этапах его развития. Несмотря на большое разнообразие творческих манер художников и стилей, эти полотна объединяет гуманистический взгляд на мир, реалистическое отображение жизни, полнокровность художественного образа.

Украинская живопись принадлежит к значительным явлениям мировой художественной культуры. Ее появление совпало с эпохой средневековья, когда в XIV веке начала формироваться украинская народность, а предыстория уходит к традициям Киевской Руси. В тот период живопись удовлетворяла запросы феодальной верхушки и церкви, содержание и формы ее были строго регламентированы. Унаследовав от древнерусского искусства каноны и средства изобразительного языка, украинская живопись XIV–XVI веков вместе с тем взяла от него и нечто более важное — духовную наполненность и отклик на явления реальной жизни. Именно они дают возможность сегодня в иконе «Воынская богоматерь» усматривать не только теологическое содержание, а прежде всего воплощение идеи материнства, в образе «Юрия Змееборца» — не героя-святого, а защитника обиженных, борца со злом. Так же и яркая красочность средневековой живописи, призванная придать благолепие и торжественность церковному обряду, воспринимается сегодня как проявление оптимизма, как стремление раскрыть, пусть еще в условных формах, красоту окружающего мира. Недаром цветовой строй старой живописи имеет немало параллелей с народным творчеством.

Заметным этапом на пути развития украинской культуры стало воссоединение Украины с Россией в 1654 году. Откликаясь на социальный заказ, живопись в это время развивалась на всех исторических землях Украины, в частности в Галиции, на Воынии, Левобережье. Значительными художественными центрами были Львов и Киев.

В XVI–XVII веках, кроме иконописи, в украинской живописи начинают развиваться и другие жанры: исторический, батальный, пейзажный, бытовой. Особое развитие получает портрет.

Вторая половина XVII–XVIII столетия характеризуются переплавлением на местной почве европейских стилей Ренессанса и барокко. Тут, в частности, исключительную роль сыграли идеи патриотического подъема в стране, плодотворно сказавшегося на демократизации украинского искусства. Образовался так называемый стиль «казацкое барокко», в пределах которого возникло немало произведений, имеющих всемирное значение. Вполне земные детали в образах святых, введение реалистических бытовых подробностей, нередко праздничное настроение, достигаемое благодаря декоративной насыщенности красок, наконец конкретная портретность в патрональных иконах становятся характерными чертами иконописи. Нередко святость персонажей сохраняется только в их канонических атрибутах. Яркой страницей украинского искусства стал живописный портрет, в котором своеобразно переплелись стремление казацкой старшины к утверждению своей власти и одновременно определенный демократизм в ее обрисовке, традиционные приемы иконописи, влияние народного творчества и новейшие достижения европейской живописной культуры.

Все это дало сплав высокой художественной ценности и национального своеобразия. Именно в портрете середины XVII века наметились тенденции перехода к вполне светскому искусству.

Развитие украинской живописи в первой половине XIX века осуществлялось на восточных землях Украины в общем русле русского искусства, основное направление которому давала Петербургская Академия художеств. Но картина развития искусства не была однозначной. Господствующим в это время был классицизм, однако параллельно с ним, в его недрах, развивался романтизм, закладывались основы реализма. Демократически настроенные художники именно в реализме видели истинный путь развития искусства. Так, Т. Шевченко и В. Штернберг правдиво отображали жизнь народа и мотивы родной природы.

Со временем классицизм становится консервативным направлением, переродившись в официальный академизм с его враждебностью к демократическим идеалам. В борьбе с ним развивалось искусство середины столетия, когда П. Федотов и Т. Шевченко закладывали основы критического реализма. В 1870 году в Петербурге возникает прогрессивное объединение — Товарищество передвижных художественных выставок, отношением к которому с тех пор и на много лет вперед определялась идейная направленность творчества русских и украинских художников. Собственно это было отношение к социальным проблемам, к правде жизни в искусстве, к идеалу красоты. Передвижники во весь голос провозгласили своим искусством: «Прекрасное есть жизнь».

Большинство украинских художников тяготели к творческому объединению передвижников, принимая постоянное участие в его выставках. Так, К. Костанди, Н. Кузнецов, П. Левченко, П. Нилус, Н. Пимоненко, С. Светославский заметно способствовали подъему отечественной живописи, ее последовательной демократической направленности. Демократизм присущ был и творчеству мастеров, которые непосредственно не были связаны с Товариществом, но ощущали неразрывную связь со своим народом, родиной, таким как С. Васильковский или М. Ткаченко.

Вторая половина XIX — начало XX столетия характеризуется консолидацией художественных сил в центрах, имевших свои давние исторические и художественные традиции. Прежде всего это Киев, Харьков, затем Одесса с ее Обществом южнорусских художников. Особо стояли Львов и Ужгород, входившие в состав Австро-Венгерской монархии.

Идейность, народность, реализм стали главными лозунгами демократически настроенных художников этого времени. В их творчестве нередко ставились социальные проблемы современности. Они активно утверждали положительный идеал, стремясь раскрыть гармонию природы и человека, воплотить в зримых образах вечную красоту жизни. С. Васильковский, К. Костанди, П. Левченко, М. Ткаченко, К. Трутовский и другие достойно воплотили в своих произведениях идеалы высокой человечности, создали полотна, исполненные чувством народного юмора и проникновенным лиризмом.

Высокие традиции отечественного искусства были унаследованы изобразительным искусством Советской Украины. Реалистическая линия в живописи дореволюционного периода, не обрывавшаяся с давних времен, нашла свое продолжение. Красноречивым свидетельством этого является тот факт, что

немало мастеров, начавших творческий путь еще до Октября, успешно продолжили свою деятельность в советское время. Это такие известные мастера, как Н. Бурачек, И. Ижакевич, П. Волокидин, Л. Крамаренко, Ф. Кричевский, С. Прохоров, Н. Самокиш, Г. Светлицкий, К. Трохименко, А. Шовкуненко. Им принадлежит много полотен, ставших этапными в истории украинской советской живописи.

В искусство широко входили новые темы, новые образы. Одновременно с тематическим обновлением живописи шло обогащение ее стилового разнообразия. Однако обновление это всегда происходило в русле реалистической направленности всего искусства.

Утверждение советского искусства на позициях социалистического реализма вооружило художников осознанием идейного и творческого единства в решении актуальных задач эстетического воспитания народа.

На развитие украинского советского изобразительного искусства заметно повлияло такое историческое событие, как воссоединение всех украинских земель в едином украинском советском государстве. В 1939 году в Союз художников СССР влился коллектив мастеров Львова, в 1946 — Закарпатья. В искусстве Советской Украины появились новые имена: И. Бокшай, О. Кульчицкая, И. Курилас, Ф. Манайло, А. Манастырский и др. С этих пор снова ярко проявились региональные отличия единого творческого коллектива художников Украины, связанные с историческими традициями каждого из центров. В послевоенные годы это прежде всего следует сказать о художниках Киева, Львова и Закарпатья. В Киеве выступила целая плеяда талантливой молодежи, творчество которой, вместе с творчеством мастеров старшего поколения, определило достижения украинской живописи и в последующие годы. Это С. Григорьев, А. Лопухов, А. Максименко, Г. Мелихов, С. Отрошенко, В. Пузырьков, М. Хмелько, Т. Яблонская.

Обновлялась жизнь, развивалось искусство, наполняясь новым жизненным содержанием. Особенно ярко этот процесс проявился в конце 1950-х и 1960-х годах. Художники с большим подъемом работали над историко-революционной тематикой, заметно обогатилась украинская Лениниана, новые значительные полотна были созданы по мотивам жизни и творчества Т. Шевченко, расширилась тематика, посвященная Великой Отечественной войне.

В 1960-е годы в искусстве всех братских советских республик определились характерные тенденции развития, нашедшие проявление и в украинской живописи. Это прежде всего героизация художественного образа, обусловленная стремлением мастеров отразить величие исторических свершений советского народа, обогащение арсенала средств выразительности, монументализация образного строя произведений через обращение к символическо-аллегорическим решениям, подчеркнуто поэтическая трактовка жизненных мотивов, обусловленная историческим оптимизмом, присущим нашему обществу. В живописи они проявились в приподнятом цветовом строе, корни которого уходят к традициям старой живописи и народного творчества.

Какой бы ни была отправная позиция художников в тех или иных поисках стилистической выразительности своих произведений, основополагающим всегда была безграничная увлеченность красотой жизни, красотой человека и природы. Это является едва ли не самой определяющей чертой украинской живописи на всех этапах ее развития.

Живопись второй половины 1970-х — первой половины 1980-х годов продолжает лучшие традиции реалистического отражения мира, идейной боевитости и гражданственности, присущих всему советскому искусству. В последнее время все заметнее становятся новые черты, особенно в творчестве молодых, такие как подчеркнутая камерность мотива и повышенная лиричность в его трактовке. Их мы наблюдаем в полотнах В. Рыжих, С. Одайника, Е. Гордийца и др.

Для последнего десятилетия характерны активное применение широкого круга изобразительных средств, обращение к лучшим традициям как отечественного, так и западноевропейского реалистического искусства, а также к творчеству народных мастеров, что заметно расширяет образный мир украинской живописи. В основном произведения этого периода, как и предыдущего времени, созвучны богатому миру современника, человека — творца коммунистического общества. В них правдиво отображены картины народной жизни и мотивы родной природы, воплощены общественные и художественные идеалы наших современников.

Украинская живопись по праву занимает достойное место среди лучших достижений общечеловеческой культуры, отражая творческую одаренность украинского народа.

