

# ІМЕНА УІЇРАЇНИ

100 МИТЦІВ  
XX століття



# Учасники проекту «Імена України»

## **Аукціонний дім «Дукат», Київ**

Директор Леонід Комський

## **Закарпатський обласний художній музей**

**ім. Й. Бокшая, Ужгород**

Директор Франциск Ерфан

## **Запорізький обласний художній музей**

Директор Інга Янкович

## **Літературно-меморіальний музей-квартира**

**П. Г. Тичини в м. Києві**

В. о. директора Юлія Онопрієнко

## **Львівська національна галерея мистецтв**

**імені Б. Г. Возницького**

Генеральний директор Тарас Возняк

## **Миколаївський обласний художній музей**

**ім. В. В. Верещагіна**

Директор Сергій Росляков

## **Музей історії міста Києва**

Генеральний директор Діна Попова

## **Міський музей «Духовні скарби України», Київ**

Генеральний директор Дар'я Добріян

## **Музей книги і друкарства України, Київ**

Директор Валентина Бочковська

## **Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Київ**

Директор Ірина Дробот

## **Музей української діаспори, Київ**

Директор Оксана Підсуха

## **Музей ХХ–ХХІ, Київ**

Директор Михайло Кулівник

## **Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Київ**

Генеральний директор Любов Дубровіна

## **Національний заповідник «Софія Київська»**

Генеральний директор Неля Куковальська

## **Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал», Київ**

Генеральний директор Олеся Островська-Люта

## **Національний музей «Київська картинна галерея»**

Генеральний директор Юрій Вакуленко

## **Національний музей українського народного декоративного мистецтва, Київ**

Генеральний директор Людмила Строкова

## **Національний художній музей України, Київ**

Генеральний директор Юлія Литвинець

## **Ніжинський краєзнавчий музей імені Івана Спаського**

Директор Геннадій Дудченко

## **Одеський художній музей**

Директор Олександра Ковальчук

## **Полтавський художній музей (галерея мистецтв імені Миколи Ярошенка)**

Директор Ольга Курчакова

## **Роменський краєзнавчий музей Державного історико-культурного заповідника «Посулля»**

Завідувач Оксана Голуб

## **Сумський обласний художній музей**

**ім. Н. Онацького**

Директор Надія Юрченко

## **Центр сучасного мистецтва «Совіарт», Київ**

Президент Віктор Хаматов

## **Черкаський обласний художній музей**

Директор Ольга Гладун

## **Чернігівський літературно-меморіальний музей-заповідник Михайла Коцюбинського**

Директор Ігор Коцюбинський

## **Чернігівський обласний художній музей**

**ім. Григорія Галагана**

Директор Юрій Ткач

## **Зібрання Марії Гриненко, Київ**

## **Зібрання Олени Корусь, Київ**

## **Зібрання родини Захарчук, Київ**

## **Зібрання родини Сиротенко, Київ**

## **Колекція родини Понамарчуків, Київ**

# Українське мистецтво минулого століття: історія художників

**«Не існує насправді того, що величається мистецтвом. Є художники».** Ернст Гомбріх

Розуміючи, що біографії художників та їхні твори разом з коментарями не надають вичерпної картини історії українського мистецтва минулого століття, вибираємо біографічний метод – єдино можливий та прийнятний для «входження» читача до тієї галузі гуманітарного знання, яке ми називаємо мистецтвом. Ця книга, скоріше, історія художників, що підтверджує вислів британського історика мистецтва, автора однієї з найбільш відомих та популярних книг «Історія мистецтва» Ернста Гомбріха (1909–2001), про це свідчать зміст і композиція нашої книги. Об'єктивізм біографій певною мірою доповнюють коментарі. Застосовуючи математичну термінологію, структурованість матеріалу можна визначити так: біографії і твори – це числівник, коментарі – знаменник, результат – оцінка твору. При цьому не забуватимемо слів французького письменника та драматурга Октава Мірбо (1848–1917), який ще в позаминулому столітті зауважив: «Роз'яснювати твори мистецтва завжди нелегко». Годі говорити про ХХ століття!

Методологічні засади щодо складання біографічного словника діячів українського народу були сформовані в 1919 році та спиралися на принципи полікультурності й поліетнічності української культури. Їх дотримувався у своїй роботі редактор відділу діячів мистецтв цього словника, український історик мистецтва Федір Ернст (1891–1942). Ця концепція формування імен митців українського образотворчого мистецтва була покладена нами в основу першої книги «Імена України. 100 мит-

ців» [1]. Якщо в ній були представлені живописці, графіки, скульптори, майстри декоративного мистецтва від часів Київської Русі до ХХІ ст., то ця книга знайомить з художниками, які сформувалися у ХХ ст. і творчість яких розвивалася в цей історичний період, деінде захоплюючи й нинішнє століття. Життєвий шлях деяких з них розпочався в позаминулому столітті, в інших закінчився в першій чверті ХХІ століття. Завдання, яке ми ставили у виборі імен митців, полягало передусім у тому, щоб показати взірці стилістичної манери в різних видах і жанрах у різні історичні періоди розвитку українського мистецтва. Упевнений, що представлені в книзі твори українських митців слугуватимуть також для читача школою художнього смаку, знань та культури.

Розвиток мистецтва у ХХ ст. в європейських країнах становить доволі строкату картину. У позаминулому столітті розпочався процес розколу в мистецтві, який досяг свого апогею в минулому столітті. Це знайшло вияв у стильовому різноманітті, численних напрямках і течіях, переосмисленні культурних традицій, зламі естетичних оцінок мистецьких творів. Не уникло цих процесів й українське образотворче мистецтво, хоча майже 60 років його розвиток відбувався під тиском тоталітарної системи СРСР. У минулому столітті в українському мистецтві засвідчується три культурні «сплески»: у першій третині (авангард), наприкінці 1950–1960-х рр. («шістдесятники») та в останні п'ятнадцять років (постмодернізм). Маючи різне



**Верейський Георгій.** Погрудний портрет жінки. 1900-ті. Роменський краєзнавчий музей Державного історико-культурного заповідника «Посулля»

політичне, соціальне та культурне підґрунтя, вони характеризувалися й спільними рисами. З одного боку, відбувалися пошуки нових форм вираження з огляду, зокрема, і на традиції західноєвропейської культури, а з іншого – переосмислювалися давньоукраїнські традиції у річищі пошуку сучасного національного стилю.

З початку ХХ ст. художнє життя в Україні по-жвавлюється не тільки у великих містах, а й у провінції. З кінця 1917 р. значущим чинником у цьому процесі була організація нових мистецьких навчальних закладів вищої ланки: Українська академія мистецтв, Миргородський художньо-

промисловий інститут, Одеське вище художнє училище. Художні навички формувалися в різноманітних школах та студіях, зокрема: мистецькій школі Олекси Новаківського у Львові (1923–1933), студії «Блакитна лілія» у Харкові (1907–1911), студії образотворчого мистецтва при Конотопських залізничних майстернях, художній студії при Сумському художньо-історичному музеї. Ними керували досвідчені художники-педагоги Євген Агафонов, Олександр Сиротенко, Никанор Онацький.

Змінилася гендерна політика. Мистецька освіта стає доступною для жінок, унаслідок чого у минулому столітті збільшується кількість художниць. Ця тенденція віддзеркалюється в нашій книзі, де можна познайомитися з творчістю Галини Бородай, Тетяни Голембієвської, Жозефіни Діндо, Оксани Жникруп, Софії Караффи-Корбут, Олени Кульчицької, Єлизавети Кремницької та ін.

З кінця ХVІІІ ст. до початку ХХ ст. вихідці з українських земель здобували мистецьку освіту в Академії св. Луки в Римі, Віденській художній школі, Академії красних мистецтв у Кракові, Вищій художньо-промисловій школі в Празі, Імператорській академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, студіях та академіях Мюнхена та Парижа. Налагоджується система середньої художньої освіти, основи якої закладаються в останній чверті ХІХ століття. Київська рисувальна школа (1875–1901), заснована Миколою Мурашком, дала поштовх до появи Київського художнього училища (1901–1920). Осередком мистецької освіти на Слобожанщині стало Харківське художнє училище, історія якого розпочалася з 1896 року. Одеському художньому училищу передувала діяльність з 1865 р. місцевої рисувальної школи.

