

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ**



**Всеукраїнська науково-практична конференція**

**ОБРАЗ УКРАЇНИ  
У ПЕЙЗАЖНОМУ МАЛЯРСТВІ**

(з нагоди 150-річчя від дня народження народного художника  
Української РСР Григорія Світлицького)

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ**

**Київ 2022**

**Образ України у пейзажному малярстві:** зб. тез доповідей всеукраїнської наук.-практ. конф. присв. 150-річчю від дня народження Г. Світлицького, Київ, 18 жовтня 2022 р. – К., 2022. – 47 с.

Збірник укладено за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції «Образ України у пейзажному малярстві», проведеної Національною академією мистецтв України 18 жовтня 2022 р.

Всеукраїнська науково-практична конференція «**Образ України у пейзажному малярстві**» (проведена з нагоди 150-річчя від дня народження народного художника Української РСР Григорія Світлицького) присвячена дослідженню феномену українського пейзажу у живописі, графіці, архітектурі та інших видах мистецтва, творчості відомих представників цього жанру.

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

### Голова редакційної колегії

**СИДОРЕНКО** - президент НАМ України, академік НАМ  
Віктор Дмитрович України, кандидат мистецтвознавства, професор

### Члени редакційної колегії

**БІТАЄВ** - перший віцепрезидент НАМ України,  
Валерій Анатолійович академік НАМ України, доктор  
філософських наук, професор

**ВАКУЛЕНКО** - віцепрезидент НАМ України, член-  
Юрій Євгенович кореспондент НАМ України

**ЧЕБИКІН** - академік-секретар відділення  
Андрій Володимирович образотворчого мистецтва НАМ України,  
академік НАМ України, професор

**БІТАЄВ** - віце-президент НАМ України, академік  
Валерій Анатолійович НАМ України, кандидат мистецтвознавства,  
професор

**ЯКОВЛЄВ** - академік-секретар відділення синтезу  
Микола Іванович пластичних мистецтв НАМ України,  
академік НАМ України, доктор технічних  
наук, професор

**КОРНІЄНКО** - академік-секретар відділення теорії та історії  
Владислав Вікторович мистецтв НАМ України, член-кореспондент  
НАМ України, доктор культурології,  
професор

**СКРИПНИК** - головний учений секретар НАМ України,  
Олексій Вікторович академік НАМ України, кандидат  
мистецтвознавства, професор

**ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ** - академік НАМ України, доцент  
Василь Євдокимович

**БЕРДИНСЬКИХ** - учений секретар відділення образотворчого  
Святослав Олександрович мистецтва НАМ України, кандидат  
технічних наук

**МАРКОВСЬКИЙ** - учений секретар відділення синтезу  
Андрій Ігорович пластичних мистецтв НАМ України, доктор  
архітектури, доцент

**ХАРЧЕНКО** - учений секретар відділення теорії та історії  
Поліна Вагіфівна мистецтв НАМ України, кандидат  
педагогічних наук, старший науковий  
співробітник

## ЗМІСТ

<b>АНДРУСЯК Стефанія Іванівна.</b> Український пейзаж у творчості Василя Кричевського	5
<b>ГАНОЦЬКИЙ Василь Леонтійович, СТАНИЧНОВ Олег Олегович.</b> Риси імпресіонізму в українському пейзажі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на прикладі творчості Харківської школи живопису)	7
<b>ГОРПИНИЧ Юрій Станіславович, РУСЯЄВА Марина Вікторівна.</b> Між імпресіонізмом та абстракцією: пейзаж у творчості Миколи Малишка – 2014	8
<b>ДАВИДОВ Анатолій Миколайович.</b> Пейзаж як основа формування художньої майстерності на факультеті архітектури НАОМА	10
<b>ЖЕПЛИНСЬКА Оксана Львівна.</b> Твори Григорія Світлицького у збірці Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького	12
<b>ЗУБАВІНА Ірина Борисівна.</b> Пейзажі, змальовані світлом: українське поетичне кіно	14
<b>КОТЛЯР Євген Олександрович.</b> Українські краєвиди в синагогальному малярстві	16
<b>ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна.</b> Пейзаж у творчості Михайла Ткаченко: стилістичні особливості	18
<b>ЛЮ Мінсюань.</b> Епічний пейзаж в українському та китайському живописі: компаративний аспект	19
<b>МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович.</b> Архітектурний пейзаж дніпровських схилів Києва	21
<b>МІЩЕНКО Олексій Михайлович.</b> Моє слово про Григорія Світлицького	23

<b>МОТА Валерія Олександрівна.</b> Архітектурний пейзаж: будинок Василя Тарнавського в українському живописі	25
<b>ПАПЕТА Сергій Павлович.</b> Пейзажний живопис Сергія Дорошенка	26
<b>ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович.</b> Образ України у творчості Георгія Ткаченка	28
<b>ПЕТРУК Роман Ігорович.</b> Луцький замок у творах художників	33
<b>ПШЕНИЧНИЙ Юрій Володимирович, ПШЕНИЧНА Мирослава Василівна.</b> Дні радості і печалі Григорія Світлицького	34
<b>РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович.</b> Пейзаж у творчості Анатолія Криволапа	38
<b>СОБКОВИЧ Ольга Сергіївна.</b> Вияв національного у пейзажній творчості Петра Холодного-старшого	39
<b>ТИХОНЮК Олена Володимирівна.</b> Ландшафт в творчих проектах Олега Грищенка: сукупність художніх і природних компонентів	41
<b>ЧУРСІН Олександр Вікторович.</b> Пейзажний жанр в Україні як виразник екологічних проблем сучасності	42
<b>ЯЛАНСЬКИЙ Андрій Вікторович.</b> Роль пейзажного мистецтва у культурній та національній ідентичності Європи і Китаю	45
<b>ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ</b>	47

**АНДРУСЯК Стефанія Іванівна**  
студентка кафедри ТІМ НАОМА  
Науковий керівник: **РУСЯЄВА М. В.**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
доцент кафедри ТІМ НАОМА

## **УКРАЇНСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО**

Василь Кричевський — український митець першої половини ХХ ст. відомий насамперед як основоположник стилю модерн в українській архітектурі та новатор у сфері книжкової графіки, який працював також і як живописець. Малярну творчість він починає як художник-аквареліст, найчастіше звертаючись до зображення краєвидів. Роботи в цій техніці вирізняються увагою до світла, насиченим контрастним колоритом, який при цьому зберігає властиву для акварелі легкість та прозорість. Зацікавлення

майстра англійським малярством, у тому числі пейзажами Джона Раскіна, які він мав змогу бачити на виставках у Петербурзі, вплинуло на окремі твори.

Після майже десяти років вивчення акварельної техніки художник звертається до олійного живопису. Його ранні роботи написано в більш стриманій, наближеній до реалізму манері, проте з уже відчутним імпресіоністичним відображенням світла, увагою до мінливості природи.

Згодом манера змінюється, у 1911 р. В. Кричевський вирушає в подорож на Захід, де широко й ґрунтовно знайомиться з імпресіонізмом як стилем. У його роботах зникає скутість, він усе більше цікавиться проблемою передачі миттєвого враження від побаченого. Стає відчутним вплив Клода Моне з його характерною манерою писати дрібними мазками чистих кольорів, прагнучи вихопити момент, надати полотну повітря.

Із часом манера стає все більш пастозною; свої олійні етюди В. Кричевський моделює широкими мазками, використовуючи для цього мастихін. Проте важливим для нього залишається передати чіткість форм, їх конструктивність, яка не залежить від мінливого сонця й погоди. Відчувається вплив постімпресіоністичної манери Поля Сезанна.

Утім, попри часті закордонні поїздки та впливи іноземних митців, головним героєм його творчості є саме Україна. Мистецтвознавці часто називають митця майстром національного пейзажу. На його полотнах постають мальовничі образи Полтавщини, Харківщини; є в його доробку й кримські пейзажі. Важливою частиною творчості В. Кричевського також є чисельні замальовки київських краєвидів.

Під впливом імпресіоністів, які особливо полюбляли передавати гру сонячного світла, улюбленою порою року на картинах В. Кричевського стає літо. При цьому його не приваблює похмура дощова погода. З особливим трепетом художник змальовує красу українських сіл та їх побуту. В зображенні невеликих, але доглянутих, охайно побілених хаток відчувається його захоплення фольклором, етнографією.

Урбаністичний пейзаж у творчості митця представлений краєвидами Києва. Попри свій досвід архітектора, у цих роботах В. Кричевський проявляє себе як живописець. Вивірені, правильні форми будинків він узагальнює, стилізуючи, там де це потрібно.

**ГАНОЦЬКИЙ Василь Леонтійович**  
професор кафедри живопису ХДАДМ  
член-кореспондент НАМ України  
заслужений діяч мистецтв України  
народний художник України

**СТАНИЧНОВ Олег Олегович**  
старший викладач ХДАДМ

**РИСИ ІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕЙЗАЖІ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.  
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ)**

Українські митці кінця ХІХ – початку ХХ ст. опанували не тільки академічний живопис, модерн, символізм, але й творчу спадщину імпресіонізму, в класичному розумінні цього слова, тим самим долучившись до західноєвропейського руху в мистецтві. Саме друга половина ХІХ ст. породила новий підхід до зображувального мистецтва. О. Шпенглер у своїй найвідомішій праці «Присмерк Європи» зазначав: «Імпресіонізм – це зворотня сторона евклідового світовідчуття. Він намагається якомога далі відійти від мови пластики і наблизитися до мови музики. Освітленим, відбиваючим світло предметам дають впливати на себе не тому, що вони існують, але так, нібито вони не існують «самі по собі». Вони вже не тіла, але резистенції світла у просторі, оманлива щільність яких викривається мазком пензля» [4;61].

Новий час породжував нові форми сприйняття, і, відповідно, зображення. Також художнику хотілося втілити СВІЙ настрій натури, СВОЄ відчуття СВОГО ландшафту, особливого, відмінного від інших – італійських чи французьких. Як зазначила О. Жбанкова: «В Україні імпресіонізм не набув форм самостійної школи. Класичний імпресіонізм, незважаючи на індивідуальну своєрідність кожного з його представників, ніс у собі відбиток єдиного художнього стилю, тих загальних закономірностей, які виявили діапазон його живописних ознак» [3;15].

У Харкові склалася унікальна спільнота художників, представлена такими діячами: С. Васильківський, П. Левченко, М. Беркос, М. Ткаченко. Ці майстри не виділяли штучно національних особливостей, не займались стилізацією. Національний пейзаж у їх творчості – це увага до специфічних особливостей природи Слобожанщини, характеру рослинності, використання колористичної палітри, яка є пріоритетною у зоровому сприйнятті слобожанина. Серед їх



робіт, по суті, не має чистих пейзажів. Митців цікавлять селянські хати, дворики, околиці, хутори, вітряки, їх живописна краса і архітектурна своєрідність, милування переливчастим світлом пейзажу, тонке відчуття нюансів кольору. Звідси і пошуки відповідного композиційного, колористичного і тонального рішення картин.

Цих майстрів поєднує типовий саме для їх творчості пейзаж, де звичайний куточок слобожанської природи перетворюється на узагальнений образ України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асєєва, Н. Ю. Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст. / Наталія Асєєва // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва. – К., 2006. – Кн. 1. – С. 122-161.
2. Денисенко, О. Й. Краєвиди Слобожанщини у творчості харківських художників кінця ХІХ – поч. ХХ ст. / О. Й. Денисенко // Перші Сумцовські читання : тези наук. конф., присвяч. 75-річчю Музею Слобідської України ім. Г. С. Сковороди. – Х., 1995. – С. 37-38.
3. Жбанкова, О. Українська модель імпресіонізму / Ольга Жбанкова // Імпресіонізм і Україна / упор. А. Мельник. – К., 2011. – С. 15-19.
4. Шпенглер, О. Падіння Заходу. Уривки / О. Шпенглер ; пер. В. Рубан // Основа. – 1995. – № 6. – С. 57-150.