- 1
неизвестный художник
Волынская богоматерь
Конец XIII–начало XIV в.
Дерево, темпера. 85×48
ГМУИИ
- 2
неизвестный художник
Юрий Змееборец
Икона из с. Станыли. XIV в.
Дерево, темпера. 67,5×64
ЛМУИ
- 3
неизвестный художник
Богоматерь-Одигитрия
Икона из с. Красова. XV в.
Дерево, темпера. 92×78
ЛМУИ
- 4
неизвестный художник
Воздвижение Честного креста
Конец XVII в.
Дерево, темпера. 94×101
ЛМУИ
- 5
иосиф иванович (?)
Распятие с портретом
лубенского полковника
Леонтия Свечки. Конец XVII в.
Дерево, темпера. 84×58,5
ГМУИИ
- 6
илья бродлакович (живописец
вишенский и мукачевский)
Архистратиг Михаил
Около 1680 г.
Дерево, масло, темпера, позолота.
124×178
ЗХМ
- 7
неизвестный художник
Покрова с портретом
гетмана
Богдана Хмельницкого
Конец XVII–начало XVIII в.
Дерево, темпера, резьба. 110×77
ГМУИИ
- 8
василий реклинский (?)
Св. Ульяна.
(Портрет Ульяны Апостол)
Около 1732 г.
Дерево, темпера, позолота. 121×74,5
Преображенская церковь в с.
Большие Сорочинцы Полтавской
обл.
- 9
неизвестный художник
Св. великомученицы Варвара
и Катерина. Середина XVIII в.
Дерево, масло, темпера, позолота.
113,5×70,5
ГМУИИ
- 10
неизвестный художник
Портрет атамана войска
Донского Данилы Ефремова.
1752
Холст, темпера. 225×122
ГМУИИ
- 11
неизвестный художник
Портрет передславского
полковника Семена Сулимы
Середина XVIII в.
Холст, масло. 87×65,5
ГМУИИ
- 12
неизвестный художник
Портрет Прасковии Сулимы
Середина XVIII в.
Холст, масло. 87×66
ГМУИИ
- 13
неизвестный художник
Портрет «знатного
войскового товарища» войска
Запорожского
Василия Гамалии
Середина XVIII в.
Холст, масло. 123×82,5
ГМУИИ
- 14
боровиковский владимир лukiч.
1757–1825
Портрет полковника
П. Руденко. 1778
Холст, масло. 235,4×118,5
Днепропетровский художественный
музей
- 15
неизвестный художник
Портрет казака Якова Шияна
1784
Холст, масло. 165×83
Одесский историко-краеведческий
музей
- 16
неизвестный художник
Казак-бандурист
XIX в.
Холст, масло. 113×104
ГМУИИ
- 17
тропинин василий андреевич.
1780–1857
Девушка с Подолии
1804–1807 годы
Холст, масло. 51×37
ГМУИИ
- 18
штернберг василий иванович.
1818–1845
Переправа через Днепр
под Киевом. 1837
Холст, масло. 52,8×83,5
Киевский государственный музей
Т. Г. Шевченко
- 19
тропинин василий андреевич.
1780–1857
Портрет украинского
крестьянина. Конец
1830-х–начало 1840-х годов
Холст, масло. 77×55,5
Киевский музей русского искусства
- 20
шевченко тарас григорьевич.
1814–1861
Катерина. 1842
Холст, масло. 93,5×77
Киевский государственный музей
Т. Г. Шевченко
- 21
шевченко тарас григорьевич.
1814–1861
Портрет Маевской. 1843
Холст, масло. 32×28
Киевский государственный музей
Т. Г. Шевченко
- 22
шевченко тарас григорьевич.
1814–1861
На пасеке. 1843
Холст, масло. 53×41
Киевский государственный музей
Т. Г. Шевченко
- 23
васько гаврила андреевич.
1820–1866
Портрет юноши
из семьи Томары. 1847
Холст, масло. 75×60
ГМУИИ
- 24
соколов иван иванович.
1829–1918
Свадьба. 1860
Холст, масло. 84×122,5
Сумской художественный музей
- 25
трутовский константин
александрович.
1826–1893
Надевают венок. 1877
Холст, масло. 87×64,5
ХХМ
- 26
орловский владимир донатович.
1842–1914
Хаты в летний день. 1882
Холст на картоне, масло. 34×37
ГМУИИ
- 27
светославский сергей иванович.
1857–1931
Вечер в степи
1890-е годы
Холст, масло. 98×143
ГМУИИ
- 28
орловский владимир донатович.
1842–1914
Отдых в степи. 1884
Холст, масло. 152,5×125
ХХМ
- 29
трутовский константин
александрович.
1826–1893
Свадебный выкуп. 1881
Холст, масло. 73×107
ГМУИИ
- 30
пимоненко николай
корнилович.
1862–1912
Рождественское гадание. 1888
Холст, масло. 111×76,5
Государственный Русский музей.
Ленинград
- 31
пимоненко николай
корнилович.
1862–1912
Ярмарка. 1898
Холст, масло. 80,5×110,5
ХХМ
- 32
похитонов иван павлович.
1850–1923
Зимние сумерки на Украине.
1890-е годы
Дерево, масло. 16,8×26,5
ГМУИИ
- 33
светославский сергей иванович.
1857–1931
Ветряк. 1880-е годы
Холст, масло. 76×103
ЛМУИ
- 34
светославский сергей иванович.
1857–1931
Переправа через Днепр.
1890-е годы
Холст, масло. 91,5×138
ЛМУИ
- 35
васильковский сергей
иванович.
1854–1917
Бездорожье. 1890-е годы
Дерево, масло. 23,5×23
ГМУИИ
- 36
красицкий фотий степанович.
1873–1944
Гость с Запорожья. 1901
Холст, масло. 68×110
ЛМУИ
- 37
левченко петр алексеевич.
1856–1917
Водяная мельница.
1900-е годы
Холст, масло. 19,5×27
ГМУИИ
- 38
костанди кириак
константинович. 1852–1921
Сирень. 1902
Дерево, масло. 70,5×93
ОХМ
- 39
мурашко александр
александрович. 1875–1919
В кафе. 1902
Холст, масло. 184,5×168,5
ОХМ
- 40
головков герасим семенович.
1863–1909
Дубки. 1900-е годы
Холст, масло. 157×180
ОХМ
- 41
пимоненко николай
корнилович. 1862–1912
Перед грозой. 1906
Холст, масло. 116,5×160,5
ГМУИИ
- 42
ткаченко михаил степанович.
1860–1916
Весна. 1907
Холст, масло. 109,5×143,5
ХХМ
- 43
левченко петр алексеевич.
1856–1917
Белая хата. Путивль
1900-е годы
Холст, масло. 20×27,4
Частное собрание. Харьков
- 44
ижакевич иван сидорович.
1864–1962
Мама идет! 1907
Холст, масло. 34,5×24,5
ЛМУИ
- 45
кульчицкая елена львовна.
1877–1967
Дети на лугу. 1908
Холст, масло. 88×98
ЛМУИ
- 46
васильковский
сергей иванович. 1854–1917
На плотине. Волы возле
брода. 1900–1910-е годы
Дерево, масло. 24×36
ГМУИИ
- 47
новаковский алексей
харлампиевич. 1872–1935
Автопортрет с женой
1910-е годы
Картон, масло. 68,5×68
ГМУИИ
- 48
самокиш николай семенович.
1860–1944
Тройка. 1917
Холст, масло. 70×127
Симферопольский художественный
музей
- 49
мурашко александр
александрович. 1875–1919
Крестьянская семья. 1914
Холст, масло. 140×136,5
ГМУИИ
- 50
новаковский алексей
харлампиевич. 1872–1935
Натюрморт. 1916
Бумага, пастель. 103×73
ЛМУИ
- 51
бойчук тимофей львович.
1896–1922
Возле яблони. 1920
Дерево, темпера. 54×40
ГМУИИ