Після проголошення 20 листопада 1917 р. Української Народної Республіки було створено вищий навчальний мистецький заклад – Українську академію мистецтв. Її фундаторами стали Василь та Федір Кричевські, Георгій Нарбут, Олександр Мурашко, Михайло Бойчук, Микола Бурачек, Михайло Жук, Абрам Маневич. Творчість цих митців представлена в першій книзі «Імена України». Федір Ернст описав атмосферу, яка панувала перед відкриттям академії: «То були пам'ятні для

Києва дні – час повного занепаду, повної дезорганізації всього життя. Щойно припинилися бої на вулицях Києва між козаками та юнкерами Керенського, військом Центральної ради та робітниками більшовиками. /.../ З неймовірними труднощами дістали все необхідне, щоб зробити першу виставку професорів молоді академії» [2]. Урочистій події передували розпочаті в середині 1900-х рр. дискусії щодо національного стилю в українському мистецтві, в яких брали участь художники, історики мистецтва, музейні працівники. Мистецтвознавець та етнограф Микола Біляшівський (1867–1926) закликав до відродження «культури духа», а художник Михайло Жук покладав на мистецтво функцію охорони людського духа [3]. Художній освітнянський процес підживлювала діяльність приватних студій у Києві Владислава Галімського, Олександри Екстер, Адольфа Мільмана.

Значним попитом в учнів УАМ користувалася майстерня монументального живопису Михайла Бойчука. У книзі репрезентовані зразки творчості її учнів: Софії Налепинської-Бойчук, Оксани

Павленко, Василя Седляра, Онуфрія Бізюкова. Останній так пояснював причину свого вступу до Київського художнього інституту: «/.../ ще в Миргороді дізнався, що в Києві є художник Бойчук, який викладає живопис не академічно, а за принципами цехівщини старих майстрів. Одразу вступив до нього в майстерню, і під його керівництвом я пропрацював весь курс інституту до 1929 р.» [4]. На засадах бойчукізму митцем створено ранні роботи: «Пилярі» (1930–1931), «На плоту» (1932–1933), в яких переважає умовність зображуваного. У 1920-х УАМ зазнала реорганізації: з 1922 її перейменовано на Інститут пластичних мистецтв, а з 1924 р. після об'єднання з Київським архітектурним інститутом – на Київський художній інститут.

Більшість учнів Михайла Бойчука було репресовано. Трагічна доля спіткала Софію Налепинську-Бойчук, яка після навчання в студіях за кордоном викладала на поліграфічному факультеті Київського художнього інституту. Репресій вдалося уникнути Оксані Павленко, творчість якої була зорієнтована на іконопис, народне малярство та



**Піскорський Костянтин.** «Пливе човен – води повен». Шевченко. 1919. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ





**Якимченко Олександр.** Бретонський хлопчик. Із циклу «Бретонь». 1919. Ніжинський краєзнавчий музей ім. Івана Спаського

італійський Ренесанс. Про життєві перипетії свого життя переповіла в спогадах «Промовте життя моє – і стримайте сльози...». Навчання в УАМ розпочала в майстерні Федора Кричевського, але згодом перейшла до Михайла Бойчука, де й сформувалися творчі засади молодого художника.

Вивчення М. Бойчуком та його прихильниками фрескового і темперного живопису Візантії та італійського Проторенесансу зумовило використання цього виду монументального живопису в оформленні інтер'єрів. Зокрема, у розписах Луцьких казарм у Києві та Селянському санато-

рії імені ВУЦВК на Хаджибеївському лимані під Одесою (1928). Особливістю техніки фрески є узагальнення та спрощеність мови, а також особливі знання щодо виготовлення ґрунту, фарби тощо. Взірцем для художників-бойчуків став італійський живописець доби Проторенесансу Джотто ді Бондоне (1266/67–1337), який разом із Чимабуе (бл. 1240 – бл. 1302) був улюбленим митцем Софії Налепинської-Бойчук. Її сестра – Ганна Печарковська-Налепинська розповідала про те, як М. Бойчук, зацікавившись красивим темно-зеленим малахітом з її колекції мінералів, мав намір отримати темперну фарбу за середньовічним методом, розтираючи камінь на порошок.

З-поміж мистецьких здобутків Василя Седляра в галузі книжкової графіки вирізняються ілюстрації до «Кобзаря» Тараса Шевченка (1931). Вихід книги у світ став справжньою сенсацією серед української інтелігенції. Незабаром, за два роки, з'являються статті, в яких ілюстрації виголошуються зразками антиреалістичного мистецтва, карикатурами на реалістичне мистецтво. Високої оцінки ілюстрації дістали від кандидата мистецтвознавства Дмитра Горбачова, який назвав їх біблійними. Саме київському мистецтвознавцю належала ініціатива надходження ілюстрації «Поховайте та вставайте...» до Державного музею українського образотворчого мистецтва. Будучи в 1960-х на стажуванні в Третьяковській галереї, Д. Горбачов побачив у фондах стос графічних творів, зверху якого знаходилася седляровська ілюстрація. Співробітники ДТГ стримано оцінили художні якості цього графічного твору, а на пропозицію Дмитра Омеляновича передати її до українського музею відреагували схвально.

Новий, але спірний погляд на творчість художників-бойчуків мають зарубіжні мистецтвознавці. Зокрема, Мирослава Мудрак вважає, що «непідготовлений, недосвідчений глядач не зрозуміє ідей бойчукізму» [5]. Таке твердження вступає в протиріччя з ідеєю художників-бойчуків, які прагнули розуміння їхнього мистецтва звичайними, непідготовленими глядачами.

Стильова різноманітність у 1920-х рр. проявилася у творчості художників-авангардистів



**Онацький Никанор.** Автопортрет. 1909. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького





**Волокидін Павло.** Жіночий портрет. 1920-ті.  
Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького

у живописі, графіці, скульптурі. Сценічні композиції реформатора сценографії Олександра Хвостенка-Хвостова поєднували абстрактне та конкретне на засадах конструктивізму. Новаторські пошуки опромінювали діяльність і творчість митців єврейської культурно-просвітницької організації Культур-Ліга (1918–1924), яка об'єднувала акторів, музикантів, письменників, художників (Олександр Тишлер).

Неперевершеним взірцем для Павла Волокидіна був Дієго Веласкес (1599–1660). Своє захоплення іспанським художником, майстром пор-

третнього живопису передавав студентам. Одного разу вони почули від педагога виразну характеристику: «Веласкес – це прозорливець, це прямо чорт якийсь» [6].

Незабаром, з початку 1930-х, припиняється діяльність таких творчих об'єднань, як Асоціація революційних митців України (АРМУ, 1925–1932). До нього, зокрема, входили: Василь Касіян, Оксана Павленко, Софія Налепинська-Бойчук, Олена Сахновська, Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ, 1927–1932, Михайло Шаронов), Асоціація художників Червоної України (АХЧУ, діяла в 1920-х; Олександр Сиротенко, Карпо Трохименко) та окремих мистецьких груп.

Підпорядкування мистецтва офіційній ідеології та реорганізація літературно-художніх об'єднань знайшли втілення в організації Спілки художників СРСР (1932) з відповідними осередками в республіках, зокрема і в УРСР, що й визначало розвиток мистецтва з цього часу до початку 90-х років ХХ століття. Штучно створений творчий метод соціалістичного реалізму загальмував розвиток мистецтва, спрямовуючи на відображення дійсності. У деяких художників виробляється феномен «подвійного обличчя» як реакція на ідеологічний диктат влади. І лише в нейтральних жанрах натюрморту, пейзажу, портрету (автопортрету) намагалися творити незаангажоване мистецтво.

У нашому виданні ми не будемо знайомити читача з картиною «Кадри Дніпробуду» (1937) Карпа Трохименка, зміст і виконання якої цілком відповідали принципам соцреалізму. Набагато цікавіше відкрити цього художника як пейзажиста. У творі «Дніпровська затока» (1950) митець постає як майстер пленерного живопису, мистецьким кредо якого була натура – «основа всього». Уважно роздивляючись цю роботу, помічаємо дрібну техніку нанесення фарби на полотно. Художник полюбляв короткий і чистий влучний мазок, завдяки якому створювалася живописна «тканина».