**ГОРПІНИЧ Юрій Станіславович**  
аспірант кафедри ТІМ НАОМА  
**РУСЯЄВА Марина Вікторівна**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
доцент кафедри ТІМ НАОМА

## **МІЖ ІМПРЕСІОНІЗМОМ ТА АБСТРАКЦІЄЮ: ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ МАЛИШКА – 2014**

Метою цієї короткої доповіді є аналіз пейзажних творів, виконаних М. Малишком упродовж одного року в різних видах мистецтва: живопису,

друкованій гравюрі, скульптурі. 2014 рік багатий не тільки на драматичні та доленосні події в українському суспільстві та культурі, але дає можливість побачити як розмірковування митця над важкою дійсністю знайшли своє віддзеркалення в образах природи.

Сповнені поетичного натхнення полотна «Вечоріє» та «Стара хата» відображають захоплення художника темпераментною манерою олійного живопису, в якій він прагне відтворити швидкоплинні імпресіоністичні враження від сонячного світла. На першому з них – останні теплі промені підсвітлюють легкі хмаринки у високому передвечірньому небі, що контрастує з холодною, вогкою темрявою заростей левади. На другому – за допомогою енергійних мазків, контрастів яскравого світла і тіні, витончених колористичних акцентів змальовано подвір'я простої селянської хати, що стоїть у затінку високих дерев.

Цього ж 2014 року М. Малишко написав кілька абстрактних пейзажів в авторській темперній техніці для проєкту «Просте очевидне» (Арт-центр Я Галерея, Київ, 2015). Образи природних мотивів на майже квадратного формату полотнах стилізовано і підпорядковано різним завданням, які ставить перед собою митець. Його цікавить простір, наближені до глядача і віддалені від нього об'єкти («Город і дерево», «Дерева між дерев»). Низька лінія горизонту на одних картинах («Відстань», «Шати дерев»), змінюється на інших округлим пагорбом землі з величним деревом, що майже вертикально розділяє всесвіт («Випадок»). Прямолінійні та криволінійні обриси підкреслено чіткими темними контурами. Для цих композицій властиві своєрідні засоби художньої виразності. Стриману кольорову палітру побудовано на поєднанні натуральних мінеральних барвників. Космічне охоплення безкрайніх полів, що переливаються на сонці стиглою пшеницею, орані лани, заплави, бескрайні піщані береги змальовано монохромними суцільними площинами, де за фарби слугують жовті, червоні, зелені глини і крейда з їхніми фактурою, текстурою і пластичністю («Простори мальвані», «Глина жовта», «Глина дуже жовта», «Глина світла», «Земля», «Земля темна», «Земля, крейда, глина», «Земля, глина, глина червона» та ін.).

Схід сонця та вечірня зоря, сонячний або похмурий день, темна ніч з непевними спалахами місячного сяйва запалюють М. Малишка на створення як живописних, так і графічних пейзажів. Аркуші дереворитів «Без назви» 2014 р. – це прості мотиви, в яких велику увагу приділено нюансам тональних співвідношень плями, лінії, штриха. Мінливість станів природи, що швидко

змінюється під дією освітлення, надихає на зображення лісів, полів, що засіяні житом, та вже зв'язаних снопів. Окремі композиції навіюють згадки про розписи на трипільському посуді з життєдайними мигдалеподібними полями і великими в'язками стеблин.

Стихію лиману з повноводними затоками і хвилями втілено у дерев'яній однойменній композиції, що експонувалася на Книжковому Арсеналі 2014 р. У цьому скульптурному об'єкті відтворено лиман Солоний, поруч з яким пройшли дитячі роки художника. За словами М. Малишка, він є голубою краплею моря серед безмежних степів, води якого єднають з усім вічним світом, надають сил, а натхнення збурює душу. Шлях, на якому можна подолати всі перепони, веде додому, ближче до дерев, що сплять і очікують світлого літа.

**ДАВИДОВ Анатолій Миколайович**

кандидат архітектури, доцент

заслужений архітектор України

завідувач кафедри архітектурного проектування НАОМА

## **ПЕЙЗАЖ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ НА ФАКУЛЬТЕТІ АРХІТЕКТУРИ НАОМА**

Вдосконалення курсу «Образотворче мистецтво» для архітекторів, яке відбувається у НАОМА, обумовлено кількома чинниками. Перше – програма підготовки з рисунку та живопису практично не відрізнялася від звичайної підготовки художників. Друге - це суттєво скорочення строку навчання та часу на аудиторну та самостійну роботу. Розподіл навчання на бакалаврат та магістратуру також приводить до скорочення годин підготовки. Третє - зміна основних засобів та методів виконання та розробки проєктів, потреба набуття нових навиків. Комп'ютерні технології змінили засоби представлення архітектурних проєктів. Четверте – можливість формування кожною архітектурною школою ОПП на основі стандартних компетенцій, при цьому, різноманітність вибіркової дисципліни дозволяє розробляти оригінальні підходи, формувати програми, які відрізняються та мають особливості.

Методика, яка формується у НАОМА полягає у тому, що програми та послідовність завдань поняттєво об'єднані з завданнями та темами інших

дисциплін. Саме пейзаж повинен стати основою для оволодіння технічними та композиційними засобами рисунку та живопису.

Нова програма перших двох курсів має 4 етапи, що відповідає темам курсу «Архітектурне проектування», «Архітектурна композиція» та «Архітектурна графіка». Перша тема є «Площина», де студенти за допомогою малювання пейзажів вивчають різні рисувальні техніки та засоби оформлення проєктів. Такій початок більш сприяє зацікавленості студентів та розширює палітру технічних засобів та прийомів. Замість тільки олівця та акварелі, роботи виконуються олівцем, тушшю (лінійно, або тонально), сухими матеріалами, аквареллю, гуашшю, акрилом. «Об'єм» – тема другого семестру, де вивчається побудова об'єму (гіпси, натюрморт). Третя тема – «Інтер'єр». Четверта - (другий семестр другого курсу) «Простір», і це знову пейзаж, але вже , як твір мистецтва. Мета двох років це навчити студента архітектора не тільки малювати архітектурне середовище, пам'ятки архітектури але й показати спроможність розробити архітектурну фантазію, що відповідає і завданням фаху. Творчу роботу, яку виконують у кінці другого курсу означено, як малий диплом.

На наступних двох курсах студенти мають можливість обирати жанр образотворчого мистецтва, Дисципліна стає вибірковою. У НАОМА запропоновані для архітекторів наступні жанри, це графіка, живопис та скульптура. В цей період студенти вдосконалюють свою майстерність та поглиблюють розуміння специфіки жанрів. У кінці 4 курсу виконується велика дипломна робота за вільним вибором. Частіше, це також пейзаж, або серія робіт виконаних олією, акрилом або надрукованих графічними засобами. Таким чином студент власноруч формує індивідуальну неповторну освіту відповідно до власних здібностей та уподобань.

У програмі підготовки магістрів студентам архітектурного факультету запропоновано курс «Візуальне мистецтво». Результатом навчання стали такі творчі роботи, як фільм, інсталяція, перформанс, концептуальні живописні, скульптурні та графічні твори. У підсумку самі роботи студентів є цікавішими, виразнішими та більш особистісними.

На протязі всього навчання пейзаж, або зображення міського середовища є і навчальною вправою і закінченим твором мистецтва.

**ЖЕПЛИНСЬКА Оксана Львівна**  
завідувач відділу українського мистецтва XIX – початку XX ст.  
Національного музею у Львові  
ім. Андрея Шептицького

**ТВОРИ ГРИГОРІЯ СВІТЛИЦЬКОГО  
У ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ  
ІМ. АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО**

У багаточисленних збірках Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ) важливе місце посідає колекція українського малярства XIX-XX століть. До неї входить чимало творів видатних й водночас маловідомих художників того часу, серед яких й сім робіт відомого українського художника Григорія Світлицького (1872 – 1948).

Твори надійшли до музею у 1950-тих роках. Одні з них були передані 1951 року до НМЛ з Київського державного музею українського мистецтва (тепер – Національний художній музей України) за наказом Комітету в справах мистецтв УРСР згідно обміну творами між музеями, інші – з Дирекції художніх виставок України згідно розпорядження Міністерства культури УРСР, ще інші надбані у 1952 році.

Твори виконані у різні періоди творчості Г. Світлицького. До найбільш ранніх належить учнівський етюд **«Ворота»**, датований 1890 роком, з часу навчання художника у Київській рисувальній школі Миколи Мурашка (1886-1893). Це твір невеликих розмірів (11х 23,5 см) на полотні, наклеєному на картоні, у якому художник близьким планом змальовує відчинені сільські дерев'яні ворота, крізь які видніє ґрунтова дорога і поле з ланом дозрілого збіжжя.

У наступних чотирьох творах, які входять до колекції НМЛ, художник звертається до улюбленого сюжету усієї своєї творчості – української місячної ночі. У цій групі картин бачимо два зображення сільського краєвиду з мотивом селянської хати, що потопає у зелені. Це пейзажі: **«Місячна ніч»** (папір, картон, гуаш, акварель; 22 х 29 см), який автор датує 1917 роком, та **«Весняна ніч»** (картон, олія; 34 х 45,5 см), який, припускаємо, виконаний у 1910-тих роках. Зауважимо, що останній краєвид упродовж десятків років виставлено в постійній експозиції музею й він завжди викликає чимале зацікавлення у глядача. Селянська хата під стріхою, яка в обох пейзажах змальована на передньому плані, ясніє білими стінами в місячному світлі. В одній з картин

біля хати праворуч густе зелене дерево кидає тінь на стіну, а вглибині – зелена гора з двома групами дерев ліворуч; в іншій – праворуч розквітлий кущ бузку затінює частину солом'яного даху і білу стіну, а ліворуч хати – невелика прибудова й за хатою густа зелень дерев.

Майстром світлового живопису виступає Г. Світлицький й в двох інших нічних пейзажах **«Зоряна ніч»** (1941) (картон, гуаш; 38,5 x 29,5 см) та **«Поїзд їде на південь»** (1946) (полотно, олія 84 x 116 см), що належать до збірки НМЛ. Чарівну красу зоряного сьйва у літню пору художник вміло передає у картині **«Зоряна ніч»**. На передньому плані краєвиду на зеленому горбку він малює три стрункі тополі, які таємничо виступають на тлі темно-синього нічного неба, рясно вкритого ясними зорями. Картина **«Поїзд їде на південь»**, виконана в останні роки творчості художника і є найбільша за своїми розмірами у збірці музею. Цікаво, що вона поєднує у собі нічний краєвид із темою залізниці, до якої, як відомо, теж звертався художник. Г. Світлицький зображує зимову ніч, посеред якої мчить поїзд із запаленими ліхтарями, що кидають червоні рефлекси на сніг. В низині обабіч залізничного шляху – група засніжених дерев, а ліворуч на дальньому плані видніє сільська хата. На звороті твору на полотні наклеєні дві етикетки – Дирекції художніх виставок України та Київського музею українського мистецтва з вихідними даними про твір та його назвою **«З півночі дальньої в сторону південну»**.

Не менш настроєвими є також картини художника, в яких відтворено закутки української природи у літній сонячний день. У музейній колекції до таких належать **«Пейзаж з Богуслава»** (без авторської дати) (картон, олія; 32 x 34,5 см) і **«Млин»** (1936) (полотно, олія; 34,5 x 29,5 см). Обидва пейзажі намальовані у теплих світлих тонах. У **«Пейзажі з Богуслава»** Г. Світлицький обирає простий сюжет, фрагментарно зображуючи одну з околиць мальовничого містечка Богуслава на Київщині, а саме вид на річку Рось із високим берегом, порослим деревами з широкими кронами. Такі краєвиди рідної землі були дорогі серцю художника, до них він звертався упродовж усього творчого життя. Камерним настроєм, сповненим любові до рідної землі, пройнятий й краєвид художника із зображенням мурованого млина, будівля якого, можливо, до сьогодні вже й не збереглася. Споруду млина Г. Світлицький малює на передньому плані разом із великим колесом над водою, яке прикриває дашок. Перед млином зелений горбок з камінням, за млином жовта піскова гора. На картині викликає зацікавлення авторський підпис із зазначенням місцевості, де була намальована картина. На жаль, підпис важко

прочитати. Можемо припустити, що це назва села Хохітва Богуславського району Київської області.