- 52
СВЕТЛИЦКИЙ ГРИГОРИЙ ПЕТРОВИЧ. 1872–1948
Хата в лунную ночь. 1919
Холст, масло. 52 × 71,5
ГМУИИ
- 53
ПАДАЛКА ИВАН ИВАНОВИЧ. 1894–1938
Фотограф
Середина 1920-х годов
Бумага, темпера. 33,5 × 45
ГМУИИ
- 54
ВОЛОКИДИН ПАВЕЛ ГАВРИЛОВИЧ. 1877–1936
Натюрморт с красным подносом. 1927
Холст, масло. 36 × 69
ГМУИИ
- 55
ТРУШ ИВАН ИВАНОВИЧ. 1869–1941
Гуцулки возле церкви 1920-е годы
Картон, масло. 56 × 46
ЛМУИ
- 56
ПРОХОРОВ СЕМЕН МАРКОВИЧ. 1873–1948
Украинская девушка. 1925
Холст, масло. 73,5 × 65
ХХМ
- 57
ТРОХИМЕНКО КАРП ДЕМЬЯНОВИЧ. 1885–1979
Над Большой дорогой. 1926
Картон, масло. 56 × 64
ГМУИИ
- 58
БУРАЧЕК НИКОЛАЙ ГРИГОРЬЕВИЧ. 1871–1942
Хата в полдень. Жара. 1928
Картон, масло. 24,5 × 34,5
ХХМ
- 59
КРИЧЕВСКИЙ ФЕДОР ГРИГОРЬЕВИЧ. 1879–1947
Возвращение. Правая часть триптиха «Жизнь». 1925–1927
Холст, темпера. 178 × 89
ГМУИИ
- 60
КРАМАРЕНКО ЛЕВ ЮРЬЕВИЧ. 1888–1942
Натюрморт с самоваром. 1929
Холст, масло. 90 × 79
ГМУИИ
- 61
МАНАСТЫРСКИЙ АНТОН ИВАНОВИЧ. 1878–1969
Запорожец. 1932
Холст, наклеенный на фанеру, масло. 81 × 54,5
ЛМУИ
- 62
КРИЧЕВСКИЙ ФЕДОР ГРИГОРЬЕВИЧ. 1879–1947
Автопортрет в белом кожухе 1926–1932
Холст, масло. 213 × 133,5
ГМУИИ
- 63
КРИЧЕВСКИЙ ФЕДОР ГРИГОРЬЕВИЧ. 1879–1947
Мечтающая Катерина 1937–1940
Холст, темпера. 177 × 99,5
ГМУИИ
- 64
БУРАЧЕК НИКОЛАЙ ГРИГОРЬЕВИЧ. 1871–1942
Золотая осень
Холст, масло. 89,5 × 94,5
ГМУИИ
- 65
БОКШАЙ ИОСИФ ИОСИФОВИЧ. 1891–1975
Хустский замок. 1942
Холст, масло. 95 × 109
ЗХМ
- 66
КУРИЛАС ИОСИФ ПЕТРОВИЧ. 1870–1951
На Гуцульщине. 1942
Холст, масло. 59 × 69
ЛМУИ
- 67
ШОВКУНЕНКО АЛЕКСЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ. 1884–1974
Портрет партизанки Майи Вовчик-Блакитной. 1947–1948
Бумага, акварель, гуашь. 80 × 58
ГМУИИ
- 68
ПУЗЫРЬКОВ ВИКТОР ГРИГОРЬЕВИЧ. Род. в 1918 г.
Черноморцы. 1947
Холст, масло. 220 × 340
ГМУИИ
- 69
КОСТЕЦКИЙ ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ. 1905–1968
Возвращение. 1947
Холст, масло. 196 × 150
ГМУИИ
- 70
МЕЛИХОВ ГЕОРГИЙ СТЕПАНОВИЧ. 1908–1985
Молодой Тарас Шевченко у К. П. Брюллова. 1947
Холст, масло. 290 × 284
ГМУИИ
- 71
ПЕТРИЦКИЙ АНАТОЛИЙ ГАЛАКТИОНОВИЧ. 1895–1964
Рождественское утро. Эскиз к мультфильму «Ночь перед рождеством». 1951
Бумага, акварель, гуашь. 29,9 × 39
ГМУИИ
- 72
ШОВКУНЕНКО АЛЕКСЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ. 1884–1974
Разлив. Конча-Заспа. 1954
Холст, масло. 69 × 87
ГМУИИ
- 73
ГРИГОРЬЕВ СЕРГЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ. Род. в 1910 г.
Вернулся. 1954
Холст, масло. 130 × 140
Государственная Третьяковская галерея. Москва
- 74
ЭРДЕЛИ АДАЛЬБЕРТ МИХАЙЛОВИЧ. 891–1955
Натюрморт. 1955
Холст, масло. 85 × 74,5
ЗХМ
- 75
БОЖИЙ МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ. Род. в 1911 г.
Медсестра. 1955
Холст, масло. 112 × 76
ГМУИИ
- 76
ПЕТРИЦКИЙ АНАТОЛИЙ ГАЛАКТИОНОВИЧ. 1895–1964
Цветы. 1957
Холст, масло. 94 × 99,5
ХХМ
- 77
ШАВЫКИН ДМИТРИЙ НИКОЛАЕВИЧ. 1902–1965
Вечер на Днепре. 1957
Холст, масло. 105 × 147
ГМУИИ
- 78
КИРИЧЕНКО СТЕПАН АНДРЕЕВИЧ. Род. в 1911 г.
КЛЕЙН НАДЕЖДА ГЕОРГИЕВНА. Род. в 1921 г.
Урожай. 1957
Смальта, натуральный камень. 170 × 142
ГМУИИ
- 79
ЧЕКАНЮК ВИЛЕН АНДРЕЕВИЧ. Род. в 1932 г.
Первая комсомольская ячейка на селе. 1958
Холст, масло. 222 × 180
ГМУИИ
- 80
ДЕРЕГУС МИХАИЛ ГОРДЕЕВИЧ. Род. в 1904 г.
Прощание. Левая часть триптиха «Дума про казака Голоту». 1960
Холст, масло. 150,5 × 191
ХХМ
- 81
КОНСТАНТИНОПОЛЬСКИЙ АДОЛЬФ МАРКОВИЧ. Род. в 1923 г.
Родная земля. (На привале). 1957
Холст, масло. 245 × 464
ХХМ
- 82
ЗАРЕЦКИЙ ВИКТОР НИКОЛАЕВИЧ. Род. в 1925 г.
Девчата. 1962
Холст, масло, темпера. 145 × 160
ХХМ
- 83
ГОЛЕМБИЕВСКАЯ ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА. Род. в 1936 г.
Украинские куманцы. 1960
Холст, масло. 195,2 × 220
ХХМ
- 84
ФИЛАТОВ КОНСТАНТИН ВЛАДИМИРОВИЧ. Род. в 1926 г.
Т. Г. Шевченко в ссылке. 1964
Холст, масло. 134 × 202
Киевский государственный музей Т. Г. Шевченко
- 85
ЯБЛОНСКАЯ ТАТЬЯНА НИЛОВНА. Род. в 1917 г.
Свадьба. 1963
Холст, масло. 200 × 260
ХХМ
- 86
ШАТКОВСКИЙ АЛЕКСЕЙ ЯКОВЛЕВИЧ. 1908–1979
Каллы. 1967
Холст, масло. 92 × 76
ЛМУИ
- 87
ТОКАРЕВ ВЯЧЕСЛАВ ВАСИЛЬЕВИЧ. Род. в 1917 г.
Новая школа. 1965
Холст, масло. 248 × 295
Львовский филиал Центрального музея В. И. Ленина
- 88
ШАТАЛИН ВИКТОР ВАСИЛЬЕВИЧ. Род. в 1926 г.
Собирались отряды юных бойцов. 1970
Холст, масло. 225 × 330
ГМУИИ
- 89
РОМАНИШИН МИХАИЛ НИКОЛАЕВИЧ. Род. в 1933 г.
Праздник. 1969
Холст, масло. 154 × 220
ГМУИИ
- 90
КОЦКА АНДРЕЙ АНДРЕЕВИЧ. Род. в 1911 г.
На Гуцульщине. 1972
Холст, темпера. 140 × 150
Одесский художественный музей
- 91
ЛОПУХОВ АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ. Род. в 1925 г.
Победа. 1955
Холст, масло. 290 × 400
ГМУИИ
- 92
САФАРГАЛИН АСХАТ ГАЗИЗУЛИНОВИЧ. 1922–1975
Майский дождь. 1967
Холст, масло. 155 × 207
ГМУИИ
- 93
ОДАЙНИК ВАДИМ ИВАНОВИЧ. 1925–1984
Красная кузница. 1972
Холст, масло. 180 × 160
ГМУИИ
- 94
МАНАЙЛО ФЕДОР ФЕДОРОВИЧ. 1910–1978
Новый хлеб. 1975
Холст, масло. 80 × 69
ЗХМ
- 95
ГЛУШЕНКО НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧ. 1901–1977
Южное солнце. 1974
Холст, масло. 101 × 126
Красноградский краеведческий музей
- 96
ШИШКО СЕРГЕЙ ФЕДОРОВИЧ. Род. в 1911 г.
Голосеевская осень. 1967
Холст, масло. 50 × 35,7
Частное собрание
- 97
РЫЖИХ ВИКТОР ИВАНОВИЧ. Род. в 1933 г.
Музыка. 1975
Холст, масло. 185 × 170
Дирекция выставок СХ СССР
- 98
ОДАЙНИК СЕРГЕЙ ВАДИМОВИЧ. Род. в 1949 г.
Звуки летней ночи. 1980
Холст, масло. 110 × 130
ГМУИИ
- 99
ГОРДИЕЦ ЕВГЕНИЙ ЯКОВЛЕВИЧ. Род. в 1952 г.
Родные просторы. 1982
Холст, масло. 100 × 120
Ждановский художественный музей
- 100
ЯБЛОНСКАЯ ТАТЬЯНА НИЛОВНА. Род. в 1917 г.
Тишина. 1975
Холст, масло. 109 × 132
ГМУИИ

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- ГМУИИ — Государственный музей украинского изобразительного искусства в Киеве
- ЛМУИ — Львовский музей украинского искусства
- ХХМ — Харьковский художественный музей
- ОХМ — Одесский художественный музей
- ЗХМ — Закарпатский художественный музей

This album does not claim to provide an exhaustive survey of the history of Ukrainian painting. It contains only a hundred selected works which represent the achievements of Ukrainian fine arts at various stages of development. While presenting a variety of artistic styles and approaches, at the same time, these canvases have in common their humanitarian view of reality, realistic depictions and absolute authenticity of artistic image.

Ukrainian painting is an integral part of world artistic culture. It originated in the Middle Ages, when, in the 14th century, the Ukrainian nation was in the making, while its pre-history and roots go back to the art of Kievan Rus.

At that time, painting had to conform to the canons of the upper echelons of the Orthodox clergy and suit the tastes of the feudal nobility, so artistic concepts and forms were strictly regulated. Ukrainian painting of the 14th–16th centuries inherited from the art of Old Rus not only tenets and means of artistic expression but, what is more important, a feeling for spirituality and response to the events of real life. These features permit us to see not only the religious content of the icon *The Virgin of Volhynia* but the embodiment of the idea of motherhood, and in the icon *St. George and the Dragon* not just a heroic saint but also a defender of the oppressed and fighter against evil. The colourfulness of medieval painting which served to enhance the grandeur and splendour of a religious ritual is today looked upon as a manifestation of historical optimism, as striving to reproduce, though in a conventional manner, the beauty of the surrounding world. It's not mere coincidence that the colour scheme of old painting has parallels in folk art.

The reunification of the Ukrainian lands along the left bank of the Dnieper with Russia in 1654 greatly enhanced the evolution of Ukrainian culture. At that time, painting was developing in the whole of the Ukraine, including Galicia and Volhynia. Lvov and Kiev were then major centres of art.

In the 16th and 17th centuries, along with icon painting, historical, battle, landscape and genre painting came into being, with portraiture reaching a very high level.

The latter half of the 17th and the 18th centuries are characterized by a unique modification of European Renaissance and Baroque peculiar to the Ukraine. Here, in particular, an exceptional role was played by the patriotic ideas which then held sway in the Ukraine and exerted a fruitful influence on the democratization of Ukrainian art. The so-called "Cossack Baroque" which resulted produced a number of works of worldwide significance. Quite earthly traits in the images of saints, the introduction of realistic everyday details, the festive mood often achieved by the saturation of colour, and, finally, the concrete features of portraiture in icons painted for various patrons became characteristic of icon painting. Frequently, the saintliness of the personages depicted is sustained only by their canonical attributes. Portraiture became an especially vivid page in the history of Ukrainian art. In it, we find a specific intertwining of the striving of Cossack chieftains to assert their power and, at the same time, a rather democratic approach to their depiction, traditional means of icon painting, the influence of folk art and the latest achievements of European painting. The fusion of all this resulted in high artistic value and national uniqueness of the works produced at that time. It was precisely in the portrait that the secular trend in painting appeared in the mid-18th century.

Painting of the first half of the 19th century in the eastern Ukraine developed within the mainstream of Russian art, the chief

direction of which was defined by St. Petersburg Academy of Fine Arts. Nevertheless, the overall evolution of art at that time was not so simple. Classicism was dominant then, but parallel to it, or even at the heart of it, Romanticism was in the making, and the foundations of realism were being laid. Democratically-minded artists saw realism as the true path for the development of art. Thus, works by Taras Shevchenko and Vasil Sternberg truthfully depicted the life of the simple people and motifs of Ukrainian nature.

With time, Classicism became a conservative trend declining into mere official academic painting with its hostility to democratic ideals. The art of the mid-19th century, when Pavel Fedotov and Taras Shevchenko laid foundations for critical realism, developed against the background of the struggle against academic painting. In 1870, a progressive Society of Itinerant Art Exhibitions (SIAE) appeared, and from then on, the content of the works by Russian and Ukrainian artists was defined by their attitude toward this Society. This, in fact, reflected their attitude toward social problems, toward the truthfulness of life represented in art, and toward the ideal of beauty. The *peredvizhniki* (members of the Society) declared with their art: "The beautiful is what is real."

Most Ukrainian artists were drawn to the *peredvizhniki* society, taking regular part in their exhibitions. Thus, Kiriak Kostandi, Mikola Kuznetsov, Petro Levchenko, Pavlo Nilus, Mikola Pimonenko and Serhiy Svitoslavsky considerably promoted the rise of art by introducing some democratic features. Democraticism was also inherent in the works of painters who did not belong to the SIAE but were aware of their inseparable ties to their people and homeland (Serhiy Vasilivsky, Mikhailo Tkachenko).

The latter half of the 19th century and early 20th century saw the growing consolidation of artistic forces in the urban centres which had long-standing historical and artistic traditions. The most important of them were Kiev and Kharkov, and then Odessa with its Society of South-Russian Artists. Mention should be also made of Lvov and Uzhgorod which were then under the rule of Austro-Hungary.

Idea content, folk spirit, and realism became the main slogans of the democratic artists of that time. In their works, they frequently touched upon the acute social problems of the day. They also actively asserted positive ideals, strived to show the harmony of nature and man and reproduced in vivid images the eternal fascination of life. Vasilivsky, Kostandi, Levchenko, Tkachenko and Trutovsky embodied in their works the lofty ideals of humanism, creating canvases permeated with folk humour and penetrating lyricism.

