

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГУЛЯЄВА ОЛЬГА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 008:75 (477) «1960/1980»

ДИСЕРТАЦІЯ
**ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ДОМІНАНТИ КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ
НА ПІВДНІ УКРАЇНИ В 1960-1980 РОКАХ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктор філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ О. В. Гуляєва

Науковий керівник: Краснокутський Геннадій Євгенійович,
кандидат історичних наук, доцент

АНОТАЦІЯ

Гуляєва О. В. Художньо-стилістичні домінанти культурних процесів на Півдні України в 1960-1980-х роках. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 – «Теорія та історія культури». – Одеський національний політехнічний університет. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2018.

Дисертація є дослідженням художньо-стилістичних пріоритетів живопису Півдня України у культурно-мистецькому дискурсі 60-80-х років ХХ століття. Спираючись на архівні джерела, висвітлено діяльність провідних художніх об'єднань і організацій. На матеріалах творів живопису та їх супроводів (каталогів виставок, відгуків та рецензій художніх критиків) у роботі висвітлено такі питання, як регіональна своєрідність українського малярства, жанрове та стилістичне розмаїття, особливості композиційної побудови творів та ін. Завдяки зібраному і вивченому матеріалу, більшість якого публікується вперше, вдалося простежити розвиток тенденцій імпресіонізму на Півдні України протягом кінця ХІХ ст. і включно до 80-х років ХХ ст. Відзначено, що розвиток напряду на початку ХХ століття спостерігався в Одесі і безпосередньо був пов'язаний з творчою діяльністю певних майстрів Товариства південноросійських художників. Втім імпресіоністичні тенденції у плернерному живописі другої половини ХХ ст. є актуальними для художників Одеси, Миколаєва, Херсона. Зважаючи на цей фактор, дисертантка розглянула художній процес 1960-х – 1980-х років на Півдні України крізь парадигму традиції та новації. Розглядаючи художній процес 60-80-х років ХХ ст., не можна оминати питання вивчення авангардних тенденцій Півдня України. Дане питання розкрито шляхом аналізу історичного авангарду і проведення паралелі з роботами художників 60-80-х років ХХ ст.

У роботі уточнені дати утворення обласних спілок художників та мистецьких об'єднань, їх хронологічно представлено і введено у художній контекст. Систематизовано та проаналізовано творчу спадщину художників (А. Платонова, М. Писанка, Н. Мандрикової-Дончик, К. Московченка), що дозволяє осмислити і показати внесок майстрів-живописців Півдня України 1960-1980-х років в історію українського та європейського образотворчого мистецтва. На жаль, досі творчість зазначених художників не була висвітлена в мистецтвознавчій літературі. Актуальність та недостатня розробленість проблеми, теоретичне і практичне значення роботи зумовили дослідження даної теми.

Структура роботи обумовлена загальною концепцією, логікою розкриття проблеми, її змістом, метою та поставленими науковими завданнями. У Вступі обґрунтовано актуальність і доцільність обраної теми, проаналізовано ступінь її наукової розробленості, визначено мету та завдання, об'єкт, предмет, основні методи, на які спиралася дисертантка, розкрито наукову новизну, теоретичне і практичне значення отриманих результатів. Подані дані щодо апробації дослідження, публікацій та загальної структури роботи.

У першому розділі – «Теоретичні основи дослідження культурно-мистецького процесу на Півдні України у 1960 – 1980-х роках» – розкрито стан вивченої теми, джерельну базу, проаналізовано теоретико-методологічну основу дослідження. Автором показано, що, починаючи з 1950-х років, окремі питання культурно-мистецького життя Півдня України висвітлено лише у загальних мистецтвознавчих працях. З 1970–2017-х років у вітчизняній науці з'являються публікації, що безпосередньо присвячені питанням художнього життя Півдня України. Мистецьке життя Одеси знайшло висвітлення в роботах В. Абрамова, А. Ахмерової, О. Барковської, Т. Басанець, В. Власова, Є. Голубовського, А. Дмитренко, Л. Заєвої, О. Кашуби-Вольвач, С. Князева, О. Котової, Ф. Кохріхта, С. Лущика, А. Носенко, І. Павельчук, М. Рашковецького, О. Савицької, В. Савченко,

Л. Сауленко, А. Тарасенка, О. Тарасенко, О. Федорука, А. Шистера та ін. Втім, дослідженню художнього процесу Миколаєва, Херсона мало приділялося уваги. Серед дослідників Миколаєва слід назвати А. Іваницького, Д. Креміня, В. Малину, С. Рослякова; Херсона – Л. Вольштейн, В. Дяченко, С. Курбаткіну, Н. Постолову, В. Чуприну.

Джерельну базу роботи склали архівні документи, критичні опуси та періодичні видання кінця ХІХ – початку ХХІ ст. Звернення до історичного минулого дало змогу прослідкувати зародження і збереження художніх традицій, побачити новаторство, творчі зміни, а також звернути увагу на особливості розвитку мистецтва Півдня України.

У дисертації виокремлено художньо-стилістичні домінанти, характерні 1960–1980-м рокам. Відзначено, що специфіка прояву феномена «домінанти» у мистецтві – проблема мало досліджена. На підставі аналізу літератури та зроблених теоретичних висновків, трактується ключове поняття дослідження «художньо-стилістична домінанта» як сукупність гетерогенних за своїми техніко-стилістичними ознаками характеристичних рис живописних стилів та напрямів, що завдяки ефекту інтенсивності прояву («феноменологічної щільності») у конкретних художніх продуктах виявила потенціал концептуальної та естетичної цілісності та усталеності й через це протягом певного часу була однією з визначальних тенденцій для культурно-мистецького процесу на Півдні України у 60–80-х роках ХХ століття. Аналіз мистецтвознавчих досліджень виявив, що у 1960–1980-х роках в українському образотворчому мистецтві продовжував розвиватися реалістичний напрям. Проаналізовані праці дослідників дозволяють зазначити, що до середини 1980-х років українське образотворче мистецтво базувалося на академічній ієрархії жанрів (пейзаж, портрет, тематична картина), де сюжетне полотно перебувало на першому місці. Офіційно визнаною образотворчою мовою залишався реалізм академічного зразка. Серед одеських художників дослідник П. Говдя виокремлює М. Божия, К. Ломикіна, В. Токарева та ін. Мистецтвознавці В. Малина та С. Курбаткіна

наголошують на реалістичному зображенні дійсності у 1960-1980-х роках у творах миколаївських та херсонських митців.

Мистецтвознавці Т. Басанець, Л. Заєва, О. Котова, Л. Медведєва, Г. Меднікова, М. Мудрак, В. Савченко, О. Савицька, В. Сидоренко, Г. Склярєнко, О. Тарасенко, О. Федорук та ін. наголошують на розвитку явища нонконформізму у 1960-ті роки в українському живописі. Слід зазначити, що окремі художники-нонконформісти орієнтувалися на національний авангард 1910–20-х років, літературний і образотворчий фольклор, етнографію. Висвітлено, що поширеним у 1960–1980-х роках у межах нонконформізму був етностилістичний напрям, який ще отримав назву «фольклоризм». Розвиток «фольклоризму» у творчості деяких майстрів Півдня України відбито в працях Т. Басанець, В. Кабаченко, Д. Кременя, С. Курбаткіної, В. Підгори, А. Тарасенка та ін.

Виявлено, що А. Каменський, В. Манін, П. Павлов, Г. Плетньова та ін. наголошують на пануванні у 1960-ті роки у живописі «суворого стилю» (поняття А. Каменського). Розвиток даного напрямку і певні персоналії в українському мистецтві розглядали Т. Басанець, Л. Вольштейн, Е. Димшиць, Т. Ільїна, О. Котова, О. Петрова, Г. Склярєнко, Л. Смирна, О. Тарасенко та ін.

Аналіз літератури і джерельної бази дослідження показав, що дана тема, попри увагу останнім часом переважно з боку одеських фахівців, недостатньо висвітлена і систематизована, окремі аспекти залишились маловивченими, а про митців Півдня (переважно одеських), що працювали у 1960–1980-х роках, опубліковані лише біографії, невеликі статті та огляди. Науковці, передусім, основну увагу приділяли культурно-мистецькому життю Півдня другої половини XIX – початку XX ст. і лише побіжно, у певних контекстах висвітлювали обраний автором період дослідження.

Другий розділ – «Мистецьке життя Півдня України крізь парадигму традиція та новація» – присвячений процесу формування художніх традицій Півдня України, проаналізовано розвиток художнього процесу у 1960–1980-х роках. Встановлено, що з кінця XIX століття на Півдні України завдяки

активній діяльності Товариства південноросійських художників відбувався розвиток реалістичного живопису та тенденцій імпресіонізму. Зародженню художньо-стилістичних пріоритетів сприяли творчі поїздки за кордон членів організації, влаштування Товариством щорічних вернісажів, персональних виставок членів об'єднання, організація творчих вечорів, активна участь у розвитку і популяризації художньої освіти. Таким чином, творчі пошуки К. Костанді, Є. Ладиженського, П. Нілуса, С. Кишинівського та ін. стали вирізнятися своєрідними стилістичними рисами, що отримали певну узагальнену назву – «південноросійський імпресіонізм».

На початку ХХ століття на Півдні України набули поширення тенденції авангардного живопису, переважно завдяки діяльності Д. Бурлюка та групи «Гілея», «Салонам» В. Іздебського, творчості молодих одеських живописців, так званих «одеських парижан», зокрема, М. Гершенфельда, А. Нюренберга, Т. Фраєрмана, С. Фазіні та ін. У дисертації виокремлено характерні риси творчого доробку «одеських парижан». У 1930-1940-х роках зміна політичної ситуації в країні зупиняє природний розвиток культурно-мистецького процесу на Півдні України. У роботі зазначено, що, починаючи з середини 1950-х років, художні пошуки початку ХХ століття отримують новий розвиток у різних напрямках живопису.

Виокремлено чинники, що впливали на розвиток художнього процесу та формування образної стилістики в регіоні у 1960–1980-х роках, зокрема, динаміку та різноманіття виставкового життя; творчу атмосферу в колективі; рівень та характер професійної освіти митців; комерційний та соціальний компонент. Встановлено, що у цілому, офіційне художнє життя Півдня України було підпорядковане спілці художників УРСР, яка здійснювала ретельний контроль за ідейним змістом художніх творів. Проаналізовано негативний та позитивний вплив Спілки на розвиток художнього процесу.

Визначено, що опозиція складалася з неформальних малих об'єднань художників, що виставляли власні роботи та проводили творчі вечори у квартирах та підвалах. Ситуація змінилася лише в період «перебудови». Втім,

завдяки аналізу звітної документації обласних відділень спілки художників УРСР щодо проведення художніх виставок, дисертанткою виявлена активна творча діяльність художників Півдня України. Помічено великий інтерес до української та світової художньої спадщини.

У третьому розділі – «Художньо-стилістичні домінанти у творчості художників Півдня України у 60–80 роках ХХ століття» – виокремлено пріоритети, напрями у живописі південного регіону досліджуваного періоду. У кожній художньо-стилістичній тенденції автором виокремлено декілька провідних майстрів та охарактеризовано їх творчість з позиції присутності регіональної художньої традиції та новаторства. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві визначено художньо-стилістичні пріоритети у живописних творах Н. Мандрикової-Дончик, К. Московченка, М. Писанка, А. Платонова.

Основні риси реалістичного живопису, що розвивалися на даній території ще з кінця ХІХ ст., зокрема, правдивість та достовірність зображуваних фактів, виразність, достатньо стримана кольорова гама, в основному використання складної композиції, ліричне зображення та світосприйняття, проаналізовано на прикладі творчого доробку М. Божия («Думи мої, думи», 1959–1960; «Портрет художника С. М. Божия», 1970 та ін.), А. Завгороднього («Рибаківка», 1956; «Балкер Борис Бутома», 1976 та ін.), К. Московченка («Портрет письменника Івана Плахтіна», 1970; «Синя капуста», 1982 та ін.).

Виявлено, що художники-нонконформісти, зокрема О. Ануфрієв, В. Хрущ, Л. Ястреб та ін., зверталися до творчості своїх попередників (переважно до «одеських парижан»). Серед особливостей живописних полотен «одеських парижан» виділено: експерименти з фактурою та композицією (повернення до геометричних і абстрактних форм), звернення до християнської символіки, до традицій візантійського та давньоруського іконопису, міфологічних та античних тем, ліризм. Зроблено порівняння робіт Л. Ястреб («Одеська Мадонна», 1975) та А. Нюренберга («Бабуся», 1917),

В. Хруща («Викрадення Європи», 1960) із картиною Т. Фраєрмана («Дафніс і Хлоя», 1918) тощо.

Встановлено, що у 1960–1980-х роках певні художники-нонконформісти стали звертатися до архетипів, етнічних символів та алегорій, до «національних тем» та сюжетів, використовувати ремінісценції примітивної архаїки, трипільської символіки, скіфського звіриного стилю, іконописних форм, народної картини, українського бароко. Тенденцію проаналізовано на прикладі творчих пошуків А. Антонюка («Наш край – то Рай», 1967; «Ім'я тобі Данило», 1988 тощо), Ю. Коваленка («Дитинство художника», 1979; «Зима у Прилуках. Канікули», 1982 та ін.), М. Писанка («Ніжність», 1960-ті; «Рай в Україні», 1980-ті тощо).

У межах нонконформізму досліджено прояви «суворого стилю» на Півдні України. Певна монументальність образів, прагнення до найбільш безпосереднього вираження ідеї в образотворчій формі, простота і чіткість трактування об'єму і кольору – ці риси «суворого стилю» знаходимо у творчості О. Ацманчука, зокрема у роботах («Солдат миру», 1965; «Портрет художника О. Фрейдіна», 1969 та ін.); а також у творчості О. Попова («У рідному порту», 1977; «Потьомкінські сходи», 1979 тощо), В. Трапенка («Біля старого причалу», 1972; «Вагонне депо», 1973 та ін.).

На Півдні України у 1960-1980-х роках у творчості багатьох художників спостерігаємо тенденцію звернення до прийомів та принципів імпресіонізму, що було характерним для пошуків «південноросійських» художників, зокрема, К. Костанді, Г. Головкова, Т. Дворнікова та ін. Даний аспект досліджено на прикладі творчості А. Гавдзинського («Зима», 1973; «Провулок Ляпунова», 1982 та ін.), Н. Мандрикової-Дончик («Будячок», 1970; «Сріблясті тополі», 1973 та ін.), А. Платонова («Весна в Седневі», 1976; «Чернігів. Блакитний день», 1982 та ін.).

Дослідження показало, що саме місцева художня традиція у поєднанні з новаторством і визначає особливості проявів стилістичних змін у живописі Півдня України під впливом новітніх культурних тенденцій.

Ключові слова: культурно-мистецький процес, художньо-стилістичні домінанти, культурні тенденції, художня творчість, традиція, новація, живопис, Південь України, художник.

SUMMARY

Guliayeva O.V. Artistic and Stylistic Dominant Ideas of the Cultural Processes in the South of Ukraine in the 60-80s. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Thesis for the degree of candidate of arts in specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture». – Odessa National Polytechnic University. – National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts. – Kyiv, 2018.

The thesis represents a research of artistic and stylistic priorities of pictorial art of the South of Ukraine in the cultural and artistic discourse of the 60-80s of the 20th century. Based on archival sources, the activities of leading artistic associations and organizations are highlighted. Such issues as regional peculiarity of Ukrainian painting, genre and stylistic diversity, peculiarities of compositional construction of works, etc. are highlighted based on the materials of painting works and their accompanying materials (catalogs of exhibitions, reviews and receptions of art critics). Thanks to the collected and studied material, the most of which is published for the first time, it was succeeded to trace the development of tendencies of Impressionism in the South of Ukraine during the late 19th century and including the 80 of the 20th century. It is noted, that the development of Impressionism at the beginning of the 20th century experienced in Odessa and was related to the creative activity of the masters of the Society of South-Russian Artists. However, the impressionistic tendencies in the plein air painting of the second half of the 20th century are relevant for artists from Odesa, Mykolaiv and Kherson. Taking into consideration this factor, the author of the thesis examined the artistic process of the 1960-1980s in the South of Ukraine through the paradigm of tradition and innovation. When considering the artistic process of the

1960-1980s, one cannot ignore the question of studying the vanguard tendencies in the South of Ukraine. This issue is explored by analyzing the historical avant-garde and conducting parallel with the works of painters of the 1960–1980s of the 20th century.

The dates of the formation of regional unions of artists and artistic associations are specified in the work; they are chronologically presented and introduced in the artistic context. The creative heritage of artists (A. Platonov, M. Pysanka, N. Mandrykova-Donchyk, K. Moskovchenko) are systematized and analyzed, which allows to comprehend and show the contribution of the artists-painters of the South of Ukraine in the 1960-1980s in the history of Ukrainian and European fine arts. Unfortunately, the artwork of these artists has not yet been highlighted in literary art criticism. Relevance and insufficient investigation of the problem, the theoretical and practical importance of the research work led to the study of this topic.

The structure of work is conditioned by the general concept, the logic of the problem's disclosure, its content, purpose and the set scientific tasks. The Introduction substantiates the relevance and expediency of the chosen topic, analyzes the degree of its scientific investigation, defines the purpose and tasks, the object, the subject, the basic methods on which the thesis was based, reveals the scientific novelty, the theoretical and practical significance of the obtained results. There are submitted data on approbation of research, publications and general structure of work.

The first section – « Theoretical foundation of research of the cultural and artistic process in the Southern Ukraine in the 1960s-1980s» – develops the state of the studied topic, source base, the theoretical and methodological basis of the research are analyzed. The author shows that since the 1950s, certain issues of cultural and artistic life in the South of Ukraine have been covered only in general art studies. From 1970 to 2017, publications in the national sciences that are directly devoted to the artistic life of the South of Ukraine appear. The artistic life of Odesa was reflected in the works of V. Abramov, A. Akhmerova, O. Barkovska,

T. Basanets, V. Vlasova, E. Golubovsky, A. Dmytrenko, L. Zayeva, A. Kashuba-Volvach, S. Knyazeva, O. Kotova, F. Kokhrikht, S. Lushchyk, A. Nosenko, I. Pavelchuk, M. Rashkovetsky, O. Savitska, V. Savchenko, L. Saulenko, A. Tarasenko, O. Tarasenko, O. Fedoruk, A. Shyster and others. However, little attention was paid to study of the artistic process of Mykolaiv, Kherson. Among the researchers of Mykolaiv, A. Ivanytsky, D. Kremin, V. Malyna, S. Roslyakova; the researchers of Kherson - L. Wolstein, V. Dyachenko, S. Kurbatkina, N. Postolova, V. Chupryna should be mentioned.

The source base of the work made archival documents, critical opuses and periodicals of the late 19th and early 21st century. An appeal to the historical past made it possible to trace the inception and preservation of artistic traditions, to see innovations, creative changes, as well as to pay attention to the peculiarities of the development of art in the South of Ukraine. The thesis highlights the artistic and stylistic dominants illustrative of the 1960-1980s. It is noted that the specificity of manifestation of the phenomenon of «dominant» in art is a problem that has been studied quite insufficiently. On the base of the analysis of literature and theoretical conclusions provided, the key concept of the study of «artistic-stylistic dominant» has been interpreted as a set of heterogeneous technical and stylistic peculiarities, characteristic features of artistic styles and trends which, due to the effect of manifestation intensity («phenomenological thickness») in particular artistic products, revealed the potential of the conceptual and aesthetic integrity and steadiness, owing to which being for some time a decisive trend in the cultural and artistic process in Southern Ukraine throughout 1960s–1980s.

An analysis of art researches found that the Ukrainian arts continued to develop a realistic trend in the 1960-1980s. The analyzed works of researchers allows suggesting that Ukrainian fine art was based on the academic hierarchy of genres (landscape, portrait, thematic picture) by the middle of the 1980s, where the narrative painting was in the first place. The officially recognized artistic language remained the realism of the academic model. Among the Odesa artists, researcher P. Govdia distinguishes M. Bozhyi, K. Lomykin, V. Tokariev and others. Fine art

experts V. Malyna and S. Kurbatkina emphasize the realistic view of reality in the 1960-1980s in the works of Mykolaiv and Kherson artists.

Fine art experts T. Basanets, L. Zayeva, O. Kotova, L. Medviedieva, G. Mednikova, M. Mudrak, V. Savchenko, O. Savytska, V. Sydorenko, G. Sklyarenko, O. Tarasenko, O. Fedoruk and others emphasize the development of the phenomenon of non-conformism in the 1960s in Ukrainian painting. It should be noted that some artists-nonconformists focused on the national avant-garde of the 1910-1920s, literary and fine folklore, and ethnography. It was also noted that in the 1960-1980s, in the context of non-conformism, an ethnostylistic trend, which was still called «folklorism» was usual. The development of «folklorism» in the work of some artists of the South of Ukraine is reflected in the works of T. Basanets, V. Kabachenko, D. Kremin, S. Kurbatkina, V. Pidgora, A. Tarasenko and others.

It was found that A. Kamensky, V. Manin, P. Pavlov, G. Pletniova and others emphasize the domination of «austere style» (the concept of A. Kamensky) in the painting in the 1960s. The development of this trend and certain personalities in the Ukrainian art were considered by T. Basanets, L. Wolstein, E. Dymshyts, T. Ilyina, O. Kotova, O. Petrova, G. Sklyarenko, L. Smyrna, O. Tarasenko and others.

Analysis of the literature and source base of the research showed that this topic, despite the recent attention mainly by the Odesa specialists, is not sufficiently highlighted and systematized, some aspects remained poorly examined, and about artists from the South (mostly Odesa) who worked in the 1960-1980s, only biographies, small articles and reviews are published. Scientists focused, first of all, on the cultural and artistic life of the South of the second half of the 19th and early 20th century, and only briefly, in certain contexts, covered the period of study chosen by the author.

The second section – «Artistic life of the Southern Ukraine through the Tradition and Innovation paradigm» – is devoted to the process of forming the artistic traditions of the South of Ukraine, and the development of the artistic

process in the 1960-1980s is analyzed. It was established that from the end of the 19th century in the South of Ukraine, due to the active work of the Society of South-Russian artists, the development of realistic painting and tendencies of impressionism took place. Inception of artistic and stylistic priorities was facilitated by creative trips abroad by members of the organization, arrangement of annual vernissages, personal exhibitions of the members of the association by the Society, organization of creative evenings, active participation in the development and popularization of artistic education. Thus, the creative searches of K. Kostandi, E. Ladyzhensky, P. Nilus, S. Kyshynivskiy and others began to be distinguished by peculiar stylistic features that got a generalized name «South-Russian Impressionism».

At the beginning of the 20th century, the tendencies of avant-garde painting became popular in the South of Ukraine, mainly due to the works of D. Burluk and «Gilea» group, «Salonams» by V. Izdebsky, the works of young Odessa artists, the so-called «Odessa Parisians», in particular, M. Gershenfeld, A. Niurenberg, T. Frayerman, S. Fazini and others. The thesis outlines the characteristic features of the creative work of «Odesa Parisians». In the 1930-1940s, the change in the political situation in the country halted the natural development of the cultural and artistic process in the South of Ukraine. The research analyzed that since the mid-1950s, artistic quests have received a new development in various fields of painting in the early 20th century.

The factors that influenced the development of the artistic process and the formation of figurative stylistics in the region in the 1960s-1980s were distinguished, in particular, the dynamics and diversity of exhibition life; creative atmosphere in the team; level and character of professional education of artists; commercial and social component. It was established that in general, the official artistic life of the South of Ukraine was subordinated to the Union of Artists of the Ukrainian SSR, which carried out a thorough control over the ideological content of artistic works. The negative and positive influence of the Union on the development of the artistic process has been analyzed.

It was determined that the opposition consisted of informal small associations of artists who exhibited their own works and spent creative evenings in apartments and basements. The situation changed only during the period of «perestroika». However, due to the analysis of the reporting documentation of the regional departments of the Union of Artists of the Ukrainian SSR on conducting artistic exhibitions, the thesis author revealed active creative activity of the artists of the South of Ukraine. A great interest in the Ukrainian and world artistic heritage is noticed.

In the third section – « Artistic stylistic dominants in the creative work of artists of the Southern Ukraine in the '60s – '80s of the XX century» – the priorities, trends in the painting of the southern region of the studied period were identified. In each artistic and stylistic tendency, the author identifies several leading masters and describes their work from the point of view of the presence of regional artistic tradition and innovation. For the first time in the national art studies the artistic and stylistic priorities in paintings of N. Mandrykova-Donchyk, K. Moskovchenko, M. Pysanka, A. Platonova were determined.

The main features of realistic painting that have evolved in this area since the end of the 19th century, in particular, the truthfulness and authenticity of the depicted facts; expressiveness, restrained enough color palette; basically using complex composition; lyrical image and world perception, were analyzed on the example of the creative work of M. Bozhyi («Dumy moyi, dumy» (My thoughts, my thoughts), 1959 -1960; «Portret khudozhnyka S.M. Bozhyia» (The Portrait of the Artist of S.M. Bozhyi), 1970, etc.), A. Zavgorodniy («Rybakivka», 1956); «Balker Boris Butoma», 1976, etc.), K. Moskovchenko («Portret pysmennyka Ivana Plakhtina» (The Portrait of writer Ivan Plakhtin), 1970; «Synia kapusta» (Blue cabbage), 1982, etc.).

It was discovered that non-conformist artists, in particular O. Anufriyev, V. Khrushch, L. Yastreb and others, turned to the works of their predecessors (mainly to the «Odessa Parisians»). Among the features of the paintings of the «Odessa Parisians» are identified: experiments with the texture and composition

(return to the geometric and abstract forms), appeal to Christian symbolism, to the traditions of Byzantine and ancient Russian icon painting, mythological and antique themes, lyricism. A comparison of works by L. Yastreb («Odeska Madonna» (Madonna of Odesa), 1975) and A. Niurenberg («Babusia» (Grandmother), 1917), V. Khrushch («Vykradennia Yevropy» (The Abduction of Europe), 1960) with a painting by T. Frayerman («Daphnis and Chloe», 1918) and so on.

It was found that in the 1960-1980s certain non-conformist artists began to turn to archetypes, ethnic symbols and allegories; to «national themes» and subject, to use the reminiscences of primitive archaic, Trypillya symbols, the Scythian animal style, iconic forms, folk painting, Ukrainian Baroque. The tendency is analyzed on the example of creative quest of A. Antonyuk («Nash krai – to ray» (Our region is Paradise, 1967; «Imya tobi Danylo» (Your name is Danylo), 1988, etc.), Y. Kovalenko («Dytynstvo khudozhnyka» (The Childhood of the Artist), 1979; «Zyma u Prylukakh. Kanikuly» (Winter in Pryluky. Vacations), 1982, etc.), M. Pysanka («Nizhnist» (Tenderness), 1960s, «Ray v Ukraini» (Paradise in Ukraine), 1980s, etc.).

Within the framework of non-conformism, manifestations of the «austere style» in the South of Ukraine were examined. Some monumentalism of images, the desire for the most direct expression of the idea in the artistic form, the simplicity and clarity of the interpretation of volume and color – these features of the «austere style» are found in the works of O. Atsmanchuk in particular in the paintings («Soldat myru» (Soldier of Peace), 1965; «Portret khudozhnyka O. Freydina» (Portrait of the Artist O. Freydin), 1969, etc.); as well as in the artwork of O. Popov («U ridnomu portu» (In native harbor), 1977, «Potiomkinski skhody» (Potemkin's Stairs), 1979, etc.), V. Trapenko («Bilia staroho prychalu» (Near the Old Wharf), 1972; «Vahonne depo» (Wagon Depot), 1973, etc.).

In the South of Ukraine in the 1960-1980s, in the artwork of many artists, there is a tendency to apply to the techniques and principles of impressionism that was characteristic of the search for «South-Russian» artists, in particular, of

K. Kostandi, G. Golovkov, T. Dvornikov, and others. This aspect is examined on the example of the artwork of A. Havdzinsky («Zyma» (Winter), 1973, «Provulok Liapunova» (Liapunov's Lane), 1982, etc.), N. Mandrykova-Donchyk («Budiachok» (Little weed), 1970; «Sribliasti topoli» (Silver Poplars), 1973, etc.) A. Platonov («Vesna v Sednevi» (Spring in Sednev), 1976, «Chernihiv. Blakytnyi den» (Chernihiv, Blue Day), 1982, etc.).

The research has shown that it is the local artistic tradition combined with the innovation determines the peculiarities of manifestations of stylistic changes in the painting of the South of Ukraine under the influence of the latest cultural tendencies.

Key words: cultural and artistic process, artistic and stylistic dominants, cultural tendencies, artwork, tradition, innovation, painting, South of Ukraine, artist.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Гуляєва О. В. Взаємодія традиції та новаторства у художньому процесі // Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: ФОП Грінь Д. С., 2016. №1(46). С.103–107.

2. Гуляєва О. В. Виникнення та розвиток мистецтва авангарду у художньому житті Півдня України на початку ХХ століття // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць. Рівне: РДГУ, 2015. Вип.21. С.56–59.

3. Гуляєва О. В. Поєднання традиції та новаторства у творчості художників «суворого стилю» на Півдні України у 60-80 роках ХХ століття // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць. Рівне: РДГУ, 2016. Вип.22. С.71–76.

4. Гуляєва О. В. Розвиток авангардних традицій у живопису на Півдні України у 1910–1920-х: Феномен «одеських парижан» // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип.11. С.105–119.

5. Гуляєва О. В. Традиції «південноросійського імпресіонізму» у творчості художників Півдня України у 60-80 роках ХХ століття. Живопис Анатолія Платонова // Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: ФОП Грінь Д. С., 2015. №3(44). С.45–49.

6. Гуляєва О. В. Традиції «неофольклоризму» у творчому доробку М. Писанка // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: ПСМ НАМ України, 2017. Вип. 13. С. 263–272.

Стаття у зарубіжному виданні

7. Гуляєва О. В. Художнє життя Півдня України у 60-80 роках ХХ століття // Evropsky filozoficky a historicky diskurz. Praha: Verostav Družstvo, 2017. №1. С. 89–93.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Гуляєва О. В. «Тео Фра» у мистецькому просторі Півдня України у першій половині ХХ століття // Особистість митця в культурі: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (Херсон, 20–22 квітня 2016 року). Херсон: ФОП Грінь Д.С., 2016. С. 76–78.

9. Гуляєва О. В. Дослідження художнього процесу з позиції взаємодії традиції та новації // Тези і матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності» (Київ, 25–28 квітня 2017 року). Київ: Фенікс, 2017. С. 79–80.

10. Гуляєва О. В. Відродження традицій у живописних роботах Н. Мандрикової-Дончик // Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (Луцьк, 16–17 травня 2017 року). Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2017. С. 235–238.

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ У 1960 – 1980-Х РОКАХ	27
1.1. Історіографічний огляд і джерельна база дослідження.....	27
1.2. Методологічні засади дослідження. Осмислення поняття «домінанта» у мистецтві.....	43
Висновки до першого розділу.....	64
РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ ПІВДНЯ УКРАЇНИ КРІЗЬ ПАРАДИГМУ «ТРАДИЦІЯ» ТА «НОВАЦІЯ»	66
2.1. Формування художньої традиції на Півдні України.....	66
2.2. Специфіка художнього процесу Півдня України в 60-80 роках ХХ століття.....	88
Висновки до другого розділу.....	117
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ДОМІНАНТИ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ПІВДНЯ УКРАЇНИ У 60 – 80-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ	120
3.1. Реалістичний напрям творчості митців Південного регіону.....	120
3.2. Модерністські тенденції у роботах одеських митців 1960–1970-х років.....	129
3.3. «Фольклоризми» живописців Півдня України.....	139
3.4. Регіональні художньо-стилістичні особливості «суворого стилю»	148
3.5. Мистецькі інтенції імпресіонізму в малярстві Півдня України.....	159
Висновки до третього розділу.....	169
ВИСНОВКИ	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	179
ДОДАТКИ	206

ВСТУП

Актуальність дослідження. Розвиток культурно-мистецького життя Півдня України неодмінно пов'язаний із загальними закономірностями формування національної художньої культури, але водночас він має і свої характерні особливості. Насамперед це зумовлено природно-кліматичними умовами, соціально-історичним розвитком, жвавими культурними контактами із столицею та європейськими художніми центрами. В Одесі в силу об'єктивних причин склались найбільш сприятливі умови для розвитку мистецтва, яке поширювалася передусім у найближчі міста – Херсон, Миколаїв.

На Півдні України ще наприкінці XIX століття сформувався потужний творчий потенціал, що став одним з найцінніших надбань культурної спадщини регіону. Діяльність Товариства південноросійських художників, Товариства незалежних художників, Товариства художників імені К. К. Костанді, розвинена художня освіта сприяли формуванню самобутніх мистецьких традицій. Значні трансформації у мистецтві південного регіону спостерігалися у 1960–1980-х роках і були зумовлені політичними й соціокультурними змінами в державі. Суттєві зрушення у сфері культури позначилися передусім у середовищі творчої інтелігенції. На Півдні України з'явилося нове покоління митців, що значно розширили та доповнили сформовані на початку XX ст. художні традиції, створивши нові образи та засоби виразності в образотворчому мистецтві.

На жаль, проблемі художньо-стилістичних пріоритетів живопису Півдня України 60–80-х рр. XX ст. присвячено вкрай мало робіт. Переважно це біографії художників Одеси та, за окремим винятком, поодинокі праці про творчість митців Херсона, Миколаєва. Отже, цей великий і багатогранний пласт художньої культури досі не знайшов належне висвітлення у вітчизняному мистецтвознавстві, що посилює актуальність теми дисертації. Аналіз праць з історії та теорії мистецтва засвідчив необхідність створення

грунтовної наукової розвідки, що відображає культурно-мистецькі процеси Півдня України та містить аналіз живописних традицій регіону. Відтак, актуальність та недостатня розробленість проблеми дослідження, її теоретичне і практичне значення зумовили тему дисертації: *«Художньо-стилістичні домінанти культурних процесів на Півдні України в 1960–1980-х роках»*.

Зв'язок дослідження з навчальними програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження здійснювалося згідно з планом підготовки наукових кадрів та є складовою тематики наукових досліджень кафедри культурології, мистецтвознавства та філософії культури Одеського національного політехнічного університету: «Культурна ідентичність у сучасних інтеграційних процесах» (№ 126-77, УДК 351.85: 379.8:316.722). Тему дисертаційної роботи затверджено рішенням Вченої Ради Одеського національного політехнічного університету (протокол № 4 від 18.11.2014) та уточнено (протокол № 9 від 16.05.2017).

Наукове завдання полягає у виявленні художньо-стилістичних пріоритетів культурно-мистецького процесу Півдня України 1960–1980-х років шляхом теоретико-методологічного обґрунтування та аналізу творчого доробку живописців Одеси, Миколаєва, Херсона дослідженого періоду.

Мета і завдання дослідження.

Мета – теоретично обґрунтувати художньо-стилістичні домінанти у живописі Півдня України 60–80-х років ХХ століття і розкрити особливості художнього життя у контексті культурно-мистецьких процесів Одеси, Миколаєва, Херсона.

Реалізація поставленої мети передбачала виконання таких **завдань**:

- проаналізувати літературу і джерельну базу дослідження, присвячену питанням розвитку культури та образотворчого мистецтва Півдня України;
- визначити теоретико-методологічні засади й уточнити понятійно-категоріальний апарат дослідження;

- охарактеризувати мистецькі процеси кін. ХІХ – поч. ХХ ст. на Півдні України і розкрити їх вплив на художню практику досліджуваного періоду;
- виявити особливості художнього життя Півдня України у 1960–1980-х роках;
- висвітлити діяльність провідних художніх об'єднань і організацій Півдня України 60–80-х рр. ХХ ст.;
- охарактеризувати провідні напрями, стилі та течії у живописі України 1960–1980-х років;
- проаналізувати творчу спадщину провідних художників Півдня України 60–80-х рр. ХХ ст. та розкрити художньо-стилістичні домінанти у живописі крізь парадигму «традиція» та «новація».

Об'єктом дослідження є культурно-мистецький процес Півдня України у 60–80-х рр. ХХ ст.

Предмет дослідження – художньо-стилістичні домінанти в образотворчому мистецтві 1960–1980-х років у контексті культурного розвитку Півдня України.

Хронологічні межі роботи охоплюють період з кінця ХІХ ст., початку формування художньої традиції у регіоні, і до становлення нової культурної моделі розвитку українського живопису, тобто до 60–80-х рр. ХХ ст.

Територіальні межі дослідження окреслені трьома обласними центрами Півдня України – Одесою, Миколаєвом і Херсоном.

Методи дослідження. В основі дослідження – *культурологічний підхід*, завдяки якому автор розглядає творчість художників Півдня України в контексті розвитку культурно-мистецького процесу в регіоні в різні історичні періоди. *Історичний і дескриптивний метод* дали змогу дослідити виникнення, формування і розвиток процесів і подій, показати художні зміни в часі, розкрити творчі взаємозв'язки та суперечності. Огляд літератури і джерельної бази дослідження ґрунтується на *аналітичному методі й класифікації*. Для виявлення відмінностей усередині художньої системи проведено *порівняльний аналіз* складових на різних етапах розвитку. Для

систематизації отриманих результатів дослідження, встановлення закономірностей й особливостей розвитку художніх традицій регіону було застосовано *системний метод*. Метод *мистецтвознавчого аналізу* застосовувався при вивченні своєрідності живописних творів південних художників. *Метод абстрагування* було застосовано для виявлення особливостей живописного мистецтва Півдня України та окреслення основних стилістичних тенденцій, а також для виокремлення найсуттєвіших ознак кожного стилю та усвідомлення цілісної картини досліджуваного матеріалу. В основу роботи покладено принцип історизму, що забезпечує об'єктивне висвітлення подій та неупереджене тлумачення мистецьких проявів, дозволяє уникнути безпідставної ідеологізації, наявної в наукових працях попереднього періоду.

Теоретичну базу дослідження утворюють як фундаментальні, так і узагальнюючі дослідження в галузі теорії та історії культури, мистецтвознавства, естетики та філософії культури.

Осмилення розвитку культурно-мистецького процесу Півдня України вимагало звернення до фундаментальних праць дослідників В. Афанасьєва, Ю. Белічка, І. Блюміної, Г. Вишеславського, П. Говді, Т. Кара-Васильєвої, М. Криволапова, В. Малини, О. Петрової, Л. Попової, Г. Скляренко, Л. Соколюк, Л. Смирної, А. Тарасенка, О. Тарасенко, О. Федорука та ін. Культурно-історичний аспект висвітлено у працях О. Бажана, А. Білик, С. Думасенка, М. Жулинського, М. Левченка, Н. Сапак, М. Скрипник, Н. Соболя, В. Сусорова, Д. Шелеста, Н. Шушляннікової, О. Яреценка та ін.

У контексті нашого дослідження на особливу увагу заслуговують роботи В. Миріманова «Зображення і стиль. Специфіка постмодерну. Стилїстика 1950–1990-х», О. Петрової «Третє око. Мистецькі студії», а також наукові праці, присвячені певним аспектам розвитку культурно-мистецького процесу України 1960–1980-х років, зокрема вивченню художньо-стилістичних пріоритетів у досліджуваній період: О. Авраменко, Н. Асєєвої, І. Голомштока, О. Голубця, Б. Гройса, Н. Дмитрієвої, Т. Ільїної,

А. Каменського, Т. Кара-Васильєвої, О. Котової, Б. Лобановського, В. Маніна, Л. Медведєвої, Г. Меднікової, М. Мудрак, П. Павлова, Г. Плетнєвої, О. Роготченка, В. Савченко, О. Савицької, В. Сидоренка, О. Сизифа, Г. Склярєнко, Л. Смирної та ін.

Художньо-стилістичні доміанти у творчості митців 1960-х – 1980-х років на Півдні України розглядаємо крізь парадигму «традиція» і «новація». У процесі осмислення даної концепції автор спирається на досвід відомих дослідників мистецтва XIX–XX століть: А. Андреєва, А. Арутюнова, Б. Віппера, Є. Дьоготь, Н. Єзерської, Д. Сараб'янова, І. Сапєго, В. Силантьєвої та ін.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що *уперше*:

- виділено художньо-стилістичні пріоритети живопису 1960–1980-х років на Півдні України і проаналізовано з позиції взаємодії традиції та новації;

- введено в науковий обіг архівні джерела із фондів Державного архіву Одеської області, Державного архіву Миколаївської області, Державного архіву Херсонської області, Херсонського художнього музею ім. Шовкуненка, залучено архіви Одеської обласної організації національної спілки художників України і Херсонської обласної організації національної спілки художників України;

- охарактеризовано специфіку розвитку художнього процесу в обласних центрах Півдня України в 60-х–80-х рр. XX ст.;

- простежено розвиток тенденцій «суворого стилю» на Півдні України у досліджуваний період;

- визначено стилістичні ознаки творчого доробку художників Н. Мандрикової-Дончик, К. Московченка, М. Писанка, А. Платонова.

Уточнено:

- час утворення обласних спілок художників та мистецьких об'єднань;

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження розвитку імпресіоністичних тенденцій на Півдні України у досліджуваній період;
- визначення особливостей творів «одеських парижан»;
- вивчення розвитку авангардних тенденцій Півдня України.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони заповнюють лакуни у вивченні історії культури й мистецтва України. Робота збагачує мистецтвознавство новими фактологічними та теоретичними матеріалами про творчість художників Півдня України 60–80-х років ХХ ст., поглиблює знання про художні традиції регіону. Результати дисертації можуть бути використані при написанні монографій з історії українського мистецтва, науково-популярних праць, укладанні енциклопедичних довідників. Виявлені архівні матеріали та висновки можуть використовуватися при підготовці навчальних курсів з історії мистецтва й культури України. Матеріали дисертації будуть доцільними при написанні підручників і посібників.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною, оригінальною роботою. Висновки й положення наукової новизни, викладені в дисертації, отримані автором особисто.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дисертації апробовані в доповідях на *міжнародних конференціях*: Міжнародна науково-практична конференція «Педагогіка образотворчого мистецтва: традиції, сьогодення, перспективи» (м. Київ, 28–29 квітня 2015 р.); XII Міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України початку ХХІ століття: реалії і перспективи» (м. Рівне, 10–11 листопада 2016 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Золтан Баконій і закарпатська школа живопису ХХ ст.: мистецько-педагогічний та загальнолюдський виміри» (м. Ужгород, 28–29 січня 2016 р.); II Міжнародна науково-практична конференція «Особистість митця в культурі» (м. Херсон, 20–22 квітня 2016 р.); XI Міжнародна науково-практична конференція «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (м. Луцьк,

16–17 травня 2017 р.); на *всукраїнських конференціях*: VIII Всеукраїнська науково-практична конференція «Зарубіжна та українська культура: питання теорії, історії, методики» (м. Херсон, 20 березня 2015 р.); IX Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи» (м. Херсон, 18 березня 2016 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (м. Рівне, 12–13 листопада 2015 р.); Всеукраїнська наукова конференції «Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності» (м. Київ, 25–28 квітня 2017 р.).

Публікації. Матеріали дисертаційної роботи відображені в 10 одноосібних статтях, зокрема – 6 праць у збірниках наукових фахових видань, затверджених МОН України, а також 1 публікація надрукована у зарубіжному науковому виданні та 3 – у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (313 позицій) і додатку, що включає список та альбом ілюстрацій (162 позиції), записи та тексти інтерв'ю. Загальний обсяг роботи становить 256 сторінок, з них основного тексту – 158 сторінок (6,6 а.а.).

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ У 1960 – 1980-Х РОКАХ

1.1. Історіографічний огляд і джерельна база дослідження

Обрана тема дисертації торкається актуального на сьогодні вивчення «традиційних» та «новаторських» шляхів розвитку мистецтва Півдня України, подолання багатьох усталених стереотипів його сприйняття. Культурно-мистецький процес на Півдні України 60-х – 80-х років ХХ століття не підлягав спеціальному вивченню, проте певні аспекти розвитку художньої культури знаходили висвітлення у культурологічній та мистецтвознавчій літературі, джерелах. Виходячи з дотичності до предмета дослідження, публікації та документи за проблематикою поділимо на три умовні групи:

1) фундаментальні праці, присвячені теорії та історії вітчизняного мистецтва та художньої культури, в яких порушуються проблеми розвитку живописного мистецтва Півдня України, розглядаються окремі персоналії;

2) спеціалізована література за тематикою дослідження, зокрема, монографії, присвячені Півдню України; бібліографії; альбоми, наукові публікації; культурологічна література.

3) першоджерела – архівні документи, каталоги виставок, критичні опуси, що безпосередньо висвітлюють окремі аспекти розвитку мистецтва Півдня України, проблеми художньої освіти, творчості майстрів тощо.

Проблеми розвитку образотворчого мистецтва на Півдні України висвітлено у *фундаментальних* працях багатьох дослідників, зокрема, Н. Асеєвої, В. Афанасьєва, Ю. Белічко, Г. Вишеславського, П. Говді, Я. Затенацького, Т. Кара-Васильєвої, М. Криволапова, В. Малини, О. Петрової, Л. Попової, В. Сидоренко, Г. Скляренко, Л. Соколюк,

Л. Смирної, А. Тарасенка, О. Тарасенко, В. Ткаченка, О. Федорука та інших. Однією з перших спроб узагальнити і проаналізувати ситуацію у мистецькому житті України є нарис мистецтвознавця П. Говді «Українське радянське образотворче мистецтво» (1958). Дослідник, працюючи в умовах тоталітарного режиму, зміг охопити лише ідейно-тематичний бік художніх творів радянської доби [59].

Зі зміною політичної ситуації, у 1960-ті рр. з'являється можливість більш вільно говорити про національну образотворчість. З'являється шеститомна «Історія українського мистецтва» за загальною редакцією М. Бажана [104]. «Праця стала апробованою науковою базою для критичного осмислення (у національному історичному контексті та на тлі європейських мистецьких традицій) художньої творчості українства дослідниками нової генерації» [264]. Художній процес 1941-1967 років представлено у 6-му томі «Історії українського мистецтва в 6-ти томах». У контексті загального мистецького життя подано огляд творів художників Півдня України, зокрема, О. Ацманчука, М. Божия, А. Гавдзинського, К. Ломикіна, М. Шелото.

На початку 1970-х рр. у працях вчених розглядається не тільки ідейна сторона твору, хоча вона залишається головною в оцінюванні, але й більше приділяється уваги стильовим та жанровим характеристикам мистецтва живопису. Доктор мистецтвознавства В. Афанасьєв у роботі «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» (1967) розглядає історію створення Пролеткультів та художніх об'єднань в Україні. Дослідник звертає увагу на традиції в українському образотворчому мистецтві. Автор стверджує, що «у своєму розвитку українське радянське мистецтво спирається на здобутки попередніх поколінь, на реалістичну *художню спадщину дореволюційного часу, зокрема на народну творчість*» (курсив – О. Г.) [16, с. 9].

В. Афанасьєв у роботі «Риси сучасності» (1973) у розділі «Живопис станковий. Життя оновлює жанри» виділяє творчість М. Божия, зокрема його роботу «Думи мої, думи..», наголошуючи на її *традиційності*, однак, на

думку дослідника, картина відзначається новаторськими засобами емоційної виразності та широтою образного мислення [15, с. 13]. Дослідник відмічає помітне тематичне збагачення побутового жанру та звертає увагу на творчість художників: Г. Павлюка, М. Шелюто, К. Прохорова [15, с. 159]. Проте автор не виділяє окремих шкіл і напрямів, а розглядає мистецьку ситуацію 60-70 років з позиції єдиного мистецького простору СРСР.

У дослідженнях 80-х рр. значне місце посідає проблема міжнаціональних стильових художніх зв'язків. Так, Н. Єзерська у праці «Передвижники і національні художні школи народів Росії» (1987) наголошує: «Пов'язавши свою долю з Товариством передвижників, українські художники поділяли його ідейні й творчі шукання, трансформували, застосували їх до місцевого національного змісту» [84, с. 23]. Отже, авторка звертає увагу на своєрідність образотворчого мистецтва Півдня України та наявність художніх традицій у регіоні. Дана тема знайшла відображення й у дослідженні Н. Асєвої «Українське мистецтво і європейські художні центри: кінець XIX – початок XX століття» (1989). У монографії, на відміну від попереднього дослідження, здійснена спроба виокремити спільні ознаки творчих пошуків українських і європейських митців. Н. Асєва наголошує на спорідненості представників одеської школи та репрезентантів європейського живопису. Вона звертає увагу на схожість живописних прийомів французьких імпресіоністів і одеських художників, вказує на певну співзвучність тематики та образної побудови їх творів, тим самим здійснюючи спробу відійти від усталеної на той час моделі порівняння російських та українських художників [13].

Новий етап розвитку мистецтвознавства розпочинається з 90-х років XX століття, коли активізується процес вивчення архівних матеріалів, з'являється новий фактологічний матеріал щодо вивчення творчих процесів XX ст., зокрема і питань з розвитку культури і мистецтва Півдня України. У праці «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі

радянського часу» (1998). І. Блюміна надає узагальнену характеристику зазначеним напрямам у живописі [27].

Монографія Т. Кара-Васильєвої та З. Чегусової «Декоративне мистецтво України ХХ ст. У пошуках «великого стилю» (2005) базується на новій концепції розвитку мистецтва, де розкривається складна й розмаїта панорама художнього життя в Україні: зміни напрямів і стилів, взаємовпливи народного та професіонального мистецтва, творення нових ідей – від авангарду на початку ХХ століття до пошуків стилю сучасних митців. Основна увага у праці приділяється декоративному мистецтву [115]. Дана праця становить для нас інтерес з позиції огляду культурно-мистецької ситуації ХХ ст., аналізом культурно-творчих процесів періоду.

Визначною колективною працею є «Історія українського мистецтва: у 5 томах» (2007). У вступній статті наголошується, що «розчленованість (аж до 40-х років ХХ ст.) українських земель між різними державами та їх залежність від Російської імперії, Австро-Угорщини і Польщі <...> безумовно гальмувала творення національного культурного простору, оскільки як художнє життя, так і мистецтвознавча наука за бездержавних часів були зорієнтовані на різнополярні центри, серед яких домінували Москва, Відень, Варшава. Це зумовило виникнення в рамках української національної території художніх світів, що відрізнялися концепційними засадами, змістом та стильовими напрямками» [105, с. 6]. Доктор мистецтвознавства Т. Кара-Васильєва зазначає, що про 60-і роки прийнято говорити і писати як про «час відлиги», а про 70 – 80-і – як про «час застою»; Натомість, як вказує автор, маємо періоди, коли в межах соцреалізму виокреслюється кардинальне оновлення, відбувається накопичення нових якостей, а згодом – радикальний перегляд пластичної мови мистецтва [105, с. 21]. У вищезазначеному дослідженні розгляд мистецтва ХХ століття поділено на такі етапи: 1900-і – перша половина 1930-х років; друга половина 1930-х – перша половина 1950-х років; друга половина 1950-х – 1980-і роки; 1990-і роки. Дана періодизація, на наш погляд, є науково обґрунтованою,

тому саме до цієї логічно-хронологічної структури ми звертаємося у дисертаційній роботі.

Живопису 1900-х – першої половини 1930-х років присвячена наукова розвідка доктора мистецтвознавства Л. Соколюк. Автором аналізується явище «бойчукізму» в Україні та відмічається, що розпис у Селянському санаторії під Одесою, зроблений бойчукістами у 1928 році, став визначною подією у тогочасному мистецькому житті. Це був перший архітектурно-художній ансамбль радянського періоду, в якому було здійснено синтез архітектури, скульптури, монументального і декоративного малярства, що розкривав великий творчий потенціал школи Бойчука. Відбулося творче збагачення одеських митців новими засобами виразності, композиційними прийомами. Отже, дослідження Л. Соколюк виявило взаємовплив між одеською школою та школою М. Бойчука. У публікації Л. Соколюк охоплює питання зародження авангарду в Україні, характеризує Салони В. Іздебського та описує авангардну діяльність Д. Бурлюка та О. Кручених на Херсонщині [105, с. 113]. Даний матеріал допомагає простежити еволюцію художньої традиції на Півдні України.

Професор О. Петрова у розділі «Мистецтво другої половини 50-х – 80-х років» розвиток живопису характеризує за десятиліттями (60-ті, 70-ті, 80-ті роки). Автор виокремлює панівні напрями, серед них «суворий стиль», «фольклорний напрям», реалізм, нефігуративний (абстрактний живопис), останній розглядає в контексті європейських пошуків початку ХХ століття, звертається до одеського андеграунду. Слід зазначити, що окреслені напрями мистецтва, як провідні на Півдні України у 60-80-х роках, знайшли подальше дослідження у нашій роботі [105].

Живопису другої половини 50-х – 80-х років ХХ століття в Україні присвячено низку інших досліджень О. Петрової. Так, у збірнику «Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчих мистецтв 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст.» (2004) автор наголошує на пануванні у 60-х роках ХХ століття «суворого стилю», який сформувався як

«нова гілка в мистецтві». Цей стиль став, на думку О. Петрової, початком діалогу з класикою авангарду. У статтях збірника автором аналізується стан художньої культури у радянській Україні. Мистецтвознавцем дається характеристика одеського нонконформізму, зокрема опис участі «одеських нонконформістів» у класичних спілчанських пленерах у «Паланзі» із зазначенням того, що «їхні роботи привертали увагу незвичною стилістикою, що не накладалася навіть на моделі новітньої моди» [202, с. 472]. О. Петрова вперше наголошує на тому, що «художня екзистенція, що сформувала у 1970-1980 роках новий тип мислення, дуже різнилася способами втілення у київській, одеській, харківській чи львівській школах» [202, с. 473]. Важливо зазначити, що у дослідженні автор виділяє в Україні чотири школи, які різнилися одна від одної. Відзначається лідер одеської школи – Юрій Єгоров. Дослідницею відмічається важлива тенденція у мистецькому процесі «у 1970-х діалог із художніми стилями минулого зумовив появу ретроживопису молоді, яка шукала власну творчу нішу» [202, с. 474], тобто відбувається відродження традицій та їх трансформація.

Професор М. Криволапов у праці «Про мистецтво та художню критику України ХХ століття» відтворює «панораму культурного життя в Україні зазначеного періоду, демонструє цілий калейдоскоп мистецьких постатей, теоретичних концепцій, напрямів, стилів, тенденцій, що панували в українському мистецтві протягом найскладніших і найтрагічніших в історії України років» [138, с. 9].

Спроба охарактеризувати мистецькі процеси в Україні протягом ХХ ст. зроблена авторами двотомника «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.» (2006). Мистецтву другої половини ХХ ст. присвячено другий том нарисів. Л. Смирна у статті «Український мистецький нонконформізм» розкриває причини та етапи розвитку нонконформізму в Україні, розглядає етимологію поняття «нонконформізм», визначає топографію явища в Україні, виділяючи з південних міст Одесу та Миколаїв. Автор наголошує, що одеський нонконформізм відрізнявся «романтикою,

медитативністю, символізмом» [245, с. 51]. Е. Димшиць у науковій розвідці «Український живопис кінця 1950-х–початку 1990-х» аналізує суспільно-політичні обставини в яких розвивалося мистецтво, висвітлює творчість одеських нонконформістів, однак не звертається до імен художників Півдня України, які працювали у фольклорному та реалістичному напрямках, «суворому стилі» [79, с. 173].