Зібрані й збережені у НМЛ твори Г. Світлицького є важливим надбанням української мистецької спадщини кінця XIX – першої половини XX століття. Вони свідчать про художника як про визначного майстра ліричного пейзажу, який зробив свій неоціненний внесок у розвиток української національної культури. Сподіваємося, що твори музейної колекції стануть важливим матеріалом у дослідженні та популяризації життєвого і творчого шляху художника.

**ЗУБАВІНА Ірина Борисівна**

доктор мистецтвознавства, професор,  
 учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України,  
 академік НАМ України,  
 г.н.с. відділу історії і теорії культури ІПСМ НАМУ

### **ПЕЙЗАЖІ, ЗМАЛЬОВАНІ СВІТЛОМ: УКРАЇНСЬКЕ ПОЕТИЧНЕ КІНО**

«Мій різець – світло», – цей відмий вислів скульптора, кінорежисера Івана Кавалерідзе, міг би підхопити кожен з майстрів екранного зображення, насамперед кінопоети, для яких відтворення природи, звернення до пейзажної кінолірики стало експериментом відходу від механічного копіювання дійсності, спробою змалювати природні ландшафти засобами світлопису, міг би відповідально назвати світло своїм «пензлем»/кистю, а географічний простір, що став образом на полотні екрана – кінопейзажем.

Представники українського поетичного кіно – мистецької течії, що виникла в українській культурі на злеті вільного духу «шістдесятництва», укорінена в кінематографі Олександра Довженка та Івана Кавалерідзе 20-х років XX століття, а творчі наслідування отримала на початку століття XXI, відпрацьовуючи творчі методи екранної оповіді, в усі часи відверто надавали перевагу зображенню перед словом, «пейзажній текстуальності» перед вербальною. Своєю творчістю кінопоети переконливо зруйнували стереотип

щодо другорядного значення пейзажу у фільмі, використання зображень природи лише як декоративно-живописного тла основної дії. Остаточо відмовившись від таких обмежень, кінематограф 1960-х, на хвилі духопідйомних настроїв українського Відродження, надає глядачам можливість насолоджуватись візуальним багатством українського пейзажу, красою природних ландшафтів без ідеологічних ремінісценцій.

Кінематографісти «шістдесятники» знаходили можливість насичувати смыслом лики природи, передаючи особливості ландшафтів конкретних регіонів. Величні бескиди Карпат, огорнуті хмарами й покриті лісом вершини, мальовничі полонини. Завдяки цим та іншим чарівним краєвидам, що зафільмувала кінокамера Юрія Ілленка у картині Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (1964), чимало глядачів залюбилися в гуцульський край, в соковиту красу його колоритних пейзажів. Новаторська робота з кольором виявилась продуктивною для картини, де домінує образотворче начало. Історія про кохання, смерть і вірність сповнена потужною язичницькою вітальністю пантеїзму, коли одухотвореним є все довкілля – дерева, гори, стрімкі потоки. Елементи пейзажу «оживають», наповнюються смыслом, промовляючи мовою природи та стихій. Натомість герої ніби повертаються у «довербальний» стан, де слово втрачає свою домінуючу функцію контролю. Часом звучить лише говірка, передаючи не стільки зміст висловлювання персонажів, скільки мелодіку їхнього мовлення.

Фільми українського поетичного кіно, зосереджуючись на сакральних, поворотних моментах людського життя, маючи за мету досягти солідаризації глядачевих емоцій з почуттями героя, традиційно зверталися до впливу пейзажу. Природа на екрані ніби оприявлювала настрої персонажів, співчувала їм. За необхідності, атмосфера в кадрі нюансувалась застосуванням спеціальних фільтрів та різноманітних операторських «know how».

Наступний сплеск захоплення кінематографічним «плєнером» пов'язаний з розвитком технологій та якісними змінами кольоропередачі у цифровому відео. Активне запровадження можливостей дигітальної обробки зображення та звуку, інші техніко-технологічні інновації, суттєво збагативши палітру сучасного екранного видовища, відкрили неосяжні обрії кінопейзажистики. Зокрема, в оновлених форматах *візуального* релятивізувався перехід грані між реальним і фантазійним.

Технологічні інновації розкрили перед кінематографом парадоксальні можливості. Серед іншого – створювати симулятивну предметність,



незбагненні фактури фактично з «нічого» – з цифрових баз даних. Отже, відтепер фотографічна достовірність природних ландшафтів на екрані може виявитись, як цілковитою симуляцією, так і бути достовірно зафільмованими «портретами рідної землі» – краєвидами, топонімічними системами (ландшафтами), що пов'язані з визначеною місцевістю.

І знову яскраві приклади екранної пейзажистки знаходимо в фільмах неопоетичного напрямку, що пов'язаний з іменами кінематографістів, як старшого, так і молодого покоління. Назвемо режисерів Михайла Ілленка, Олеся Саніна, операторів Сергія Михальчука, Олександра Криштоловича та інших, в чийх проєктах природа України постає активним дієвцем.

**КОТЛЯР Євген Олександрович**

кандидат мистецтвознавства, професор

професор кафедри монументального живопису ХДАДМ

## **УКРАЇНСЬКІ КРАЄВИДИ В СИНАГОГАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ**

Мальовнича українська природа надихала не тільки мистців станкового живопису, але й майстрів сакрального малярства. Відзначаємо, що у традиції розпису синагог українські природні, сільські та міські пейзажі раз у раз ставали тлом єврейського Космосу, на якому розгорталася єврейська картина світу. В цьому бачимо загальноєвропейську тенденцію, бо так само й біблійні християнські мотиви відтворювалися в живопису на італійських просторах Тоскани, Венеції та Неаполя. Це обумовлювалося тим, що майстри Ренесансу і Нового часу не бачили Святої Землі, яка тоді перебувала під владою Османської імперії, та їм було простіше відображати місцеві мотиви. Водночас ця стратегія актуалізувала християнське вчення й священну історію, що відбувалася «тут і зараз», посилюючи релігійно-етичні інтенції парафіян конкретної громади.

В єврейській образотворчій традиції цей феномен обумовлювався тими ж обставинами, але характеризувався певними рисами щодо місця пейзажу в іконографічній програмі розписів синагог, специфіки історичного розвитку цієї традиції у часі та просторі, регіональних особливостей та індивідуального вибору майстрів. Мотиви природи й архітектури залучалися до різних сюжетних циклів розпису, інтегруючись до всієї ієрархічної програми стінопису. Так, на стінах пейзажі використовували в біблійних сценах, образах Єрусалиму, Храму та Райського саду, далі у вигляді природного доквілля чотирьох тварин (лева, тигра, оленя та орла), що були алегоріями служіння Всевишньому, й, нарешті, в центрі склепіння, у зображеннях зодіакального поясу, що відділяв земний простір від небесної обителі бога. В цих розписах спостерігаємо карпатські ліси та гори, галицькі барокові будинки, буковинські палаці та фортеці, дніпровські краєвиди, сільські колодязі, й навіть домашню худобу й місцеву річкову рибу.

Інтерес до використання місцевих пейзажів виникає поступово. Спершу ця тенденція починає проявлятися на межі XVII – XVIII ст., разом із формуванням самої традиції східноєвропейського синагогального малярства, у розписах дерев'яних божниць Прикарпаття та Галичини. Павло Жолтовський, який досліджував синагоги Поділля середини XVIII ст. вважав, що ця тенденція посилилася з появою хасидизму, схильного на відміну від прихильників рабиністичного юдаїзму до більш широкого сприйняття дійсності та поєднання з місцевим оточенням. Ще більше це поширилося з розвитком реалістичних тенденцій в мистецтві, а згодом, на межі XIX – XX ст. й з розповсюдженням багатотиражних поштівок, що стають зразками для майстрів. Звернення до цієї традиції було більше притаманне народним майстрам, наприклад в Буковині, які зверталися до фольклору та конкретних місцевих прототипів, використовуючи їх для візуальних репрезентацій біблійної історії.

Втім важливо відзначити, що в розписах синагог звернення до українського пейзажу не було програмним завданням, а широкою практикою, яка в окремих випадках набувала іконографічних ознак. В свою чергу, цей досвід був проявом загальносвітового явища, через яке синагогальне малярство певного регіону поєдналося з місцевою та національною культурою, ставало його частиною.

**ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна**  
доктор мистецтвознавства, професор  
заслужений діяч мистецтв України  
член-кореспондент НАМ України

## **ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ТКАЧЕНКО: СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Живописна робота Григорія Світлицького «Хата в місячну ніч» постає в пам'яті як тільки ми згадуємо його образ України. Робота лаконічна, майже до формули. Цікаво, що аналогічний образ постає й в роботі сучасника майстра – Михайла Ткаченка, в його творі «Місячна ніч». Ткаченко народився у Харкові, закінчив Петербурзьку академію мистецтв, але майже все творче життя його пов'язане з Парижем.

Майстер, більшість творів якого залишилася у Франції, чия архівна спадщина розділена між Харковом та Парижем, привертає особливу увагу з погляду його творення образу України у пейзажному малярстві. 1902 року 19 серпня Ткаченка було призначено на посаду Головного художника Морського відомства. Він за обов'язком служби постійно живе у Парижі. Паризькі газети незмінно стежать за творчістю майстра, наголошуючи на важливості замовлень та значущості завершених художником творів. Роботи Михайла Ткаченка, що подавалися як дорогі урядові подарунки, відзначали віхи дипломатичних міждержавних відносин.

В цей же творчий період майстер пише пейзажі, присвячені милому його серцю образу України. Відстань від батьківщини територіальна не викликала відчуження духовного, не відривала від спілкування з українськими художниками, від відчуття тенденцій розвитку національної культури. І в Парижі, і в Харкові Михайло Ткаченко мав можливість підтримувати діалоги з Сергієм Васильківським, Миколою Самокишем, Петром Левченком. Доля вела художників близькими шляхами. С. Васильківський, М. Ткаченко та П. Левченко навчалися у другій Харківській гімназії, малюнок викладав Дмитро Безперчий. Далі всі ці майстри навчалися у Петербурзькій академії мистецтв у майстерні М. Клодта та В. Орловського. Не менш важливим є те, що всі названі майстри побували в Парижі і були знайомі з французьким живописом межі століть. Митців захопив імпресіонізм, але кожен відгукнувся у своїй

творчості на це захоплення своєрідно. Найбільше його вплив відчутний у творчості М. Ткаченко.

Роботи Михайла Ткаченко «Жовта хата. Лубни» (бл. 1906) та «Червона хата. Лубни» (бл.1906) експонувалися в Салоні і особливо цінувалися самим автором. У них прозвучало щось програмне: художник досяг посилено-декоративного звучання полотен, не погрішивши проти істини, проти реалістичного бачення у об'ємно-просторовому та кольоровому рішенні.

Роботи художника, присвячені образу України, друкували в Парижі у вигляді поштових листівок видавництва І. Лапіна. Підсумований образ України Михайло Ткаченко базує на зображенні хати, у сприйнятті якої захоплює відчуття надійності, стабільності, усвідомлення її прирощеності до стійкої незмінної опори – землі. І в цій стабільності немає відсталості завдяки тому, що життя людини включене у світ природних ритмів та природної краси, а відтак – у світ вічності.

**ЛЮ МІНСЮАНЬ**

аспірантка ХДАДМ

Науковий керівник: **Котляр Є.О.**

кандидат мистецтвознавства, професор

професор кафедри монументального живопису ХДАДМ

## **ЕПІЧНИЙ ПЕЙЗАЖ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ**

Сучасний пейзажний живопис унаочнює мистецькі паралелі таких далеких на перший погляд України та Китаю. Найцікавішим є напрям епічного пейзажу, де перетинаються пластичні та колористичні пошуки образів міфопоетичної природи обох країн. У своєму визначенні епічний початок поєднує цілісну картину народного життя в її романтизованому і гармонійному минулому, де природі відводиться важлива роль «місця сили». Для України це монументальні краєвиди мальовничої природи: гір, полів, лісів і річок, що нерідко включають стародавні споруди фортець, церков, сільських будівель і

навіть руїн, які викликають спогади про могутні часи античної історії, князівства та козацтва, пов'язаних з цими просторами. У творах І. Гапаченка, О. Лисенка, О. Демиденка, М. Мартиненка, Л. Павленка, В. Мовчан, М. Кублик та ін. відчуваються пошуки монументально-декоративних прийомів, що надають цим просторам легендарності та поетичності, живої одухотвореної сили. Вказані мистці в різний спосіб узагальнюють образно-асоціативні форми через досвід європейського модернізму, використовуючи силуетність, геометризацію та фрактальність, умовність та декоративізм, природні мотиви світлотіні, світанку, заходу та хмарності, колірну стриманість або насиченість. Ці образні стилізації надають узагальненим пейзажним мотивам емоційного настрою, дихання живої історії.