The noble traditions of national art were inherited by the visual arts of Soviet Ukraine. The realistic trend in painting from the pre-revolutionary period which stretched back to olden times found its continuation in Soviet times. This is eloquently testified to by the fact that many artists who began their careers before the October Revolution successfully continued to work after 1917. Among them we find such prominent painters as Mikola Burachek, Ivan Izhakevich, Pavlo Volokidin, Lev Kramarenko, Fedir Krichevsky, Semen Prokhorov, Mikola Samokish, Hrihoriy Svitlitsky, Karpo Trokhimenko and Olexiy Shovkunenko. They painted canvases that became landmarks in the history of Soviet Ukrainian painting and taught a large number of followers who inherited their adherence to realism and their professional skill.

New themes and images were introduced into art on a broad

basis. At the same time, painting was enriched stylistically. However this renewal as a whole has always fallen within the realistic trend in art. The consolidation of the method of socialist realism in Soviet art gave artists a clear comprehension of the significance of ideas and creative unity in confronting topical problems in the aesthetic education of the people.

The maturing of Soviet Ukrainian art was promoted by the historic reunification of all Ukrainian lands into a single Soviet Ukrainian state. In 1939, a group of Lvov artists and in 1946, artists from Transcarpathia joined the USSR Artists' Union. New names appeared in Soviet Ukrainian art: Yosip Bokshai, Olena Kulchitska, Yosip Kurilas, Fedir Manailo, Anton Manastirsky, and others. From that time on, distinguishing regional characteristics of Ukrainian artists as a whole again became more pronounced, for the new groups maintained their own historical traditions. In the post-war years, this trend applies first of all to artists of Kiev, Lvov and Transcarpathia. A whole galaxy of talented young painters appeared in Kiev at that time, and their creativity, along with the work of masters of the older generation, determined the achievements of Ukrainian painting for the years to follow. Among these artists we should mention Serhiy Hrihoryev, Olexandr Lopukhov, Olexandr Maximenko, Heorhiy Melikhov, Serhiy Otroschechenko, Victor Puzirkov, Mikhailo Khmelko and Tetyana Yablonska.

Life continued and art changed to keep up with the new demands of the times. This process became especially evident in the late 1950s and 1960s. Artists reworked historical and revolutionary themes with fresh enthusiasm, Ukrainian works of art dealing with Lenin were considerably enriched, significant new canvases were created on motifs from Taras Shevchenko's life and poetry, and new pieces devoted to the Great Patriotic War of 1941-1945 appeared.

In the 1960s new tendencies which appeared in the art of all the Union republics manifested themselves in Ukrainian painting as

well. They were, first and foremost, the evolution of heroic dimensions in the artistic image necessitated by the artists' striving to reproduce the grandeur of the historic achievements of the Soviet people, an enrichment of the means of artistic expression, the monumentalization of imagery through use of symbols and allegory, the emphatically poetic treatment of motifs from life stimulated by the historical optimism inherent in our society. In painting, this found its realization in the elated colour scheme which has its roots in traditions of both ancient painting and folk art.

Whatever the artist's starting point in his search for stylistic expressiveness, immense fascination with the beauty of life, the beauty of man and nature remains his basic position. This feature has been characteristic of Ukrainian painting at all stages of its development.

Painting of the latter half of the 1970s and the first half of the 1980s continues the finest traditions of realism, of ideological sensitivity and civic awareness characteristic of Soviet art as a whole. At the same time, new features, especially in the works by younger artists, become more and more evident, such as the accentuated "chamber" motif and emphasized lyricism in canvases by Victor Ryzhikh, Serhiy Odainik and Yevhen Hordiyets.

The present period is characterized by the artists' active utilization of a wide range of expressive means, their turning to the finest traditions of both native and West-European realistic art and to the creative principles of the finest folk craftsmen, all of which considerably broadens the horizons of Ukrainian painting. In general, works of the latest decade, like that of earlier periods, are in keeping with the rich spiritual world of the contemporary Soviet person engaged in building communist society. They provide an authentic representation of our people's life and Ukrainian nature while revealing the social and artistic ideals of our contemporaries.

Ukrainian painting as one reflection of the creative abilities of our people ranks high among the attainments of the world culture as a whole.

- 1
ANONYMOUS PAINTER
The Virgin of Volhynia
Late 13th–early 14th cent.
Tempera on panel. 85 × 48 cm
SMUFA
- 2
ANONYMOUS PAINTER
St. George and the Dragon
Icon from the village
of Stanilya. 14th cent.
Tempera on panel. 67.5 × 64 cm
LMUA
- 3
ANONYMOUS PAINTER
The Virgin Hodegitria
Icon from the village
of Krasiv. 15th cent.
Tempera on panel. 92 × 78 cm
LMUA
- 4
ANONYMOUS PAINTER
The Exaltation of the Cross
Late 17th cent.
Tempera on panel. 94 × 101 cm
LMUA
- 5
IOSIP IVANOVICH (?)
The Crucifixion with
the Likeness of Leontiy Svichka,
the Colonel of the Lubny
Regiment. Late 17th cent.
Tempera on panel. 84 × 58.5 cm
SMUFA
- 6
ILLYA BRODLAKOVICH (PAINTER
OF VISHENKI AND MUKACHEVE)
Archestrategos Michael.
Circa 1680
Oil, tempera and gilding on panel.
124 × 178 cm
TMA
- 7
ANONYMOUS PAINTER
The Intercession with
the Likeness of Hetman
Bogdan Khmel'nitsky
Late 17th–early 18th cent.
Tempera on panel, carving.
110 × 77 cm
SMUFA
- 8
VASIL REKLINSKY (?)
Portrait of Ulyana Apostol
as St. Juliana. Circa 1732
Tempera and gilding on panel.
121 × 74.5 cm
Church of Transfiguration in the vil.
of Velyki Sorochintsi, Poltava Region
- 9
ANONYMOUS PAINTER
Great Martyrs St. Barbara
and St. Catherine. Mid-18th
cent.
Oil, tempera and gilding on panel.
113.5 × 70.5 cm
SMUFA
- 10
ANONYMOUS PAINTER
Portrait of Danilo Yefremov,
Ataman of the Don Cossack
Army. 1752
Tempera on canvas. 225 × 122 cm
SMUFA
- 11
ANONYMOUS PAINTER
Portrait of Semen Sulima,
Colonel of the Pereyaslav
Regiment. Mid-18th cent.
Oil on canvas. 87 × 65.5 cm
SMUFA
- 12
ANONYMOUS PAINTER
Portrait of Paraskovia Sulima
Mid-18th cent.
Oil on canvas. 87 × 66 cm
SMUFA
- 13
ANONYMOUS PAINTER
Portrait of Vasil Hamaliya,
Chieftain of the Zaporozhian
Cossack Army. Mid-18th cent.
Oil on canvas. 123 × 82.5 cm
SMUFA
- 14
BOROVIKOVSKY,
VLADIMIR LUKICH. 1757–1825
Portrait of Colonel Rudenko.
1778
Oil on canvas. 235.4 × 118.5 cm
Dnepropetrovsk Museum of Art
- 15
ANONYMOUS PAINTER
Portrait of Cossack Yakiv Shiyan
1784
Oil on canvas. 165 × 83 cm
Odessa Museum of History
and Local Lore
- 16
ANONYMOUS PAINTER
Cossack the Bandura-Player
19th cent.
Oil on canvas. 113 × 104 cm
SMUFA
- 17
TROPININ,
VASILI ANDREYEVICH. 1780–1857
A Podolian Girl
1804–1807
Oil on canvas. 51 × 37 cm
SMUFA
- 18
STERNBERG,
VASIL IVANOVICH. 1818–1845
Ferry Across the Dnieper
in the Vicinity of Kiev. 1837
Oil on canvas. 52.8 × 83.5 cm
The Shevchenko Museum in Kiev
- 19
TROPININ,
VASILI ANDREYEVICH. 1780–1857
Portrait of a Ukrainian Peasant.
Late 1830s–early 1840s
Oil on canvas. 77 × 55.5 cm
Kiev Museum of Russian Art
- 20
SHEVCHENKO,
TARAS HRIHOROVICH. 1814–1861
Katerina. 1842
Oil on canvas. 93.5 × 77 cm
The Shevchenko Museum in Kiev
- 21
SHEVCHENKO,
TARAS HRIHOROVICH. 1814–1861
Portrait of Mayevska. 1843
Oil on canvas. 32 × 28 cm
The Shevchenko Museum in Kiev
- 22
SHEVCHENKO,
TARAS HRIHOROVICH. 1814–1861
At the Apiary. 1843
Oil on canvas. 53 × 41 cm
The Shevchenko Museum in Kiev
- 23
VASKO,
HAVRILO ANDRIYOVICH. 1820–1866
Portrait of a Youth from
the Tomara Family. 1847
Oil on canvas. 75 × 60 cm
SMUFA
- 24
SOKOLOV, IVAN IVANOVICH. 1829–1918
Wedding. 1860
Oil on canvas. 84 × 122.5 cm
Sumy Museum of Art
- 25
TRUTOVSKY,
KOSTYANTIN OLEXANDROVICH.
1826–1893
Putting on the Wreath. 1877
Oil on canvas. 87 × 64.5 cm
KhMA
- 26
ORLOVSKY,
VOLODIMIR DONATOVICH. 1842–1914
Cottages on a Summer Day. 1882
Oil on canvas pasted to cardboard.
34 × 37 cm
SMUFA
- 27
SVITOSLAVSKY,
SERHIY IVANOVICH. 1857–1931
Evening in the Steppe. 1890s
Oil on canvas. 98 × 143 cm
SMUFA
- 28
ORLOVSKY,
VOLODIMIR DONATOVICH. 1842–1914
Resting in the Steppe. 1884
Oil on canvas. 152.5 × 125 cm
KhMA
- 29
TRUTOVSKY,
KOSTYANTIN OLEXANDROVICH.
1826–1893
A Wedding Ransom. 1881
Oil on canvas. 73 × 107 cm
SMUFA
- 30
PIMONENKO,
MIKOLA KORNILOVICH. 1862–1912
Yuletide Fortune-Telling. 1888
Oil on canvas. 111 × 76.5 cm
Russian Museum. Leningrad
- 31
PIMONENKO,
MIKOLA KORNILOVICH. 1862–1912
The Fair. 1898
Oil on canvas. 80.5 × 110.5 cm
KhMA
- 32
POKHITONOV,
IVAN PAVLOVICH. 1850–1923
Winter Twilight in the Ukraine
1890s
Oil on panel. 16.8 × 26.5 cm
SMUFA
- 33
SVITOSLAVSKY,
SERHIY IVANOVICH. 1857–1931
Windmill. 1880s
Oil on canvas. 76 × 103 cm
MUA
- 34
SVITOSLAVSKY,
SERHIY IVANOVICH. 1857–1931
Crossing the Dnieper. 1890s
Oil on canvas. 91.5 × 138 cm
LMUA
- 35
VASILKIVSKY,
SERHIY IVANOVICH. 1854–1917
Bad Roads. 1890s
Oil on panel. 23.5 × 23 cm
SMUFA
- 36
KRASITSKY,
FOIY STEPANOVICH. 1873–1944
A Guest from
the Zaporozhian Sich. 1901
Oil on canvas. 68 × 100 cm
LMUA
- 37
LEVCHENKO,
PETRO OLEXIYOVICH. 1856–1917
Water-Mill. 1900s
Oil on canvas. 19.5 × 27 cm
SMUFA
- 38
KOSTANDI,
KIRIAK KOSTYANTINOVICH. 1852–1921
Lilac. 1902
Oil on panel. 70.5 × 93 cm
OMA
- 39
MURASHKO,
OLEXANDR OLEXANDROVICH.
1875–1919
At a Cafe. 1902
Oil on canvas. 184.5 × 168.5 cm
OMA
- 40
HOLOVKOV,
HERASIM SEMENOVICH. 1863–1909
Boats. 1900s
Oil on canvas. 157 × 180 cm
OMA
- 41
PIMONENKO,
MIKOLA KORNILOVICH. 1862–1912
Before the Thunderstorm. 1906
Oil on canvas. 116.5 × 160.5 cm
SMUFA
- 42
TKACHENKO,
MIKHAILO STEPANOVICH. 1860–1916
Spring. 1907
Oil on canvas. 109.5 × 143.5 cm
KhMA
- 43
LEVCHENKO,
PETRO OLEXIYOVICH. 1856–1917
A White Cottage. Putivl. 1900s
Oil on canvas. 20 × 27.4 cm
Private collection. Kharkov
- 44
IZHAKOVICH,
IVAN SIDOROVICH. 1864–1962
Mama's Coming! 1907
Oil on canvas. 34.5 × 24.5 cm
LMUA
- 45
KULCHITSKA, OLENA LVIIVNA. 1877–1967
Children in the Meadow. 1908
Oil on canvas. 88 × 98 cm
LMUA
- 46
VASILKIVSKY,
SERHIY IVANOVICH. 1854–1917
At the Dam. Oxen Fording
a River. 1900s–1910s
Oil on panel. 24 × 36 cm
SMUFA
- 47
NOVAKIVSKY,
OLEXA KHARLAMPYOVICH. 1872–1935
Self-Portrait with Wife. 1910s
Oil on cardboard. 68.5 × 68 cm
SMUFA
- 48
SAMOKISH,
MIKOLA SEMENOVICH. 1860–1944
Troika. 1917
Oil on canvas. 70 × 127 cm
Simferopol Museum of Art
- 49
MURASHKO,
OLEXANDR OLEXANDROVICH. 1875–1919
A Peasant Family. 1914
Oil on canvas. 140 × 136.5 cm
SMUFA
- 50
NOVAKIVSKY,
OLEXA KHARLAMPYOVICH. 1872–1935
Still Life. 1916
Pastel on paper. 103 × 73 cm
LMUA
- 51
BOICHUK TIMOFIY LVOVICH. 1896–1922
By the Apple Tree. 1920
Tempera on panel. 54 × 40 cm
SMUFA
- 52
SVITLITSKY,
HRIHORIY PETROVICH. 1872–1948
A Cottage on a Moonlit Night.
1919
Oil on canvas. 52 × 72.5 cm
SMUFA
- 53
PADALKA, IVAN IVANOVICH. 1894–1938
A Photographer. Mid-1920s
Tempera on paper. 33.5 × 45 cm
- 54
VOLOKIDIN,
PAVLO HAVRILOVICH. 1877–1936
Still Life with a Red Tray. 1927
Oil on canvas. 36 × 69 cm
SMUFA