Професор В. Сидоренко у монографії «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть» (2008), аналізує явище нонконформізму. Він пише, що «в Одесі художників-нонконформістів порівняно з іншими містами було досить багато, що зумовлено деякими чинниками. Серед них вагоме місце посідає історична специфіка формування творчого середовища міста, його географічне розташування і значущість у культурно-мистецьких процесах. З Одесою були пов'язані долі багатьох митців світового масштабу. Достатньо згадати хоча б В. Кандинського, Д. Бурлюка, М. Бойчука. Надзвичайно сильним був вплив у місті традицій авангарду початку ХХ століття» [234, с. 80].

Українському авангардному мистецтву та одеським нонконформістам присвячені праці доктора мистецтвознавства, професора О. Федорука. Серед них дослідження «Моє колекціонування – життя моє. Бесіди з Михайлом Кнобелем» (2013) О. Федорук коментує творчість таких одеських художників як В. Алтанець, О. Ануфрієв, О. Волошинов, Ю. Єгоров, В. Литвиненко, В. Маринюк, В. Цюпко, Л. Яструб, О. Соколов та інших. У книзі зазначається, що «нонконформізм – явище історичного характеру, що було зумовлене умовами тодішнього життя і одеський нонконформізм – явище мистецького спротиву проти офіційного канону, проти системного накидання стереотипів пролетарської культурної сірості» [270, с. 67].

Основний корпус *спеціалізованої літератури* становлять бібліографічні розвідки, публікації з історії культури та мистецтва Півдня України. Важливими джерелами, які відтворюють розвиток культурного процесу

південного регіону є дослідження, що спираються на архівні матеріали та дають аналіз соціокультурному життю у Херсоні, Миколаєві та Одесі. Серед дослідників можна назвати: О. Барковську, А. Білик, З. Гуріч, А. Дмитренка, М. Левченка, Ф. Самойлова, М. Скрипник, Н. Соболю, В. Сусорова, С. Сухопарова, А. Форостяна, Д. Шелеста, Н. Шушляннікову, Т. Щурову, О. Ярещенко та інших.

У історико-краєзнавчому нарисі «Одеса на зламі століть» (1998) проводиться аналіз культурного життя Одеси у першій половині ХХ століття. Зокрема наголошується, що «розвиток мистецтв в Одесі був важливим чинником і показником еволюції загальної культури міста», а молоді одеські художники вже у той час прагнули «до пошуків нових засобів, що дозволяло їм йти у ногу з життям, а нерідко і випереджати час, про що свідчать відгуки і аналітичні статті у пресі» [191, с.171]. Колективна монографія «Історія Одеси» (2002), розкриває історію міста від найдавніших часів до сьогодення. [101]. Доктор історичних наук Д. Шелест аналізує у розділі «Друга половина 1940-х – 1980-ті роки» соціально-економічний розвиток міста, стан освіти, науки, культури.

П. Соболю у праці «Нариси історії Миколаївщини ХХ століття» (2005) висвітлює соціально-економічний та культурний аспект розвитку краю в період хрущовської «відлиги» [248]. Аналіз деяких аспектів культурного життя Херсона на початку ХХ століття наявний у публікаціях краєзнавця С. Сухопарова, зокрема про «Салон – 2» В. Іздебського, що відбувся в місті та про творчу групу «Гілея», організовану Д. Бурлюком та іншими художниками [254, 255]. Херсонський край від найдавніших часів і до початку 1990-х років характеризує В. Сусоров у монографії «Херсонський край – моя земля!» (2011). Автор аналізує стан культури на Херсонщині у 60-70 роках ХХ ст [253].

Важливим джерелом для даного дослідження є роботи з бібліографії. Дослідниця О. Барковська у збірнику «Чорний квадрат над Чорним морем» (2007) систематизує художні виставки Одеси з 1890 по 1941 роки. Матеріал

дає уявлення про насичене та динамічне культурне життя міста наприкінці XIX – першої половини XX ст. [280]. У праці О.Барковської «Товариство незалежних художників в Одесі» (2012) представлено літературу про діяльність Товариства за 1909-2010 роки. Основу її праці становлять матеріали одеської періодики 1909-1920-х років, що дозволяє простежити події та факти, пов'язані з діяльністю Товариства. У книгу увійшли біографічні відомості про художників, доповнені відгуками преси на їх роботи 1916-1919 років [189].

Бібліографічне дослідження діяльності Одеського осередку Національної Спілки художників здійснив А. Дмитренко. Автор створив цілісну картину офіційного художнього життя Одеси. Ним здійснено хронологію художніх подій та виставок Одеси з кінця XIX століття до 2000-х років. Введено багатий фактологічний матеріал про Товариство, представлено документи, перелік прізвищ художників, що входили до Одеської спілки з часу її заснування [80].

З 1960-х рр. виходять збірники, укладені з листування, спогадів художників та діячів мистецтв, що висвітлюють факти та події художнього життя Півдня, зокрема і про розвиток художньої освіти у регіоні. У 2005 році під редакцією Т. Михайличенко вийшла друком книга Д. Фрумїної «Мои воспоминания», в якій відома одеська художниця та викладач Художнього училища, розповідає про педагогів та методи викладання спочатку Художньої профшколи (у якій навчалася автор), потім Художнього інституту та училища імені Грекова. У монографії показана роль професорів Т. Фраєрмана, М. Гершенфельда, М. Волокідіна як зберігачів одеської художньої традиції у 30-50-і роки XX століття [275].

У 1980 – 2016-х роках у вітчизняній науці з'являються публікації, що безпосередньо висвітлюють окремі питання художнього життя Півдня України. Особливо багато досліджень присвячено мистецькому життю Одеси. Зокрема, це матеріали з історії Товариств та об'єднань, творчості окремих художників; монографії; каталоги виставок; альбоми; статті у

періодичних виданнях. Серед дослідників: В. Абрамов, В. Афанасьєв, А. Ахмерова, Т. Басанець, В. Власов, Є. Голубовський, М. Жаркова, Л. Заєва, В. Кабаченко, О. Кашуба-Вольвач, С. Князєв, А. Коваленко, О. Котова, Ф. Кохріт, Л. Крупеніна, С. Лущик, Г. Місюн, Т. Михайличенко, А. Носенко, І. Павельчук, М. Рашковецький, Ф. Рогінський, О. Савицька, В. Савченко, Л. Сауленко, Н. Степанов, А. Тарасенко, О. Тарасенко, О. Федорук, О. Шелестова, А. Шистер, О. Щокіна та інші.

Доктор мистецтвознавства О. Тарасенко у статті «Насичений світлом та повітрям» (1998) аналізує творчість одеського художника А. Гавдзинського. Автор зазначає, що у творчості художника «вбачається спадкоємний зв'язок багатьох поколінь живописців Одеси. Доля поєднала його з класиком пейзажного живопису В. Синицьким. Пленерна традиція майстрів Товариства південноросійських художників допомогла сприйняти як рідний живопис французьких імпресіоністів» [257, с. 3]. Так дослідниця наголошує на спадкоємності художньої традиції в Одесі. У публікації «Запрошення до польоту» (1993) О. Тарасенко розглядає творчість О. Ацманчука, особливо виділяє його роботу «Політ» (1967). На думку автора, О. Ацманчуку вдалося одному з перших у мистецтві 60-х років вийти за соціально-історичні межі, показати, що «мистецтво вище за політику». Роботою «Політ» художник показав новий загальнолюдський масштаб сюжетно-тематичної картини в українському мистецтві 60-70 років ХХ ст [258, с. 6]. У даних публікаціях О. Тарасенко ставить вищезазначених художників у ряд провідних митців, чия діяльність визначала напрям творчих пошуків одеських художників 50-70-х років.

Дослідження щодо ролі пленеру в живописі Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ ст. здійснено А. Носенко. Автор аналізує творчість А. Гавдзинського, М. Шелюто, Г. Мещерякової, Д. Фрумїної та інших, виокремлюючи характерні риси їх творчості, наголошуючи на присутності у ній традицій ліричного камерного пейзажу кінця ХІХ – початку ХХ ст. А. Носенко звертає увагу на трансформації пленеру у картині-пейзажі

Ю. Єгорова, О. Слешинського, А. Лози та інших. Роблячи акцент на жанрах, автор залишила поза увагою приналежність цих художників до певного стилю [188].

Творчу діяльність одеських нонконформістів з позицій культурології розкрила у своєму дослідженні О. Котова [136]. У 2009 році за сприяння Музею сучасного образотворчого мистецтва України, вийшов друком каталог «Одеса: живопис, графіка, скульптура», у якому розглядається мистецький процес в Одесі у ХХ – початку ХХІ ст. У книзі розміщені публікації Т. Басанець, О. Барковської, О. Кашуби-Вольвач, Ф. Кохріхта, С. Лущика, В. Савченко, О. Шелестової, А. Тарасенко та інших. Зокрема, Т. Басанець у статті «Лімінальні зони в образотворенні Одеси» характеризує процес становлення професійного образотворчого мистецтва в Одесі від заснування міста до 1990-х років. У живописі 50-80-х років автор виділяє пріоритетні спрямування у творчості майстрів, серед яких «експерименти з “суворостильовими ідеями” (Ю. Єгоров, О. Ацманчук, В. Токарев), андеграундні пошуки (О. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Басанець, Л. Ястреб та інші), звернення до фольклорних традицій (А. Антонюк, В. Алтанець, Ю. Коваленко)» [24, с. 5].

Мистецтву Одеси присвячені окремі випуски мистецтвознавчих журналів «Образотворче мистецтво» (№1, 2009) та «Fine Art» (№3, 2008). Де автори Л. Бех, В. Кабаченко, Т. Михайличенко, І. Павельчук, В. Савченко, О. Тарасенко, О. Федорук, та інші, висвітлюють творчі досягнення багатьох художників, зокрема, Ю. Єгорова, Ю. Коваленко, В. Литвиненко, А. Лози, В. Маринюка, О. Слешинського, Д. Фрумної, М. Шелюто, Л. Ястреб та інших. Узагальнені огляди мистецького життя даються у статтях А. Горбенко, В. Савченко, О. Федорука [66, 225, 226, 272].

Мистецький процес на Херсонщині описує у своїх публікаціях професор В. Чуприна [203, 282, 283, 284, 285, 286, 287]. Так, І. Блюміна у праці «Олексій Шовкуненко та його учні» (1994) виділяє херсонського художника та мистецтвознавця В. Чуприну, наголошуючи, що «він доклав

чимало зусиль для розвитку художнього життя Херсонщини – багато писав про місцевих майстрів, був ініціатором створення художнього музею» [26, с. 145]. В. Чуприна першим піднімає історичну спадщину Херсонського краю та наголошує на тому, що «виразність природи та народні традиції – творча колиска херсонських художників» [285, с. 5]. Дослідник розкриває процес становлення професійного образотворчого мистецтва на Херсонщині, історію створення херсонського відділення Спілки художників України, описує деякі художні виставки 70-80-х років, що проходили у місті, виокремлює провідних митців.

С. Курбаткіна у книзі «Художники Херсонщини» (2002) характеризує творчість багатьох херсонських митців, зокрема, досліджуваних у нашій роботі А. Платонова та В. Трапенка [278]. Мистецтвознавець Л. Вольштейн у альбомі «Віктор Михайлович Трапенко» (2011) характеризує творчість художника та виділяє основні риси його робіт 60-80 х років, а саме – речитативність образів, масштабність у зображенні фігур, замкненість простору, вказуючи на те, що це були прийоми так званого «суворого стилю» [46, с. 5].

Розвиток професійного та самодіяльного образотворчого мистецтва Миколаївщини ґрунтовно досліджено у публікаціях доктора мистецтвознавства, професора В. Малини [157, 158, 159, 160, 161, 162]. Цінними для нашого дослідження є праці автора, що висвітлюють важливі творчі звершення миколаївських митців у 1970–1980-х роках, зокрема, досягнення творчої групи митців «Прибужжя-84» [159], виставку професійних миколаївських художників, що відбулася у Києві (1986) [160], тощо. В. Малина багато статей присвятив аналізу художнього життя у Миколаєві, зокрема, проблемам художньої освіти та виховання, організації обласних художніх експозицій, розвитку самодіяльної творчості тощо.

Ретельно дослідженням діяльності миколаївських художників займається мистецтвознавець С. Росляков. У своїх статтях автор розкриває хронологію створення та діяльність Миколаївського осередку національної

Спілки художників України, описує творчий доробок таких митців як М. Ряснянський, Н. Мандрикова-Дончик, С. Сенкевич та інших [221]. В альбомі «Художники Миколаївщини. 40 років на творчій ниві» (2013) С. Росляков характеризує розвиток художнього процесу у Миколаєві з 1970-х років до початку XXI ст., а художник А. Завгородний дає стислу інформацію про заснування Товариства «Укоопхудожник» у 1951 році та художньо-виробничих майстерень у 1964 році. Видання містить біографічні дані багатьох миколаївських художників, однак у праці відсутній аналіз їх робіт [277].

Першоджерельну базу роботи склали архівні документи, критичні опуси та краєзнавчі видання за період з кінця XIX ст. до початку XXI ст.. Звернення до історичної минувшини дає змогу прослідкувати зародження та збереження художніх традицій, побачити новаторство, творчі зміни, а також еволюцію розвитку мистецтва Півдня України.

У дослідженні було залучено матеріали з таких архівів: Державного архіву Одеської області [303–307], Архіву Одеської обласної організації національної спілки художників України [313]. Державного архіву Миколаївської області [308–312], Державного архіву Херсонської області [301], Архіву Херсонської обласної організації національної спілки художників України [295–300], Архів Херсонського художнього музею ім. Шовкуненка [302].

Важливими архівними документами початку XX століття, що допомогли розкрити питання зародження художніх традицій та проаналізувати особливості викладання у Одеській рисувальній школі та Одеському художньому училищі є документи періодичних засідань місцевого Товариства витончених мистецтв та Педагогічної ради Художнього училища з 1885 по 1920 роки [303–305]. Так, у виписці з протоколу засідання живописної секції художнього училища від 5(18) червня 1918 року міститься інформація щодо проекту реорганізації Художнього училища в Одесі. Зокрема, про впровадження особливого предмету в

училищі – «живописного контрапункту», що передбачав вивчення усіх технічних засобів живопису, теорію кольорів, історію розвитку усіх живописних методів, починаючи з давнини і закінчуючи модерністськими течіями у мистецтві. Такий підхід до викладання живопису надавав можливість студентам працювати у різних напрямках, не обмежуючи фантазію та творче мислення вихованців училища [303]. Як наслідок – розвиток різних живописних напрямів у регіоні вже на початку ХХ століття.

Поза увагою не залишилися і архівні матеріали радянського часу, що становлять основний джерелознавчий ресурс при аналізі мистецького процесу на Півдні України у 60-80-х роках ХХ ст. Вперше опрацьовані документи Архіву Херсонської обласної організації національної спілки художників України за 50-80-ті роки ХХ ст., зокрема, книги наказів херсонського обласного виробничо-творчого кооперативного товариства робітників образотворчого мистецтва «Укоопхудожник» за 1951–1953 роки та накази по херсонському обласному відділенню Художнього фонду УРСР за 1964 – 1965 роки, протоколи загальних зборів Херсонської обласної організації спілки художників УРСР за 1976 – 1981 роки [295–301]. Архіву Херсонського художнього музею ім. Шовкуненко – стенограма засідання дирекції виставок спілки художників УРСР, де обговорювалась творчість А. Платонова (1979) [302]; Державного архіву Миколаївської області – книги наказів, протоколи засідань творчої художньої ради миколаївського обласного відділення Художнього фонду за 1977–1978 роки [310–312]. Вони допомогли ширше розкрити художньо-творче життя Херсона та Миколаєва у 60-80 роках ХХ століття.

У нашому дослідженні ми зверталися до статутів Художнього фонду та Спілки художників СРСР. На сьогодні, коли порушується питання про доцільність творчих спілок, створених за радянських часів, аналіз даних джерел дозволяє зрозуміти мету та завдання організацій, принципи управління, юридичні права та соціальні гарантії, заохочення митців тощо. Зокрема, серед основних завдань у статуті Художнього фонду зазначено, що

організація «створює умови для творчої діяльності членів СХ СРСР, забезпечує їх творчо-виробничими замовленнями, обладнанням <...>, організовує і проводить виставки-продажу, аукціони, здійснює редакційно-видавничу діяльність, пропагує та рекламує твори мистецтва, створені СХ», тобто повністю упорядковує творчу діяльність художників, надаючи митцям соціальні та матеріальні гарантії, статус у суспільстві. Але в той же час діяльність художників суворо контролювалася правлячою верхівкою, майже не дозволяючи майстрам творчого волевиявлення. Підтвердження цього знаходимо у Книгах наказів по обласним виробничо-творчим кооперативним товариствам робітників образотворчого мистецтва «Укоопхудожник» за 1951–1953-ті роки та наказах по обласним відділенням Художнього фонду УРСР за 1964 – 1965-ті роки [295-298].

Важливими документами, що допомогли охарактеризувати творчість досліджуваних нами художників, є стенограми із засідань дирекції виставок спілки художників УРСР, де творчим колективом обговорювались виставки та досягнення митців. Так, стенограма за 17 жовтня 1979 року висвітлює біографію та творчий доробок херсонського художника А. Платонова. Колеги наголошують, що «у художника є своє лірико-епічне сприйняття життя і щоб донести його до глядача майстер використовує певну систему образотворчих засобів. А. Платонов висуває предмети на передній план, різко окреслює їх чорним контуром, а потім насичує кольором, який несе в собі світло, повітря, дає відчуття глибини і простору» [302].

Джерелом вивчення мистецького життя є місцева преса. Як дореволюційна і в часи громадянської війни («Одесские новости» (1903, 1904, 1909, 1918), «Юг» (1910), «Николаевская газета» (1911), «Одесский листок» (1913, 1914, 1916), «Южная мысль» (1913, 1916), «Трудовая копейка» (1914), «Южный огонек» (1918), «Вестник Одесского губотдела народного образования» (1919), «Еврейская мысль» (1919), так і за радянських часів («Шквал» (1926), «Южная правда» (1982), «Наддніпряньська

правда» (1967, 1972, 1976, 1979, 1980, 1983), «Вечерняя Одесса» (1988), «Ленінський прапор» (1972, 1976)).

Хроніка мистецького життя Півдня України та інформація про творчість окремих місцевих художників (зокрема А. Антонюка, А. Гавдзинського, І. Платонова та інших) сконцентрована переважно в місцевій пресі незалежної України. Публікації у газетах та журналах Одеси, Миколаєва та Херсона, дають уявлення про явища художнього життя, творчі заходи, досягнення найяскравіших митців. Автор дисертації зверталася до таких місцевих видань: «Наддніпрянська правда» (1993, 1997), «Вечерняя Одесса» (1991, 2009, 2010, 2011), «Одесский вестник» (1993, 2002, 2012, 2013, 2014), «Вестник региона» (1998, 2000), «Культура і життя» (2005), «Вечерний Николаев» (2008, 2009, 2012), «Одеські вісті» (2009), «Антиквар» (2009), «Чорноморська зірка» (2013), «Рідне Побужжя» (2010). Матеріали преси суттєво розширили інформаційне поле дослідження, збагатили його фактичний матеріал, що в підсумку сприяло ґрунтовному розкриттю поставлених завдань.

До дослідження залучено певний обсяг репродукційного матеріалу, що міститься у каталогах, буклетах, листівках до персональних і загальних виставок, в яких брали участь митці Півдня України та художники-педагоги Одеського художнього училища ім. Грекова з кінця XIX до 80-х років XX століття. Фактологічну основу роботи склали оригінальні живописні твори, що зберігаються у музейних колекціях Одеси, Києва, Миколаєва та Херсона і приватних зібраннях.

1.2. Методологічні засади дослідження. Осмислення поняття «домінанта» у мистецтві

Вибір методів та теоретичних основ наукового дослідження продиктований характером фактичного матеріалу, завданнями і метою роботи.

Досліджуваний нами культурно-мистецький процес на Півдні України 60 – 80-х років ХХ століття розділяємо на три періоди: 1. Друга половина 50-х років – перша половина 60-х років; 2. Друга половина 60-х років – перша половина 80-х років; 3. Друга половина 80-х років ХХ століття. Цей хронологічний поділ є досить поширеним серед істориків та культурологів, що досліджували 1960-1980-ті роки. Серед них: О. Бажан, В. Баран, Я. Грицак, М. Жулинський, М. Закович, Г. Касьянов, А. Слюсаренко та інші. Мистецтво – явище соціальне, тому не можна вважати його якоюсь цілком автономною сферою життя; навпаки, як органічна складова культури, мистецтво вступає з нею у численні взаємодії та взаємовпливи, в цілому збагачуючи життя людини. Тому для об'єктивного розгляду *культурно-мистецького* процесу на Півдні України у 1960-1980-х роках, ми вважаємо, необхідно враховувати суспільно-політичні умови та тогочасні культурно-регіональні реалії. В даному контексті вищезазначена періодизація є актуальною у нашій роботі.

Перший досліджуваний період – кінець 50-х – перша половина 60-х років ХХ століття відомий як час «відлиги» (термін введено І. Еренбургом). Після смерті Й. Сталіна у 1953 році серед вищої партійної олігархії почалася гостра боротьба за владу, почався розпад сталінської культурної моделі. У 1956 році відбулося викриття культу особи Й. Сталіна, що спричинило демократичні перетворення, сталася загальна лібералізація суспільного життя країни, відкрилися нові горизонти для митців. В цей час почало формуватися покоління так званих «шістдесятників». В Україні «це були в основному молоді люди, які тільки входили в життя <...> Молодь звертала свої погляди

на національну культуру, виступала на захист рідної мови, популяризувала здобутки літератури і мистецтва в народі, вивчала вітчизняну історію за творами забутих і заборонених вчених початку ХХ ст., піддавала нищівній критиці ідеологічні штами “соціалістичного реалізму”» [150, с. 180].

Таким чином, спостерігалися обнадійливі зміни в українській літературі й мистецтві. В Україні збільшується кількість видань рідною мовою. З’являються публікації романів І. Вільде «Сестри Річинські», Г. Тютюнника «Вир», О. Гончара «Тронка», «Людина і зброя», М. Стельмаха «Хліб і сіль» та інші. Зі своїми першими творами виступили В. Симоненко, М. Вінграновський, І. Драч, Є. Гуцало, Б. Олійник та інші. Процеси оновлення та розвитку відбувалися у музиці, образотворчому, театральному мистецтві, кіно, що йшли до нової якості, долаючи рутину й супротив офіціозу [264, с. 207]. Так, у музичній культурі Одеси, Миколаєва та Херсона з’являються імпровізації на теми донедавна забороненого класичного джазу, популярними залишаються відомі радянські пісенні теми («Темная ночь», «Одинокая гармонь» та ін.). Крім класичної та тогочасної музики російських та зарубіжних композиторів, до концертних програм у південних містах включались твори українських митців: Л. Ревуцького, Г. Майбороди, Б. Лятошинського, А. Філіпенка, К. Данькевича. Завдяки зусиллям філармонії в квітні 1964 р. в Миколаєві вперше прозвучала Десята симфонія Д. Шостаковича [67, с. 89].

Відбулося ослаблення контролю над журналами, видавництвами, літературною і художньою критикою. З’являється можливість читати твори закордонних письменників: Ф. Кафки, Т. Манна, Г.-Г. Маркеса, Е. Хемінгуей, та інших. Починається видання книг про майстрів класичного і сучасного зарубіжного мистецтва, в тому числі вітчизняних авторів; журналів – «Творчество», «Декоративное искусство СССР», «Художник» та інших. Заснований ще в 1930-ті роки журнал «Искусство» став публікувати огляди художніх журналів Америки, Європи, Азії.

Наприкінці 1950-х рр. у країні стали організовувати масштабні виставки образотворчого мистецтва. Організація таких виставок мала велике значення. Вже на стадії підготовки вони сприяли інтенсифікації діяльності організацій Спілки художників, об'єднанню митців, виникненню цікавих і корисних дискусій щодо проблем тогочасного мистецтва. Наприклад, у лютому 1957 року у Москві відкрилась виставка, присвячена Першому всесоюзному з'їзду художників. Брало участь 1079 митців, експоновано 1880 художніх творів. Серед художників Півдня України були присутні роботи М. Божия, П. Волокідіна, В. Заузе, К. Ломикіна, А. Постеля, М. Шелюто [42, с. 338]. Крім того, до художників повернулася можливість приймати участь у закордонних виставках. Зі звітної доповіді голови правління Одеського відділення СХ УРСР М. Тодорова за період з травня 1957 року по січень 1961 року: «Ряд творів наших художників експонувався на виставках за кордоном: у Китаї, Кореї, Польщі, Ісландії, Англії, Франції» [80, с. 159]. Таким чином, наприкінці 50-х років завдяки активному творчому спілкуванню відбувалося взаємозбагачення художників новими творчими ідеями та засобами виразності, відмінними від творчих прийомів «соціалістичного реалізму».

Закінчення періоду «відлиги» відбулося на початку 1960-х років, коли посилювався ідейний наступ з боку правлячої партії на українську культуру. Один за одним проходили партійні активи, «збори інтелігенції», пленуми правлінь творчих спілок, на яких у кожній галузі мистецтва виявляли своїх «формалістів» та «ідейних збоченців» [264, с. 209].

Наступний період – друга половина 60-х – перша половина 80-х рр., в історичній і публіцистичній літературі отримав образну назву «застій». Дана назва не зовсім точно відображає процеси, що відбувалися у даний час, але відбиває загальну тенденцію соціально-економічного і політичного розвитку радянської системи. Особливістю культурної політики держави після 1964 року було посилення ідеологічного диктату. Мова не йшла про масові арешти, як за часів Й. Сталіна, але постійний тиск на непокірних митців, відмова публікувати чи виставляти їх роботи, критика чи, навпаки,

замовчування стали звичайними методами керівних інстанцій. В результаті такої державної політики відбулося посилення дисидентського руху. Характерною рисою українського дисидентського руху була боротьба за національні інтереси українського народу, яка поєднувала найрізноманітніші форми громадянського протесту: від інтелектуального опору, що виражався у написанні й поширенні через «самвидав» публіцистичних, прозових, поетичних творів, у розбудові невідконтрольних органам влади неофіціальних музеїв, створенні неформальних об'єднань, до утворення організованих структур для боротьби з існуючим державним та суспільним ладом (наприклад, «Демократичний союз соціалістів» у Одеській обл., «Боротьба за громадську справедливість» у Миколаївській обл.) [20].

У період «застою» більша частина українських кінематографістів з великою обережністю бралася як за українську тематику, так і за озвучення фільмів українською мовою. У музичному мистецтві в цей час плідно працювали Г. Майборода, В. Губаренко, І. Шамо та ін. Але стало помітним зменшення інтересу до національної музики. Дедалі більше втрачав національну особливість український театр. Незважаючи на те, що протягом 1965-1985 рр. кількість театрів в Україні зросла майже на третину, українські драматичні твори становили лише чверть їхнього репертуару, а українська мова майже повністю була витіснена російською. Життєвість українського театру на Півдні країни в ті роки засвідчували своєю роботою артисти: Л. Полякова, Є. Котов, В. Наумцев, Б. Зайденберг, Ю. Горобець, О. Гончар, Л. Литвиненко [30]. Серед спектаклів особливо вдалим виявився інсценування «Тихого Дону» по М. Шолохову, «Млина щастя» В. Мережко, «Трьох сестер» А. Чехова, «Безприданниці» О. Островського, «Зикових» М. Горького, «До моря-океану» Ю. Петухова [82, с. 48].

Політичні утиски вплинули і на розвиток образотворчого мистецтва «“межева ситуація” (за термінологією екзистенціалізму) пропонувала: андеграундне інакодумство, “внутрішню еміграцію” – самоізоляцію у майстерні або конформізм, за якого жертвують творчим “я”. До конформізму

залучилася основна маса “заробітчан” від мистецтва. Обдаровані та самостійні митці схилилися до “внутрішньої еміграції”» [199]. Як повсюди в країні, так і у Південному регіоні інакомислячі художники об’єднуються в групи, іноді їм вдається влаштувати одноденні (а то і одногодинні) виставки, але основне життя відбувається в будинках, де збираються, щоб показати свої нові роботи, обговорюють проблеми тогочасного мистецтва, діляться планами та ідеями на майбутнє.

Офіційне образотворче мистецтво наприкінці 60-х – першій половині 80-х років продовжує розвиватися у визначених державою межах. Поступово у кожному обласному центрі утворюються власні відділення Спілки художників УРСР, відкриваються Будинки художника з майстернями та виставковими залами. Для кращого відбору робіт на великі всесоюзні виставки була організована система відбору за допомогою так званих зональних виставок. Весь простір образотворчої культури країни було поділено на зони (за географічним принципом). Кожна зональна виставка відкривала імена нових майстрів, розкривала нові грані творчості вже відомих художників, підбивала підсумки і ставила нові завдання перед колективами обласних і крайових організацій Спілки художників. Наприклад, «26 червня – 28 липня у виставковій залі Одеської організації СХ УРСР проходила VII обласна виставка творів молодих художників м. Одеси. 76 учасників представляли 127 творів < > За результатами виставки вже 5 серпня відповідальним секретарем Одеської організації СХ УРСР А. Лозою затверджено список творів молодих художників м. Одеси, що будуть направлені на республіканську виставку “Країна моя рідна” у м. Київ» [80, с. 215].

Незважаючи на труднощі, художнє життя Півдня у період «застою» було дуже активним та мало власні особливості. У регіоні проводилася велика кількість різноманітних виставок та творчих заходів, відряджень за кордон, що неодмінно сприяло творчому розвитку південних майстрів. У середовищі одеських художників у 1970-х роках відбувалися дискусії щодо

своєрідності одеського образотворчого мистецтва та сформувалося поняття «одеська школа живопису» (Ю. Єгоров).

Третій період – це друга половина 80-х років. У цей час країну охопила економічна, соціальна і політична кризи. Тоталітарна система з командно-адміністративними методами управління вже не відповідала вимогам часу. Постала нагальна необхідність оновлення всіх сторін суспільства, його економічних основ, соціального життя, політичного устрою, духовної сфери. У 1987 році було започатковано нову політику гласності, почався період «перебудови». Складовою культурного процесу стало національне державне відродження в республіках, зокрема і в Україні. У наступні роки було багато зроблено для відновлення історичної пам'яті, повернення народіві культурної спадщини попередніх поколінь. Наприкінці 80-х років були опубліковані праці Д. Дорошенка, М. Грушевського, Л. Єфименко, М. Костомарова, І. Крип'якевича, Д. Яворницького та інших. Глядачі побачили фільми С. Параджанова, Ю. Ілленка, К. Муратової [103, с. 253].

Українські театри у часи «перебудови» сміливіше йдуть на творчий експеримент. Справжньою сенсацією був перший український мюзикл «Еней», у постановці Київського українського академічного драматичного театру ім. І. Франка. Вистава мала успіх і під час гастролей театру в Польщі (1989) [264, с. 228]. Найзначніші спектаклі цього періоду на Півдні України: «Захід» І. Бабеля, «Діти Арбата» А. Рибаківа, «Сьомий подвиг Геракла» М. Роціна. Всі постановки відповідали естетичним і соціальним очікуванням років «перебудови». Наприкінці 80-х початку 90-х років на Півдні України у місцевій пресі особливо відмічалася гра таких акторів: Г. Скарги, М. Дроботова, І. Надєждіна, О. Суворова, О. Школьніка та інших.

Важливим засобом осмислення процесів, що відбуваються у музичному житті країни, стає проведення численних наукових конференцій, присвячених розгляду нових культурологічних та філософських проблем музикознавства, питанням теорії та історії музичного мистецтва, сучасним поглядам на систему підготовки музичних фахівців тощо. Наприкінці 80-х

років в Україні започатковано організацію музичних фестивалів, програми яких складала твори різних стильових спрямувань: від класики до авангарду. Наприклад, фестиваль «Два дні та дві ночі нової музики» у Одесі, «Форум музики молодих» у Києві ті інші [233].

В образотворчому мистецтві «ситуація 1986-1991 років унаочнила кардинальну трансформацію художнього мислення в бік творчого плюралізму. З репресивного соцреалізму останній покров було зірвано <...>. На перше місце нарешті вийшла та друга культура, яка тридцять років побутувала у напівдозволеному стані» [199]. В цей час набувають поширення більш радикальні мистецькі напрями, з'являються нові форми вираження та образотворення, виходить з підпілля «неофіційне мистецтво». З 1986 року в Одесі (вперше в Україні) почався процес інституалізації андерграундних течій, а саме: утворення Тоха (Товариства одеських художників), пізніше – створення на основі Центру сучасного мистецтва «Тирс», асоціації «Нове мистецтво», що стимулювало швидку і інтенсивну експансію нетрадиційних для Одеси видів сучасного мистецтва: інсталяцій, відео-інсталяцій, перформансів [137]. Також продовжували активну діяльність обласні відділення СХ УРСР. Таким чином, друга половина 80-х років у художньому житті регіону відзначилася новими творчими шуканнями та створенням єдиного художнього простору, показала величезну різноманітність творчих спрямувань художників Півдня України.

У межах кожного періоду дисертанткою розглядаються художньо-стилістичні доміанти, що окреслили творчі особливості у роботах митців даного відрізка часу. Термін «домінанта» був введений у науковий обіг фізіологом О. Ухтомським [267]. Філософія, культурологія, мистецтвознавство, психологія, лінгвістика – ці та інші науки в рамках специфічних методологічних стратегій формують різні, але не менш значні для розуміння даного феномена дискурси.

Концепти, що є найважливішими для певної національної культури, називають *культурними доміантами* [252] або *константами культури*

(Ю. Степанов). Вони слугують ключами до розуміння цінностей цієї культури, умов життя людей та стереотипів їхньої поведінки.

Принципи розуміння культури, одним з яких є визначення культурної домінанти, досліджувала С. Оводова [190]. Автор зазначає, що виділення домінантної складової при створенні моделей культури засноване на уявленні про те, що культура може бути виведена зі сфери культурної діяльності, що видається змістоутворювальною характеристикою для всієї культури в її цілості. Класифікація культур в рамках даного підходу вибудовується через ранжування сфер культурної діяльності, наприклад, коли культури розрізняють виходячи з релігії, мистецтва, науки або матеріальної сфери. Якщо в якості сфери, яка виступає домінантною для конструювання культури, виступає мистецтво, то акцент переноситься на творчий початок культури.

Поняття «домінанта» у працях з історії та теорії мистецтва розглядається у різноманітних контекстах: ідеї твору (М. Яковлєв), аналізу твору мистецтва, панівної характеристики художнього образу (О. Соколова), формально-структурної характеристики виду мистецтва (В. Міхальов), характеристики художнього стилю (М. Каралюс, Д. Наливайко, О. Ніколенко та інші).

У дисертації звертаємося до поняття «домінанти» у зв'язку з аналізом культурних процесів, зокрема характеристикою не так стилів у широкому розумінні, як насамперед стилістичних пріоритетів, що дозволяє зосередитися на конкретному фактологічному матеріалі з історії живопису Півдня України, а не заглиблюватися в дискурсивний простір щодо визначення самого поняття стилю. На думку А. Соколова, сутність «стилю» найбільш точно може бути визначена через поняття художньої закономірності, тобто внутрішньої естетичної єдності усіх стильових елементів, що підпорядковані певному художньому закону [249]. Категорія «стиль» містить у собі основні тенденції та закономірності розвитку

мистецьких напрямів, течій, а також особливості творчості окремих митців на феноменологічному рівні художнього процесу.

Сучасна (модерна і постмодерна) глобальна культурна ситуація навряд чи може бути проаналізована через категорію «великого історичного стилю», «стилю епохи» тощо. Як зазначає Г. Карась, стилістична одноманітність найбільше помітною є в періоди, коли панував синтез, світоглядна і образно-художня єдність різних видів мистецтв. Така монолітність дає підстави говорити про так звані великі історичні стилі – стилі цілих епох. Проте вже в ХІХ ст. науково-технічний прогрес призвів до значної соціальної і фізичної мобільності, переповненості людського середовища продуктами діяльності як матеріального, так і нематеріального характеру, що спричинило появу нових критеріїв краси та смаку, внесло хаотичність у стилістичну картину мистецтва. Із зростанням ролі художньої індивідуальності великого значення набуває особистий стиль майстра, а спільні стилістичні категорії стають широкими, ніби сумарними. Помітним стає розпад стилістичної єдності, самотійність різних видів мистецтва і складне переплетення творчих індивідуальностей, художніх напрямів, течій та шкіл, кожна з яких володіє власними стилістичними ознаками [119].

Не винятком був і культурно-мистецький процес Південного регіону України (при тому всіма своїми проявами максимально дотичного до надзвичайно широкого й вельми неоднозначного річища украї складного феномена під дуже умовною назвою «культура радянської доби»), якому була властива укоріненість у розмаїтті культурних та світоглядних парадигм, що позначилося на особливостях стилістичних проявів реалізму, неомодерністських тенденцій, фольклоризму, «суворого стилю» та ін. Усі ці напрями постають як достатньо відгалужені одне від одного течії, кожна зі своїми своєрідними еkleктизмом, ідейними та концептуальними пошуками, що зумовлювали розмаїтість не лише культурно-мистецького процесу на Півдні України в цілому, але й неодноманітність кожного з перелічених напрямів цього процесу, не кажучи вже про творчу еволюцію або мистецькі

біографії конкретних художників. Із зростанням ролі художньої індивідуальності великого значення набуває особистий стиль майстра, у якому нерідко помітним стає розпад стилістичної єдності у традиційному розумінні. У кожному з конкретних випадків можливо говорити або про об'єктивне коригування домінантних культурно-мистецьких, естетично-смакових та інших тенденцій мінливою соціокультурною дійсністю, або навіть про існування декількох домінант для одного напрямку у відповідності до кожного з десятиліть («шістдесятників», «сімдесятників», «вісімдесятників»). Саме тому доречно використовувати в якості аналітичного інструменту саме поняття художньо-стилістичної домінанти, а не стилю як кристалізованої імперативної структури творчого процесу.

В. Барібінім поняття «стилістична домінанта» розглядалось у межах стилістичних характеристик в образотворчому мистецтві, як основа образного вираження, форма підпорядкування окремих частин, що формує тематико-інтонаційну єдність образної будови [23]. Характеризуючи посткласичний художній простір, В. Міриманов звертається до таких понять, як «стилістичні субстрати», «стилістичні константи». На думку дослідника, художній простір 1950–1990 років відрізняється тим, що в межах однієї художньої культури співіснують різні стилістичні константи. Водночас вони можуть у різноманітних модусах виявлятися у творчості певного конкретного художника як унікальної творчої особистості [170].

З огляду на поставлені в дисертації завдання під поняттям «художньо-стилістична домінанта» пропонується розуміти сукупність гетерогенних за своїми техніко-стилістичними ознаками характеристичних рис живописних стилів та напрямів, що завдяки ефекту інтенсивності прояву («феноменологічної щільності») в конкретних художніх продуктах виявила потенціал концептуальної та естетичної цілісності й усталеності й через це протягом певного часу була однією з визначальних тенденцій для культурно-мистецького процесу на Півдні України у 60–80-х роках ХХ століття.

У культурно-мистецькому процесі Півдня України у 1960–1980-х р. виокремлюємо такі художньо-стилістичні домінанти: звернення до модерністських тенденцій та критичного реалізму, експерименти з ідеями «суворого стилю», ремінісценції імпресіонізму, варіації «фольк-стилю»

В основу різноманіття художніх напрямів у 60-80-х роках покладено об'єктивний процес розгортання досвіду суспільного життя, його індивідуалізацію, що містить у собі риси неповторності й своїми якостями спонукає на відповідні своєму образу засоби художнього втілення. На художню мову мистецтва впливають в цей час духовні позиції митців, часом набуваючи характеру крайнього суб'єктивізму. У мистецтвознавстві відсутня єдина загальноприйнята класифікація на течії та напрями живопису 1960–1980-х років. На думку Б.Гройса, загалом «радянське мистецтво післясталінської епохи прагнуло “відродити різні історичні стилі”. В одному випадку, більш консервативні (Ренесанс чи постімпресіонізм), в другому – радикальніші (різні форми абстракції чи сюрреалізм)» [70, с. 76].

У 1960-х – 1980-х роках багато художників зверталися до реалізму з метою зображення дійсності. Реалістичне мистецтво має в своєму розпорядженні надзвичайне різноманіття методів підходу до дійсності, засобів узагальнення, стилістичних форм і прийомів. Відомо, що з початком панування тоталітаризму у мистецтві було затверджено «соцреалістичний метод» (термін вперше з'явився у пресі в 1932 році в трактуванні А. Горького), що передбачав відокремлення суспільних завдань мистецтва від індивідуально-особистісного сприйняття художника.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття з'явилася значна кількість наукових праць зарубіжних і українських авторів, що досліджують окремі аспекти розвитку «соцреалістичного» мистецтва. Це монографії та статті, зокрема, І. Голомштока [60], О. Голубця [62], Б. Гройса [69], Б. Лобановського [151], О. Роготченка [220], Г. Скляренко [240] та інших.

Як зазначає Н. Асєєва, у радянській державі мистецтво повинно було виконувати перш за все ідеологічну функцію, у зв'язку з цим пошуки в галузі

форми та кольору ставали зайвими і навіть ворожими, оскільки ототожнювалися з суб'єктивізмом і ухиленням від зображення радянської дійсності. Взірцем для наслідування пропонувався критичний реалізм ХІХ ст. [12, с. 13]. На думку Б. Гройса, у 1960-х роках офіційне радянське мистецтво втратило ті риси стилістичної єдності, які були властиві йому особливо у другій половині 1940-х – на початку 1950-х роках» [68, с. 23]. Однак, незважаючи на це, «до середини 1980-х років радянське мистецтво базувалося на академічній ієрархії жанрів (пейзаж, портрет, тематична картина), де сюжетне полотно займало перше місце. Офіційно визнаною можливою образотворчою мовою залишався реалізм академічного зразка», – стверджує Л. Смирна [245, с. 20].

Аналіз звітної виставки одеських художників у Києві (1981), що зібрала визначні роботи одеситів за останні роки, здійснив П. Говдя. Автор зазначає, що значна частина експозиції належить пейзажу із зображенням міських одеських краєвидів, моря. Також провідне місце на виставці займають тематична картина та портрет, переважно виконаний з натури. Серед авторів в цьому аспекті виокремлено М. Божія, К. Ломикіна, В. Токарева [58, с. 14]. В. Малина наголошує на реалістичному зображенні дійсності у творах миколаївського митця А. Завгороднього, зокрема, у пейзажах художника автором відмічається «детальна проробка планів, фрагментарність більшості сюжетів, що викликають відчуття життєвої правди» [158, с. 25]. Характеризуючи творчість херсонських живописців, що працювали у 1960-1980-х роках, С. Курбаткіна художниками реалістичного напрямку вважає Д. Катиніна, Г. Курнакова, Г. Петрова, К. Московченко, В. Такаєву. В основі робіт К. Московченка авторка вбачає «чітке зображення з натури, що природно для художника-реаліста» [142, с.92].

Мистецтвознавці, зокрема, Т. Басанець, Г. Вишеславський, О. Голубець, Л. Заєва, О. Котова, Л. Медведева, Г. Меднікова, М. Мудрак, В. Савченко, О. Савицька, В. Сидоренко, Г. Скляренко, Л. Смирна, О. Тарасенко, О. Федорук та інші, у 1960-ті роки наголошують на розвитку в

українському образотворчому мистецтві явища нонконформізму. У культурологічній науці поняття «нонконформізм» розшифровується як інакомислення, бунтарство, незгода з усталеною ідеологічною чи моральною доктриною держави тощо. Як стверджує К. Акінша, термін «нонконформізм» не був самоназвою, його застосували пізніше, «оперуючи лише зручністю назви, яка датувала певний історичний факт художнього явища і, на відміну від Москви й Ленінграда, зовсім не означала якихось політичних або ідеологічних спрямувань його представників» [6, с. 12]. Грунтовно досліджуючи явище нонконформізму, Л. Смирна говорить про те, що «в Росії ідеологічною платформою нонконформізму був опір художньої богемі офіціозу та «совку», а в Україні це була жорстка боротьба з імперським за національні прояви у мистецтві, повернення в культуру української національної традиції» [247]. У нашому дослідженні ми звертаємося до терміну «нонконформізм» як до умовної назви художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва та існували в рамках андеграунду в 1960–1980-ті роки [241, с. 31].

Дослідниця явища нонконформізму в Одесі, О. Котова зазначає, що вітчизняний мистецький нонконформізм 1960-80-х рр. є продовженням традиції модернізму, яка була перервана офіційною ідеологією соцреалізму. Вона також виділяє специфіку українського нонконформістського мистецтва 1960-80-х рр., яка полягала у наступному: 1) відродженні національної культури, зверненні до першооснов української ментальності, фольклорних традицій; 2) у співставленні себе зі світовим мистецьким процесом; 3) у зосередженості на професійних завданнях, де форма й зміст спрямовані на естетизацію мистецтва; 4) у довірливому, інтимному зверненні до людини; 5) сакральності, неприйнятті офіційної ідеології; 6) ідеалізмі, романтичності, пошуку правди й чесної позиції [134, с. 72].

Існує думка, що деякі автори-нонконформісти орієнтувалися на національний авангард 1910-20-х років, літературний і образотворчий фольклор, етнографію. Так, І. Павельчук наголошує на традиціях класичного

авангарду у творчості одеського художника В. Маринюка [194, с. 60]. Л. Лиманська зазначає, що незважаючи на ідеологічний пресинг, що панував у мистецькому житті СРСР в післявоєнний час, в Одесі продовжували працювати і викладати представники авангарду, зокрема Т. Фраєрман. Він створив плідну творчу атмосферу, прищеплюючи своїм учням смак до філософсько-естетичних роздумів про мову мистецтва. Традиції раннього авангарду переосмислювались його учнями – лідерами нонконформізму 50-60-х років, О. Соколовим і Ю. Єгоровим [148, с. 177]. Є. Голубовський, досліджуючи розвиток авангарду в Одесі, говорить про «другу хвилю» явища у творчості нонконформістів у 1960-1970-х роках [64, с. 10]. О. Котова виділяє художників, у творчості яких помітним звернення до модерністських тенденцій. Серед них: О. Ануфрієв, В. Маринюк, С. Сичов, В. Стрельников, В. Хрущ, Л. Ястреб. Але зазначає, що існували «інші нонконформісти», так звані постконцептуалісти та трансавангардисти [136].

Одним з провідних напрямів у межах нонконформізму 1960-1980-х років був і так званий етностилістичний напрям, який ще отримав назву «фольк-стиль» або «фольклоризм». О. Ліщинська вбачає в основі напрямку ідею внесення традиційних етнічних елементів у творчість професійних митців [147, с. 390]. Аналіз розвитку етностилістичної лінії у живописі України робить О. Дем'янова. Автор наголошує, що первинною культуротворчою основою в Україні є трипільська культура. З кожним наступним століттям національна культура накопичувала мистецький досвід та збагачувала етнічні традиції, що стали одним з основних художніх джерел для втілення національної теми в різних видах мистецтва, в тому числі і в образотворчому [76, с. 5].

Вивчення явища «фольклоризму» вітчизняними дослідниками у 60-ті роки зближується з традиціями західноєвропейської етнографії, в якій імпульс до розгляду і обговорення цієї теми дали роботи Г. Мозера. Німецький вчений виділяв кілька форм «фольклоризму», пов'язаних, поперше, з вилученням елементів фольклорної культури з їх природного

побутування і перенесенням їх у чужорідне середовище, по-друге, з імітаціями народних мотивів представниками інших соціальних класів і груп, по-третє, з творчістю на фольклорній основі за межами фольклорної традиції. При цьому зазначалося, що потреба в «фольклоризмі» з'являється тоді, коли в житті суспільства виникають об'єктивні причини, що ускладнюють розвиток традиційного фольклору в народному середовищі. По суті «фольклоризм» стає формою порятунку забороненого фольклору [173, с. 177–209]. В цьому ракурсі і слід розглядати процеси, що відбувалися в художній культурі України в 1960 – 1980-х роках.

Як зазначає В. Афанасьєв, наприкінці 1950-х років спостерігалось посилення національного забарвлення українського мистецтва, що досягалося зверненням до традицій народної творчості, зокрема до стилістики й засобів народного декоративно-прикладного мистецтва та фольклору [18, с. 19]. О. Петрова виокремлює основні ознаки «фольклоризму» у творчості українських митців, зокрема, звернення до примітивної архаїки, трипільської символіки, скіфського звіриного стилю, іконописних форм, народної картини, українського бароко, синтезу елементів давніх мистецьких традицій та тогочасних образотворчих форм. Також, О.Петрова виділяє кілька типологічних способів обробки етнічного мистецтва тогочасними художниками. По-перше, це – стилізація, тобто комбінування фольклорних декоративних елементів зі збереженням їх нормативного, сталого значення. Другий спосіб – «співбесіди» з етномистецтвом – сюжетно-тематичні переклички з традицією, малювання по фольклорним темам. Третій спосіб – бути в діалозі з традицією, що реалізується як опосередкована форма контактів двох субкультур [201, с. 401].

В. Кабаченко долучає до так званого «фольк-стилю» в Одесі у 1960-1980-х роках художника Ю. Коваленка [108, с. 53]. Наголошує на розвитку «фольклоризму» в одеському мистецтві Т. Басанець, відмічає серед митців Ю. Коваленка, В. Алтанця [24, с. 5]. Серед миколаївських художників

В. Підгора говорить про «фольклоризми» у творчості А. Антонюка: «Антонюківський мистецький синкретизм: у яскравій образній формі – світогляд української нації, синтез вірувань, міфологія, фольклор, історія та культура. І все це на українському образотворчому ґрунті – традиціях монументального малярства, іконопису, народної картинки та лубка, вишиванки і писанки» [204]. На символічності образів, міфологізмі, зверненні до архетипів художника А. Антонюка наголошує А. Тарасенко [260, с. 138]. Аналізуючи творчість херсонських художників, С. Курбаткіна до етностилістичної лінії відносить таких митців, як Р. Браїлов, Ю. Діденко, М. Писанко, М. Шнайдер-Сенюк [278].

На молодіжних виставках даного періоду фактично відбувалося народження різних художніх напрямів, зокрема і так званого «суворого стилю». Термін «суворий стиль» вперше запропонував А. Каменський [111, с.13], маючи на увазі групу художників, об'єднаних спільними ідейними і формальними рисами творчості. Даний термін прижився, але кожен раз, вживаючи його, мистецтвознавці робили застереження, що «суворий стиль» – це свого роду метафора [164, с. 40]. При цьому, як зазначає Г. Плетньова, йшлося «не про появу якихось окремих стилістичних особливостей, що характеризують роботи сучасних художників, а про створення нової поетичної образності мистецтва, найбільш широкого і багатогранного явища нашої дійсності» [208, с. 16]. Особливостями «суворого стилю» П. Павлов вважає чіткий контур в абрисі фігур, локальні кольорові плями, незвичні композиційні рішення, лаконізм. Ніщо в картині не повинно було відволікати від суті [196]. Розвиток «суворого стилю», як в цілому, так і в окремих персоналіях, в українському мистецтві розглядали такі мистецтвознавці, як Т. Басанець, Л. Вольштейн, Е. Димшиць, Т. Іл'їна, О. Котова, О. Петрова, Г. Складенко, Л. Смирна, О. Тарасенко, та інші.

Поняття «суворий стиль» в одеському мистецтві розглядає Т. Басанець. Вона наголошує на тому, що у одеських художників, зокрема Ю. Єгорова, О. Ацманчука, В. Токарева, у 60-х роках ХХ століття у творчості

спостерігалися експерименти з «суворостильовими» ідеями. Це проявлялося у творчих експериментах митців в галузі форми [24, с. 4]. Серед херсонських художників, що працювали у «суворому стилі», мистецтвознавець Л. Вольштейн виділяє В. Трапенка [46, с. 5]. В.Чуприна наголошує, що тематика «суворих буднів» та монументальність форм була притаманна роботам херсонських художників: К. Дзевановського, І. Ботька [284, с.5].

В. Левашов визначає, що з 1960-х років «одною з головних проблем часу став пошук художньої мови, фахових засад творчості, до яких так чи інакше залучався досвід раннього модернізму: певною мірою були “легалізовані” обережний символізм, поміркований сезанізм, стриманий експресіонізм, цитування класики» [146, с. 10]. Так, Н. Асєєва, досліджуючи питання розвитку імпресіонізму в Україні, зазначає, що у 1960-1980-х роках були певні ремінісценції, звернення до прийомів напряму у межах реалістичного мистецтва [12, с. 14]. Мистецькі пошуки зі використанням прийомів та принципів імпресіонізму спостерігаємо у зазначені роки і на Півдні України.

Тенденція звернення до імпресіонізму спостерігалася на Півдні України ще на початку ХХ століття і безпосередньо була пов’язана з історичним аспектом діяльності певних художників Товариства південноросійських художників, а в подальшому Товариства художників імені К.К.Костанді. Дослідник художнього життя Одеси Є. Голубовський відмічає, що у путівнику по місту початку ХХ століття було зазначено, що одеські художники «ведуть мистецтво не тим шляхом, яким йдуть загальноросійські художники – учасники пересувних виставок, і цей їх напрям набагато ближчий до того нового, що є у мистецтві західноєвропейських художників» [65, с. 13]. О. Сизиф визначає головні риси у творах деяких «південноросійських» художників. Це, насамперед, велика кількість світла, інтенсивність кольорових контрастів, м’якість пастельних кольорів повітря, строката різноманітність форм, які то переходять одна в одну, то посилюють опозицію відкритих кольорів, що зближує їх живопис з

імпресіонізмом [237]. Таким чином, творчі пошуки К. Костанді, Є. Ладиженського, П. Нілуса, С. Кишинівського та ін. стали вирізнятися своєрідними стилістичними рисами, що отримали певну узагальнену назву – «південноросійський імпресіонізм» [235, с. 130].

Художні традиції, що одного разу виникли, залишаються незмінними, та в більшості випадків продовжують розвиватися у творчості послідовників. А. Шистер, досліджуючи творчість К. Костанді, наголошує на спадкоємності імпресіоністичних тенденцій у творчості учнів майстра: Г. Головкова, Т. Дворнікова, Є. Буковецького, В. Бальца, І. Браза, П. Волокідіна, І. Бродського, П. Нілуса, О. Стіліануді та інших [288, с. 37].

Досліджуючи пленер у живописі Одеси у другій половині ХХ століття, А. Носенко розглядає творчість одеських художників А. Гавдзинського і В. Литвиненко, наголошує на спадкоємності традицій одеської школи та наявності у роботах митців прийомів імпресіонізму [188]. Як зазначає О.Тарасенко, «у творчості художника (А. Гавдзинського) простежується спадкоємність багатьох поколінь живописців Одеси. Пленерна традиція майстрів Товариства південноросійських художників допомогла сприйняти як рідний живопис імпресіоністів» [257, с. 3]. Звернення до імпресіонізму, В. Дяченко вбачає у творчості херсонського художника А. Платонова [83, с. 2]. Серед миколаївських митців, що працювали у 60-х – 80-х роках ХХ століття та були продовжувачами традицій «південноросійської школи» С. Росляков називає Н. Мандрикову-Дончик [221, с. 99].