Епічні орієнтири для китайських мистців дещо інші. Це тисячолітня доба імператорського Китаю, самобутня культура Тибету, етос конфуціанства та даосизму з філософією єдності людини з природою та споглядальності буття. Інші й національні художні джерела. Серед них – традиційний живопис *гохуа* з характерними ознаками пейзажного жанру *шан-шуй* («гори-води») і техніками *гунбі* («ретельний пензель») та *сеі* («писати ідею», вільний стиль). Можемо спостерігати різні засоби звернення до цих джерел, які проглядають крізь школу європейського академічного мистецтва та модернізму, що її почали опанувати китайські мистці ще на початку другої третини ХХ ст. Саме це демонструють твори Чжан Синьцюань, Чжан Синьцюань, Рен Чуанвен, Дун Анке, Юй Сяофу, Ван Хуэй, Фэн Шаоси та ін. Вони поєднують природні та архаїчні образи із сучасними індустріальними пейзажами, протиставляючи класичний Китай із мегаполісами, які приходять на зміну зникаючій старовині. На відміну від українських майстрів, китайці орієнтуються на інші композиційні джерела та використовують панорамні мотиви, вони більш стримані щодо широких пластичних та стилістичних узагальнень форми. Проте більшість з них показує академічний підхід та етюдну манеру, що відповідає традиції *сеі*.

Втім, загальними образними рисами залишаються відображення певних станів природи: нейтральної, з монохромним освітленням та емоційно забарвленої, з ефектними світанком та заходом сонця, що підсилюють епічність мотиву цілісністю та природною одухотвореністю.

**МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович**,  
доктор архітектури, доцент, учений  
секретар відділення синтезу пластичних  
мистецтв НАМ України.

## **АРХІТЕКТУРНИЙ ПЕЙЗАЖ ДНІПРОВСЬКИХ СХИЛІВ КИЄВА**

Протягом всієї дослідженої нині історії цивілізацій, люди активно адаптували оточення під свої потреби, створюючи штучне середовище існування. Але якщо невеличкі поселення та комуни були, через свої розміри, локальним «винятком» на фоні живої природи: буквально за сусідніми будинками починалися ліси та луки, то сучасні урбанізовані центри досягли масштабів, в яких переважна кількість містян весь робочий час перебуває виключно у штучному середовищі. Архітектура буквально стає «другою природою». Відповідна тенденція для Західного світу не нова й прослідковувалася ще за часів античності (особливо пізні етапи Римської імперії та розквіт Візантії); аналогічні міські утворення простежуються також в Індії, Китаї, доколумбійській Америці тощо. Однак саме з другої половини XIX ст., в умовах технічної революції та викликаній нею галопуючої урбанізації, все більша частина населення починає проживати не просто в містах, а у великих мегаполісах, що все менше рефлексують на природне середовище. В означених умовах, інтеграція та збереження природного ландшафту в синтезі з архітектурою стає ключовим завданням сучасної урбаністики.

З іншого боку, історично, активний природний ландшафт часто виступав містоформуючим фактором, набуваючи з часом сакрального змісту. Досвід дослідження історичних міст свідчить, що визначальне значення для формування містобудівної структури часто мало розташування річки. Не став виключенням і Київ: ключову роль у його виникненні зіграло вигідне стратегічне розташування Дніпра і високих пагорбів, що давало можливість зводити оборонні укріплення поселення з можливістю огляду на далеку відстань прилеглої території. З часів перших літописних згадок, місто фігурує саме як форпост на березі річкового торгового шляху (частини напряму «з варяг в греки»).

Хрещення Київської Русі князем Володимиром Святим мало не лише релігійне, а й політичне значення, тому цілком обґрунтовано розташування найбільш значущих архітектурних об'єктів (а ними виступали собори,

монастирські комплекси та церкви) на кромці високого і крутого правого берега Дніпра: Києво-Печерська Лавра, Михайлівський Золотоверхий монастир, Видубецький монастир, Військово-Микільський собор, Василівська Трьохсвятительська церква та інші.

Національне міфополе відповідно тісно прив'язує релігійний контекст до дніпровських круч: канонізується оповідь про апостола Андрія Первозваного, що встановив перший хрест на місці майбутнього Києва. Даний сюжет тісно переплітається з фактом хрещення населення в річці Почайні (що через деякий час буде ототожнюватись з Дніпром в відповідному контексті). Отже, починаючи з прадавніх часів київські дніпровські схили поступово сакралізуються, «обростаючи» силуетом домінуючих у ландшафті міста культових споруд. Від середини XVIII ст., з посиленням вертикалі влади та остаточною втратою Україною самостійності в межах Російської імперії, Київ перетворюється в адміністративному плані на рядове губернське місто, але зберігає і, в певному сенсі, задля створення міфополя «єдності східнослов'янських народів під егідою московського царя», підсилює своє релігійне та історичне значення. Основною містоформуючою функцією Києва остаточно стає саме релігійно-сакральна: активно розбудовуються комплекси монастирів та церков, також відповідна інфраструктура для прочан та паломників. З поступовою нівеляцією оборонного значення міської фортифікаційної мережі, в XIX столітті на видових точках дніпровських схилів розбиваються парки та встановлюються альтанки. Силует Києва «по Дніпру» остаточно асоціюється з релігійною роллю міста. Торгівельно-логістична функція ріки знайшла відображення у структурі міста нижнього, Подолу, що формувався вздовж низинної берегової території. Набережна фактично була торговельним портом, що до середини XX ст. включно забудовувався складськими та інженерними спорудами.

Від середини 1930-х років, згідно нового плану забудови міста авторства архітектора Хаустова, релігійні доміанти мали бути замінені державними установами комуністичної влади. Зокрема на місці Михайлівського собору та Трьохсвятительської церкви, згідно конкурсу 1934-35 рр., мали постати споруди РНК та ЦК КП(б)У. Конкурс на відбудову Хрещатика 1944 року містив пропозицію «розкриття» вулиці до Дніпра з залученням до панорами нових адміністративних споруд та меморіальних комплексів (крім зведеного обеліску в парку Вічної Слави розроблялися проекти музею армії, монументів перемоги, тріумфальної арки та інші). 1953 року був оголошений конкурс на

тріумфальну арку на честь «300 річчя возз'єднання України з Росією», що мала постати на правому березі на виїзді з мосту Патона. Таким чином, радянська влада планувала переозначити пейзаж дніпровських схилів від релігійного до комуністично-ідеологічного контексту, зберігаючи сакральність, як таку.

Від середини 1960-х- початку 1970-х настає поступова девальвація (з періодичними винятками на кшталт монументу Батьківщина-мати чи арки Дружби народів) означеного сакрального статусу з заповненням силуету спочатку нейтрально-громадськими (готель Салют), а після 1991 року і особливо початку 2000-х років і просто житловими домінантами. Архітектурний пейзаж дніпровських схилів поступово отримує все більш урбанізований силует, невблаганно втрачаючи зелені зони та розчиняючись в тканині міста. Сучасна тенденція все ще не перейшла в незворотню стадію: перспективи розвитку міста мають змогу отримати вектори сталого розвитку. Між тим, з кожною новою забудовою природній пейзаж все більше поступається штучному.

**МІЩЕНКО Олексій Михайлович**

Народний художник України,  
член-кореспондент НАМ України

## **МОЄ СЛОВО ПРО ГРИГОРІЯ СВІТЛИЦЬКОГО**

Музикант, композитор, ілюстратор, аквареліст, майстер монументального мистецтва, портретист, автор тематичних станкових живописних творів, знаний педагог – все це про одну визначну людину Григорія Світлицького, 150-річчя від дня народження якого ми відзначаємо.

Згадує далекий 1954 рік, коли серед інших учнів 7 класу, я вперше потрапив на екскурсію до Києва в Музей образотворчого мистецтва. Чомусь з усього побаченого запам'яталось три імені художників – О. Мурашко, Ф. Кричевський та Г. Світлицький, «Місячні ночі» якого стали для мене неперевершеним взірцем майстерності живописних ефектів.

Його талант, мистецькі здобутки були належно оцінені – Народний художник України, професор. Також пам'ять про нього було меморіалізовано шляхом створення будинку-музею в історичній частині Києва. Разом із цим,



чиновницька рать у відчайдушній боротьбі за цінні землі під забудову знехтувала всіма нормами законів про охорону пам'яток історії та культури. У неї не було бажання захистити ні спадщину митця, ні клапчик землі, музей на якому нині вже зруйновано.

Варто зауважити, що матеріалізація пам'яті про Григорія Світлицького також була здійснена шляхом надання одній з вулиць м. Києва його імені.

Переконаний, що життя і творчість Г. Світлицького – це безцінний скарб нашого народу.

Щоб персонально долучитись до відзначення 150-річчя від дня народження художника я присвятив пам'яті цього майстра живопису роботу – «Вечоріє. Пам'яті Г. Світлицького», ДВП, олія, авторська техніка, 60X50 см., 2022 р. (Рис.1.).



Рис. 1.

**МОТА Валерія Олександрівна**  
Студентка кафедри ТІМ НАОМА  
Науковий керівник: **РУСЯЄВА М. В.**  
доцент кафедри ТІМ НАОМА  
кандидат мистецтвознавства

## **АРХІТЕКТУРНИЙ ПЕЙЗАЖ: БУДИНОК ВАСИЛЯ ТАРНАВСЬКОГОВ УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ**

Чернігівська обласна бібліотека для юнацтва — історична будівля місцевого значення, яка в першій половині ХХ століття володіла переданою в дар матеріальною культурною спадщиною колекціонера і благодійника Василя Тарновського-молодшого. Унікальне зібрання подароване чернігівському земству офіційно 24 лютого 1897 року. Пам'ятка архітектури знаходиться на околиці міста поблизу села Бобровиця і через віддалену локалізацію на початку ХХ століття була предметом дискусій. Постановка важливої задачі полягала в пошуках можливих способів перетворення установи на прибуткову організацію і створення спеціальних умов для зберігання старовини. Унаслідок виникнення комплексної проблеми класичний мурований одноповерховий будинок В. В. Тарновського, у той час Сирітський будинок, перебудований наприкінці ХІХ століття в неоготичному стилі, до якого додали характерні стрілочасті арки і ритмічні пілястри з двосхилим завершенням. До того ж будівля мала невеликі контрфорси і вітражі. Загалом готичні елементи нетипові для архітектури Чернігова, так би мовити оновлений проєкт збільшував шанси привернути увагу загалу і компенсувати витрати. Зауважимо, що 11 березня 2022 року будинок суттєво пошкоджено внаслідок бомбардування під час вторгнення Російської Федерації в Україну. У Чернігівському обласному історичному музеї (ЧОІМ) відкрили виставку "Рашизм = фашизм. Чернігів 1941–2022", серед музейних предметів якої експонуються зразки образотворчого мистецтва ХХ і ХХІ століть. Тимчасова експозиція Чернігівського обласного історичного музею частково спрямована на маніфестацію руйнувань культурної спадщини фашистами і рашистами. Організатори виставки за допомогою музейних фондів вдало утворили аналогії між двома політичними ідеологіями, використовуючи картини місцевих художників у жанрі архітектурного пейзажу. Композиції робіт побудовані на підставі наративу про зруйновані типи будівель. Майстри органічно

консолідували на одному форматі сучасний вигляд архітектурних будівель і природне середовище. Серед станкових творів варто виокремити зображення будинку Василя Тарновського В. В. Онищенко (1977 р. н.) і копію художнього образу флігеля І. Г. Рашевського (1849-1921 рр.), які є значимими полотнами для просліджування етапів будівництва архітектурної споруди і здійснення художньо-стилістичного і порівняльного аналізів. Робота «Бібліотека для юнацтва» В. В. Онищенко 2022 року належить до основного фонду ЧОІМ і загальнодоступна для перегляду відвідувачами. Полотну властиві пастозність, схематичність і статичність. Водночас вигляд флігеля І. Г. Рашевського 1909 року значно відрізняється і написаний в реалістичній манері з показом лісистій місцевості на передньому плані. Оригінал зберігається у фондах Чернігівського літературно-меморіального музею-заповідника Михайла Коцюбинського (ЧЛММЗ).