55
TRUSH, IVAN IVANOVICH. 1869–1941
Hutsul Women by a Church
1920s
Oil on cardboard. 56 × 46 cm
LMUA

56
PROKHOROV,
SEMEN MARKOVICH. 1873–1948
A Ukrainian Girl. 1925
Oil on canvas. 73.5 × 65 cm
KhMA

57
TROKHIMENKO,
KARPO DEMYANOVICH. 1885–1979
By the Great Waterway. 1926
Oil on cardboard. 56 × 64 cm
SMUFA

58
BURACHEK,
MIKOLA HRIHOROVICH. 1871–1942
A Cottage at Noon.
Intense Heat. 1928
Oil on cardboard. 24.5 × 34.5 cm
KhMA

59
KRICHEVSKY,
FEDIR HRIHOROVICH. 1879–1947
The Return. Right panel
of the "Life" triptych. 1925–1927
Tempera on canvas. 178 × 89 cm
SMUFA

60
KRAMARENKO,
LEV YURIYOVICH. 1888–1942
Still Life with Samovar. 1929
Oil on canvas. 90 × 79 cm
SMUFA

61
MANASTIRSKY,
ANTON IVANOVICH. 1878–1969
A Zaporoshian Cossack. 1932
Oil on canvas pasted to cardboard.
81 × 54.5 cm
LMUA

62
KRICHEVSKY,
FEDIR HRIHOROVICH. 1879–1947
Self-Portrait in a White
Sheepskin Coat. 1926–1932
Oil on canvas. 213 × 133.5 cm
SMUFA

63
KRICHEVSKY,
FEDIR HRIHOROVICH. 1879–1947
Katerina in Revery. 1937–1940
Tempera on canvas. 177 × 99.5 cm
SMUFA

64
BURACHEK,
MIKOLA HRIHOROVICH. 1871–1942
Golden Autumn
Oil on canvas. 89.5 × 94.5 cm
SMUFA

65
BOKSHAI, YOSIP YOSIPOVICH. 1891–1975
Castle in Khust. 1942
Oil on canvas. 95 × 109 cm
TMA

66
KURILAS, YOSIP PETROVICH. 1870–1951
In the Hutsul Land. 1942
Oil on canvas. 59 × 69 cm
LMUA

67
SHOVKUNENKO,
OLEXIY OLEXIYOVICH. 1884–1974
Portrait of Partisan
Maya Vovchik-Blakitna
1947–1948
Gouache and water colour on paper.
80 × 58 cm
SMUFA

68
PUZIRKOV,
VICTOR HRIHOROVICH. Born 1918
Sailors of the Black Sea Fleet
1947

Oil on canvas. 220 × 340 cm
SMUFA

69
KOSTETSKY,
VOLODIMIR MIKOLAYOVICH. 1905–1968
The Return. 1947
Oil on canvas. 196 × 150 cm
SMUFA

70
MELIKHOV,
HEORHIY STEPANOVICH. 1908–1985
The Young Taras Shevchenko
at Karl Bryullov's. 1947
Oil on canvas. 290 × 284 cm
SMUFA

71
PETRITSKY,
ANATOLE HALAKTIONOVICH. 1895–1964
Christmas Morning. Sketch
to the animated cartoon
"The Night Before Christmas."
1951
Gouache and water colour on paper.
29.9 × 39 cm
SMUFA

72
SHOVKUNENKO,
OLEXIY OLEXIYOVICH. 1884–1974
Flood. Koncha-Zaspa. 1954
Oil on canvas. 69 × 87 cm
SMUFA

73
HRIHORYEV,
SERHIY OLEYIYOVICH. Born 1910
He Has Returned. 1954
Oil on canvas. 130 × 140 cm
Tretyakov Art Gallery. Moscow

74
ERDELI,
ADALBERT MIKHAILOVICH. 1891–1955
Still Life. 1955
Oil on canvas. 85 × 74.5 cm
TMA

75
BOZHIY,
MIKHAILO MIKHAILOVICH. Born 1911
A Nurse. 1955
Oil on canvas. 112 × 76 cm
KhMA

76
PETRITSKY,
ANATOLE HALAKTIONOVICH. 1895–1964
Flowers. 1957
Oil on canvas. 94 × 99.5 cm
KhMA

77
SHAVIKIN,
DMITRO MIKOLAYOVICH. 1902–1965
Evening on the Dnieper. 1957
Oil on canvas. 105 × 147 cm
SMUFA

78
KIRICHENKO,
STEPAN ADNRIYOVICH. Born 1911
KLEIN, NADIA HEORHIYVNA. Born 1921
Crops. 1957
Smalta, stone. 170 × 142 cm
SMUFA

79
CHEKANYUK,
VILEN ANDRIYOVICH. Born 1932
First Komsomol Cell
in the Village. 1958
Oil on canvas. 222 × 180 cm
SMUFA

80
DEREHUS,
MIKHAILO HORDIYOVICH. Born 1904
Parting. Left panel of the triptych
"Ballad of the Cossack
Holota." 1960
Oil on canvas. 150.5 × 191 cm
KhMA

81
KONSTANTINOPOLSKY,
ADOLF MARKOVICH. Born 1923
Native Land
(During a Halt). 1957
Oil on canvas. 245 × 464 cm
KhMA

82
ZARETSKY,
VICTOR MIKHAILOVICH. Born 1925
Girls. 1962
Tempera and oil on canvas.
145 × 160 cm
KhMA

83
HOLEMBIYEVSKA,
TETYANA MIKOLAYIVNA. Born 1936
Ukrainian Ceramics. 1960
Oil on canvas. 195.2 × 220 cm
KhMA

84
FILATOV,
KOSTYANTIN VOLODIMIROVICH.
Born 1926
Taras Shevchenko
in Exile. 1964
Oil on canvas. 134 × 202 cm
The Shevchenko Museum in Kiev

85
YABLONSKA,
TETYANA NILIVNA. Born 1917
Wedding. 1963
Oil on canvas. 200 × 260 cm
KhMA

86
SHATKIVSKY,
OLEXA YAKOVICH. 1908–1979
Callas. 1967
Oil on canvas. 92 × 76 cm
LMUA

87
TOKAREV,
VYACHESLAV VASILYOVICH. Born 1917
A New School. 1965
Oil on canvas. 248 × 295 cm
Lvov Branch of the Central
Lenin Museum

88
SHATALIN,
VICTOR VASILYOVICH. Born 1926
Detachments of Young Soldiers
Gathered. 1970
Oil on canvas. 225 × 330 cm
SMUFA

89
ROMANISHIN,
MIKHAILO MIKOLAYOVICH. Born 1933
Holiday. 1969
Oil on canvas. 154 × 220 cm
SMUFA

90
KOTSKA,
ANDRIY ANDRIYOVICH. Born 1911
In the Hutsul Land. 1972
Tempera on canvas. 140 × 150 cm
Odessa Museum of Art

91
LOPUKHOV,
OLEXANDR MIKHAILOVICH. Born 1925
Victory. 1975
Oil on canvas. 290 × 400 cm
SMUFA

92
SAFARHALIN,
ASKHAT GAZIZULINOVICH. 1922–1975
Rain in May. 1967
Oil on canvas. 155 × 207 cm
SMUFA

93
ODAINIK, VADIM IVANOVICH. 1925–1984
Red Smithy. 1972
Oil on canvas. 180 × 160 cm
SMUFA

94
MANAILO,
FEDIR FEDOROVICH. 1910–1978
Bread from New Harvest. 1975
Oil on canvas. 80 × 69 cm
TMA

95
HLUSHCHENKO,
MIKOLA PETROVICH. 1901–1977
The Southern Sun. 1974
Oil on canvas. 101 × 126
Krasnograd Museum of Local Lore.