Таким чином, у живописі Півдня України у 60-80-х роках ХХ ст., вбачаємо різноманітні художньо-стилістичні пріоритети. Так, багато художників Півдня зверталися до реалізму. Серед найбільш знаних є М. Божий, К. Московченко, Д. Катинін, В. Ваганов, В. Каркоц, А. Завгородній та інші. Однак, розвитку набувають і тенденції звернення до модерністських пошуків початку ХХ ст, зокрема у творчості таких митців як О. Ануфрієв, В. Хрущ, В. Цюпко, Л. Ястреб та інших. Спостерігається відродження так званого «національного стилю» або «фольклоризму»,

зокрема, у творчості миколаївського художника А. Антонюка, одеських митців В. Алтанця, В. Кабаченка, Ю. Коваленка, херсонців М. Писанка та М. Шнайдер-Сенюк. До тенденцій імпресіонізму у 1960–1980-х роках зверталися в основному одеські художники, такі як А. Гавдзинський, В. Литвиненко, але подібні стилістичні пошуки спостерігаємо у творчості херсонських та миколаївських майстрів, зокрема у А. Платонова, Н. Мандрикової-Дончик, М. Ряснянського. Як і по всій території країни, отримав розвиток «суворий стиль», особливо у творах одеських художників О. Ацманчука, Ю. Єгорова, О. Попова, В. Токарева, О. Фрейдіна, херсонських митців – І. Ботька, В. Трапенка. Такі напрями, як трансавангард, постконцептуалізм – отримали розвиток з усіх південних міст лише в Одесі. У Херсоні та Миколаєві дані тенденції майже не розвивалися, що є досить характерним явищем для провінційних міст.

Художньо-стилістичні доміанти в культурному процесі 1960-х – 1980-х років на Півдні України розглядаємо через парадигму «традиція» та «новація». У процесі осмислення даної концепції автор спирається на досвід відомих дослідників мистецтва ХІХ-ХХ століть: А. Андреєва, А. Арутюнова, В. Афанас'єва, Б. Віппера, Є. Дьоготь, Н. Єзерської, С. Маковського, В. Миріманова, Д. Сараб'янова, І. Сапєго, В. Силант'євої, та ін.

Якщо розглядати мистецтво не тільки як одну із форм суспільної свідомості, а також як одну із особливих форм орієнтації людини в оточуючому її світі [110, с. 238], форму пізнання і самопізнання, то потужним механізмом здатним до динамічного селекціонування і перетлумачення усіх сутнісних проявів творчості виступає, власне, мистецька традиція, особливо у взаємодії з новаторством. Незважаючи на велику кількість мистецтвознавчої літератури з проблем традиції, в цій галузі знання слід відзначити недостатню розробленість її визначення, яке зводиться до констатації присутності минулого в сьогоденні [34, с.138]. Також поняття трактується як пам'ять художньої культури, її «спадковий код», як посередник між минулим і сучасністю, як система художньо-

світоглядних установок, складових найбільш значних частин «класичної» спадщини конкретного професійного співтовариства в мистецтві. Одна з причин подібного роду «розмитості» поняття традиції в тому, що в мистецтвознавчій літературі взаємини сучасності та минулого культури визначаються за допомогою двох, що йдуть на рівних, термінів – «традиція» і «спадкоємність», яка в свою чергу розуміється як «характеристика акту і результату художньої творчості з боку традиції» [86, с. 217]. Однак, розводячи ці два поняття, А. Каменський справедливо зазначає, що спадкоємність визначає своїм предметом тільки системи та методи передачі історико-культурного досвіду і не зачіпає змістовну сторону аналізованих явищ [110, с.219]. Поняття «художньої традиції» є більш широким і, поряд з формами і характером динаміки культури, включає в себе конкретний зміст її проявів, що в сукупності становить системну єдність стилів, напрямів, шкіл у мистецтві. Єдність традиції, обов'язкова для будь-якої культури, в деяких ситуаціях не дозволяє визначати її як початкове цілісне утворення, а як процес відбору, освоєння, передачі та розвитку історично сформованого художнього досвіду, що характеризується складними перебудовами, в ряді випадків – свідомою реконструкцією, деформацією і відродженням [3, с. 92-95].

У багатьох мистецтвознавчих дослідженнях, зокрема І. Богуславської, Є. Дьоготь, Ю. Колпинського, М. Неклюдової, Є. Ротенберга, Д. Сараб'янова, та ін., взаємодія традиції і новаторства розглядається на основі аналізу розвитку шкіл, напрямів і стилів. Так, Д. Сараб'янов з позицій еволюції художньої традиції розглядає розвиток російського образотворчого мистецтва, зокрема авангарду. Він наголошує на тому, що спочатку авангард у Росії, на початку ХХ століття, виник як новація, далі «приблизно до середини десятиліття успішно йшов вперед і набирав оберти. Правда він у багатьох випадках мав відтінок утопії і втрачав свій колишній філософський зміст. Далі розвиток авангарду було різко перервано партійними і урядовими постановами і втручанням державних органів. Незабаром авангард зійшов

нанівець. Лише наприкінці 50-х років російський авангард початку століття, давно вже визнаний у всьому світі, постав як класика або традиція» [230, с. 295].

Починаючи з останньої третини ХХ століття у працях по вітчизняному мистецтвознавству все наполегливіше відчувається потреба виведення проблематики зазначеної області на загальнонауковий, філософський рівень рефлексії, на якому можливо зробити оцінку змісту, загальнонаукового значення того чи іншого культурного феномена. Тому мистецтвознавчий аналіз того, як діє механізм взаємодії традиції та новації, як співвідноситься «старе» і «нове», закріплений у творах мистецтва і працях по мистецтвознавству, дозволяє побачити не тільки внутрішню логіку розвитку мистецтва, концептуальний регламент художньої епохи, стильове і композиційне рішення, конкретну художню позицію, а й зробити внесок у теоретичне обґрунтування розвитку мистецтва конкретного етносу.

Висновки до першого розділу

Як показав аналіз літературних джерел, культурно-мистецький процес на Півдні України 60-80-х років ХХ ст. розглядався в основному лише у контексті української образотворчості загалом. У мистецтвознавчій літературі трапляються оцінки, позбавлені наукової об'єктивності. Багато відомостей застаріло і потребують переосмислення. Критичний огляд фахової літератури демонструє її переважно інформативно-мистецтвознавчий характер за усталеною моделлю: ідеологічне спрямування живописних творів, описовий аналіз, подекуди констатація приналежності до живопису Півдня України. Переосмисленню минулого в ракурсі нового мислення та вивченню яскравих сторінок у мистецтві України присвячені праці науковців, здійснені у пострадянський період. Вони допомагають розглянути предмет дослідження у відповідному контексті.

В основу аналізу культурно-мистецького процесу покладено чітку концепцію розвитку, яка дає можливість з'ясувати переміни художніх позицій митців, появу одних і зникнення інших художніх явищ, стилів, напрямів. Згідно з цією концепцією весь матеріал розвитку мистецтва поділено на певні відрізки часу, і саме ця хронологічна структура дала можливість виявити в кожному відрізку часу свою проблематику, пов'язану з певними соціально-економічними, політичними умовами розвитку, ідеологічними та естетичними настановами того чи іншого періоду. Образотворче мистецтво розвивалося в єдності видів і жанрів як цілісна система художньої культури, що взаємодіяла з літературним, музичним, театральним, кінематографічним процесами, в постійному зверненні до народної творчості, ставлення до якої в різні періоди було неоднозначним. Отже, весь досліджуваний нами художній процес на Півдні України 60 – 80-х років, ми розділили на три основні періоди: 1. Друга половина 50-х – перша половина 60-х років; 2. Друга половина 60-х – перша половина 70-х років; 3. Друга половина 80-тих років ХХ століття.

У нашому дослідженні під поняттям «художньо-стилістична домінанта» розуміємо сукупність гетерогенних за своїми техніко-стилістичними ознаками характеристик рис живописних стилів та напрямів, що завдяки ефекту інтенсивності прояву («феноменологічної щільності») в конкретних художніх продуктах виявила потенціал концептуальної та естетичної цілісності й усталеності й через це протягом певного часу була однією з визначальних тенденцій для культурно-мистецького процесу на Півдні України у 60–80-х роках ХХ століття. Так, у живописі Півдня України у 60-80-х роках для багатьох художників пріоритетним було реалістичне зображення дійсності, однак у творчих пошуках спостерігаємо звернення до модерністських тенденцій, експерименти з ідеями «суворого стилю», ремінісценції імпресіонізму, варіації «фольклоризму».

Художньо-стилістичні домінанти розглядаємо крізь парадигму «традиція» та «новація». Поняття «художньої традиції» включає в себе конкретний зміст її проявів, що в сукупності становить системну єдність стилів, напрямків, шкіл у мистецтві. Новації правомірно трактувати як продовження художньої традиції, які «вмонтовані» в механізм художньої діяльності. За твердженням А. Арутюнова при всій своїй опозиційності і традиція, і новація взаємопов'язані і взаємозумовлені у такій мірі, що часом їх складно диференціювати: адже жодна новація ніколи не залишається нововведенням тривалий час, точно так само, як жодна традиція не є традицією «зроду», а виникає спочатку як інновація [11]. Отже, мистецтвознавчий аналіз того, як діє механізм взаємодії традиції та новації, як співвідноситься «старе» і «нове», закріплений у творах мистецтва і працях по мистецтвознавству, дозволяє побачити внутрішню логіку розвитку мистецтва, концептуальний регламент художньої епохи, проаналізувати стильове і композиційне рішення художніх творів, виокремити конкретну художню позицію.

РОЗДІЛ 2

МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ ПІВДНЯ УКРАЇНИ КРІЗЬ ПАРАДИГМУ «ТРАДИЦІЯ» ТА «НОВАЦІЯ»

2.1. Формування художньої традиції на Півдні України

Становлення і розвиток культурного життя наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття в Україні значною мірою пов'язаний з діяльністю товариств красних мистецтв. Їх функціонування, зокрема на Півдні, стало можливим завдяки процесу активізації творчої діяльності місцевих художників, розвитку меценатства та колекціонування предметів мистецтва і старовини.

Першим на Півдні України, 1865 року, було створено Одеське товариство красних мистецтв. Організація поставила собі за мету поширення художньої освіти та відкриття у місті картинної галереї для проведення мистецьких виставок, конкурсів тощо. Серед засновників були відомі одеські художники, вчителі малювання, фотографи, представники аристократії [92, с. 3]. Херсонське товариство, що було засноване 1875 року, на відміну від одеського осередку, більше звертало увагу на розвиток театральної, музичної та художньої культури. Проте відсутність матеріальної підтримки з боку міської влади і приватного капіталу не дозволила його ініціаторам втілити головну мету організації – сприяти «місцевим благодійним та іншим корисним закладам, що найбільше потребують коштів для розвитку їх діяльності» [92, с. 171]. У повітовому Миколаєві роль культурного осередку взяв на себе музичний гурток, створений 1874 року. Його члени займались організацією спектаклів, концертів місцевих і приїжджих артистів, художніх виставок [127, с. 151].

Аналіз роботи товариств дав нам змогу простежити спільні закономірності у їх діяльності. Так, у Херсоні і Миколаєві товариства певною мірою відігравали роль художніх центрів. Наприклад, херсонські художники

регулярно збирались у майстерні для спільних занять живописом. 1911 року при херсонському товаристві були створені рисувальні класи. У Миколаєві місцем творчого спілкування став будинок художника Л. Інглєзі, де на «четвергах» обговорювали культурні проекти, зокрема, організацію музею, займалися малюнком, читали журнали. Одеське ж товариство займалося переважно організацією творчих виставок та вирішувало питання фінансової допомоги навчальним закладам, сприяло виданню художньої літератури, що позитивно впливало на розгортання культурного процесу в Одесі, у порівнянні з іншими містами.

Слід зазначити, що одеське товариство красних мистецтв стало ініціатором для розміщення у місті виставок передвижників, які, на думку Я. Мінченкова, «пробудили й підтримували у місцевих жителів інтерес до мистецтва» [169, с. 56]. Це підкреслювала і періодична преса. «Публіка охоче йшла до улюблених своїх передвижників, – згадував М. Нестеров, – вони (передвижники) тоді щедрою рукою давали підґрунтя для роздумів» [180]. Таким чином, за активного сприяння передвижників, спочатку в Одесі, а пізніше й у інших містах Півдня України, відбувається значне поживлення культурного життя. «Провінція, – писав В. Стасов у статті “Дві пересувні виставки в Одесі”, – прокидається й зростає у мистецькій сфері, <...> починає розвиватися. А головне, що вона прагне діяти власним розумом і поняттями» [251].

Зауважимо, що з пересувними виставками пов'язаний і розквіт художньої критики на Півдні України. Регулярне експонування викликало потребу рецензування художніх творів у місцевій періодичній пресі. Поступово склалися форми подачі матеріалів про виставки – від повідомлень або оглядових статей до монографічних нарисів, рецензій на окремі найзначніші твори, матеріалів проблемного характеру. З часом визначилося коло авторів, які стали постійними рецензентами пересувних виставок. Серед тих, хто закладав підвалини прогресивної художньої

критики та пропагував творчість передвижників на Півдні, були Н. Кондаков, П. Нілус, О. Кисельов, В. Карпов.

Одеська художня критика підкреслювала, що Товариство передвижників виховало цілу плеяду молодих і талановитих місцевих митців. А. Коваленко у праці «Передвижники і Україна», відзначаючи заслуги Товариства, також акцентує, що на зміну талановитим художникам, що заснували Товариство пересувних виставок, в Одесі прийшли молоді сили, які з успіхом продовжували справу старшого покоління [128, с. 59].

Піклуючись про професійну підготовку молоді, передвижники надавали місцевим художнім школам всіляку матеріальну допомогу. Так, наприклад, Товариство брало активну участь у розвитку Одеської рисувальної школи, що була створена 1865 року. Ця школа посідала особливе місце в культурному житті: по-перше, вона була першою заснованою в Україні, а по-друге, підпорядковувалася Санкт-Петербурзькій Академії мистецтв, яка допомагала їй методичними посібниками, грошовими субсидіями та літературою [304]. У школі частими гостями були І. Айвазовський, І. Рєпін, М. Врубель, В. Верещагін й інші відомі художники. Наприклад, І. Рєпін, який побував влітку 1890 в Одесі, писав В. Стасову за кордон: «В Одесі у рисувальній школі К. Костанді належним чином веде свій клас – результати чудові» [217]. В подальшому майже усі одеські художники, учасники періодичних виставок, були вихованцями місцевої школи. Навчання у рисувальній школі велося за принципами доступності, наочності, враховуючи безпосередній зв'язок з навколишнім середовищем. Тут обов'язковим було поєднання теоретичних і практичних знань, індивідуальний підхід до учнів. Слід відзначити, що велика увага приділялася правдивому відображенню дійсності, тому у навчанні можна було з легкістю прослідкувати традиції реалістичного живопису.

Першою відомою приватною художньою школою у Миколаєві стала школа з універсальною програмою підготовки, розробленою Петербурзькою академією мистецтв. Засновником Миколаївської художньої школи є

художник А. Козаков (з 1899). Випускники школи були орієнтовані до вступу у вищі технічні й художні заклади освіти. 1908 року художником М. Винокуровим був відкритий приватний рисувальний клас, у якому учні отримували початкову художню підготовку. Діяльність приватних шкіл сприяла створенню міської художньої школи (1913), де викладали художники-педагоги О. Валевахін, Л. Інглезі, В. Мурзанов. Аналіз роботи художньої школи у Миколаєві дозволяє стверджувати, що у місті також розвивалися реалістичні тенденції.

Отже, особливістю культурного розвитку Півдня середини XIX – початку XX сторіччя було зростання інтересу суспільства до освіти, мистецтва, вітчизняної історії та культури. Вирішальна роль у відродженні та збереженні національної спадщини належала громадській інтелігенції, яка сприяла відкриттю художніх шкіл та студій, організації музеїв та виставок, діяльності громадських і творчих товариств.

Слід зазначити, що художники багатьох міст, перейнявши досвід передвижників, у першу чергу в організації та проведенні виставок, стали ініціаторами створення мистецьких організацій (об'єднань), що визначали своїм завданням культурний розвиток та естетичне виховання населення. Так, в Одесі 1890 року, за ініціативи М. Скадовського, О. Розмаріцина, Г. Ладиженського, К. Костанді, М. Кузнецова, було створено Товариство південноросійських художників (ТПРХ), що мало вирішальне значення як для консолідації художників Півдня, так і для непрямої підтримки руху передвижників, який переживав свої не найкращі часи. Дослідник українського мистецтва В. Афанасьєв зазначив: «Товариство південноросійських художників представляло собою досить своєрідну групу українських митців, які володіли власними місцевими особливостями, були органічно пов'язані з художниками інших областей України та підтримували зв'язки з передовим мистецтвом» [17, с. 15]. До складу ініціативної групи ТПРХ увійшли такі художники, як К. Костанді, М. Кузнецов, Г. Ладиженський, О. Розмаріцин, М. Скадовський, О. Попов, М. Кравченко,

скульптор Б. Едуардс. Вже перша ж виставка 8 квітня 1890 року засвідчила про міцні реалістичні позиції організації і про досить високий загальний рівень професійної підготовленості її членів та експонентів [17, с. 17].

Протягом першого десятиліття ХХ століття Товариство поповнюється молодими живописцями: членами й експонентами об'єднання стають К. Богаєвський, І. Бродський, П. Волокідін, В. Кандинський, Д. Крайнев, скульптор Й. Мормоне. В їх творчості виразніше проявляються ознаки індивідуальних пошуків. Критика по-різному оцінювала твори, перш за все, тих живописців, які сміливо експериментували в посиленні декоративної ролі кольору, але основна думка полягала в тому, що «передвижники з кожним роком кам'яніють все більше і більше, в той час як свіжий струмінь тут, на Півдні, пробивається палкіше і яскравіше» [268, с. 2].

З появою Товариства в культурному просторі Одеси та Півдня України почали відбуватися істотні зміни. Широке співробітництво ТПРХ із мистецькими організаціями Москви, Санкт-Петербурга (взаємна участь у спільних виставках з «передвижниками») та інших міст Російської імперії призвело до того, що мешканці Півдня України стали значно більше цікавитися мистецтвом живопису, відвідувати виставки, обговорювати їх у пресі. Паралельно формувалися та розвивалися взаємовідношення членів Товариства з європейськими майстрами образотворчого мистецтва. Місцеві художники при нагоді бували за кордоном, оглядали музеї та художні виставки. Так, для К. Костанді знайомство з мистецтвом Франції зіграло позитивну роль у творчих пошуках, сприяло розвитку у нього живописного бачення природи, у певній мірі призвело до більш ретельного вивчення рідної природи. Твори Т. Руссо, К. Коро, а також Е. Мане, Е. Дега, К. Піссаро і А. Сіслея були близькими художнику силою фарб, природністю композиції і поетичністю сюжетних мотивів [288, с. 42]. Знайомство з західним мистецтвом сприяло тому, що у творчості членів об'єднання більш очевидними стають індивідуальні особливості живописної манери, змінюється ставлення до традиційних тем. Творчість окремих

південноросійських художників починає помітно відрізнятися, набуває особливостей та характерних рис. «Сказати про одеських художників, що вони “створили власну школу” – буде, можливо, занадто сильним висловом, але справедливості заради треба відмітити, що вони ведуть мистецтво не тим шляхом, яким йдуть загальноросійські художники – учасники пересувних виставок, і цей їх напрям набагато ближчий до того нового, що прослідковується у мистецтві західноєвропейських художників», – говориться у путівнику по Одесі початку ХХ століття [124, с. 13].

З часом, історичний аспект діяльності деяких художників ТПРХ і в подальшому Товариства художників імені К. К. Костанді (1922–1929) став асоціюватися з поняттям «південноросійська школа живопису». Це поняття умовне, збірне, що відображає у певній мірі традиції тогочасного живописного мистецтва Одеси та Півдня в цілому, а також найхарактерніші риси, властиві як певним видам живописних технік, так і найбільш яскравим художникам, що визначали творчий клімат у живописному мистецтві регіону [235, с. 93]. Також трактування поняття бачимо у книзі «Кіріак Костанді та художники-греки в Одесі», яка була створена під редакцією відомих одеських краєзнавців, таких як С. Лущик, О. Барковська, Г. Ізувіта, Л. Єрьоміна та інших. На їх думку, «південноросійська школа» – це прорив крізь грані академізму, крізь учителювання передвижників до імпресіонізму [124, с. 15]. Погоджуючись з одеськими дослідниками, зазначимо, що «південноросійська школа» сприяла розвитку традицій світового мистецтва на місцевому ґрунті, тобто на Півдні України [73, с. 46]. Очевидно, що кліматичні особливості знайшли своє вираження як у технічному арсеналі, так і в образному ладі творів «південноросійських» художників, сповнених буйством кольору, сонцем і повітрям. Сама природа сприяла розвитку імпресіонізму, але з географічною, кліматичною та етнографічною своєрідністю і своїми характерними рисами. Це, насамперед, велика кількість світла, інтенсивність кольорових контрастів, м'якість пастельних кольорів повітря, строката різноманітність форм, які то переходять одна в одну, то

посилюють опозицію відкритих кольорів [235, с. 186]. Художники К. Костанді, Г. Ладиженський, С. Кишинівський багато почерпнули від майстрів «барбізонської школи» та імпресіоністів, та все ж працювали, спираючись на базу академічного малюнка, що і складало основну особливість їх творчості. Так, читаємо у газеті «Южная мысль» про художника С. Кишинівського: «Вражає своєю сміливістю і прагненням рухатися вперед, до нових барвистих мотивів, художник С. Кишинівський <...> Цей художник відійшов від минулого, “передвижницького” впливу, від темних і коричневих фарб до світлих, ясних і приєднався до імпресіоністів» [91, с. 2]. Саме у творчому доробку вищезазначених художників Товариства і почали формуватися особливості так званого «південноросійського імпресіонізму» [235, с. 130].

Унікальність «південноросійського» варіанту імпресіонізму В. Силантьєва бачить в умінні художників поєднувати «живописну пляму», властиву імпресіонізму, з рисувальною традицією передвижників, які любили чіткість ліній і опрацювання контурів [236, с. 91]. Ця тенденція яскраво спостерігається у роботах К. Костанді. Як розповідав один з учнів митця, художник А. Нюренберг: «Костанді добре знав закони контрастів кольору і широко користувався ними. Чіткий, впевнений малюнок, делікатний і, разом з тим, жвавий мазок і завжди ретельно пророблена поверхня» [125, с. 49]. Наприклад, робота К. Костанді «Родина художника» (1901. Мал. 2.1.1.). Митець зобразив свою родину на галявині саду. Особливу роль у картині відіграє пейзаж, він передає певний настрій автора. На задньому плані яскраво написані густі зарості чагарників. Картина має цікаве освітлення – вся родина художника відпочиває в тіні дерев, а пейзаж на задньому плані яскраво сяє. У роботі природа представлена в імпресіоністичних традиціях, однак фігурам притаманний чіткий вивіреним малюнок.

Важливим було і те, що у творчості «південноросійських імпресіоністів» етюд набув самостійного значення, став основним засобом

творчого відображення. Найчастіше етюди писались «alla prima», тобто за один сеанс, без попередніх прописок і підмальовка. «Етюдизм не притаманний французькому імпресіонізму», тоді як, починаючи з К. Коровіна, «захоплення етюдом <...> стало певною мірою національною особливістю російського імпресіонізму», – пише Д. Сараб'янов [230, с. 8]. Прикладом даної тенденції можуть також слугувати етюди учнів К. Костанді – І. Бродського та Є. Буковецького, що були свого часу показані на виставках ТПРХ як самостійні роботи. Наприклад, творчі етюди І. Бродського відрізняє узорчастий, дещо орнаментальний малюнок, спокійний колорит, чіткість контурів і чітке відтворення деталей. У роботах «На дачі» (1906. Мал. 2.1.2.), «Зимка» (1910. Мал. 2.1.3.) видно небо, будівлі, що створює ілюзію мережива, народженого природою і переломленого крізь призму творчого бачення художника.

«Південноросійські імпресіоністи» майже ніколи не використовували чисті спектральні кольори, кожен мазок на картині був унікальний. Цікавими в даному аспекті є пейзажі П. Нілуса «Сад на березі моря» (1910-ті. Мал. 2.1.4.) і «Булонський ліс» (1910-ті. Мал. 2.1.5.). На думку К. Чуковського, художник «створює ліричний настрій, пише витончені, тендітні дерева, що жалібно тягнуться до стилізованих хмар» [281, с. 4]. Це пейзажі в зеленувато-срібних тонах, що підкреслюють спокійний емоційний стан навколишнього світу. Кожен мазок на картинах – результат поєднання багатьох кольорів, які створюють стриману реалістичну палітру.

Для творчості «південноросійських» художників характерне своєрідне осмислення плерного живопису в поєднанні з новою тематикою і образною побудовою. Мистецтвознавець Н. Асеєва звертає увагу на той факт, що «проблеми плеризму» розвивалися «південноросійськими» митцями протягом декількох десятиліть, попутно вбираючи досягнення імпресіонізму, які проявилися у збагаченні кольорової палітри, пастозності і широті мазка. Однак принципи плеризму, мальовничості, захоплення сонцем і кольором у їхніх картинах не вступали у протиріччя з ідейними завданнями

передвижництва, а навпаки, сприяли свободі творчого вираження. Розробка жанрового сюжету на пленері, поєднання жанру з пейзажем мали аналогії в європейському, зокрема французькому мистецтві 1870–1880 років [13, с. 124].

Взаємодія пейзажу і побутового жанру, за твердженням сина художника М. Костанді, була характерною особливістю робіт його батька [125, с. 13]. Як зазначає В. Афанасьєв, у жанрових картинах художника, написаних у 1890-х роках, більше значення відводиться пейзажу, який органічно входить до складу художнього образу і є часто головним засобом художньої виразності [17, с. 39]. Тенденція помітна у таких роботах, як «Старенькі» (1891. Мал. 2.1.6.), «Гуси» (1905. Мал. 2.1.7.), «Рання весна» (1915. Мал. 2.1.8.). Пейзаж у цих композиціях є не лише середовищем або фоном, на якому розгортається дія, а й основою емоційної характеристики всього художнього образу. Інколи навіть важко визначити жанрові ознаки цих творів: вони з однаковим успіхом могли б бути віднесені і до побутового жанру, і до пейзажу. Прикладом такого жанрового поєднання є роботи й інших одеських художників, зокрема таких, як М. Кузнецова («У свято», 1879. Мал. 2.1.9.), П. Нілус («Осінь» 1893. Мал. 2.1.10.), О. Стіліануді («Вечір. У дворі дому Ксида». 1902. Мал. 2.1.11.), тощо.

Безумовно у пейзажі одеським художникам належать великі досягнення. Видатними майстрами пейзажного жанру були: Г. Ладиженський, К. Костанді, Г. Головков, Т. Дворніков, П. Левченко та інші. Даний жанр у творчості зазначених митців розвивався у двох напрямках – живописно-реалістичному та модерністському. Так, реалістичний пейзаж переважає у творчості Г. Ладиженського, де він звертає увагу на ефекти колористичних відношень, викликаних природними явищами. Наприклад, ранковим сонячним промінням у роботі «Хаджибей» (1899. Мал. 2.1.11.) тощо. Його краєвиди відтворювали природу причорноморських степів, морські мотиви. Роботи автора характеризуються ясністю композиційного ладу та вивіреністю лінійного і тонального ритму, гармонією пропорцій.

Модерністські пошуки членів об'єднання були здебільшого обмежені засобами більш виразних можливостей колориту і живописної техніки. На це звертали увагу як автори критичних оглядів у періодичних виданнях, так і самі художники. Прикладом є роботи Г. Головкова «Дубки» (1905. Мал. 2.1.13.), І.Бродського «Весна» (1914. Мал. 2.1.14.), тощо. Таким чином, Товариству південноросійських художників належала провідна роль у формуванні тенденцій реалістичного живопису та, зокрема, традицій «південноросійського імпресіонізму» на Півдні України наприкінці XIX – на початку XX століття.

Паралельно з традиціями «південноросійської школи» на Півдні України на початку XX століття виникають й інші художні тенденції, зокрема авангардистські. Відомо, що у Херсонській губернії знайшли притулок молоді художники і літератори, які організували творчу групу «Гілея». До її складу увійшли брати Д. і В. Бурлюки, А. Безваль, Б. Лівшиць, В. Хлебніков, В. Маяковський, О. Кручених. Поетично-живописна група спиралася, з одного боку, на європейські новітні течії (кубізм, футуризм, експресіонізм), а з іншого, на потужні пласти давньоруських та скіфських традицій народного малярства. «Гілейці» у своїй творчості протиставили західноєвропейській перспективі, яка мала точку сходу, зворотну перспективу, властиву східному мистецтву – візантійській іконі, персидській мініатюрі тощо. Вони висунули ідею багатовимірності зображення на картині, яку Д. Бурлюк назвав «канонем зсунутої конструкції», що, на його думку, існував протягом усієї історії людства на противагу академічному мистецтву. В його розумінні все народне мистецтво так званих «варварських» народів – скіфів, готів, слов'ян було побудоване певним чином на принципах цього канону [186, с. 100]. Малюючи предмет, художники-гілейці намагались передати в одній картині образи візуального й логічного осмислення. Протягом 1910–1918 років Д. Бурлюк та його однодумці пропагували ідеї кубофутуризму. Сам Д. Бурлюк називав напрям «малоруський стиль», «козацько-татарський футуризм», «український стиль»

[186, с. 30]. Але групою «Гілея», що творчо експериментувала на Херсонщині, була закладена нова естетика, яка в подальшому отримала розвиток, зокрема і на Півдні України.

Однак, це були експерименти лише в певному вузькому колі митців, а от більш глобальне зрушення в естетичних смаках публіки та критики, пробудження інтересу до нового мистецтва було викликане, перш за все, двома виставками «Салонами» скульптора В. Іздебського, що проходили у 1909–1911 роках. «Є щось таке у цьому “Салоні”, що примушує хвилюватися та сперечатися <...> Це “щось” у “Салоні” – і є життя, велике биття пульсу <...> бадьорого та сміливого художнього життя», – писали у тогочасній одеській пресі [154, с. 2]. Детальний опис діяльності «Салонів» та більш розгорнуту характеристику реакції тогочасної публіки можемо бачити у працях З. Лущика [155], згадку про херсонську експозицію знаходимо у О. Сухопарова [255, с. 7], які однозначно стверджують, що «Салони» сприяли активному розвитку авангардних пошуків на Півдні України, з чим ми абсолютно згодні.

Так, вже після першого «Салону» у квітні 1910 року в Херсоні відкрилася виставка Товариства витончених мистецтв, у якій брали участь більшість місцевих художників, і, як зазначалося у місцевій пресі: «Виставка є дуже цікавою <...> і, насамперед тим, що на ній є роботи різних напрямів: є “ліві”, “праві” та взагалі інші» [274, с. 2]. У Миколаєві ж навпаки – «нове мистецтво» не отримало великої кількості прихильників та широкого розвитку, де, після виставки в Одесі, відкрилася експозиція «Салону–2». У тогочасній миколаївській пресі читаємо: «Чому лілові корови, білі дерева, строкаті небеса і зелені хмари можуть пропонуватися нам у вигляді “виставки нового мистецтва”. Іздебські можуть робити все, що їм подобається?» [223, с. 4]. У квітні 1910 року в миколаївському залі «Ліра» проходила «Виставка картин російських імпресіоністів», яка також не мала успіху в публіки [128, с. 88].

На відміну від Херсона, в Одесі, ще до відкриття першого Салону, існувала традиція проведення так званих «весняних» виставок (1896, 1897, 1899, 1902), альтернативних ТПРХ. Також 1909 року у місті виник «гурток молодих художників». Це була перша спроба об'єднання нових творчих сил. У травні 1909 року гурток провів свою першу виставку. За відгуками рецензентів можна зрозуміти, що експозиція була дуже різноманітною, але переважно традиційною [184, с. 3]. А вже після відкриття «Салону» в Одесі у січні-травні 1910 року виходять друком 1–5 номери журналу «Хвиля», серед співробітників якого бачимо майже весь «гурток молодих художників» [280, с. 23]. Вже у першому номері читаємо: «З сильною вірою у майбутнє молоді аргонавти приносять на вівар мистецтва свої сили, свою енергію та, натхненні музою, створюють своє ідеальне “Я”. Священний борг нашого суспільства – піти на зустріч молодим жерцям мистецтва і дати їм вільну, широку дорогу до здійснення їх ідеї. Дайте їм дорогу!» [289, с. 2]. Таке заохочення суспільства неодмінно дало поштовх до подальшого розвитку авангардних пошуків в Одесі. Зокрема, мистецтвознавець В. Абрамов вважає, що за кілька років, коли експонувалися «Салони», «художниками Півдня було накопичено досвід, що дозволив відійти від провінціалізму, групової замкненості ближче до практичного сприйняття нових художніх систем, що вже утвердилися на Заході» [1, с. 86].

В Одесі 1913 року відбулася друга «весняна» виставка картин «об'єднаних». Організаторами виступали молоді художники П. Волокідін, В. Крихаський і поет К. Подоводський. Число експонентів було більшим, ніж на першій виставці. З колишніх учасників залишились лише П. Волокідін, В. Дунаєвський, І. Нікіфоров, І. Штефман. Але з'явилися такі імена, як В. Бабаджан, М. Кальвінський, В. Крихаський, І. Малік, А. Нюренберг. Стилiстичної єдності серед учасників виставки, як і раніше, не спостерігалося, тому не випадково у назві було присутнім визначення «об'єднані». Виставка дійсно поєднувала художників різноманітних напрямів. Як писав П. Нілус у своїх «Враженнях»: «Найрізноманітніші

віяння відобразились у цій групі художників – починаючи від старого академічного гатунку (передвижницького), і закінчуючи неоімпресіоністами. Немає ні кубістів, ні футуристів – цієї моди наших днів. Але, виставка цікава» [183, с. 2].

На «весняних» виставках 1909 і 1913 років не було крайніх формалістичних напрямів, які в цей час набували все більшої популярності у Москві й Петербурзі. Але на Півдні України інтерес до таких напрямів сучасного мистецтва, як кубізм та футуризм, зростав щороку. Перша публікація про футуризм з'явилася в Одесі у газеті «Одесское обозрение» 2 квітня 1909 року перед відкриттям виставки гуртка молодих художників. А напередодні відкриття другої весняної виставки, 27 березня 1913 року, на сторінках газети «Южная мысль» була передрукована з берлінської «Zeit» стаття «Георг Брандес про футуристів» [53, с. 3]. Знаменитий датський критик аналізував книги та теоретичні погляди лідера італійських футуристів Ф. Марінетті. А 2 травня «Одесский листок» розмістив велику статтю М. Слоніма «Основи футуризму» [243, с. 2].

Вже на початку 1914 року в Одесі, Херсоні та Миколаєві проходили вечори футуристів. У Миколаєві вечір Д. Бурлюка і В. Маяковського відбувся 24 січня 1914 року в місцевому театрі Шеффера. В. Маяковський побудував свій виступ у властивій йому відверто зухвалій манері, агітуючи за урбаністичне мистецтво [176]. Він говорив від особи поета-футуриста, але ці ж ідеї сповідували і футуристи-художники. В Одесі було декілька вечорів. Перші проходили на сцені Руського театру 16 та 19 січня. Лекцію на тему сучасного живопису, принципів кубізму та футуризму читав Д. Бурлюк, В. Маяковський та В. Каменський декламували свої вірші. Наступний вечір відбувся 7 січня у залі «Уніон». Тут виступав з «поезоконцертом» егофутурист І. Северянін, читали вірші В. Баян, Е. Орлеанська, виступав з доповіддю В. Ховін. У пресі з приводу цього вечора зустрічаються позитивні відгуки: «Вечір нової поезії мав великий успіх у значної частини публіки» [206, с. 2]. Таким чином, на Півдні активно розвивалися новітні віяння у

мистецтві та переважно прихильно сприймалися в художніх колах та широких верствах населення.

Подібною до «Салонів» В. Іздебського була чергова «весняна» виставка картин, що відкрилася 23 березня 1914 року в Одесі у Міському музеї витончених мистецтв [35]. Від попередньої (відбувалася 1913 року) виставка відрізнялася тим, що до участі, окрім місцевих майстрів, були залучені художники «Бубнового валета» і Мюнхенська група на чолі з В. Кандинським. Серед її учасників були: Н. Альтман, А. Лентулов, М. Гершенфельд, Г. Бострем, П. Волокідін, І. Никифоров, А. Нюрнберг та інші. Твори художників Мюнхена експонували в окремій залі. Серед них переважали картини В. Кандинського, роботи якого представляли «сучасні шукання» в живопису. За словами В. Симоновича, експозиція визначала дві головні тенденції, що намітилися у мистецтві: «тяжіння до чистого живопису, з одного боку, і потяг до пластичного відтворення світу, з іншого» [237, с. 14].

Так, завдяки вищезазначеному, почало формуватися певне коло одеських живописців, що прагнули до новаторства. Роботи молодих художників, на думку тогочасної критики, об'єднували загальні принципи їх творчості: тяжіння до «чистого мистецтва», до декоративного живопису і уваги до формальних засобів живопису – кольору і форми. У їх картинах відчувався вплив нового французького мистецтва, зокрема, таких художників як П. Гоген, П. Сезанн, А. Матісс, П. Пікассо. В окремих рецензіях тогочасних газет їх називали «одеські парижани». У пресі зустрічаємо неоднозначні відгуки про «нові» живописні твори. Серед позитивних рис робіт «одеських парижан» відмічались оригінальність трактувань і композицій, сила та яскравість кольорів. «Для Одеси це нетипово: яскраво, строкато, кольорово і молодо», – читаємо у місцевій періодиці [183, с. 2]. Одні критики намагались переконати читачів, що «у модернізмі немає нічого страшного» [213, с. 4]; інші вважали, що «мистецтво померло у швидкому русі технічного прогресу» [113, с. 3].

Отже, маємо підтвердження того, що одеські художники прагнули до нових форм та засобів вираження у живописі. Спільні ідеї та погляди призвели їх до офіційного об'єднання 1917 року в Товариство незалежних художників, що поєднало молодих живописців, які не сприймали передвижницьких поглядів ТПРХ, прагнули творчої свободи та відмовлялись від журі, з його суб'єктивним правом добору творів на виставки. Головою «незалежних» став М. Гершенфельд, секретарем – В. Крихацький. «Пошуки – домінуючий лозунг Товариства», – читаємо у газеті «Южный огонек» за 1918 рік [97, с. 15]. Товариство проіснувало до 1920 року і встигло провести дві самостійні виставки у Міському музеї (наприкінці 1918 р. і 1919 р.) і одну спільну з Товариством південноросійських художників – у червні 1918 року у приміщенні художнього училища [280, с. 103].

26 листопада 1917 року відкрилася перша виставка членів Товариства незалежних художників. У газеті «Одесские новости» повідомлялося, що на виставці будуть представлені всі напрями живопису «від помірною імпресіонізму до кубізму включно» [39, с. 6]. Мету виставки її організатори реалізовували за допомогою читання лекцій, концертів «нової музики», поетичного «ранку». Серед учасників: В. Бабаджан, Л. Бродський, П. Ганський, М. Гершенфельд, Ф. Гозіасон, В. Крихацький, С. Олесевич, С. Фазіні, Т. Фраєрман, Є. Шполянський, М. Юхневич та інші. Вже на першій виставці було помітним розділення художників Товариства за певними напрямками «нового мистецтва» та збереження реалістичного напрямку у творах «південноросійських» майстрів. Успіху виставки значною мірою сприяли проведені Товариством, на кшталт паризьких салонів, ранки, присвячені новій поезії, музиці, що супроводжувалися лекціями та концертним відділенням [97, с. 2]. Отже, склад учасників виставки був досить різноманітним. Цю тенденцію можна спостерігати і на наступній виставці. Цікавим є те, що від одеської критики «лівим» художникам «діставалося» не стільки за новації, скільки за подібність до французів: «Досі я не можу змиритися з самовизначенням нашого молодого товариства

художників як товариства незалежного. Я б сказав, що товариство виключно залежне, воно цілком залежить від західних течій мистецтва» [183, с. 2]. Про вторинність одеських «незалежних» писали Н. Інбер, С. Золотов, І. Златогоров, але важливо, що всі критики виділяли групу живописців, яку оцінювали вище за інших. Серед них називалися імена Г. Бострема, А. Нюренберга, Т. Фраєрмана, С. Фазіні, С. Олесеви́ча, В. Предаєвича. Ці художники – разом з головою Товариства М. Гершенфельдом – були ядром «незалежних», його рушійною силою [280, с. 105]. І саме за цими художниками, вже на початку ХХІ століття, закріпилась назва «одеські парижани», оскільки, на думку їх сучасників, у творчому доробку вони нагадують своєю живописною манерою того чи іншого відомого майстра французької школи, зокрема, П. Сезанна, А. Матісса, П. Гогена [72, с. 106]. Джерела знайомства «одеських парижан» з новаторськими течіями в європейському мистецтві були різноманітними. Ключовим моментом, як ми вже зазначали раніше, були міжнародні Салони В. Іздебського. Окрім того, деякі з одеських «новаторів» навчалися за кордоном. Так, наприклад, М. Гершенфельд та Т. Фраєрман займалися у Мюнхенській Академії мистецтв та Паризькій Академії мистецтв. За спогадами Т. Фраєрмана, він був знайомий з А. Матіссом, працював з Е. Дега та у майстерні О. Родена. Брав участь у Салонах – Осінньому та Незалежних, у Салоні гумористів. Пізніше жив та працював у Лондоні (1914–1917). У приватних паризьких академіях займався А. Нюренберг. І. Малік та С. Олесеви́ч бували у Парижі, зокрема останній виставляв картини у паризьких Салонах: Міжнародному та Незалежних [192, с. 171]. Одним з важливих каналів інформації для художників були огляди сучасних європейських виставок, репродукції у провідних журналах: «Золоте руно» (1906–1910), «Аполлон» (1909–1917) [192, с. 45]. В одеську бібліотеку також регулярно надходили з Європи журнали віденського Сецесіону «Ver Sacrum» («Весна священна», 1898–1903), французькі «Art et Decoration», «L'Art Decoratif», англійські «The Studio» і «The Art Journal» (до 1909), німецький «Die Kunst», «Decorative

Kunst» (до 1914), італійський «Emporium» та інші. якими користувалися поціновувачі мистецтва.

Друга виставка «незалежних» відкрилась у грудні 1918 року. Склад учасників цього разу був інший – практично не було випадкових експонентів, всі імена належали «одеським парижанам» і близькому до них колу художників. Судячи з відгуків у пресі, виставка викликала неабиякий інтерес. Окрім того, вже після цієї виставки почали формуватися певні риси, характерні для робіт «одеських парижан». Так, у рецензії Н. Інбера можемо читати про схожість всієї групи художників: «Вони так подібні один до одного, що якщо б їх зшили яким-небудь “невидимим швом”, то ніхто не зміг би сказати, де закінчується живопис пана Брудензона і починається живопис пана Соколіні або пана Бродського <...> Буро-коричнева, оливкова палітра, яка стала обов’язковою для усього пізнього кубізму; фресковий характер фактури, планіметрична композиція – це школа! Подібно новгородським або псковським іконописцям, що розчиняли свою індивідуальність у канонічних особливостях “письма”, послідовники П. Пікассо нічим не видають свого живописного темпераменту або особливостей своєї композиційної ритміки» [99, с. 3]. В іншій рецензії читаємо: «Критика, а за нею і публіка, ділить усе експоноване на кольорових, оригінальних (сюди потрапили І. Малік, М. Гершенфельд, І. Нікіфоров та інші) і на “коричневих”. Коричневі – це кубісти... Їх появу можна успішно пояснити впливом А. Матісса, морським кліматом нашого міста, близькістю соціальної революції і просто духом двадцятого століття» [224, с. 16]. Отже, серед особливостей живописних полотен «одеських парижан», судячи з рецензій критиків, виокремлюємо: переважання теплих коричнево-зелених кольорів, експерименти з фактурою, експериментаторський, пошуковий характер робіт. Судячи з творчого доробку, «одеських парижан» не приваблювала безсюжетність та безпредметність. Серед пріоритетних напрямів можемо виділити кубізм, фовізм та експресіонізм, однак ці віяння у творах «одеських лівих» отримали нову інтерпретацію – як правило, посилювалась роль примітивізму.

Джерелом формування нової пластичної мови для них стає первісне мистецтво, фольклор, примітив, ікона та некласичні системи образотворчого мистецтва, дитяча творчість. Все це характерні риси творів українського авангарду. Прикладом є роботи: М. Гершенфельда («Бретонський пейзаж», 1908. Мал. 2.1.15), І. Мексина («Червоний ліхтар», 1916. Мал. 2.1.16.; «Ельза Крюгер», 1917. Мал. 2.1.17.), С. Олесевича («Портрет Сандро Фазіні», 1917. Мал. 2.1.18.), Т. Фраєрмана («Вечір», 1918. Мал. 2.1.19; «Натюрморт з вазою», 1918. Мал. 2.1.20.) тощо. Отже, розглянемо творчий доробок одного з «одеських парижан» – Ісаака Маліка.

Як зазначає О. Барковська, І. Малік народився в Одесі 1884 року. 1907 року поїхав навчатися до Парижа, у Національну школу витончених мистецтв. Під час перебування у Франції відвідував тогочасні виставки, салони, ретроспективи. Брав участь в Осінньому салоні 1907 року та Салоні незалежних 1908 року [189, с. 149]. Там він знайомився з творчістю імпресіоністів, постімпресіоністів, де особливу увагу викликали полотна К. Моне, К. Піссарро, А. Сіслея, В. Ван Гога, П. Сезанна. Після повернення до Одеси художник працює переважно в жанрі пейзажу. На відміну від інших «одеських парижан», він виступає прихильником пуантилізму, приходячи пізніше до вільної експресії. Прикладом можуть бути роботи «Весна» (1916. Мал. 2.1.21.), «Квітучі дерева» (1916. Мал. 2.1.22.), написані чистими, незмішаними між собою кольорами. У них художник використав властивість ока на відстані сприймати хаотичні окремі мазки як ціле, що є характерним для імпресіоністів. «Імпресіоніст йде до природи, виходить на свіже повітря, віддається враженню, намагаючись зняти те, що стоїть між сприймаючим і сприйманим. Природу він передає правдиво, але імпресіоністично, через “кольорові вібрації”, через “феєрію світла”» [8, с. 63].

Практично всі художники-імпресіоністи писали воду. Саме поняття імпресіонізм, як відомо, з'явилося від назви пейзажу води. К. Дебюссі писав: «Це мистецтво вільне, іскристе, мистецтво відкритого повітря, мистецтво, розмірне зі стихіями, з вітром, небом, морем!» [55, с. 231]. Це ми можемо

спостерігати у полотні І. Маліка «Весна на Марні» (1917. Мал. 2.1.23.). Роботу написано експресивно, мазки не приховані, не змішані – погляд їх з'єднує в ціле і з'являється відчуття руху, вібрації. Кольори у роботі переважно теплі, їх об'єднує коричневе тло полотна, завдяки чому виникає відчуття незалежності, самодостатності живопису, який не повторює реальність, а створює новий світ.

Починаючи з 1918 року стиль художника змінюється. Він став писати широко, декоративними плямами, але не відмовився від світу реального, не перейшов до живописної метафори. І. Малік йде від дрібного імпресіоністичного мазка до великого і широкого. Розкуто поводитьсь з кольором, використовуючи яскраві і контрастні поєднання в фовістичній манері. Він з'єднує несхожі за тоном кольорові площини подібно П. Сезанну. Так, на першому плані картини «Вуличні музиканти» (1919. Мал.2.1.24.) у сонячний літній день зображена група людей та тварин – вуличних музикантів з козами. Тварини, люди, дахи будинків – усе це написано узагальнено, широким мазком, що говорить про увагу художника до колірної плями. Тут немає і натяку на тривожний гострий мазок. Задній план гранично узагальнено – дахи будинків і жовтий фон по центру, написані плоско і геометризовано. І. Маліку не вдається подолати статику, складається враження, що люди не рухаються, швидше сприймаються як частина фону. Незвична композиція цієї роботи – перший план визначає діагональ, задній план – фронтальний. Таке поєднання створює враження умовної тривимірності: перший план стає просторовим, другий – плоским. Колорит витриманий у яскравих тонах – жовтий, зелений, темний коричневий, червоний. Колір чистий, без змішання різних відтінків, що не рідко можна зустріти у фовістів [72, с. 110].

У подальшому роботи майстра отримують все більше узагальнення, помітним стає примітивістське начало, характерне для українського авангарду. Наприклад, полотно «Адам і Єва» (1918. Мал. 2.1.25.) настільки сильно узагальнене, що робота наближається до абстракції. Тут основою стає

поєднання кольорових плям. Чисті жовті, зелені, яскраві червоні відтінки перетинаються з похмурими землистими тонами – коричневим та темно-зеленим, що надає роботі сильного контрасту. На передньому плані художник зображує Адама і Єву – їх фігури узагальнені, майже примітивні. Дерева та гори написані схематизовано, що свідчить про відсутність інтересу до деталей.

Не зважаючи на те, що роботи І. Маліка багато в чому нагадують твори відомих тогочасних митців, таких як П. Сін'як, К. Моне, К. Піссарро, А. Сіслей, П. Гоген, П. Сезанн, у них присутня і типова риса творчості майстра, – особливий притаманний йому ліризм [212, с. 41]. Критик С. Маковський у статті «Національне питання», розвиваючи тезу запозичення в мистецтві, на великому масиві прикладів доводить, що навіть у самобутніх художників можна знайти запозичення. «І це зовсім не важливо, – стверджує він, – важливо, як втілив народ взяте в інших; самобутність його в тому, як він змінив успадковані форми, як висловив через них свої особливості. Питання не в формах, а в їх одуховленні, в непереборному трепеті краси, що вкладена століттями національного життя» [156, с. 37]. Так, і «одеські парижани», слідуючи за своїми кумирами, пройшли класичну еволюцію «від імпресіоністів до П. Пікассо», яка була основою концепції європейського авангарду, але і додали свої риси, що наближують їх роботи до класичного українського авангарду.

Слід також відмітити, що свої ідеї щодо «нового живопису» та інших мистецтв художники-новатори Одеси намагалися впроваджувати і за допомогою художньої освіти. Так, 1 жовтня 1918 року в Одесі було відкрито Вільну Майстерню живопису і скульптури під керівництвом А. Нюренберга. Завданнями майстерні були: створення вільного і живого середовища для тих, хто цікавиться сучасним мистецтвом і бажає працювати у його галузі, дослідження новітніх питань сучасного мистецтва, читання рефератів та лекцій, дебати та дискусії (брали участь А. Нюренберг, Ф. Гозіасон, В. Бабаджан); вивчення декоративного мистецтва під керівництвом

Т. Фраєрмана. Художня система студії ґрунтувалася на новаторських методах «вільних академій Парижа та Мюнхена», як можна бачити по афішах, що збереглися [192, с. 182].

Але відзначимо, що у самому Товаристві «незалежних» не було єдності. Кожен з лідерів (Г. Бострем, М. Гершенфельд, А. Нюренберг) мав свою точку зору щодо розвитку мистецтва в цілому і діяльності об'єднання зокрема, у кожного були свої прихильники. Ці естетичні суперечки і боротьба всередині Товариства погіршили політичні обставини – частина молодих художників на чолі з А. Нюренбергом з приходом в Одесу більшовиків весною 1919 року пішли на службу новій владі. Вже на початку квітня при Губнаробразі було створено підвідділ пластичних мистецтв, який очолив А. Нюренберг [185, с. 20]. Але незважаючи на політичні складнощі, Товариство відкрило ще одну «осінню» виставку – взимку 1919–20 років. Проте, судячи з відгуку П. Нілуса, що був опублікований у газеті «Южное слово», виставка не становила значного інтересу: «Наші одеські “парижани” втратили свіжість і повторюються, не вдосконалюючись» [183, с. 2]. У подальшому діяльність «незалежних» художників була зупинена у зв'язку з революційними подіями у країні. Так, С. Олесевич та С. Фазіні емігрували до Парижа, А. Нюренберг та І. Мексин переїхали до Москви. В Одесі залишились М. Гершенфельд, що викладав у художній профшколі та Т. Фраєрман, який став професором художнього інституту, а потім був одним із засновників одеського Музею східного та західного мистецтва. [192, с. 158].

Таким чином, роботи «одеських парижан» – це певне свідчення того, що Одеса перебувала у рідніщі загальних процесів європейського та українського культурного життя другої половини 1900 – початку 1920-х років. «Одеські парижани» зробили значний внесок у зародження і розповсюдження авангардних тенденцій на Півдні України, про що свідчить їх творчий спадок та подальший розвиток започаткованих тенденцій у творчості місцевих художників другої половини ХХ століття.

У 1930-х роках політичні зміни у країні перервали природний хід подій у всьому, в тому числі й у мистецтві. Більшість художників були змушені емігрувати, хтось загинув, а інші – якось прилаштувалися до нових умов існування. Зберігачем та розповсюджувачем реалістичних традицій у цей період було Товариство імені К.К. Костанді, а пізніше Одеське відділення Спілки художників України. Так само як і реалізм, авангард на Півдні України продовжував існувати та розвиватися. Під керівництвом М. Бойчука група місцевих художників, зокрема, Н. Павлюк, А. Іванов, М. Шехтман, у пошуках нового мистецтва, створювали монументальні фрески в санаторії на Хаджибейському лимані. В Одесі, в художньому училищі продовжував викладати адепт авангарду Т. Фраєрман. Він розвивав «новітнє» бачення у поглядах своїх учнів.

2.2. Специфіка художнього процесу Півдня України в 60–80 роках ХХ століття

Починаючи з 1945 року, у світовому мистецтві панує тенденція повернення до ідей модернізму початку ХХ століття. Причому, якщо до Другої світової війни до експериментів у мистецтві суспільство і художні критики ставилися далеко не прихильно, то після її закінчення експерименти стали втілювати «західні цінності». Найбільше це стосується США, де в 1940–1950-х рр. сформувалася потужна і впливова Нью-Йоркська школа візуальних мистецтв. Мистецтвознавець О. Якимович відзначає зміну ставлення до авангарду після Другої світової війни: «Тепер авангардизм став свого роду візитною карткою західного суспільства, маніфестацією його волі і динамізму. Мистецтво, що було підозрілим, зробилося “нашим”» [290, с. 6].

У 1960-х роках подібні тенденції у мистецтві стали відбуватися і в Україні. Як зазначає О. Петрова, «свобода творчості, яку було задушено сталінським терором на початку 1930-х, стрімко набирала сил у час короткої «хрущовської відлиги» у колах інтелектуалів та молодшої генерації художників. У порадянщеному суспільстві, яке тридцять років проіснувало під тиском репресій, починалося пробудження вільної думки та творчої ініціативи» [199, с. 17]. 1957 року відбувся Перший Всесоюзний з'їзд художників, що зібрав делегатів від більш ніж 7000 художників і мистецтвознавців, на якому були підбиті підсумки та визначені шляхи подальшого розвитку мистецтва. У цьому ж році відбулася Всесоюзна художня виставка, експозиція якої була побудована за республіками. У ній взяли участь художники як старшого покоління, так і молодь. З'явилися нові мистецькі спеціалізовані журнали – «Творчество», «Декоративное искусство СССР», «Художник» та інші. Починається обмін виставками з іншими країнами. Вітчизняне мистецтво стало широко пропагуватися в Західній Європі, США, Індії, Сирії, Єгипті тощо. 1958 року на Всесвітній виставці у Брюсселі багато радянських художників отримали високі нагороди.