У доповіді використанні писемні й ілюстративні матеріали, надані С. О. Половніковою, старшою науковою співробітницею ЧОІМ ім. В. В. Тарновського, заслуженою працівницею культури України. Серед наданих інформативних джерел слід зазначити авторську статтю «До історії будинку Музею українських старожитностей імені В. В. Тарновського» і світлини В. І. Трегубова 2019 року.

**Ключові слова:** архітектурний пейзаж, будинок В. В. Тарновського, В. В. Онищенко, І. Г. Рашевський, історична будівля, рашисти, Чернігівський обласний історичний музей.

**ПАПЕТА Сергій Павлович**

кандидат мистецтвознавства, доцент

доцент кафедри дизайну Університету «КРОК»

## **ПЕЙЗАЖНИЙ ЖИВОПИС СЕРГІЯ ДОРОШЕНКА**

Сергій Дорошенко прожив недовге життя (1915-1957). Прожив під чужим іменем (його справжнє ім'я Роман Соловей), втікаючи від НКВД, кидаючись в авантюри, сміливо використовуючи свій хист до підробки документів. На цьому лиховісному тлі він зумів не втратити жаги до мистецтва й досягти неабиякої майстерності в пейзажному живописі. Обраний ним жанр (можливо,

не випадково) стояв осторонь ідеологічної кон'юнктури. Картини Дорошенка неначе навмисне неактуальні. Він не тільки уникає будь-якої сюжетності, але, здебільшого, виключає зі своїх пейзажів навіть прикмети часу. Його натура – виключно природа, світло і колір.

Образ української природи постає в творах художника в численних кримських маринах, гірських ландшафтах Криму й Карпат, дніпровських краєвидах. До кращих творчих надбань С. Дорошенка слід віднести його роботи, експоновані на виставці Спілки художників України 1955 р. Там були представлені закарпатські краєвиди чотирьох майстрів. Окрім С. Дорошенка в ній брали участь М. Глущенко, Л. Чичкан, С. Шишко. У карпатських пейзажах С. Дорошенка, більш виразно, ніж будь де, проявляються жанрові мотиви. Втім, автор зводить до мінімуму присутність людей, зображуючи сліди їх діяльності, а не їх самих. Природа безумовно домінує і в цих творах художника. Оригінальний побут, що століттями формувався в цьому відлюдному куточку, гармонійно вписується в навколишній ландшафт, підпорядковується тектоніці гір і колірному середовищу. Поетика карпатських сіл, тонке розуміння мальовничих принад цього краю майстерно втілені в таких роботах, як «Блакитна далечінь» і «Село в горах». Навіть сліди вирубки лісу на тлі чудового карпатського пейзажу у трактовці С. Дорошенка не псують гармонії краєвиду («Дорога в Карпатах»).

Річкові краєвиди, створені Дорошенком на Дніпрі в околицях Києва, відрізняють ліричні інтонації і тонке розуміння ландшафту. З високих точок огляду він розгортає панорами на водну просторінь, як в роботах «Річкова далечінь» і «Ранок на Дніпрі». Тут він досягає майже тактильного відчуття повітря, напоєного вологою, що м'яко приймає рефлекси навколишнього середовища. З пониззя пише він простий по композиції, але надзвичайно складний за колоритом вид вечірнього затишшя на річці («Дніпро»). Незвично низька лінія горизонту, цього разу обрана художником, дозволяє йому посилити ефект молитовного захвату фарбами заходу. Пронизливо зелене і фіолетово-рожеве світло сутінок над спочиваючим містом визначає колористичне звучання картини «Вечір на річці». Втім, Дорошенко не обмежується милуванням ідилічною красою неба і переживанням спокою, що розливається над містом. Гармонію пастельної гами порушує ланцюжок розжарених коричнево-червоних брил на першому плані, в яких немов би концентрується якась потужна вітальна енергія.

Нечисленні весняні та осінні пейзажі Дорошенка своєрідно поетичні, композиційно різноманітні, точні в передачі мінливих станів природи, притаманних цій порі року. Вишуканий пленерний живопис сільського пейзажу «Рання весна» пробуджує низку спогадів, асоціацій, пов'язаних з початком весни. Око тішить віртуозна колористика поверхонь снігу, землі і води, просякнених найтоншими рефlekсами насиченого випарами повітря. Художник збагачує композицію і надає закінчений вигляд роботі, розмістивши в її лівій верхній частині дві маленьких жіночих фігурки. Ритм цих двох колірних плям ніби «скріпив» мінливу структуру пейзажу. Більш традиційна по композиції і характеру колористичного рішення картина «Відлига». Тут художник звертається до відпрацьованої попередниками безпрограшної колірної комбінації: дерева з частково вцілілим торішнім листям, сніг, небо, тала вода. Увага художника зосереджена на рухомому візерунку талої води, що розтікається по однорідній площині снігу. Різноманітність свого живописного темпераменту Дорошенко демонструє і в картині «Осінь». Тут він звертається до динамічного імпресіоністичного письма, а його палітра насичується яскравими співзвуччями контрастних колірних акордів.

Пейзажний живопис Сергія Дорошенка став продовженням традиції українського пленерного живопису кінця XIX – початку XX ст., де реалістичне трактування природи гармонійно співіснувало з імпресіоністичною манерою кольоропису.

**ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович**

доцент, народний художник України

академік НАМ України

викладач кафедри графічних мистецтв НАОМА

## **ОБРАЗ УКРАЇНИ У ТВОРЧОСТІ ГЕОРГІЯ ТКАЧЕНКА**

Великий шанувальник природи поет Максим Рильський зауважив, що пейзажем можна передати те, що не вдається виразити словом. Саме цього намагався досягти у своїх численних пейзажних етюдах олійними і акварельними фарбами архітектор за академічною освітою, живописець і

музикант-бандурист за покликанням Георгій Кирилович Ткаченко (1898 – 1993). На пропозицію, що було б добре показати розмаїття нюансів настроєвості на персональній виставці під назвою «100 етюдів – 100 настроїв» була відповідь: – Я цього і прагнув, та не певний, що вдалося ...».

Доречно згадати про життя і творчість Георгія Ткаченка з нагоди відзначення 150-річчя від народження шанованого ним видатного пейзажиста Григорія Світлицького, а також у зв'язку з наближенням 300-річного ювілею Григорія Сковороди, який вплинув на світогляд, на весь стиль життя та творчості Георгія Кириловича.

Г.К. Ткаченко спочатку навчався у Харківському художньому училищі, а 1929 року закінчив ВХУТЕМАС, де подружив з колишнім учнем київської рисувальної школи М. Мурашка викладачем Петром Мітуричем. За рекомендацією свого вчителя академіка Щусєва отримав престижне державне замовлення на проектування і художньо-монументальне оздоблення задуманого Н.К. Крупською презентабельного Дому ветеранів і престарілих. Відразу після смерті ініціаторки розпочате будівництво припинили, а художник-архітектор лишився будь-якого заробітку. Пізніше Ткаченко займався виготовленням архітектурних проектів реставрації і реконструкції пам'яток палацової і паркової архітектури Підмосков'я, брав участь в оздоблювальних роботах на Виставці передового досвіду, працював викладачем акварельного живопису у новоствореному інституті архітектури. Був членом московського Товариства художників. Свого житла не мав, а тому мешкав у підмосковних містечках – Загорянці, Гребнево, Болшево, інших. Багато писав етюдів, вибираючи місця, що нагадували йому українські краєвиди.

Хоч були там у нього приятелі і друзі, та не полишав мрії – «жити серед своїх людей». Тому 1954 року переїхав до Києва (автор тексту познайомився 1956-го), де тривалий час ютився разом з племінницею і її чоловіком у темному бараці. Але був окрилений щастям спілкуватися з рідною природою, чути рідну мову, ходити на виставки, відвідувати столичні музеї. Згодом і житлові умови суттєво поліпшилися – отримали на трьох квартиру, де маленька кімнатка-келія була у розпорядженні «дяді». Він міг усамітнитися для малювання (аквареллю, бо без запаху) і музикування на старосвітській бандурі – вірній супутниці від юнацьких літ до днів останніх. Слідом за репресованим Гнатом Хоткевичем Георгій Кирилович написав свій посібник та почав навчати бажаючих юнаків гри забутим народним способом на народному інструменті. Саме цей тип бандур вважав «завершеним, як скрипка, класичним

інструментом». Український музичний світ визнав велику заслугу Георгія Ткаченка як відроджувача духу українського кобзарства в Україні і світі; багато молодих людей виконують для себе і на публіку традиційні народні твори на бандурі, виготовленій за його кресленням.

Але несправедливо, коли забувається вагомий внесок Георгія Ткаченка як майстра професійного живопису, адже саме образотворче мистецтво було справою всього його довгого життя. Хоч різні об'єктивні обставини не сприяли повній реалізації його таланту, – зроблено ним дуже багато. В час, коли робота творчих спілок регламентувалась куцими рамками лакувального «соцреалізму», коли у видавництві «Мистецтво», журналах і газетах дотримувались установки «не друкувати про тих, хто малює церкви і хатки під солом'яною стріхою» – Ткаченко все робив всупереч «казьонщині». І тому створене в малярстві його рукою – тепле, щире, національне.

Ніхто не написав такої кількості етюдів з натури на околицях Києва, де тоді ще стояли звичайні сільські хатки, випасалися табунці коней, корів, кіз, розважалися діти. Все це лишилося у спогадах поодиноких старожилів та на етюдах мистця, який ставився до природи як до господнього храму, створеного на радість людям. Він глибоко усвідомлював пагубність тенденції нищення природи, як великої краси, справжньої святині. Як міг, боровся за збереження нашого «довкілля», називав природу земним раєм. Відтоді околиці столиці невпізнано змінилися через засмічення, нищення історичного рельєфу, хаотичну забудову,

Георгій Ткаченко був одним із засновників й ініціативних активістів Товариства охорони пам'яток історії та культури (УТОПК). Він залюбки, на т.зв. громадських засадах (з посвідченням, що він відряджений Товариством, не «шпигун») їхав у Закарпаття, на Полтавщину, Львівщину, у кримський Судак, аби фотографувати, замальовувати, звітувати в Товаристві про необхідність реагувати на загрозливий стан відомих пам'яток, чи взяття на облік того, що варте збереження. Дивуючись щирості, жертівній відданості справі збереження національних природних і духовних багатств – його любили і намагались наслідувати. За особистий гріх мав він випадок з ошатною дерев'яною церквою у селі Чайки, яку спалили перед приїздом зі Львова групи реставраторів, викликаних за ініціативи мистця. «Якби я не вмішався, то церква ще стояла б, її б не спалили» – жалівся колегам. Бурхлива діяльність у Товаристві не заважала, а, навпаки, сприяла і його мистецькій діяльності. А темами часто також були краса рідної землі і пам'ятки культури та історії рідного народу. Він створив

цикл великоформатних акварелей, присвячених монументальній українській храмовій архітектурі і передав усе на постійне зберігання Музею історії Києва. Захопився селами Розкопанці та Хохітва на улюбленій Богуславщині, що надихнули мистця на створення чудових настроєвих акварелей етнографічного характеру. Захоплено розповідав, у якому красивому місці Розкопанців над Россю жила Марко Вовчок і що там ще зберігалась традиція носити воду відрами на коромислі. Дуже подобалось Георгію Кириловичу бувати у мальовничому селі Бучак. Його чарували розлогі краєвиди з вітряком, з камінними хрестами на козацькому кладовищі, з озерами і білими хатками на крутосхилах Дніпра. Подружився з працелюбними селянами, робив для них пам'ятні світлини. Ця краса виразно відображена в його акварелях, а село вже давно зникло, місцевість вкрилася одноманіттям дикорослих чагарників. Любив бувати й малювати у славному Переяславі. Для музею-заповідника також подарував чимало своїх робіт. А для переяславського Музею кобзарства написав монументальну картину «Дніпровські пороги». В молодості він, ще до затоплення, плавав там з лоцманом і написав натурний етюд (місце знаходження невідоме). Велику колекцію творів і окремі документи подарував мистець і Яготинській картинній галереї, з працівниками якої приятелював. За життя художника відбулося біля тридцяти персональних виставок, частина робіт з них не повернулися до автора. Багато робіт подаровано різним людям, потрапили до іноземних колекцій.