96
SHISHKO,
SERHIY FEDOROVICH. Born 1911

Autumn in Holosiyeve. 1967
Oil on canvas. 50 × 35,7 cm
Private collection. Kiev

97
RYZHIKH,
VICTOR IVANOVICH. Born 1933
Music. 1975
Oil on canvas. 185 × 170 cm
Directorate on Exhibitions
of the USSR Artists' Union

98
ODAINIK,
SERHIY VADIMOVICH. Born 1949
Sounds of a Summer Night. 1980
Oil on canvas. 110 × 130 cm
SMUFA

99
HORDIYETS,
YEVHEN YAKOVICH. Born 1952
Native Expanses. 1982
Oil on canvas. 100 × 120 cm
Zhdanov Museum of Art

100
YABLONSKA,
TETYANA NILIVNA. Born 1917
Calm. 1975
Oil on canvas. 109 × 132 cm
SMUFA

INDEX OF ABBREVIATIONS

SMUFA — State Museum
of Ukrainian Fine Arts

LMUA — Lvov Museum
of Ukrainian Art

TMA — Transcarpathian
Museum of Art

KhMA — Kharkov Museum of Art

OMA — Odessa Museum of Art

L'album que nous proposons à l'attention du lecteur ne prétend pas être une étude exhaustive sur l'histoire de la peinture ukrainienne. Il ne contient que cent œuvres choisies représentant les réalisations des artistes ukrainiens à de différentes étapes du développement historique des arts plastiques. Illustrant une riche diversité de manières et de styles, ces toiles sont choisies d'après le principe de la conception humaniste du monde, de la représentation réaliste de la vie et de l'essence spirituelle des œuvres.

La peinture ukrainienne constitue une partie intégrante de la culture artistique mondiale. Son origine remonte au Moyen âge, lorsqu'au XIV^e siècle commence à se former la nation ukrainienne, et ses traditions plongent dans l'époque de la Russie de Kiev. A cette époque, l'art ukrainien était mis au service des grands féodaux et de l'église orthodoxe, et ses formes et son contenu étaient strictement réglementés. Ayant hérité des canons et des moyens d'expression artistique de l'art vieux russe, la peinture ukrainienne des XIV^e-XVI^e siècles lui doit aussi son contenu spirituel. Ce sont notamment ces caractéristiques qui permettent de voir aujourd'hui dans l'icône « La Sainte Vierge de Volhynie » non seulement un contenu théologique, mais en premier lieu l'incarnation de la maternité, et dans le « Saint Georges et le dragon » non pas un saint, mais plutôt un défenseur des misérables, un combattant contre le mal. Et la peinture moyenâgeuse, saturée de couleurs voyantes, qui est appelée à donner magnificence et solennité aux cérémonies religieuses, est perçue aujourd'hui comme une manifestation spontanée d'un optimisme historique, comme une aspiration à montrer, ne serait-ce que sous forme conventionnelle, la beauté réelle du monde environnant. C'est pourquoi, le coloris de la peinture ancienne a beaucoup de traits communs avec l'art populaire.

La réunification de l'Ukraine avec la Russie en 1654 fut un jalon important dans le progrès de la culture ukrainienne.

La peinture se développe avec intensité dans toutes les régions historiques de l'Ukraine, en particulier en Galicie, en Volhynie et sur le territoire s'étendant sur la rive gauche du Dniepr. Lvov et Kiev étaient des centres artistiques les plus en vue.

Aux XVI^e-XVII^e siècles, en plus de la peinture d'icônes on voit s'épanouir en Ukraine d'autres genres de la peinture : historique, de bataille, de paysage, etc. Le portrait acquiert une grande popularité.

Dans la deuxième moitié du XVII^e et au XVIII^e siècle, les styles répandus en Europe, la Renaissance et le baroque, s'implantent en Ukraine. Dans ce processus un rôle considérable a joué l'élan patriotique qui a influencé la démocratisation de l'art ukrainien. On voit apparaître le style dit « le baroque cosaque » qui a donné toute une série de créations ayant une importance mondiale. Dans les images des saints apparaissent des détails tout à fait matériels, on y introduit des objets d'usage courant ; la sensation de fête soulignée par les couleurs vives, des traits concrets des portraits — tout cela est caractéristique de la peinture d'icônes de l'époque. Souvent, la sainteté des personnages se perçoit uniquement dans les attributs canoniques. Le portrait qui doit son épanouissement dans une certaine mesure, à l'aspiration des chefs cosaques à consolider leur pouvoir a inscrit une page éclatante dans l'art ukrainien. Dans le portrait de cette époque s'entrelacent un certain démocratisme de la représentation picturale, les procédés traditionnels de la peinture d'icônes, l'influence de l'art populaire et les dernières ré-

alisations de la culture européenne. Tout en restant fidèle au coloris national, le portrait ukrainien constitue une grande valeur artistique universelle. C'est justement le portrait du milieu du XVII^e siècle qui a favorisé le passage à la peinture laïque.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, le développement de la peinture dans les régions orientales de l'Ukraine était influencé par l'art russe dont l'orientation était formée par l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg. Pourtant le devenir de la peinture n'était pas simple. Le classicisme dominait à cette époque, mais parallèlement à ce style se développait aussi le romantisme et commençait à se former le réalisme. Les artistes à l'orientation démocratique voyaient dans le réalisme la voie authentique du développement de l'art, comme par exemple, T. Chevtchenko et V. Chternberg qui reproduisaient avec vérocité la vie du peuple et peignaient la nature natale.

Avec le temps, le classicisme devient un courant conservateur se transformant en académisme officiel avec son hostilité aux idéaux démocratiques. C'est dans la lutte contre ce mouvement que se développait l'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle, lorsque P. Fédotov et T. Chevtchenko posaient le fondement du réalisme critique. En 1870, on organise une association progressiste : la Société des expositions ambulantes. L'orientation idéologique de l'œuvre des peintres russes et ukrainiens était déterminée en une grande mesure par leur attitude envers cette Société. En réalité c'était une attitude face aux problèmes sociaux, à la vérité de la vie et aux idéaux de la beauté. Les peintres « ambulants » avaient proclamé à haute voix leur devise de l'art : « Le beau, c'est la vie ».

La majorité des peintres ukrainiens tendaient à l'association des peintres « ambulants » et ils prenaient part à leurs expositions. K. Kostandi, N. Kouznetsov, P. Levchenko, P. Nilouss, M. Pimonenko, S. Svitoslavski ont largement contribué à l'épanouissement de la peinture ukrainienne lui ayant attribué les traits du démocratisme. Le démocratisme était propre aussi à l'œuvre des maîtres qui n'étaient pas liés directement à l'association, mais qui sentaient leur lien indissoluble avec leur peuple et leur pays, comme par exemple S. Vassilkivski ou M. Tkatchenko.

La deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle se caractérisent par la consolidation des groupements artistiques dans les centres qui avaient de riches traditions historiques et culturelles. En premier lieu il faut citer Kiev, Kharkov et Odessa avec sa Société des peintres russes du Sud. Les villes de Lvov et d'Oujgorod faisant partie de l'Autriche-Hongrie se trouvaient à part.

Le contenu idéologique, le caractère national et le réalisme sont devenus emblèmes des peintres à l'orientation démocratique de cette époque. Ils délibéraient dans leurs œuvres des problèmes sociaux de l'actualité. Aspirant à un noble idéal, ils chantaient l'harmonie de la nature et de l'homme, et représentaient dans leurs toiles la beauté éternelle de la vie. Les tableaux de S. Vassilkivski, K. Kostandi, P. Levchenko, M. Tkatchenko, K. Troutovski et d'autres répondent à ces idéaux et respirent aussi l'humour populaire et un profond lyrisme.

Les arts plastiques de l'Ukraine Soviétique ont hérité des riches traditions de l'art national. La tendance réaliste de la peinture d'avant la révolution ne s'interrompt pas de nos jours. Une preuve éloquente est le fait que de nombreux artistes qui ont commencé leur carrière artistique avant la Révolution d'Octobre continuaient à œuvrer fructueusement à l'époque soviétique. Parmi eux on peut nommer les maîtres de renom M. Bouratchek, I. Ijakévitch, P. Vo-

lokidine, L. Kramarenko, F. Kritchevski, S. Prokhorov, M. Samokiche, G. Svitlitski, K. Trokhimenko, O. Chovkounenko et autres. Ils ont créé grand nombre de toiles qui ont marqué une étape importante dans l'histoire de la peinture soviétique ukrainienne et ils ont élevé des disciples fidèles dont l'œuvre est empreint de réalisme et de maîtrise professionnelle.

De nouveaux thèmes et de nouveaux personnages ont vu leur incarnation dans l'art de cette période. Ce n'était pas uniquement une renouveau des thèmes, mais aussi l'enrichissement des styles. Mais ces transformations s'effectuaient dans le courant réaliste de tout notre art.

La consolidation de l'art soviétique à la base du réalisme socialiste a permis aux peintres de mieux sentir leur unité d'idées dans la solution des problèmes de l'éducation esthétique du peuple.

L'événement d'une grande importance historique que fut la réunification de toutes les régions ukrainiennes au sein de l'Etat soviétique ukrainien, a considérablement influencé le progrès des arts plastiques ukrainiens. En 1939, l'Union des peintres de l'U. R. S. S. a accueilli les artistes de Lvov et en 1946, les artistes de Transcarpatie. L'art de l'Ukraine Soviétique s'est vu enrichi de nouveaux noms : I. Bokchaï, O. Koulitchiska, I. Kourilass, F. Manaïlo, A. Manastyrski, etc. Depuis lors on voit nettement la diversité des manières artistiques des peintres des différentes régions de l'Ukraine, due aux traditions historiques de chacun des centres culturels. Dans les années qui ont suivi la guerre on peut faire ressortir les centres de Kiev, de Lvov et de Transcarpatie. A Kiev œuvrait toute une pléiade de jeunes artistes qui de concert avec les maîtres émérites ont fait leur apport à l'épanouissement de la peinture ukrainienne. C'étaient S. Grigoriev, O. Lopoukhov, O. Maksimenko, G. Mélikhov, S. Otrochtchenko, V. Pouzirkov, M. Khmelko, T. Yablonska et autres.

La vie se renouvelait et l'art se transformait, puisant ses forces dans la vie même. Ce processus s'activa surtout à la fin des années 1950 et dans les années 1960. Les peintres travaillaient avec enthousiasme à des thèmes historiques et révolutionnaires, la Léniniane ukrainienne s'est enrichie de nouvelles œuvres, on a créé de nouvelles toiles consacrées à la vie et à l'œuvre de T. Chevtchenko et

nombreuses œuvres ont été inspirées par la Grande guerre nationale de 1941-1945.

Dans les années 1960, dans toutes les républiques soviétiques se dessinaient des tendances spécifiques du développement de l'art qui se sont manifestées aussi dans la peinture ukrainienne. Ce processus se caractérisait en premier lieu par la glorification des exploits historiques du peuple soviétique, par l'enrichissement des procédés d'expression, par l'imagerie monumentale, les moyens symboliques et allégoriques et par l'interprétation poétique soulignée de la vie due à l'optimisme historique qui est caractéristique de notre société. C'est pourquoi nous voyons dans la peinture une palette voyante qui est typique aussi des traditions de la peinture ancienne ou de l'œuvre populaire.

Quel que soit le point de départ de l'artiste dans la recherche de l'expression stylistique de ses œuvres, l'essentiel pour lui est l'admiration de la beauté de la vie, de l'homme et de la nature. C'est là que réside l'essence de la peinture ukrainienne dans toutes les étapes de son histoire.

La peinture de la deuxième moitié des années 1970 et de la première moitié des années 1980 continue les meilleures traditions de la conception réaliste du monde, de l'esprit civique et combattif qui est caractéristique de l'art soviétique. Les derniers temps, dans les œuvres de jeunes artistes apparaissent plus nettement d'autres procédés d'expression, tels les motifs « de chambre » accentués et le lyrisme souligné. Cette manière est propre en particulier aux toiles de V. Ryjikh, de S. Odainik, de Yé. Gordiyets et d'autres.

Cette dernière décennie se caractérise par la tendance des artistes à appliquer un vaste éventail de moyens d'expression, à généraliser les meilleures traditions de l'art réaliste national et ouest-européen, à utiliser les principes de l'œuvre des artisans ce qui enrichit considérablement la peinture ukrainienne. Les œuvres de cette période reflètent le riche univers de notre contemporain, bâtisseur de la société communiste. Elles font revivre les tableaux de la vie du peuple et les motifs de la nature natale et elles incarnent les idéaux artistiques de notre contemporain.

La peinture ukrainienne faisant partie de la culture mondiale reflète le talent de notre peuple.

- 1
PEINTRE ANONYME
La Sainte Vierge de Volhynie
Fin du XIII^e-début du XIV^e s.
Détrempe sur bois. 85 × 48
MEAPU
- 2
PEINTRE ANONYME
Saint Georges et le dragon
Icône du vil. de Stanili. XIV^e s.
Détrempe sur bois. 67,5 × 64
MAUL
- 3
PEINTRE ANONYME
La Sainte Vierge-Hodegetria
Icône du vil. de Krassiv. XV^e s.
Détrempe sur bois. 92 × 78
MAUL
- 4
PEINTRE ANONYME
Exaltation de la Sainte Croix
Fin du XVII^e s.
Détrempe sur bois. 94 × 101
MAUL
- 5
YOSSIP IVANOVITCH (?)
Crucifixion avec le portrait
du colonel de Loubny Léonty
Svitchka. Fin du XVII^e s.
Détrempe sur bois. 84 × 58,5
MEAPU
- 6
ILIA BRODLAKOVITCH (PEINTRE
DE VICHENKI
ET DE MOUKATCHEVE)
L'Archestrategos Michel
Environ 1680
Bois, huile, détrempe, dorure.
124 × 178
MAT
- 7
PEINTRE ANONYME
Icône avec le portrait
de l'hetman Bogdan
Khmelnitski.
Fin du XVII^e-début du XVIII^e s.
Bois, détrempe, ciselure. 110 × 77
MEAPU
- 8
VASSIL REKLINSKI (?)
Sainte Juliana.
(Portrait de Ouliana Apostol)
Environ 1732
Bois, détrempe, dorure. 121 × 74,5
Eglise de Transfiguration. Vil. de
Vélyki Sorotchintsi, région de
Poltava
- 9
PEINTRE ANONYME
Les Saintes martyres Barbe
et Catherine. Milieu du XVIII^e s.
Bois, huile, détrempe, dorure.
113,5 × 70,5
MEAPU
- 10
PEINTRE ANONYME
Portrait du chef des Cosaques
du Don Danila Yefrémov. 1752
Détrempe sur toile. 225 × 122
MEAPU
- 11
PEINTRE ANONYME
Portrait de Sémen Soulima,
colonel de Péréiaslav
Milieu du XVIII^e s.
Huile sur toile. 87 × 65,5
MEAPU
- 12
PEINTRE ANONYME
Portrait de Paraskovia Soulima
Milieu du XVIII^e s.
Huile sur toile. 87 × 66
MEAPU
- 13
PEINTRE ANONYME
Portrait du chef des troupes
zaporogues Vassil Gamalia
Milieu du XVIII^e s.
Huile sur toile. 123 × 82,5
MEAPU
- 14
BOROVIKOVSKI
VLADIMIR LOUKITCH. 1757-1825
Portrait du colonel P. Roudenko
1778
Huile sur toile. 235,4 × 118,5
Musée d'art de Dniépropétrovsk
- 15
PEINTRE ANONYME
Portrait du Cosaque Yakiv Chian
1784
Huile sur toile. 165 × 83
Musée historique
et ethnographique d'Odessa
- 16
PEINTRE ANONYME
Cosaque jouant de la bandoura
XIX^e s.
Huile sur toile. 113 × 104
MEAPU
- 17
TROPININE
VASSILI ANDREÏEVITCH. 1780-1857
Jeune fille de Podolie. 1804-1807
Huile sur toile. 51 × 37
MEAPU
- 18
CHTERNBERG
VASSIL IVANOVITCH. 1818-1845
Passage du Dniepr près de Kiev
1837
Huile sur toile. 52,8 × 83,5
Musée Chevtchenko de Kiev
- 19
TROPININE
VASSILI ANDREÏEVITCH. 1780-1857
Portrait d'un paysan ukrainien.
Fin des années 1830-début des
années 1840
Huile sur toile. 77 × 55,5
Musée de l'art russe de Kiev
- 20
CHEVTCHENKO
TARASS GRIGOROVITCH. 1814-1861
Katérina. 1842
Huile sur toile. 93,5 × 77
Musée Chevtchenko de Kiev
- 21
CHEVTCHENKO
TARASS GRIGOROVITCH. 1814-1861
Portrait de Maïevska. 1843
Huile sur toile. 32 × 28
Musée Chevtchenko de Kiev
- 22
CHEVTCHENKO
TARASS GRIGOROVITCH. 1814-1861
Au rucher. 1843
Huile sur toile. 53 × 41
Musée Chevtchenko de Kiev
- 23
VASKO
GAVRILO ANDRIYOVITCH. 1820-1866
Portrait du jeune homme
de la famille des Tomara. 1847
Huile sur toile. 75 × 60
MEAPU
- 24
SOKOLOV IVAN IVANOVITCH. 1829-1918
Les noces. 1860
Huile sur toile. 84 × 122,5
Musée d'art de Soumy
- 25
TROUTOVSKI
KOSTIANTIN OLEKSANDROVITCH.
1826-1893
On met la couronne de fleurs.
1877
Huile sur toile. 87 × 64,5
MAO
- 26
ORLOVSKI
VOLODIMIR DONATOVITCH. 1842-1914
Des maisons par une journée
d'été. 1882
Toile sur carton, huile. 34 × 37
MEAPU
- 27
SVITOSLAVSKI
SERGUI IVANOVITCH. 1857-1931
Soir dans la steppe. Années 1890
Huile sur toile. 98 × 143
MEAPU
- 28
ORLOVSKI
VOLODIMIR DONATOVITCH. 1842-1914
Halte dans la steppe. 1884
Huile sur toile. 152,5 × 125
MAO
- 29
TROUTOVSKI
KOSTIANTIN OLEKSANDROVITCH.
1826-1893
Rançon de mariage. 1881
Huile sur toile. 73 × 107
MEAPU
- 30
PIMONENKO
MYKOLA KORNILOVITCH. 1862-1912
La bonne aventure à la veille
d'une fête. 1888
Huile sur toile. 111 × 76,5
Musée russe. Léningrad
- 31
PIMONENKO
MYKOLA KORNILOVITCH. 1862-1912
La Foire. 1898
Huile sur toile. 80,5 × 110,5
MAO
- 32
POKHITONOV
IVAN PAVLOVITCH. 1850-1923
Crépuscule d'hiver en Ukraine
Années 1890
Huile sur bois. 16,8 × 26,5
MEAPU
- 33
SVITOSLAVSKI
SERGUI IVANOVITCH. 1857-1931
Moulin à vent. Années 1880
Huile sur toile. 76 × 103
MAUL
- 34
SVITOSLAVSKI
SERGUI IVANOVITCH. 1857-1931
Passage du Dniepr. Années 1890
Huile sur toile. 91,5 × 138
MAUL
- 35
VASSILKIVSKI
SERGUI IVANOVITCH. 1854-1917
Routes défoncées. Années 1890
Huile sur bois. 23,5 × 23
MEAPU
- 36
KRASSITSKI
FOTIY STEPANOVITCH. 1873-1944
Un hôte de la Sitch
Zaporogue. 1901
Huile sur toile. 68 × 110
MAUL
- 37
LEVCHENKO
PETRO OLEKSIIVITCH. 1856-1917
Moulin à eau. Années 1900
Huile sur toile. 19,5 × 27
MEAPU
- 38
KOSTANDI
KYRIAK KOSTIANTINOVITCH. 1852-1921
Lilas. 1902
Huile sur bois. 70,5 × 93
MAO
- 39
MOURACHKO
OLEKSANDR OLEKSANDROVITCH.
1875-1919
Dans un café. 1902
Huile sur toile. 184,5 × 168,5
MAO
- 40
GOLOVKOV
GUERASSIM SEMENOVITCH. 1863-1909
Bâteaux. Années 1900
Huile sur toile. 157 × 180
MAO
- 41
PYMONENKO
MYKOLA KORNILOVITCH. 1862-1912
L'orage approche. 1906
Huile sur toile. 116,5 × 160,5
MEAPU
- 42
TKATCHENKO
MIKHAILO STEPANOVITCH. 1860-1916
Printemps. 1907
Huile sur toile. 109,5 × 143,5
MAK
- 43
LEVCHENKO
PETRO OLEKSIIVITCH. 1856-1917
Maison blanche. Poutivl
Années 1900
Huile sur toile. 20 × 27,4
Collection privée. Kharkov
- 44
IJAKEVITCH
IVAN SIDOROVITCH. 1864-1962
Maman vient! 1907
Huile sur toile. 34,5 × 24,5
MAUL
- 45
KOULTCHITSKA
OLENA LVIVNA. 1877-1967
Enfants dans le pré. 1908
Huile sur toile. 88 × 98
MAUL
- 46
VASSILKIVSKI
SERGUI IVANOVITCH. 1854-1917
Une digue. Des bœufs traversant
la rivière. 1900-1910
Huile sur bois. 24 × 36
MEAPU
- 47
NOVAKIVSKI
OLEXA KHARLAMPIOVITCH. 1872-1935
Autoportrait avec la femme
de l'artiste. Années 1910
Huile sur carton. 68,5 × 68
MEAPU
- 48
SAMOKICHE
MYKOLA SEMENOVITCH. 1860-1944
Une troïka. 1917
Huile sur toile. 70 × 127
Musée d'art de Simféropol
- 49
MOURACHKO
OLEKSANDR OLEKSANDROVITCH.
1875-1919
Famille paysanne. 1914
Huile sur toile. 140 × 136,5
MEAPU
- 50
NOVAKIVSKI
OLEXA KHARLAMPIOVITCH. 1872-1935
Nature morte. 1916
Pastel sur papier. 103 × 73
MAUL
- 51
BOÏTCHOUK
TYMOFIY LVOVITCH. 1896-1922
Près d'un pommier. 1920
Détrempe sur bois. 54 × 40
MEAPU
- 52
SVITLITSKI
GRIGORI PETROVITCH. 1872-1948
Une maison au clair de lune. 1919
Huile sur toile. 52 × 72,5
MEAPU
- 53
PADALKA IVAN IVANOVITCH. 1894-1938
Un photographe. Milieu
des années 1920
Détrempe sur papier. 33,5 × 45
MEAPU
- 54
VOLOKIDINE
PAVLO GAVRILOVITCH. 1877-1936
Nature morte au plateau
rouge. 1927
Huile sur toile. 36 × 69
MEAPU

- 55
TROUCHE IVAN IVANOVITCH. 1869-1941
Femmes goutsoules près
de l'église. Années 1920
Huile sur carton. 56 × 46
MAUL
- 56
PROKHOROV
SEMEN MARKOVITCH. 1873-1948
Jeune fille ukrainienne. 1925
Huile sur toile. 73,5 × 65
MAK
- 57
TROKHIMENKO
KARPO DEMIANOVITCH. 1885-1979
Près de la grande voie
fluviale. 1926
Huile sur carton. 56 × 64
MEAPU
- 58
BOURATCHEK
MYKOLA GRIGOROVITCH. 1871-1942
Une maison. Chaleur
de midi. 1928
Huile sur carton. 24,5 × 34,5
MAK
- 59
KRITCHEVSKI
FEDIR GRIGOROVITCH. 1879-1947
Retour. Partie droite
du tryptique « La vie ». 1925-1927
Détrempe sur toile. 178 × 89
MEAPU
- 60
KRAMARENKO
LEV YOURIOVITCH. 1888-1942
Nature morte au samovar. 1929
Huile sur toile. 90 × 79
MEAPU
- 61
MANASTYRSKI
ANTON IVANOVITCH. 1878-1969
Cosaque Zaporogue. 1932
Toile sur contre-plaqué, huile.
81 × 54,5
MAUL
- 62
KRITCHEVSKI
FEDIR GRIGOROVITCH. 1879-1947
Autoportrait en pelisse
blanche. 1926-1932
Huile sur toile. 213 × 133,5
MEAPU
- 63
KRITCHEVSKI
FEDIR GRIGOROVITCH. 1879-1947
Katérina rêveuse. 1937-1940
Détrempe sur toile. 177 × 99,5
MEAPU
- 64
BOURATCHEK
MYKOLA GRIGOROVITCH. 1871-1942
Automne doré
Huile sur toile. 89,5 × 94,5
MEAPU
- 65
BOKCHAÏ
YOSSIP YOSSIPOVITCH. 1891-1975
Château de Khoust. 1942
Huile sur toile. 95 × 109
MAT
- 66
KOURILASS
YOSSIP PETROVITCH. 1870-1951
Pays goutsoul. 1942
Huile sur toile. 59 × 69
MAUL
- 67
CHOVKOUNENKO
OLEKSI OLEKSIOVITCH. 1884-1974
Portrait de la partisane Maïa
Vovtchik-Blakitna. 1947-1948
Papier, aquarelle, gouache. 80 × 58
MEAPU
- 68
POUZIRKOV
VICTOR GRIGOROVITCH. Né en 1918
Marins de la flotte de la mer
Noire. 1947
- Huile sur toile. 220 × 340
MEAPU
- 69
KOSTETSKI
VOLODIMIR MYKOLAÏOVITCH.
1905-1968
Retour du front. 1947
Huile sur toile. 196 × 150
MEAPU
- 70
MELIKHOV
GUEORGUI STEPANOVITCH. 1908-1985
Le jeune Tarass Chevtchenko
chez Karl Brullov. 1947
Huile sur toile. 290 × 284
MEAPU
- 71
PETRITSKI
ANATOLE GALAKTIONOVITCH.
1895-1964
Matin de Noël. Esquisse pour
les dessins animés
« La Nuit de Noël ». 1951
Papier, aquarelle, gouache. 29,9 × 39
MEAPU
- 72
CHOVKOUNENKO
OLEKSI OLEKSIOVITCH. 1884-1974
Les grandes crues.
Kontcha-Zaspa. 1954
Huile sur toile. 69 × 87
MEAPU
- 73
GRIGORIEV
SERGUI OLEKSIOVITCH. Né en 1910
Il est revenu. 1954
Huile sur toile. 130 × 140
Galerie Trétiakov. Moscou
- 74
ERDELI
ADALBERT MIKHAÏLOVITCH. 1891-1955
Nature morte. 1955
Huile sur toile. 85 × 74,5
MAT
- 75
BOJJI
MIKHAÏLO MIKHAÏLOVITCH. Né en 1911
L'Infirmière. 1955
Huile sur toile. 112 × 76
MEAPU
- 76
PETRITSKI
ANATOLE GALAKTIONOVITCH.
1895-1964
Fleurs. 1957
Huile sur toile. 94 × 99,5
MAK
- 77
CHAVYKINE
DMYTRO MYKOLAÏOVITCH. 1902-1965
Soir sur le Dniepr. 1957
Huile sur toile. 105 × 147
MEAPU
- 78
KYRYTCHENKO
STEPAN ANDRIOVITCH. Né en 1911
KLEIN NADIA GUEORGUIVNA.
Née en 1921
Le blé. 1957
Smalt, pierre naturelle. 170 × 142
MEAPU
- 79
TCHEKANIOUK
VILEN ANDRIOVITCH. Né en 1932
Première cellule des komsomols
au village. 1958
Huile sur toile. 222 × 180
MEAPU
- 80
DEREGOUSS
MIKHAÏLO GORDIYOVITCH. Né en 1904
Adieux. Partie gauche
du tryptique « Chant sur le
Cosaque Golota ». 1960
Huile sur toile. 150,5 × 191
MAK
- 81
KONSTANTINOPOLSKI
ADOLF MARKOVITCH. Né en 1923
Terre natale (une halte). 1957
Huile sur toile. 245 × 464
MAK
- 82
ZARETSKI
VICTOR MYKOLAÏOVITCH. Né en 1925
Jeunes filles. 1962
Toile, huile, détrempe. 145 × 160
MAK
- 83
GOLOMBIEVSKA
TETIANA MYKOLAÏVNA. Née en 1936
Récipients ukrainiens. 1960
Huile sur toile. 195,2 × 220
MAK
- 84
FILATOV
KOSTIANTIN VOLODIMIROVITCH.
Né en 1926
T. G. Chevtchenko en exil. 1964
Huile sur toile. 134 × 202
Musée Chevtchenko de Kiev
- 85
YABLONSKA
TETIANA NYLIVNA. Née en 1917
Les noces. 1963
Huile sur toile. 200 × 260
MAK
- 86
CHATKIVSKI
OLEXA YAKOVITCH. 1908-1979
Callas. 1967
Huile sur toile. 92 × 76
MAUL
- 87
TOKAREV
VIATCHESLAV VASSILIOVITCH.
Né en 1917
Nouvelle école. 1965
Huile sur toile. 248 × 295
Filiale de Lvov du Musée central
Lénine
- 88
CHATALINE
VICTOR VASSILIOVITCH. Né en 1926
Détachements de jeunes
combattants. 1970
Huile sur toile. 225 × 330
MEAPU
- 89
ROMANICHINE
MIKHAÏLO MYKOLAÏOVITCH. Né en 1933
Une fête. 1969
Huile sur toile. 154 × 220
MEAPU
- 90
KOTSKA
ANDRI ANDRIOVITCH. Né en 1911
Région goutsoule. 1972
Détrempe sur toile. 140 × 150
MAO
- 91
LOPOUKHOV
OLEKSANDR MYKHAÏLOVITCH.
Né en 1925
La Victoire. 1975
Huile sur toile. 290 × 400
MEAPU
- 92
SAFARGALINE
ASKHAT GAZIZOULINOVITCH. 1922-1975
Pluie de mai. 1967
Huile sur toile. 155 × 207
MEAPU
- 93
ODAÏNIK
VADIM IVANOVITCH. 1925-1984
La forge rouge. 1972
Huile sur toile. 180 × 160
MEAPU
- 94
MANAÏLO
FEDIR FEDOROVITCH. 1910-1978
Le pain de la nouvelle
moisson. 1975
Huile sur toile. 80 × 69
MAT
- 95
GLOUTCHENKO
MYKOLA PETROVITCH. 1901-1977
Soleil du Midi. 1974
Huile sur toile. 101 × 126
Musée ethnographique de
Krasnograd.
- 96
CHICHKO
SERGUI FEDOROVITCH. Né en 1911
Automne à Golossiivé. 1967
Huile sur toile. 50 × 35,7
Collection privée. Kiev
- 97
RYJYKH
VICTOR IVANOVITCH. Né en 1933
La musique. 1975
Huile sur toile. 185 × 170
Direction des expositions de l'Union
des peintres de l'URSS
- 98
ODAÏNIK
SERGUI VADIMOVITCH. Né en 1949
Sons d'une nuit d'été. 1980
Huile sur toile. 110 × 130
MEAPU
- 99
GORDIYETS
YEVGUEN YAKOVITCH. Né en 1952
Pays natal. 1982
Huile sur toile. 100 × 120
Musée d'art de Jdanov
- 100
YABLONSKA
TETIANA NYLIVNA. Née en 1917
Le Silence. 1975
Huile sur toile. 109 × 132
MEAPU

LISTE DES ABRÉVIATIONS :

- MEAPU — Musée d'Etat des arts
plastiques ukrainiens
- MAUL — Musée de l'art
ukrainien de Lvov
- MAT — Musée d'art
de Transcarpatie
- MAK — Musée d'art de Kharkov
- MAO — Musée d'art d'Odessa

УКРАИНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

СТО ИЗБРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Альбом

Киев, «Мистецтво», 1985

(На украинском, русском,
английском и французском языках)

Автор-составитель
Юрий Васильевич Беличко

Макет та художнє оформлення *О. Д. Стеценка*

Художній редактор *О. К. Школярєнко*

Редактор *Л. І. Масловська*

Редактор англійського тексту *О. К. Подшибіткіна*

Редактор французького тексту *О. С. Кобушкіна*

Технічний редактор *Л. Г. Ремінник*

Коректор *С. І. Гайдук*

Н/К

Здано на виробництво 28. 09. 84. Підписано до друку 14. 06. 85.

Формат 70 × 100 ¹/₈. Папір гранулят. Гарнітура нью-таймс.

Друк офсетний. Ум. друк. арк. 31,10. Ум. фарб.-вілб. 161,70.

Обл.-вид. арк. 28,55. Тираж 25 000 пр. Ціна 12 крб. 70 к.

Видавництво «Мистецтво»,
252034, Київ-34, Золотоворітська, 11.

Друкарня «Кошут», Будапешт.