Безсумнівно відбувається активізація мистецького життя в ці роки, але сам культурний процес був далеко не однозначним [214]. Виникло багато суперечливих питань, зокрема і питання про особливості соцреалізму та місце радянського мистецтва у світі. Варта уваги в цьому зв'язку думка О. Петрової про те, що «"натурне бачення" як система, що шляхом диктату соцреалізму була утверджена в мистецтві 1930–1950-х, переживало кризу. Йому на зміну прийшли пошуки нових стилістичних систем. У них, як це надалі стало очевидним, закладалися передумови образотворчого плюралізму наступних 1970-х і 1980-х років» [200, с. 52].

Художній процес у 1950–1960-х роках на Півдні України був повністю підпорядкований загальним мистецьким тенденціям у країні. В той час на території радянської держави мистецькі процеси регулювалися Спілкою радянських художників (громадська творча організація художників та мистецтвознавців, з 1957 – у його систему входять спілки художників союзних і автономних республік і т.д., на території України – Спілка художників УРСР) [39, с. 496] і Українською спілкою кооперативних товариств художників «Укоопхудожник». Відомо, що «Укоопхудожник» було створено 13 липня 1950 року, для організаційно-господарського керівництва діяльністю кооперативних товариств художників. У відповідності зі статутом на неї покладалися завдання сприяння поліпшенню змісту, кількісного та якісного зростання образотворчого мистецтва в Україні в галузі живопису, графіки, скульптури, декоративних архітектурно-художніх і оформлювальних робіт та іншого [308].

У Херсоні обласне виробничо-творче кооперативне товариство робітників образотворчого мистецтва, що було підпорядковане спілці «Укоопхудожник», створено 1951 року. Головою правління організації було призначено Л. Штирмера [295, с. 1]. Тоді ж було визначено головне завдання діяльності товариства – пропаганда соціалістичного способу життя шляхом наближення мистецтва до народу. Основною роботою художників товариства було так назване «держзамовлення». Перш ніж призначити гонорар за

виконаний твір, роботу ретельно перевіряла й приймала спеціально призначена художня рада і визначала її відповідність поставленим завданням. Це підтверджується у документах Товариства. Так, читаємо у наказі за 3 вересня 1951 року: «За останній час має місце факт жорсткого порушення контролю за ідейністю. З числа виготовлених живописним цехом пейзажів для Херсонського Книготорга, художньою радою був заборонений пейзаж з українською хатою виготовлений ст. майстром Ю. Дульським» [296, с. 9]. Як наслідок, пейзаж було вилучено та наказано замінити його «іншим ідейно-витриманим твором відповідної вартості». Таким чином, тогочасне художнє життя Херсона було повністю підпорядковане «завданням соціалістичного мистецтва» і проявитися творчій фантазії художника було майже неможливо.

У лютому 1951 року й у Миколаєві було створено кооперативне товариство художників, підпорядковане спілці «Укоопхудожник». Колектив організації займався виконанням виробничих замовлень для оформлення міста та області, виготовленням портретів та плакатів тощо. З 26 жовтня по 18 листопада 1952 року у місті відбулася перша обласна виставка. Серед митців свої твори показали В. Фірсов, А. Покосенко, В. Зизда, А. Завгородній, О. Здиховський та інші [309].

1952 року була відкрита і перша виставка херсонських майстрів, на якій експонувалися твори 17 художників, загальною кількістю 85 робіт. Найбільшу кількість творів на виставці представив Г. Курнаков (близько 20 робіт), серед учасників були С. Каповський, К. Московченко, І. Ботько, Ф. Зайцев, Л. Штирмер та інші. Переважно експонувалися «реалістичні» твори [278, с. 9]. Як свідчать архівні матеріали, з цього часу обласні виставки один раз або двічі на рік стали традиційними у Херсоні та Миколаєві. Виставки стали потужним поштовхом для розвитку професійного образотворчого мистецтва у цих містах. Це пояснюється тим, що місцеві художні ради (виставкоми), до складу яких увійшли провідні майстри регіону, а інколи представники зі столиці, готуючи кожну чергову виставку,

розглядали і обговорювали багато робіт, консультували художників, укладали з ними договори щодо створення майбутніх робіт. Вони проводили величезну навчальну та виховну роботу, і в той же час централізовано керували розвитком українського мистецтва. Участь в обласних виставках, а це був необхідний етап для участі в республіканських і всесоюзних вернісажах, стала не тільки критерієм професійного рівня будь-якого художника, а й давала можливість досить об'єктивно і конкретно визначити індивідуальне зростання митця.

Так, у Миколаєві вже після четвертої виставки стало зрозуміло, в області дуже невелика кількість професійних художників і за рекомендацією Спілки радянських художників було прийняте рішення запросити митців з інших регіонів. Першими на запрошення відгукнулись А. Коптєв з Ужгорода, О. Сопелкін із Дніпропетровська, В. Ольшанський з Вінниці, пізніше – А. Антонюк із Одеси [277, с. 13].

Ще 1940 року при Спілці радянських художників було створено організацію Художній фонд, що складала матеріальну та фінансово-економічну основу Спілки художників. До фонду увійшли підприємства, які створювали та випускали художню продукцію, салони, учбово-виробничі студії, дирекції виставок, виставкові зали, будинки творчості, бази і будинки відпочинку тощо. Фонд організовував і проводив виставки, аукціони, створював умови для творчої діяльності, забезпечував умови для написання творів на замовлення, здійснював ремонт підприємств та багато іншого [305, с. 3]. Починаючи з 1964 року, усі обласні товариства «Укоопхудожника» були переведені до системи Художнього фонду УРСР. У Херсоні 2 січня 1964 року створено обласне відділення Худфонду, директором призначено Л. Хайкіна [297, с. 1]. Аналізуючи накази по відділенню, можна зробити висновки, що творче життя митців було дуже активним, однак продовжував існувати суворий ідеологічний контроль. Херсонські художники сприйняли тотолітарну систему і вимушені були виконувати державні замовлення. Владні структури цим користувалися і періодично керували художнім

процесом. Така ж ситуація спостерігалась і у Миколаєві, де 1 січня 1964 року на базі обласного кооперативного товариства художників було організовано відділення Художнього фонду УРСР [310].

Отже, робота у сфері образотворчого мистецтва у 1950–1960-х роках у Херсоні та Миколаєві існувала скоріше як професія, а не як покликання, а отже, набувала ремісничого характеру. Зрозуміло, що більшість художників цілком задовольнялися подібним станом речей. Для них художня діяльність була лише (або в першу чергу) засобом заробляння коштів на життя, вони виконували свої обов'язки подібно до чиновників підприємств і установ. Однак були і такі, для кого робота обов'язково мала передбачати творчий момент (незалежно від художньої цінності творів, що виходили з-під їхнього пензля). Саме ці художники стали рушійною силою в розвитку художнього життя Херсона та Миколаєва у 1960–1980 роках та були ініціаторами тих змін, що відбувалися в областях після утворення обласних відділень Спілки художників УРСР.

У Миколаєві обласне відділення Спілки художників УРСР створено 1970-го року. У новоутворене об'єднання увійшли 15 митців, які одразу отримали квартири та майстерні для творчої роботи. До складу правління миколаївського осередку були обрані такі художники, як В. Лапін, Я. Дацко, М. Ряснянський, А. Завгородній, О. Майко [145, с. 20]. Від самого початку свого існування організація була налаштована на пошук нових ідей, тем та напрямів. При цьому, органічним стає взаємозбагачення художників за рахунок розмаїття творчих регіонів, звідкіля майстри прибули до міста. Вже протягом 1971 року відбулися чотири виставки образотворчого мистецтва. Так, у травні в залах музею імені В. Верещагіна проходила експозиція творів молодих художників Миколаївщини. Було представлено понад 100 робіт. На обговорення заходу були запрошені митці з Одеси та Херсона, які особливо відзначили роботи А. Антонюка, М. Бережного, В. Бондарчук, С. Сенкевич [145, с. 20]. З кожним наступним роком кількість виставок творів професійних митців у місті корабелів невинно зростала. Вже 1976 року

Миколаївським відділенням Спілки художників УРСР проводилося більше 19 художніх виставок на рік [162, с. 32], що свідчить про неймовірну динаміку художнього життя в області.

Як зазначає Ю. Павленко, у 1970-х роках в області покращився стан культурно-духовної сфери. Після прийняття 1973 року Постанови «Про заходи подальшого покращення умов роботи загальноосвітньої школи» в області відбулися суттєві зміни в галузі освіти. Значні досягнення спостерігались у вищій та середній спеціальній школах [195]. Ще з 1954 року в Миколаєві діяв технікум підготовки культурно-освітніх працівників. Щороку авторитет технікуму зростав завдяки концертній діяльності колективу та методичній і практичній допомозі селянам з художньою самодіяльністю. 1961 року технікум було реорганізовано у культурно-освітнє училище. 1971 року відкрилася Миколаївська філія факультету культурно-освітньої роботи Київського державного інституту культури. Навчання здійснювалось за двома напрямками: бібліотечна справа і культурно-просвітницька робота. Були відкриті кафедри культурно-освітньої роботи, хорового диригування, бібліотекознавства. Однак, у даних закладах не готували фахівців з образотворчого мистецтва. У 70–80 роках у місті діяла художня школа, дитяча художня студія «Синій кіт», художня студія Будинку культури. 1977 року при Художньому музеї імені В.В. Верещагіна почала працювати дворічна школа юного мистецтвознавця, однак відкрити художнє училище не було можливості [161, с. 4]. Таким чином, професійна художня освіта не була розвиненою на Миколаївщині у досліджуваний період. Миколаївські художники переважно отримували освіту в Одесі, Києві, Львові та інших містах.

Для ширшого обміну досвідом з колегами та більш активного спілкування з художниками України 1972 року в Очаківському районі Миколаївської області відкрито етюдну дачу та базу відпочинку імені Р. Судковського [312], а пізніше – у квітні 1982 року в Очакові створено Музей мариністичного живопису. На момент відкриття музейна колекція

налічувала 70 живописних робіт, 20 з яких належали пензлю Р. Судковського, і складалася з творів музею імені В.В. Верещагіна, Одеського художнього музею, Художнього фонду спілки художників України, Спілки художників РСФСР, Миколаївської спілки художників та приватних колекцій [19, с. 4]. Відкриття ще одного художнього музею (окрім музею імені В.В. Верещагіна) сприяло більшій популяризації мистецтва серед населення Миколаївщини.

Знаковою подією у культурному житті Миколаєва 1970-х років стає художнє оформлення Музею суднобудування та флоту художниками Ю. Стешиним, Ю. Озерним та В. Семерньовим, за яке митці у 1981 році були нагороджені премією імені Т. Г. Шевченка. Діорама «Будівництво кораблів на Миколаївському адміралтействі у першій чверті ХІХ століття», автором та виконавцем якої є В. Семерньов, стала головною окрасою експозиції музею [277, с. 9].

Великий вплив на розвиток художнього життя у Миколаєві мала виставкова діяльність. Так, у жовтні-листопаді 1976 року в місті проходила виставка київських митців: І. Макарової, О. Міловзорова, Г. Неледві, В. Рижих та М. Савельєва. Ця подія привернула увагу не тільки миколаївців, а й глядачів з сусідніх областей [162, с. 32]. У своїх творах експоненти зверталися до пошуку форми, до помірної стилізації та монументальності. Їх роботи продемонстрували у регіоні стилістичне розмаїття тогочасного мистецтва та однозначно давали приклад мистецького пошуку художникам регіону. 1978 року в залі Миколаївської спілки художників проходила виставка львівських майстрів декоративно-прикладного мистецтва. В експозиції можна було побачити кераміку, скло, текстиль. В. Малина, аналізуючи дану мистецьку подію, звертає увагу на твори З. Флінти, Л. Кисельової, О. Беспальків та інших. Підсумовуючи, критик стверджує, що «виставка знайшла гарячий відгук у серцях прихильників мистецтва міста корабелів» [157, с. 69].

Художнє середовище миколаївців завжди було налаштоване на майстерний мистецький дискурс, на постійну творчо збалансовану дію [269, с. 207]. Так, восени 1984 року в Миколаївській області працювала велика творча група молодих митців з різних міст України (Одеси, Запоріжжя, Києва, Харкова, Жданова, Донецька), що отримала назву «Прибужжя – 84». Вперше на творчий пленер разом зібралися живописці, графіки та скульптори. У своїх творах митці зображували визначних людей області, підприємства Миколаєва, пейзажі Бузького лиману, Ольвії, Очакова та інше. На думку В.Малини: «Відсутність тематичної заданості не тримала митців ні в рамках теми, ні в рамках жанру <...> Одними з кращих були роботи О. Недошитка з Одеси» [159, с. 23] За результатами творчої зустрічі було організовано виставку, що збагатило художнє життя регіону та заохочувало молодих митців до подальшої творчої праці.

У Києві 1986 року відбулася звітна виставка творів миколаївських художників. Як зазначає В. Малина, на цей момент колектив миколаївського осередку збільшився до 33 членів спілки, а загалом налічував більше 80 осіб, більшу частину з яких складала молоді митці. Виставка засвідчила, що в обласній організації чимала роль належить провідним митцям (М. Бережному, А. Завгородньому), що згуртували людей навколо концепції, ідеї, жанру тощо. Загалом колектив міцний та активно бере участь у художньому житті країни [160, с. 9]. Таким чином, художнє життя Миколаєва 1960–1980 років відзначалося динамічністю та активною творчою позицією місцевих митців. Найактивніший розвиток художнього процесу відбувався у 1970–1980 роки, у так званий період «застою» в радянській культурі. Трохи по-іншому розвивалося професійне образотворче мистецтво зазначених років на Херсонщині.

15 січня 1971 року відбулися установчі збори членів Спілки художників УРСР херсонської групи, згідно з наказом №9 від 15 січня 1971 року була затверджена Херсонська організація Спілки художників УРСР. Членами Спілки на той момент вже були: А. Платонов, В. Шкуропат,

Д. Катинін, І. Белокур, І. Ботько, І. Шапко, К. Московченко, Л. Штирмер. Перспективними митцями вважали: Ю. Браїлова, В. Ваганова, Г. Баклакова, Д. Дзевановського, Ф. Загороднюка, В. Потребенка, О. Іванову, Б. Лавриненка, В. Машницького, Г. Петрова та ін [301]. При ній функціонували секції живопису, графіки, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва. Відділення організувало виставки, займалося створенням каталогів місцевих художників, контролювало виробничі замовлення, сприяло активній творчій діяльності херсонських художників.

У серпні 1972 року в Херсонському краєзнавчому музеї відбулася перша об'єднана виставка художників міста. Свої роботи представили 36 митців. У місцевій пресі були відмічені твори В. Машницького, К. Московченка, В. Ваганова, В. Потребенка, В. Трапенка, Р. Браїлова, О. Єлізарова, А. Платонова. Зокрема, зазначено, що раніше на обласних виставках у творчості херсонських митців переважали два жанри – пейзаж та натюрморт, а нині з'явилися портрет та історичний жанр [93, с. 3].

За допомогою організованої 1972 року обласної виставки стала зрозумілою наявність невеликої кількості професійних художників у місті, але, на відміну від Миколаєва, до Херсона спеціально не запрошували митців з інших регіонів. За словами В. Чуприни, що на той момент обіймав посаду голови управління культури Херсонської області, зміцнення творчого потенціалу херсонського осередку відбувалося місцевими силами [*Інтерв'ю автора з В.Г. Чуприною, 5 вересня 2017 р.*]. З цією метою було організовано молодіжну секцію, яка складалася з перспективних молодих художників. Слід зазначити, що в Херсоні, так само як і в Миколаєві, не було спеціалізованого освітнього закладу з підготовки професійних художників. З 1944 року в місті діяв технікум політосвіти з відділами бібліотечної та клубної роботи. 1967 року технікум перейшов на нові навчальні плани, покликані сприяти підготовці якісно нових кадрів культурно-освітніх працівників, які могли б вести не тільки культурно-масову роботу, а й керувати колективами художньої самодіяльності. Тоді педагогічний колектив

поповнився висококваліфікованими фахівцями, зокрема, і мистецтвознавчих дисциплін [102, с. 62]. Таким чином, щоб отримати вищу або середню художню освіту майбутні херсонські митці мали їхати до інших міст, зокрема Одеси, Києва, Львова тощо.

Отримавши освіту, молоді художники поверталися до рідного Херсона. Зі вступної статті до виставки херсонських художників 1974 року читаємо: «Сьогодні у нашому місті працює багато художників, серед них переважають молоді митці. Їх мистецтво у всіх видах та жанрах продовжує оспівувати минуле нашої Батьківщини, красу природи Херсонщини <...> твори херсонських художників постійно експонуються на республіканських та всесоюзних виставках та за кордоном» [121, с. 3].

Про діяльність херсонського мистецького осередку у 1970 роках розповідає В. Чуприна: «Художнє життя на той час продовжувало розвиватись та було дуже активним. Ми не пропускали жодного свята в календарі, робили дуже багато виставок. Яскравою подією початку 70-х років було для нас знайомство з болгарськими художниками. Це були митці з міст Шумена та Варни. Спочатку ми запросили болгарських колег зробити виставку в Херсоні. Це було дуже цікавою та знаковою подією. Серед експонованих творів болгари показували не лише реалістичні, а й більш умовні, площинні, що було незвичним для наших виставок, адже часто заборонялося. Потім, 1973 року, болгари запросили нас зробити виставку в Шумені. Усі художники Херсона були залучені та охоче давали свої роботи. Я та А. Платонов машиною повезли твори до Болгарії. У Болгарії ми провели більше місяця, розповідали про наших митців, спілкувалися з місцевою інтелігенцією. Наша виставка пройшла на високому рівні. Таким чином, херсонський мистецький осередок вийшов на параметри міжнародного рівня» [Інтерв'ю автора з В.Г. Чуприною, 5 вересня 2017 р].

1976 року, за даними місцевої преси, молодіжний «загін» налічував 12 митців. Серед них: О. Бабак, О. Бережний, Є. Толкунов, О. Калинський, С. Курак, Ю. Шапко та інші [238, с. 3]. Зазначені митці та їх колеги брали

участь у виставках, творчих відрядженнях, пленерах. Так, у вересні 1976 року молодіжна група під керівництвом К. Московченка працювала у Каховці, зображуючи місцеві пейзажі, підприємства і комунальні споруди. В цілому «ідейний» пленер показав наявність різного світосприйняття та різного творчого почерку у херсонських художників [166, с. 3]

З критикою робіт молодих херсонських митців виступив 1976 року в місцевій пресі мистецтвознавець П. Пасічний, звинувачуючи їх у надто «самобутньому сприйнятті світу та недостатньому ідейно-художньому рівні творів» [198, с. 4]. Дані зауваження сьогодні є свідченням того, що, на відміну від 1960-х років, у 1970-х роках художній процес у Херсоні характеризується розвитком творчої індивідуальності та різних стилістичних пошуків, державна ідеологія все більше втрачала свій вплив на місцеве мистецтво.

1978 року в Херсоні святкували 200-річчя з дня заснування міста. У зв'язку з цим відбулося багато культурно-мистецьких заходів. У липні у виставковій залі відбулася ювілейна виставка херсонських художників. Тематикою експонованих творів було минуле та сьогодення Херсонщини та Наддніпров'я. Основний зміст виставки визначав живопис, що був представлений усіма жанрами. У херсонській періодиці особливо вдалими названі роботи Д. Катиніна, В. Машницького, К. Прохорова, Ф. Кідера [51, с. 4].

Знаковою подією 1978 року стало відкриття Художнього музею. Вже з перших днів існування музей став відігравати важливу роль у культурному житті міста, привертаючи все більшу увагу шанувальників образотворчого мистецтва. 1981 року музею присвоєно ім'я уродженця Херсона, народного художника О. Шовкуненка. Вдова художника передала до музею 70 творів майстра, що значно доповнило зібрання [75, с. 3]. На момент відкриття у колекції музею нараховувалося більше 2000 експонатів. На шпальтах місцевої газети зазначалося, що «немає жодного сумніву у величезній художній цінності колекції музею <...> наявність її в місті ставить Херсон у

ряд визначних культурних центрів країни» [209, с. 3]. У залах музею одночасно могло бути представлено більше 300 робіт, що дозволяло постійно привертати увагу глядача різноманітними експозиціями як з фондів, так і демонстрацією творів митців з інших міст. Наприклад, вже 1979 року в залах музею була представлена виставка робіт угорських художників з міста Зала, зокрема, Ж. Куштар, Е. Секереша, Л. Харасті, Д. Микуш, М. Гачі та інших. На думку Л. Вольштейн, самобутність мистецтва угорців полягала в тому, що вони зберегли та широко використовували у власній творчості звернення до традицій народного декоративно-прикладного мистецтва та фольклору [49, с. 4]. Виставка мала великий успіх та однозначно збагатила культурне життя міста.

У жовтні 1984 року в Художньому музеї експонувалися творчі роботи художників Закавказзя, зокрема, Т. Салахова, А. Рзакулієва, М. Рахманзаде [38, с. 2]. У їх картинах помітним є звернення до так званого «суворого стилю». На виставці херсонські митці в чергове могли ознайомитися з цією стилістичною домінантою у тогочасному мистецтві та, можливо, звернутися до неї у своїх полотнах.

Розвиток культурно-мистецького життя на певній території залежить від багатьох умов, серед яких важливе значення має творча атмосфера та заохочення до художньої діяльності. З цією метою у Херсоні у 70–80-х роках періодично влаштовували мистецькі вечори і конференції у музеї, влаштовували неформальні творчі зустрічі у майстернях, приймали пересувні виставки. Наприклад, 1970 року в Херсонському обласному краєзнавчому музеї експонувалися окремі твори з Третьяковської галереї. На виставці були представлені твори О. Кіпренського, В. Тропініна, Д. Левицького, В. Боровиковського, К. Сомова, В. Серова, К. Коровіна, М. Сар'яна, П. Кончаловського, І. Грабаря [286, с. 2]. Періодично у місті розміщувалась експозиція республіканських виставок, що за традицією після основного показу в Москві курсувала містами країни. Дані заходи знайомили херсонських митців з досягненнями їх колег та попередників у мистецтві,

налаштовуючи на творчий пошук. С. Курак, місцевий художник та безпосередній учасник творчих зустрічей, розповідає: «Іноді влаштовували «вечори» рисунку в майстерні художника Фелікса Кідера. Спеціально запрошували натуру, і хто бажав – приходив малювати. Це все було безкоштовно. Переважно це було на неофіційному рівні. Була жива обстановка, наприкінці – обговорення робіт, настанови старших з приводу вдосконалення. Просте життєве дружнє ставлення один до одного» [*Інтерв'ю автора з С.П. Кураком, 7 вересня 2017 р.*].

Своєрідним «художнім центром» міста була майстерня відомого художника та педагога Г. Курнакова. «Навколо Георгія Васильовича збиралася молодь, прагнучи пізнати основи образотворчої грамоти, отримати оцінку своїх робіт. У майстерні художника учні знайомилися з багатою колекцією живопису: твори Л. Туржанського, О. Шовкуненка, М. Кузнецова, Т. Наріманбекова, Т. Салахова, М. Волошина та інших художників, – зібраної ним за багато років творчої дружби з іншими майстрами», – зазначає Н. Постолова [211]. Про значення громадської діяльності Г. Курнакова говорить Л. Вольштейн: «Справжній ерудит, він щедро ділився своїми знаннями. Його дім завжди був відкритий кожному, хто прагнув пізнати мистецтво. Г. Курнаков багато працював з художниками-аматорами. Передавав їм свій досвід [48]. У власній майстерні Г. Курнаков у 1960 роки організував художню студію, що отримала назву «Дніпровська палітра». Заняття у студії проводилися по вихідних і склалися з теоретичного та практичного навчання. Відвідували заняття не лише художники-початківці, а й люди інших професій, яких цікавило образотворче мистецтво. Майстер у доступній формі розповідав слухачам про історію живопису, його напрями, течії, школи. Кожне заняття супроводжувалося наочністю – показом репродукцій картин, ілюстрацій з мистецтвознавчих журналів та альбомів [85]. Слід зазначити, що Г. Курнаков як у власній творчості, так у викладацькій діяльності був прихильником реалістичного напрямку, хоча не заперечував мистецьких експериментів. Він був тією визначною особистістю,

що своїм прикладом надихала до творчих звершень колектив херсонських митців.

Щодо вечорів, то, наприклад, у травні 1983 року в Херсонському художньому музеї відбувся вечір, присвячений художнику Рафаелю Санті. Розповідь про життя і творчість митця супроводжувалася демонстрацією діапозитивів із зображенням його творів, читанням сонетів та віршів. На вечір навіть було запрошено оркестр обласної філармонії, що виконував музику В. Моцарта та Г. Генделя. Аудиторія також могла насолоджуватись театральним дійством, що розгорталось у залі [149, с. 4]. «Вечори» збирали велику кількість творчої інтелігенції, що спілкувалася, обговорювала останні тенденції у мистецтві, окреслювала майбутні перспективи, планувала культурні заходи.

Як і раніше, так і у 70-ті роки влада вимагала від майстрів мистецтва участі у пропаганді власних «досягнень». Окрім проведення художніх виставок, держава знаходила інші форми діяльності для митців, змушуючи їх займатися громадською роботою, яка за своєю суттю була пропагандою творчих результатів. І хоча художники намагались ухилитися від неї, все ж вони брали участь у пересувних виставках, в естетичному вихованні молоді, дарували безоплатно свої твори колгоспам і заводським галереям, влаштовували конкурси та виставки самодіяльних художників. Так, з місцевої преси дізнаємося, що 15 квітня 1972 року в Херсоні відбувся так званий «суботник» з метою наведення порядку на вулицях та підприємствах міста. Перед цим у херсонському художньому осередку були проведені колективні збори, де в обов'язковому порядку було запропоновано безоплатно «вийти з олівцями і пензлями на вулиці для зображення працюючих людей» [283, с. 3]. В результаті було створено багато живописних портретів та графічних аркушів, що прикрасили стіни багатьох громадських установ міста.

Однією з особливостей художнього життя 1960–1980-х років є популяризація творчих досягнень так званих «художників-десинаторів»,

тобто митців, що працювали на виробництві. Періодично у країні влаштовувались як обласні, так і республіканські виставки творчих робіт художників підприємств легкої промисловості. Існувала думка, що «перетворюючи навколишнє побутове середовище, ці митці своєю творчістю постійно впливають на людину та безпосередньо беруть участь у формуванні особистості». Таким чином, дані творчі процеси не могли не контролюватися керівництвом країни [227, с. 30]. У Херсоні, завдяки роботі бавовняного комбінату, творчі досягнення таких митців були дуже поширеними та часто експонувалися у виставковій залі у центрі міста. У 1979 році у місті нараховувалося близько 20 художників, які займалися розписом тканин, гобеленами, промисловою графікою та живописом. У місцевій пресі були відмічені «великі потенціальні можливості для подальших успіхів на ниві професійного образотворчого мистецтва» таких художників, як Н. Амеліна, Г. Батеньов, О. Кузюра, Б. Шнайдер, В. Моругін, О. Стеценко [131, с. 3]. У багатьох своїх творах «майстри-десинатори» органічно поєднували національну своєрідність з якостями, що характеризують тогочасне мистецтво, зокрема, пошуком нових форм та кольорових рішень.

У листопаді 1980 року у виставковій залі відбулася звітна виставка молодих митців Херсонщини. Експозиція засвідчила помітне тематичне та стилістичне збагачення у творчості художників. У місцевій газеті були відзначені роботи О. Бережного, Г. Гришка, М. Гепарда, В. Осадчого, К. Прохорова, В. Хорошайла, Ф. Кідера [47, с. 2]. Тенденція до стильового пошуку продовжувалася й у другій половині 80-х років. Л. Вольштейн, аналізуючи виставку молодих херсонських митців, наголошує, що «вже при побіжному огляді впадає в очі багатство, розмаїття творчих манер, стилів. Виставка дає істинне естетичне задоволення. Від абстракціонізму до фотореалізму – такий діапазон інтересів молодих херсонських художників. Є чисто абстрактні речі. Це безпредметні композиції Ю. Фесенка, А. Германа, Т. Філіпової <...> Є речі, вирішені більш традиційно, в яких присутня сюжетна лінія» [50, с. 3]. Але, незважаючи на поодинокі звернення до

нефігуративного мистецтва, херсонські художники дотримувалися реалістичного напрямку. За словами С. Курака, так відбувалося завдяки тому, що «у нас провідними митцями, що давали поради молодим, були художники реалістичного напрямку. Вони очолювали Спілку і робили відбір на виставки. Якщо якийсь лівий рух, то ти вже не потрапляв туди. Переважали на експозиції завжди реалістичні натюрморти, пейзажі, портрети. Хоча, наприкінці 80-х років, коли головою виставкому був А. Платонов, ставлення було більш демократичне. Я пам'ятаю, В. Тишкевич представив на виставком живописний твір – цікавий, своєрідний, футуристичний десь. Тоді А. Платонов це прийняв із задоволенням на виставку. Пізніше ще було обговорення виставки, так він відзначив цю роботу, міський пейзаж, як дуже оригінальну і творчу. Але здебільшого установка була традиційною – реалізм. Тому що лідерами в осередку були класні реалісти: В. Такаєва, Г. Петров, Д. Катинін, Л. Штирмер. Їх творчість була прикладом для нас» [Інтерв'ю автора з С.П. Кураком, 7 вересня 2017 р].

Таким чином, у 1970–1980 роки художнє життя на Херсонщині, так само як і у Миколаєві, відзначається значним динамізмом, активною участю у культурно-мистецьких заходах країни, поступовим розвитком індивідуальності та самобутності у творах місцевих майстрів, значним впливом лідерів на спрямованість мистецтва колективу.

Порівняно з Херсоном та Миколаєвом, в Одесі склалася трохи інша мистецька ситуація. Одеса була центром художнього життя Півдня України та мала великий вплив на сусідні області, переважно завдяки розвиненій художній освіті та активному творчому життю у першій половині ХХ століття (про що йде мова у параграфі 2.1.). Художній процес у регіоні, хоч і підпорядковувався загальним художнім тенденціям у країні, але водночас мав свої особливості. Так, наприклад, Одеська обласна Спілка радянських художників і скульпторів (Одеський Оргкомітет (Оргбюро) радянських художників) була створена ще на початку 1934 року. [80, с. 70]. В інтерв'ю з А. Постелем 1988 року читаємо: «Завдання об'єднати всіх в єдину творчу

спілку було важким. Добре пам'ятаю це, тому що був відповідальним секретарем оргбюро за створення Спілки художників. Ще 1934 року наше оргбюро організувало першу виставку картин, графіки, скульптури художників Одеси» [63, с. 2].

Для виставок у місті було створено Одеську державну картинну галерею, де в подальшому протягом 1950–1960-х років активно організовуються персональні експозиції багатьох художників: В. Пріка, Л. Межберга, М. Поплавського, В. Жураковського, І. Гончаренка та ін. 1961 року Одеська організація вже складалася із 6 секцій: живописної (Л. Мучник), скульптурної (Ф. Фальчук), графічної (К. Ковтурман), декоративно-прикладного мистецтва (І. Гончаренко), критики і мистецтвознавства (В. Власов) [80, с. 159].

Одеські художники брали участь у багатьох всесоюзних, республіканських та міжнародних виставках. На кожній виставці їх роботи відзначалися оригінальністю та своєрідністю, підтверджуючи приналежність до однієї художньої школи. Так, читаємо у каталозі республіканської художньої виставки: «Роботи одеситів на виставці приваблюють щирістю, певною інтимністю <...> вони не сконцентровані в одній залі (більше того – роботи одного художника можна побачити на різних стендах). І все таки, не можна не відчутти, побачивши їх картини, що і В. Басанець, і В. Стрельников, і В. Маринюк – художники однієї школи. Вони показують міські пейзажі: типові, одеські, ледь іронічні» [313].

Творчу активність одеських художників підтверджують і факти із доповіді за 1957 рік голови правління одеського відділення Спілки М. Тодорова: «За звітний період художники Одеси вирішили основне творче завдання – створення творів до Ювілейної художньої виставки 1957 року, і багато інших виставок <...> Ряд творів наших художників експонувалися на виставках за кордоном: в Китаї, Кореї, Польщі, Ісландії, Англії, Америці, Франції і в інших країнах» [80, с. 153]. 1958 року картина одеського художника М. Божия була нагороджена бронзовою медаллю на Всесвітній

художній виставці у Брюсселі, а художники Д. Клювгант та Л. Фудригайло брали участь у Виставці творів декоративно-прикладного мистецтва у Венгрії.

Таким чином, одеські художники вже на початку «відлиги» мали певні переваги, порівняно з митцями Херсона та Миколаєва. І одна з них (на наш погляд, вельми істотна) – це те, що одесити мали більше можливостей для демонстрації власних творів за кордоном. Крім того, Одесу відвідували іноземні делегації, тут жили кореспонденти з-за кордону, сюди приїжджала іноземна інтелігенція, яка нерідко прекрасно розуміла мистецтво і розбиралася в ньому. Керівництво змушене було допускати, як би вони цього не хотіло, контакти художників із зарубіжними митцями. Місцеві художники часто бували у Москві та Києві, де подекуди експонувалися твори іноземних майстрів. Наприклад, зі звіту голови правління одеського осередку за 1955–1957 роки стає відомо, що більше 20 одеських митців за звітний період були командировані до Києва та 38 митців були відправлені до Москви для відвідування художніх виставок [80, с.149]. Отже, одеські майстри мали можливість звіряти свої твори з кращими світовими зразками.

Як наслідок, вже наприкінці 1950-х років у колах місцевої інтелігенції розгорталися палкі дискусії щодо художніх стилів та течій у мистецтві Заходу, питання про запозичення та стилізаторство, художній ринок за кордоном. До Одеси доходили чутки про диспути у Москві за участю Р. Рождественського, А. Вознесенського та інших. У суперечках шукали істину і відстоювали право на різноманіття творчих стилів, манер, що абсолютно не допускав соціалістичний реалізм. Безпосередня учасниця подібних заходів Д. Фрумїна згадує: «Диспут про мистецтво проходив якось у Політехнічному університеті <...> Доповідь про імпресіонізм зробив Є. Голубовський <...> Потім розпочалася сама дискусія. За характером того, що говорили люди, відчувалося протистояння частини учасників соцреалізму і підвищена цікавість до імпресіонізму» [275, с. 115]. Надалі практика подібних зібрань у місті продовжувалась. Це свідчить про те, що культурне

життя в Одесі розгорталося у відповідності до художніх центрів та мало тенденції до стильових новацій у мистецтві.

У 1960-ті роки творче життя Одеси відзначалося великою активністю. Зі звітної доповіді голови правління одеського осередку М. Тодорова за 1961–1963 роки стає відомо, що колектив бере активну участь у всіх Республіканських та Всесоюзних виставках, у самому місті було відкрито 44 виставки, 17 експозицій проведено в області. Відбулися 52 творчі зустрічі з митцями, окремо було відмічено благородний вчинок А. Гавдзинського, який подарував 237 своїх творів, присвячених будівництву Каховської ГЕС, місту Нова Каховка. Окремі митці експонували свої роботи за кордоном [80, с. 165].

Неабияку роль у потужному розвитку культурного життя Одеси відіграла художня освіта. Д. Фрумiна зазначає: «Перебуваючи по сусідству з культурою та мистецтвом Західної Європи, характер Одеської школи образотворчого мистецтва, безумовно, відображав риси західного мистецтва. Це надавало їй особливий естетичний відтінок, що стало відмінною рисою Одеської школи щодо Петербурзької, – академічної, Київської, – що несе у собі риси декоративності під впливом народної творчості та інших» [275, с. 49]. У 60-ті роки подальшого розвитку набули «середні загальноосвітні трудові політехнічні школи для дітей, найбільш здібних у галузі музики, хореографії та образотворчого мистецтва». В Україні такі школи під егідою Міністерства культури діяли в Києві, Одесі, Львові, Харкові — чотирьох великих культурно-мистецьких регіонах країни [45, с. 23]. Крім того, продовжувало свою роботу Художнє училище, яке відіграло роль потужного культурно-освітнього закладу на Півдні України. Ще на початку 1950-х років стали повертатися в Одесу випускники училища, що закінчили художні інститути у Ленінграді, Києві, Москві. Так, після Київського інституту повернулася і стала викладати художниця Т. Єгорова, з Ленінграда приїхали Ацманчук, Тодоров, Токарев. Невдовзі вони стали провідними викладачами закладу. Як згадує Д. Фрумiна, що викладала живопис в

училищі з 1948 по 1965 рік, «у нас завжди були і будуть талановиті учні, яких треба навчити, не пригнічуючи їх індивідуальності, чуттєвого світу та бачення природи. Одним з найталановитіших учнів у мене був хлопчик з Миколаєва – Уфімцев. Не було такого завдання, яке б він не зміг виконати на “відмінно” <...> “Будні” в училищі проходили як і скрізь у навчальних закладах країни. Студентів восени відправляли у колгоспи на збір врожаю <...> Видавалася у нас і “настінна газета”, в якій описувалися “трудові дні” студентів, навіть додавалися начерки з натури <...> Але були і цікаві заходи. Наприклад, на Новорічний вечір влаштовували маскарад і учні різних відділень створювали панно на основі класичної композиції, на якому зображали у комічному вигляді учнів та вчителів» [275, с. 88–113]. Таким чином, незважаючи на академічну підготовку викладачів, класичні програми викладання та участь у соціокультурному житті країни, в одеському училищі пріоритетним був розвиток індивідуальної манери та власного бачення учнів. 1966 року спектр підготовки в училищі розширюється, відкривається відділення художнього оформлення. На честь 100-річчя від дня заснування, в 1965 році, закладу було присвоєно ім'я відомого живописця, вихованця одеського художнього училища – М. Б. Грекова. У 1960–1980 роки популярність даного освітнього осередку була величезною, сюди приїздили вчитися з усіх кінців країни: Сибіру, Далекого Сходу, Якутії, Уралу, Білорусії та інших регіонів [107].

На початку 60-х років ХХ ст. у деяких містах країни відбулося відкриття художньо-графічних факультетів на базі педагогічних інститутів, що сприяло оновленню змісту, методів, форм, методик викладання фахових дисциплін. На цих факультетах почали підготовку дипломованих учителів з креслення та малювання, які органічно поєднували риси вчителя, художника та організатора освітнього процесу. Так, 1965 року було відкрито художньо-графічний факультет в Одеському державному педагогічному інституті імені К. Д. Ушинського. Методична робота в закладі була спрямована на посилення професійної підготовки майбутніх учителів необхідними

практичними знаннями, професійними вміннями і навичками в галузі образотворчого мистецтва для викладання в середній школі [197]. З утворенням факультету першим деканом і завідувачем кафедри малюнка був В. Гегомян – художник-живописець, досвідчений педагог. До викладацької діяльності залучалися високопрофесійні митці, зокрема народний художник України П. Злочевський, голова правління Одеського відділення Спілки художників А. Русін, художник М. Павлюк. Були запрошені до викладацької діяльності випускники Київського художнього Інституту та Ленінградської Академії мистецтв. З того часу система викладання постійно оновлювалась за рахунок того, що молодих викладачів часто відправляли на стажування у великі мистецькі заклади. Ю. Валюк, що викладає на факультеті з початку 1980-х років, розповідає: «1982 року, коли я був молодим викладачем, мене відправили на стажування в інститут імені І. Рєпіна у Ленінграді. Там я стажувався на факультеті графіки, <...> а потім передавав набуте моїм одеським учням» [*Інтерв'ю автора з Ю.П. Валюком, 9 жовтня 2017 р.*]. На факультеті влаштовували виставки робіт студентів, проводили додаткові заняття з малюнку і живопису, брали безпосередню участь у соціокультурному житті країни. Таким чином, завдяки активній діяльності художніх освітніх закладів кількість молодих талановитих митців, що прагнули працювати у спілці художників, зокрема в Одесі, з кожним роком ставала все більшою. Так, 1970 року молодіжна секція одеського осередку спілки художників налічувала 10 митців, а вже 1972 року їх кількість зросла до 40 [84, с. 182]. За словами В. Чуприни, випускники одеських художніх закладів освіти склали переважну більшість у молодіжній секції при херсонському відділенні спілки художників в 1970–1980-х роках [*Інтерв'ю автора з В.Г. Чуприною, 5 вересня 2017 р.*].

Про особливості художнього життя у 1970–1980 роках в Одесі розповідає А. Горбенко: «Тоді в нашій творчості переважали тематичні картини, жодних пейзажів, натюрмортів. Приймалися на виставки лише сюжетні роботи, фігурні композиції. Керівництво давало настанови такі. А

виставки були приурочені до пам'ятних дат, свят. Наприклад, “Молодь у спорті”, “Молодь на відпочинку”, до Дня міліції тощо. <...> Художники готувалися кілька років до масштабних республіканських виставок, створювали серйозні роботи. На виставці потім проводилися великі закупівлі Міністерством культури, Дирекцією художніх виставок. Кожна організація зобов'язана була придбати роботу у художника, для цього призначалася спеціальна закупівельна комісія. Це була велика підтримка для митців» [Інтерв'ю автора з А. О. Горбенко, 10 жовтня 2017]. Отже, державне керівництво заохочувало художників до створення потрібних йому ідеологічних робіт шляхом грошової підтримки митців.

Перебуваючи на посаді голови правління одеського осередку, К. Ломикін, на чергових зборах доповідав, що «за 1971–1976 роки одеські митці активно брали участь у планових художніх виставках. Багато одеських митців працювали у складі творчих груп у Казані, Пермі, Березняках, Караганді, Шахтинську та інших містах. Також були створені три творчі бригади, що працювали на підприємствах. Великою подією для молодих митців була IV обласна виставка, де свої твори представили 90 художників, експонувалося 249 творів. Зазначена виставка показала удосконалення творчої майстерності молодшого покоління та дала великі сподівання щодо подальшого розвитку одеського осередку» [80, с. 204].

1981 року в Києві відбулася звітна виставка робіт одеських митців «Трудова Одещина». Вона охопила твори, виконані одеситами протягом двох-трьох останніх років. П. Говдя зазначає: «До багатьох тем і сюжетів звернулися одеські художники у творах, що експонувалися на виставці <...> Виставка цікава різноманітністю стильових нюансів, мистецьких почерків, подальшим розвитком художніх традицій, якими так багата одеська школа. <...> Серцевиною творчості одеських живописців завжди була і є тематична картина» [58, с. 14].

Отже, офіційне художнє життя в Одесі у 1960–1980-ті роки, підпорядковане спілці художників, було дуже активним. Одесити намагалися

не пропускати жодної виставки, що організовувалася керівництвом держави, влаштовували власні колективні експозиції, кількістю не менше 12 на рік, брали участь у творчих відрядженнях та соціокультурних заходах країни. Порівняно з Херсоном та Миколаєвом, офіційне художнє життя Одеси було більш відкритим. Одеські митці мали можливість виставляти власні твори у багатьох країнах світу, мали ширші можливості щодо творчих дискусій та обміну думками з колегами з інших міст країни. Одеса була центром культурно-мистецького життя Півдня України як раніше, так і у досліджуваній період.

Треба зазначити, що створення творчих спілок та їх впливання на мистецькі процеси України мало як позитивні, так і негативні наслідки. Серед позитивного слід відзначити, що художники отримали можливість жити, як інші категорії працюючих: мати постійну заробітну плату, житло і творчі майстерні, можливість публікувати у каталогах свої твори і виставлятися. Прирівнявши художників до інших соціальних верств і груп суспільства, до них стали прислуховуватися, однак виключно тільки тоді, коли вони говорили, на думку керівництва держави, правильні слова. Художник, навіть не будучи членом спілки, мав пристойну заробітну плату. За свідченням С. Курака, на початку 1970-х років працівник телебачення на місяць отримував близько 160 рублів, а художник, навіть, з середньою освітою – 220 рублів. Це в той час, коли хліб коштував близько 20 копійок. Тобто художник міг більш-менш пристойно жити [*Інтерв'ю автора з С.П. Кураком, 7 вересня 2017 р*].

Негативним було те, що у творчих колективах постійно відбувалися різні сварки з приводу встановлених керівництвом критеріїв визначення найбільш талановитих митців, різниці в оплаті художніх робіт, надання пріоритетів в отриманні держзамовлень, відряджень тощо. За словами С. Курака, у середині художнього колективу існував поділ на еліту (членів спілки), молодих митців з вищою освітою і художників з середньою освітою, який виник за рахунок величезної різниці в оплаті виконаних художніх робіт

митцями з різним статусом. За творчі роботи правлячою верхівкою був встановлений кошторис. Так, за однаково виконану роботу, член спілки отримував платню, що у 4-5 разів перевищувала заробіток його колеги з іншим творчим статусом. Це звісно псувало стосунки між колегами. [Інтерв'ю автора з С. П. Кураком, 7 вересня 2017 р]. Отже, запланована «стабільність» обернулася тим, що за довгі роки радянської влади була створена атмосфера, яка часом не сприяла творчому зростанню художника, а сприяла породженню почуття утриманства, коли будь-які проблеми повинні були вирішуватися «державою». Не надавало поштовху для розвитку українського мистецтва і те, що досягнувши верхніх мистецьких щаблів, певна частина художників заспокоювалася на досягнутому. Потреба розвиватися далі зникла, адже звання та привілеї надавалися довічно (виключення, звичайно, були, але вони – поодинокі) і «держава» повністю забезпечувала митця.

Слід наголосити, що така політика істотно деформувала ринок у сфері мистецтва, накладала на нього своєрідний відбиток. Це був «соціалістичний ринок», де жорстка конкуренція за місце «під сонцем» поєднувалася з досить надійним соціальним захистом художника. Окрім закупівлі робіт на виставках та замовлень, у містах створювались спеціальні художні салони для реалізації художніх робіт, але й у них існувала комісія, що займалася відбором тільки «вигідних» державі творів. А. Горбенко зазначає: «Ми здавали роботи в Художній салон, роботи купували, була художня рада і в салоні. Там, на відміну від виставок, інколи брали натюрморт, індустріальний пейзаж. Роботу на вільну тему могли дозволити собі тільки великі майстри – С. Шишко, Т. Яблонська та інші. А так, переважно брали тематичні роботи» [Інтерв'ю автора з А. О. Горбенко, 10 жовтня 2017]. У той самий час, «держзамовлення» для станкової картини було головною перешкодою стилістичним новаціям та демонстраціям власного бачення митця. За словами Ю. Валука: «У 1980-х роках інколи роботи стали замовляти приватним чином. Замовниками переважно були лікарі: педіатри,

стоматологи. Вкрай рідко можна було продати маленьку роботу польським туристам» [Інтерв'ю автора з Ю.П. Валюком, 9 жовтня 2017 р.] Однак, це були лише поодинокі випадки, які в цілому не змінювали ситуацію.

Переважає більшість одеських митців, починаючи з 1950-х років, жила подвійним творчим життям. Одні картини створювали для офіційних виставок та за «держзамовленням», щоб отримати кошти, а інші – роботи для задоволення власних творчих потреб, що зазвичай не демонструвалися широкому колу глядачів, або виставлялися на так званих «закритих» показах. Таким чином, окрім офіційного художнього життя, на Півдні України поступово став розвиватись нонконформізм.

Відомо, що у 1950–1960-х роках на Херсонщині, у м. Генічеськ, працював художник та мистецтвознавець М. Писанко. На думку Л. Смирної, він був «однією з предтеч нонконформізму <...> Його теоретичні праці демонстрували практичні шляхи виходу з натуралістичного документального методу соцреалізму, розширювали рамки свідомості і професіоналізм художників, сприяли оригінальності і образності мислення, уважному ставленню до традиції народного і професійного світового мистецтва» [244, с. 246–257]. Ми погоджуємось з думкою Л. Смирної, однак зазначимо, що публічні виступи мистецтвознавець проводив переважно у Київському державному художньому інституті та Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії УРСР, пізніше в навчальних закладах Прибалтики, на конференціях у Казані та Харкові, залишаючись майже не відомим на Півдні України. У Києві у 1959–1960-х роках його теоретичними розробками зацікавились. Схвальні відгуки та позитивні оцінки надали такі майстри, як В. Касян, С. Григор'єв, Г. Рейндорф, О. Сиротенко [163, с. 9]. У Генічеськ до майстра приїздили поспілкуватися художники з усієї України, мистецтвознавці, музиканти та архітектори. Наприклад, неодноразово М. Писанка відвідував відомий художник-нонконформіст В. Зарецький, з яким майстер пізніше постійно переписувався. Незважаючи на те, що теоретичні праці М. Писанка вдалося опублікувати набагато пізніше

досліджуваного нами періоду, його творча діяльність мала вплив на розвиток полістилізму в Україні у 1970–1980-х роках. Детальніше живописний доробок майстра ми розглядаємо у наступному розділі нашої роботи.

Наприкінці 1950-х років відбувається розповсюдження мистецького нонконформізму в Одесі. Л. Смирна стверджує: «Тут пошуки національної естетики знаходилися як у площині іконографії українських південних пейзажів у дусі Кіріака Костанді, так і “абстрагованої автентики”» [246]. Він відрізнявся від російського нонконформізму тим, що не мав на меті переслідування політичних завдань або боротьбу з офіційною ідеологією, були пошуки «нової» пластичної мови, стилю і методів самовираження.

Першим художником, що почав активно протистояти у своїй творчості соцреалізму був О. Соколов. Він відкрито боровся за можливість показувати свої творчі пошуки та активно спілкувався з метою запровадження та розвитку нових ідей та напрямів у мистецтві з багатьма поетами, філософами, художниками. З часом у місті з’явилося коло митців, що були об’єднані спільним інтересом щодо подальшого розвитку альтернативного місцевого мистецтва. Це зокрема, Л. Ястреб, О. Ануфрієв, В. Басанець, В. Маринюк, Р. Макоєв, В. Наумець, В. Стрельников, О. Стовбур, С. Сичов, В. Хрущ [114, с. 6].

Багато з того, що у 1960–1980-х роках використовували у власній творчості одеські нонконформісти, вже було розроблено їх великими попередниками – авангардистами. Однак, інформаційний вакуум 1930–1950-х років майже не дозволяв одеситам в повному обсязі ознайомитися з цими відкриттями і змусив їх пройти шлях самотійно, створюючи свій варіант модернізму, що визначив їх індивідуальність. Для них (і всієї країни), відрізаних від світового художнього процесу, ця творчість була новаторською. Так з’явилася «друга хвиля одеського авангарду» (Більш детальний аналіз даного явища ми проводимо у третьому розділі нашої роботи).

Митці, що створювали альтернативне мистецтво, показували власні твори на «квартирних виставках». Пік активності таких виставок спостерігався у середині 1970-х років. Центральним ядром цього руху були Л. Ястреб, А. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Хрущ, С. Сичов. Енергія художників була спрямована на створення образів, позбавлених будь-якого ідеологічного і політичного забарвлення. Цікаво те, що це були не закриті покази: двері квартир були відкриті для всіх бажаючих, і ці виставки збирали безліч глядачів [153, с. 3].

До групи художників-нонконформістів у 1970-х роках, після закінчення інститутів, приєдналися О. Волошинов, В. Цюпко, Є. Рахманін і скульптор М. Степанов. Брала участь у квартирних виставках також Р. Макоев, експресивні роботи показував М. Ковальський, скульптуру і кераміку О. Дмитрієв і Є. Годенко, картини і артоб'єкти В. Наумець, І. Божко, А. Антонюк, А. Шопін, М. Черешня, М. Пархоменко. У ці ж роки створювали свої роботи В. Гегамян, А. Асаба, А. Зільберман, В. Мацкевич, Е. Павлов. Завдяки тому, що опозиційні художники в Одесі трималися пліч-о-пліч, в 1960–1970-х рр. мережа квартирних «центрів» стала альтернативою офіційному художньому процесу [64, с. 10].

Період особливої активності «незгодних» помічено у 1974–1975-х роках. Одночасно тривали виставки на квартирах художників В. Маринюка і Л. Ястреб, В. Хруща, подружжя Ануфрієвих, О. Волошинова, В. Рісовіча. Свої будинки для показу колекцій також надавали друзям-художникам колекціонери В. Асрієв, В. Сальников, Є. Суслов та інші. Квартира В. Асрієва була однією з найпопулярніших «виставкових залів». У квартирних виставках брали участь практично всі одеські художники, у яких були твори, що не вкладалися в радянські норми, незалежно від членства в Спілці художників. Детальне описання та аналіз квартирних експозицій зроблено Т. Басанець, Є. Голубовським, О. Котовою та іншими [24, 64, 135]. Зазначені автори однозначно стверджують, що вплив квартирних виставок у 1970–1980-ті роки був дуже великий. Вони дали імпульс для розвитку в

Одесі альтернативного мистецтва, вплинули на творчість тих художників, які були на той час ще студентами, але відвідували виставки та переносили свої враження у стіни навчальних закладів (С. Белік, Є. Голубенко, І. Зомб, С. Князєв, А. Лісовський, Ю. Плісс, П. Рейдман, В. Хохленко, Ю. Цуркан, Д. Тіхолуз, В. Павлов), дали можливість художникам-нонконформістам знайти своїх однодумців. Ми цілком погоджуємось з думкою вищезазначених дослідників та зокрема, зазначимо, що квартирні виставки у 1960–1980-х роках у південному регіоні відбувалися лише в Одесі. У Херсоні та Миколаєві дане явище не було поширеним.

Крім того, задокументовані квартирні виставки залишилися в декількох каталогах, наприклад: «Каталог колекції Володимира Асрієва (Одеса 1976)», де зібрані 74 твори одеських художників. Другий каталог, під назвою «Ястреб. Жовтень 76. Одеса», з'явився з нагоди індивідуальної виставки Л. Ястреб, де було виставлено 99 творів. На переконання М. Мудрак: «Значення тих каталогів, як і квартирних виставок, полягає в самому факті їх наявності, вони свідчать про надзвичайно добре організовану атмосферу в Одесі» [256, с. 9].

З другої половини 80-х років у цілому в Україні активізувалося неофіційне мистецтво та мистецькі рухи. Наприклад, у 1989 році відбувається бієнале тогочасного українського мистецтва в Івано-Франківську, де одесити брали найактивнішу участь. Також була проведена бієнале й у Львові. В Лондоні В. Асрієв презентував власну галерею «Червоний квадрат», а в червні-липні 1990 року презентував англійцям твори одеських митців: Ю. Єгорова, В. Хруща, А. Шоніна, О. Ануфрієва, В. Стрельникова, В. Басанця, С. Сичова [25, с. 17]. Великі зрушення в цей період відбулись й усередині самої Спілки художників, що перестала виконувати функцію контролю за ідеологією митців та стилістикою їх творів. Це підтверджує вільний, щодо напрямів, прийом робіт на молодіжну виставку «Молодість країни» (1987) та розміщення експозиції «Седнів 88» у залах Спілки. [43, с. 194].

Отже, 1970–1980-ті роки в українському мистецтві, як, утім, і світовому, умовно можна вважати часом полістилізму. Попереднє йому мистецтво авангардизму йде в «класичний» формат, і починається стадія рефлексії і саморефлексії на тему художніх опцій попередніх епох [247, с. 217–235].

Ще в 1958 році, у журналі «Творчество», була опублікована стаття Н. Дмитрієвої, де авторка розмірковує про тогочасний стиль у живописі та наголошує, що «зараз одні художники тяжіють до синтезу, інші – до природної натуральності і безпосередньої живописності – мистецтву потрібне і те і інше» [81, с. 10]. Таким чином, вбачаємо підтвердження того, що в Україні вже наприкінці 1950-х років у живописі спостерігалися різноманітні стилістичні шукання.

Отже, вищезазначене дозволяє нам стверджувати, що у 1960–1980-х роках на Півдні України склалися сприятливі умови для розвитку багатьох художніх течій та напрямів у живописі, що в своїй основі спиралися на художні тенденції початку ХХ століття. Проаналізувавши мистецтвознавчі праці, творчий доробок багатьох митців, тогочасні виставкові експозиції, серед пріоритетних ми виокремлюємо реалізм, що переважно тематично був звернений до пануючої ідеології. Херсонський художник А. Биков згадує: «У 60–70-ті роки реалізм цінувався. Писали з натури людей, індустріальні пейзажі (цехи, крани). Якщо за правилами добре реалістично написано, то ти знав, що роботу обов'язково візьмуть на виставку. Головний інтерес – гармонійно закомпонувати замальовки і домогтися в кольорі натуралістичності. У нас, у Херсоні, були потужні художники-реалісти: Л. Штирмер, К. Московченко та інші» [*Інтерв'ю автора з А. Ф. Биковим, 15 жовтня 2017*].

У досліджуваній період, поширення набуває «суворий стиль». Цей напрям можна вважати модифікацією соцреалізму при спробі звільнити мистецтво від зайвої пафосності тематичної картини. У творчості певних одеських нонконформістів вбачаємо звернення до тенденцій модернізму.

Помітною є апеляція до етностилістичного напрямку. Як зазначає О. Петрова: «Звернення художників поколінь 1960-х – 1970-х років до материнського лона етнокультури було очевидною потребою звільнитися від нігілізму щодо рідних святинь, долучитися до корінних сутностей як національної, так і загальнолюдської духовності» [200, с. 52].

Поряд з іншими живописними системами 1960–80-х років на Півдні України продовжувалася творчість «південноросійських імпресіоністів». Унікаючи тематичної картини, вони знаходили творче задоволення у створенні пейзажів, портретів, натюрмортів.

Аналіз кожного з вищезазначених напрямів з позиції присутності традицій та новаторства ми проводимо у наступному розділі нашої роботи.

Висновки до другого розділу

Починаючи з кінця XIX століття, на Півдні України відбувається активний розвиток художнього процесу, переважно завдяки функціонуванню Товариства передвижників та діяльності окремих діячів культури та мистецтва. Вагома роль у збагаченні художнього життя південного регіону належить пересувним виставкам, що викликали у міському середовищі стійкий інтерес до образотворчого мистецтва і підготували ґрунт для відкриття художніх музеїв, які створювались як заклади просвітницького і навчального характеру. Дотик до передвижницького досвіду став стимулом для удосконалення місцевої соціально-критичної тенденції, яка в українських жанристів мала камерну і навіть ліричну інтерпретацію. Серед характерних рис реалістичного живопису у творах художників Півдня України можна виділити такі: критичне зображення життя; правдивість і достовірність зображуваних фактів; виразність, яскравість, багатогранність характерів; достатньо стримана кольорова гама; складна і динамічна композиція; зображення рідного пейзажу південних провінцій; домінування побутового жанру; зображення простих і зрозумілих сцен повсякденного життя.

На початку ХХ століття на Півдні України відбувається розвиток європейських художніх тенденцій, зокрема імпресіонізму, що отримав у творах місцевих майстрів своєрідну інтерпретацію. Розповсюдженню вищезазначених художніх пошуків сприяла діяльність Товариства південноросійських художників, а саме: творчі поїздки за кордон місцевих майстрів (членів організації), влаштування щорічних вернісажів, персональних виставок членів об'єднання, активна участь у розвитку художньої освіти, влаштування вечорів та інших заходів. Таким чином, у певному колі членів Товариства південноросійських художників склалися основні риси так званого «південноросійського» варіанту імпресіонізму, а саме: поєднання «живописної плями», що властива імпресіонізму, з рисувальною традицією передвижників; виявлення багатства колірних зв'язків через систему рефлексів, контрастів і нюансів; побудова колориту за допомогою найтонших відтінків кольору; робота на пленері; взаємодія жанрової композиції та пейзажу у роботах більшості майстрів; надання етюду самостійного значення на одному рівні з картиною.

Але, так само у цей період у лавах Товариства й у культурному просторі Півдня, були митці, що йшли іншим шляхом. Так, завдяки діяльності Д. Бурлюка та групи «Гілея», «Салонам» скульптора В. Іздебського, що проходили у 1909–1911 роках, та культурній діяльності так званих «одеських парижан» розвиток отримали тенденції авангардного живопису. Серед пріоритетних напрямів виокремлюємо кубізм, кубофутуризм, фовізм та експресіонізм, однак ці напрями у творах художників Півдня отримали нову інтерпретацію, як правило, посилювалась роль примітиву. Серед особливостей живописних полотен «одеських парижан» виділяємо: переважання теплих коричнево-зелених кольорів; експерименти з фактурою; експериментаторський, пошуковий характер робіт. Джерелом формування нової пластичної мови для них стає первісне мистецтво, фольклор, ікона та некласичні системи образотворчого мистецтва,

дитяча творчість. Все це характерні риси живописних творів класичного українського авангарду, що отримали розвиток і у південному регіоні.

Художній процес у 1950–1960-х роках ХХ століття на Півдні України був переважно підпорядкований загальним мистецьким тенденціям у країні. Серед чинників, що впливали на розвиток художнього процесу та формування образної стилістики в регіоні у 1960–1980-х роках, виокремлюємо: динаміку та різноманіття виставкового життя; творчу атмосферу в колективі; рівень та характер професійної освіти митців; комерційний та соціальний компонент.

Офіційне художнє життя регулювалося Спілкою художників УРСР (від СХ СРСР) та Художнім фондом. Діяльність художників суворо контролювалася правлячою верхівкою, майже не дозволяючи майстрам власного творчого бачення. Панування творчих спілок у мистецтві України мало як позитивні, так і негативні наслідки. Серед позитивного слід відзначити, що художники отримали можливість мати постійну заробітну плату, житло і творчі майстерні, можливість періодично виставлятися тощо. До негативного відносимо розподіл у колективі на майстрів з високим творчим статусом (членів спілки), митців з вищою освітою та з середньою освітою, що позначалося на оплаті виконаних робіт. Як наслідок – наявність суперечок у творчих організаціях з приводу визначення найбільш талановитих митців, різниці в оплаті художніх робіт, надання пріоритетів в отриманні держзамовлень, відряджень тощо.

Наприкінці 1950-х років відбувається зародження в Одесі мистецького нонконформізму, що мав «південноросійські» витоки й одночасно був пов'язаний із західноєвропейською художньою традицією. У місті склалася активна нонконформістська середа, відбулася серія квартирних виставок, існував «самвидав». У творах певних «лівих» одеських митців у 1960–1970-х роках помічене звернення до модерністських тенденцій початку століття

Таким чином, стверджуємо, що на Півдні України склалося сприятливе мистецьке середовище для розвитку різних напрямів та течій у живописі.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО–СТИЛІСТИЧНІ ДОМІНАНТИ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ПІВДНЯ УКРАЇНИ У 60-80-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Реалістичний напрям творчості митців Південного регіону

На Півдні України ще з кінця ХІХ ст. набули поширення реалістичні тенденції у живописі, зокрема завдяки діяльності Товариства передвижників, а пізніше Товариства південноросійських художників, Товариства ім. Кіріака Костанді. Серед поширених жанрів виокремлюємо побутовий жанр та пейзаж.

Вже на початку 1950-х років у монографії «Радянська тематична картина» Р. Кауфман говорить про те, що «ніщо, ймовірно, так не характеризує нове творче ставлення до старого реалізму, як те, що будучи з ним найтіснішим чином пов'язаний, радянський живопис зумів тепер і розвинути і поглибити цілий ряд його найважливіших особливостей» [122, с. 144]. Аналіз каталогів великих республіканських та всесоюзних виставок у 1960–1970-х роках показав, що в експозиції було багато реалістично написаних «ідейних» творів. Програмність, зведена в картині до сюжетно-тематичної домінанти, ставала реальною перешкодою до поглиблення якостей реалістичного живопису. Присутність сюжетно-літературного начала, необхідного для створення офіційного виставкового контексту, руйнувала гармонійну рівновагу форми і змісту. У стратегії культури виявилися гнітючі прорахунки – виставкові акції, предмет особливої турботи влади, що мали виховувати художньо-естетичні смаки населення, були приречені на роль наочної агітації. Більше розмаїття художніх пошуків спостерігалось на неофіційних та подекуди обласних виставках. Л. Смирна стверджує: «Багато художніх творів цього часу (1970-ті роки. – О.Г.) можна об'єднати поняттям “повсякденність” у її піднесеній інтерпретації. Художники надихалися враженнями навколишнього світу: місцем,

типажами, ситуаціями. В той самий час полотна зберігали структуру традиційної жанрової картини» [247, с. 220].

У багатьох художників Півдня України у 1960–1980-х роках помітним є розвиток та трансформація у власній творчості характерних рис реалістичного живопису кінця XIX – початку XX ст., зокрема, критичного зображення життя; правдивості та достовірності зображуваних фактів; виразності, яскравості, багатогранності характерів; достатньо стриманої кольорової гами; складної і динамічної композиції; зображення рідного пейзажу південних провінцій, простих і зрозумілих сцен повсякденного життя тощо. Дане твердження доводимо, аналізуючи певні твори таких митців, як А. Завгородній, М. Божий, К. Московченко.

Так, реалістичні тенденції є доміантними у творчому доробку одеського художника Михайла Божия (1911–1990). Професійну освіту митець здобув у Художньому технікумі у Миколаєві (заклад працював у місті в 1930-ті роки і був зачинений на початку війни). Викладачем майбутнього майстра був Д. Крайнев, ученик та послідовник К. Костанді, що дотримувався у викладанні академічного напрямку [57, с. 4]. 1936 року М. Божий переїжджає до Одеси, де починає брати активну участь у творчому житті міста. Улюбленим жанром для художника стає портрет. Вже у післявоєнні роки він створює галерею образів сучасників: людей мистецтва, учасників бойових дій, колгоспників тощо. Часто на вибір моделі для портрету впливало керівництво, примушуючи створювати «соціалістичні роботи» [56, с. 4]. Перший успіх до М. Божия прийшов після написання картини «Медсестра» (1956), що була показана на Всесоюзній ювілейній художній виставці 1957 року, а пізніше – на Всесвітній виставці у Брюсселі. В цілому реалістичну роботу відрізняє глибокий ліризм, душевність, тонкий художній смак та висока майстерність виконання [152, с. 5].

За словами М. Божия: «Реалізм настільки всеохоплюючий, настільки величний, що містить у собі усі “ізми” без виключення, але не самотійно, самі по собі, а як компоненти цілого, великого. Реалізм безкінечний. Схожих

людей, наприклад, немає. Кожна людина чимось відрізняється і якщо ми чесно передамо свої відчуття, то ми будемо обов'язково оригінальними» [273, с. 2]. Так, у портретах майстра, написаних у 1950-х роках, помітним є вміння розуміти людську душу, виокремлювати характерні риси портретованих. Кожен зі створених автором образів має свої особливості. Зокрема, у роботі «За столом» (1956, Мал. 3.1.1.) де зображено дівчину у спокійній, статичній позі, майстерно передано чарівність молодої жінки, її душевну відкритість та внутрішня одухотвореність. Картині притаманна стримана кольорова гама, в основі якої градації вохристо-білих відтінків. Протилежною за написанням є робота «Дівчина у білій кофті» (1961, Мал. 3.1.2.). Молода панянка зображена у профіль, скоріше за все у момент спілкування. Манера написання даного твору є більш вільною, композиція відкрита та динамічна, що підкреслює соціальну активність героїні. Кольорова гама полотна в цілому холодна та достатньо стримана. Обидва полотна є абсолютно різними, що підкреслює індивідуальні риси портретованих та майстерність митця.

Виразність, яскравість, багатогранність характеру присутня у роботі М. Божия «Портрет художника С. М. Божия» (1970, Мал. 3.1.3.). На думку О. Лантухова: «У портреті миттєво захоплює яскравість характеристики і особлива естетизація реального» [144]. За допомогою манери письма, композиції, колориту вдало переданий психологічний стан головного героя, що перебуває у спокої та роздумах. Зеленовато-сіре тло посилює у роботі відчуття тиші та зосередженості. За фігурою художника М. Божий розмістив велике, розвернене лицьовою стороною до стіни, полотно, що, на нашу думку, говорить про вже наявні значні досягнення у творчості портретованого. На великі творчі плани С. Божия в майбутньому натякають такі написані деталі, як пензель у руках та спрямований у далечінь погляд митця.

Однією з найвідоміших робіт М. Божия є твір «Думи мої, думи» (1959 – 1960, Мал. 3.1.4.), де головним героєм є Т. Шевченко. Мистецтвознавчий

аналіз картини здійснено В. Афанасьєвим та В. Ткаченко. Автори наголошують на неабиякому обдаруванні одеського художника та серед головних особливостей полотна виокремлюють: загальну емоційну напруженість твору, що досягається митцем за допомогою тонових контрастів; енергійну широку манеру письма; монументальність зображення; значну роль пейзажного тла у розкритті змісту картини [14, с. 128]. М. Божий у даній картині створив характерний та дуже виразний образ великого поета та художника, з часом робота репродукувалася у багатьох книжках та підручниках.

У своїй творчості М. Божий звертався також до пейзажного жанру та натюрморту. Прикладом є роботи: «Морський пейзаж» (1960, Мал. 3.1.5.), «Натюрморт» (1970-ті, Мал. 3.1.6.), «Літній пейзаж» (1977, Мал. 3.1.7.) тощо. Твори написані безпосередньо з натури, камерні, з гармонійною композицією та цілісною кольоровою гамою. «Морський пейзаж» – це зображення чорноморського узбережжя в Одесі, що передає красу та характерне південне сонце. Робота позбавлена зовнішніх ефектів, однак сповнена ліризму, у ній яскраво визначається вміння автора з точністю передати стан природи.

2011 року в Художньому музеї в Одесі відбулася велика виставка творів М. Божия, організована з нагоди 100-річчя з дня народження митця. Завершився цей арт-проект «круглим столом» художників, мистецтвознавців, діячів культури та журналістів. Свою думку щодо творчого доробку експонента висловили: Є. Голубовський, А. Горбенко, А. Глушак, Т. Басанець та інші. Усіма учасниками була відмічена висока професійна майстерність М. Божия та його великий вклад у розвиток українського живописного мистецтва. На думку А. Глушак, у творчості М. Божия переважає побутовий жанр, за допомогою якого митець зміг передати свій власний погляд на післявоєнне життя українців. Є. Голубовський та Т. Басанець у своїх виступах звернули увагу на те, що у творчій манері митця мають місце реалістичні тенденції, які сягають своїм корінням кінця XIX – початку XX століття, він є продовжувачем творчих пошуків К. Костанді,

Є. Буковецького, П. Нілуса [10, с. 3]. Ми погоджуємось з вищезазначеними думками та наголошуємо, що М. Божий у кожній роботі виявляє індивідуальність та має ліричне сприйняття, що вирізняє його з-поміж інших художників.

Художником реалістичного напрямку вважаємо миколаївського митця Анатолія Завгороднього (1929–2009). З 1954 року митець працював у миколаївських майстернях Художнього фонду. 1970 року ініціював створення Миколаївської організації спілки художників України [139]. 1956 року вперше полотна А. Завгороднього експонувалися на колективній виставці миколаївських художників. З того часу він є активним учасником міських, обласних, всесоюзних та міжнародних виставок, де показує переважно пейзажі.

Вагоме місце у своєму творчому доробку майстер, як і художники-пейзажисти початку ХХ століття, відводив оспівуванню природи рідного краю. Прикладом є роботи, виконані у різні роки: «Скіфський край» (1960), «Човни. Очаків» (1957, Мал. 3.1.11.), «Ольвійське сонце» (1978), «Мигдаль цвіте» (1977, Мал. 3.1.12.), «Солона трава – Кінбурн» (1986, Мал. 3.1.13.), «Світанок на Кінбурні» (1986) тощо [228, с. 4]. Пейзажі А. Завгороднього вирізняються чистотою відтінків та, переважно, вохристо-сірою кольоровою гамою. Автору майстерно вдається показати свої відчуття і переживання, що виникають під час спілкування з природою. Наприклад, у роботі «Човни. Очаків» автором вдало написаний морський берег, де стоять човни, які ніби запрошують глядача у казкову подорож Дніпро-Бузьким лиманом. Пейзаж має фрагментарну композицію та теплий колорит. Майстерність А. Завгороднього щодо морських пейзажів підкреслює С. Росляков: «Досі жодному миколаївському художнику не вдається так натурально написати води нашого лиману, як це робив Анатолій Петрович» [261, с. 3].

Характерною тенденцією в 1960–1980-ті роки було звернення художників до індустріального пейзажу. У творчості А. Завгороднього бачимо, зокрема зображення портів та кораблів, суднобудівного заводу тощо.

Прикладом є роботи: «На степелі» (1971, Мал. 3.1.14.), «Броненосець “Потьомкін” на стапелі» (1972), «Балкер Борис Бутома» (1976, Мал. 3.1.15.), «Добудова трейлера» (1982, Мал. 3.1.16.) тощо. Зазначені твори відзначаються монументальністю, стриманою сріблясто-сірою кольоровою гамою, вивіреною композицією. Головні герої творів – кораблі, написані детально та реалістично, однак не позбавлені в цілому образного узагальнення. Особливості пейзажів А. Завгороднього виокремлює В. Малина: «В його роботах немає повчальності. Навпаки, в них – ненарочитість, недомовленість – той прийом у мистецтві, коли глядачу залишають право на домислення, фантазію, право на співтворчість <...> Для А. Завгороднього деталь у картині – наче нюанс у музиці. І виступає вона підказкою не тільки у прочитанні сюжету, але й для виявлення композиційної завершеності <...> Загалом багато пейзажів А. Завгороднього позначені історизмом» [158, с. 25].

Більшість пейзажів А. Завгороднього є ліричними, що є традиційним для українських пейзажистів, зокрема і Півдня України. Дана тенденція добре простежується у таких роботах, як «Рибаківка» (1956, Мал. 3.1.17.) «Золота осінь» (1963), «Струмок» (1966, Мал. 3.1.18.), «Причал у Гурзуфі» (1967, Мал. 3.1.19.), «Біля мінної стінки» (1977, Мал. 3.1.20.), «Стара Богданівка» (1984) тощо. У творі «Причал у Гурзуфі» на передньому плані зображено новий човен, який найближчим часом буде спущено на воду. На фоні – старий баркас, як нагадування про швидкоплинність часу. Роботу відрізняє написання по імприматурі ультрамаринового відтінку, що надало більшої яскравості сірим та вохристим кольорам переднього плану. Композиція є фрагментарною, однак врівноваженою та цілісною.

Є. Наточа зазначає: «Анатолій Петрович – реаліст. Він пише життя таким, яким воно є, як змінюється в фарбах у той чи інший момент <...> За роботами художника можна відтворити історію Миколаєва та його околиць у деталях, прослідкувати красу явищ природи» [175, с. 3]. Отже, у творчості А. Завгороднього бачимо правдивість та достовірність зображуваних фактів,

особливу увагу до деталей, характерну сіро-вохристу кольорову гаму; надання переваги зображенню рідних Миколаївських мотивів тощо.

Правдиве зображення дійсності є характерним і для херсонського художника Константина Московченка (1914–2004). 1934 року він закінчив Миколаївський художній технікум, де викладачем майбутнього майстра, так само як і у М. Божия, був Д. Крайнев. Згодом майстер переїздить до Херсона. З 1947 року бере активну участь в обласних та всесоюзних художніх виставках. 1969 року, вже будучи членом Спілки художників УРСР, очолює оргкомітет зі створення Херсонського обласного відділення Спілки художників України. У творчості К. Московченка переважає портретний жанр та натюрморт. За словами С. Курбаткіної: «В основі його робіт завжди лежить натура. Це природно для художника-реаліста. Набута майстерність дозволяє йому працювати вільно, впевнено й розкуто. У його творах привертає різноманіття тематичних і колоритних рішень» [142, с. 92].

У створеній К. Московченком портретній галереї сучасників – портрети діячів культури та мистецтва: письменників, поетів, художників, які зацікавили майстра своєю яскраво вираженою індивідуальністю. Відомими є портрети: письменника І. Плахтіна, поетів М. Братана, Л. Куліша, А. Кичинського, поетеси А. Тютюнник, художників В. Такаєвої, І. Платонова тощо. У роботі «Портрет письменника Івана Плахтіна» (1970, Мал. 3.1.21.) привертає увагу вміння К. Московченка розкрити духовну сутність людини, підкреслювати особливості її характеру й зовнішності. Перед глядачем постає образ творчої особистості, в момент розмірковування. Фігура зображена від краю до краю полотна, що надає їй монументальності. Створенню поетичного, задумливого настрою сприяє витончена кольорова гама, побудована на гармонії білого, сіро-блакитних та червоно-вохристих відтінків. Кольорові контрасти дозволяють художнику краще передати енергійний та дієвий характер портретованого.

Як стверджує В. Чуприна, особливе місце у творчому доробку К. Московченка посідає серія картин, на яких зображені оголені моделі.

Автор відверто захоплюється пластиккою і кольоровою гамою побаченого, відображаючи поетичний інтимний світ своїх героїнь [132, с. 3]. Прикладом є роботи: «Оголена біля вікна» (1958, Мал. 3.1.22.), «Перед дзеркалом» (1972, Мал. 3.1.23.), «У майстерні художника. Оголена» (1977), «Натурниця» (1985), «Дівчина спортивна» (1993) тощо. Полотно «Оголена біля вікна», де зображено молоду дівчину, написане світлими пастельними відтінками – вохристими, рожевими, блакитними, білими, що допомогли створити своєрідне середовище, сповнене ніжності та душевного хвилювання. Художник дуже уважно поставився до всіх тонових градацій, написав деталі з максимальною точністю, для досягнення реалістичності. Трохи іншою за характером зображення є робота «Перед дзеркалом». Головна героїня стоїть спиною до глядача, розглядаючи себе у дзеркалі. Картина побудована на контрастах кольору та форми, присутня гра ліній та кольорових плям.

Натюрморти К. Московченка як правило побудовані на тонких тональних відносинах, вони широкі й багатопланові, їх об'єднує ліричний настрій. Серед таких робіт «Синя капуста» (1982, Мал. 3.1.24.), де відтворено різнокольорові місцеві овочі. У даному творі автор користується такими загальноприйнятими прийомами, як фронтальність, симетричність, статика, обмежена глибина, відкрите співвідношення кольорів. Ліричний настрій присутній у багатьох натюрмортах з квітами: «Бузок» (1960, Мал. 3.1.25.), «Соняхи на вікні» (1970-ті, Мал. 3.1.26.), «Іриси. Натюрморт» (1980), «Натюрморт з конвалією» (1993) тощо. Аналізуючи зазначені твори, бачимо відмінність у манері написання між натюрмортами 1960–1970-х років та 1980–1990-х років. Так, «Бузок» і «Соняхи на вікні» написані широкими мазками без проробки дрібних деталей. В цілому ці роботи узагальнені та побудовані на контрастних кольорах. Натомість, «Іриси. Натюрморт» та «Натюрморт з конвалією» мають більш тонкі кольорові градації, виліплені дрібними мазками. Помітним є прагнення К. Московченка досягти максимальної реалістичності за допомогою майстерної проробки деталей. Тобто, бачимо тенденцію до більшої правдивості та достовірності

зображуваних предметів. Композиція, порівняно з раніше написаними натюрмортами, наповнена, задіяна уся площа полотна.

Характеризуючи творчу манеру К. Московченка, В. Чуприна зазначає: «Він все життя сповідав реалізм у хорошому розумінні цього слова. Московченко завжди стояв на позиціях пошуку, але в рамках традиційної реалістичної школи» [132, с. 4]. Ми погоджуємось з думкою В. Чуприни та зазначимо, що К. Московченко мав великий вплив на розвиток творчих спрямувань багатьох херсонських митців. Його роботи вирізняє індивідуальне світосприйняття та особливе романтичне бачення.

Отже, у 1960–1980-х роках ХХ століття на Півдні України у творчості багатьох художників, серед яких М. Божий, А. Завгородній, К. Московченко, спостерігаємо звернення до тенденцій реалістичного живопису кінця ХІХ – початку ХХ століття. Кожен з вищезазначених авторів вніс певну новацію у вигляді особливого бачення та власного світосприйняття, манери написання творів.

3.2. Модерністські тенденції у роботах одеських митців 1960–1970-х років

1960-ті роки стали розквітом вільнодумства у мистецтві. Рух у напрямку нонконформізму було викликано потребами максимального заповнення творчого простору, в якому вже було реалізовано багато ідей, пов'язаних із західноєвропейським мистецтвом кінця XIX – початку XX століття. Певні українські автори-нонконформісти орієнтувалися на національний авангард 10–20-х років, літературний і образотворчий фольклор, етнографію. У процесі освоєння національних джерел мова не йшла про пряме запозичення стилістичних прийомів або сюжетно-тематичних програм, інших традиційних форм українського мистецтва. Національне виражалось живописно-образними і пластичними моделями, у яких ставився акцент на традиційності понять декоративності, знакової умовності, символіки кольору, його метафоричності. За характером творчості й за моральною позицією до українського нонконформізму можна віднести цілу низку діячів культури: А. Суммар, В. Ламах, Г. Гавриленко, А. Лимарев, І. Марчук, Ф. Гуменюк, О. Дубовик, А. Горська, Р. Сельський, К. Звіринський зі своїми школами, «неформальна академія» Ф. Манайла, В. Макаренка, А. Антонюка та інших [167].

Зародження андеграунду в Одесі припадає на кінець 1950-х років. Першим нонконформістом мистецьке співтовариство вважало О. Соколова, який використав у своїй творчості естетичну спадщину сюрреалізму, абстракціонізму та поп-арту [137, с. 35–38]. У багатьох містах України нонконформісти були розрізненими, а в Одесі виникла група «лівих» художників, що склала серйозну конкуренцію офіційному мистецтву одеської організації Спілки художників. До цієї групи входили: О. Ануфрієв, В. Стрельников, Л. Ястреб, В. Маринюк, В. Басанець, В. Хрущ, С. Сичов, В. Наумець, Р. Макоев, В. Сазонов, пізніше О. Стовбур, В. Цюпко, Є. Рахманін та інші. Також з'явилися перші колекціонери «лівого» мистецтва:

В. Асрієв, Є. Суслов, сім'я Глузман. О. Якимович зазначає, що «нонконформістами були в той час насамперед ті, хто не хотів досягати меншого, ніж Прекрасне й Істинне у справді величному і таємничому значенні» [291, с. 26].

Таким чином, в Одесі склалася спільнота, прозвана «нонконформістською» (умовним візуальним знаком могла б слугувати робота Л. Ястреб – «Non»). Натхненні ідеєю національного відродження, одеські художники-нонконформісти активно працювали і виставлялися, зберігаючи єдність естетичних цінностей на противагу роз'єднаності постмодерну. Як згадує О. Ануфрієв: «Звичайно, ми були різні, але нас міцно поєднувала творчість» [87, с. 31].

Треба зазначити, що певні одеські нонконформісти у 1960–1980-х роках, зокрема, Олександр Ануфрієв (н. 1940), Валентин Хрущ (1943–2005), Володимир Цюпка (н. 1936) та Людмила Ястреб (1945–1980), у власних художніх пошуках зверталися переважно до місцевого модерністського мистецтва початку століття. «Одеський авангард» 1910–1920-х років орієнтувався здебільшого на новаторські течії французького мистецтва. І не випадково, адже молоді художники (А. Нюренберг, Т. Фраєрман, С. Фазіні, І. Мексин тощо) виїжджали до Парижа вчитися, деякі були особисто знайомі з паризькими художниками-постімпресіоністами. Саме за цими митцями, вже на початку ХХІ століття, закріпилася назва – «одеські парижани» [72, с. 105–119]. Так, відкриття світу О. Ануфрієва пройшло через захоплення імпресіонізмом, постімпресіонізмом, кубізмом і абстракцією. Фігуративність, що межує з абстракцією, домінує у творчості В. Хруща і Л. Ястреб. Абстрактне мистецтво характерне для творів В. Цюпка. Свідомою і радикальною була в нонконформізмі відмова від натуралізму та перехід до умовного зображення форми [136].

Зазначимо, що серед особливостей живописних полотен «одеських парижан» ми виділяємо: експерименти з фактурою та композицією, переважання теплих коричнево-зелених кольорів, ліризм. Поміж

пріоритетних напрямів виокремлюємо кубізм, фовізм, імпресіонізм та експресіонізм. Джерелом формування нової пластичної мови для «одеських парижан» було первісне мистецтво, міфологія та античність, ікона, некласичні системи образотворчого мистецтва [72, с. 105]. Подібні тенденції спостерігаємо й у роботах вищезазначених художників «другої хвилі одеського авангарду».

Однією з характерних особливостей авангардного живопису 1910–1920-х років було звернення до абстракції (кубізму, нефігуративу). Найпоширенішим сюжетом була «Композиція», що несла в собі специфіку світовідчуття людини ХХ століття. Ці картини відображали мінливе середовище через різноманітні форми, площини. У другій половині ХХ ст. спостерігаємо повернення до цієї тенденції, тобто до геометричних і абстрактних форм, складних композицій, за допомогою яких митці намагалися передати свої задуми («Оголений Місяць» (1970, Мал. 3.2.1.), В. Хруща; багато картин із однойменними назвами «Композиція» (1970, Мал. 3.2.2.) Л. Ястреб; «Янголи» (1971, Мал. 3.2.3.) О. Ануфрієва).

Довести звернення до геометричних форм можна, порівнявши роботи «Вертикальна структура» (1970, Мал. 3.2.4.) В. Цюпка і «Натюрморт» (1918, Мал. 3.2.5.) Н. Соболя. Так, обидві роботи побудовані на геометричній конструкції із використанням різних за розміром чітких форм. У картинах спостерігаються схожий ритм за допомогою композиційного розміщення окремих елементів і кольорових площин стосовно одне одного. Усі частини врівноважені, гармонійно поєднані й збалансовані. Але, разом з тим, мають певну динамічність, що досягається не лише пластичністю ліній (у Н. Соболя використано багато округлих елементів, які плавно перетікають одне в одне; В. Цюпко, у свою чергу, оминає чіткість контурів геометричних фігур і переважно перетворює їх на мозаїку), а також і використанням кольорових акцентів. В. Цюпко так характеризує свою творчість: «Художник все життя пише одну й ту саму картину. Він не може висловити думку до кінця і постійно шукає шлях до ідеалу через геометричні форми» [215]. Спільним є

колірне рішення Н. Соболя і В. Цюпка, вони використовують однакову палітру, переважно теплих відтінків, із акцентами жовто-червоних кольорів.

Повернення до лінійності та абстракції спостерігається й у роботах Л. Ястреб. Характерними є роботи: «Криві» (1975), «Жінка біля вікна» (1975), «Рожева крива» (1978), у яких лінії та плями трансформуються в абстрактні образи. Наприклад, у картині «Жінка біля вікна» (1975, Мал. 3.2.6.) жіночий образ показано за допомогою різнокольорових площин з чіткими контурами.

Доцільним буде порівняння робіт «Одеська Мадонна» (1975, Мал. 3.2.7.) Л. Ястреб і «Бабуся» (1917, Мал. 3.2.8.) А. Нюренберга. Художниця звертається до площинного зображення, приближеного до геометричних форм, що спостерігаються у А. Нюренберга. Жіноча постать чітко поділена на симетричні сегменти, зокрема в обличчі присутні трикутник у вигляді носа (що є розповсюдженим елементом у багатьох картинах Л. Ястреб) і прямокутні форми, що поступово переходять в округлі арочні конструкції.

Треба зазначити, що одеські митці ще з початку ХХ століття неодноразово зверталися до античних мотивів та міфології. Цю тенденцію бачимо й у творчості представників «другої хвилі авангарду». Наприклад, улюбленим композиційним прийомом Л. Ястреб у 70-х роках ХХ століття стає зображення фігур і напівфігур, переважно жіночих, на тлі архітектурних прорізів, аркад і арок, що було характерною рисою творів епохи Відродження. Так, у творі «Дівчата в арках» (1979, Мал. 3.2.9.) художниця намагається знайти оптимальне гармонійне композиційне рішення між складовими ланками задуму: жінкою, умовним пейзажем, який означає природний світ, і аркою, що характеризує культурну надбудову, цивілізацію, віру, мистецтво. Шість напівфігур в арках на тлі пейзажу передають різні емоційні стани, в цілому подібно іконним зображенням. У картині «Жінка, що йде на фоні одеської колонади» (1977, Мал. 3.2.10.) очевидно простежується звернення до античного мистецтва. У цій роботі добре видно,

що художниця не хотіла розбивати плани картини на первинні і вторинні. Жіночу постать, котра у творчості Л. Ястреб посідає особливе місце, вона зобразила максимально великою, що дало картині монументальності. Разом з тим, у жінки немає ніяких деталей, чіткого контуру, навіть кольори обрані нейтральними, що дає можливість зосередитися на задньому плані, світлій плямі – на колонаді. Таким чином, Л. Ястреб в одній роботі змогла одночасно підкреслити усі важливі для неї деталі.

Також можна порівняти міфологічний твір В. Хруща «Викрадення Європи» (1960, Мал. 3.2.11.), із картиною Т. Фраєрмана «Дафніс і Хлоя» (1918, Мал. 3.2.12.). На перший погляд ці картини достатньо різні (Т. Фраєрман більш чітко прописує образи, В. Хрущ – навпаки), але не випадково ми говоримо про «нову хвилю» авангарду, яка торкнулась мистецтва початку століття й інтерпретувалася у нові образи. Окрім тематики робіт, подібною є колірна гама обох художників. Вона стримана і позбавлена акцентів. Т. Фраєрман використовує насичені кольори, але темні за тоном. В. Хрущ – насичені відтінки, однак світліші, більш м'які для сприйняття. Щоб підсилити виразність, останній залишає роботи на етапі ескізу. В. Хрущ любив недомовленість – прийом, що дозволяв виражатися метафорично [141, с. 5].

Для «другого одеського авангарду» також є характерним звернення до іконопису та релігійних тем, що на початку ХХ ст. було помітною тенденцією в українському авангардному мистецтві загалом та в Одесі зокрема. Наприклад, у творчості Л. Ястреб бачимо звернення до традицій візантійського та давньоруського іконопису, зокрема у картинах «Одеська Мадонна» (1975, Мал. 3.2.7.), «Мадонна з немовлям» (1977, Мал. 3.2.13.). Твори художниці переповнені жіночими образами. Це завжди узагальнені фігури, які не мають конкретного обличчя. Глибинна релігійність її робіт полягає в тому, що образ Жінки-Мадонни є одним із образів, який Л. Ястреб намагається інтерпретувати у різних іпостасях. Можливо, для самої художниці – головний об'єкт уваги розглядається як втілення незбагненого,

багатомірною, внутрішньо-суперечливого душевного і духовного життя. Але разом з тим, картини достатньо гармонійні, витончені і ніжні. Зокрема, у картині «Трійця» (1979, Мал. 3.2.14.) художниця звернулася до святих образів християнської релігії, але інтерпретувала їх дещо інакше. Особливістю цієї роботи є те, що Л. Ястреб ніби з'єднала три святих лики в єдине ціле, поєднавши їх чітко окресленим сьйвом жовтогарячого кольору. Голови образів так щільно прилягають одне до одного, що нагадують купол Храму, силует українських церков із золотими банями [193, с. 59]. Л. Ястреб використала теплу колірну гаму, побудовану переважно на близьких відтінках із домінуванням жовто-червоних акцентів (сьйво навколо ликів святих – жовтого кольору; контур, що чітко підкреслює постаті – червоного). У роботі також наявна традиційна християнська символіка. У картині «Мадонна з немовлям» (1977, Мал. 3.2.13.) та в інших інтерпретаціях цієї теми Л. Ястреб звертається до канонізованого зображення немовля із Мадонною, характерного для християнської ікони.

В. Хрущ також звертався до релігійної тематики. Це бачимо на прикладі робіт «Розп'яття» (1970-ті, Мал. 3.2.15.) та «Янгол» (1976, Мал. 3.2.16.), що достатньо близькі між собою за композиційним рішенням. Колірна гама обрана стримана. У картині «Янгол» переважає темно-голубий колір як основний. Центром композиції є фігура янгола з чітко відпрацьованою пластикою жіночої натури, що проголошує не стільки ідею божественного посланця, як символічне поєднання неба і землі, тобто матеріального і духовного.

Особливістю творчості одеських авангардистів вважаємо ліризм і «наближеність» до імпресіоністів. Цю тенденцію бачимо у творчості О. Ануфрієва, зокрема у роботі «Пейзаж з кипарисами» (1962, Мал. 3.2.17.). Художник використовує відкриті і насичені кольори, мазки різних відтінків, що характерно для імпресіоністичної манери. Переважно це спостерігається на задньому плані, зокрема у силуетах гір та будиночках. Роботи художника

відрізняються «витонченою колірною палітрою, багатомірністю сюжетних нюансів, особливою гармонією образного звучання» [9, с. 4].

У творах Л. Ястреб «Човни» (1970-ті, Мал. 3.2.18.), «Міні-тріумф» (1976, Мал. 3.2.19.) також простежуються імпресіоністичні нотки у живописі. Дану особливість творчої манери художниці відзначає Т. Басанець: «У великих французів і Рубенса вона навчилася відчуття плоті і привнесла його у новий естетичний простір, де ілюзорність вже не є критерієм правди» [25, с. 19]. Домінуючий ритм у картинах Л. Ястреб – розмірений колірний мазок, що виступає як засіб вираження емоцій. Художниця трактує природу за допомогою часто переплетених один з одним широких емоційних, зазвичай монохромних, мазків, які передають простір, додають картині глибину, нерозривно пов'язану з кольором. Майже всі її твори будуються на контрастах ліній, кольору і ритму, що становить суть гармонії твору. У пластичності і взаємному перетіканні фігур читається сила і напруга, яка перетворюється у рішучу енергію ліній, що окреслюють площини, посилює об'ємність форм [114, с. 6].

Характерною для одеських художників-нонконформістів є тема жіночої натури, що була провідною у багатьох художників-авангардистів першої половини ХХ ст. Наприклад, у картині В. Хруща «Та, що лежить» (1981, Мал. 3.2.20.) наявний ряд прикметних рис, які простежуються у роботах «Сніданок Саломеї» (1911, Мал. 3.2.21.) та «Приємний сон» (1915, Мал. 3.2.22.) А. Нюренберга. По-перше, митці звертаються до зображення оголеної жіночої натури, намагаються передати красу її форм за допомогою пластичних ліній і об'єму. На перший погляд, жіноча постать позбавлена будь-якої деталізації, але разом з тим має чітко окреслений силует. У своїх роботах А. Нюренберг використовує контрастний, переважно червоного кольору, контур, який вдало підкреслює пишність жіночого тіла.

В. Хрущ найчастіше використовує холодний фон, за допомогою голубого кольору позначає напрям руху жіночої постаті, що у свою чергу додає роботі динамічності. Спільним є те, що обидва художника обирають

контрастні, взаємодоповнюючі кольори, перевагу віддають тепло-холодній колірній гамі. Не можна не підкреслити схожість у зображенні жіночого оголеного тіла у картинах Л. Ястреб із зазначеними вище художниками. У творчості усіх митців простежується шанобливе ставлення до жіночого тіла через зображення, перш за все, не ідеалізованого, а реального сприйняття жіночої натури з його вишуканістю і пишністю форм, спробою показати жіночу красу такою, якою вона є у житті (Л. Ястреб «Великі купальниці» (1979, Мал. 3.2.23.) тощо). Майстерність Л. Ястреб позначається в чітко структурованій композиції робіт, у манері розпоряджатися світлом, у тому, як вона організує незаповнені білі площини [114, с. 7]. У багатьох композиціях художниці людські постаті подано як окреслені кольором фрагменти білого фону. Не замальовані пензлем маленькі білі «прогаліни» на папері або полотні працюють за принципом вітражу: відділяючи колір від кольору, змушують його звучати інтенсивно, переводячи зображення у декоративну площину. Даний допоміжний прийом у Л. Ястреб виступає як основний: білі прогаліни розширюються до білих плям і цілком підпорядковують предметний світ картини («Жінка біля вікна» (1975, Мал. 3.2.6.), «Одеський берег» (1977, Мал. 3.2.24.), «Купальниці» (1979); тощо).

Слід зазначити, що серед провідних стилістичних особливостей одеського мистецького нонконформізму, на думку О. Котової, є: національне підґрунтя, присутність у роботах «аури», атмосфери Одеси, особливий південний колорит, що увібрав у себе сонячне світло й тепло, панування живих і насичених фарб, пріоритет палітри з теплими тонами [137]. Всі ці риси також можна віднести до тенденцій початку століття.

1) Національне підґрунтя – звернення до архетипів, прамови мистецтва. Зазначену тенденцію бачимо у творчості Л. Ястреб. Наприклад, витончений образ Мадонни з немовлям знаходить своє відображення у роботі «Без назви» (1979, Мал. 3.2.25.). Авторка втілює у творі архетип Жінки-матері, ототожнює його із певним світлом, теплим і значущим.

2) «Аура», атмосфера Одеси, особливий південний колорит, що увібрав у себе сонячне світло й тепло. Наприклад, Л. Ястреб відображає яскраву природу південного регіону, зокрема у картині «Човни» (1960, Мал. 3.2.26), де майстерно зображує причорноморський берег. Характерною є робота В. Хруща «Люба Одеса, я вдома» (1982, Мал. 3.2.27.). Уже з назви картини можна зробити висновок, що для автора тема зображення південного міста є достатньо близькою.

3) Панування насичених фарб, пріоритет палітри з теплими тонами. Так, В. Хрущ, у творі «Кароліно-Бугаз» (1970, Мал. 3.2.28.), звертається до морських південних мотивів із використанням стриманої й одночасно теплої палітри кольорів, зокрема вохристих та зеленуватих. У роботах В. Хруща «Рибки» (1970, Мал. 3.2.29.) «Оголена зі стільцем» (1978, Мал.3.2.30.), картини також простежуються тепла колірна гама з переважанням коричневих відтінків. Багато творів Л. Ястреб наповнені світлими теплими кольорами, які найчастіше зібрані у єдину композицію, спостерігається чудова гра світла і тіні. У роботі «Дівчина під аркою» (1972, Мал. 3.2.31.) Л. Ястреб світлими тонами майстерно написаний образ жінки. Крім того, у творчості художниці можна виокремити домінуючі кольори – жовтий, червоний, білий, охристий, голубий.

Підбиваючи підсумки вищезазначеного, стверджуємо, що для О. Ануфрієва, В. Хруща, В. Цюпка та Л. Ястреб було характерним у власній творчості звернення до християнської символіки, до традицій візантійського та давньоруського іконопису, міфологічних та античних тем, абстрактних композицій та переважно теплого колориту – всього того, що було характерним для «одеських парижан». Новаторством зазначених одеських художників-нонконформістів вважаємо те, що вони створили нову формоутворювальну систему естетичних цінностей, мали своє світосприйняття та художнє бачення.

Слід наголосити, що нонконформізм був скоріше явищем елітарним, ніж масовим, малозрозумілим широким верствам населення, однак

підтримуваним тонким прошарком інтелігенції (вітчизняними філософами, медиками, журналістами, літераторами, музикантами та іноземними дипломатами). Мистецтво вищезгаданих одеських нонконформістів 1960–80-х рр. було досить «цнотливе», трималося в рамках стилю, форми із загостренням модерністських і національних рис. Проявами нонконформізму вважаємо і звернення художників до «суворого стилю» та «фольклоризму», про що буде йти мова у наступних підрозділах нашого дослідження.

3.3. «Фольклоризми» живописців Півдня України

Помітною тенденцією у 1960–1980-х роках було звернення художників у власних творах до трипільської символіки, скіфського звіриного стилю, іконописних форм, народної картини, українського бароко тощо. Це було в певній мірі збереження традиції, пробудження національної самосвідомості, пошук «душі народу», культурної та етнічної самоідентифікації. Кожен автор розумів цю мистецьку ретроспекцію по-своєму.

Художнє осмислення та суб'єктивну інтерпретацію етнічної традиції бачимо у творах таких художників Півдня України, як А. Антонюк, Ю. Коваленко, М. Писанко. Усі зазначені митці створюють у своїх роботах певну стилізацію, мають індивідуальну манеру зображення.

На думку Л. Нехвядович, для етностилістичного живопису перш за все органічним й актуальним є використання архетипів, символів, алегорій [181, с. 183]. Це є характерним, зокрема, для живописного доробку А. Антонюка та М. Писанка. У їх роботах переплітаються загальнокультурна, національна й етнічна, а також прадавня та порівняно нова символічна складова частина. Відповідно до теорії К. Юнга, сам по собі термін «архетип» означає формоутворювальний принцип, який формує психологічну реальність, наповнюючи її універсальними, повторюваними в усі часи типовими образами та ідеями. Архетипи <...> є початковими образами, спогадами про інстинктивні енергії колективного несвідомого. Перший образ належить до найбільш раннього розвитку психіки. Людина успадковує ці образи з минулого своїх предків [294].

Особливою популярністю у М. Писанка, як і А. Антонюка, користується архетип материнства, що втілюється через образ жінки. Семантика образу в українському мистецтві – Матір, Земля, Батьківщина, Природа, Берегиня. Щоб зрозуміти природу материнського архетипу, потрібно замислитись над сутністю материнського начала. К. Юнг дає узагальнений опис архетипу матері, наголошуючи, що з ним пов'язані

материнські риси: прояв уваги і співчуття; мудрість і душевний підйом, що поширюється за межі формальної логіки; будь-який корисний інстинкт або імпульс; все, що називається добротою; все, що дає турботу і підтримку, сприяє розвитку [293].

Отже, характерним для архетипу Матері є прояв всього жіночого: мудрості і духовної чистоти, ніжності, вірності, турботи, доброти і всепрощення. Втілення цих якостей бачимо у таких роботах М. Писанка, як «Ніжність»(1960-ті, Мал. 3.3.1.), «Чистота»(1970-ті, Мал. 3.3.2.). У композиції «Ніжність» зображено молоду дівчину, що плете косу на фоні рушників з орнаментом. Відчуття ніжності та камерності зображуваного моменту художник передає за допомогою теплої, вохристо-червоної кольорової гами з білими акцентами. Вибір саме таких кольорів пояснюється тим, що білий здавна вважався символом невинності, чистоти й радості, червоний – символом любові, охристі відтінки – символами тепла та затишку. Для підкреслення особливого значення жінки у роботі «Чистота» художник використовує позаду головної героїні мотив блакитного неба з білими хмарами. У творі використовує певний орнамент, в основі якого лежить відчуття ритму. Плавні дугоподібні лінії дублюються і повторюються, створюючи відчуття завершеності композиції.

Образ турботливої матері бачимо у роботі М. Писанка «Годування» (1980-ті, Мал. 3.3.3.). Твору притаманні кольоровість і декоративність. Привертає увагу краса та щирість зображеного моменту, що передає відчуття піклування, любові і щастя. Так само, як і у вищезазначених роботах, художник оточує матір з дитиною яскравим та теплим орнаментальним фоном, що, на думку самого автора, «має магічну силу», тобто допомагає передати у творі потрібні почуття. Архетип Матері пов'язаний також з образом України-неньки. Цікавою у цьому аспекті є робота М. Писанка «Рай в Україні» (1980-ті, Мал. 3.3.4.). Характерно, що автор не прагне виділити у творі окремий об'єкт чи фігуру, а об'єднує весь предметний світ у певну «живописну мозаїку». Художник розміщує у центрі роботи молоду дівчину з

піднятими догори руками, що символізує Україну, в оточенні щедрот рідної землі. Автор використовує образні узагальнення для створення живописної символіки: дерева і трави, яскраві квіти і плоди в чудернацькому переплетенні, звірі – все це складає чуттєвий образ рідної Природи. Над усіма героями у верхній частині художник розміщує Сонце. Традиція зображати велике яскраве Сонце склалася ще в давні часи, коли люди сприймали його як божество, що дарує людині тепло і життя на землі. У творі автор не дотримується правил перспективи та просторового зображення, композиційно робота нагадує народний розпис.

Образ жінки спостерігаємо і на багатьох картинах А. Антонюка. Найчастіше це узагальнене зображення літньої жінки (рідної бабусі, дружини, матері), що складає певний поетичний образ, на якому тримається художній і біблійний світ самого автора. В дитинстві світогляд митця формувався під впливом бабусі, що виховувала онука в дусі «православ'я, любові до ближнього, молитві, творенні добра» [168]. Любов до рідного краю, що передається художником через жіночі образи, бачимо у роботі «Наш край – то Рай» (1967, Мал. 3.3.5.). На передньому плані зображена майбутня мати, що схилила голову донизу у мріях про ще ненароджену дитину. Позаду неї, написана у профіль, її матір, далі сестри, ніби акцентування на спадкоємності поколінь. Фігури зображено у повний зріст, від краю до краю полотна, що надає роботі монументальності, а написання локальними кольоровими плямами – декоративності. Образи оточено великою кількістю символічних зображень. Наприклад, по всій роботі ніби пливуть білі хмаринки, що невпинно змінюють свій вигляд. Вони нагадують про нескінченні метаморфози Всесвіту, про єдність буття та небуття, про неземне джерело всіх речей. Про божественну присутність нагадують і ледь помітні зображення Христа та Богородиці. А. Антонюк ніби наголошує: де є Божа благодать – є Рай на землі.

У роботі «Старе село» (1981, Мал. 3.3.6.) А. Антонюк показує жінок, що засівають поле. Праця односельчан стає символом зв'язку поколінь і

фактором об'єднання народу в його історії. Головна героїня зображена у повний зріст, у руках тримаючи зерно, наче давня богиня Мокоша. У давніх слов'ян Мокоша – богиня родючості, богиня підсумків господарського року, врожаю, покровителька полів і домашніх тварин [242, с. 184]. Оскільки від врожаю і родючості тварин переважно залежала доля людей, то Мокоша вважалася і богинею долі. На другому плані автор зображує сільські хатки у вигляді об'єднаного «городу» (у Київській Русі огорожене укріплене місто з групою селищ навкруги), наче наголошуючи на тому – наскільки давно було зведено поселення. Характеризуючи мистецький доробок А. Антонюка, В. Підгора зазначає: «Антонюківський мистецький синкретизм: у яскравій образній формі – світогляд української нації, синтез вірувань, міфологія, фольклор, історія та культура. І все це на українському образотворчому ґрунті – традиціях монументального малярства, іконопису, народної картинки та лубка, вишиванки і писанки» [204].

Багатогранну символіку в етностилістичному живописі містить і чоловічий образ – це активне начало, небесний і земний батько, син, герой, воїн, мудрець, а також алегорія сили, захисту [77, с. 154]. У М. Писанка чоловічий образ втілено у таких роботах, як «Отрок» (1960, Мал. 3.3.7.), «Чоловіча сила та опора. Батько» (1970, Мал. 3.3.8.), «Мужність» (1972, Мал. 3.3.9.), «Козацькому роду нема переводу» (1980-ті, Мал. 3.3.10.) тощо. Показовим є твір «Чоловіча сила та опора. Батько» (Мал. 3.3.8.). В образі Батька тут втілено цілий комплекс морально-етичних якостей чоловіка-козака – мужність, сила, рішучість, готовність воювати за майбутнє своєї країни та благополуччя родини. Сам образ Козака викристалізувався в автохтонний, виплеканий століттями тип національного характеру, що перетворився на невід'ємну складову етнічного менталітету. Протилежною є робота «Отрок» (Мал. 3.3.7.), головний герой якої хлопчик – образ Сина, що сповнений ніжності, загадковості, мрійливості. Юнак зображений, як і багато інших героїв М. Писанка, на фоні орнаменту. Великі орнаментальні кола

пастельних відтінків у роботі наголошують на циклічності та спадкоємності у житті.

У творчості А. Антонюка часто зустрічаються зображення старців, героїв, провідників. Мудрий старець, що записує молитви, є головним героєм на полотні «Іларіон» (1991, Мал. 3.3.11.). Назва роботи вказує на звернення до образу певної особистості. Серед історичних постатей відомим є святий Іларіон, який був першим Київським митрополитом (1051–1055) та знаним проповідником. До наших часів збереглася лише єдина його записана проповідь, що свідчить про добру освіту й начитаність автора, великий талант і патріотизм. Про канонізацію Іларіона нічого не відомо. У деяких рукописних святцях його називають святим і вшановують у день святкування пам'яті Печерських угодників [232]. Таким чином, на полотні А. Антонюк зобразив стилізований образ божої людини та мудреця. Головного персонажа художник передає дуже узагальнено, «у героїв А. Антонюка великі голови і маленькі кінцівки, витончені, намічені, але вельми переконливі ступні ніг і кисті рук. У його картинах багато землі <...> Мальовнича тканина картин А. Антонюка різноманітна» [260, с. 138].

У багатьох творах А. Антонюка у чоловічому образі можна впізнати самого автора. Наприклад, у таких роботах, як «Підростає наш син» (1992, Мал. 3.3.12.), «Світло надії» (1995), головний герой, Старець – це сам художник, а навколишнє оточення – це світ його душі. В. Підгора зауважує: «Антонюк – це художник феноменальний, оскільки в його особі маємо творця, який розбудив у собі підсвідомість. <...> Він – художник у народі, для народу – і поза народом його уявити неможливо» [205, с. 6].

Значне місце в етностилістичному живописі належить зооморфним мотивам. Образ тварини репрезентує у творчості майстрів даного напрямку відгук тотемістичного культу, вшанування природи, естетичну насолоду красою та силою звіра. Так, у М. Писанка часто трапляються зображення тварин та птахів. Зооморфні образи у творчості художника – ретранслятори низки значень, що накопичувалися століттями в уявленнях людини й у

культури. Найчастіше у роботах М. Писанка зустрічаються образи різноманітних птахів. Це такі твори, як «Соловейко» (1960-ті, Мал. 3.3.13.), «Горобчики» (1980, Мал. 3.3.14.), «Земний рай» (1980, Мал. 3.3.15.) тощо. У роботі «Соловейко» (Мал.3.3.13.) головним героєм є однойменний птах, що у наших пращурів завжди вважався святою і вільною божою пташкою, співець добра і кохання, символ весни і волі, високого натхнення і неперевершеного таланту [242, с. 356]. Характерним у зображенні солов'їв у художника є декоративність та площинність. Створені образи нагадують птахів, що злетіли з вишитих рушників або українських настінних розписів. Майстер розміщує їх на плетених гілках, біля яскравих декоративних квітів. Кольори використовуються контрастні, оскільки за традицією української вишивки та розпису, усі деталі мають чітко проглядатись на відстані, а отже мають бути яскравими та контрастними.

Птахи та тварини присутні й на багатьох полотнах одеського митця Ю. Коваленка. Наприклад, у роботі «Дитинство художника» (1979, Мал. 3.3.16.) за головним героєм, маленьким хлопчиком, на огорожі сидить півень. Цей птах здавна у народі був символом зорі, вісником сходу Сонця, а, отже, і символом пробудження життя. Він є також символом воскресіння й нового життя. [242, с. 353] Дітей і півнів часто пов'язують між собою, оскільки діти – це також початок життя. Не випадково півень – улюблений персонаж дитячих пісень, віршиків, щедрівок. Окрім півня, у роботі можемо бачити зображення сільської хати. Біля хати зображено дерева, що є символом життя. В цілому зображення досить умовне, написано чистими контрастними кольорами, що нагадує стиль народного примітиву.

Прикладом також є робота «Пастушок» (1980, Мал. 3.3.17.), де поруч з хлопчиком Ю. Коваленко зобразив теля. У всіх відомих міфологічних системах Бик втілює космічне чоловіче начало, починаючи ще з бізона (зображеного в печерах). Так і в даному випадку теля – символ підростаючої чоловічої сили та мужності. У зазначеній роботі, як і у багатьох інших творах майстра, присутній темний контур навколо об'єктів зображення та яскраві

кольорові співвідношення, що надає композиції декоративності та зближує зображення з народним примітивом. Особливості у творах Ю. Коваленка виокремлює М. Некрасова: «У його малюнках – геніальна точність ліній, влучність характеристик, гострий гумор. Світ, створений Ю. Коваленком, – це світ його дитинства, світ чудес <...> головний мотив художника – мотив дитини, пов'язаний з темою рідної домівки – моделлю світу. Його образи – архетипічні, вони живуть у кожному з нас і одночасно належать світовій культурі. Тому – дуже прості, але неповторні й сильні. Художник не займається міфотворчістю. На його роботах – живі люди: безліч різних осіб, характерів, історій» [179, с. 3]. В. Абрамов зазначає: «Коваленко вмів наповнити прості теми особистим, емоційним баченням, в основі якого, безумовно, був інтуїтивно-експресіоністичний метод. Він і в метафоричності образів, і в навмисній стилізації, і в гіперболізації, і в рішенні простору і, головне, в колористичних побудовах, залишався вірним собі» [2].

У 1960–1970-х роках спостерігаємо також закономірність у зверненні художників-фольклористів до кола мотивів, що надають автору своєрідне джерело національних форм. Це зображення обрядів, фольклорних свят, музичних змагань, що сприяло виявленню національного темпераменту, давало простір для стилістичних ремінісценцій. Наприклад, у живописі Ю. Коваленка національна концепція проявила себе певним узагальненим уявленням художника щодо проведення традиційних народних гулянь. Спираючись на сформовану в системі «одеських парижан» відкритість кольору, насиченість тону, майстер підсилює декоративне звучання композиції за рахунок акцентування ритмічного початку. У цьому сенс монументальних за формою картин Ю. Коваленка «Зима у Прилуках. Канікули» (1982, Мал. 3.3.18.), «Весілля» (1985, Мал.3.3.19.), «За столом» (1980-ті, Мал. 3.3.20.). Для обох робіт характерним є те, що автор не прагне реалістичного трактування фігур, а об'єднує весь предметний світ за допомогою кольору. Синтез площинно-декоративного простору і гострої ритмічності бачимо у творі «Зима у Прилуках. Канікули», де, незважаючи на

розмаїтість та велику кількість героїв, автор акцентує увагу на фігурі художника, у нижній частині полотна, та чорного птаха поруч з ним. Цей образ, наче автопортрет, немов авторська ремарка, повертає нас від традиційних гулянь, зображених на полотні, до реалій 70-х років, нагадує про час створення роботи.

На відміну від Ю. Коваленка, художні пошуки А. Антонюка спрямовані у бік загальнолюдських цінностей та християнських традиційних обрядів. Роботам художника притаманний деякий романтизм, що віддаляє їх від життєвої тогочасної «прози». За допомогою творчої проблематики автор піднімає питання щодо відновлення історичних пластів культури, які були вилучені штучним чином зі свідомості етносу. Так, заборонене радянською ідеологією, радісне свято кожної православної української родини – хрещення немовля, бачимо у роботі А. Антонюка «Ім'я тобі Данило» (1988, Мал. 3.3.21.). Найпочеснішими учасниками свята були бабка-повитуха і хрещені батьки дитини. Головні герої зображені художником досить умовно, однак привертає увагу традиційний одяг з орнаментом та кольорова гама золотистих відтінків, обрана автором для підкреслення більшої урочистості події. У народі з хрещенням було пов'язано багато прикмет, які мали визначати майбутнє дитини. Обов'язково стежили за поведінкою немовляти під час обряду хрещення. Вважали поганою прикметою, якщо дитина корчиться або дуже неспокійна – це віщувало швидку смерть. Таким же поганим передвістям був і міцний сон дитини під час священного дійства. У художника ж бачимо символічне зображення щасливого немовля з піднятими догори руками, що є прикметою на довге життя. Так само автор зображує традицію запалення свічок, наголошуючи на їх одвічному горінні. За прикметою на хрестини свічку запалювали щоб відігнати напасті і хвороби. З давніх часів свічки порівнювали з небесними зорями: у кожного на небі своя зоря-свіча, і як погасне небесна свічка – обірветься земне життя. Тому під час обряду свічки повинні ясно горіти і догоряти до кінця, щоб дитина була здорова і мала довге життя [242, с. 561]. Наголошення на цьому так само

бачимо у творі майстра. Таким чином, А. Антонюк намагається зобразити усі деталі традиційного обряду для того, щоб зберегти їх для майбутніх поколінь.

Отже, у 1960–1980-х роках ХХ століття на Півдні України у творчості багатьох художників, серед яких А. Антонюк, Ю. Коваленко, М. Писанко та інші, у межах нонконформізму отримав розвиток так званий «фольк-стиль» або «фольклоризм». Характерними ознаками напряму є звернення до архетипів, етнічних символів та алегорій, до «національних тем» та сюжетів; декоративність та площинність зображення, наближення до народного примітиву; використання яскравих та чистих кольорів. Подібні тенденції на початку ХХ століття були притаманні для творчого доробку Д. Бурлюка, М. Бойчука та їх послідовників. Таким чином, у 1960–1980-х роках бачимо відродження тенденцій початку століття, що за відомих причин не могли розвиватися у 1930–1950-х роках. Окрім того, кожен з вищезазначених авторів вніс певну новацію у вигляді власного бачення і трактування народних сюжетів та індивідуальної манери написання твору. У даному напрямі художня творчість постає джерелом збереження національної спадщини. За допомогою творчої проблематики художники-фольклористи підняли питання щодо відновлення історичних пластів культури та повернення до етнічних вірувань та традицій, що були штучно вилучені з культурного побуту українців у радянські часи.

3.4. Регіональні художньо-стилістичні особливості «суворого стилю»

З середини 1950-х років у вітчизняному образотворчому мистецтві почалися глобальні перетворення. І стильові форми, і життєві концепції у роботах тих років стали дуже різноманітними. Вирішальну роль в оновленні мистецтва відіграла молодь. Мистецтво молодих живописців несло свій особливий морально-етичний ідеал – визнання значущості так званої «простої» людини, повага і увага до неї. Прагнення художників сказати найважливіше про сучасника і народжувало новаторське мистецтво. Тогочасний герой поставав особистістю цілісною, сильною, скупю на зовнішні прояви почуттів. «Не можна не визнати, – писав у 1965 році Г. Коржев, – що в ряді випадків ця сувора романтика цілком відповідала правді життя і одночасно завдавала удар по <...> фальшивому позерству» [133, с. 2].

Нові ідеї та принципи вимагали оновлення системи виразних засобів, нових рішень у живописі у галузі художньої форми. Художник «суворого стилю» набагато вільніше став оперувати засобами зображення природи. Він порушує академічні закони лінійної перспективи, відмовляється від пленерної повітряної перспективи, від природної колірної гами, від тонкого колористичного моделювання. Відповідно, характерною рисою «суворих» творів стає умовність – кольору, світла, руху. Художники починають застосовувати чіткий контур в абрисі фігур, локальні кольорові плями, знаходити незвичні композиційні рішення. Особливістю «суворого стилю» стає також лаконізм. Прагнення говорити про головне просто і ясно робило художників небагатослівними. Ніщо в картині не повинно було відволікати від суті [196]. Отже, в якості основних ознак «суворого» живопису назвемо плакатну узагальненість малюнка, декоративну звучність кольору, велике значення ритму (ритму форми, кольору, силуетів), грубувату фактуру, монументальність образів.

За твердженням мистецтвознавця Г. Скляренко, «суворий стиль» не став визначальним в Україні [240, с. 67–68]. Незважаючи на це, його значення в українському мистецтві не можна недооцінювати. Молоді художники підняли нові теми, продемонстрували можливість іншого погляду на навколишній світ, іншого ставлення до зображення людини. При цьому вони використовували нову художню мову. Їх твори не були картинами-одноденками. Зараз вже можна сказати, що вони перевірені часом, кращі полотна «суворого стилю» увійшли до постійних експозицій провідних музеїв нашої країни. Окрім того, «суворі твори» створені художниками у різних регіонах України, мають свої характерні риси, що потребує окремого детального наукового дослідження. Нашою метою є прослідкувати взаємодію традиції та новаторства у даному мистецькому феномені на Півдні України на прикладі творчого доробку одеських, херсонських та миколаївських художників.

Явище «суворого реалізму» з'явилося в українському мистецтві, зокрема і на Півдні, наприкінці 1960-х років й було сприйняте суто стилістично – зверненням до традицій вітчизняного мистецтва 1910–1920-х років» [240, с. 68]. Однак у цей час вже прийшло розуміння того, що шлях звернення до традицій не обов'язково повинен бути єдиним. Митці отримали можливість рухатися в різних напрямках. Є. Шацький справедливо стверджує, що «традиція обирається, твориться, моделюється відповідно до нинішніх потреб і прагненнями даної історичної ситуації» [88, с. 93]. Таким чином, потужні пласти художньої традиції «південного» українського авангарду, насильно перервані, історично не реалізовані, знайшли друге життя.

Певна монументальність образів, прагнення до найбільш безпосереднього вираження ідеї в образотворчій формі, простота і чіткість трактування об'єму і кольору – ці риси, властиві роботам «бойчукістів», можемо спостерігати й у творчості українських майстрів «суворого стилю». Зокрема, у творі одеського художника О. Слешинського «Судноремонтники» (1966, Мал. 3.4.1.) автор міцно ліпить форму, чітко позначає силуети,

звертаючи особливу увагу на зображення обличчя героя переднього плану (різко окреслені вилиці, високе чоло і напружений погляд, спрямований у бік, повз глядача). Простий узагальнений фон червоного кольору, окрім напруженості, також надає роботі декоративності. Прийом зображення чоловічої фігури у повний зріст від краю до краю полотна надає роботі монументальності.

Окрім того, у «суворому» живописі можна спостерігати і звернення до традицій візантійського та давньоруського іконопису, що було характерним як для «бойчуків», так і для українського авангардного мистецтва в цілому. У ньому вони знаходили «внутрішню значущість і узагальненість образів, що були так потрібні їм у роботі» [133, с. 3]. Прикладом може слугувати «Портрет Касаткіної» (1966, Мал. 3.4.2.) О. Ацманчука. У роботі присутні площинність у вирішенні композиції, практично однотонний колір обличчя, що схоже на іконні лики святих, стилізація одягу. Схожий прийом можна бачити й у роботі «Портрет скульптора А. Князика» (1971, Мал. 3.4.3.) того ж автора, де обличчя головного героя виглядає досить стилізованим з майже канонічними рисами та поглядом у бік від глядача. Завдяки таким рішенням художник перейшов від простого побутового портрету на рівень узагальнення.

Слід зазначити, що на Півдні України до джерел стилістичних пошуків «суворих» живописців можна віднести і творчу спадщину митців Товариства незалежних художників. Наприклад, бачимо, що пластика сильних чоловічих тіл на тлі великих стилізованих геометричних об'ємів – основа композиційного ладу як полотна «Ударна бригада» (1920, Мал. 3.4.4.) Т. Фраєрмана, так і роботи «На площі» (1974, Мал. 3.4.5.) В. Власова. Мистецтвознавець О. Тарасенко, характеризуючи полотна В. Власова, наголошує, що «у його футуристичній “розкубленості” <...> все підкорено лінійному та кольоровому ритму. В цілому романтичне за сприйняттям та формою втілення» [259, с. 4]. Такі твердження справедливі й для робіт майстра початку століття, і для творів одеського живописця періоду

«відлиги». Однак, схилиючись перед авторитетом старих майстрів, художники 1960-х зуміли поєднати закони вже традиційної стилістики з власними живописно-пластичними знахідками. «Вони відновлювали деякі перервані традиції, але не для того, щоб перетворити їх на канони, а для того, щоб вирішувати власні завдання» [196, с. 15].

Спектр традицій, на які спиралися живописці 60-х років, дуже широкий. І його можна ще розширити, якщо додати, зокрема, вплив таких майстрів, як В. Кандинський, А. Нюрнберг, С. Фазіні, М. Гершенфельд, митців «Бубнового валету» тощо. У творчості молодих художників другої половини 1960-х – 1970-х років усі зазначені нами тенденції виявилися інтегрованими, сплавленими в деяку єдність. Художники «суворого стилю» не просто поверталися до тих чи інших традицій минулого, а втілювали їх на сучасній ідейній основі, переплавляючи у власну – новаторську, художню мову. «У спадщини не існує “чистих горизонталей і вертикалей”. Кожна традиція – це по суті завжди синтез “свого” і “чужого”, підйом на новий щабель загальнолюдського» [90, с. 14].

Уже першими критиками «суворого стилю» позначалися новації художників певного кола. Так, А. Каменський, аналізуючи нову тенденцію в живописі, писав: «Неважко помітити деякі загальні для більшості молодих художників інтонації розповіді про життя, а також характерні особливості образного мислення. Для них рішуче нестерпною є всіляка сентиментальність». Далі автор зазначав характерні для нового стилю аспекти, зокрема, «тяжіння до типізації, широкоплановості характерів, узагальненості форм» [109].

Щодо художників Півдня України, то вони трималися осторонь соціальної тематики, були аполітично налаштованими та знайшли себе в колективних пошуках абстрагованих образів власних міст, природи, конкретних людей. Творчість шістдесятників Півдня України відзначалася модерністською трактовкою міського пейзажу, узагальненими портретними образами і лише подекуди стилізованою тематичною картиною. Важливим

аспектом нового стилю для них, як і для усіх українських «суворих» художників, стало романтичне сприйняття сучасності. Їх відрізняло своє, особливе «натурне бачення», інтерес до мотивів, що передавали внутрішнє напруження, і вольової, сильної, соціально активної особистості. Новаторські особливості пейзажу та портрету в «суворому стилі» ми охарактеризуємо на прикладі творчого доробку таких майстрів, як О. Ацманчук, В. Трапенюк та О. Попов.

Художники-шістдесятники Півдня України збагатили вітчизняне портретне мистецтво яскравими, багатограними характерами. Вони пильно вдивлялися у своїх сучасників, обираючи в якості моделей сильні, цікаві особистості. Портрет посідав особливе місце у творчому доробку одесита Олександра Ацманчука (1923–1974). У сміливих ракурсах, у незвично побудованих перспективах, у зображеннях – то об’ємних, то площинних – втілює художник хвилюючі його образи, філософськи узагальнює їх. Роздуми про світ і людину, про природу, про їх гармонійне поєднання приводять О. Ацманчука до пошуків метафор, символів, алегорій у портреті [41, с. 7].

Хоча відомим художник став завдяки тематичній картині «Віддано наказ» (1957. Мал. 3.4.6.), але саме через інтенсивні експерименти в області форми та кольору у портреті він вніс елементи новаторства у тогочасну художню практику. Так, М. Рашковецький стверджує, що основною заслугою О. Ацманчука є те, що він зумів органічно поєднати традиційне та нове мистецтво Одеси, спираючись на існуючі загальні риси: характерність зображення, ліризм, що підкреслює значення творчої індивідуальності, романтику [216, с. 3].

Аналіз робіт багатьох «суворих» художників-портретистів дозволяє виділити три види портрета, до яких верталися митці в означений період. Перш за все, це портрети конкретних людей. Такі твори передавали індивідуальні характеристики героя, але в кожному подібному портреті художники шукали типові риси людини нової епохи. Прикладом робіт даного

напрямку у творчості О. Ацманчука є портрет «Галя Сухомлінова» (1963. Мал. 3.4.7.). Автор використовує у цій роботі прийом «збільшення» фігури, максимального наближення її до глядача, яскравий колір, чіткість силуету, небагатослівність деталей, але при цьому художник зберігає індивідуальність героїні, надає полотну емоційного звучання, ліризму. Цікавим є «Портрет художника О. Фрейдіна» (1969. Мал. 3.4.8.). Живописна мова полотна має риси декоративності. Художник використовує великі плями майже чистих кольорів на фоні, характерний крупний план, висока ступінь узагальнення, площинність зображення.

Другий вид, з яким працювали живописці, – портрет-тип. У таких творах зображені, безсумнівно, конкретні люди, але вони представлені як типові представники своєї професії. Таке розуміння портретів відбивається і в їх назвах («рибалка», «коваль», «геолог», «художник» тощо). У О. Ацманчука це «Ракетник» (1965. Мал. 3.4.9.), «Обчислювач» (1973. Мал. 3.4.10.) та інші. На думку М. Некрасової, прекрасним портретом є його «Обчислювач». Робота відзначається чітким малюнком, стриманою кольоровою гамою, статичною композицією [179, с. 3]. Притаманні творчій манері художника виразне ліплення об'єму, чіткість силуету, лаконічність мазка, монументалізація форми в повній мірі проявилися в цьому портреті, передаючи яскраву особистість науковця. Але в той же час у даній роботі, як і у багатьох інших творах майстра, присутній ліризм, замість програмної «суворості» образу.

Значущістю та монументальністю образу відзначається портрет-тип «Солдат миру» (1965. Мал. 3.4.11.) О. Ацманчука. Він являє собою зображення людини, що пройшла важку дорогу війни. Стійка фігура, яка займає майже всю площину полотна, сильні руки, що тримають великий снаряд, мужній погляд визначають потужний емоційний вплив даної картини. Автор застосовує широко використовуваний художниками «суворого стилю» прийом монтажу. Він зображує за спиною солдата фрагмент будівлі у ракурсі. Однак це не зображення фону, що дійсно

знаходиться за спиною солдата, а якийсь інший пласт реальності, поєднаний з основним зображенням – як нагадування про мирне життя. Такому рішенню портрета відповідає велика міра умовності, застосована художником.

Третій вид, який виник у творчості «суворих» живописців-портретистів і розвинений у мистецтві Півдня, – так званий «груповий» портрет або жанрова композиція. Даним «портретам» в ще більшій мірі притаманний принцип узагальнення, коли майстер не розробляє індивідуальні образи, а більш важливою для нього стає характеристика одразу декількох осіб. Подібною роботою у О. Ацманчука є «Політ» (1965. Мал. 3.4.12.). На полотні зображено парубка та дівчину, що поєдналися у поцілунку на фоні неба та моря. Автор тут перейшов від соціального до загальнолюдського. Робота переростає рамки побутової ситуації і має глибокий символічний зміст. Художник показав Кохання як всесвітню подію, що дозволяє людині здійснити своє безумовне призначення, яке полягає у здатності переходити за кордони свого буття, у здатності жити не тільки у собі, а і в іншому. Твір характеризує незвична композиція, силуетність, узагальненість образів, чистий та яскравий колір, використання великих локальних кольорових плям. За словами О. Тарасенко: «О.Ацманчуку вдалося одним з перших у мистецтві 60-х років вийти за соціально-історичні рамки заради виявлення загальнолюдського змісту. Як художник-романтик він вільно працював з традиційними образами світового мистецтва (закохані), наділяючи їх колізіями свого світобачення» [258, с. 6].

Отже, для О. Ацманчука колір у роботі слугує одним з основних засобів виразності, пластичною формою, у якій найбільш повно і вдало можна розкрити задум художника. Прагнення передати характерні особливості зображуваного, простота сюжету та ліричність, лаконічність композиції і колірної рішення – такі відмінні риси творчості художника. Основною заслугою майстра є те, що прийнявши новації свого часу, він зміг поєднати їх з існуючою місцевою живописною традицією, тим самим створивши унікальні твори, які стали прикладом для наступних поколінь.

Вагоме місце на виставках художників Півдня України в 1950–1960-ті рр. посідав пейзаж. При цьому відмінною рисою пейзажного живопису даного періоду стало тяжіння до створення пейзажу-картини. «Суворий стиль» вніс своє, нове віяння у даний жанр. Художники усвідомлено йшли на оновлення своїх вражень, пристрасно пізнаючи навколишній світ, у буденному знаходили значущість, життєво достовірно зображували сучасне життя в пейзажі. Природа в таких творах являла собою складний образ, мала емоційний вплив на глядача. «Суворий стиль» на Півдні України розвивався переважно в рамках індустріального пейзажу, відроджуючи традиції, закладені у 1920-х рр., передаючи пафос потужного промислового будівництва. Навколишній світ і людина, що його перетворює, – основна тема таких творів.

Так, очевидним є вплив «суворого стилю» на творчість одеського художника Олексія Попова (1916–1988). Більшість робіт майстра – це індустріальні пейзажі, відмічені конструктивністю мислення, логічною ясністю, монументальністю і разом з тим емоційністю. Серія композицій, присвячених рідному місту з його портом, причалами, заводами, наповнена напруженим ритмом трудових звершень. Це світ кораблів, величних будівель, кранів, які живуть своїм власним життям. «По різному трактуючи простір і форму, по різному користуючись світлом, художник постійно прагне до архітектонічності, створення внутрішньо виправданої побудови пластичних мас <...> Він полюбляє гострі композиційні ходи і знає їх велику кількість», – зазначає В. Цельтнер [7, с. 4].

Пейзажі О. Попова монументальні й епічні. Картина «У рідному порту» (1977. Мал. 3.4.13.) стала свого роду візитівкою художника, оскільки часто виставлялася, її репродукції з'являлися на сторінках альбомів і журналів. Але це і візитна картка Одеси – її величний, святковий порт, що розкриває людині свою красу. Такий образ порту створюється лаконічною композицією, яскравим колоритом, але головне, що відрізняє роботу майстра, – значущість, масштабність задуму і його монументальне втілення. Величезні

кораблі підносяться над дрібним натовпом, порушуючи звичні ритми міського пейзажу. З особливою любов'ю художник пише кольорові прапорці – довгі, немов живі мазки жовтої, блакитної, червоної фарби. Вони надають особливу декоративність полотну.

У деяких роботах художник зображує місця, де взагалі відсутня природа у звичному розумінні цього слова. Це величезний простір, у якому людина створює нове середовище життєдіяльності. Тут немає і зображення самого творця, проте у всьому відчувається його присутність. Це такі твори як: «Одеса. Біля причалу» (1978. Мал. 3.4.14.), «Після дощу» (1985. Мал. 3.4.15.) тощо. Робота «Після дощу» заворює величезною панорамою району міста. Особливістю композиційної побудови даного твору і багатьох наступних полотен стало поєднання декількох точок зору, основна з яких – вид зверху, що дозволяє охопити величезний простір. Такий новаторський прийом дозволив художнику створювати пейзажі, що сприймаються як поєднання декоративних кольорових плям.

Активне перетворення природи, створення романтично схвильованого художнього простору – особливість таких творів О. Попова, як «Потьомкінські сходи» (1979. Мал.3.4.16.), «Одеса. Театр опери та балету» (1978. Мал. 3.4.17.), «Одеса. Спуск Вакуленчука» (1980. Мал. 3.4.18.), «Здравствуй, Одеса!» (1979–1980. Мал. 3.4.19.). Ці пейзажі художника наповнені сонячним світлом та радістю. Здається, що це особливий, новий світ творіння людини. На полотнах форми перебільшено величезні, як наслідок художник зображує тільки частини механізмів та архітектури, свідомо не вміщуючи їх цілком на полотні. Такий прийом надає творам величності та монументальності.

Але пейзажний живопис О. Попова не обмежується лише одеською тематикою. Це Урал і Кавказ, Україна і Карелія, Болгарія і Польща. Його роботи завжди динамічні, сучасні за формою. Вміння побачити мотив з нової сторони, знайти єдність між природою та людськими творіннями, причому єдність естетичну – сильна сторона таланту майстра [7, с. 2].

У живописі Півдня подібні пейзажні мотиви, але Херсонського краю, ми знаходимо у творчості Віктора Трапенка (1941–2009). За твердженням мистецтвознавця Л. Вольштейн: «На формування живописного стилю майстра вплинули традиції одеської живописної школи, виробнича робота в галузі монументально-декоративного мистецтва, і творчість художників Херсона. Плакатна речитативність образів, масштабність зображення фігур, висунутих на передній план, замкнутість простору – такі прийоми суворого стилю у творчості художника» [46, с. 5]. Майстер традиційно ліричного світосприйняття, що було характерним для художників Півдня, він зумів опоетизувати й індустріальні мотиви. Прикладом є роботи: «Біля старого причалу» (1972. Мал. 3.4.20.), «Вагонне депо» (1973. Мал. 3.4.21) та інші. У творі «Біля старого причалу» немає зображення людини, але очевидна її присутність. Човни, міст вдалечині – все побудовано її руками, в усьому підкреслено присутність людського розуму, в той час як природа, безмежні хвилі річки відсуваються на другий план. Для твору характерна масштабність образів та стримана кольорова гама. У невеликому пейзажі «Причал на фоні елеватора» (1976. Мал. 3.4.22.) природа повністю підпорядкована людині. Тут немає краси живої природи, замість неї сіра смуга човнів та величний елеватор. Крупний план, напружений колорит, міцна пластика, монументальність зображення надають гостре і навіть драматичне звучання даному полотну. «В. Трапенко, звертаючись до природи Півдня України, проносить через усю свою творчість вірність реалістичним традиціям. Але у роботах він роздумує про час і природу, поєднує цілісність ритму з декоративністю, композиційну динамічність з м'якою пластичністю. Саме ці риси надають його роботам індивідуальності», – зазначає Н. Джерук [36, с. 12].

Отже, активна творча позиція художників Півдня щодо світової та власної спадщини, яка утвердилась в 1960–1970-і рр., стала характерною рисою мистецтва регіону даного періоду. Всі етапи художнього процесу, весь комплекс художніх досягнень став привабливим для художників. При цьому,

на думку В. Сисоєва, стався перехід від інтересу до зовнішньо-стилістичних ознак традиції до «осмислення формотворчих принципів стилю в єдності з його духовним фундаментом і методом естетичного пізнання дійсності» [100, с. 25]. Художники 1970-х шукали у традиції не знайдені формули і абсолютні істини, а основні принципи зображення. Вони інтерпретували образи і сюжети на власний розсуд, балансуючи між шанобливістю до спадщини і деякою іронічністю, навіть грою.

Якщо повернутися до тих акцентів у єдності традицій та новацій, про які ми говорили у першому розділі, то можна сказати, що «суворий стиль» став тим поворотним пунктом у розвитку художнього процесу, після якого мистецтво вже не могло рухатися старим шляхом. «Суворий стиль» проіснував короткий час (і його засновники дуже скоро стали вирішувати зовсім інші завдання), але, розвиваючи ті починання, які були закладені в мистецтві минулого, сам напрям став прикладом розвитку нових образів та форм для вітчизняних митців наступних десятиліть.

3.5. Мистецькі інтенції імпресіонізму в малярстві Півдня України

У 1960–1980-х роках на Півдні України у творчості багатьох художників спостерігаємо тенденцію звернення до стилістичних прийомів імпресіонізму, що власне було започатковано на даній території на початку століття [73, с. 46]. Здебільшого уникаючи тематичної картини із зображенням соціалістичної дійсності, місцеві художники проводили мистецькі пошуки в жанрах пейзажу, портрету, натюрморту.

Яскравим прикладом даної тенденції є творчість одеського художника Альбіна Гавдзинського (1923–2014). Художній майстерності митець навчався в ізостудії при Будинку народної творчості, згодом – в Одеському художньому училищі, де його викладачами були М. Павлюк, Д. Крайнев, Ю. Бершадський, М. Муцельмахер. 1952 року художник їде до Нової Каховки, де пише промислові пейзажі на тему будівництва Каховської ГЕС. У цих роботах можна бачити романтичну спрямованість його ранньої творчості. 1954 року в Одеському художньому музеї відбулася його перша персональна виставка. За нею відбулися виставки в музеях Києва і Харкова. У своїх тогочасних роботах художник показав себе тонким ліриком, що вміє зобразити красу міського пейзажу [32, с. 11].

Серед улюблених мотивів митця, крім поодиноких міських та портових пейзажів, є зображення парків, скверів, узбережжя, степу. Чимало робіт виконано під час пленерів у Криму, Седневі, подорожей Європою. Вирішуючи пленерні завдання, А. Гавдзинський часом створював цілком концептуально романтичний, не позбавлений метафоричності твір, наприклад, із зображенням гірського краєвиду («Крим. Гурзуф. Медвідь гора». 1983. Мал. 3.5.1.). При усій екзотичності робіт, виконаних під час мандрів, майстер у першу чергу є живописцем, що з властивою йому проникливістю і спокоєм передає чарівність українського Причорномор'я [141, с. 3].

Як зазначав сам А. Гавдзинський, ще в юнацькі роки він вподобав творчість митців – членів Товариства південноросійських художників. Біля робіт К. Костанді, М. Кишинівського та багатьох інших він проводив значну кількість часу, вивчаючи найдрібніші деталі зображуваного [31, с. 4]. У подальшому у творчості митця спостерігаємо звернення до тенденцій імпресіонізму, що було характерним і для певних «південноросійських» художників. Серед них і робота на пленері, і позиціонування етюдів як самостійного твору, тепла гама кольорів. Більш детально дані аспекти було досліджено мистецтвознавцем А. Носенко [188, с. 70-79].

Але, незважаючи на деякі запозичення, А. Гавдзинський має своє художнє бачення. У полотнах художника, на відміну від робіт «південноросійських» митців, спостерігається тяжіння до змістовності живописного образу і його оптимістичне забарвлення. «За допомогою кольору і світла на своїх полотнах йому вдалося втілити безмежну любов до світобудови, людини, Бога. Художнику вдалося наповнити поезією навіть мертву матерію металевих конструкцій станків та літаків, портових кранів і кораблів. Саме тому його тематичні роботи, присвячені будівництву Каховської ГЕС, стали художнім літописом історичного будівництва», – зазначає А. Барашкова [21, с. 19]. Він більш уважно ставиться до композиції, розміщення предметів на площині. Форма окремого предмета приваблює художника не менше, ніж колір і його нюанси. А. Гавдзинський прагнув зрівноважити тональні співвідношення і рисунок, домогтися синтезу форми і кольору. Майстер чітко «будує» композицію, визначаючи плани та їх поєднання, прагне до узагальнення. В окремих пейзажах – «Будівництво шлюзу Каховської ГЕС» (1953. Мал. 3.5.2.), «Зима» (1973. Мал. 3.5.3.), «Зимовий Седнів» (1984. Мал. 3.5.4.) – відчувається вплив яскравого сонячного освітлення на всі об'єкти зображення. Деревя, хмари несуть у собі обумовлений колір, який передається мовою живопису. У роботах присутній настрій оптимізму та милування красою навколишнього світу.

Створюючи серії міських пейзажів, А. Гавдзинський часто, намагаючись вловити мінливість навколишнього світу і повітряного середовища, змінював акценти в роботі, посилював або послаблював тони. Статика архітектурних мас переборювалася їм за допомогою енергійних мазків, вібрації фактури, більш вільного ставлення до натури. Так створювався за допомогою живопису більш об'єктивний погляд на життя. Прикладом можуть бути роботи: «Пам'ятник графу Воронцову» (1980. Мал. 3.5.5.), «Провулок Ляпунова» (1982. Мал. 3.5.6.), «На Ланжеронівській» (1989. Мал. 3.5.7.).

Таким чином, як зазначає А. Рибаківа: «Майстру притаманна дивна властивість – з частиною своєї душі переносити на полотно душу пейзажу. <...> Його ранні роботи щільні та матеріальні, а більш пізні – більш прозорі та невагомі. Предмети у просторі полотна наче дематеріалізуються, розчиняються у світлі» [218, с. 7]. Імпресіоністична манера письма у А. Гавдзинського вдало поєднується з сучасною йому «соціалістичною» тематикою та оптимістичним поглядом на життя. У його творчості, як бачимо, отримали подальший розвиток традиції «південноросійського імпресіонізму» і водночас з'явилися новації у вигляді нових сучасних тем, композиційних пошуків, вдалих кольорових поєднань.

Живописці Півдня України, на відміну від художників інших регіонів, ніколи не переривали зв'язку з пленером. Живопис на повітрі дозволяв висловлювати особисте світовідчуття, втілювати миттєве враження від природного мотиву, що було характерним для художників-імпресіоністів. Насичений світлом простір Північного Причорномор'я є ідеальним місцем для живопису на пленері. Місцеві художники вже другої половини ХХ століття створили на пленері значні імпресіоністичні живописні твори, серед них і херсонський художник Анатолій Платонов (1927–2001). 1968 року бажання стати художником привело херсонця до Одеського художнього училища, де педагогом майбутнього майстра став Г. Крижевський. «Це мій хрещений батько в мистецтві, – казав А. Платонов, – він вчив починати

роботу з загальних кольорових відносин, бачити колір, виявляти тональні нюанси, шукати колористичні особливості твору» [282, с. 3].

Основним живописним методом художника став пленер. Особливу увагу А. Платонова привернула живописна система та художній світогляд імпресіоністів та постімпресіоністів [83, с. 2]. Найбільш значущими художниками для молодого А. Платонова були П. Сезанн, П. Гоген, К. Моне, К. Коровін, М. Врубель, К. Костанді. Враження від їх творчості збагатили його пошуки живописної мови, глибини художнього образу [279, с. 3].

Як наслідок, провідним жанром творчості А. Платонова є пейзаж, тому навіть у деяких натюрмортах художник доповнює предметну постановку пейзажним мотивом. Наприклад, у натюрморті «На лазуровому березі» (1970. Мал. 3.5.10.) природний мотив виступає в ролі фону, атмосфери для предметного світу багатих дарів південної землі. Митець не ставить перед собою завдання передачі матеріальності речей. Для нього важливо висловити своє враження, настрій і ставлення до зображуваного мотиву. Можна помітити, що у творі (особливо це характерно для картин, створених у 60-ті роки) А. Платонов зберіг чіткість малюнка, базові основи якого були закладені ще під час навчання в Одеському художньому училищі. Робота відрізняється яскравістю кольорів та багатством відтінків. Частіше всього просторові завдання у натюрмортах А. Платонов вирішував за допомогою планів з урахуванням світлоповітряної перспективи. Предмети зазвичай перебувають на передньому плані, пейзажний мотив виконує роль фону.

Протягом усього творчого шляху А. Платонов створив багато пейзажів, в яких чітко означена поступова зміна живописної мови. У ранніх роботах («Тирново» (1974. Мал. 3.5.11.), «Весна в Седневі» (1976. Мал. 3.5.12.), «В Паланзі» (1979. Мал. 3.5.13.)) колорит будується художником за допомогою найтонших відтінків, що створює складну градацію світла й тіні в межах одного кольору і надає відчуття живої вібрації світло-повітряного середовища. Митець не використовував у цей час чисті спектральні кольори, кожен мазок на картині – результат поєднання багатьох кольорів, які

створюють стриману реалістичну палітру. У вишуканості та гармонійності колориту, в тяжінні художника до холодної гами відчувається вплив живопису К. Костанді, Г. Ладиженського, Т. Дворнікова.

Для пейзажів А. Платонова, написаних у 1980-ті роки характерна деяка трансформація імпресіоністичних тенденцій, а саме: відхід від етюдності, глибоке опрацювання композиційного рішення, застосування чистих кольорів, що надають роботам певної декоративності. Художник починає писати відокремленими один від одного мазками по темному ґрунту. Живописна поверхня полотен починає нагадувати дорогоцінну мозаїку, посилюючи декоративний ефект та підкреслюючи авторську манеру живописця. Це бачимо у пейзажах «Чернігів. Блакитний день» (1982. Мал. 3.5.14.), «Дача Чехова» (1986. Мал. 3.5.15.), «Чуфут-Кале. Бахчисарай» (1986. Мал. 3.5.16.), «Осінній мотив» (1989. Мал. 3.5.17.).

Пейзажі «Дача Чехова» та «Чуфут-Кале. Бахчисарай» були написані А. Платоновим під час творчої поїдки до Криму. У цих роботах художник використовує високу точку зору – погляд згори, це дозволяє йому бачити все цілісно, великими масами, дає можливість відійти від «прив'язки» до прямої перспективи, надає свободу в моделюванні простору. У роботі «Дача Чехова» (1986. Мал. 3.5.15.) знизу вгору сріблястими мазками розгортається зображення від кам'янистої долини до будинку А. Чехова. Позначені трикутниками дахи будівель займають основну частину композиції і гармонійно вписуються в загальний стрій гірського ландшафту. Деревя на задньому плані своїми кронами виходять за верхній край формату, візуально з'єднуючи землю і небо. Контраст масштабів надає пейзажу монументальності, а присутність загального коричнево-сріблястого тону визначає цілісність враження від пейзажного мотиву. Екзотичним і загадковим містом сприймається зображення у пейзажі «Чуфут-Кале. Бахчисарай» (1986. Мал. 3.5.16.). Твір написаний великими, експресивними мазками, які ніби «ліплять» форму. Такий прийом певною мірою нагадує «мозаїчну» техніку В. Ван Гога. Цей метод, у поєднанні з підвищеною

інтенсивністю кольору, допомагає підсилити декоративність твору, підкреслити об'ємність форм, додати кольорової експресії.

У своїх творах А. Платонов використовує прийом оптичного живопису, що ґрунтується на візуальній ілюзії змішання двох сусідніх кольорів на відстані. Мозаїчність колірного рішення, визволення з мальовничого шару активного мазка-крапки дозволяє порівняти дану манеру Платонова з досвідом неоімпресіоністів [83, с. 2]. Не зважаючи на те, що майстер зображує різні стани природи, час у його творах має більшу тривалість, ніж мальовничі миті імпресіоністів.

Отже, роботи А. Платонова, на відміну від імпресіонізму – «живопису враження», можна визначити як «живопис власного відчуття». Відштовхуючись від натурних вражень і пропускаючи їх через свій душевний стан, живописець на полотні створював поетичні образи мовою живопису. Твори художника відображають колорит, національний дух Південного краю, його пейзажі хвилюють своєю неповторністю зафіксованого «настрою» природи. Їх змістовна глибина – в самому живописі, вишуканості колористичного ладу, пластиці форми. Стверджуємо, що у творчості майстра знайшли свій розвиток тенденції імпресіонізму та отримали подальшу трансформацію вже у власній манері автора.

Зверталася до тенденцій імпресіонізму у своєму творчому доробку і миколаївська художниця Надія Мандрикова-Дончик (1923–2010). 1951 року мисткиня закінчила Одеське художнє училище ім. М.Б. Грекова, факультет живопису. Педагоги з фаху – Л. Мучник, М. Тодоров. Б. Еберс. Із 1958 року розпочала творчу діяльність. Як зазначає С. Росляков: «Надія Мандрикова – представниця “південноросійської” художньої школи, сучасниця “шістдесятників” <...> першоосновою в її творчості є всебічне колірне сприйняття світу. Колір буквально панує у всіх творах живописця – від невеликих етюдів до великоформатних полотен. Він завжди різний: від буйно червоних півоній <...> до сліпуче білих хризантем <...> але завжди

схвильовано-емоційний. Можна сміливо сказати, що за допомогою кольору художниця і відчуває, і мислить, і творить» [221, с. 99].

У творчості художниці можна відзначити кілька етапів. Це 1960–1970-ті роки, коли у роботах відчувається вплив імпресіоністів та 1980–2000 роки, де роботи тяжіють до фовізму та народного примітиву.

Її імпресіоністичний живопис 1960–1970-х років характеризується переважанням великої кількості кольорових відтінків та нюансів. У творах цього часу проявляється прагнення передати особливості світлових станів, у них багато пастельних відтінків, присутнє відчуття повітряного середовища, вони різнопланові, в них поєднано академізм та імпресіоністичний живопис, зокрема «пейзажі та натюрморти 60-х років у неї особливі. Всі радісні, дзвінкі, прозорі» [276, с. 4]. Наприклад, кольорова гама пейзажу «Сріблясті тополі» (1973. Мал. 3.5.19.) побудована на відтінках зеленого та рожевого кольору. Написане художницею яскраве зелене листя виглядає більш активними за рахунок зорового зіставлення з рожевими дахами на задньому плані. Гармонійне поєднання цієї контрастної кольорової пари обумовлено дією теплого сонячного світла, що підсилює насиченість кольорів і об'єднує їх у близькій тональності. «Імпресіоністичний» період мисткині характеризується вільною, широкою манерою письма, великою кількістю мазків, що можна порівняти з творчою манерою К. Костанді. Такий прийом певною мірою співзвучний з «мозаїчною» технікою французьких імпресіоністів.

Більшість пейзажів Н. Мандрикової-Дончик відображають стан її душі. «У неї чистий живопис, прозорий та світлий!», – говорила про творчість мисткині Т. Яблонська [276, с. 4]. У роботах художниці присутня радість від споглядання краси навколишнього світу. Хоча композиції більшості її пейзажів мають фрагментарний характер, їм властива цілісність образотворчого простору. Це досягається завдяки ясному розподілу колірних мас, врівноваженості тональних відносин. Наприклад, робота «Будячок» (1970. Мал. 3.5.20.), на якій показано невелику частину зеленої галявини з

фрагментом квітучої рослини. Завдяки вмілому розміщенню квіток та вдало підібраним кольорам полотно виглядає цілісним та створює відчуття довершеності.

Значне місце у творчості Н. Мандрикової–Дончик у 1960–1970-х роках посідають сільські мотиви, сповнені спокою і споглядальності. Вона чуттєво втілює ритм сільського життя, орієнтований на спокійне сприйняття навколишнього світу. В сільських мотивах майстрині присутні два основних рівноправних компонента: земля і небо, між якими розмістилися маленькі хатки. Це такі роботи, як «Дім під деревами» (1962. Мал. 3.5.21.), «Седневська церква» (1970. Мал. 3.5.22.), «Поле ранньою весною» (1970. Мал. 3.5.23.) та інші. У цих композиціях манері художниці властива впевнена ліпка форми предметів чистим кольором, визначеність маси у просторі, чіткість силуетів. Одним з улюблених мотивів Н. Мандрикової–Дончик є зображення квітучих дерев. Прикладом можуть бути полотна: «Квітучі яблуні» (1970. Мал.3.5.24.), «Цвіте черемха» (1971. Мал. 3.5.25), «Яблуні у цвіті» (1965. Мал. 3.5.26.). Розглянемо роботу «Цвіте черемха». На блакитно-рожевому тлі будинку майстриня зображує вихоплені світлом кольорові плями білих квітів та зеленого листя. Квіти написано дуже узагальнено, «мозаїчними» мазками, що створюють заданий ритм. Відмовляючись від конкретності, автор досягає безпосередності вираження швидкоплинного погляду на простий мотив, захоплюючись яскравим проявом життя.

Зрозуміти особливості художнього методу Н. Мандрикової–Дончик допоможе характеристика її роботи «Яблуні у цвіті» (1965. Мал. 3.5.26.) Квіти, листя, дерево, навколишнє середовище написані жвакими об'ємними мазками. Для Н. Мандрикової–Дончик головне не матеріальність квітів, а саме поєднання кольорів, їх гармонія. Художницю цікавить, перш за все, не чуттєва конкретність листя та квітів, а живописна характеристика мотиву, особлива гра світла та кольору, що передає конкретний час доби. Вона створює ритмічно організовану колірну поверхню, в якій велике значення приділяється фактурі, напрямку, формі мазка. Таким чином, бачимо

використання Н. Мандриковою-Дончик прийомів, характерних для імпресіонізму.

Оскільки головним для художниці у її творах завжди був колір, а вже потім сюжет та композиція, закономірним є звернення майстрині у наступному творчому періоді (1980–2000 роки) до деяких тенденцій фовізму та примітиву. Згадаємо висловлювання щодо принципів фовізму, що з'явилися після виставки представників напряду у 1905 році: «Ймовірно, вперше в історії живопис існував тільки в ім'я себе самого і, сп'янілі щастям творити митці, не думаючи ні про сюжет, ні про ідею, творили світ чистих і яскравих кольорів, вони шукали гармонії тільки з площиною полотна, а не з ідеєю або персонажами»[55, с. 51]. Так, у роботах Н. Мандрикової-Дончик часто з'являються «по-фовістськи» площинні елементи та контрастні кольорові сполучення. Прикладом можуть бути картини «Кераміка та яблуко» (1982. Мал. 3.5.27.), «Півонії» (1991. Мал.3.5.28.) тощо. У 1980–2000 роках багато полотен художниці містять примітивістську складову, з'являється навіть деякий символізм, наприклад, у роботі «Сон» (1997. Мал. 3.5.30.). Але імпресіоністична манера написання все одно залишається присутньою у творах авторки. Художник О. Покосенко згадує: «Надя дуже чесна в мистецтві. На неї не вплинули ніякі хитання в пошуках нової форми, виразності образів. Її хвилює справжнє життя, її хвилює прекрасне» [276, с. 4]

Таким чином, відкриваючи для себе і глядача нові сюжети, Н. Мандрикова-Дончик висловлює власне уявлення про світ – мікрокосм, що поєднує всі основні складові буття – сім'ю, природу, речі. Пошук виразних засобів, що відповідають завданням, поставленим художником у досягненні найбільшої виразності образів через колорит і лінію, виявляють ряд паралелей з традиціями, що започаткували інші художники. Перш за все – це «південноросійські» художники К. Костанді, Т. Дворніков, Й. Бродський. Слід зазначити, що Н. Мандрикова-Дончик, на відміну від К. Костанді, не створювала в картині композиційно вивірених та складних світ, що поєднував живопис і символічність. Крім імпресіонізму на художницю

вплинув фовізм, що підтверджував і зміцнював її інтуїтивне прагнення зробити колір головним у роботі. Однак, фовісткою в повному розумінні слова вона так і не стала, не бажаючи піти від реальності до початків абстракції, до яких неминуче веде фовізм. Помічена подальша примітивізація образів у роботах художниці пояснюється нами як неминучий наслідок її бажання через спрощення форми і малюнка досягти найбільшої виразності образу. Протягом усього творчого життя Н. Мандрикова-Дончик залишається захопленим колористом, експериментує з композицією. Однак вона завжди зберігає свою особливу манеру і властивий тільки їй погляд на світ.

Підбиваючи підсумки вищезазначеного, стверджуємо, що на Півдні України, а саме у Миколаєві, Одесі та Херсоні (а не тільки в Одесі, як зазначалося раніше) у творчості окремих художників у 1960–1980-х роках продовжувався розвиток та певна трансформація тенденцій імпресіонізму. Для багатьох місцевих митців існуючі «південноросійські» традиції стали засобом розширення кордонів реалізму, джерелом збагачення живописними засобами. Так, бачимо у творчості художників продовження роботи на пленері; тенденції позиціонування етюдів як самостійного твору; теплу, яскраву гаму кольорів; переважання пейзажу та натюрморту та майже повну відсутність жанрової картини. Трансформація прийомів імпресіонізму відбувалася переважно через власні пошуки митців та характеризувалася доповненням новими художніми засобами, композиційними прийомами та розширенням тематики творів.

Висновки до третього розділу

У третьому розділі ми показали жанрову та стилістичну різноманітність творчих пошуків митців Півдня України у 1960-1980-х роках. За допомогою аналізу творів художників окреслили художньо-стилістичні домінанти у живописі краю. Виділяємо звернення до модерністських тенденцій та критичного реалізму, експерименти з ідеями «суворого стилю», ремінісценції імпресіонізму, варіації «фольк-стилю».

Звернення до реалізму у 1960–1980-х роках було достатньо поширеним у регіоні. Серед митців-реалістів Півдня України виокремили та проаналізували творчі досягнення М. Божия, А. Завгороднього, К. Московченка. Основними рисами творчості зазначених художників вважаємо: правдивість та достовірність зображуваних фактів; виразність, яскравість художніх образів; достатньо стриману кольорову гаму; в основному використання складної композиції; ліричне зображення та світосприйняття, звернення до простих і зрозумілих сцен повсякденного життя тощо.

Рух нонконформізму, на нашу думку, на Півдні України бере початок у творчих пошуках певного кола одеських митців, що об'єдналися в окрему групу у 1950-х роках. До складу групи увійшли: О. Ануфрієв, В. Стрельников, Л. Ястреб, В. Маринюк, В. Басанець, В. Хрущ, С. Сичов, В. Наумець, Р. Макоєв, В. Сазонов, пізніше О. Стовбур, В. Цюпка, Є. Рахманін та інші. Серед іншого, пріоритетною у їх творах вважаємо тенденцію звернення до модерністських пошуків початку ХХ ст. За допомогою мистецтвознавчого аналізу ми порівняли роботи О. Ануфрієва, В. Хруща, В. Цюпка, Л. Ястреб з роботами одеських митців початку століття та виявили подібні художні прийоми та тематику творів. Це дало нам змогу зробити висновки про розвиток у 1960-х роках «другої хвилі одеського авангарду». Новаторством одеських художників-нонконформістів

відзначаємо те, що вони створили нову формоутворювальну систему, мали своє світосприйняття та художнє бачення.

Проявами нонконформізму були звернення художників до «фольк-стилю». Серед митців, що працювали у даному аспекті виокремили: А. Антонюка, Ю. Коваленка, М. Писанка. У творчому доробку зазначених митців виділено та проаналізовано основні риси «фольклоризму», зокрема, звернення до архетипів, символів та алегорій; декоративність та узагальнення зображення, що притаманні народному примітиву; «національна» тематика творів. Кожен із значених авторів вніс певну новацію у вигляді власного бачення і трактування народних сюжетів та індивідуальної манери написання твору.

Тенденції «суворого стилю» проаналізували на прикладі творчого надбання О. Ацманчука, В. Трапенка та О. Попова, виявили у їх творчості основні риси напрямку. Важливим аспектом «суворого стилю» для них, як і для усіх українських «суворих» художників, стало романтичне сприйняття дійсності. Як новація – їх відрізняло своє, особливе «натурне бачення», інтерес до ліричних пейзажних мотивів та зображення конкретної особистості, а не узагальнених портретних образів.

Розгляд творчого доробку А. Платонова, А. Гавдзинського та Н. Мандрикової-Дончик показав звернення до тенденцій імпресіонізму. Серед основних рис напрямку виокремлюємо: надання переваги роботі на пленері; позиціонування етюдів як самостійного твору; використання теплої, яскравої гами кольорів; аполітичність; у творчому доробку – переважання пейзажного жанру та натюрморту. Новаторство окреслюється переважно власними художніми пошуками митців.

ВИСНОВКИ

Культурно-мистецький процес у 1950–1960-х роках на Півдні України був підпорядкований загальним культурним тенденціям у країні. Образотворче мистецтво регіону розвивалося в єдності видів і жанрів як цілісна система художньої культури, що взаємодіяла з літературним, музичним, театральним, кінематографічним процесами. Проте художнє життя Півдня України мало свої характерні особливості.

1. Аналіз розглянутих джерел довів, що означена в дисертації проблематика недостатньо повно розкрита науковцями. Окремого дослідження щодо розвитку культурно-мистецького процесу на Півдні України у 1960-1980-х роках нами не виявлено. Про певних митців-живописців Півдня (переважно одеських та миколаївських), що працювали у 1960–1980-х роках, опубліковані лише творчі біографії, невеликі статті та огляди. Науковці основну увагу приділяли культурно-мистецькому життю Півдня другої половини ХІХ-початку ХХ ст., і лише побіжно, у певних контекстах, досліджуваному у дисертації періоду.

2. На основі аналізу літератури з теорії та історії культури, мистецтвознавства, філософії розкрито в контексті нашого дослідження сутність понять «домінанта», «стиль», «художньо-стилістична домінанта». Поняття «стиль» у нашій роботі розглядаємо як художню закономірність, тобто внутрішню естетичну єдність усіх стильових елементів, що підпорядковані певному художньому закону (А. Соколов).

Специфіка прояву феномена «домінанти» у мистецтві – проблема мало досліджена. На підставі аналізу літератури та зроблених теоретичних висновків трактуємо ключове поняття дослідження «художньо-стилістична домінанта» як сукупність гетерогенних за своїми техніко-стилістичними ознаками характеристичних рис живописних стилів та напрямів, що завдяки ефекту інтенсивності прояву («феноменологічної щільності») в конкретних художніх продуктах виявила потенціал концептуальної та естетичної

цілісності та усталеності й через це протягом певного часу була однією з визначальних тенденцій для культурно-мистецького процесу на Півдні України у 60–80-х роках ХХ століття.

У культурно-мистецькому процесі Півдня України у 1960–1980-х р. виокремлюємо такі художньо-стилістичні домінанти: звернення до модерністських тенденцій та критичного реалізму, експерименти з ідеями «суворого стилю», ремінісценції імпресіонізму, варіації «фольк-стилю». Художньо-стилістичні домінанти у живописі Півдня України 1960-х – 1980-х років запропоновано розглянути крізь парадигму «традиція» та «новація». Мистецтвознавчий аналіз того, як діє механізм взаємодії художньої традиції та новації, дав можливість побачити внутрішню логіку розвитку мистецтва, визначити еволюцію художніх прийомів та засобів виразності у живописі регіону.

3. Виявлено, що головною передумовою широкого розмаїття художніх пошуків 1960–1980-х роках на Півдні України стала наявність своєрідних художніх традицій, що були сформовані та розвивалися на даній території з кінця ХІХ ст. переважно завдяки діяльності Товариства передвижників, Товариства південноросійських художників, Товариства незалежних художників, Товариства художників імені К.К. Костанді, розвиненій художній освіті, творчій та педагогічній діяльності окремих діячів культури та мистецтва. Діяльність Товариства передвижників наприкінці ХІХ ст., сколихнула художнє життя Півдня, пересувні виставки викликали у міському середовищі стійкий інтерес до образотворчого мистецтва і підготували ґрунт для відкриття художніх музеїв, освітніх закладів, проведення власних художніх виставок. Дотик до передвижницького досвіду став стимулом для розвитку місцевої соціально критичної тенденції, для її зміцнення та збагачення.

Визначено, що певні художні традиції сформувалися на Півдні України в кінці ХІХ на початку ХХ століття завдяки діяльності Товариства південноросійських художників. Цьому сприяли творчі поїздки за кордон

місцевих майстрів (членів організації), влаштування Товариством щорічних вернісажів, персональних виставок членів об'єднання, активна участь у розвитку художньої освіти, влаштування вечорів та інших заходів. Встановлено, що у живописі членів Товариства, зокрема, К. Костанді, Г. Головкова, Т. Дворнікова та ін., сформувалися тенденції так званого «південноросійського імпресіонізму», що в подальшому простежуються у творчості багатьох художників.

Розкрито, що на початку ХХ століття на Півдні України отримали розвиток тенденції авангардного живопису передусім завдяки діяльності Д. Бурлюка та групи «Гілея», «Салонам» В. Іздебського, творчості молодих одеських живописців, так званих «одеських парижан», зокрема, М. Гершенфельда, А. Нюрєнберга, Т. Фраєрмана, С. Фазіні та ін. Виявлено, що джерелом мистецьких пошуків «одеських парижан» було первісне мистецтво, фольклор, примітив, ікона, дитяча творчість. Все це характерні риси живописних творів класичного українського авангарду, точніше його «південного» варіанту. У 1930-х роках, незважаючи на те, що багато митців змушені були емігрувати, інші – прилаштовуватись до нових умов існування, сформовані художні тенденції продовжували розвиватися завдяки творчій та викладацькій діяльності М. Гершенфельда, Т. Фраєрмана та ін.