Георгій Кирилович, як мандрівний живописець, мав кілька різновеликих етюдників для олійного і акварельного живопису, похідний мольберт, оригінальну палицю-стілець, інше необхідне для роботи на пленері приладдя. Унікальністю конструкції виділявся французький етюдник-пузодавка (подібні використовувалися ще барбізонцями), подарований йому другом Дмитром Казначеевим, за яким сумував. Коли не писалося, любив, зручно прилігши біля каменя чи дерева, спостерігати за життям природи, насолоджуватись красою природного ландшафту. Він був людиною віруючою і вважав, що: – «релігію, красу і мистецтво не потрібно розуміти, – ними треба насолоджуватись».

Ніяких ознак «соціалістичної сучасності» немає на жодній з художніх робіт Георгія Ткаченка. Інколи його акварелі з козацькими хрестами, церквами, хатками й вітряками, навіть у час боротьби з будь-якими проявами релігійності і українства, публікувалися, але здебільшого в журналах, що йшли для діаспори в Канаду тощо, «для окомилування». А у видавництві «Мистецтво», стараннями Михайла Селівачова, вийшов симпатичний комплект листівок. Від



пропозиції ще щось видати (за певний внесок приватній особі), він відмовився категорично, як від великого гріха. Був сторонником чистоти людських взаємин. Не визнавав жодного насилля – ні над людиною, ні над народами. Ніяке вбивство не мало, здається, для нього жодного виправдання. Можливо тому на слова юнака «ви наш козак» була відповідь – «я не козак». Щоп'ятниці його, попри доноси стукачів «куди треба», можна було бачити у затінку Володимирського собору, побіля бабусь у хустинках. Того, хто не ходив до церкви, чи сумнівався, чи й зовсім не вірив, утішав: – «Роби добро, і цього достатньо».

Після переїзду до Києва спробував Георгій Кирилович вступити до товариства київських художників (СХУ), але відчув підтримку тільки від визначного пейзажиста Сергія Шишка. Це був жорстокий удар київських колег. Більше заяви до Спілки не подавав. Лиш пізніше, голова СХУ Володимир Чепелик, побачивши кілька етюдів Ткаченка, сказав – «Такого художника матимемо за честь прийняти до Спілки поза всякими формальностями». Прийняли одностайно. А невдовзі у виставковій залі Київської організації СХУ на вул. Васильківській відбулась, з нагоди 95-річчя мистця, ретроспективна виставка його олійного і акварельного живопису. Схвильований, розчулений Георгій Кирилович сердечно дякував присутнім на відкритті експозиції колегам, побажав всілякої благодаті, додавши, що «може ми більше вже й не побачимось». Через місяць його не стало.

Творчість українського художника Георгія Ткаченка професійна, експериментальна, багата мистецькою культурою, індивідуальними художніми засобами і технічними прийомами. А головне – його твори є свідченням великої любові до України, до краєвидів рідної землі, народних традицій, пам'яток багатівікової української культури і духовності, а тому були, є і будуть актуальними.

**ПЕТРУК Роман Ігорович**

доцент, заслужений діяч мистецтв України

в. о. завідувача кафедри

монументально-декоративного і сакрального мистецтва

КДАДПМіД ім. М. Бойчука

## **ЛУЦЬКИЙ ЗАМОК У ТВОРАХ ХУДОЖНИКІВ**

Луцький замок (замок Любарта) – знакова історична пам'ятка архітектури, що приваблює багатьох мистців і надихає їх на створення оригінальних творів у галузі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Особливо важливий замок для волинських художників – членів Національної спілки художників України, що засвідчують створені ними полотна. Варто відзначити, що в межах проходження літньої практики на території Державного історико-культурного заповідника «Старий Луцьк», а саме в замку Любарта, щорічно відбуваються пленери молодих художників – учнів Луцької дитячої художньої школи та студентів факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки. Етюди, написані ними, нерідко стають основою для майбутніх дипломних робіт.

Серед найдавніших творів із зображенням Луцького замку – акварелі К. Войняковського «Верхній замок у Луцьку» (1797) та Я. Конопацького «Луцький замок» (1879), малюнки М. Кулеші «Річка Глушець, замок, домініканський костел, єзуїтський колегіум та костел» (1852), Г. Потоцької «Луцьк» (1820), П. Струкова «Луцький замок зі Святої гори» (1868), а також Н. Орди та інших. Такі твори відіграють важливу документальну роль, адже перша світлина замку датована 1866 р.

Проаналізувавши роботи мистців різних періодів, зауважимо, що найчастіше зображуваною є В'їзна вежа, рідше – Стирова та Владича. Саме В'їзна вежа Луцького замку постає образом на гербах (зокрема на гербі Луцька 1985 р.) та банкнотах (купюра 20 гривень 1919 року; сучасна банкнота номіналом 200 гривень) тощо.

Акцентуємо, що упродовж десятиліть, об'єктом зацікавлення мистців також був Лесин ясен, який доповнював панораму Луцького замку, – колишня ботанічна пам'ятка природи місцевого значення (найстаріше дерево Луцька). Це був ясен, який ріс біля будинку, в якому жила Леся Українка. Лесин ясен, на

тлі В'їзної вежі замку, зображений на багатьох творах живопису, зокрема таких мистців, як С. Корсай, Л. Литвин, Н. Мелесь, Р. Петрук.

Луцький замок часто зустрічається у картинах О. Байдукова, Т. Галькун, В. Кирилкова, А. Клімова, А. Лук'янчука, О. Наумюка, О. Свіжак, В. Швеця, Г. Юр'єва, К. Якубека, графічних творах О. Дишка, Е. Сабової-Дишко, М. Шамрили та інших. Особливої уваги заслуговує живописна композиція Н. Мелесь «З вікна Леоніда» (2010; з *вікна майстерні заслуженого художника України Л. Литвина – авт.*), де замок зображений у контексті панорами міста з висоти пташиного польоту. Ритми дахів переднього та середнього планів підкреслюють велич і незворушність замку, а срібляста колірна гама, що суголосна творам італійського художника Джорджо Моранді (1890–1964), – архаїку та сповнює кольорообраз полотна глибоким символізмом. Сам же Л. Литвин також створює натюрморти, пейзажі із замком Любарта, а на портретних та багатофігурних його композиціях замок підкреслює ментальну приналежність зображуваних до Луцька. Серед таких його картин – «Зима в Луцьку» (1996), «Різдвяний вертеп у Луцьку» (1996), «Бандуристка Леся» (2012), портрет народної артистки України Людмили Приходько та інші.

Отже, можемо стверджувати, що Луцький замок є не лише пам'яткою архітектури, а й джерелом натхнення для багатьох мистців протягом століть, героєм їхніх творів.

**ПШЕНИЧНИЙ Юрій Володимирович**

заслужений діяч мистецтв України

**ПШЕНИЧНА Мирослава Василівна**

художник, член НСХУ

викладачі кафедри графіки

Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ «КПІ» ім. І.Сікорського

## **ДНІ РАДОСТІ І ПЕЧАЛІ ГРИГОРІЯ СВІТЛИЦЬКОГО**

Григорій Петрович Світлицький – добре знана в Україні і світі мистецька особистість (1872 – 1948). Про нього багато написано, але не все, навіть день народження, подається однозначно. З певністю знаємо, що від народження він мав щастя виховуватися у мистецькому середовищі. Батько мав музичну освіту і був не з останніх як валторніст київського оперного театру. Не в розкошах, але

одинадцятьоро дітей Петра і Гликерії Світлицьких вирости і отримали гарну освіту. Родина Світлицьких, як одна з унікальних у Києві, достойна окремого дослідження. Чотирирічному Григорію, за його «слізним» бажанням, купили скрипочку і акварельні фарби. Ще й найняли вчителя з музики! Отак, дві стихії – музики й живопису – щасливо жили в душі мистця до останніх днів. А у свої п'ятнадцять – він уже професійний скрипаль і автор музичних композицій, які друкувалися і виконувалися тодішніми оркестрами. Відтоді Григорій Світлицький – вже матеріально незалежний. Але, всупереч бажанню матері бачити сина виконавцем чужої музики, батько волів, аби він став самостійним творцем – художником. Щастя Григорія мати такого батька!

З великим завзяттям опановує він основи мистецької грамоти у чудових учителів Рисувальної школи мудрого Миколи Мурашка. Успішно вступає до Академії художеств у Петербурзі, де йому щастить навчатися у найвидатніших мистців-педагогів та подружитися із закоханим в Україну Архипом Куїнджі, творчість якого була близька його устремлінню. Багато пише етюдів у місті на Неві та на його околицях. Але, як мистець і людина, він щасливий лише у спілкуванні з краєвидами і своїми людьми – в рідному краю, де часто буває. У 1900-му успішно завершує навчання в Академії. Як талановитій, скромній, відповідальній людині йому відразу запропонували матеріально і професійно цікаві ділянки роботи. Йому вдається поєднувати роботу у мозаїчних майстернях Академії Художеств ( під керівництвом художника-педагога Павла Чистякова) та роботу з оздоблення Ісакіївського собору з регулярними відвідуваннями Києва, та улюблених місць на Київщині.

Саме тут народжувався Світлицький як майстер місячного світла, поет української ночі. Григорій Петрович залишив спогади про те, що таїна місячного освітлення давалась нелегко, що він далеко і подовгу ходив уночі околицями сіл, спостерігаючи за особливістю місячного освітлення в різні години ночі, при різній вологості й інше. Вночі натурний етюд не напишеш, тому багато працював з пам'яті. А це давало можливість плідно працювати і за уявою. Завжди відчував, що колір і звук мають багато спільного. Довірявся відчуттю, культивував чутливість, здавалося, що якась сила допомагає йому впорядковувати елементи зображення на полотні в єдине колористичне ціле. Це були щасливі миттєвості творення. І назви до картин, з музичними термінами, з'являлися ніби самі собою ( «Мелодія», «Нокюрн», »Місячна соната», «Вечірні мелодії», «Адажіо», «Елегія» ). Григорій Світлицький був один з останньої когорти мистців-передвижників. І творив він мистецтво не ради самого

мистецтва, йому боліла доля рідного народу, поневоленого і матеріально, і духовно. На залізничних станціях Мотовилівка та Борова, де мав навіть свій притулок, він вживу бачив персонажів до знаменитих «Музикантів» (1912), і до «На заробітки» (1909). та «В місто» (1907), «Біля станції Мотовилівка» (1909). Але і в сюжетних картинах художника, котрий сам визначав себе як переконаного реаліста, виразно відчутне музичне начало. Це вже стало сутністю мистця Світлицького: – «Лейтмотивом моєї творчості є переважно ліричний композиційний пейзаж. Визначаючи образи і фарби природи, я в своїх картинах був реалістом, але реалізм мій завжди насичений музичністю»

Мав уже Григорій Петрович улюблену дружину, гарного сина та власну квартиру, а за сумлінну сімнадцятирічну високопрофесійну роботу у сфері храмового мистецтва від царя імперії особисто отримав титул дворянина. Почувався стабільно забезпеченим, аби і надалі свою індивідуальну малярську творчість пов'язувати з рідним краєм.

Та грянув 1917-й. Представники нової влади, приходу якої може і чекав автор картин критичного реалізму, у чесного трудівника (але дворянина!) експропріювали квартиру, лишили його засобів до існування, померла дружина, трагічно загинув син.