Талант живописця доволі часто виявлявся у творах непафосних. У «Портреті дружини з сином» (1953) Платон Білецький демонструє майстерність, закомпоновуючи фігури в картинному

просторі, надаючи зображеній сцені портретного та побутового змісту.

Проявити живописну вдачу Сергію Григор'єву вдалося у творах дитячої тематики («Воротар», 1949). Мистецтвознавець Борис Лобановський (1926–2002) влучно назвав художника майстром, «/.../ що вмів надавати “ідеологічну” та “виховну” цінність дрібним подіям життя» [7]. Дитячі фігури на другому плані твору «Червоні дерева» (1978) суголосні настрою осіннього пейзажу. Майстер тематичної картини, митець надавав великого значення малюнку, писав чудові акварелі («Вознесенський узвіз», 1945).

Навчальний процес у мистецькому виші на факультеті живопису передбачав академічні постановки, в яких майбутній живописець стикався зі складними художніми завданнями, які згодом вирішував у дипломній роботі – тематичній картині. Близькуче пододала ці труднощі Тетяна Голембієвська під час навчання в Київському художньому



**Захарчук Олексій.** Матвіївська затока. 1964. Зібрання родини Захарчук, Київ



**Григор'єв Сергій.** Червоні дерева. 1978. Музей історії міста Києва

інституті в постановці «Нова сукня» (1960–1961). Уміння художниці компонувати фігури в картинній площині повною мірою проявлятиметься в її пізніших тематичних картинах. Однак на відміну від академічної постановки, де превалує стримана колористична гама (зовсім у дусі художників-передвижників), у класичних творах Тетяни Голембієвської звучить мажорна симфонія фарб з опорою на пленерний живопис.

На першій повоєнній виставці увагу привернуло полотно Георгія Меліхова, учня Федора Кричевського «Молодий Тарас Шевченко в майстерні Карла Брюллова» (1947), робота над яким була розпочата ще в довоєнні часи. Закомпонована в трикутник група з трьох осіб: Карла Брюллова, Тараса Шевченка та Івана Сошенка – розташована на тлі розпочатої картини «Облога Пскова польським королем Стефаном Баторієм у 1581 році» (1839–1843). Вибравши цю роботу як другий план (яка не стала творчою вдачею для Великого Карла), український художник створив достовірну та переконливу історичну картину. Близькуче побудований «діалог» цих осіб – реакція маститого



художника на малюнки Тараса. А чого вартий погляд, яким К. Брюллов оцінює молодого Шевченка! Ось як описана ця подія в повісті Тараса Шевченка «Художник»: «Захоплення його [Т. Шевченка] було невимовним, коли Брюллов ласкаво та поблажливо похвалив його малюнки. Я в житті моєму не бачив веселішої, щасливішої людини, якою він був протягом кількох днів» [8].

Окремим «живописним заповідником» постає в українському мистецтві закарпатська школа живопису, репрезентована в книзі зразками творчості Андрія Коцьки, Федора Манайла, Антона Кашшя. Будучи відданими одній темі – оспівуванню рідної природи та людей, які там живуть, ці майстри



**Базилевич Анатолій.** «Еней був парубок моторний...». Ілюстрація до I ч. поеми І. П. Котляревського «Енеїда». 1982. Музей книги і друкарства України, Київ

відрізняються власною творчою манерою. Тяжіння закарпатців до етнографізму надавало значущості образам та посилювало декоративний ефект у зображенні народного костюму, побуту. Наслідував традиції цієї школи В'ячеслав Приходько, твори якого відрізняються власною художньою мовою та незмінною відданістю Ужгороду. Влучно наголосив на цю особливість творчості митця ужгородський мистецтвознавець Михайло Сирохман: «Земля В'ячеслава Приходька заселена людьми, що є її плоттю, і зображені вони тими ж кольоровими площинами, з яких збудовані їхні будиночки, огорожі, колодязі, церкви /.../» [9]. Любов до рідного міста сповнювала серце львів'янина Володимира Патика, але в книзі ми знайомимо з натюрмортом його пензля.

Реорганізація УАМ зумовила запровадження нової методики та методології в навчальному процесі, яка на тривалий проміжок часу відмовилася від набутого досвіду викладання дисциплін художниками-авангардистами Казимиром Малевичем, Віктором Пальмовим, Володимиром Татлінім. У книзі подано зразки творчості митців – педагогів КДХІ: Сергія Адамовича, Василя Бородая, Павла Волокидіна, Сергія Григор'єва, Михайла Дергуса, Костянтина Єлеви, Василя Касіяна, Тетяни Голембієвської, Іларіона Плещинського, Сергія Подерв'янського, Олександра Сиротенка, Карпа Трохименка. Суттєвим чинником зростання майстерності у виші стало запровадження нових спеціальностей, поява яких обумовлювалася розвитком промислової та книжкової графіки, плакату, станкової гравюри. Зростання попиту на книгу, значні накладі журналів та газет обумовили розвиток книжкової графіки. Значну роль у цьому процесі відіграли викладачі Київського та Харківського художніх інститутів.

Педагогічна діяльність Іларіона Плещинського повною мірою розкрилася в стінах Київського художнього інституту. Якщо в 1920-х творчість художника розвивалася в річищі посткубізму та експресіонізму, то в подальшому митець зосереджується на реалістичному відтворенні дійсності в техніках малюнку графітним олівцем та офорту. В І. Плещинського навчалися художники-графіки



**Малаков Георгій.** Екслібрис «Pro memoria 41». 1966. Музей книги і друкарства України, Київ

Григорій Гавриленко (1927–1984), Василь Чебаник (1933 р. н.). Останній, своєю чергою, прищепив любов до книжкової графіки та передав секрети майстерності Ігорю Марковському.

Зазначимо, що живопис і графіка є невід'ємними одне від одного. Відмінність графіки від живопису на перший погляд очевидна. Графіка переважно чорно-біла, тоді як живопис кольоровий. Однак графічний твір також може бути кольоровим – акварель, гуаш, пастель, кольорова ліногравюра тощо, а живопис – чорно-білим (Малевич К. Чорний квадрат, 1915). Основа твору також не завжди відповідає особливостям виду мистецтва. Художник може зробити малюнок вуглем на полотні (Репін І. Портрет італійської драматичної артистки Елеонори Дузе, 1891), а живописець написати етюд олійними фарбами на заґрунтованому папері або картоні. Олександр Богомазов у праці «Дещо про графіку» зазначав, що відмінністю графіки від живопису є й те, що графічне мистецтво засноване на розвитку лише

трьох елементів живопису: лінії, форми та картинної площини [10]. Митець категорично стверджував, що через графіку необхідно пройти кожному серйозному художнику.

Різноманітні графічні техніки (графітний та кольоровий олівці, акварель, гуаш, пастель, літографія та автолитографія, дереворит (ксилографія) та лінорит або гравюра на лінолеумі) використовуються в книжковій графіці.

У книзі читач познайомиться з окремими видами оригінальної та друкованої графіки Сергія Адамовича, Анатолія Базилевича, Павла Бездіра, Георгія Верейського, Костянтина Єлеви, Євгена Кібрика, Софії Караффи-Корбут та ін. Ритмічна пластика в поєднанні з контурними обрисами притаманна ліноритам Софії Караффи-Корбут, зокрема в ілюстрації до повісті «Борислав сміється» Івана Франка (1968), та Володимира Куткіна в ілюстрації до вірша «Досвітні вогні» Лесі



**Адамович Сергій.** Рахіра виглядає Саву. Ілюстрація до повісті «Земля» Ольги Кобилянської. 1960. Запорізький обласний художній музей





**Караффа-Корбут Софія.** Ілюстрація до вірша Т. Шевченка «І досі сниться». 1966. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

Українки (1970). Твори ніби підтверджують думку Платона Білецького про те, що «ідеально чиста» графіка, «/.../ яка нічого не запозичує з арсеналу живопису, це тільки чорні лінії і плями на білому тлі або білі на чорному» [11]. У цьому можна переконатися, переглянувши в книзі ліногравюри Софії Караффи-Корбут, Георгія Малакова, Леопольда Левицького, Ярослави Музики.

Наслідкування культурно-мистецьких традицій відбувається завдяки складанню мистецьких

династій. До них можна віднести Анну, Миколу та Олександру Прахових, Віктора, Олену Рижих та Галину Неледву, Анатолія та Олексія Базилевича, Василя та Галину Бородай, Сергія та Романа Адамовичів, Сергія, Майю та Івана Григор'євих, Михайла, Наталію та Вікторію-Марину Деревуса, Вадима, Зою, Оксану, Сергія Одайників та ін. У книзі репрезентовано творчість деяких з них. Окремі митці, отримавши одну спеціальність у подальшому змінили на іншу (Сергій Григор'єв), розкривши повною мірою свій творчий потенціал. Живописець за освітою Сергій Адамович, який навчався в КДХІ в Олексія Шовкуненка, став графіком. Кандидат мистецтвознавства Леонід Владич (1913–1984) вважав головною працею митця книжкове оформлення повісті Ольги Кобилянської «Земля». Його оцінка залишається актуальною до цього часу. Видання повісті 1971 року найповніше вмістило ілюстрації, заставки, віньєтки, виконані в техніці лінориту та авторський шрифт, розроблений художником.

Поряд з ілюстраціями, розміщеними на окремих сторінках книги «Земля», у ній є заставки, які відіграють важливу роль у книжковому оформленні – так само, як і шрифт в ініціалах. Він виконує роль графічного елемента, що об'єднує весь текст. Великий план у деяких ілюстраціях, ракурс зверху дотичні кінематографічним прийомам. З цього приводу варто дослухатися до Сергія Адамовича: «Так само природно, як складові елементи й композиційні прийоми образотворчих мистецтв перейшли й переходять у кіно, так і прийоми та відкриття кіно збагачують образотворчі мистецтва, пов'язані з сюжетом та часовими подіями» [12].

В ілюстраціях до поетичних та драматичних творів Лесі Українки спостерігаємо процес зміни формування площини графічного аркуша завдяки світлотіньовим модуляціям (Михайло Деревус), чорно-білим штрихам та силуетам (Володимир Куткін), виразності та контрасту кольорових плям (Леопольд Левицький).

В українському графічному мистецтві склалася традиція ілюстрування «Енеїди» Івана Котляревського. Зокрема, відмітимо ілюстрацію в техніці літографії «Дідона і троянці» (1936) Михайла

Деревуса. Яскравим явищем книжкової графіки 1960-х рр. стали ілюстрації Анатолія Базилевича до «Енеїди». «Ви вже бачили «Енеїду» Базилевича?» – саме так запитували один одного в ті часи, коли книга побачила світ. Прототипом для образу Енея митець вибрав свого приятеля Володимира Юрчишина, якого називав Еней Іванович. На одній із фотографій закарбовано момент, коли художник у своїй майстерні готує його до позування в образі Енея. Сучасні мистецтвознавці намагаються по-новому оцінити образотворчість поеми та визначити функції її героїв. Зокрема, Діана Ключко називає головного героя поеми «супермачо», а ілюстрації – «протокоміком», зазначивши при цьому, що художник: «/.../ випрацював стиль, де чільним стилістичним прийомом стала оголеність персонажів» [13]. Ерос рисунків до поеми, на думку художника-графіка Василя Переваль-

ського, дотичний до високої культури мистецтва Стародавньої Греції, епохи Відродження та народної моралі.

Іноді митець створює композицію на тему прозового або поетичного твору, розширюючи в такий спосіб поле для формальних пошуків. До таких творів можна віднести роботу Костянтина Піскорського «Пливе човен – води повен» (1919) за мотивами вірша Тараса Шевченка «Вітер з гаєм розмовляє».

Знаним майстром книжкового оформлення був уродженець Вознесенська на Миколаївщині Євген Кібрик. Створені ним образи до повістей «Тарас Бульба» Миколи Гоголя та «Кола Брюньон» Романа Роллана сприймаються і в наш час як канонічні та неперевершені. Нав'язування читачеві літературного твору візуалізованих образів є однією з проблем книжкової графіки, до якої час від часу



**Химич Юрій.** Апсиди. Сніг випав. 1967. Національний заповідник «Софія Київська»





**Котков Ернест.** Приплав (Маріуполь). 1966. Музей сучасного мистецтва України, Київ

звертаються теоретики та художники. Не викликає сумніву, що художник-ілюстратор повинен якнайповніше розкривати зміст, розтлумачувати дух твору письменника. Образи, створені Є. Кібриком, настільки переконливі, що розумієш французького письменника Ромена Роллана, який, вихваляючи малюнок із зображенням Ласочки, неодноразово запитував: «Як ви змогли це зробити?». Таке запитання можна було б переадресувати й до образу Тараса Бульби, який також став хрестоматійним у виконанні Є. Кібрика. До повісті «Тарас Бульба» художник зробив велику кількість підготовчих малюнків та жодного, зробленого не з українця!

Графічна техніка літографії, до якої звернувся в цих ілюстраціях Євген Кібрик, належить до площинної гравюри. Різновидом літографії є автолітографія, виконана самим автором. Віднайдений наприкінці XVIII ст. спосіб дешевого й точного відтворення музичних нот німцем Йоганном Алоїзом Зенефельдером (1771–1834) зумовив появу репродукційного друку – літографії. До цієї техніки зверталися Ежен Делакруа, Теодор Жеріко, Поль

Сіньяк; у XX ст. – Казимир Малевич, Сальвадор Далі, Пабло Пікассо. Літографською технікою видавалися деякі футуристичні брошури.

Друк здійснюється на камені особливої породи й полягає в проходженні кількох етапів: нанесення на камінь малюнка жирним олівцем і травлення кислотою. Фарба залишиться тільки на тих місцях, до яких торкнувся жирний олівець. У кінцевому результаті буде відтворено малюнок. Літографії притаманне глибоке чорне тло та м'які переходи півтонів. За влучним висловом одного дослідника, «ніч і туман ближчі літографії, ніж денне світло» [14]. Очевидно, Є. Кібрик не зовсім погоджувався з цим висловом, зобразивши в одному з варіантів Ласочку, обличчя якої освітлене сонцем.

Якщо гравюра на дереві вважається найдавнішою формою друкованої графіки, то ліногравюра (лінорит) – техніка високого друку поширюється в Новітній час. Спочатку художник втілює свій задум в ескізі, а потім переносить його на лінолеум відповідного формату. Спеціальними інструментами (різцями) видаляється все, що в кінцевому результаті на папері матиме білий колір, залишаючи ті частини лінолеуму, на які наноситься фарба, і на відбитку буде чорного кольору. Відданість лінориту проявилася в Георгія Малакова в станковій графіці (серія «Київ у грізний час», 1967), ілюстраціях до «Декамерону» Джованні Боккаччо та екслібрисах. Мистецтво екслібрису стає особливо популярним у XX ст., так само, як і техніка лінориту, якою залюбки користувалися митці при їх виготовленні. Неприборкана фантазія в поєднанні з міцно побудованою композицією – характерні риси книжкових знаків Георгія Малакова. Серед них вирізняється мініатюра «Pro memoria 41», виконана для кандидата мистецтвознавства Юрія Белічка (1932–2010). Використовуючи лінію, контраст білого та чорного, динаміку художник створив експресивно-орнаментальну композицію з глибоким змістом. У своїх спогадах володар екслібрису розповів історію про процес виготовлення цього знаку. Як історія про розстріл ешелону німецьким літаком набула в кінцевому варіанті свій довершений мистецький вигляд: «Я наговорював сюжет, Георгій його реалізовував. /.../ Цікаво, що

художник у кожному окремому випадку не тільки втілював в образотворчий ряд мої пропозиції, але й вносив (і досить активно!) чимало своїх ідей і подробиць» [15].

Виразність кольорового лінориту була до вподоби Олександрові Івахненку в ілюстраціях «Пісня» та «Весна (Гайдамаки)» до видання «Садок вишневий коло хати» (1981) Тараса Шевченка. Цей різновид лінориту є складнішим за звичайний чорно-білий, адже друк відбувається з кількох дошок, на кожну з яких наноситься фарба окремого кольору (Леопольд Левицький «Будній день», 1968–1972).



**Голембієвська Тетяна.** Іриси. 1970-ті. Зібрання Дмитра Шуліченка, Київ

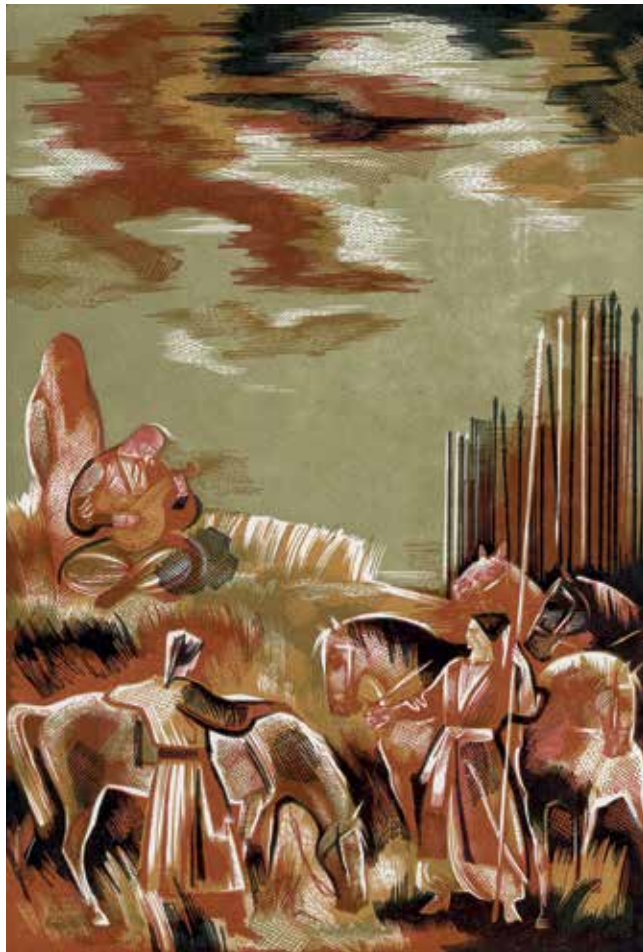


**Левицький Леопольд.** Будні маленького містечка. 1965. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

Кольоровий офорт та акватинта набули свого розвитку у XVIII ст. та лише через сто років отримали нове дихання. Різновидом офорту є акватинта. Частіше за все використовується в поєднанні з офортом. Акватинту винайшов французький художник Жан-Батист Лепренс (1734–1781) у середині XVIII століття. Вважається однією з найскладніших технік у графіці, що потребує практичних навичок та наукових знань у галузі хімії. Виразні контрасти темних тонів у поєднанні зі світлими плямами використовував у своїх акватинтах Франсіско Гойя. До цієї техніки долучилася Олена Кульчицька, поєднавши акватинту з офортом у творі «Буря» (1911).

Однією з найстаріших графічних технік, в якій працювали українські митці у XIX ст. (Тарас Шевченко) і яку активно використовували художники у XX ст. (Олександр Аксінін, Георгій Верейський, Михайло Деревус, Василь Касіян, Олена Кульчицька), є офорт. Різновид друкованої графіки передбачає нанесення на металеву або мідну дошку тонкого шару твердого офортного лаку. Після того як дошку закоптили, на неї переносять малюнок голками, які утворюють борозну, до якої потім надходить кислота, що протравлює її до певної глибини. Якщо спочатку використовувалися залізні дошки (Альбрехт Дюрер), то пізніше





**Івахненко Олександр.** Пісня. Ілюстрація до збірки «Українські народні пісні». 1978. Музей книги і друкарства України, Київ

застосовують мідні, унаслідок чого покращується процес травлення. Усе це дозволило розширити жанрові можливості. З'являється пейзаж, більш виразними стають лінії. Робота в офорті потребує не тільки ремісничих навичок, а й високої мистецької культури. Офорт набув поширення серед прибалтійських митців, зокрема він домінував у творчості художниці Віве Толлі (1928 р. н.). Інтерес до офорту Олександра Аксініна був інспірований знайомством з львівськими митцями графічної

майстерні художнього фонду. Будучи вільним слухачем художнього інституту в Таллінні, митець переймає культуру офорту прибалтійських графіків. Працюючи в подальшому виключно в цій техніці, створив серію «Королівство абсурдів» за романом Джонатана Свіфта «Мандрівка Гуллівера», цикл аркушів до «Аліси в країні чудес» Льюїса Керрола, а також застосував її в численних екслібрисах. Ці серії необхідно розглядати в контексті появи в графіці «станкової ілюстрації», призначеної більше для виставок, ніж реалізації у виданнях.

Павло Бедзір із Закарпаття мав фах художника-живописця, але плідно працював у графіці (монотипія, гратаж), експериментуючи з графічними техніками. Деякі з них придумував сам. Найбільш помітним є цикл творів «З життя дерев», де образи дерев трансформуються у структурні абстракції, сприймаються як універсальні символи.

Головне місце у творчості Костянтина Єлеви посідав малюнок. Улюбленим рисувальним матеріалом митця був «негро» – пресований вугіль, просякнутий жиром. Характерна для малюнків художника конструктивність побудови втілювалася в аркушах, досить значних за розмірами. Розглядаючи їх у фондах НХМУ разом з мистецтвознавцем Данилом Нікітіним, я був буквально приголомшений не тільки кількістю, а й масштабністю рисунків. Єлева К. ніби поділяв думку гуманіста, архітектора і теоретика мистецтва Леона Баттісти Альберті (1404–1472), який надавав перевагу рисунку значному за розмірами перед маленьким, вважаючи, що в останньому легше приховати велику помилку. Викладаючи рисунок у КДХІ з 1920-х рр., Костянтин Єлева виховав не одне покоління українських митців, які донесли до нас живе слово майстра. Про високу вимогливість педагога зазначали у своїх спогадах живописці, викладачі КДХІ Олександр Лопухов (1925–2009) та Юлій Ятченко (1928 р. н.). Останній назвав Костянтина Єлеву однією з центральних постатей українського рисунку ХХ ст. та висловив припущення, що відсутність у митця сюжетних картин компенсувалася чималою кількістю творів, які «/.../ мають картинне звучання та глибокий зміст» [16]. На думку Платона Білецького, Костянтин Єлева в галузі

рисунку здійснив «справжній переворот» на ниві викладацької діяльності. Визнання митця відбулося й на міжнародному рівні. У 1928 р. його твори експонувалися на Венеційській бієнале. Імовірно, що Єлева-педагог міг долучитися до формування Сергія Конончука, одного з перших українських художників-мультиплікаторів, під час навчання останнього в художньо-індустріальній школі. Мистецькі здібності Сергія виявилися насамперед у графіці. Якщо в обкладинці до журналу «Семафор» відчувається вплив графіки Георгія Нарбута, то в деяких малюнках («Київ. Вулиця Артема», 1934) – Вінсента Ван Гога.

Різноманітні графічні техніки підкорювалися Леопольдові Левицькому: офорт, лінорит, автолітографія, монотипія. Привертають до себе увагу автопортрети, створені в 1950–1960-х рр. у техніці монотипії, яка поєднує прийоми живопису та графіки. Нанесення на цинкову пластину олійної фарби обумовлює швидкий процес друку з метою уникнення висихання фарби. На відміну

від лінориту, деревориту або офорту відбиток на папері в монотипії єдиний. Це відбилося в етимології слова «монотипія» (грецького походження: *monos* – один і *typos* – відбиток). У ліноритах львів'янина площинна організація аркуша змушує працювати всі елементи композиції на декоративність, одночасно насичуючи їх змістовно.

Найбільш поширеним інструментом європейського малюнку були олівець і перо. У малюнку пером головним засобом вираження стає лінія та контур. В українському мистецтві майстрами малюнку були Сергій Григор'єв, Федір Кричевський, Костянтин Єлева, Сергій Подерв'янський. Майстерність Олександра Сиротенка-рисувальника виявилася і в численних автопортретах.

Важливе місце посідав рисунок при написанні живописного портрета. Михайло Шаронов робив контурний малюнок з натури, а потім виконував портрет у фарбах («Портрет молодої жінки у намисті», 1930-ті). Значну роль у підвищенні значущості рисунку як у навчальному, так і творчому



**Столяренко Петро.** Причал у Капканах. 1958. Міський музей «Духовні скарби України», Київ



процесі відіграв Федір Кричевський. Активізацію графічного мистецтва стимулювали спеціальні виставки різного рівня. Наприкінці 1940 року в Києві відбулася виставка малюнка, в якій брали участь викладачі КДХІ Костянтин Єлева та Сергій Григор'єв.

Ефектні панорами, які відкривалися з вікон корпусу художнього інституту та пагорбу, на якому цей заклад розташований, знайшли відображення на полотні Олександра Сиротенка («Вид на Гончарку», 1939) та в акварелях Сергія Григор'єва («Вознесенський узвіз», 1945).

Провідне місце у творчості Георгія Верейського належить рисунку. Як матеріал використовував перо з очерету та сталі, туш, графітний та кольорові олівці, акварель. Мереживо ліній та динамічний ритм відрізняють начерк «Жінка за машинкою» (1928). Завдяки вільним лініям, плямам та штриху передано життєве явище в усій його складності. Рисунок свідчить також про потужний художній темперамент його автора.

Композицію «За шитвом» (1930) Іларіон Плещинський виконав у сепії – графічній техніці, що

використовує відтінки коричневого кольору. Твір є дотичним за сюжетом до попереднього начерку, але митець вирішує інше художнє завдання – розташування жіночої фігури в просторі. Твір Георгія Верейського також суголосний начерку Михайла Врубеля «О. Д. Замирає за швейною машинкою» (1885), де головним є не створення портретного характеру, а передання мінливості блиску (М. Врубель) та руху (Г. Верейський) нікельованого колеса машинки. Графічним технікам надавав перевагу Георгій Верейський під час перебування на Роменщині в 1930-х роках.

Українське походження Василя Чекригіна давало взнаки під час навчання в МУЖВЗ, де його завжди можна було відрізнити за характерною українською вимовою. Відродження мистецтва образу вважав першочерговим завданням. І хоча він не написав жодної фрески, але саме цей вид монументального мистецтва, на думку митця, був придатним для виконання місії художника. Альтернативними для В. Чекригіна стали сухі графічні техніки (вугіль, сангіна, графітний олівець), в яких було створено значну кількість рисунків.



**Дергус Михайло.** Козак Голота. 1958. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького

Історія мистецтва знала періоди розквіту та занепаду акварелі. Її безмежні можливості зачаровують одних, інших приваблює можливість імпровізації. Українські митці долучилися до акварелі якнайбільше у ХІХ ст., зокрема в цій техніці плідно працював Тарас Шевченко («Пожежа в степу», 1848).

У ХХ ст. внаслідок розвитку середньої та вищої мистецької освіти цей вид графічної техніки стає дедалі більш затребуваним, а фігурні постановки та натюрморти – обов'язковим фаховим компонентом у навчальному процесі. Акварель стає в пригоді митцеві як у засвоєнні природи, так і у створенні символіко-алегоричних композицій (Костянтин Піскорський. «Мрія» (1917), «Небо. Серія «Світи»» (1919)).

Одним із найкращих українських акварелістів 1950-х рр. вважався Юрій Химич. З цього часу дієвим чинником у процесі популяризації графічної техніки стають акварельні виставки та пленери. Керівником деяких з них був Микола Бережний. Майстерність миколаївського митця змогли належно оцінити свого часу зарубіжні глядачі. Прозорість акварелі поєдналася в аркушах М. Бережного з графічністю малюнка. Тонкі градації кольору відрізняють пастелі митця, знайомство з якими на одній із виставок залишило незабутні враження в автора цієї книги.

Лінійно-графічне формоутворення є ознакою акварелей київського художника Олександра Губарева. Живопис в його акварелях іноді відходить на другий план, поступаючись місцем лінійності. Звертаючись до поєднання акварелі та лінориту, створював своєрідний ефект підсвічування («Сонячні грона», 1972).

Акварель у поєднанні з іншими матеріалами: гуашшю, графітними та кольоровими олівцями – інколи надає більшої виразності твору. Щоправда, буває й навпаки. Гуаш, яка на відміну від акварелі має більш щільне, корпусне покриття, була улюбленою технікою Ігоря Марковського. За її допомогою засвоював секрети живопису «Селянської родини» Тараса Шевченка, української народної картини «Мамай», творів Олександра Самохвалова. Дипломну роботу випускника



**Кричевська-Росандіч Катерина.** Паризька осінь. 1965. Музей української діаспори, Київ

майстерні книжкової графіки КДХІ 1984 р. – книжкове оформлення повісті Т. Шевченка «Художник», виконану в техніці гуаші, – високо оцінила фахова комісія. У подальшому гуаш залишається в мистецькому арсеналі художника. У комбінованій техніці гуаші та пастелі виконані твори із серії «Посвята Сезанну» (2000), «Матісовські мотиви» (2001).

Хто з митців не зображував Софію Київську! Однак у пам'яті залишаються гуашеві композиції Юрія Химича, присвячені видатній давньоруській архітектурній пам'ятці ХІ століття. Своє захоплення шедевром зодчества сформулював лаконічно: «Я кохаю [Софію], бо в неї душа, що не старіє». Розпочавши творчий шлях як аквареліст, засвоїв техніку гуаші, поєднуючи у творах чіткий малюнок із декоративністю кольору.

Пастель виникла в епоху Відродження в ХV ст., а золотий вік її припав на ХVІІІ ст. Першим майстром, який цілеспрямовано працював у цій



техніці і досяг у ній успіхів, була італійська художниця Розальба Карр'єра (1675-1757). Окреме місце у творчості живописця, графіка та скульптора Едгара Дега (1834-1917) посідало зображення танцівниць та балерин у техніці пастелі. Цю тему плідно розробляв одесит Костянтин Ломикін – спочатку в техніці олійного живопису, потім у пастелі. Митець не приховує свого пієтету перед Дега-пастелістом. У натюрморті «Фіолетові квіти» (1981) український художник поклав на стіл книжку, на якій видно її назву – «DeGas», а композиція його твору «Балерини у блакитному» (1978) майже повторює побудову твору «Голубі танцівниці» (1897) французького майстра пастелі.



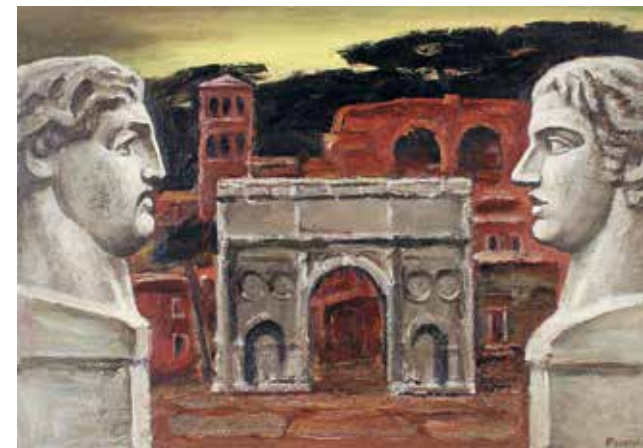
**Ломикін Костянтин.** Балерина. Кінець 1960-х – 1980-ті. Міський музей «Духовні скарби України», Київ

«Для себе» займався пастеллю Олексій Захарчук. Захопленню цією технікою передувала практика малювання всюди, де бував художник. У пастелі «Матвіївська затока», написаній на Трухановому острові, відчуваються впливи мистецтва французького живописця Фернана Леже (1881-1955), який полюбляв чисті локальні кольори та лінеарність. Подекуди український митець урізноманітнював технічні прийоми, прагнув додавати «/.../ штрихи кольоровими олівцями, простим олівцем або робити акварельну основу» [17]. Живописна мова полотен О. Захарчука суголосна особливостям пастелі з її багатими тональними можливостями. У цьому можна переконатися, переглянувши такі твори, як «Ранок. Пам'яті Алли» (1999), «Річка Сула. Пам'яті Катерини Білокур» (2000).

Пастельна композиція Зеновія Флінти «Комора» (1974) – цікавий приклад освоєння львівським художником предметного світу, форми якого завдяки освітленню набувають мінливості та загадковості. В українському мистецтві минулого століття пастель дедалі стає популярною, поступаючись, однак, іншим графічним технікам. Певною мірою це пояснюється й технічними аспектами, адже пастель потребує спеціальних умов зберігання. Закріплення спеціальними фіксативами може змінити кольорову гаму твору, а поверхня незакріпленої роботи має бути захищена або склом, або спеціальним папером.

Прискіплива увага в нашій книзі до графіки та її технік має ще одне завдання – спонукати читача до колекціонування творів цього виду образотворчого мистецтва. Завзятим колекціонером графіки був Степан Яремич – «людина бездоганного смаку». У паризьких букіністів на набережній Сени відшукував рідкісні аркуші художників італійської, німецької, французької та інших європейських шкіл, які поповнювали його зібрання. Часто дарував графічні аркуші своїм друзям-колекціонерам. Один з них, Олександр Бенуа, зазначав, що збирання рисунків з усіх видів колекціонування потребує найбільшої художньої культури.

На відміну від графіки та живопису скульптурні твори об'ємні та мають три виміри. Якщо живопис



**Рижих Віктор.** Античний діалог. 2000. Міський музей «Духовні скарби України», Київ

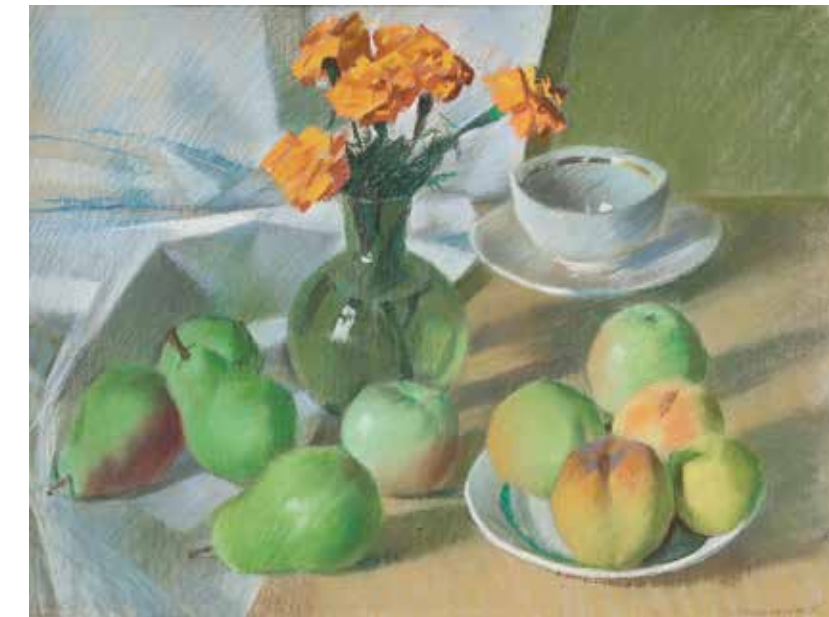
створює видимість предмета, то скульптура – реальний предмет, що існує в реальному просторі. Важливим для скульптурного твору є виразність пластичних мас та об'ємів. Відповідно до задуму обирається матеріал: бронза, граніт, дерево, мармур, метал. Інколи при копіюванні один матеріал замінюється на інший. Так, наприклад, сталося з давньогрецькою бронзовою скульптурою, яку давньоримські майстри копіювали в мармурі. Лаконічність скульптури надає творові максимальної виразності. Це можна спостерігати у творах Жозефіни Діндо. Більшість творів скульпторки були знищені в її майстерні під час репресій проти неї. Тільки за окремими творами, що зберігаються в НХМУ, можна скласти уявлення про стилістичні особливості творів мисткині.

Попри те, що скульптура конкретна, а за технічними прийомами доволі «просто» мистецтво (згадаймо слова Мікеланджело Буонаротті (1475-1564) щодо виготовлення скульптури: з мармурової брили потрібно відсікати все зайве), вона потребує розгляду не з однієї позиції, як у живописі або графіці, а з кількох. Ось чому такий вид скульптури дістав назву круглої. Виняток становлять барельєф та горельєф, які сприймаються виключно у фас. Тісний контакт монументальної

скульптури з природним середовищем ставить перед митцем більш складні завдання, ніж перед станковою скульптурою. Це стосується насамперед місця розташування твору, його освітлення тощо. Подані в книзі твори знайомлять читача як зі станковою (Михайло Грицюк, Юлій Синькевич), так із монументальною скульптурою (Василь Бородай, Борис Довгань).

Високої оцінки від фахівців та громадськості міста дістав свого часу пам'ятний знак до 1500-ліття заснування Києва. Образи засновників міста – Кия, Щека, Хорива та Либеді – скульптор Василь Бородай відтворив у композиції (1982), розміщеній на набережній Дніпра, на правому березі, неподалік від станції метро «Дніпро». Органічними елементами, які пов'язали скульптурну групу з водою, є стилізовані хвилі, які є опорою для човна.

Якщо «Портрет Надії Сиротенко» Жозефіни Діндо призначений для споглядання в інтер'єрі, то



**Ломикін Костянтин.** Натюрморт із грушами та білою чашкою. 1984. Міський музей «Духовні скарби України», Київ





**Захаров Федір.** Набережна Ялти. 1980-ті. Міський музей «Духовні скарби України», Київ

пам'ятник художникам – жертвам репресій «Скорботна муза» (1996) Бориса Довганя знаходиться просто неба. Розташований на території НАОМА в Києві на Вознесенському узвозі передбачає споглядання глядачем пам'ятника з фасової точки, знизу вгору. Наголошена виразність силуету жіночої фігури, яка тримає в руках палітру та пензель. Невід'ємним елементом композиції є меморіальна дошка з викарбуваними на ній прізвищами репресованих художників.

Складну просторову композицію з двома фігурами, птахами та елементами пейзажу створив Юлій Синькевич. Деякій статичності фігур, хоча вони й знаходяться в русі, протиставлено силуетну виразність птахів, крила яких прикріплено до фігури юнака. Певна оповідальність цієї скульптури змусила згадати слова вченого епохи Відродження Помпонія Гауріка у «Трактаті про скульптуру»: «Письменник впливає словом, скульптор – ділом,

річчю; той тільки розповідає, а цей робить та показує» [18].

Після приїзду до України з Аргентини Михайло Грицюк уже визначився з майбутнім мистецьким фахом, якому навчався в КДХІ. Знавець української скульптури Людмила Лисенко (1954–2021) побачила у творах скульптора співзвуччя з образно-пластичним баченням Михайла Лисенка. Очевидно, цьому сприяв потужний вплив вчителя, у майстерні якого набував майстерності Михайло Грицюк. У подальшому працював, як правило, у співавторстві з Юлієм Синькевичем та Анатолієм Фуженком. Першою їхньою спільною працею був пам'ятник Тарасу Шевченку в Москві (1964).

Не здійснена в повному обсязі «Стіна пам'яті» Ади Рибачук та Володимира Мельниченка (1932–2023) замислювалася як частина меморіального комплексу «Парк пам'яті» на території Байкового кладовища в Києві. Композиція рельєфного панно

складалася з кількох частин, і з цією метою було розроблено авторську техніку. Творчі здобутки тандему цих художників втілилися також у поглиблених рельєфах «Зламани крила» в Національному історико-меморіальному заповіднику «Биківнянські могили» – місці поховання жертв масових політичних репресій 1937–1941 років.

Унікальна постать Володимира Іздебського поєднала вдачу скульптора та менеджера. Організацію міжнародних виставок сучасного мистецтва «Салон» вважав своєю «заповітною працею». У творчості американського періоду прагнув долучитися до нових тенденцій у мистецтві.

Дух театру визначив образний лад творів живопису та графіки Олександра Тишлера та фарфору Оксани Жникруп, яка опанувала фах скульптора в Одеському художньому училищі. Свого часу фарфорові скульптури майстрині користувалися попитом та мали мільйонні накладки. Американському художнику Джеффу Кунсу настільки сподобалася статуетка О. Жникруп «Леночка» (1970), що він створив надувний об'єкт «Балерина, яка сидить» величезного розміру, який було встановлено на одній з вулиць Нью-Йорка. Українська тематика стала органічною частиною творчості художника-фарфориста Владислава Щербини, який народився, як і Євген Кібрик, у Вознесенську («Удовцю я любив», 1967, «Вареники» («Солоха і дяк»), 1970).

В умовах пригнічення творчої свободи виникає мистецтво андеграунду, для якого характерні суб'єктивізм, експериментування, ігнорування принципів академічного мистецтва. У книзі ми знайомимо з творчістю одного з представників підпільного мистецтва Вудона Баклицького, члена групи незалежних митців «Нью Бенд», «Стронцій 90» та учасника квартирних виставок.

Не вписувалася в тогочасні ідеологічні та мистецькі канони творчість Анатолія Лимарева та Едуарда Гудзенка. Надзвичайна вимогливість до себе А. Лимарева, якого товариші називали українським Ван Гогом, зумовлювала те, що митець вважав свої роботи незавершеними, повертаючись повсякчас до їх доопрацювання. Учасник українського нонконформістського руху Едуард

Гудзенко був так само непримиримим і в поглядах на мистецтво. Як згадує доктор мистецтвознавства Олександр Найден (1937 р. н.), після кожного спілкування з колегами-художниками митець страждав на серцеві напади.

Історико-етнографічні аспекти притаманні творчості Івана-Валентина Задорожного та Опанаса Заливахи. Останній – один з авторів славнозвісного вітражу на шевченківську тематику в червоному корпусі Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, незабаром після його закінчення знищеного. Погляди цих та інших



**Баклицький Вудон.** Червоне дерево. 1980. Музей ХХ–ХХІ, Київ





**Антонюк Андрій.** Космічна варіація. 1980-ті.  
Миколаївський обласний художній музей  
ім. В. В. Верещагіна

митців-шістдесятників (Григорій Гавриленко, Алла Горська, Людмила Семикіна) відрізнялися від ідеології офіційного мистецтва та зосереджувалися на проблемах національного й формального в мистецтві.

Багато українських митців опинилися за кордоном під час другої та третьої хвилі еміграції: Микола Кричевський, Катерина Кричевська-Росандіч, Людмила Морозова, Ака Перейма, Василь Хмелюк. Пам'яткоохоронна діяльність приаманна учениці Федора Кричевського Людмили Морозовій, яка брала участь в археологічних розкопках разом з Миколою Макаренком, а також виступала у 1930-х проти знищення Михайлівського Золотоверхого собору. Закоханість Аки Перейми в українську писанку з наголошеною геометричністю форм знайшла відображення як у картинах американської мисткині, так і скульптурі в техніці зварювання металу. Замовлення на портрети, виставки в престижних паризьких галереях, купівля твору французьким урядом

сприяли зростанню авторитету Василя Хмелюка за кордоном.

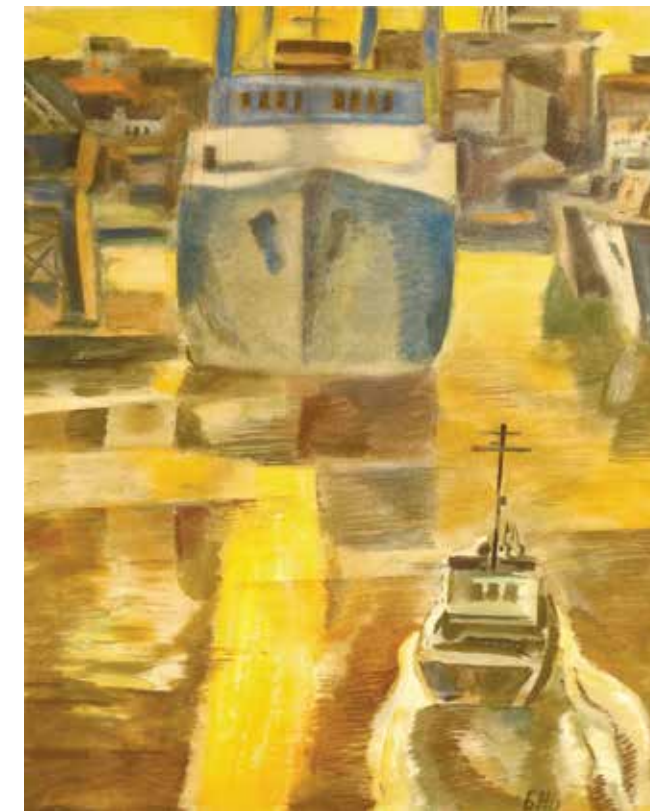
Життєвий шлях Миколи Кричевського закінчився в Парижі, а його племінниці Катерини Кричевської-Росандіч у США. Ернест Гемінгвей стверджував, що Париж – свято, яке завжди з тобою. Микола Кричевський закохався в це місто. У французькій столиці захопився не тільки копіюванням творів у Луврі, а й технікою акварелі, майстром якої невдовзі став. Улюбленим місцем для написання етюдів стала набережна річки Сени. Праця на пленері могла відбуватися в нього за будь-якої погоди з поважністю до себе та випадкових глядачів. Митець, за спогадами племінниці, ішов на етюди «/.../ одягнений у костюм, білу сорочку з краваткою, капелюх. Я ніколи не бачила, щоб він був обмазаний фарбою, олійною чи аквареллю» [19]. І лише за дуже високої температури під сорок градусів вийшов на мотив, залишивши краватку вдома та розстібнувши верхнього гудзика на сорочці. Дядько опікувався Катериною, показуючи акварельні прийоми, а також



**Приходько В'ячеслав.** Погляд на місто з Капітульної.  
2006. Приватне зібрання

власним прикладом прищеплював не тільки любов до мистецтва, а й вимогливість до себе як до митця. Племінниця охоче зображувала паризькі мотиви, засвоюючи технічні прийоми під керівництвом свого дядька («Паризька осінь», 1965). Разом писали етюди у Венеції. Саме в цьому місті перед художницею розкрилися секрети складної техніки.

Розвиток тенденцій постмодернізму збігся в українському мистецтві зі змінами в суспільно-політичному житті в СРСР 1980–1990-х років. Молодих митців, творчий шлях яких розпочався в середині 1980-х, теоретики об'єднали під назвою «нова хвиля». Не будучи однорідною, її представники тяжіли до новизни вираження, творчої свободи. Певною мірою у творчості художників відбилися розгубленість і розпач перед реаліями нового часу, позбавленого диктату державних і партійних органів та Спілки художників. Не дивно, що епатажність стає одним із прийомів, до якого звертаються художники «нової хвилі», зокрема Олег Голосій (1965–1993). У творах постмодернізму зазнали остаточної руйнації традиційні уявлення про естетичні категорії, розхитування яких розпочалося в епоху модернізму. Зокрема, Пабло Пікассо заперечував поняття краси в радикальний спосіб («Чути не можу, коли говорять про красу»), закликаючи говорити про проблеми в живописі. На думку засновника кубізму в європейському мистецтві, картини для нього є насамперед експеримент і дослідження. Порівняймо зі словами на цю тему Олександра Хвостенка-Хвостова: «До моїх творів слівце “красиво” не пасує. Не “красиво”, а “виразно» [20]. Еклектика постмодернізму ускладнила роботу художньої критики через відсутність чітких або принаймні зрозумілих критеріїв оцінки мистецького твору. Функцію художнього критика частково перебрав на себе самі митці та куратори галерей, музейні працівники тощо. Відповідно розширилися погляди на мистецтво. Наведемо думку з цього приводу



**Бережний Микола.** Ранок в порту. Із серії «Миколаїв – корабельна сторона». 1977. Миколаївський обласний художній музей ім. В. В. Верещагіна

художника-дослідника Томаса Сарацено: «Сьогодні вважати чи не вважати щось мистецтвом – це питання особистої відповідальності». Та чи погодилося з цим твердженням? Вирішувати вам, шановний читачу.

**Сергій Побожій,**  
кандидат мистецтвознавства,  
заслужений діяч мистецтв України