4. Виділено головні аспекти культурно-мистецького розвитку Південного регіону у 60-80-х роках ХХ століття. Охарактеризовано офіційний та нонконформістський рух у розвитку мистецтва краю. Розкрито, що в 1950-х роках робота у сфері образотворчого мистецтва в Херсоні та Миколаєві мала переважно «ремісничий» характер. Для більшості митців художня діяльність стала на зразок виконання професійних обов'язків. Зміна ситуації у художній практиці спостерігається вже у другій половині 1960-х років.

Серед чинників, що впливали на розвиток художнього процесу та формування образної стилістики в регіоні у 1960–1980-х роках, виокремлюємо: динаміку та різноманіття виставкового життя; творчу

атмосферу в колективі; рівень та характер професійної освіти митців; комерційний та соціальний компонент.

Так, художнє життя Миколаєва зазначених років відзначалося швидкою динамікою розвитку. Починаючи з 1952 р., у місті постійно влаштовувались обласні художні виставки, кількість яких з кожним роком невпинно зростала. У місті експонувалися «державні» пересувні виставки (республіканські, всесоюзні, пересувні музейні експозиції тощо), організовувалися експозиції колег-художників з інших міст, персональні виставки місцевих митців. З 1970-х років була значно поліпшена художня інфраструктура, зокрема збільшена кількість творчих майстерень, відкрито етюдну дачу, створено виставкову залу та музей мариністичного живопису. Це значно розширило можливості миколаївських митців, покращило творчу атмосферу у колективі, зокрема, завдяки спілкуванню із колегами з усієї країни та обміну творчими думками та планами. Негативним чинником у розвитку культури регіону була відсутність художньої освіти і, як наслідок, – невелика кількість професійних художників у місті, порівняно, наприклад, з Одесою. Найактивніший розвиток художнього процесу у Миколаєві відбувався у 1970–1980 роки. Звітна виставка 1986 року в Києві показала, що у Миколаївській обласній організації чимала роль належить лідерам у мистецтві (М. Бережному, А. Завгородньому), що згуртували людей навколо концепції, ідеї, жанру тощо.

У 1960–1980 роки культурний процес на Херсонщині, так само як і у Миколаєві, відзначається значною динамікою розвитку та активною участю художників у мистецьких заходах країни. Херсонці, так само як і миколаївські митці, постійно брали участь в організованих державою художніх експозиціях, приймали пересувні виставки. Значною подією для місцевих митців була масштабна демонстрація власних творів у Болгарії та відповідна організація експозиції робіт болгарських колег у Херсоні. Це дало можливість херсонським художникам на початку 1970-х років познайомитися зі значним стилістичним розмаїттям у тогочасному живописі.

Завдяки зусиллям художньої інтелігенції у місті панувала заохочувальна творча атмосфера, що створювалась за рахунок зустрічей та вечорів у музеї та майстернях митців, колективних пленерів та «трудових днів». При херсонському осередку спілки художників було створено молодіжну секцію, яка періодично демонструвала свої досягнення на спеціальних молодіжних обласних виставках. Негативним чинником для розвитку художнього життя, так само як і у Миколаєві, була відсутність художньої освіти у місті. Переважна більшість херсонських митців закінчувала одеські художні заклади освіти та розвивала у своїх творах традиції «одеської школи» живопису. Діяльність херсонських майстрів-живописців вже у 1970–1980-х роках відзначається розвитком індивідуальності та самобутності, наявністю різних стилістичних прийомів у живописних творах. Значний вплив на мистецтво колективу в Херсоні мали лідери (А. Платонов, К. Московченко, Л. Штирмер, Г. Курнаков та ін.), що були прихильниками реалістичного напрямку.

Одеські художники, на відміну від херсонських і миколаївських митців, мали істотні привілеї. По-перше, місто мало розвинену художню освіту, що значно розширилася у 1965 році з відкриттям художньо-графічного факультету в Одеському державному педагогічному інституті імені К. Д. Ушинського. Як наслідок, місто отримало збільшення кількості творчої молоді, що прагнула приєднатися до обласної спілки художників, жорсткішу конкуренцію щодо участі у виставках, а, отже, і більш високі вимоги до якості художніх творів. По-друге, одесити, як мешканці великого портового міста, мали ширші можливості для спілкування з іноземною інтелігенцією та демонстрації власних робіт за кордоном. Відповідно, вони мали можливість звіряти свої твори з кращими світовими зразками, що значно збагачувало стилістичні пошуки в одеському мистецтві.

5. Опрацьовані документи з фондів Державного архіву Одеської області, Державного архіву Миколаївської області, Державного архіву Херсонської області, а також фондів Одеської та Херсонської обласних

організацій Національної спілки художників України за 1950–1980 роки дали можливість зрозуміти мету та завдання художніх організацій, що діяли на Півдні України у 1960–1980-х роках. Зокрема, дослідити принципи управління, юридичні права та соціальні гарантії, правила заохочення митців у обласних відділеннях організацій: Укоопхудожник, Художній Фонд, Спілки художників УРСР тощо. Дані об'єднання упорядковували творчу діяльність художників, надаючи митцям соціальні та матеріальні гарантії, статус у суспільстві, але в той же час діяльність художників суворо контролювалася правлячою верхівкою, майже не дозволяючи майстрам власного творчого волевиявлення. Встановлено, що панування творчих спілок у мистецтві України мало як позитивні, так і негативні наслідки. Серед позитивного відзначаємо, що художники отримали можливість жити, як інші категорії працюючих: мати постійну заробітну плату, житло і творчі майстерні, можливість періодично виставлятися, були захищені від будь-якого роду творчих невдач і фінансових труднощів плановою системою. До негативного відносимо розподіл у колективі на майстрів з високим статусом (членів спілки), митців з вищою освітою та з середньою освітою, що позначалося на оплаті виконаних робіт. Як наслідок – наявність суперечок у творчих організаціях з приводу визначення найбільш талановитих митців, різниці в оплаті художніх робіт, надання пріоритетів в отриманні держзамовлень, відряджень тощо. Радянська мистецька політика істотно деформувала ринок у сфері мистецтва. «Потрібні» державі твори замовлялися художнику та щедро оплачувалися, що було головною перешкодою стилістичним новаціям та демонстраціям власного бачення митця.

6. Проаналізувавши мистецтвознавчі праці та тогочасні виставкові експозиції щодо розвитку стилів та напрямів у живописі України 1960-1980 років, серед пріоритетних виокремлюємо звернення до реалістичного напрямку, модерністських тенденцій, «суворого стилю», «фольклоризму», імпресіонізму.

7. Звернення до тенденцій реалізму кінця XIX-початку XX ст. проаналізовано на прикладі творчих робіт М. Божія, А. Завгороднього, К. Московченка. Обґрунтовано, що з митцями-реалістами початку XX ст. вищезазначених художників пов'язують такі риси як: правдивість та достовірність зображуваних фактів; виразність, яскравість художніх образів; достатньо стримана кольорова гама; передусім використання складної композиції; ліричне зображення та світосприйняття, звернення до простих і зрозумілих сцен повсякденного життя тощо. Кожен з авторів вніс певну новацію у вигляді власного художнього бачення, манери написання творів.

Особливості проявів одеського нонконформізму висвітлено на прикладі звернення художників О. Ануфрієва, В. Хруща та Л. Ястреб до модерністських тенденцій початку XX ст. Роботи зазначених митців проаналізовано у порівнянні з творчим доробком «одеських парижан». Серед основних рис творчості «одеських парижан», що знайшли продовження у творах 1960–1970-х років, виокремлюємо: прагнення до ліризму і наближеності до європейських художніх течій кінця XIX – початку XX ст., звернення до християнської символіки, до традицій візантійського та давньоруського іконопису, міфологічних та античних тем, абстрактних композицій. Новаторством одеських художників-нонконформістів 1960-80-х рр. відзначаємо те, що вони створили нову формоутворювальну систему, мали своє світосприйняття.

Етнічна традиція, до якої на початку століття звертались Д. Бурлюк та «бойчукісти», знайшла розвиток у творчому доробку А. Антонюка, Ю. Коваленка та М. Писанка. Характерними «художньо-стилістичними домінантами» у творчості зазначених митців вважаємо: монументальність зображення; звернення до архетипів, символів та алегорій; декоративність та узагальнення, що притаманні народному примітиву; «національну» тематику. Кожен з авторів вніс певну новацію у трактування народних сюжетів та індивідуальної манери написання твору, чим і визначені регіональні особливості розвитку напрямку.

Аналіз творчості О. Ацманчука, В. Трапенка та О. Попова виявив регіональні особливості у зверненні до тенденцій «суворого стилю». Вищезазначені художники, як і їх попередники «південноросійські» художники на початку ХХ ст., тримались осторонь від соціальної тематики, були аполітично налаштованими та знайшли себе в таких жанрах як пейзаж, портрет, і лише подекуди, стилізована тематична картина. Важливим аспектом «суворого стилю» для них, як і для усіх українських «суворих» художників, стало романтичне сприйняття сучасності. Як новація – їх відрізняло своє, особливе «натурне бачення», інтерес до ліричних пейзажних мотивів та зображення конкретної сильної особистості, а не узагальнених портретних образів.

Розгляд творчого доробку А. Платонова, А. Гавдзинського та Н. Мандрикової-Дончик показав звернення до тенденцій імпресіонізму. Серед широковживаних прийомів та принципів, поширених на початку ХХ ст. у творчості «південноросійських» митців, виділяємо: продовження роботи на пленері; позиціонування етюду як самостійного твору; використання теплої, яскравої гами кольорів; аполітичність; переважання жанрів – пейзажу та натюрморту. Новаторство відмічається переважно індивідуальними художніми пошуками вищезазначених художників та доповненням новими художніми засобами, своєрідними композиційними прийомами та розширенням тематики творів.

Доведено, що сформована на початку ХХ ст. місцева художня традиція є провідним фактором у творчості більшості майстрів Півдня України у другій половині століття. І саме існуюча традиція у поєднанні з новаторством і визначає особливості проявів стилістичних змін у живописі краю під впливом новітніх культурних тенденцій. Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів розвитку культурно-мистецького процесу на Півдні України у 1960-1980-х роках і відкриває перспективи для подальшого вивчення теми в інших видах мистецтв, у творчості інших майстрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов В. В. Кандинский и «Весенняя выставка картин» 1914 года в Одессе. Чорний квадрат над чорним морем: Матеріали до історії авангардного мистецтва Одеси ХХ ст./ упоряд.: Є. М. Голубовський, Ф. Д. Кохріг, Т. В. Щурова, Одесса: «Optimum», 2007. С. 83–95.
2. Абрамов В. Юрий Коваленко: «Я ведь еще не родился». Музей современного искусства Одессы. URL: <http://msio.com.ua>. (дата звернення: 05.04.2015).
3. Аверькова А. А. Краева А. Г. Художественная традиция и концептуальные новации в искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Тамбов: Грамота, 2013. №8. С. 92–95.
4. Авер'янова Н. Українське образотворче мистецтво як невід'ємний чинник етнозбереження та націєтворення // Українознавство. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2009. Вип.13. С. 18–21.
5. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х–2005-го років. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: В. Сидоренко та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 193–240.
6. Акинша К. Венок на могилу українського постмодернізму. Портфоліо. Искусство Одессы 1990-х гг.: сб. текстов. Одесса, 1999. С. 12.
7. Алексей Алексеевич Попов. Каталог выставки / авт вступ ст. В. Цельтнер. Москва: «Советский художник», 1983. С. 4.
8. Андреев Л. Г. Импрессионизм. Видеть. Чувствовать. Выражать. Москва: Гелеос, 2005. 315 с.
9. Арсеньева Т. «Мы не спрашивали разрешения на то, чтобы быть художниками». Вечерняя Одесса. 2010. № 188 (9319). С. 4.

10. Арсеньева Т. «Он вошел клином в местную традицию» // Вечерняя Одесса. 2011. 1 декаб. С. 3.
11. Арутюнов С. А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие. Москва: Наука, 1989. 247 с.
12. Асеева Н. Історія побутування поняття «імпресіонізм» на теренах вітчизняної художньої культури. Імпресіонізм і Україна / під ред. Л. Толстової. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2011. С. 13.
13. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: Конец XIX – начало XX века. Киев: Наукова думка, 1989. 197 с.
14. Афанасьев В., Ткаченко В. Мистецтво 1946-1967 років. Станковий живопис. Історія українського мистецтва / під ред.. М. Бажана. Київ «Жовтень», 1968. Т.6. С. 128–129.
15. Афанасьев В. А. Риси сучасності. Київ: Мистецтво, 1973. 177 с.
16. Афанасьев В. А. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ. 1967. 160 с.
17. Афанасьев В. А. Товариство південноросійських художників. Київ: Держвидав. образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. 130 с.
18. Афанасьев В. А. Українське радянське мистецтво 1960-1980-х років. Київ: Мистецтво, 1984. С. 19.
19. Бадах О. Очаківському музею ім. Р. Г. Судковського – 35 років // Черноморська зірка. 2013. № 29–30. С. 4.
20. Бажан О. Г. Дисидентські (опозиційні) рухи 1960–1980-х років в Україні. Енциклопедія історії України: Т. 2: Г-Д / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2004. 688 с.
21. Барашкова А. Альбин Гавдзинский: светоносность бытия // Одесский вестник. 2013. №26. С. 19.
22. Барковская О. Одесса, 1901-1941 : выставки, зрелища, концерты. Чорний квадрат над чорним морем: Матеріали до історії авангардного мистецтва Одеси ХХ ст./ Упоряд.: Є. М. Голубовський, Ф. Д. Кохріт, Т. В. Щурова Одесса: «Optimum», 2007. С. 15–63.

23. Барыбин В. В. Синтез шрифта и изображения в русской рукописной книге (XVII – первая половина XVIII века) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Москва, 2006. 25 с.
24. Басанець Т. Лімінальні зони в образотворенні Одеси. Мистецька мапа України. Одеса: живопис, графіка, скульптура. Київ: Ювелір Прес, 2009. С. 4–9.
25. Басанець В. Погляд у минуле. Модерністи Одеси. Київ, 2014. С. 17–19.
26. Блюміна І. Олексій Шовкуненко та його учні. Київ: Мистецтво, 1994. 83 с.
27. Блюміна І. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. Київ: Мистецтво, 1998. 124 с.
28. Богуславская И. Я. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. Сборник статей. Ленинград: Издательство «Художник РСФСР», 1981. С. 16–43.
29. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. Москва : Советская энциклопедия, 1969 – 1978. Т.24 (II часть). С. 496.
30. Боровська Г. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру Київ: Мистецтво, 1970. 342 с.
31. Бродавко Р. Дух добра // Одесский вестник. 2003. 9 июля. С. 4.
32. Бродавко Р. Постигший тайну мастерства // Одесский вестник. 2002. 12 октября. С. 11.
33. Будзинський В. Спогади про дивосвіт М. Писанка. Трамонтан: альманах. Симферополь, 2008. С.65–66.
34. Ванслов В. В. Эстетика. Искусство. Искусствознание. Москва: Изобразительное искусство, 1983. С. 138.
35. Весенняя выставка картин. Каталог. Одесса, 1914. март. 40 с.
36. Виктор Трапенок. Альбом / Сост. Н. Трапенок. Киев: «Адеф», 2011. 159 с.
37. Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. Москва: Искусство, 1970. 591 с.
38. Виставку відкрито // Наддніпрянська правда. 1984. 28 жовтня. С. 2.
39. Выставка картин // Одесские новости. 1917. 24 ноября. С. 6.

40. Виставка патріарха одеської живописи // Вечерня Одеса. 2009. 5 грудня. С. 4.
41. Виставка произведених художника Александра Павловича Ацманчука (1923-1974). Каталог / автор вступ. ст. Л.И. Турунова. Одеса: Одеська міська типографія, 1975. С. 7.
42. Виставки радянського мистецтва. Справочник. Москва: Радянський художник, 1981. Т.5. 1954–1958. С. 338–343.
43. Вишеславський Г. Нонконформізм: андеграунд та «неофіційне мистецтво» // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2006. Вип. 3. С. 171–198.
44. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: В. Сидоренко та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 424–482.
45. Волков С. М. Мистецька освіта в реаліях соціокультурних процесів 60-х рр. // Культура України. Харків: ХДАК, 2011. Випуск 35. С. 23.
46. Вольштейн Л. Віктор Михайлович Трапенко. Альбом. / сост. Н. Трапенко. Київ: «Адеф», 2011. С. 5.
47. Вольштейн Л. Гарячий подих сучасності // Наддніпрянська правда. 1980. 26 листопада. С. 2.
48. Вольштейн Л. До 120-річчя від дня народження Георгія Курнакова // Георгій Курнаков. Матеріали ювілейних читань. Херсон: ПП «Сіріус», 2007. С. 9–11.
49. Вольштейн Л. З народного джерела. Нотатки про виставку творів угорських художників // Наддніпрянська правда. 1979. 9 червня. С. 3.
50. Вольштейн Л. Пошуки і новаторство молодих // Наддніпрянська правда. 1990. 26 вересня. С. 3.
51. Вольштейн Л. Чесність у мистецтві // Наддніпрянська правда. 1978. 2 липня. С. 4.

52. Вторая волна Одесского авангарда. Квартирные выставки нонконформистов 1970-х гг. Музей современного искусства Одессы. URL: <http://msio.com.ua/component/content> (дата звернення: 18.03.2017).
53. Георг Брандес про футуристів // Южная мысль. 1913. 27 березня. С. 3.
54. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. 480 с.
55. Герман М. Ю. Парижская школа. Москва: Слово, 2003. С.51.
56. Глушак А. Дерево судьбы или Божий – человек // Вечерняя Одесса. 1991. 30 сентября. С. 4.
57. Глушак А Жил-был художник Божий // Вечерняя Одесса. 2011. 20 сентября. С. 4.
58. Говдя П. Виставка «Трудова Одещина» // Образотворче мистецтво. Київ: Мистецтво, 1981. №1. С.14.
59. Говдя П. Українське радянське образотворче мистецтво. Київ.: Держ. видав. образотворчого мистецтва і музичної літ-ри УРСР, 1958. 52 с.
60. Голомшток И. Тоталитарное искусство в поисках традиции // Человек. 1991. № 2. С. 88–104.
61. Голубець О. Деформація в термінології мистецтва соціалістичного реалізму // матеріали наук. конф. «Соціалістичний реалізм і українська культура». (м. Київ, 3 березня 1999 року). Київ: Нац. художній музей України, 1999. С. 17–20.
62. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX ст. Львів: Академічний експрес, 2002. 176 с.
63. Голубовский Е. Интервью перед выставкой. Превыше всего – честность // Вечерняя Одесса. 1988. №1. С. 2.
64. Голубовский Е. Там все Европой дышит, веет. Чорний квадрат над чорним морем: Матеріали до історії авангардного мистецтва Одеси XX ст. / упоряд.: Є. М. Голубовський, Ф. Д. Кохрїт, Т. В. Щурова. Одеса: «Optimum», 2007. С. 6–15.

65. Голубовский Е. Цвет одесского мифа. Кириак Костанди и художники-греки в Одессе конец XIX начало XX века. / под. ред.: О. Ф. Ботушанской, Г. А. Изувиты, С. З. Лущика и др. Одесса: Друк, 2002. С. 13.
66. Горбенко А. Попереднє слово до журналу «Образотворче мистецтво» // Образотворче мистецтво. Київ: Академпрес, 2009. №1. С.6-7.
67. Грибеник М. Музична культура Півдня України на сторінках регіональної преси (1950-1960 рр.). // Наукові праці: науково-методичний журнал. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2014. Вип. 215. С. 87–91.
68. Гройс Б. Глобализация и теологизация политики // Художественный журнал. 2004. №4 (56). С. 23-26.
69. Гройс Б. Искусство утопии. Москва: Издательство «Художественный журнал», 2003. 280 с.
70. Гройс Б. Комментарии к искусству. Москва: Издательство «Художественный журнал», 2003. 344 с.
71. Гуляєва О. В. Виникнення та розвиток мистецтва авангарду у художньому житті Півдня України на початку XX століття // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.. Рівне: РДГУ, 2015. Вип.21. С.56–59.
72. Гуляєва О. В. Розвиток авангардних традицій у живописі на Півдні України у 1910-1920-х: Феномен «одеських парижан» // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип.11. С. 105–119.
73. Гуляєва О. В. Традиції «південноросійського імпресіонізму» у творчості художників Півдня України у 60-80 роках XX століття. Живопис Анатолія Платонова // Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: ФОП Грінь Д. С., 2015. С. 45–49.
74. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусства // Соцреалистический канон: сб. статей. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 7–15.

75. Давидова-Січковська Н. Дарунок рідному місту // Наддніпрянська правда. 1980. 8 травня. С. 3.
76. Дем'янова Н. О. Динаміка розвитку етностилістичної лінії в живописі України // Актуальні питання сучасної науки: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 16-17 травня. 2014 року). Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2014. С. 5–11.
77. Дем'янова Н. Символіка образів в українському живописі // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки, 2013. №27. С. 153–156.
78. Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва: Трилистник, 2000. 224 с.
79. Димшиць Е. Український живопис кінця 1950-х – початку 1990-х. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: У 2 кн. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: В. Сидоренко та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 150–193.
80. Дмитренко А. Н. Союз художников Одессы. Художественные общества Одессы. Антология выставочной деятельности. Новые объединения. Стрый, Львовская обл.: Укрполиграф. 2013. 572 с.
81. Дмитриева Н. А. К вопросу о современном стиле в живописи // Творчество. Москва: Советский художник, 1958. №6. С. 10.
82. Добровольська С. Херсон театральний // Альманах «Степ». 2000. № 10. С. 48–51.
83. Дяченко В. Багатогранність обдарування // Наддніпрянська правда. 1997. 26 січня. С. 2.
84. Езерская Н. А. Передвижники и национальные художественные школы народов России. Москва: Изобразительное искусство, 1987. 266 с.
85. Емельянов М. А. Незабываемые встречи. Херсон: Айлант, 2006. 76 с.
86. Эстетика: словарь / Под ред. А. А. Беляева. Москва: Политиздат, 1989. С. 217.

87. Заболотна Д. В., Савченко В. В. Одеські художники-нонконформісти 1960-70х рр. // Вісник ОНУ. Бібліотекознавство, бібліографознавство, книгознавство. Одеса: ОНУ, 2013. Вип.18. №. 2(10). С. 29–40.
88. Захарченко М. В. Традиции в истории: опыт типологической интерпретации. Санкт-Петербург: СПбГУПМ, 2002. 192 с.
89. Зеленский В. В. Базовый курс аналитической психологии. Москва: Когито-Центр, 2004. 256 с.
90. Зингер Е. Проблема целостности и искусство молодых // Творчество. Москва: Советский художник, 1978. №5. С. 14–15.
91. Златогоров И. У южнорусских художников // Южная мысль. Одесса, 1916. 7 декабря. С. 2.
92. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820-1932): Справочник / под ред. Северюхина Д. Я., Лейкинда О. Л. Санкт-Петербург: Изд-во Чернышева, 1992. С. 171.
93. Іваненко А. Митці – херсонцям // Ленінський прапор. 1972. 12 серпня. С. 3.
94. Іваницький А. Миколаївський мистецький осередок // Мистецькі обрії' 2004: альманах. Науково–теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України; Головн. наук. ред. І.Д. Безгін. Київ: ВВП «Компас», 2005. Вип. 7. С. 124–129.
95. Иванов Г. Портрет учителя в интерьере времени // Приазовская правда. 2005. 10 октября. С. 5.
96. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття: антологія / упоряд. Р. М. Яців. Львів: Львівська національна академія мистецтв. 2012. Т.2. 524 с.
97. И.М.Е.О. Выставки и художественные дела // Южный огонек. 1918. № 3 С. 2.
98. Імпресіонізм і Україна / упоряд.: А.Мельник, Л.Голстова. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2011. 240 с.
99. Инбер Н. Выставка «Независимых» // Одесские новости. 1918. 3 декабря. С. 3.

100. Искусство молодых художников / авт. сост. В. П. Сысоев. Москва: Изобразительное искусство, 1980. 287 с.
101. Історія Одеси / голов. ред. В. Н. Станко. Одеса: Друк, 2002. 560 с.
102. История создания Херсонского училища культуры // Альманах «Степ». 2000. № 10. С. 62–64.
103. Історія української культури: навч. посіб. / за ред. І. Г.Передерій. Полтава: ПолтНТУ, 2015. С. 253.
104. Історія українського мистецтва: у 6 т / гол. ред. М. Бажан. Київ, 1966 – 1970. Т. 6. С. 144–185.
105. Історія українського мистецтва: у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. НАН України, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
106. Історія української культури / голов. ред. М. Жулинський. Київ: Наук. думка, 2011. Т. 5. 863 с.
107. История училища. ВУКЗ «Одесское Художественное Училище им. М. Б. Грекова. URL: <http://www.grekovka.com.ua> (дата звернення: 25.08.2017).
108. Кабаченко В. Юрій Андрійович Коваленко.(1931-2004) // Образотворче мистецтво. Київ: Академпрес, 2009. №1. С. 53.
109. Каменский А. В русле добрых традицій // Литературная газета. 1960. 26 марта.
110. Каменский А. А. О смысле художественной традиции // Критерии и суждения в искусствоведении : зб. науч. тр. Москва: Сов. художник, 1986. С. 215–252.
111. Каменский А. Реальность метафоры // Творчество. Москва: Советский художник, 1969. №8. С. 13.
112. Каменский А. А. Романтический монтаж. Москва: Советский художник, 1989. 336 с.
113. Камишников Л. Среди «объединенных» // Южная мысль. 1913. 28 апреля. С. 3.

114. Кантор С. Абстрактное искусство Одессы. Одесса: Изд-во МСИО, 2010. С. 6–10.
115. Кара-Васильева Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ:Либідь, 2005. 280 с.
116. Кара-Васильева Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 2007. № 7. С. 53–64.
117. Кара-Васильева Т. Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ сторіччя // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Київ: Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. 2006. Вип. 3. С. 145–165.
118. Каралюс М. Сильові домінанти модерну в українському мистецтві // Студії мистецтвознавчі. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. 2010. № 3. С.64–69.
119. Карась Г. Еволюція художніх стилів у мистецтві. Лекція. URL: <https://studopedia.info/9-63243.html> (дата звернення: 15.09.17).
120. Караульна О. М. Південь України кінця ХІХ - початку ХХ століття в контексті українського культурно-національного відродження: дис... канд. іст. наук: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури. Київ, 2005. 200 с.
121. Каталог. Выставка 74. / авт. вступ ст В. Чупрына. Херсон: Облтипография им. В. И. Ленина, 1974. С. 3.
122. Кауфман Р. С. Советская тематическая картина 1917-1941. Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1951. 229 с.
123. Кашуба-Вольвач О. Про перший експеримент модернізму в Одесі. «Салони» Володимира Іздебського // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Інтертехнологія, 2008. Вип. 5. С.446-461.
124. Кириаки Костанди и художники-греки в Одессе конец ХІХ начало ХХ века / под. ред.:О. Ф. Ботушанской, Г. А. Изувиты, С. З. Лущика и др. Одесса: «Друк», 2002. С. 13–15.

125. Кириак Константинович Костанди (художник и человек) / сост. Л. Еремина. Одесса: «Астропринт», 2002. С. 12–51.
126. Князев С. Второй одесский авангард: пространство и перспективы // Антиквар. 2009. 5 февраля. С. 9.
127. Ковалева О. Ф., Чистов В. П. Очерки истории культуры Южного Прибужья (от истоков до начала XX века): монография в 3-х книгах: Музыкальная и художественная культура. Градостроительство. Музеи и памятники. Печать. Николаев: Тетра, 2002. Кн.3. 264 с.
128. Коваленко А. Н. Передвижники и Украина. Київ: Наукова думка, 1979. 170 с.
129. Колпинский Ю. Д. Проблема традиций и новаторства в жизни искусства // Искусство. Москва, 1971. № 3. С. 6–16.
130. Колчева Э. М. Этнофутуризм как явление культуры: монография. Йошкар-Ола: ГОУВПО «Марийский государственный университет», 2008. 164 с.
131. Коник С. Мистецтво художників-десинаторів // Наддніпрянська правда. 1979. 15 березня. С. 3.
132. Константин Иванович Московченко. Каталог / під ред.. В.Чуприни. Херсон: «Придніпров'я», 1994. С. 3.
133. Коржев Г. Молодые в пути // Искусство. Москва, 1965. № 10. С. 3.
134. Котова О. О. Культуротворчі інтенції українського мистецького нонконформізму в світовому контексті 60-80-х рр. XX ст. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. Харків: ХДАДМ, 2014. № 2. С. 72-74.
135. Котова О. Мистецький нонконформізм Одеси в україно-російському культурному контексті 60-80-х рр. XX ст. // Культура і сучасність: альманах. Київ: ДАКККиМ. 2005. №1. С. 99-106.
136. Котова О. О. Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60 – 80-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Київ, 2008. 20 с.

137. Котова О. О. Специфіка одеської школи живопису 1960-2010 рр. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків: ХДАДМ, 2014. № 1. С. 35–38.
138. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: вибрані статті різних років. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. Кн.1. 268 с.
139. Крикун Г. Завгородній Анатолій Петрович. Енциклопедія Сучасної України. URL: <http://esu.com.ua> (дата звернення: 15.10.2017).
140. Кудlach В. Валентин хрущ повертається // Одеські вісті. 2009. 14 вересня. С. 4.
141. Кудlach В. Майстер нюансу: виставка Альбіна Гавдзинського // Мистецький простір. 2009. 25 грудня. С. 3.
142. Курбаткіна С. Константин Московченко. Художники Херсонщини /авт упор.Чуприна В.Г. Херсон: Наддніпряночка, 2002. С. 92.
143. Курильцева В., Яворская Н. Искусство Советской Украины (Очерки: живопись, скульптура, графика). Москва: Искусство, 1957. С. 87.
144. Лантухов А. Портрет в контексте времени // Вестник региона. 2000. №2. 14 января. С. 5.
145. Лапін В. Художники Миколаєва // Образотворче мистецтво. Київ: Мистецтво, 1972. №1. С. 20.
146. Левашов В. Выставка молодых художников // Искусство. Москва, 1989. № 3. С. 10.
147. Ліщинська О. І. Неофольклоризм як ідея сучасної української художньої культури // Гілея: науковий вісник. Київ: ВІР УАН, 2012. Вип. 65 (№10). С. 390–394.
148. Лиманская Л. Южно-украинская живопись второй половины ХХ века между нонконформизмом и трансавангардом // Человек и культура. 2012. № 2. С.177-196. URL: http://e-notabene.ru/ca/contents_2012_2.html (дата звернення: 15.05.2015).

149. Липовецька Г. Вечір у музеї // Наддніпрянська правда. 1983. 18 травня. С. 4.
150. Литвин В. Україна у другому повоєнному десятилітті (1956-1965). Київ: Видавничий дім «Лі Терра», 2004. 272 с.
151. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Київ: Lk Maker, 1998. С. 12–56.
152. Логашевский А. В его работах лиризм и душевность // Одесские известия. 2011. 12 ноября. С. 5.
153. Ложкина А. Одесская школа. Авангардный класс. Топ 10 современных художников Одессы (каталог виставки). Одесса: Галерея «ХудПромо». 2010. 124 с.
154. Лоэнгрин (Герцо-Виноградский П.) Зигзаги // Одесские новости. 1909. 8 декабря. С. 2.
155. Лущик С. Одесские «Салоны Издебского» и их создатель. Одесса: Студия «Негоциант», 2005. 352 с.
156. Маковский С. К. Страницы художественной критики. Санкт-Петербург: Аполлон, 1907. Т.2. 194 с.
157. Малина В. Антиномії доктора культурології. Інтелектуальна автобіографія. Миколаїв: Артіль «Художній крам», 2011. 768 с.
158. Малина В. Головна тема Анатолія Завгороднього // Образотворче мистецтво. Київ: Мистецтво, 1983. №6. С. 25–26.
159. Малина В. «Прибужжя – 84» // Образотворче мистецтво. Київ: Мистецтво, 1985. №2. С. 23–25.
160. Малина В. Виставка творів миколаївських художників // Образотворче мистецтво. Київ: Мистецтво, 1986. №6. С. 7–10.
161. Малина В. Хочу стать художником // Южная правда. 1982. 5 мая. С. 4.
162. Малина В. Хроніка. Миколаїв // Образотворче мистецтво. Київ: Мистецтво, 1977. №2. С. 32.

163. Малявка А. А. Язык изобразительного искусства Н. Н. Писанко Мелитополь: издательский дом МГТ, 2008. 96 с.
164. Манин В. С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х - начала 70-х гг. // Советское искусствознание '79. Москва: Советский художник, 1980. Вып. 2. С. 5.
165. Мастера советского изобразительного искусства: Произведения и автобиографические очерки / сост. П. М. Сысоев, В. А. Шквариков. Москва, 1951. 172 с.
166. Матросова А. Натхнення мить, збережена назавше // Ленінський прапор. 1976. 28 вересня. С. 3.
167. Медведєва Л. В. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. ХХ ст. // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України, 2002. Вип. 1 (2). С. 104.
168. Мигаль М. «Мій живопис – то є продовження материнського молока». «ZN, UA». Культура. Випуск № 16 (28 квітня – 11 травня). URL : https://dt.ua/CULTURE/miy_zhivopis_to_e_prodovzhennya_materinskogo_moloka.html (дата звернення: 14.03.2015).
169. Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. Ленинград: «Художник РСФСР», 1963. 122 с.
170. Мириманов В. Б. Изображение и стиль: Специфика постмодерна. Стилистика 1950–1990-х. Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. 80 с.
171. Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств. Киев: Наукова думка, 1984. 100 с.
172. Мовчан В. С. Естетика: історія і теорія : навч. посіб. Жовква : Місіонер, 2010. 735 с.
173. Moser H. Folklorismus in unserer Zeit // Zeitschrift für Volkskunde. 1962. №58. S.177–209.
174. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1981. 288 с.

175. Наточа Е. Как бы ни штормило – художник будет творить // Вечерний Николаев. 2009. № 60. 4 июня. С. 3.
176. Нежданов В. Местная жизнь // Трудовая копейка. 1914. январь. С. 2.
177. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX века. Москва: Искусство, 1991. 395 с.
178. Некрасова М. Сказка сказок Юрия Коваленко // Одесский вестник. 2014. 31 мая. С. 3.
179. Некрасова М. Художник, ставший легендой // Одесский вестник. 2013. №50. С. 3.
180. Нестеров М. В. Давние дни. Москва. 1959. 168 с.
181. Нехвядович Л. И. Этнические традиции как источник формообразования в искусстве. Известия Алтайского гос. ун-та. Филология и искусствоведение. Барнаул: Известия АлтГУ, 2011. Выпуск 1. С. 183. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnicheskie-traditsii-kak-istochnik-formoobrazovaniya-v-iskusstve> (дата звернення 14.06.2015).
182. Ніколенко О.М. Стиль та проблеми стильового аналізу. Трактуювання стилю в різних науках // Українська література в середніх навчальних закладах. Київ, 2005. № 4. С. 22–28. с. 26.
183. Нилус П. Впечатления: Выставка картин «Общества независимых художников» // Южное слово. 1920. 1(14) января. С. 2.
184. Нилус П. Заметки художника: На выставке молодых художников // Одесский листок. 1914. 23 марта. С. 3.
185. Новости // Вестник Одесского губотдела народного образования. 1919. №1. С. 1.
186. Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. Львів: Основа, 1993. 112 с.
187. Носенко А. І. Малярство Народного художника України А. С. Гавдзинського // Образотворче мистецтво. К.: Софія-А, 2004. № 3 (51). С. 93.

188. Носенко А. И. Пленэр в живописи Одессы второй половины XX – начала XXI века: дис... канд. искусствоведения: 17.00.05. / Южноукраинский государственный университет им. К. Д. Ушинского. Одесса, 2006. 198 с.
189. Общество независимых художников в Одессе: библиогр. Справ / Сост. О.М.Барковская. Одесса: ВМВ, 2012. 216 с.
190. Оводова С. Н. Культурфилософские оптики изучения культуры. Достигнутое и недостижимое // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. Философия. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturfilosofskie-optiki-izucheniya-kultury-dostignutoe-i-nedostizhimoe> (дата звернення: 17.08.2017).
191. Одеса на зламі століть (кінець XIX – початок XX ст.) Історико-краєзнавчий нарис / під ред. Самойлова Ф.О., Скрипника М.О., Ярещенко О.Т. Одеса: Маяк, 1998 С.171–181.
192. Одесские парижане. Произведения художников-модернистов из коллекции Якова Перемена / под ред. Л. Войскун. Москва: Мосты культуры, 2006. 130 с.
193. Павельчук И. А. Тенденции необарокко в украинской абстракции конца XX-го в. Эволюция живописи Л. Ястреб // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. Харків: ХДАДМ, 2008. № 8. С. 59–68.
194. Павельчук І. Традиції класичного авангарду в творчості В. Маринюка // Образотворче мистецтво. Київ: Академпрес, 2009. №1. С.60-64.
195. Павленко Ю. О. Миколаївщина у другій половині 60-х на початку 90-х років XX ст.: автореф. дис. ... канд. істор. наук : 07.00.01. Миколаїв, 2017. 20 с.
196. Павлов П. А. Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи. Конец 1950-х – 1970-е гг. Москва: Наука, 1989. 204 с.
197. Паньок Т. В Теоретичні і методичні засади підготовки майбутніх художників-педагогів у контексті розвитку вищої художньої освіти України

- (1917–1991 рр.): автореф. дис. ... доктора пед. наук: 13.00.04. Київ, 2017. 25 с.
198. Пасічний П. Головний об'єкт мистецтва – людина // Наддніпрянська правда. 1976. 6 серпня. С. 4.
199. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60-80-х років ХХ століття. Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей. Ін-т проб лем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. 480 с.
200. Петрова О. Етніка у творчості вчених художників // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2016: Збірник наукових праць. Київ: ПСМ НАМ України, 2016. Вип. 8 (19). С. 50–58.
201. Петрова О. Н. Заметки о категориях «прекрасного» и «безобразного» в художественной практике Украины // В диапазоне гуманитарного знания. К 80-летию проф. Мойсея Самойловича Кагана. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. №4. С. 401–423.
202. Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчих мистецтв 70-х років ХХ ст. - початку ХХІ ст.: зб. ст. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 397 с.
203. Південна краса України: Херсонщина мистецька / упор. В.Чуприна. Херсон: Vona Mente, 1998. 136 с.
204. Підгора В. Андрій Антонюк. З обійнятих тобою днів. Нац. худ. музей України. URL: <http://namu.kiev.ua/ua/exhibitions/archive/view.html&eid=108> (дата звернення: 14.07.2016).
205. Підгора В. Тайна хвилюючих і яскравих міфів // Культура і життя. 2005. 24 черв. С. 6.
206. Пикадор (В. Круковский). Поэзоконцерт эгофутуристов. // Одесское обозрение театров. 1914. 8 февраля. С. 2.
207. Пихуля В. Художник Николай Николаевич Писанко (личные воспоминания) // Геническ и геничане. 1997. Вып. 1. С. 115–123.

208. Плетнева Г. Б. Современная советская живопись. Молодые художники. Москва: Знание, 1970. 31 с.
209. Подольський Є. Неоцінений дар місту // Наддніпрянська правда. 1978. 31 травня. С. 3.
210. Попов Д. А. Социалистический реализм : метод, стиль, идеология? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Тамбов: Грамота, 2013. № 12 С. 164. URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2013/12-2/38.html>. (дата звернення: 26.01.2016).
211. Постолова Н. Творческий путь Георгия Курнакова // Георгій Курнаков. Матеріали ювілейних читань. Херсон: ПП«Сіріус», 2007. С. 11–21.
212. Радвиг М. Выставка «независимых» // Еврейская мысль. 1919. № 1–2. С.41.
213. Райський Б. Выставка объединенных // Одесский листок. 1913. 27 апреля. С. 4.
214. Радянське мистецтво 60-80-х років. Історія мистецтв: Вітчизняне мистецтво / ред. Т. В. Ільїна. 3-тє вид. доп. Москва, 2000. URL: <http://bibliograph.com.ua/istoria-iskusstva-russia/16.htm> (дата звернення: 5.02.2016).
215. Рашковецкий М. Баллада о «независимых» // Мигдаль Times. 2011. № 116. С. 7.
216. Рашковецкий М. Родом из «оттепели» // Слово. 1993. 1 октября. С. 3.
217. Репин И. Е. Избранные письма. Москва. 1969. Т.1. 44 с.
218. Рыбакова А. Свойство очаровываться миром // Одесский вестник. 2012. 31 мая. С. 3.
219. Роготченко О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950-х рр. // Мистецтвознавство України. Київ: ПСМ НАМ України, 2003. Вип. 3. С. 274–282.

220. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
221. Росляков С. М. Південні джерела // Сучасні миколаївські митці, 1970-2000: альманах. Миколаїв:МП «Можливості Кіммерії», 2000. С. 99.
222. Ротенберг Е. И. Западноевропейская живопись XVII века Москва: Искусство, 1989. 286 с.
223. Салон Владимира Издебского // Николаевская газета. 1911. 30 апреля. С. 4.
224. Samuel Klio. Выставка «Независимых» // Универсальна библиотека. 1918. №2 С. 16.
225. Савченко В. З огляду на 70-літній ювілей // Образотворче мистецтво. Київ: Академпрес, 2009. №1. С.8–10.
226. Савченко В. Товариство ім. К.Костанді, або Ті, хто не вписався у «велике Сьогодні» // Образотворче мистецтво. Київ: Академпрес, 2009. №1. С.14–22.
227. Сакович І. Пошуки художньої образності // Образотворче мистецтво. Київ: Академпрес, 1973. №2. С. 30.
228. Самсонова Л. Творчий портрет художника Анатолія Завгороднього // Рідне Прибужжя. 2010. 6 лютого. С. 4.
229. Сапего И. Г. Некоторые аспекты анализа произведения изобразительного искусства // Советское искусствознание'77. Москва: Советский художник, 1978. №1. С. 256 – 271.
230. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. Москва: Галарт, 2001. 304 с.
231. Сарабьянов Д. В. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Вопросы искусствознания' 1-2. Москва: Издание Гос. института искусствознания, 1995. С. 5–15.
232. Святитель Іларіон, митрополит Київський і всієї Русі Феоктист, чернець Києво-Печерський. Парафія святого Архистратига Михаїла. Життя і діяльність святих нашої землі Русі-України прославл. URL:

<https://parafia.org.ua/biblioteka/knygy-broshury/zhyttya-svyatyh>

(дата

звернення: 25.05.2016).

233. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення (Навч. монографія). Харків: Основа, 2002. 400 с.
234. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть. Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. Київ: ВХстудіо, 2008. 188 с.
235. Сизиф А. Искусство и философия в ХХІ веке. Институт футуристических исследований (Санкт-Петербург, Москва, Одесса) Санкт-Петербург: Комильфо, 2010. 432 с.
236. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин. Одесса: Астро Принт, 2000. 352 с.
237. Симонович М. Письмо из Одессы (Весенняя выставка картин) // Музы. 1914. №7. С. 14.
238. Сич А. Виставка творів молодих // Наддніпрянська правда. 1976. 22 червня. С. 3.
239. Скляренко Г. Між історією та географією (До питання періодизації українського мистецтва ХХ ст.) // Студії мистецтвознавчі. Київ: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 2003. № 3. С. 7–15.
240. Скляренко Г. М. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми та загальний контекст // Студії мистецтвознавчі. Київ: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 2009. № 1. С. 67–78.
241. Словарь терминов Московской концептуальной школы / сост. и автор предисл. А. Монастырский. Москва: AD Marginem, 1999. С. 31.
242. Слов'янський світ. Ілюстрований словник-довідник міфологічних уявлень, вірувань, обрядів, легенд та їхніх відлунь у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів / упор. Кононенко О. А.

Київ: Асоціація ділового співробітництва «Український міжнародний культурний центр», 2008. 784 с.

243. Слонім М. Основи футуризму // Одеський листок. 1913. 2 травня. С. 2.
244. Смирная Л. Прототенденции художественного нонконформизма Украины 1930-1940-х и истоки национального формотворчества // Сучасне мистецтво. Київ: Фенікс, 2015. №11. С. 246–257.
245. Смирна Л. І. Український мистецький нонконформізм. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: В. Сидоренко та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 5–76.
246. Смирная Л.. Украинский художественный нонконформизм 1960-х: истоки возникновения и тенденции развития // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: зб. наук. праць ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. С. 298–317.
247. Смирная Л. Художественный нонконформизм Украины 1970-х – начала 1980-х: Стиль с половиной // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Київ: Фенікс, 2015. С. 217–235.
248. Соболев П. І. Нариси історії Миколаївщини ХХ століття. Миколаїв: МДУ ім. П.Могили, 2005. 173 с.
249. Соколов А.Н. Теория стиля. Москва: Искусство, 1968. 223 с.
250. Соколова Е. Н. Доминанта как понятие теории композиции (изобразительное искусство): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Санкт-Петербург, 2004. 28 с.
251. Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах Москва, 1952. Т. 2. 57 с.
252. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. Москва: Языки русской культуры, 1997. 824 с.
253. Сусоров В. Д. Херсонський край – моя земля! (Історія Херсонщини з найдавніших часів до 1992 року). Херсон: Айлант, 2011. 188 с.
254. Сухопаров С. «Весь Херсон» в шаржах Крученых и Тарабановского. Херсон: СЛАЖ, 2003. 356 с.

255. Сухопаров С. Это несомненно луч света // Трибуна. 1991. 13–19 сентября. С. 7.
256. Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису-малюнків-скульптури. Мюнхен. Лондон. Нью-Йорк. Париж 1979: Каталог / авт. вст. ст. М. Мудрак. Мюнхен-Париж: Комітет пересувних виставок, 1979. С. 9.
257. Тарасенко О. Насыщенный светом и воздухом // Вестник региона. 1998. №21 (181). С. 3.
258. Тарасенко О. Приглашение к полету // Одесский вестник. 1993. №170. С. 4.
259. Тарасенко О. Художник-философ Владимир Власов // Одесский вестник. 1997. 5 марта. С. 4.
260. Тарасенко А. «Цветение духа» в символической живописи Андрея Антонюка // Вісник ХДАДМ. Харків: ХДАДМ, 2006. №12. С. 132–143.
261. Тонковид В. Город помнит Анатолия Завгороднего // Вечерний Николаев. 2012. № 114. 8 октября. С. 3.
262. Тугендхольд Я. А. Последние течения французской живописи // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. Москва: Советский художник, 1987. С. 20–67.
263. Тупицина М. «Авангард и китч» // «Нет! И конформисты. Образы советского искусства 50-х – 80-х годов». Варшава, 1994. С. 61–64.
264. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. Історія української культури / під ред. М.Жулинського. Київ: Наукова думка, 2011. Т. 5 (Кн. 1). 863 с.
265. Українське мистецтвознавство матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць / голов. ред. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 8. 334 с.
266. Устав Художественного училища Одесского Общества изящных искусств. Одесса: Типогр. Акционерного южнорусского о-ва печатного дела, 1900. 16 с.
267. Ухтомський А. А. Доминанта. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 448 с.

268. Федоров А. Прелюдия: Накануне XIV южнорусской художественной выставки // Одесские новости. 1903. 3 октября. С. 2.
269. Федорук О. Миколаївська кагорта. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2007. Кн. 2. С. 207–214.
270. Федорук О. Моє колекціонування – життя моє. Бесіди з Михайлом Кнобелем. Київ : Фенікс, 2015. 189 с.
271. Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Видавничий дім АС, 2006. Кн.1. 260 с.
272. Федорук О Цілісне і часткове у композиціях творів Кабаченка // Образотворче мистецтво. Київ: Академпрес, 2009. №1. С.100–107.
273. Ферсанов Е. Загадка одной жизни // Юг. 1998. 15 апреля. С. 2.
274. Fideas. Виставка // Юг. 1910. 29 апреля. С. 2.
275. Фрумина Д. М. Мои воспоминания: о Художественной проф.-школе (1929-1932), Одесском художественном институте (1932-1934) и Художественном училище им. М. Б. Грекова (1948-1968) / ред. Михайличенко Т. П. Одесса: Друк, 2005. С. 49–118.
276. Христова Н. Сила Надежды // Вечерний Николаев. 2008. 11 октября. С.4.
277. Художники Миколаївщини. 40 років на творчій ниві / авт упор.О. К. Приходько. Миколаїв: Вид. Шамрай П. М., 2013. С. 9– 13.
278. Художники Херсонщини / авт упор.Чуприна В.Г. Херсон: Наддніпряночка, 2002. 167 с.
279. Чепеленко Л. Він особистість: Штрихи до портрета Анатолія Платонова. // Наддніпрянська правда. 1993. 4 грудня. С. 3.
280. Чорний квадрат над чорним морем: Матеріали до історії авангардного мистецтва Одеси ХХ ст.// упоряд.: Є. М. Голубовський, Ф. Д. Кохріт, Т. В. Щурова. Одеса: «Optimum», 2007. 264 с.
281. Чуковский К. Южнорусская выставка картин // Одесские новости. 1904. 8 октября. С. 4.

282. Чуприна В. Г. Анатолій Платонов. Каталог. Живопис / Авт. упор. В. Чуприна. Київ, 1985. С. 3–5.
283. Чуприна В. З виру життя // Наддніпрянська правда. 1972. 23 квітня. С. 3.
284. Чуприна В. Г. Образотворче мистецтво Херсонщини // Образотворче мистецтво. Київ: Акадеипрес, 2002. №2. С. 13–15.
285. Чуприна В. Г. По майстернях херсонських художників // Наддніпрянська правда. 1967. 10 серпня. С. 3.
286. Чуприна В. Третьяковка в Херсоні // Наддніпрянська правда. 1970. 15 серпня. С. 2.
287. Чуприна В. Г. Шляхом творчого поступу. Художники Херсонщини / авт упор. В. Г. Чуприна. Херсон: Наддніпряночка, 2002, С. 9.
288. Шистер А. Кириак Константинович Костанди. Ленинград: «Художник РСФСР», 1973. С. 42.
289. Штефман И. Дайте им дорогу // Волна. 1910. №1. С. 2.
290. Якимович А. К. Восстановление модернизма: Живопись 1940 - 1960-х годов на Западе и в России. Альбом. Москва: Галарт: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 174 с.
291. Якимович А. К. «Искусство после катастрофы». Художественная культура советского региона (семантический аспект) // Советское искусствознание. Москва, 1991. №. 27. С. 26.
292. Яковлев Е. Г. Эстетика: Учебное пособие. Москва: Гердарики, 2000. 464 с
293. Юнг К. Г. Архетип и символ. (Перевод: Зеленский В.). Москва: Ренессанс, 1991. 304 с.
294. Юнг К. Г. Структура психики и архетипы (Перевод: Ребеко Т.). Санкт-Петербург: Академический проект, 2009. 304 с.

Архівні джерела

295. Книги приказов Херсонского обласного производственно-творческого товарищества работников изобразительного искусства за 1951 – 1953 гг.

- («Укоопхудожник»). Архів Херсонської обласної організації Національної спілки художників України. Арх. 4. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 1–1200.
296. Книга приказов Херсонского обласного производственно-творческого товарищества работников изобразительного искусства от 10.05.1951 г. («Укоопхудожник»). Архів Херсонської обласної організації Національної спілки художників України. Арх. 4. Оп. 1, Спр. 2. Арк. 9.
297. Переписка с СХ УССР, партийными и советскими органами о административно-хозяйственной деятельности. Статут Художественного фонда за 1989 г. Архів Херсонської обласної організації Національної спілки художників України. Арх. 18. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 1–5.
298. Приказы по Херсонскому обл. отделению Художественного фонда УССР за 1964 – 1965 гг (Приказы по Херсонскому обл. отделению Художественного фонда УССР от 2 января 1964 г.). Архів Херсонської обласної організації Національної спілки художників України. Арх. 6. Спр. 42а. Арк. 1–4.
299. Приказы по Херсонскому обл. отделению Художественного фонда УССР за 1965 – 1967 гг. Архів Херсонської обласної організації Національної спілки художників України. Арх. 6. Спр. 44. Арк. 1–41.
300. Правление Херсонской областной организации союза художников УССР. Протоколы общих собраний за 1976–1981 гг. Архів Херсонської обласної організації Національної спілки художників України. Арх. 12. Спр. 26. Арк. 1–51.
301. Херсонская областная организация союза художников УССР. Документы (постановления протоколы, газетне статьи), о создании Херсонской организации Союза художников УССР 15 января – 25 февраля 1971 г, за 1970-1975 гг. ДАХО (Державний архів Херсонської області). Ф. 4000. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 1–37.
302. Херсонський художник А. Платонов (Автобіографія). Стенограми засідання дирекції виставок спілки художників УРСР (А. Платонов,

- В. Трапенко) 1978-1979 рр. Архів Херсонського художнього музею ім. Шовкуненко. Спр. 6. Арк. 1–18.
303. Одесское общество изящных искусств (1865-1920 гг.) Проект реорганизации Художественного училища в г. Одессе, 1918 г. ДАОО (Державний архів Одеської області). Ф. 367. Оп. 1. Спр. 32. Арк. 1–54.
304. Одесское общество изящных искусств, 1865-1920 гг. Краткие сведения об Одесской рисовальной школе и общеобразовательном училище при ней, 1890 г. ДАОО (Державний архів Одеської області). Ф. 367. Оп. 1. Спр. 9. Арк. 1–54.
305. Одесское художественное училище. Выписки из протоколов Педагогического Совета Художественного училища 1901 г. ДАОО (Державний архів Одеської області). Ф. 368. Оп. 1. Спр. 1189. Арк. 1–1200.
306. Губнаробраз. Приказ № 38 за 13 апреля 1920 г. ДАОО (Державний архів Одеської області) Ф. р–150. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 1.
307. Одесское кооперативное товарищество «Одесхудожник». Устав одесского кооперативного товарищества «Одесхудожник», 1933 г. ДАОО (Державний архів Одеської області). Ф. Р-4879. Оп. 1. Спр. 8. Арк. 1–3.
308. Материалы об организации Николаевского обласного товарищества художников (постановление, решение, инстр.), 5 января–26 октября 1951 г. ДАМО (Державний архів миколаївської області) Ф. 2902. Оп. 1. Спр. 6. Арк. 1–5.
309. Николаевское областное кооперативное товарищество художников. Каталог 1-й обл.худ. выставки, посвященной 35-й годовщине Великой Окт. Соц. револ 20 октября – 18 ноября 1952 г. ДАМО (Державний архів миколаївської області). Ф. 2902. Оп. 1., Спр. 12. Арк. 1–10.
310. Николаевское областное отделение Художественного фонда УССР, 1964–1968 гг. Приказы по Художественному фонду УССР, относящиеся к деятельности обласного отделения Художественного фонда УССР, 20 февраля – 20 августа 1964 г. ДАМО (Державний архів миколаївської області). Ф. Р–5354. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 1-5.

311. Николаевский художественный производственный комбинат, 1964–1985 гг. Протоколы заседаний творческого художественного совета, 24 июля 1977– 25 сентября 1978 гг. ДАМО (Державний архів миколаївської області). Ф. Р–5354. Оп. 3. Спр. 155. Арк. 3–4.
312. Николаевский художественный производственный комбинат, 1964–1985 гг. Приказ от 19 июня 1972 года ХФУССР «О вводе в эксплуатации этюдной дачи и базы отдыха им. Судковского», за 1971–1975 гг. ДАМО (Державний архів миколаївської області). Ф. Р–5354. Оп. 2. Спр. 88. Арк. 1–2.
313. Отчетный доклад о работе Правления за 1968-1972 гг. Каталог Республиканской художественной выставки, посвященный 50-летию ЛКСМ Украины, 1971 г. Архів Одеської обласної організації Національної спілки художників України. Арх. 1968–1972. Арк. 26.

ДОДАТКИ

Додаток А

Формування художньої традиції на Півдні України

(Ілюстрації до пункту 2.1.)



2.1.1.



2.1.2.



2.1.3.



2.1.4.



2.1.5.



2.1.6.



2.1.7.



2.1.8.



2.1.9.



2.1.10.



2.1.11.



2.1.12.



2.1.13.



2.1.14



2.1.15.



2.1.16



2.1.17.



2.1.18



2.1.19.



2.1.20.



2.1.21.



2.1.22



2.1.23.



2.1.24.



2.1.25.

Перелік ілюстрацій

- 2.1.1. К. Костанді. «Родина художника». 1901.
- 2.1.2. І. Бродський «На дачі». 1906.
- 2.1.3. І. Бродський «Зимка». 1910.
- 2.1.4. П. Нілус «Сад на березі моря» 1910-ті
- 2.1.5. П. Нілус «Булонський ліс» 1910-ті
- 2.1.6. К. Костанді «Старенькі». 1891
- 2.1.7. К. Костанді «Гуси». 1905.
- 2.1.8. К. Костанді «Рання весна». 1915.
- 2.1.9. М. Кузнецов «У свято». 1879.
- 2.1.10. П. Нілус «Осінь». 1893.
- 2.1.11. О. Стіліануді «Вечір. У дворі дому Ксида». 1902.
- 2.1.12. Г. Ладиженський «Хаджибей». 1899.
- 2.1.13. Г. Головков «Дубки». 1905.

- 2.1.14. І. Бродський «Весна». 1914.
- 2.1.15. М. Гершенфельд «Бретонський пейзаж». 1908.
- 2.1.16. І. Мексин «Червоний ліхтар». 1916.
- 2.1.17. І. Мексин «Ельза Крюгер», деталь порт, 1917.
- 2.1.18. С. Олесевич «Портрет Сандро Фазіні». 1917.
- 2.1.19. Т. Фраєрман «Вечір». 1918.
- 2.1.20. Т. Фраєрман «Натюрморт з вазою». 1918.
- 2.1.21. І. Малік «Весна». 1916.
- 2.1.22. І. Малік «Квітучі дерева». 1916.
- 2.1.23. І. Малік «Весна на Марні». 1917.
- 2.1.24. І. Малік «Вуличні музиканти». 1919.
- 2.1.25. І. Малік «Адам і Єва». 1918.

Додаток Б
Реалістичний напрям творчості митців Південного регіону
(Ілюстрації до пункту 3.1.)



3.1.1.



3.1.2.



3.1.3.



3.1.4.



3.1.5.



3.1.6



3.1.7.



3.1.8



3.1.9.



3.1.10



3.1.11.



3.1.12



3.1.13.



3.1.14



3.1.15.



3.1.16



3.1.17.



3.1.18



3.1.19.



3.1.20



3.1.21.



3.1.22



3.1.23.



3.1.24



3.1.25.



3.1.26



3.1.27.



3.1.28

Перелік ілюстрацій

- 3.1.1. М. Божий «За столом». 1956.
- 3.1.2. М. Божий «Дівчина в білій кофті». 1961.
- 3.1.3. М. Божий «Портрет художника С.М. Божия». 1970.
- 3.1.4. М. Божий «Думи мої, думи». 1959-1960.
- 3.1.5. М. Божий «Морський пейзаж». 1960.
- 3.1.6. М. Божий Натюрморт. 1970-ті.
- 3.1.7. М. Божий «Літній пейзаж». 1977..
- 3.1.8. М. Божий «Декрет про мир». 1955.
- 3.1.9. М. Божий «В. І. Ленін». 1961
- 3.1.10. М. Божий «Полудень». 1955
- 3.1.11. А. Завгородній «Човни. Очаків». 1957
- 3.1.12. А. Завгородній «Мигдаль цвіте». 1977.
- 3.1.13. А. Завгородній «Солонина трава. Кінбурн». 1986.
- 3.1.14. А. Завгородній «На степелі». 1971.
- 3.1.15. А. Завгородній «Балкер Борис Бутома». 1976
- 3.1.16. А. Завгородній «Добудова трейлера». 1982.
- 3.1.17. А. Завгородній «Рибаківка». 1968.
- 3.1.18. А. Завгородній «Струмок». 1966
- 3.1.19. А. Завгородній «Причал у Гурзуфі». 1967
- 3.1.20. А. Завгородній «Біля мінної стінки». 1977
- 3.1.21. К. Московченко «Портрет письменника Івана Плахтіна». 1970.
- 3.1.22. К. Московченко «Оголена біля вікна». 1958
- 3.1.23. К. Московченко «Перед дзеркалом». 1972.
- 3.1.24. К. Московченко «Синя капуста». 1982.
- 3.1.25. К. Московченко «Бузок». 1960.
- 3.1.26. К. Московченко «Соняхи на вікні». 1970-ті.
- 3.1.27. К. Московченко «Поетеса Алла Тютюнник». 1987.
- 3.1.28. К. Московченко «Гюзель у квітнику». 1997.

Додаток В

Модерністські тенденції у роботах одеських митців 1960–1970-х років

(Ілюстрації до пункту 3.2.)

3.2.1.



3.2.2.



3.2.3.



3.2.4.



3.2.5.



3.2.6.

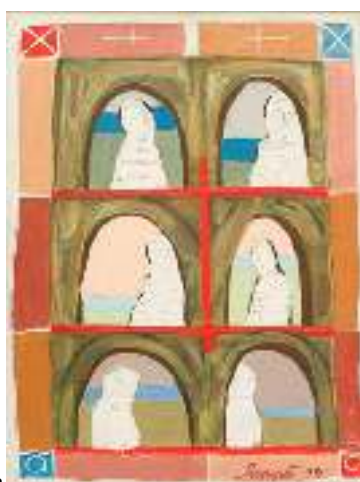




3.2.7.



3.2.8



3.2.9.



3.2.10



3.2.11.



3.2.12.



3.2.13.



3.2.14



3.2.15.



3.2.16



3.2.17.



3.2.18



3.2.19.



3.2.20



3.2.21.



3.2.22



3.2.23.



3.2.24



3.2.25.



3.2.26



3.2.27.



3.2.28



3.2.29.



3.2.30



3.2.31.

Перелік ілюстрацій

- 3.2.1. В. Хрущ «Оголений Місяць». 1970.
- 3.2.2. Л. Ястреб Композиція. 1970.
- 3.2.3. О. Ануфрієв «Янголи». 1971
- 3.2.4. В. Цюпко «Вертикальна структура». 1970.
- 3.2.5. Н. Соболь Натюрморт. 1918.
- 3.2.6. Л. Ястреб «Жінка біля вікна». 1975
- 3.2.7. Л. Ястреб «Одеська Мадонна». 1975.
- 3.2.8. А. Нюренберг «Бабуся». 1917.
- 3.2.9. Л. Ястреб «Дівчата в арках». 1979
- 3.2.10. Л. Ястреб «Жінка, що йде на фоні одеської колонади». 1977
- 3.2.11. В. Хрущ «Викрадення Європи». 1960.
- 3.2.12. Т. Фраерман «Дафніс и Хлоя». 1918.
- 3.2.13. Л. Ястреб «Мадонна з немовлям». 1977.
- 3.2.14. Л. Ястреб «Трійця». 1979.
- 3.2.15. В. Хрущ «Розп'яття». 1970-ті.
- 3.2.16. В. Хрущ «Янгол». 1976
- 3.2.17.. О. Ануфрієв «Пейзаж з кипарисами». 1962.
- 3.2.18. Л. Ястреб «Човни». 1970-ті.
- 3.2.19. Л. Ястреб «Міні-триумф». 1976.
- 3.2.20. В. Хрущ «Та, що лежить». 1981.
- 3.2.21. А. Нюренберг «Сніданок Соломеї». 1911.
- 3.2.22. А. Нюренберг «Приємний сон». 1915.
- 3.2.23. Л. Ястреб «Великі купальниці». 1979.
- 3.2.24. Л. Ястреб «Одеський берег». 1977.
- 3.2.25. Л. Ястреб Без назви. 1979.
- 3.2.26. Л. Ястреб «Човни». 1960.
- 3.2.27. В. Хрущ «Люба Одеса, я вдома». 1982
- 3.2.28.. В. Хрущ «Кароліно-Бугаз». 1970.
- 3.2.29. В. Хрущ «Рибки». 1970
- 3.2.30. В. Хрущ «Оголена зі стільцем», 1978
- 3.2.31. Л. Ястреб «Дівчина під аркою». 1972.

Додаток Д
 «Фольклоризми» живописців Півдня України
 (Ілюстрації до пункту 3.3.)



3.3.1.



3.3.2.



3.3.3.



3.3.4.



3.3.5.



3.3.6.



3.3.7.



3.3.8



3.3.9.



3.3.10



3.3.11.



3.3.12



3.3.13.



3.3.14



3.3.15.



3.3.16



3.3.17.



3.3.18



3.3.19.



3.3.20



3.3.21.



3.3.22



3.3.23.



3.3.24

Перелік ілюстрацій

- 3.3.1. М. Писанко «Ніжність». 1960-ті.
- 3.3.2. М. Писанко «Чистота». 1970-ті.
- 3.3.3. М. Писанко «Годування». 1980.
- 3.3.4. М. Писанко «Рай на Україні», 1980-ті.
- 3.3.5. А. Антонюк «Наш край – то Рай». 1967.
- 3.3.6. А. Антонюк «Старе село». 1981.
- 3.3.7. М. Писанко «Отрок». 1960-ті.
- 3.3.8. М. Писанко «Чоловіча сила та опора. Батько». 1970
- 3.3.9. М. Писанко Мужність. 1960-ті.
- 3.3.10. М. Писанко Козацькому роду нема переводу. 1960-ті.
- 3.3.11. А. Антонюк «Ларіон», 1991.
- 3.3.12. А. Антонюк «Підростай, наш сину!». 1992.
- 3.3.13. М. Писанко «Соловейко». 1970-ті.
- 3.3.14. М. Писанко «Горобчики». 1980-ті.
- 3.3.15. М. Писанко «Земний рай». 1980-ті.
- 3.3.16. Ю. Коваленко «Дитинство художника». 1979.
- 3.3.17. Ю. Коваленко «Пастушок». 1980.
- 3.3.18. Ю. Коваленко «Зима в Прилуках. Канікули». 1982.
- 3.3.19. Ю. Коваленко «Весілля». 1985.
- 3.3.20. Ю. Коваленко «За столом». 1980-ті.
- 3.3.21. А. Антонюк А. «Ім'я тобі – Данило». 1988.
- 3.3.22. Ю. Коваленко «Спогади про літо». 1982.
- 3.3.23. А. Антонюк «Цвіт папороті. Купало». 1995.
- 3.3.24. А. Антонюк «Сини мої, сини мої!». 1972.

Додаток К

Регіональні художньо-стилістичні особливості «суворого стилю»

(Ілюстрації до пункту 3.4.)



3.4.1.



3.4.2.



3.4.3.



3.4.4.



3.4.5.



3.4.6.



3.4.7.



3.4.8.



3.4.9.



3.4.10.



3.4.11.



3.4.12.



3.4.13.



3.4.14.



3.4.15.



3.4.16.



3.4.17.



3.4.18.



3.4.19.



3.4.20.



3.4.21.



3.4.22.



3.4.23.



3.4.24.

Перелік ілюстрацій

- 3.4.1. О. Слешинський «Судоремонтники». 1966.
- 3.4.2. О. Ацманчук «Портрет В.І.Касаткіної». 1966.
- 3.4.3. О. Ацманчук «Портрет скульптора А.В.Князика». 1971.
- 3.4.4. Т. Фрасрман «Ударна бригада.Будівельники». 1920-ті.
- 3.4.5. В. Власов «На площі». 1974.
- 3.4.6. О. Ацманчук «Віддано наказ.». 1957.
- 3.4.7. О. Ацманчук «Галя Сухомлінова». 1963.
- 3.4.8. О. Ацманчук «Портрет художника А.Б.Фрейдіна». 1963.
- 3.4.9. О. Ацманчук «Ракетник». 1965
- 3.4.10.О. Ацманчук «Обчислювач». 1973.
- 3.4.11.О. Ацманчук «Солдат миру». 1965.
- 3.4.12.О. Ацманчук «Політ». 1965.
- 3.4.13.О. Попов «У рідному порту. Одеса» 1977.
- 3.4.14.О. Попов «Одеса. Біля причалу». 1978
- 3.4.15.О. Попов «Після дощу. Одеса». 1985.
- 3.4.16.О. Попов «Потьомкінські сходи». 1979
- 3.4.17.О. Попов «Одеса. Театр опери та балету». 1978
- 3.4.18.О. Попов «Одеса. Спуск Вакуленчука». 1980
- 3.4.19.О. Попов «Здравствуй, Одеса!». 1979–1980
- 3.4.20.В. Трапенюк «Біля старого причалу». 1972.
- 3.4.21.В. Трапенюк «Вагонне депо». 1973.
- 3.4.22.В. Трапенюк «Причал на фоні елеватора». 1976.
- 3.4.23.В. Трапенюк «Новобудівлі Херсона».1983.
- 3.4.24. В. Трапенюк «Портрет (етюд Надія)» 1968.

Додаток Л

Мистецькі інтенції імпресіонізму в малярстві Півдня України

(Ілюстрації до пункту 3.5.)



3.5.1.



3.5.2.



3.5.3.



3.5.4.



3.5.5.



3.5.6.



3.5.7.



3.5.8.



3.5.9.



3.5.10.



3.5.11.



3.5.12.



3.5.13.



3.5.14.



3.5.15.



3.5.16.



3.5.17.



3.5.18.



3.5.19.



3.5.20.



3.5.21.



3.5.22.



3.5.23.



3.5.24.



3.4.25.



3.5.26.



3.5.27.



3.5.28.



3.5.29.



3.5.30.

Перелік ілюстрацій

- 3.5.1. А. Гавдзинський «Крим. Гурзуф. Медвідь гора». 1983.
- 3.5.2. А. Гавдзинський. «Будівництво шлюзу Каховської ГЕС». 1953.
- 3.5.3. А. Гавдзинський. «Зима». 1973.
- 3.5.4. А. Гавдзинський. «Зимовий Седнів». 1984.
- 3.5.5. А.С. Гавдзинський. Пам'ятник графу Воронцову. 1980.
- 3.5.6. А. Гавдзинський «Провулок Ляпунова». 1982.
- 3.5.7. А. Гавдзинський. «На Ланжеронівській». 1989.
- 3.5.8. А. Гавдзинський Автопортрет. 1952.
- 3.5.9. А. Гавдзинський «На рейді». 1954.
- 3.5.10. А. Платонов «На лазуровому березі». 1970.
- 3.5.11. А. Платонов «Тирново». 1974.
- 3.5.12. А. Платонов «Весна в Седневі». 1976
- 3.5.13. А. Платонов «В Паланзі». 1979.
- 3.5.14. А. Платонов «Чернігів. Блакитний день». 1982.
- 3.5.15. А. Платонов «Дача Чехова». 1986.
- 3.5.16. А. Платонов «Чуфут-Кале. Бахчисарай». 1986.
- 3.5.17. А. Платонов «Осінній мотив» 1989.
- 3.5.18. А. Платонов «Горобина». 1982.
- 3.5.19. Н. Мандрикова-Дончик «Сріблясті тополі». 1973.
- 3.5.20. Н. Мандрикова-Дончик «Будячок». 1970.
- 3.5.21. Н. Мандрикова-Дончик «Дім під деревами». 1962.
- 3.5.22. Н. Мандрикова-Дончик «Седнівська церква». 1975.
- 3.5.23. Н. Мандрикова-Дончик «Поле ранньою весною» .1970.
- 3.5.24. Н. Мандрикова-Дончик «Квітучі яблуні». 1970.
- 3.5.25. Н. Мандрикова-Дончик «Цвіте черемха». 1971.
- 3.5.26. Н. Мандрикова-Дончик «Яблуні у цвіті». 1965.
- 3.5.27. Н. Мандрикова-Дончик «Кераміка та яблуко». 1982.
- 3.5.28. Н. Мандрикова-Дончик «Півонії». 1991.
- 3.5.29. К. Костанді «Галки. До осені». 1915.
- 3.5.30. Н. Мандрикова-Дончик «Сон». 1997.

Додаток М

Інтерв'ю О.В. Гуляєвої з народним художником України, професором Володимиром Григоровичем Чуприною (5 вересня 2017 року)

Ольга Гуляєва: Володимир Григорович, розкажіть, будь ласка, коли Ви обійняли посаду начальника управління культури в Херсоні? Що відбувалося в художньому житті міста на той момент?

Володимир Чуприна: Справа в тому, що я був «не далеко» від художнього життя Херсона, ще до обіймання посади начальника управління культури працював директором художнього фонду. Це було десь у 1967-1969 роках. А вже пізніше за пропозицією Мозгового та після затвердження у Києві був призначений на цю посаду.

О. Г.: Скажіть, будь ласка, а які були художні заклади, які митці працювали на той момент у місті?

В. Ч.: Головним закладом були майстерні художнього фонду, туди входили майстри – члени спілки художників. На той момент у Херсоні ще не було своєї спілки, тому тут працювали члени кримської та одеської спілки. Це, зокрема, К. Московченко, А. Платонов, Г. Курнаков та інші. У Миколаєві вже на цей момент відкрили Спілку (1970 р), побудували творчі майстерні та Будинок художників та заселили його вже відомими художниками Радянського Союзу. Зокрема, приїхав М. Бережний, А. Коптев та інші. У нас такого не було. Ми розвивали тільки свої художні сили. І я вважаю, що це добре, бо ми нікому не забов'язані.

О. Г.: Розкажіть, будь ласка, про свою діяльність на посаді начальника управління культури.

В. Ч.: Художнє життя на той час продовжувало розвиватись та було дуже активним. Ми не пропускали жодного свята в календарі, робили дуже багато виставок. Яскравою подією початку 70-х років було для нас знайомство з болгарськими художниками. Це були митці з міст Шумена та Варни. Спочатку ми запросили болгарських колег зробити виставку в Херсоні. Це було дуже

цікавою та знаковою подією. Серед експонованих творів болгари показували не лише реалістичні, а й більш умовні, площинні, що було незвичним для наших виставок, адже часто заборонялося. Потім, 1973 року, болгари запросили нас зробити виставку в Шумені. Усі художники Херсона були залучені та охоче давали свої роботи. Я та А. Платонов машиною повезли твори до Болгарії. У Болгарії ми провели більше місяця, розповідали про наших митців, спілкувалися з місцевою інтелігенцією. Наша виставка пройшла на високому рівні. Таким чином, херсонський мистецький осередок вийшов на параметри міжнародного рівня.

О.Г.: Розкажіть, будь ласка про створення художнього музею у місті Херсоні.

В.Ч.: Справа в тому, що ще до роботи у Художньому фонді я працював у науковим співробітником у Херсонському краєзнавчому музеї, де конкретно займався художньою колекцією музею. Ніяких грошей керівництво країни тоді не шкодувало, і я їздив з Херсона до Москви, Ленінграду, Прибалтики і шукав у приватних колекціях твори образотворчого мистецтва, зокрема полотна І. Рєпіна, В. Сурікова та інших. Наприклад, гордість нашого музею – твори М. Пимоненка, я купив у Б. Гмирі, відомого на той час співака. А вже після того як я став начальником управління культури, то у обкомі партії підняв питання про потребу створення художнього музею та виділення приміщення для нього. Керівництво пішло мені на зустріч і виділило будівлю міськвиконкому, що потребувала капітального ремонту. Ми зробили ремонт і вже у 1978 році відкрили музей.

Існує думка, що значним доповненням до колекції музею стало зібрання М. Корніловської, яке вона передала у дар місту. Справа в тому, що М. Корніловська жила біля Академії мистецтв і на той час студенти робили дуже велику кількість копій робіт відомих митців. І, на жаль, коли ми приїхали забирати подаровані твори, з'ясувалося, що велика частина колекції – це копії. Але ми все одно привезли усе до Херсона.

Музей завдяки мені було названо на честь мого вчителя, визначного художника О. Шовкуненка. На той час було прийнято називати заклади на

честь видатних митців минулого, а О. Шовкуненко був нашим сучасником, тому довелося постаратися щоб вмовити керівництво піти на цей крок. Важливу роль у цьому відіграв письменник О. Гончар. Також я поїхав до вдови художника, Олександри Василівни, що знала мене ще дитиною, та звернувся до неї з проханням подарувати твори О. Шовкуненка до першого на теренах радянської країни музею названого на честь її покійного чоловіка. Вона погодилася. Так у колекції музею опинилося більше 70 полотен видатного майстра.

О.Г.: Як створювалась Спілка художників у Херсоні?

В.Ч.: Створення спілки залежало від Києва. У Київській спілці на той час при владі були О. Бородай, Ю. Чернявський. Ми з К. Московченко поїхали до них узгоджувати цю справу. Було складно, адже щоб створити обласний осередок потрібна була велика кількість художників, що вже були членами спілки. У нас їх було усього десь 8 чоловік. Але ми вмовили керівництво. Повернувшись до Херсона ми зібралися на квартирі у В. Потребенка та одразу обрали головою нашого нового осередку К. Московченко, однак на наступний день виявилось що він не є членом партії і нам довелося обрати А. Платонова. Але наш колектив не пошкодував в подальшому. Анатолій Платонов був цікавим головою спілки, був ніби «отаманом» для наших митців. Подавав приклад у всьому, наводив лад, керував творчим процесом.

О.Г.: Як саме до Спілки залучали молодь? Чи були якісь творчі зустрічі, вечори, обговорення виставок?

В.Ч.: Були звичайно, але більше неформального характеру. Зазвичай на виставках проходили обговорення творів, надавалися побажання для творчого удосконалення. Переважна більшість молоді закінчувала Одеське художнє училище, але були й такі хто закінчував Кримське училище ім. Самокиша, Львівський поліграфічний інститут та інше.

О.Г.: У херсонських митців помітна тенденція до реалістичного мистецтва. Чому саме так, як Ви вважаєте?

В.Ч.: Це залежить від школи, у нас переважає одеська та кримська школи, а це реалісти. От і поширеним виявився реалізм, оскільки був більш зрозумілим для наших митців. Провідними художниками у нас були А. Платонов, І. Ботько, К. Московченко, Л. Штирмер та інші, Їх роботи що були прикладом для інших. Однак, були виключення, наприклад художник В. Хорошайло, що звертався до «іншого» мистецтва. Але він так і залишився не визнаним.

О.Г.: Як часто в Херсоні у 1970-1980-ті роки відбувалися художні виставки і яка тематика творів переважала?

В.Ч.: Херсон в цьому відношенні був прикладом, виставки були до всіх свят і на високому рівні. Відбір творів на виставку робили виставками, до складу яких входили провідні митці зі спілки, я, як начальник управління культури та інколи приїжджали представники з Києва. Після кожної виставки я був зобов'язаний написати анотацію у місцеву газету, де мав надати основну характеристику експонованих творів. На жаль, зараз ця тенденція відсутня і художнє життя міста майже не висвітлюється у місцевій пресі.

О.Г.: Чи відрізняється наш Південний регіон за живописом від скажімо, київської школи чи львівської школи?

В.Ч.: Думаю, що відрізняється і це природно. По-перше історією формування художнього життя. Південний регіон це яскраве сонце, блакитне небо, як наслідок яскравість кольорів, відтінків...

О.Г.: Дякую Вам за розмову!

Додаток Н
Интервью О.В. Гуляевой с художником
Станиславом Петровичем Кураком
(7 сентября 2017 года)

Ольга Гуляева: Станислав Петрович, расскажите, пожалуйста, о художественной жизни Херсона в 1970-1980-е годы, что она из себя представляла?

Станислав Курак: Мое первое знакомство с Союзом художников в Херсоне было в 1974 году, тогда был председателем организации Анатолий Григорьевич Платонов, блестящий художник, интересный мужчина и вообще как человек был такой неординарный. Владимир Григорьевич Чупрына был тогда директором мастерских художественных, от художественного фонда УРСР. Такая вот подчиненность была. Областные организации, они не везде были, в городах, которые поменьше, еще не существовало. В Херсоне она образовалась в начале 70-х годов. Я начинал как художник-оформитель. Первая стадия – художник-оформитель, такая работа ординарная, ну а потом следующая стадия – это творческая работа. Работы принимал художественный совет. Один художественный совет для художников такого общего ранга, таких как оформитель, и второй совет – творческий, художественный, уже как бы для работ высшего ранга, работ членов Союза художников. Творческие работы были разные – это не только работы станковой живописи, это были и мозаики, и настенные росписи, монументальная скульптура и многое другое.

О. Г.: А вот в этот творческий совет наши херсонские мастера только входили в состав или приезжали еще представители из Киева?

С. К.: Входили только херсонские. Я был членом совета сначала оформительского несколько лет, возглавлял его Шкуропат Василий – скульптор известный. Позднее был и в творческом совете, который возглавлял Толкунов Егор Егорович. Для выполненных работ были расценки, разработанные советом Министров. Буквально была книга, там все указывалось до последней капельки: форматы, цвет, материалы и т.д.

О. Г.: А вот расценки для членов Союза художников и молодых художников отличались?

С. К.: Да, конечно отличались, это что, во-первых по образовательному такому уровню. Были «потолки» так называемые, ограничение в зарплате, я с трудом сейчас помню, могу ошибиться, но так, если ты имел среднее образование художественное – зарплата была до 220 руб. Хлеб стоил 20 копеек, пиво стоило 35 коп – это все равно не плохая зарплата. Я на телевидение получал 160 руб. ну и на квартире жил, и семья была, и еще ездили путешествовали в Сочи, и где мы только не были, т.е. уровень жизни был хороший. Значит, 220 руб. это был потолок для художников со средним образованием, имеется в виду, если разбить на весь год не больше 220 руб в мес. Художник мог заработать их за каких-то два-три месяца, свой «потолок» годичный выработать, а потом иди – можешь «халтурить», творчеством заниматься. У кого было высшее образование, но не был членом союза – 300 руб. или 320 руб. Если ты становился членом Союза художников – у тебя неограниченный «потолок» заработной платы. Во-первых так, во-вторых ставки, совершенно другие были расценки на работы членов Союза художников.

Даже был такой эпизод на мясокомбинате херсонском. Руководство мясокомбината подало заявку на оформление кабинета эстетики при комбинате. Выполнить работу поручили мне. Я разработал проект помещения на 50 кв.м. и запроектировал там информационные стенды и чисто художественно-творческие элементы. Там было много графики у меня, были витражи. И вот эту графику, 12 листов, распределили между мной и членами Союза, не буду называть фамилий. В результате – 8 работ выполнил я, в технике тушь, перо, они были связаны с художественной культурой, эстетикой, архитектурой. И 4 – член союза. И когда пришли расценки, то ему раза в 4 выше заплатили, чем мне за мои работы. Хоть это был тот же самый объект, те же самые форматы, та же самая техника, но он был член Союза. И второй эпизод, нам с Феликсом Кидером поручили на стадионе нашем центральном выполнить рельефы. С цемента вырезать олимпийскую эмблему Московской

олимпиады. Но там работа скороспелая, пока сырой цемент – режешь. Так мы с ним вдвоем и ночью резали, нам фонари включали, где-то двое суток мы работали. И опять же когда пришло время зарплаты – ему, как члену союза, в 2,5 раза больше заплатили чем мне. Но Феликс Кидер был очень порядочным как художник и как человек. Так, когда получили зарплату, мы сошлись в коридоре, смешали ее, и он разделил деньги напополам. По-моему 700 руб. у нас было на двоих, у него руб. 500, а я изначально получил руб. 200 по расценкам союза. Это была такая политика.

О. Г.: То есть, поступить в Союз это было мощным стимулом для художника?

С. К.: Большим стимулом, при моей памяти поступил только Владислав Хорошайло, и еще кто-то, с трудом вспоминаю, за десятилетия всего два-три человека смогли попасть. До 1989 года так все и тянулось.

О. Г.: Скажите, пожалуйста, чтоб поступить – надо было писать исключительно тематические картины и на выставки подавать работы?

С. К.: Да, обязательно. Я когда поступал, я подавал графику – книжную и промышленную. Диденко Юра и я, мы ж закончили Львовский, он немного раньше. Книжная графика у нас специализация в дипломе, оформление и иллюстрирование печатных изданий. И он поступал таким образом, и я в Союз. В порядке поступления в Союз была статья, что может давать художник, если он пром. график, книжный художник, иллюстратор, то может подавать свои иллюстрации. И я подавал, и Юра Диденко. Ну, первый год мне отказали. Потом я пробовал второй раз, подавал уже очень настойчиво именно пром. графику, иллюстрацию книги, это все было как бы документировано, сфотографировано, а потом меня приняли уже в Союз художников. на основании вот этих материалов. Но у нас тут, наши метры этого не понимали, они привыкли из года в год, выставки, пейзаж, натюрморт, графика в лучшем случае, все. Графика станковая. Ну а это оформительство вообще не считали за творчество. Я приезжаю в Харьков, захожу в центральный магазин в отделе товары хозяйственные, моя упаковка стоит – форма для вареников, коробка,

мне нравится, там напечатан казак, вот это моя выставка. По всему Союзу распространялись какие-то элементы, это ж тоже как выставка, и там это было учтено в документах, в правилах приема, но тут на местном уровне – нет и все, ну а потом приняли всетаки.

О. Г.: А вот в газетах есть статьи о том, что у нас было молодежное объединение. И как оно действовало, были отдельные выставки молодежные?

С. К.: Было. Я состоял в нем. Да, были выставки. Мало чем отличались от совместных со старшими художниками. Особенно бурной деятельности я не помню. Среди тех., кто был в объединении: В. Хорошайло, К. Прохоров, Ю. Диденко, В. Осадчий и другие. Нас там человек 12 было.

О. Г.: А, может, были творческие вечера, обсуждения выставок, как вот атмосфера в коллективе.

С. К.: Иногда устраивали «вечера» рисунка в мастерской художника Феликса Кидера. Специально приглашали натуру, и кто хотел - приходил рисовать. Это все было бесплатно. Преимущественно это было на неофициальном уровне. Была живая обстановка, в конце - обсуждение работ, наставления старших по поводу совершенствования. Простое жизненное дружеское отношение друг к другу.

О. Г.: Ну, а после выставки были ж какие-то напутствия от старших художников?

С. К.: Я ни разу не помню. Я ж не обязательно посещал все, что там было. Ну так по жизни, ежедневная работа, тем более мастерские были сконцентрированы все в одном месте. Наверху творческие, как все мастерские, а внизу оформительский цех. Иногда старшие художники спускались к нам, что-то обсуждали, говорили, все было тепло и хорошо, без всякое озлобленности и зависти, хоть мы прекрасно видели разницу между членом Союза и нет, даже в отношении одной и той же работы.

О. Г.: А влияние А. Платонова, как сильной творческой личности была на коллектив?

С. К.: А как же, это было, конечно. Смотрели, учились. Еще Е. Толкунов, Ф. Кидер – авторитет не только для нас, а и в Украине, России, Москве, выставки их везде были. У А. Платонова другой был круг общения. Я иногда попадал туда, но это было опять же неофициально. У него была большая мастерская, так как он председатель, у остальных мастерская делилась на двоих. У него В. Чупрына бывал, к примеру. Ну и мы иногда попадали на такой дружеской ноте. Там бывали собрания, субординация официальная оставалась.

О. Г.: *У нас в Херсоне, Херсонской области, в основном в живописи и в остальных видах изобразительного искусства преобладает реализм, почему так, ваше мнение?*

С. К.: Потому что Херсон – город провинциальный, у него не было выхода на большую арену, кроме наших отдельных художников, которые могли. У Ф. Кидера, например, направление творчества не совсем академическое, а более модернизированное. Потому что он интересовался творческой жизнью станы, Союза, не пропускал творческих поездок в Дома творчества в Крыму, на Кавказе, в Москве. Он больше видел и знал, чем дышит мир. А у нас ведущими художниками, которые давали советы молодым, были художники реалистического направления. Они возглавляли Союз и делали отбор на выставки. Если какое-то левое движение, то ты уже не попадал туда. Преобладали на экспозиции всегда реалистичные натюрморты, пейзажи, портреты. Хотя, в конце 80-х годов, когда главой выставкома был А. Платонов, отношение было более демократичное. Я помню, В. Тышкевич представил на выставку живописное произведение – интересное, своеобразное, футуристическое где-то. Тогда А. Платонов это принял с удовольствием на выставку. Позже еще было обсуждение выставки, так он отметил эту работу, городской пейзаж, как очень оригинальную и творческую. Но в основном установка была традиционной – реализм. Потому что лидерами в организации были классные реалисты В. Такаева, Г. Петров, Д. Катенин, Л. Штирмер. Их творчество было примером для нас.

О. Г.: *Спасибо за разговор!*

Додаток П
Інтерв'ю О.В. Гуляевої з художником
Юриєм Петровичем Валюком
(9 октября 2017 года)

Ольга Гуляева: Юрий Петрович, расскажите пожалуйста, о том, как начинался Ваш творческий путь. В каком году Вы познакомились с художественным образованием в Одессе?

Юрий Валюк: Поступал в Одесское художественное училище в 1973 году на факультет скульптуры. До поступления я два года учился в художественной школе у И. Носака и у Г. Мещеряковой. Они подготовили к поступлению в училище. Поступил с первого раза. Еще с 1950-х годов училище давало сильную академическую подготовку. Имея такую основу можно потом заниматься различным творчеством. К слову, в Одессе произошла трагедия, когда в 1934 году Одесский художественный институт был закрыт. А были уже тогда отделения: архитектура, скульптура, театрально-декорационная мастерская (театры, монументальная живопись и прочее), графика, которую вел профессор Заузе. И одесситы лишились высшего художественного образования. В 1965 году был открыт художественно-графический факультет в Одесском пединституте. Но очень много зависит от личности преподавателя. Блестящие художники: Егоров Д.Д., Павлюк Г. Н., Лопухов – академик живописи и др. стали преподавать на факультете.

С 1976 по 1980-й – учеба в пединституте, на художественно-графическом факультете. Там, за мои успехи, меня отметили. И Петр Лачевский – народный художник Украины, сказал, что они оставят меня тут работать. И оставили, я ему очень благодарен. В институте преподавали очень интересные мастера – это Иван Логвин, живописец, мечтал у него учиться, но не получилась, я учителей себе не выбирал. Преподавал А. Лантухов из Киевского института, Ю. Гаврилченко из Киевского института, Б. Илюшин, В. Ефименко из Львовского худ. института и другие. Я защищал диплом, который состоял из 6-ти графических композиций под названием «Блокада Ленинграда».

О.Г.: Как Вы считаете, изменилось ли художественное образование в Одессе, начиная с 1950-х годов? И почему?

Ю. В.: В 1950-е лучше обучение было, потом с каждым десятилетием хуже и хуже. Наверное, связано с тем, что на наших педагогов нужно больше обращать внимания. Я считаю, что система образования – это основа основ любого государства. Нужно школу развивать, давать возможность стажироваться. Я когда был молодым преподавателем, меня послали стажироваться в 1982 году в институт им. Репина в Ленинграде. Я там стажировался на факультете графики, нас там курировали Б. Угаров и другие, не менее известные мастера. Потом передавал знания моим одесским ученикам. Учиться нужно у сильной школы. Одесская школа является чистой европейской школой на украинской земле.

О.Г.: В каком году Вы начали свою выставочную деятельность?

Ю. В.: Раньше студентов на выставки не принимали. В то время, это было правильно. Хочу сказать про тот Союз художников, который был в 80-е годы. Стояло по 150 человек на выставку к областной выставке. Попробуй – попади, про Республиканскую выставку – вообще молчу. Там тысячи человек были в очереди. В 1987 году отправили из Одессы на Республиканскую выставку два контейнера с работами, машину со скульптурой, там днями сидели выставкомы. Были работы и плохие. Но члены выставкома – профессионалы. Очень много людей, очень много работ. Выставлялись картины разных жанров, не этюды. Графика выставлялась сериями, литография, линогравюра, офорты. Я сейчас занимаюсь акварелью, люблю эстамп, рисунок, масло. На эстамп не хватает времени. Стараюсь равномерно уделить время всему. Когда-то я был под присмотром Л.Я. Костанди, принес ей масло, эстампы. Стоял перед выбором с чем вступить в Союз. Она сказала заниматься тем, что хочется: и графикой и маслом писать, никто не запрещает. Так вот и получилось.

О.Г.: Скажите пожалуйста, каждый год было много выставок обязательных, как сейчас Всеукраинских?

Ю. В.: В Одессе было 12 выставок всегда, приблизительно 3 недели на выставку. Они были разные. Были выставки посвященные праздникам, только

не христианским. В Москве относились ко многому лояльнее. Но иногда за то, что выставлялось в Одессе в то время, можно было получить массу неприятностей. В Киеве есть «Мальовнича Україна». Традиционная выставка, которую нужно сохранить.

О.Г.: А какой-то отбор на выставки по тематике существовал?

Ю.В.: Существовал, если работа не вписывалась по тематике, то говорили «що це він там наробив, що вона має до цієї виставки? Нічого не має». Всегда были выставки посвященные милиции, комитету безопасности, пограничникам, силовикам. Иногда были жанровые композиции. Но были и портреты. Куча. Портрет со значком и без значка, со шляпой и без шляпы и т.д.

О.Г.: Государственными чиновниками что-то покупалось на выставках?

Ю.В.: Художественный фонд Украины закупал, были отборы на художественную лотерею. Когда работали художественные салоны – продавали керамику, графику, скульптуру и т.д. И если что-то востребованное, то к нему шли лотерейные билетки. Нужны кисти? Покупай лотерейный билет (50 коп. – это 2 кисти). Очень низкие цены были. Большую долю оплачивало государство за мольберты, кисти и т.д. Если я покупал мольберт за 20 руб., то государство его закупало по 60 руб. или больше. Государство играло важную роль в развитии культуры.

О.Г.: Были ли частные заказчики?

Ю.В.: В 1980-х годах иногда работы стали заказывать частным образом. Заказчиками в основном были доктора: педиатры, стоматологи. Это было крайне редко. Ну, туристам польским иногда можно было что-то продать. О зарплатах. Зарплата членов Союза художников только по художественному фонду было 6 тыс. в год. 500 руб. зарплата, только по худ. Фонду. Это были разные заказы, станковые работы, портреты ученых, монументальные работы, оформление окружающей среды (остановки в мозаике), графика, оформление книжной иллюстрации в рамочки, затем из развешивали в садиках, пейзажи. Работы было очень много. Молодежь была заинтересована.

О.Г.: А какие-то традиции, сбор, вечера в Союзе были?

Ю.В.: Были вечера. Художник Власов нас собирал как молодых художников, Были молодежные выставки очень высокого уровня. На вечерах накрывался стол. Какие-то были обсуждения.

О.Г.: *Возвращаясь к Вашему творчеству, расскажите, что для Вас есть вдохновляющим фактором? Были ли для Вас примером одесские художники и классики начала века?*

Ю.В.: Тесное общение было у меня с семьей Костанди. Я родился во дворе с тремя его дочерьми. Бегал там с этюдником. И Л. Костанди наблюдала за мной. Она любила правду жизни, как учила искусству старая школа. На что она всегда обращала внимание из того, что я показывал: «Если ты пишешь пейзаж - он должен иметь пространство и материальность среды. Если ты соблюдаешь все факторы: композиция, тон, материальность – картинка состоялась! И не важно, какого она размера: маленькая как у П. Левченко или огромная как у Г. Семирадского» Все-таки художниками, наверное, рождаются. Как говорил К. Костанди: «Искусству нужно учиться в музеях!»

О. Г.: *А чем для вас отличается наш регион от остальных регионов Украины? Какими живописными традициями?*

Ю. В.: Это Черное море, соединение моря и степи, и конечно, здесь собрались такие люди как Костанди, который любил правду. В 5 классе я не очень умел читать, но для меня существовала скульптура, рисунок.

И еще несколько слов о художественной жизни в Одессе в 1960-1980-х годах. Тогда Министерство культуры привозило выставки из Аргентины, Италии и т.д. Весь второй этаж Русского музея был заполнен постоянными экспозициями. В то время начинали выставочную деятельность С. Быков, А. Ройтбурт, О. Целоусов, С. Рахманинов и другие. В общем жизнь в Одессе в эти года бурлила. Искусство в моем понимании, должно развивать, вести к чему-то хорошему, призывать, раскрывать глаза зрителю, вдохновлять и вдыхать в него жизнь и здоровье!

О.Г.: Спасибо за беседу!

Додаток Р

Интервью О.В. Гуляевой с народным художником Украины, профессором Горбенко Анатолием Александровичем

(10 октября 2017 года)

Ольга Гуляева: Анатолий Александрович, расскажите, пожалуйста о творческой жизни в Одессе в 1980-е годы.

Анатолий Горбенко: 1980-е годы – это были совершенно другие годы. Тогда в нашем творчестве преобладали тематические картины, никаких пейзажей, натюрмортов. Принимались на выставки только тематические работы, фигурные композиции. Тогда были установки такие. А выставки в то время были приурочены к памятным датам, праздникам Например, «Молодежь в спорте», «Молодежь на отдыхе», ко Дню милиции и т.д.

О. Г.: Скажите, пожалуйста, а выставок много проводилось?

А.Г.: Так, как и сейчас. Художники готовились несколько лет к масштабным республиканским выставкам, создавали серьезные работы. На выставке затем проводились крупные закупки Министерством культуры, Дирекцией художественных выставок. Каждая организация обязана была приобрести работу у художника, для этого предназначалась специальная закупочная комиссия. Это была большая поддержка для художников. Например, со мной, накануне Выставки молодых художников в 1972 году, закупочная комиссия заключила договор на 1500 руб. Это была большая сумма денег и огромная поддержка для меня, как для молодого художника. Сначала я показывал эскиз, они согласовывали, утверждали и говорили, какой размер и т.д. Таким же образом заключались договора и с другими художниками. Я сделал работу к этой выставке и получил гонорар.

О. Г.: А частные заказчики у Вас были?

А. Г.: Нет, раньше частных заказчиков не было, мало было коллекционеров.

О. Г.: А то, что много туристов в Одессе и Южном регионе как-то влияло?

А. Г.: Мы сдавали работы в Художественный салон, работы покупали, был художественный совет и в салоне. Там, в отличие от выставок, иногда брали

натюрморт, индустриальный пейзаж. Работу на свободную тему могли позволить себе только крупные мастера - С. Шишко, Т. Яблонская и другие. А так, в основном брали тематические работы

О. Г.: Анатолий Александрович, Ваше личное мнение, наш Южный регион по живописи, по художественной жизни отличается от других регионов Украины?

А. Г.: Обязательно. Например, в свое время я работал на этюдной даче им. Репина, которая находится где-то между Москвой и Ленинградом – это средняя полоса России. Я работал действительно с великими русскими художниками, такими как Кугач, президент академии художеств; Грицай – академик, Сидоров – председатель Союза художников России и другими. Видел как они работают. В работах у них преобладала серая гамма, поскольку солнца было очень мало, раза два-три в месяц, а так пасмурные дни. Они были для меня примером. После пленэра я сделал персональную выставку. Меня хвалили. На выставке подходит ко мне Филатов Константин Владимирович – художник, лауреат Шевченковской премии. И говорит: «Что ж тебя хвалят за твою живопись, ты живешь в Одессе, а написал серые оттенки». Я говорю, что там такая природная полоса. А он мне: «Ты одессит, ты должен писать сочно и мощно! Нужно писать чуть-чуть сочнее, чуть светлее, чтоб чувствовалось, что ты художник Юга». Мне недавно подарили книгу крымчане, так там одна мощь, сила, цвет, яркость, солнце. Вот этим мы и отличаемся от других.

О. Г.: А то, что в начале XX века тут были художники, которые обращались к импрессионистам, к художникам Европы. То есть, можно сказать, что в искусстве Одессы в основе есть и европейское искусство, и украинское искусство, и свое одесское?

А. Г.: Конечно. Каждая школа, каждая как сейчас страна, а раньше республики, они отличались друг от друга своей силой, мощью, подготовкой, учебной. Поэтому у нас Одесская школа была очень показательная. Я помню на выставке, когда Лопухов вел выставку, говорил: «Товарищи,

товарищи, внимательнее, Одессу показывают!». На другие регионы такого акцента не делалось. Художники Западной Украины тоже отличались, это школа Закарпатских художников. Например, яркий представитель – художник Глюк, который написал картину «Лесорубы», за которую получил лауреата Шевченковской премии и другие. Так и в Одессе. Школа южнорусских, или как сейчас принято – южно-украинских художников. На сегодняшний день каждый имеет право на выбор художественной манеры, стилистики. Мы отличаемся тем, что у нас нет однообразия. Мы живем и дружим, как братья общаемся друг с другом – в этом наша сила. Нонконформисты свое дело делают, школа реалистической живописи – свое. Графики, живописцы, монументалисты, декоративное искусство, скульптура – вот это и интересно. Разнообразие и свобода творчества. Так и должно быть.

О. Г.: А в 1960-1980-х годах получается была официальная художественная жизнь и оппозиция?

А. Г.: Были художники Ю. Егоров, В. Цюпко, Ю. Кравченко, В. Маринюк, В. Хрущ, С. Дульфан, и много других художников, которые работали в своей манере, представляли оппозицию. Говорят, что так и должно быть, не может все стоять на месте, главное – профессионально и интересно. У них свое видение, чувство колорита, чувство цвета. Кроме того, мой сосед по мастерской Володя Цюпко закончил академию, прекрасный живописец, рисовальщик и художник, а потом ушел в абстракцию. Филлипенко Валентин тоже закончил академию, 30 лет его студенческие работы висели в академии как показательные. Потом он отошел чуть от реализма, перешел в декоративность. Но он имеет большую подготовку в изобразительном искусстве – школу. Люди, которые не получили образования и ушли в авангард, то там чувствуется, что нет школы. Пикассо имел реалистическое начало, а потом ушел в авангард.

О. Г.: Что для Вас было главным в период 60-80-х годов? Слава, возможность выжить, заработать, какой приоритет у Вас был тогда?

А. Г.: Я закончил художественное училище, уже был женат, я был взрослый человек, пришел после армии. Мне нужно было зарабатывать деньги на семью, я не оставался рисовать вечером, я это делал в 5 утра, а староста группы все время стипендию получал и говорит остальным ребятам: «Не обращайтесь внимания на Горбенко, ему знания не нужны, ему важно только диплом получить!». Для меня это был такой удар. Я вынужден был подрабатывать, 52 км. ездил 4 года, получал приличные деньги тогда, стипендию получал и 170 руб. мне платили на работе. Я был инструктором по спорту и художником работал. Рассказал обо всем на работе, сказал что учеба для меня важна очень и осталось всего 7 месяцев. Председатель тогда говорит: «Иди и учись 7 месяцев, раз в месяц будешь приезжать делать работу и получать свою зарплату». Только после учебы начал творчеством зарабатывать.

О.Г.: *Спасибо за разговор!*

Додаток С
Інтерв'ю О.В. Гуляевої с художником
Анатолием Федоровичем Быковым
(15 сентября 2017 года)

Ольга Гуляева: Анатолий Федорович, расскажите, пожалуйста, когда начиналась Ваша творческая жизнь в Херсоне, в каких годах, и, какие у Вас воспоминания с этим связаны?

Анатолий Быков: В 1964 году я поступил в Крымское художественное училище им. М.С. Самокиша, отучился там 4,5 года и приехал в Херсон – это был 1969 год. Я сразу начал работать творчески. Тогда все художники много работали, все были при деле, была цель выставиться как можно лучше. Председателем Херсонского областного союза художников тогда был А. Платонов. Интересный художник, он сам много работал творчески, был очень интересный человек. Собирал нас после каждой выставки и делал анализы: «У вас нужно то и то, у вас – композицию поправить». Платонов часто бывал в Киеве, анализировал – как выставляются харьковчане, ужгородцы и другие художники. И каждый раз, когда приезжал из Киева – собирал коллектив и все рассказывал. Это нам очень помогало. Если кто-то лениво работал, он делал наставления и говорил: «Ты ж собираешься поступить в Союз. Давай на эту выставку работу обязательно». И я за все хватался. В Союз я поступил в основном как график.

О. Г.: А условия поступления в Союз художников были такие же как сейчас? При наличии определенного количества выставок?

А. Б.: В те времена было очень строго. Принимали всего несколько человек в год. Серьезно относились ко всему, проверяли документы, если что-то не так, то отправляли обратно, и целый год нужно ждать. Была дисциплина. Если выставка у меня получилась, я выставил работу, то меня поздравляли. Ноя не расслаблялся – сразу включался в работу, нужно готовиться к следующей выставке. Когда я поступал – у меня было 16 Республиканских выставок. Потому что много работал.

О. Г.: Анатолий Федорович, а тематика на Республиканских выставках регулировалась? Вы представляли на выставках пейзаж, натюрморт, или тематическую картину?

А. Б.: Республиканские выставки всегда были с названием: «50 лет Советской власти» и т.д. И в основном писали соцреализм. Мы ездили на стройки, на Каховскую ГЭС, рисовали там, ну это и выставляли. Если я поехал в Каховку, там побыл 3-4 дня, то приезжаю у меня гора зарисовок всяких. Это было интересно мне, я все это раскладывал на полу, компоновал.

О. Г.: А отношение к тематике соцреализма изменилось в 1970- 1980-х годах?

А. Б.: Да, стало меньше тематических картин. В 60-70-е годы реализм ценился. Писали с натуры людей, индустриальные пейзажи (цеха, краны). Если по правилам хорошо реалистично написано, ты знал, что работу обязательно возьмут на выставку. Главный интерес – гармонично закомпоновать зарисовки и добиться в цвете натуралистичности. У нас, в Херсоне, были мощные художники-реалисты Л. Штырмер, К. Московченко и другие. У них каждая работа великолепная получалась. Их работы ценились тем, что привлекали к себе интерес.

О. Г.: А когда Вы поступили в Союз художников, у Вас появились специальные заказы, обязательства?

А. Б.: Было очень сложно. Я приехал с Крыма. Если ты добыл какой-то заказ, то старался поделиться с товарищем, сделать вместе. Частных заказов не было. Были государственные. Было такое, что на корабль нужно сделать роспись, мозаики. Я делал. И гордился, что усидчивость у себя воспитал. С детства был дисциплинирован, успевал все, делал много эскизов, работ. Володя Потребенко, Василий Шкурпат часто при встрече начинали издеваться: «Много ли я работ уже написал?».

О. Г.: Что вдохновляет Вас кроме природы? Творчество каких художников было примером для Вас

А. Б.: У меня всегда был пример для творческого «роста» и подражания. Я родился в Великой Александровке, там был художник Шевченко Иван, который закончил Днепропетровское художественное училище. И я вот приходил к нему и рассматривал его наброски – кустик, дерево, и другое. Потом анализировал, почему он взял именно это дерево, почему именно так изобразил. В целом меня всегда вдохновляли херсонские художники. Например, Юрий Браилов. Он был прекрасный художник. Работы у него всегда тщательно проработаны. Даже пейзаж маслом он сначала писал тонально – углем. У нас была хорошая дружба.

О. Г.: *А поездки на пленер у Вас часто были?*

А. Б.: Да, очень часто. Мы сами организовывали. Нам шли на встречу. Заказывали в Каховке гостиницу, иногда даже с питанием. Раньше все было организовано, все были заинтересованы. Сами ходили, спрашивали – когда следующая поездка?

О. Г.: *А у нас в Херсоне авангардное творчество было?*

А. Б.: Это само собою отпадало. Если я сделаю что-то такое – я не попаду на выставку. А выставка для меня очень важна. Как и для других художников. Выставил абстракцию – не попал в струю. Каждый у нас думал о том, что ему нужно стать художником, членом Союза, потому что тогда пойдут заказы и заработок. Все стремились туда, а для этого нужно было много работать.

О. Г.: *Ваши пожелания молодым художникам.*

А. Б.: Молодым хочется пожелать побольше работать. Только труд создает человека и художника. Видно, как растет художник. Над собой нужно работать, смотреть в окно и анализировать, все время сравнивать. Художник должен увлекаться всем окружающим, увлекаться наблюдая за природой.

О. Г.: *Спасибо за беседу!*

Додаток Т

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Гуляєва О. В. Взаємодія традиції та новаторства у художньому процесі // Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: ФОП Грінь Д. С., 2016. №1(46). С.103–107.

2. Гуляєва О. В. Виникнення та розвиток мистецтва авангарду у художньому житті Півдня України на початку ХХ століття // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць. Рівне: РДГУ, 2015. Вип.21. С.56–59.

3. Гуляєва О. В. Поєднання традиції та новаторства у творчості художників «суворого стилю» на Півдні України у 60-80 роках ХХ століття // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць. Рівне: РДГУ, 2016. Вип.22. С.71–76.

4. Гуляєва О. В. Розвиток авангардних традицій у живопису на Півдні України у 1910–1920-х: Феномен «одеських парижан» // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип.11. С.105–119.

5. Гуляєва О. В. Традиції «південноросійського імпресіонізму» у творчості художників Півдня України у 60-80 роках ХХ століття. Живопис Анатолія Платонова // Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: ФОП Грінь Д. С., 2015. №3(44). С.45–49.

6. Гуляєва О. В. Традиції «неофольклоризму» у творчому доробку М. Писанка // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: ПСМ НАМ України, 2017. Вип. 13. С. 263–272.

Стаття у зарубіжному виданні

7. Гуляєва О. В. Художнє життя Півдня України у 60-80 роках ХХ століття // *Evropský filozofický a historický diskurz*. Praha: Verostav Družstvo, 2017. №1. С. 89–93.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Гуляєва О. В. «Тео Фра» у мистецькому просторі Півдня України у першій половині ХХ століття // *Особистість митця в культурі: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (Херсон, 20–22 квітня 2016 року)*. Херсон: ФОП Грінь Д.С., 2016. С. 76–78.

9. Гуляєва О. В. Дослідження художнього процесу з позиції взаємодії традиції та новації // *Тези і матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності» (Київ, 25–28 квітня 2017 року)*. Київ: Фенікс, 2017. С. 79–80.

10. Гуляєва О. В. Відродження традицій у живописних роботах Н. Мандрикової-Дончик // *Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (Луцьк, 16–17 травня 2017 року)*. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2017. С. 235–238

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Хід і результати дослідження доповідались автором на конференціях, зокрема:

– *міжнародних*: «Культурний вектор розвитку України початку ХХІ століття: реалії і перспективи» (м. Рівне, 10–11 листопада 2016 р.); «Золтан Баконій і закарпатська школа живопису ХХ ст.: мистецько-педагогічний та

загальнолюдський виміри» (м. Ужгород, 28–29 січня, 2016 р.); «Особистість митця в культурі» (м. Херсон, 20–22 квітня 2016 р.); «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (м. Луцьк, 16–17 травня, 2017 р.); – *всеукраїнських*: «Зарубіжна та українська культура: питання теорії, історії, методики» (м. Херсон, 20 березня 2015 р.); «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи» (м. Херсон, 18–19 березня 2016 р.); «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (м. Рівне, 12–13 листопада 2015 р.); «Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності» (м. Київ, 25–28 квітня 2017 р.).