1918-го Г.П. Світлицький вертається у рідний Київ, у родинний дім, на Дігтярну, 30. Робить монументальні роботи у Хрестовоздвиженській церкві, рідній церкві, бо тут його маленьким хрестили, а дорослим – вінчали з дівчиною-красунею... А відтепер він нікому не потрібний самотник. І мистецтво його нікому не потрібне: світське – бо панує авангард, духовне – «геть церкву-опіум для народу». А живим у могилу не ляжеш.

Вживав, як міг. Сподівався на перемогу здорового глузду на рідній землі. Над його реалістичним «насиченим музичністю» живописом (за власним зізнанням) глумилися. Але мистець не міг не працювати, бо творчість стала сутністю його, як особистості. Робив ілюстрації, плакати, сюжетні актуальні зображення. В пейзажні картини вкраплював елементи сучасності, експонував, що влаштувало ідеологів, на виставках, входив до творчих об'єднань, угруповань (до їх повної заборони). Метод лакувального соцреалізму Григорію Світлицькому, правдивому реалістові, давався з трудом. Талановиті мистці, що навіть пропагували ідеї компартії, але пробували робити це по-українськи, були розстріляні. У час «Розстріляного відродження» він пижив. В розгул сталінських репресій художник прийшов до рішення («не з добра») розпочати роботу над картиною, де Ленін слухає «Апасіонату» Бетховена. У 1939 році

виконав кілька робіт з нагоди 135-річчя Т.Г.Шевченка. Популярності творчості Світлицького як майстра ліричного пейзажу сприяла його популярна персональна виставка в Київському державному музеї українського мистецтва.

Почалась друга світова війна. Сімдесятирічний художник лишався на час окупації у своєму родинному будинку. Все, чим він дорожив, було тут. Багато робіт загинуло, разом – і ескізи до задуманої картини, яка все не «витанцьовувалась». Хрестовоздвиженську (Кожум'яцьку) церкву з рописами парафіянина церкви Світлицького з 1935 по 1941 було перетворено на склад, але під час окупації відкрито для богослужіння і відправа більше ніколи не припинялася. Творчість Світлицького, як майстра церковного живопису, малодосліджена. Розписи: св. Кирило і Мефодій, Бесіда Христа з самаритянкою, Покров Пресвятої Богородиці, інші – збереглися, але вже потребують ретельного огляду та консервації. І вся церква, з якою пов'язані імена багатьох діячів української культури, потребує дослідження, ремонту та реставрації.

1946-й – перший післявоєнний рік приніс Григорію Петровичу Світлицькому першому в республіці високе почесне звання – народний художник Української РСР. Не всім це непросте рішення було до вподоби.

У 1947-му році Г.П.Світлицького призначено професором Київського художнього інституту.

А наступниця рік, 1948-й, став для мистця трагічним: картина Г.П.Світлицького «В.І. Ленін слухає «Апасіонату» Л.Бетховена», майже через десятиліття після початку роботи, експонується на республіканській виставці; автор припізнився на обговорення, і у привідчинені двері почув брутальну критику партійних функціонерів на свою роботу. Прийшовши додому – помирає від серцевого нападу.

В 1958 році з нагоди 10-річчя з дня смерті художника на вул Дегтярній, 30, в будинку, де Григорій Петрович жив і творив багато років, було відкрито Будинок-музей його імені. Згодом біля будинку було встановлено бронзовий бюст на гранітному постаменті. Це була гордість столичного Києва. Тут часто збиралися друзі родини Світлицьких, шанувальники, учні майстра та їх нащадки. Їх пригощали яблуками з саду Григорія Петровича.

А 1992 року Будинок-музей був закритий на реконструкцію, якої, очевидно, ніхто й не збирався робити. Це призвело до повної руйнації і часткового розграбування пам'ятки культури. Основні картини й експонати унікального Будинку-музею Світлицького знаходяться, як повідомлялося ЗМІ,

в Музеї історії Києва, який відреагував на 150-річчя від дня народження видатного художника дуже кволо.

На наших очах здійснено акт злочинного вандалізму – знищено Будинок-музей видатного національного художника Григорія Петровича Світлицького. І винних, схоже, «немає».

**РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович**  
доктор мистецтвознавства, професор  
старший науковий співробітник  
заслужений діяч мистецтв України  
член-кореспондент НАМ України

## **ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ АНАТОЛЯ КРИВОЛАПА**

Знаковий для українського образотворчого мистецтва живописець Анатоль Криволап пройшов шлях до вершин своєї популярності і визнання таланту не схожий на інші долі сучасних митців. Його поколінню дісталися 11 років навчання у школі замість 10, три роки служіння у радянському війську замість двох у наступні періоди. Не маючи до інституту спеціальної підготовки, Криволап, зрозуміло, важко вступав до КДХІ. Кінець 60-х початок 70-х минулого століття – час коли Анатоль вчився у інституті, сьогодні істориками та істориками мистецтва розглядається як один з най жорсткіших періодів боротьби національно свідомих митців з владою. Це період арештів, тотального доносу, початку нонконформізму і засиллю «правильних» художників які охоче співпрацювали з комітетами комсомолу, а через них зі спеціальними кураторами з комітету державної безпеки. На відкритих комсомольських зборах доповідачі по всяк час підкреслювали, що митці є передовим фронтом ідеології. Головним творчим методом держави був соціалістичний реалізм. Віктор Пузирков – наставник Анатоля, сповідував ідеї соц. реалізму. Студенти тих часів не могли у офіційній творчості малювати у не реалістичній (академічній) манері. Переважну більшість студентської молоді такі умови творчого життя цілком влаштовували, адже диплом захищений на відмінно відкривав шлях до Художнього фонду і бажаного замовлення. У шані був портрет та багатофігурна композиція. До пейзажу ставилися зверхньо, адже заробітки пейзаж не приносив. Анатоль Криволап захистив диплом на відмінно

і, зрозуміло, був направлений на Комбінат Художнього фонду. Але довго там не пропрацював. Йому була не цікава картина з зображенням неіснуючих, вигаданих героїв, навіть, за умови щедрих гонорарів. Анатоля Криволапа манив пейзаж, але не звичайний з реалістичним зображенням і правдивою передачею дійсності, а смисловий, структурний, мало відомий в Україні. Він шукав і намагався у цілком абстрактній манері відтворити чудовий український пейзаж, пейзаж його дитинства де річка коло Яготина перетворилася на море, а заграва на локальну червону лінію. Йшли роки, майстерність художника міцніла, образи ставали філософськими. Він став одним з засновників «Живописного заповідника» і продовжував свою, інколи незрозумілу тодішньому соціуму мистецьку доктрину. Через 10 років після закінчення КДХІ Криволап здолав поставлену задачу і об'єднав у своїй творчості навколишню дійсність зі структурною передачею образу. Наступним етапом став почуттєвий пейзаж у локальній ( від одного до трьох) кольоровій гамі. Цей етап не закінчився і досі. Анатоль Криволап започаткував школу нового українського пейзажу. Його мистецтво актуальне і соціальне.

**СОБКОВИЧ Ольга Сергіївна**

кандидат мистецтвознавства

завідувачка відділу науково-просвітницької роботи НХМУ

## **ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОГО У ПЕЙЗАЖНІЙ ТВОРЧОСТІ ПЕТРА ХОЛОДНОГО-СТАРШОГО**

Для Петра Холодного-старшого, суголосно періоду національного відродження в Україні початку ХХ століття, важливим було творення національного мистецтва. Йому вдалося створити цілісну авторську концепцію українського мистецтва, що полягала у поєднанні сучасного мистецтва з давньою традицією українського малярства (реалізовувалася у церковному малярстві, портреті й творах на основі фольклорних мотивів). Продовження цієї лінії бачимо й у пейзажних творах митця (це зазначали сучасники художника – Р. Лісовський, М. Драган, М. Голубець, К. Широцький). Вони ж відмічали самотність його пейзажних творів, що виявляють український характер та відсутність впливу будь-якої мистецької школи. Слід зазначити, що Холодний-



старший лише 1892 року відвідував вечірні заняття в художній школі під керівництвом М. Мурашка (впродовж 1880-х роках тут навчалися І. Їжакевич, В. Замирайло, пізніше Г. Світлицький, М. Жук та ін.).

Питання творення національного пейзажу було характерним для українського контексту початку ХХ століття і Петро Холодний-старший передавав його не тільки (й не стільки) у характерних українських краєвидах, ландшафтах, а через тональність, взаємовідношення кольорів, загальну гаму краєвиду, що пов'язано з його теорією «ритму речей». Згідно із нею «Ритм – це основа всього, а найголовніше – основа пізнання. Коли вловити ритм якогось явища, то тоді легко його пізнати». У «пейзажі [...] ритм – це є тональність, взаємовідношення кольорів, гама цього пейзажу». Тож П. Холодний-старший постійно аналізував згадане при роздумах над пейзажними творами. Так, до прикладу, він підмітив характерну особливість французького пейзажу порівняно з українським, яка, на його думку, полягала в тому, що він був сильніший «по фарбах і по тональності од українського пейзажу». Вміння Холодного-старшого передати саме український краєвид, що в синтезі форм виявляє українській характер, відзначав й відомий мистецтвознавець початку ХХ ст. – Костянтин Широцький: «"Літо", українське літо, своєю виразністю тона і форм, стоїть рядом з такими ж виразними картинами літа Великокоруського, Серова і Левітана».

Для Холодного-старшого було близьким звернення до здобутків пленеризму та імпресіонізму у творенні пейзажу, характерною ознакою якого є відчуття гармонії людини з природою, ліричність, емоційність, романтизм, – ті «ментальні стереотипи нації», що втілюються, на думку Л. Савицької, в ідилічному пейзажі. При цьому для художника важливим було, насамперед, вирішення конкретного завдання, передання образу, а вже метод, стиль, техніка – були засобами досягнення цього.

**ТИХОНЮК Олена Володимирівна**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
в.о. завідувача кафедри дизайну НАОМА

## **ЛАНДШАФТ В ТВОРЧИХ ПРОЕКТАХ ОЛЕГА ГРИЩЕНКА: СУКУПНІСТЬ ХУДОЖНИХ І ПРИРОДНИХ КОМПОНЕНТІВ**

Проекти Олега Грищенка – є зразком переосмислення українського пейзажу в сучасному мистецтві. Ландшафт для художник стає середовищем в якому розвиваються образи, символи й підтексти глибоких тем.

Велика частина творів Олега Грищенка створені безпосередньо в природному середовищі. Це емоційні перфоменси митця, написані експресивно на максимально великих форматах. В них бачимо поєднання миттєвого погляду від оточення й водночас міксують загальне тривале враження від місцевості (Серія "Сім Карпат" - це: сім днів у Карпатах, сім малюнків, сім вражень від подорожі). Важливим є втручання самого середовища в роботу. Тобто митець розташовуючи аркуш безпосередньо на землі, запрошує до співавторства хвилі водойми, вітер чи дощ. Наприклад, твори «Вправи з океаном», малюнок води та берегової лінії деформується під впливом хвиль, які розмивають зображення та роблять роботу унікальною у передачі часу та навколишнього середовища. Часто митець імітує пензлем на папері рух природних стихій, доводячи композицію до безпредметності, залишаючи лиш траєкторію прибою чи фактуру проблісків світла крізь крону.

«Малюнок дерев» – це графічна серія, натхненна Качанівським парком (Чернігівська область, Україна), у якій основний образ дерева повторюється у кожній роботі; у серії вони складають ліс, парк, докільля. Робота виконана тушшю на рисовому папері. Тут художник передає швидше не матеріальність дерева, а його художні якості: пластичність, фактурність, ритм ліній і плям. Таким чином створюючи алюзію шуму вітру в листі, гри літніх променів та затінку, сили та величі. Разом з тим ми відчуваємо не зображене: культурний пласт пов'язаний з мистецьким осередком Качанівки, вишукану манірність навіть виклик. Дерева – є образом (навіть знаком) цього простору.

Ландшафті мотиви стають базою для концептуальних експозицій Олега Грищенка. Проект «Коло Ріки» натхнений трьома картинами Гната Тарасюка, діда художника. Це три картини-повтори, які створені на один і той же сюжет,

на них показана одна й та сама дія – однак їх аж ніяк не можна назвати копіями, радше вони нагадують послідовність зміни днів. З дійових осіб: Ріка, Човен, Жінка у червоному, Чоловік у чорному, Деревя, Квіти, Лебеді та інші речі, які спадають на думку, коли спостерігаєш ці ландшафти. Більшість робіт створено в арт-резиденції Великий Перевіз, яка послужила базою для своєрідного художнього дослідження та реконструкції пейзажів із картин дідуся. Краєвиди, які можуть повторюватися день у день, як сюжетно, так і метафорично. Фон, взятий з наївного живопису – реальна річка, дерева, гілки як трафарети для зображення – набуває першорядного значення.

**ЧУРСІН Олександр Вікторович**

кандидат мистецтвознавства

ст. викладач кафедри живопису ХДАДМ

## **ПЕЙЗАЖНИЙ ЖАНР В УКРАЇНІ ЯК ВИРАЗНИК ЕКОЛОГІЧНИХ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОСТІ**

Наприкінці 1990-х рр. у пейзажному живописі України виникло нове явище — пленерний рух, що передбачав роботу організованих творчих груп митців безпосередньо на природі. Він отримав широкий розмах не лише в Україні, а й на теренах інших європейських країн, змінюючись за художніми цілями і концепціями, засобами організації і проведення, за складом учасників. Мистецькі пленери не тільки значно збагатили загальну картину художнього життя в Україні, але і сприяли накопиченню значного досвіду для вивчення сучасної соціально-екологічної свідомості. Екологічна складова стала важливою рисою пленерного руху, що виходить з самої діяльності митців при контакті з довкіллям і стає духовним змістом і моральною основою руху, а пейзаж стає виразником екологічних проблем сучасності, роздумом митця про гармонію відносин між людиною і довкіллям, в якому вона існує, виходить за рамки суто художніх проблем.

На щастя, поки ще залишаються куточки майже недоторканої природи, які, за словами одного з корифеїв українського пленерного етюд-картини М. Глуценка, для художника — «засіб втілення настрою, думок, переживань, філософського осмислення природи як основи життя і творчості людини». Сам

М. Глущенко у своїх щирих переживаннях за майбутнє рідної природи і її збереження, звертаючись безпосередньо до глядача, пропонує замислитись над тим, що ми робимо з природою. Як таке звернення можна розглядати його живописний триптих «На захист лісу». Це простежується і у творах інших українських митців (Ю. Семенюк «Ліси відступають»), але таких прикладів не так багато. Безумовно, пейзажний живопис – не плакат, що закликає до якоїсь прямої дії. Пейзажисти, скоріше, задумливі поети, які вдивлялись у повсякденність, намагаються аналітично ставитись до дійсності, відтворюючи її в своїх картинах.

Бурхливе зростання плерного руху з кінця ХХ ст. значно посприяло розвитку своєрідного «пейзажного світогляду», що виявляє нову семантику – безпосередній вплив на змістові акценти, розширення змістового поля пейзажних картин і переміщення з рівня «вільного творчого змагання» на рівень духовно-творчих проблем, пов'язаних, у тому числі, і із складними питаннями екологічного сприйняття. Художники-плеристи, беручи участь у різноманітних плерерах, незалежно від творчих пристрастей і стильових уподобань, завдяки своїм «пейзажам-посланням» сприяють підтримці засобами мистецтва «екологічно-об'єднуючої свідомості» (Е. Морен), притягуючи приватні і суспільні ініціативи до справи захисту довкілля.

Пленери — це нова форма співпраці між художниками і глядачами, що притягує увагу до соціально-екологічної проблематики. На звітних виставках митців глядач переноситься у сферу естетичних уявлень про те, що відбувається з ним і довкіллям. Зустрічі з глядачами — це відкритий діалог з професійних проблем, соціальних і екологічних питань. Цьому сприяє також видання каталогів, буклетів, альбомів з репродукціями творів художників-плеристів, а також їхні виступи на телебаченні, проведення майстер-класів для дітей та аматорів. Постійно відбувається поповнення місцевих музеїв і галерей новими творами сучасного пейзажного живопису.

Сучасна плерна етюд-картина стає засобом пізнання оточуючого світу, її образний зміст володіє можливістю заявляти про нові актуальні ідеї, а розширення нових засобів інформації і комунікації (Інтернет) створює сприятливі умови для виникнення інших естетико-світоглядних категорій, пропонує нові відносини між митцем, його твором і глядачем. З розповсюдженням Інтернету виникли численні спеціалізовані сайти, які стали платформою для об'єднання плерних груп. Чимало українських плеристів ставали учасниками закордонних плерерів, а митці з Європи працювали у

складі кращих українських пленерів (наприклад, Г.-Д. Войцеховська, У. Павлак з Польщі; Х. Лукас з Німеччини; І. Філіпів з США; П. Зідар з Словенії; Р. Юшич з Хорватії та багато інших). Наведемо декілька імен українських митців, які активно брали участь в європейських пленерах — В. Устянська (Запоріжжя), А. Храпчинська, К. Волошко, І. Чоботов, В. Носань (Харків), Л. Заборовський (Чернігів), Т. Ягодкіна (Київ) й інші.

З кінця 1990-х рр. творчі пленерні групи працювали в різних регіонах України, формуючи клімат нового живопису, мистецької думки. Набували популярності пленери в Болгарії (Созополь, Разлог, Обзор), Італії (Валлорія, Фабріано, Торре-Канавезе), Греції (Гліфада, о. Тасос), Чорногорії (Которська затока, монастир Св. архангела Михаїла), Словенії (Яворна, Терхово, Венков), Польщі (Гливиці, Ржешов, Тирава Сольна-Санок), Словачії (Песовська Нова), Угорщині (Гайдусобослоо), Румунії (центр європейської культури ЮНЕСКО «Nikolae Balcescu», Бран), Чехії (Прага), Хорватії (Дубровник, затока Дубно), Франції (Париж, Ліон-ла Форє), Німеччині й інших країнах, виводячи мистецтво з музеїв, галерей і майстерень на вулиці міст, втягуючи їхніх мешканців у діалог із світом творчості.

Пленери ставали засобом прояву творчої свободи, накопичення чуттєвого досвіду, відчуття загальних устремлінь у реалізації свободи творчої енергії, переживань про стан природи. Це сприяло входженню українських митців до складу європейських пленерних груп, їх запрошували європейські художники, що призводило до взаємозбагачення професійним досвідом, обміну інформацією, думками з актуальних питань. Об'єднуючим моментом для митців ставало не тільки бажання показати у роботах свій особливий погляд на красу природи, не тільки висловити жаль за зникаючим природним світом, але, водночас, і бажання виразити надію і допомогти зберегти оптимізм.

В процесі здійснення універсальних творчих пленер-акцій, сумісної роботи українських і зарубіжних художників, що незмінно проходила в атмосфері взаєморозуміння і дружби, відбувалося збагачення мистецтва пейзажу новими засобами художньої виразності. Пейзажний живопис ставав засобом взаємного розуміння соціально-економічних та екологічних проблем, руйнуючи індиферентне ставлення до них.

Утім, на перешкоді подальшого розвитку пленерного руху та успішної співпраці митців з Україні та європейських країн спочатку стала пандемія коронавірусної хвороби, а услід за нею напад РФ на незалежну Українську державу. Зникла можливість проводити сумісні групові мистецькі пленери в

Україні та різних європейських центрах. А в результаті безперервних обстрілів ворожою рашистською артилерією українських міст і сільських поселень, та ще й погроза керівництва держави-терориста застосувати атомну зброю або підірвати Запорізьку АЕС, екологічна проблема набуває неймовірної гостроти. З початком російсько-української війни українські митці на своєму фронті включились в активну протидію ворогові, фіксуючи руйнування довкілля, пожежі в результаті ворожих обстрілів, що охоплювали ліси, поля, будівлі, включаючи пам'ятки української художньої культури. Українські митці продовжують працювати на пленері під бомбами і вже не групами, а відокремлено один від одного. Український пейзажний живопис наповнився краєвидами, сповненими гіркої правди стосовно сучасної екологічної ситуації в Україні. Більше 200 пейзажів за період з кінця лютого 2020 року створив голова Харківського відділення Національної Спілки Художників України Віктор Ковтун. Все це буде показано на виставках в Україні і за її межами, щоб світ побачив злочини проти людства та його довкілля, заподіяні варварами ХХІ ст. з РФ і зафіксовані в мистецтві українського пейзажу.

**ЯЛАНСЬКИЙ Андрій Вікторович**  
професор, народний художник України  
професор НАОМА

## **РОЛЬ ПЕЙЗАЖНОГО МИСТЕЦТВА У КУЛЬТУРНІЙ ТА НАЦІОНАЛЬНІЙ ІДЕНТИЧНОСТІ ЄВРОПИ І КИТАЮ**

Пейзажне мистецтво Китаю має майже тисячолітню історію. Пейзажне мистецтво (SHAN SHUI) мало стабільні риси, однак у часи династії Сонг почало потроху змінюватись.

Голландія, Англія, Норвегія, Фінляндія деяким чином наслідували китайську культуру, проте в європейському контексті.

В Європі пейзажний живопис відіграв важливу роль у самовизначенні та культурній ідентичності. Концепція культурної ідентичності – зазвичай ряд атрибутів, серед яких – речі, знання, вірування, артефакти, мистецтво, мораль, закон. Національна ідентичність – специфічна форма культурної ідентичності,

в якій змішуються політичні та культурні елементи. Національна ідентичність виражена у протиставленні своєї ідентичності іншим політичним та територіальним групам. Багато авторів розглядали вплив на розвиток культурної ідентичності правлячих класів та груп еліт, ідеології.

Мистецькі твори відіграють значну роль у формуванні культурної та національної ідентичності. Зокрема, пейзажне мистецтво може бути елементом впровадження національної політики.

Стародавні греки висловлювали кілька поглядів щодо природи мистецтва. Платон вважав усі форми мистецтва імітацією (мімезіс), яка відтворює реальність як у живопису, так і в театрі, скульптурі. Аристотель навпаки бачив сенс мистецтва у розумінні сутності буття, динамізмі матерії, створенні ідеалізованого погляду, більш глибокій рефлексії щодо духу мистецтва.

Китайське мистецтво наслідувало переважно «аристотелів» шлях, у той час як європейське мистецтво було ближчим до поглядів Платона. Результатом цього став різний шлях еволюції мистецтва. Китайське мистецтво на протязі тисячоліть відіграло емблематичну роль ключового елемента китайської культурної ідентичності.

В Європі з початку 19 ст. пейзажний живопис почав відігравати роль у дефініції національних культур та національної ідентичності зокрема. Важливо для себе з'ясувати питання як і чому пейзажний живопис постав у центрі аспекту культурної ідентичності Китаю. Далі потрібно зрозуміти, що Європа була поділена на більшу кількість регіонів з власною культурною історією. Надалі спробуємо порівняти деякі аспекти, які є схожими та відмінними у контексті розвитку пейзажного мистецтва Китаю та Європи.

У той час коли європейські мистці відтворювали пейзажі місць, які реально можна відвідати, китайське мистецтво було ж більш абстрактним та узагальненим. Зображення гір та каскадів shan shui не мали стосунку до щоденної буденності. Такі зображення стали символічними для мільйонів китайців, ідеєю Китаю, втіленій у філософії. Пейзажне мистецтво протягом тисячоліть було серцем китайського мистецтва.

Європейське ж мистецтво має зовсім інший філософський контекст, тут важко переоцінити важливість впливу на мистецтво економічного, соціального та культурного процесу.

**ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ**

КДАДПМіД ім. М. Бойчука – Київський державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НСХУ – Національна спілка художників України

НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського» – Національний технічний університет України  
«Київський політехнічний інститут імені І. Сікорського»

НХМУ – Національний художній музей України

ТІМ НАОМА – кафедра теорії та історії мистецтва Національної академії  
образотворчого мистецтва і архітектури

ФТІМ НАОМА – факультет теорії та історії мистецтва Національної академії  
образотворчого мистецтва і архітектури

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв