

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВЕЛІГУРА НАТАЛІЯ МИКОЛАЇВНА

УДК 75.021.32-035.676.332.066.3(477)“19/20”

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО В АКВАРЕЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ
У ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

26.00.01 — теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

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

_____ Н. М. Велігура

Науковий керівник: Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, професор

КИЇВ–2018

АНОТАЦІЯ

Велігура Н. М. Традиції і новаторство в акварельному живописі у художній культурі України ХХ — початку ХХІ століття. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». Роботу виконано на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2018.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що дисертація є першим в Україні комплексним поліаспектним дослідженням мистецтва акварельного живопису у контексті художньої культури ХХ — початку ХХІ ст., де розкрито формування традицій в акварельному живописі у хронологічно-історичній послідовності та досліджено історичну генезису новаторських тенденцій. У роботі *вперше*: простежено формування традицій і новаторства в техніках акварельного живопису як феномену художньої культури; виявлено історико-культурні особливості феномену новації в акварельному живописі, що розглядався водночас на двох рівнях: 1) як новаторський прийом, новітня техніка — для часу виникнення; 2) як традиційне, академічне підґрунтя становлення акварелі — з позиції сучасного погляду; зроблено акцент на причинному зв'язку між новаторськими знахідками в акварельному живописі та особистістю митця, відповідно до чого запропоновано нову термінологію щодо творчого кредо художника («розкутий», «новатор», «креативний»); здійснено порівняльне співставлення музичних та живописних виражальних засобів для більш глибокого розуміння складної акварельної техніки, виявляючи схожість впливу музики та живопису на людину та її образне сприйняття твору; запропоновано дефініцію «прозорі поліфонії кольорів» в акварелі та обґрунтовано важливість його використання в дослідженні різноманіття кольорово-гармонійного спів-звучання в акварельному зображенні; розроблено та експериментально апробовано авторську техніку фактурного акварельного

зображення «Текстиль», що візуально має ефект текстильного полотна, нагадує тканий гобелен, але виконане на папері; у контексті цієї техніки запропоновано нову термінологію для станкових картин: «акварельні картини-килими», «акварельні картини-панно», «акварельні картини-гобелени», «акварельні картини-печворк», «акварельні картини-рушники»; авторські твори у техніці «Текстиль» оприлюднено на виставці.

Доповнено, дістало подальшого розвитку: поняття «традиція» та її характеристики, що є не лише репродуктивними (тобто відтворювальними), а й продуктивними — творчим явищем в мистецтві акварелі, що слугує базисом для нововведень і відкриттів; дефініцію феномена традицій представлено як історично сформований набір вже класичних технік акварельного живопису, що стали основою для відкриття нових авторських методів роботи в акварелі; сформульовано дефініцію «традиції в акварелі»; дослідження колекції творів акварельного живопису в комбінованій акварельній техніці, яка багато представлена в зібранні Одеського художнього музею (раніше Одеська картинна галерея); доведено, що техніка є важливою складовою єдиного творчого процесу, суттєво впливаючи на кінцевий результат твору та його соціокультурне сприйняття.

Уточнено: методику дослідження фондкових колекцій музеїв за моделлю: «історія — колекція — особистість — автор — твір», що є важливим базисом для простеження еволюціонування історичної інновації, що поступово перетворюється на традицію; розуміння новаторських тенденцій в акварелі як транскультурного явища, зорієнтованого на пошук митцями засобів збагачення власного творчого арсеналу новими техніками, що уможлиблює отримання самобутнього авторського стилю, манери, почерку.

Дисертація складається з трьох розділів. У *першому розділі* — «Теоретико-методологічні засади дослідження» — охарактеризовано історіографічний розгляд проблеми, джерельну базу та проаналізовано методологічні засади дослідження. Аналіз мистецтвознавчої, культурологічної, філософської літератури виявив, що існуючі наукові праці присвячені вивченню загальних

питань. Так, мистецтвознавчі доробки спрямовані переважно у прикладному векторі: збереження та реставрація творів; розгляд технік розкрито в аспекті розвитку технічної складової методів для написання акварельних творів. Поза увагою досліджень залишаються естетико-культурологічне спрямування крізь призму традицій і новаторства в історичному зрізі соціокультурних процесів України ХХ–ХХІ ст. Акцентується увага на тому, що до останнього часу не реалізовано комплексний і системний підхід у поліаспектному аналізі особливостей акварельного живопису як явища художньої культури.

У *другому розділі* — «Історичні витoki формування традицій і збереження спадщини в акварельному живописі України» — висвітлено історичні витoki формування і становлення традицій акварелі в контексті української художньої культури. З цієї причини дослідження охоплює хроніки історії, починаючи з Доісторичної доби до сьогодення українського малярства.

Окрему увагу приділено українським майстрам акварельного живопису, які в своїх творах демонструють сформованість традицій. Визначається і розкривається дефініція феномена традицій в сучасній акварелі.

Обґрунтовуються особливості акварельного живопису за допомогою компаративного підходу у контексті «живопису як музики» та «музики живопису». Проводиться порівняльне співставлення музичних та живописних художніх засобів для більш глибокого розуміння складної акварельної техніки. Розкрито дефініцію «прозорої поліфонії кольорів» в акварелі та обґрунтовується важливість його використання в дослідженні різноманіття кольорово-гармонійного спів-звучання в акварельному зображенні на підставі того, що і сучасне мистецтвознавство, і гуманітаристика в цілому визначають міждисциплінарність вихідним чинником наукового пошуку.

Досліджено збереження спадщини акварельного живопису в музеях України (Київ, Одеса) через етапи історичного формування колекцій. Зокрема було виокремлено: Державний музей Тараса Шевченка в Києві та його філію — Літературно-меморіальний будинок-музей Т. Шевченка; Національний музей «Київська картинна галерея», який володіє одним з найбільших зібрань

робіт Врубеля «київського періоду», що складають важливу частину фондової колекції; Одеський музей західного і східного мистецтва; Одеський художній музей та Національний художній музей України — найбільш репрезентативне зібрання вітчизняного образотворчого мистецтва в Україні і світі.

Історія музейних колекцій засвідчила, що акварельні твори віддзеркалюють складні процеси життя — мистецькі напрями традицій та новаторства в живописі, а також долі самих художників. Найскладнішою проблемою, пов'язаною з дослідженням акварельного живопису попереднього століття, було досягнення результату пошуків і надбань індивідуальної творчості художників у межах можливостей сучасної їм доби. Оцінюючи їхню творчість з дистанції часу, можливо також побачити належну роль акварелі серед найкращих досягнень українського живопису ХХ століття.

У *третьому розділі* — «Розвиток новаторських тенденцій в акварельному живописі: соціокультурний та мистецький контекст» — досліджено прояви новаторства в тенденціях розвитку акварельного живопису, у соціокультурному та мистецькому контексті, було простежено та виявлено особливості історичного новаторства мистецтва акварелі крізь призму творчих принципів, різних технік та рис творчих особистостей художників.

Виявлено історико-культурні особливості феномену новації в акварельному живописі, що розглядається водночас на двох рівнях: 1) як новаторський прийом, новітня техніка — для часу виникнення; 2) як традиційне, академічне підґрунтя становлення акварелі — з позиції сучасного погляду. Зроблено акцент на причинному зв'язку між новаторськими знахідками в акварельному живописі та особистістю митця, відповідно до чого запропоновано нову термінологію щодо творчого кредо художника («розкутий», «новатор», «креативний»).

Зроблено висновки, що шлях новаторства в акварелі крізь всю історію художньої творчості митців завжди був зорієнтований на пошук засобів збагачення власного творчого арсеналу новими техніками, які зроблять картину самобутньою, авторською. Саме відбиток особистості майстра в його роботах

є проявом авторської розкнутості, новаторства та креативності, бо будь-який справжній художник проявляє самого себе через твір.

Розкрито, що техніка в акварелі є важливою, необхідною складовою для створення художнього образу, творчого задуму. Було досліджено колекцію творів акварельного живопису в комбінованій акварельній техніці, яка багато представлена в зібранні Одеського художнього музею.

Акцентуючи на розгляді фрагментів історії живопису через творчі експерименти європейських, китайських, українських та інших майстрів, було зроблено висновок, що багатогранність технік акварелі минулого стала базисом для нововведень сучасності, що надихає художників до пошуку власного напрямку в творчості.

Автор, як практикуючий художник, презентує авторську техніку фактурно-акварельного зображення «Текстиль», яке візуально має ефект текстильного полотна, але виконане на папері. Автором проведено роботу не тільки дослідницько-описову, а й художньо-практичну, у вигляді експериментів з манерою нанесення акварельної фарби на різні види паперу, що привело до власного формату картин, не характерно великих розмірів для акварелі, наближених до текстильних панно, килимів. А пропозиція відродити українські мальовки в сучасній інтерпретації, з позиції професійного мистецтва — в станкових зображеннях: «акварельні картини-килими», «акварельні картини-панно», «акварельні картини-гобелени», «акварельні картини-печворк» — є актуальною, новою і цікавою і в мистецтвознавчому, і в творчому аспектах.

Ключові слова: акварель, акварельний живопис, художня культура України, традиція, новаторство, художник, мистецький твір.

SUMMARY

Veligura N. M. Traditions and Innovations in Watercolor Painting in The Artistic Culture of Ukraine XX — Beginning of The XXI Century. — Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Thesis for the degree of Candidate of Arts in specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture». — National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2018.

The scientific novelty of the obtained results is that the dissertation represents the first comprehensive study of the art of watercolor painting in Ukraine in the context of artistic culture of the XX and early XXI centuries, where the formation of traditions in watercolor painting in a chronological historical sequence reveals and the historical genesis of innovation trends. In the work for the first time: the formation of traditions and innovations in the techniques of watercolor painting as a phenomenon of artistic culture has been traced; The historical and cultural features of the phenomenon of innovation in watercolor painting, which was considered at the same time on two levels: 1) as an innovative reception, newest technique, — for time of origin; 2) as traditional, academic subsoil of becoming of watercolor — from position of modern look; an accent is done on causal connection between innovative finds in the watercolor painting and personality of artist, in accordance with what new terminology is offered in relation to the creative credo of artist («unchained», «innovator», «creative»); comparison of musical and picturesque expressive facilities is carried out for more deep understanding of difficult watercolor technique, finding of influence of music and painting on a man and his vivid perception of work; definition of «transparent polyphony of colors» is offered in a watercolor and grounded importance of his use in research of variety color-harmonic singing-sounding in a watercolor image; it is developed and experimentally approved author technique of texture watercolor image «Tekstyl», that by sight has an effect of textile linen, the woven tapestry reminds, but it is implemented on a paper; in the context of this technique new terminology is offered for pictures: «watercolor pictures-carpets», «watercolor pictures panel», «watercolor pictures-tapestries», «watercolor picture of the pitchfork», «watercolor pictures rushnyk», author's works in a technique «Tekstyl» is promulgated on an exhibition.

The complemented, got subsequent development: concept «tradition» and its descriptions: that is not only that reproductive but also productive — by the creative phenomenon in the art of watercolor, that affords basic for innovations and openings; definition of phenomenon traditions is presented as the historically formed set already of classic technician of the watercolor painting, that became basis for opening of new author methods of work in a watercolor; definition formulated of «tradition is in a watercolor»; research of collection of works of the watercolor painting is in the combined watercolor technique, what is much presented in collection of the Odessa artistic museum (in the past the Odessa art gallery); it is proven that a technique is the important constituent of the unique creative process, significantly affects the final image in the picture and its sociocultural perception.

Clarified: method of research of fund collections of museums after a model: «history — collection — personality — author — picture», that is an important base for tracing of evolution of historical innovation, that gradually grows into tradition; understanding of innovative tendencies in watercolor as trans-cultural phenomena, orientated on the search of facilities of enriching of own creative arsenal artists new technicians, that does possible the receipt of original author style, manner, handwriting.

Dissertation consists of three sections. In the first section — «Theoretical and methodological grounds research» — the historiographical is characterized of the problem is described, base and methodological principles of research are analyzed. The analysis of study of art, culturological, philosophical literature discovered, that existent scientific labors are devoted the study of general questions. Study of art revisions are directed mainly in the applied vector: preservation and restoration of works; consideration is a technician it is exposed in the aspect of development of technical constituent of methods for writing of watercolor works. For after attention researches remain aesthetic and cultural direction through the prism of traditions and innovation in the historical cut of sociocultural processes of Ukraine XX–XXI centuries. Is accented the complex

and system approach is not realized in the analysis of features of the watercolor painting as the phenomena of artistic culture.

In the second section — «Historical sources of forming of traditions maintenance of inheritance in the watercolor painting of Ukraine» — the reflected historical sources of forming and becoming of traditions of watercolor in the context of the Ukrainian artistic culture. On this account research engulfs the chronicles of history, beginning from the Prehistoric days to the present in painting of Ukrainian.

Separate attention is spared Ukrainian masters of the watercolor painting, which in the works demonstrate formed of traditions. Definition of phenomenon traditions is determined and opens up in a modern watercolor. The features of the watercolor painting are grounded by comparative approach in the context of «painting as music» and «music of painting». Comparison of musical and picturesque artistic facilities is conducted for more deep understanding of difficult watercolor technique. Definition of «transparent polyphony of colors» is displayed in a watercolor and importance of his use is grounded in research of variety color-harmony singing-sounding in a watercolor image on the basis of that and modern study of art, and humanities, on the whole determine interdisciplinary the initial factor of scientific search.

Preservation is investigated of inheritance of the watercolor painting is in the museums of Ukraine (Kyiv, Odessa) through the stages of the historical forming of collections. The was selected: National Museum of Taras Shevchenko in Kyiv and his branch — Taras Shevchenko's Literary and Memorial House — Museum in Kyiv; a National Museum «Kyiv Art Gallery» what owns one of most collections of works of Vrubelya of the «Kyiv period», that make important part of fund collection; Odessa Museum of Western and Eastern Art; Odessa Art Museum and the National Art Museum of Ukraine — the most representative collection of domestic fine art is in Ukraine and world.

History of museum collections witnessed that watercolor works are reflected by the difficult processes of life — artistic directions of traditions and innovation

in painting, and also fate of artists. The thorniest problem, related to research of the watercolor painting of previous age, was understanding of result of searches and acquisitions of individual creation of artists within the limits of possibilities of modern them days. Estimating their creation from distance of time, it is possible also to see the proper role of watercolor among the best achievements of the Ukrainian painting XX century.

In the third section — «Development of innovative tendencies in the watercolor painting: sociocultural and artistic context» — investigated displays of innovation in progress of the watercolor painting trends, in a sociocultural and artistic context, the was traced and discovered the feature of historical innovation of art of watercolor through the prism of creative principles, different technician and rice of creative personalities of artists.

Found out the historical and cultural features of the phenomenon of innovation in the watercolor painting which is examined at the same time on two levels: 1) as an innovative reception, newest technique, — for time of origin; 2) as traditional, academic subsoil of becoming of watercolor — from position of modern look. An accent is done on causal connection between innovative finds in the watercolor painting and personality of artist, in accordance with what new terminology is offered in relation to the creative credo of artist («unchained», «innovator», «creative»).

Conclusions are done, that the way of innovation in a watercolor through all history of artistic creation of artists always was orientated on the search of facilities of enriching of own creative arsenal new technicians, which will do a picture original, author. Exactly an imprint of personality of master in his works is the display of author unchained, innovation and creativity, because any real artist shows itself through work.

It is exposed, that a technique in a watercolor is an important, necessary constituent for creation of image, creative project. Collection of works of the watercolor painting was investigation in the combined watercolor technique which is much presented in collection of the Odessa Art Museum. Accenting on

consideration of fragments histories of painting through the creative experiments of European, Chinese, Ukrainian and other masters, a conclusion was done, that many-sided nature technician of watercolor of the pas became a base for the innovations of contemporaneity which inspires artists to the search of own direction in creation. An author, as a practicing artist, presents an author technique texture watercolor image «Tekstyl», what by sight has an effect of textile the cloth, but it is executed on a paper. An author is conduct work not only research-descriptive but also artistically practical, as experiments with the manner of causing of moist color on the different types of paper, that resulted in the own format of pictures, not characteristic of large sizes for watercolor, close to the textile pictures, carpets. And suggestion to revive Ukrainian malovka in modern interpretation, from position of professional art — in machine images: «watercolor pictures-carpets», «watercolor pictures panel», «watercolor pictures-tapestries», «watercolor picture of the pitchfork», «watercolor pictures rushnyk» — it is actual, new and interesting and in study of art, and in creative, aspects.

Keywords: watercolor, watercolor painting, artistic culture of Ukraine, tradition, innovation, artist, artistic work.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Велігура Н. М. Новації в акварельному живописі: історичний зріз // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. 39. Київ: Міленіум, 2017. С. 227–235.

2. Велігура Н. М. Проблеми дослідження акварельного живопису в контексті сучасної культури України // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2017. № 1. С. 104–109.

3. Велігура Н. М. Феномен традиції в акварелі крізь естетику музики // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 32. Київ: Міленіум, 2017. С. 85–93.

4. Велігура Н. М. Феномен прозорої поліфонії кольорів у акварелі // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Вип. 22. Київ, 2018. С. 135–138.

5. Велигура Н. Н. Техника фактурной акварельной живописи «Текстиль» // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 24 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск: Права і эканоміка, 2018. С. 32–37.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Велігура Н. М. Збереження спадщини акварельного живопису в музеях міста Києва // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф. (06–07 червня 2017 р., м. Київ). Київ, 2017. С. 64–67.

7. Велігура Н. М. Фреска та мініатюра в акварельному живописі як візуальний текст української культури: історичний екскурс // Музей як візуальний текст культури: зб. матеріалів V Всеукр. наук.-практ. конф. (05–06 вересня 2017 р., м. Черкаси). Черкаси, 2017. С. 141–143.

8. Велігура Н. М. Міжнародний культурний проект музеїв Одеси в пошуках нових форматів // Короленківські читання 2017 «Бібліотеки, архіви, музеї: динамічний розвиток і пошук нових форматів»: зб. матеріалів XX Всеукр. наук.-практ. конф. (26 жовтня 2017 р., м. Харків). У 2 ч. Ч. 2. Харків, 2017. С. 114–119.

9. Велігура Н. М. До питання ролі бібліотек в контексті дослідження акварельного живопису України // IV Краєзнавчі читання пам'яті П. Тронька «Бібліотечне краєзнавство у культурному просторі України»: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (02–03 листопада 2017 р., м. Київ). Київ, 2017. С. 43–45.

10. Велігура Н. М. Дослідження акварельного живопису в Національному художньому музеї України в контексті традицій і новаторства (кінець XX — початок XXI століть) // Культурно-мистецькі обрії '2017: зб. матеріалів Міжн. заоч. наук.-теорет. конф. (24 листопада 2017 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2017. С. 11–14.

11. Велігура Н. М. Дослідження історичних витоків новаторства акварельного живопису XX століття (на прикладі творчості В. Кандинського // Культурне-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Одинадцятої Міжн. наук.-творч. конф. (12 квітня 2018 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2018. С. 48–51.

12. Велігура Н. М. Авангард в акварельному живописі в Україні. Футурист Анатолій Петрицький // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф. (07–08 червня 2018 р., м. Київ). Київ, 2018. С. 70–72.

13. Велігура Н. М. Спадщина акварельного авангарду в Україні: митці, колекції, твори // Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій: зб. матеріалів Наук.-практ. конф. (22–23 червня 2018 р., м. Харків). Харків, 2018. С. 30–34.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	25
1.1 Акварельний живопис як явище художньої культури	25
1.2 Історіографія та джерельна база дослідження	34
1.3 Методологія дослідження	51
Висновки до розділу 1	56
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЙ І ЗБЕРЕЖЕННЯ СПАДЩИНИ В АКВАРЕЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ	58
2.1 Формування традицій акварелі в контексті української художньої культури	58
2.2 Феномен традиції в акварелі крізь естетику музики: прозора поліфонія кольорів	78
2.3 Збереження спадщини акварельного живопису в музеях України (Київ, Одеса)	97
Висновки до розділу 2	110
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК НОВАТОРСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ В АКВАРЕЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ТА МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ	113
3.1 Новації в акварельному живописі: історико-культурний зріз	113
3.2 Комбіновані техніки в акварелі на прикладі творів колекції Одеського художнього музею	135
3.3 Техніка авторського фактурного живопису «Текстиль»: традиції і новації	150
Висновки до розділу 3	164
ВИСНОВКИ	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	172
ДОДАТКИ	191

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Акварельний живопис, як вид образотворчого мистецтва і як будь-яка творча діяльність, завжди націлений на пошук нових художніх рішень, на інновацію. Звідси постає одна з найгостріших проблем існування мистецтва акварельного живопису — винайдення нових засобів вираження в образотворчості, щоб уникнути повторення в сенсі простого копіювання того, що вже було зроблено митцями попередніх епох.

Буття мистецтва акварелі — це і процес, і результат творчого досягнення світу, а найважливішим поняттям в розумінні акварельних творів є категорія прекрасного, що задає систему координат, відносно якої вибудовуються й інші естетичні категорії. Як засвідчує історія мистецтв, кожна культурна епоха формує свій ідеал прекрасного. Його найважливішими чинниками є: соціокультурні умови, характерні для конкретного часу; деяке початкове уявлення про красу і гармонію; художні традиції історичного періоду культури; національне уявлення про ідеал прекрасного; соціально-класове поняття прекрасного; суб'єктивне бачення художника як творчої особистості, що у своїй творчості переломлює уявлення про прекрасне, підпорядковуючи його своїй індивідуальній інтерпретації. Мистецтво акварельного живопису у художній культурі є невід'ємною її складовою, що зберігає в образно-символічній формі культурні цінності, створені художниками різних історичних епох.

Від Ренесансу до наших часів у мистецтві акварелі формувалося різноманіття технік, прийомів, стилістичних напрямів. Багато іменитих художників внесли свій внесок до скарбниці акварельного живопису. Акварель перебувала у витоків творчого шляху А. Каналі, Д. Батіста, Ф. Гварді, Т. Гьортіна, У. Тернера, Е. Делакруа, П. Де Вінта та інших. Акварель вже давно містить у собі всі властивості закінченого станкового твору і не розглядається як підмальовок до олійного живопису. З XV–XVI ст. в Італії та інших країнах Європи акварель — від водяної техніки бістра і туші до введення багатоцвіття — сформувалася як самостійна техніка живопису. З тих часів акварельний

живопис не тільки не загубився серед художніх технік, але набув власної самобутності та вірних і, головне, дієвих поціновувачів по різних країнах.

Так, у 1978 р. було засновано (у 1999 р. перейменовано) «Бельгійський інститут акварелі», що активно організовує виставки, фестивалі та майстерні. За ініціативи Інституту у 1998 р. створено «Європейську конфедерацію акварельних товариств» (ECWS), метою якої стало просувати мистецтво акварельного живопису на міжнародному рівні; сприяти співпраці національних та регіональних акварельних товариств; сприяти художній діяльності її членів-товариств. У рамках ECWS регулярно організовуються різноманітні заходи: міжнародні виставки, семінари, наради, публікації каталогів та книг.

На початку XXI ст. інтерес до акварельного живопису продовжує зростати, і за ініціативи мексиканського художника Альфредо Гуаті Рохо в 2001 р. день 23 листопада був проголошений Міжнародним днем акварелі.

Сучасне українське акварельне мистецтво має свій вагомий внесок у загально-світову мистецьку спадщину: імена Василя Понікарова, Леоніда Могучова вийшли за межі національного вшанування на міжнародний рівень. У 2017 р. учасниками престижного міжнародного фестивалю акварелі «Fabriano in Acquarello» в італійському місті Фабріано стали 1050 художників з понад шістдесяти країн світу, в тому числі, 10 акварелістів з України.

У сучасному мистецтві акварелі з'являються інноваційні тенденції, які, маючи історичне підґрунтя у культурно-історичному процесі, створюють на базі традиційних новаторські техніки. Різноманітність цих технік дозволяє отримувати цікаві візуальні ефекти, урізноманітнюючи архітектоніку картин. З огляду на нові тенденції розвитку акварелі в мистецтві сьогодення, перед дослідником-мистецтвознавцем постає завдання визначити вплив традицій на сучасне мистецтво акварелі в Україні з усім розмаїттям його проявів, методів, досягнень, відкриттів. Розгляд матеріалів по історії і розвитку акварельного живопису засвідчив, що тема впливу традиційних технік акварельного живопису на новаторство сучасних художників в Україні залишалась поза увагою науковців, і загалом мистецтво акварелі як явище у художній культурі не досліджувалося.

Тому принципово важливим і актуальним вбачаємо узагальнити багате історичне та сучасне надбання акварельної спадщини, простежити історично сформовані традиції в акварельному живописі у контексті художньої культури України ХХ — початку ХХІ ст., розкрити формування традицій та історичний генезис новаторських тенденцій в мистецтві акварелі і в художній творчості митців, життєвий шлях яких був пов'язаний з Україною. Все це й обумовило вибір теми: «Традиції і новаторство в акварельному живописі у художній культурі України ХХ — початку ХХІ століття».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності. Вона відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (реєстр. № 011511001572). Тему дисертації затверджено 25 листопада 2016 р. на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 5).

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Дисертаційна робота є завершеною науковою працею, у якій системно обґрунтовано історичний розвиток та формування традицій і новаторства в акварельному живописі у контексті художньої культури України ХХ — початку ХХІ ст.

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження — комплексно висвітлити етапи культурно-історичного розвитку традицій і новаторства в мистецтві акварелі, на основі чого здійснити обґрунтування специфіки українського акварельного живопису у контексті художньої культури сьогодення.

Мета роботи зумовила вирішення таких *завдань*:

- 1) визначити проблемні вектори історіографії особливостей формування акварельного живопису як феномена художньої культури;
- 2) висвітлити історичні витоки щодо основних етапів виникнення та розвитку акварелі як особливої галузі світового та українського малярства,

простежити особливості акварельного живопису крізь призму історичного формування традиційних технік, розкриваючи дефініцію феномена традицій в сучасній акварелі;

3) обґрунтувати визначення акварелі як «музики живопису», проводячи компаративне зіставлення музичних і живописних художніх засобів та їхнього впливу на людину й її образне сприйняття твору, визначити дефініцію феномену «прозорої поліфонії кольорів» у акварелі;

4) визначити і простежити спадщину акварельного живопису в фондівих колекціях музеїв України, розкриваючи нові грані завдяки хронологічній моделі: «історія — колекція — особистість — автор — твір»;

5) розглянути особливості акварельного живопису крізь призму історичного новаторства у формуванні творчих принципів різних технік, визначити характерні риси особистостей художників у відповідності до їхньої творчості;

6) висвітлити особливості творів акварельного живопису через творчі експерименти європейських, китайських, українських та ін. професійних та народних майстрів для розкриття багатогранності технік акварелі минулого, яка стала базисом для нововведень сучасності;

7) презентувати та науково-творчо обґрунтувати винайдену автором власну техніку фактурно-акварельного зображення «Текстиль».

Об'єкт дослідження — акварельний живопис як явище у художній культурі України ХХ — початку ХХІ століття.

Предмет дослідження — синтетичність традицій і новаторства в мистецтві акварельного живопису сьогодення.

Хронологічні межі дослідження: ХХ — початок ХХІ ст. Нижня межа обумовлена вже сформованими традиціями в акварелі на цей час; на початку ХХ століття в Україні відбуваються процеси формування різноманітних художніх напрямів в образотворчому мистецтві, які пов'язані із народженням українського модерну, авангарду, де генеруються, втілюються новітні ідеї. Верхня межа визначається сталим розвитком та піднесенням мистецтва акварелі в Україні і світі. Відхід від хронологічних меж у підрозділі 2.1. до більш

глибокої ретроспекції (від Доісторичної доби до кінця XIX ст. українського малярства) пов'язаний із простеженням генези формування традиційних технік в акварельному живописі.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань у дослідженні застосовано ряд наукових методів: *емпірико-теоретичний* — для опрацювання історико-біографічної та мистецької фактологічної бази дослідження (включає індукцію, дедукцію, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез); *системно-структурного аналізу* — для виявлення характерних індивідуально-стильових особливостей традицій і новаторства в акварелі на різних етапах її мистецької та історичної еволюції; *порівняльно-історичний (компаративний)* — для порівняльного аналізу детермінант і феноменологічної подібності акварельного живопису з музикою; *систематизації та узагальнення* — для визначення об'єктивних закономірностей, що характеризують традиції і новаторство та специфіку їхньої взаємодії в образотворчості в акварельних творах; *еволюційний* — для висвітлення окремих етапів еволюційного розвитку мистецтва акварельного живопису у художній культурі як послідовного ланцюгу формування культурної спадщини в Україні; *крос-культурний* — для виявлення психологічних особливостей феномену художників новаторів; *аналогії* — для виявлення схожості акварельного живопису та музики і їхнього впливу на глядача-слухача; *експерименту* — для розробки авторської техніки фактурного акварельного зображення.

Теоретичну базу дослідження становлять:

– філософські та культурологічні дослідження українських авторів, які висвітлювали проблеми художньої культури (В. Андрущенко, Ж. Безвершук, Ю. Богущкий, В. Гриценко, В. Єфименко, І. Крип'якевич, Л. Левчук, І. Лосєв, Л. Новохатько, В. Панченко, А. Пучков, О. Шинкаренко);

– розвідки українських і закордонних фахівців з питань історії акварельного живопису (В. Володін, Н. Володіна, І. Глебова, Н. Гершензон-Чегодаєва, О. Горбенко, Ф. Долт, О. Кальнінг, Д. Кіплік, Ж. Лемарі, О. Михайлов, П. Ревякін, Д. Рейнс, М. Фармаковський, В. Фельдман, К. Чуєва);

– окремі праці українських і зарубіжних авторів, що досліджували техніки акварельного живопису (Е. Аллахвердова, Т. Біда, О. Горбенко, О. Іванова, Д. Кіплік, Л. Кошелева, П. Ревякін, Д. Рейнс, В. Шпак);

– наукові праці з питань традицій акварельного живопису (Ф. Долт, Ж. Лемарі, І. Міклушевська, О. Михайлов, О. Шаюнова);

– праці з питань розвитку українського модерну, авангарду в образотворчому мистецтві. (В. Березкін, Д. Боулт, Г. Веселовська, І. Врона, Д. Горбачов, І. Диченко, О. Ільницький, М. Йосипенко, Г. Коваленко, Т. Лозинський, Г. Местечкін, Н. Міслер, М. Мудрак, О. Найден, Г. Островський, О. Петасюк, В. Рубан, Т. Руденко, О. Смержевська, О. Соломарська, М. Фаулер, П. Цибенко, В. Чечик, Є. Шевченко, О. Шестакова, Р. Шмагало).

Джерельну базу дослідження складають:

– експонати музейних установ: Державний музей Тараса Шевченка в Києві та його філія — Літературно-меморіальний будинок-музей Т. Шевченка, де зберігаються акварельні твори великого класика, співауча України Тараса Шевченка; Національний музей «Київська картинна галерея», що володіє одним з найбільших зібрань робіт Врубеля «київського періоду», що складають вагомий частину фондової колекції; Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ); Одеський музей західного і східного мистецтва; Одеський художній музей; Національний художній музей України — найбільш репрезентативне зібрання національного образотворчого мистецтва в Україні і світі;

– музейні колекції: «Акварелі Т. Шевченка»; «Акварелі М. Врубеля — «київського періоду», портрети виконані в Одесі, Венеції; етюди, квіткові композиції, біблійні сюжети та ін.»; «Ескізи костюмів до вистав — акварелі А. Петрицького»; «Акварелі відомих західноєвропейських художників XIX–XX ст.»; акварелі з фондової колекції «Графіка. Одеський художній музей»; акварелі фондової колекції «Графіка НХМУ»;

– музейні збірки: «Західноєвропейська акварель XIX—XX ст. в Одеському музеї західного і східного мистецтва» (Каталог-альбом, 2014); Каталог

виставки О. Екстер в Одеському художньому музеї (1989); «Виставка радянської графіки» (ОХМ, каталог, 1953); «Одеський художній музей. Графіка, скульптура» (каталог, 1974); «Одеський художній музей. Виставка творів М. Жука» (каталог, 1977); «О. Постель — графіка, живопись» (ОХМ, каталог виставки, 1990); «Одеський художній музей. Живопис XVI — початку XX ст.» (каталог, 1997); «ОХМ. Перша Всеукраїнська та міжнародна виставка бієнале» (каталог, 2016); «НХМУ. Інвентарна книга № 1–1520 за 1902–1926 рр.; № 150. Ф. Ернст, Д. Щербаківській Український портрет XVII—XX ст.» (каталог НХМУ, 1925); «Ф. Ернст. Каталог виставки “Українське малярство XVII–XX ст.”» (НХМУ, 1929); «Український живопис XIX — початку XX ст. з Колекції НХМУ» (каталог, 2004).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що дисертація є першим в Україні комплексним поліаспектним дослідженням мистецтва акварельного живопису у контексті художньої культури XX — початку XXI ст., де розкрито формування традицій в акварельному живописі у хронологічно-історичній послідовності та досліджено історичну генезу новаторських тенденцій. У роботі *вперше*:

- розкрито і обґрунтовано формування традицій і новаторства в техніках акварельного живопису як феномену художньої культури;

- виявлено історико-культурні особливості феномену новації в акварельному живописі, що розглядався водночас на двох рівнях: 1) як новаторський прийом, новітня техніка — для часу виникнення; 2) як традиційне, академічне підґрунтя становлення акварелі — з позиції сучасного погляду;

- зроблено акцент на причинному зв'язку між новаторськими знахідками в акварельному живописі та особистістю митця, відповідно до чого запропоновано нову термінологію щодо творчого кредо художника («розкутий», «новатор», «креативний»);

- здійснено порівняльне зіставлення музичних та живописних виражальних засобів для більш глибокого розуміння складної акварельної техніки, виявляючи схожість впливу музики та живопису на людину та її образне

сприйняття твору; запропоновано дефініцію «прозорої поліфонії кольорів» в акварелі та обґрунтовано важливість його використання в дослідженні різноманіття кольорово-гармонійного спів-звучання в акварельному зображенні;

– розроблено та експериментально апробовано авторську техніку фактурного акварельного зображення «Текстиль», що візуально має ефект текстильного полотна, нагадує тканий гобелен, але виконане на папері; у контексті цієї техніки запропоновано нову термінологію для станкових картин: «акварельні картини-килими», «акварельні картини-панно», «акварельні картини-гобелени», «акварельні картини-печворк», «акварельні картини-рушники»; авторські твори у техніці «Текстиль» оприлюднено на публічній виставці.

Доповнено, дістало подальшого розвитку:

– поняття «традиція» та її характеристики, що є не лише репродуктивними (тобто відтворювальними), а й продуктивними — творчим явищем в мистецтві акварелі, що слугує базисом для нововведень і відкриттів; дефініцію феномена традицій представлено як історично сформований набір вже класичних технік акварельного живопису, що стали основою для відкриття нових авторських методів роботи в акварелі; сформульовано дефініцію «традиції в акварелі»;

– дослідження колекції творів акварельного живопису в комбінованій акварельній техніці, яка багато представлена в зібранні Одеського художнього музею; доведено, що техніка є важливою складовою єдиного творчого процесу, суттєво впливаючи на кінцевий результат твору та його соціокультурне сприйняття.

Уточнено:

– методику дослідження фондкових колекцій музеїв за моделлю: «історія — колекція — особистість — автор — твір», що є важливим базисом для простеження еволюціонування історичної інновації, що поступово перетворюється на традицію;

– розуміння новаторських тенденцій в акварелі як транскультурного явища, зорієнтованого на пошук митцями засобів збагачення власного творчого арсеналу новими техніками, що уможлиблює вироблення самобутнього авторського стилю, манери, почерку.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає в тому, що її матеріали сприяють збагаченню сучасного українського та світового мистецтвознавства новими підходами в оцінці традицій і новаторства в мистецтві акварельного живопису у контексті художньої культури України ХХ — початку ХХІ ст. Матеріали дисертації можуть бути використані в підготовці різнопрофільних теоретико-мистецтвознавчих досліджень. Отримані наукові результати можуть бути впроваджені в теоретичні та практичні частини навчально-мистецьких дисциплін «Історія та теорія мистецтв», «Живопис», «Українська художня культура», «Історія українського образотворчого мистецтва» для студентів та аспірантів мистецьких закладів України.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною, оригінальною роботою, результати якої отримані автором особисто.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації було представлено у доповідях на наукових конференціях, зокрема:

– *міжнародних*: «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності» (06–07 червня 2017 р., м. Київ); «Традиции и современное состояние культуры и искусств: к 60-летию со дня основания Государственного научного учреждения “Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси”» (07–08 сентября 2017 г., г. Минск); «Библиотека в XXI столетии: молодежь в науке» (26–27 октября 2017 г., г. Минск); «Короленківські читання 2017: Бібліотеки, архіви, музеї: динамічний розвиток і пошук нових форматів» (26–27 жовтня 2017 р., м. Харків); «Культурно-мистецькі обрії '2017» (24 листопада 2017 р., м. Київ); «Культурне-мистецьке середовище: творчість та технології» (12 квітня 2018 р., м. Київ); «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності» (07–08 червня 2018 р., м. Київ);

– *всеукраїнських*: «Особистісний і професійний розвиток дорослих: проблеми і перспективи: Всеукраїнські педагогічні читання, присвячені пам'яті академіка Семена Устимовича Гончаренка» (18 травня 2017 р., м. Київ); «Музей як візуальний текст культури» (05–06 вересня 2017 р., м. Черкаси); «Бібліотечне краєзнавство у культурному просторі: IV Краєзнавчі читання пам'яті П. Тронька» (02–03 листопада 2017 р., м. Київ); «Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій» (22–23 червня 2018 р., м. Харків).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 13 одноосібних наукових публікацій, зокрема 4 статті у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство» та включених до науково-метричних баз, 1 стаття у зарубіжному періодичному фаховому виданні (Республіка Білорусь) та 8 праць апробаційного характеру у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації складає 260 сторінок, із яких основного тексту 158 сторінок (8 а. а.).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Акварельний живопис як явище художньої культури

Акварельний живопис відноситься до мистецтва зображення художньо-образних інтерпретацій дійсного та уявного. Митці, кожний в свій історичний проміжок часу, відображали буття в художніх образах, залишивши картини, етюди, нариси, багато з яких сьогодні відносяться до культурної спадщини людства. Акварельний живопис — це сукупність матеріальних і духовних надбань, втілених в результатах продуктивної діяльності людини акварельними фарбами, на певному історичному рівні розвитку суспільства і особистості, локалізованих у просторі та часі.

Художня культура має, як правило, образотворчий характер, тому ще італійський філософ епохи Просвітництва Д. Віко (1668–1744) зазначав: «культура є тим, що твориться людиною» [Словник 2002, с. 313]. Акварель, як різновид образотворчого мистецтва, займає важливе місце в складній системі художньої культури, тому що центральне місце в художній культурі займає саме мистецтво.

Процес чуттєвого сприйняття дійсності породжує здатність людини до художньої творчості, яка ґрунтується на безпосередньо-емоційному відношенні до неї, що виражається у душевному стані (радість, сум, захоплення і т. п.) та відрізняється від інших форм пізнання реальності. Чуттєве сприйняття дійсності художником, що відтворюється в мистецтві акварельного зображення, виражається за допомогою фарб, ліній, кольорових плям тощо і завершується створенням образів на площині — суб'єктивних відображень об'єктивного чи уявного світу. При цьому рівень збігу виникаючих образів може бути найрізноманітнішим.

Акварельний живопис як явище художньої культури здійснює важливі функції збагачення художнього сприйняття людини, трансляції норм і цінностей, смислів і знань і тісно пов'язаний з філософією, мораллю, релігією, а та-

кож виконує рекреаційну функцію культури (відновлення та відпочинок людини), тому що легке, прозоре, акварельне кольорове зображення може позитивно та емоційно заспокоювати та надихати глядача.

З плином століть в акварелі сформувалися традиційні та новаторські техніки, які слугують засобом для створення різних художніх образів в зображенні. В свою чергу художній образ є синтезуючою формою художньої свідомості та творчості в цілому, яка втілює, творить та об'єднує зміст; характеризується повнотою, цілісністю, композиційною завершеністю акварельних творів. В залежності від задуму і уяви та масштабу охоплення матеріалу художній образ виступає, як окрема частина складової структури твору або як його подоба в цілому. Визначальною ознакою в акварельному живописі є наявність художнього образу — атрибута мистецтва, що перетворює чуттєвий аспект естетичних явищ у феномен художньої культури, надаючи мистецтву акварелі можливість виражати результат духовного осягнення буття. Поняття художній образ введено в естетику Гегелем, хоч осмислення образів-ейдосів було притаманне ще античній філософії (Платон) і потому розроблялося у напрямі їх тлумачення як ідеальних утворень (субстанційного буття сутності, інобуття абсолютної ідеї в індивідуальній свідомості, зокрема, як «мислення в образах» тощо) [Словник 2002, с. 702]. Тобто твори акварельного живопису можна віднести до відтворення образів фарбою як кольорове «мислення в образах», що може бути реалістичним або символічним, чуттєво романтичним, експресивним або імпресійним, та є цінним внеском до скарбниці естетико-художньої культури.

Дослідження традицій і новаторства в акварельному живописі засвідчило, що твори, написані з використання традиційних технік, більш тяжіють за естетико-філософським підходом до реалістичного віддзеркалення прямого дублювання онтологічних значень, а застосування новаторських технік перестає орієнтуватися лише на її відображення і дедалі більше зосереджується на духовному освоєнні та почуттях митця. Що і підтверджує улюблений вислів митців: «Я так бачу і відчуваю, тому так і пишу». Знаходимо цьому підт-

вердження, досліджуючи твори музейних колекцій, де у кожного митця своя «кольорова мова» та власне естетико-філософське бачення буття.

Дослідник Т. Орлова зазначає: «художні мови — системи мистецьких засобів, за допомогою яких художник осмислює, переживає і зображує дійсність у творах мистецтва. Художні мови є природними мовами, що склалися, як і словесні, впродовж тисячоліть історії культури» [Словник 2002, с. 703]. Тому в дослідженні вагому увагу приділено формуванню традицій і новацій акварелі в контексті української художньої культури через історико-культурний зріз (підрозділи 2.1 та 3.1).

Акварельні твори, як носії знакової системи, відповідають функціональним вимогам, що формують передумови художнього сприйняття світу, є втіленням та носіями різноманітних проявів творчої активності в сфері художнього мислення, пам'яті, інтуїції, синтезу образів, сублімації емоцій тощо, що в цілому спрямовано на комунікацію з глядачем.

Акварельному живопису, як виду образотворчого мистецтва, притаманна своя система художніх, технічних засобів, що мають різну чуттєву, функціональну основу, від якої залежать сенсоутворюючі складові художньої мови: колір, кольорова тональність, контраст, світлотінь, повітряна і лінійна перспектива, простір, гармонія, тощо, з яких також складається і композиція твору. Тобто можна стверджувати, що композиція, як основа, надає твору художнього змісту та є складовою художньої мови, а художник — це письменник з пензлем у руці.

Яскравим представником в художній культурі кінця XIX — початку XX ст. є письменник, поет, художник-аквареліст Максиміліан Олександрович Волошин (справжнє прізвище — Кириєнко-Волошин), представник символізму й акмеїзму; в поезії та малярстві відобразив історію та природу Криму. Дослідник К. Давиденко у дисертації «Кольороназви в індивідуально-авторській картині світу Максиміліана Волошина» дослідив колоративну лексику у взаємозв'язку з носіями кольору (природними об'єктами, а саме: водою, землею, повітрям, вогнем), довів доцільність використання поняття «колірна ка-

ртина світу», розмежував основні, відтінкові та непрямі найменування у структурі колірної картини світу Волошина, систематизував та навів повний перелік кольороназв у групах «вода», «земля», «повітря» та «вогонь» у ліричних циклах поета, а також у циклі «Надписи на акварелях» [Давиденко 2007].

Дослідник Н. Золотухіна в дисертації «Культурно-стильова своєрідність образу кримської природи» обґрунтовано розкриває художньо-стильове різноманіття творчого методу Я. Басова, романтичний модус його акварелей [Золотухіна 2009].

Отже, художній мові в акварельних творах притаманний зв'язок художніх сенсів зі способом вислову. Акварельні фарби за своїми якостями є прозорими, тому дозволяють створювати чуттєве, прозоре, «повітряно-легке» зображення, що також зумовлює особливу семантику художньої мови в акварельних творах. Тому у дисертації (підрозділ 2.2) визначається дефініція феномену «прозорі поліфонії кольорів» у акварелі та обґрунтовується важливість його використання в дослідженні різноманіття кольорово-гармонійного співзвучання в акварельному зображенні, проводиться порівняльне зіставлення музичних та живописних художніх засобів для більш глибокого розуміння складної акварельної техніки, виявляється схожість впливу музики та живопису на людину та її образне сприйняття твору.

Колорит (італ. Colorito, від лат. Color — колір) є системою колірних поєднань в творах образотворчого мистецтва та входить до найважливішої складової засобів емоційної забарвленості й утворює мову твору, а також є специфічною складовою художнього задуму, найважливішого засобу образного розкриття світу. У колоритному відтворенні відбивається світобачення майстрів живопису. Це відноситься не тільки до творчої особистості, але і до певних етапів історії мистецтва. Наприклад, серед різних мальовничих систем можна виділити колірну символіку китайського акварельного живопису, зокрема стиль «Хсі-і» («Хсі» — писати, «і» — значення) справив великий вплив на різні китайські школи живопису і, в тому числі, на таку відому, як шанхайська (1870–1957). Ця школа проголошувала свободу людської особис-

тості, право зображати світ прекрасного по-новому, де приділялася значна увага кольоровому перебільшенню, декоративності, підкреслювалась витонченість зображення, зберігаючи при цьому основні особливості стилю «Хсі-і» (див. підрозділ 3.1). А, наприклад, мальовнича система акварелі в Україні періоду «мініатюра» доби Середньовіччя (підрозділ 2.1) багато в чому зумовлена канонічними законами релігійного мистецтва.

Осмилення вищезазначеного надає підстави використовувати поняття «колорит художньої мови», що у творах може тяжіти по переважанню тонів до теплого або холодного, яскравого і декоративного — коли в картині багато чистих тонів, сильного — коли в ньому багато оптичних протипоставлених тонів, хоча і не основної чистоти, гармонійного — якщо тони добре підібрані та узгоджені за допомогою півтонів, так і трактування мови твору через розуміння колориту. Все це є важливим для осмилення і розуміння творів мистецтва акварельного живопису.

На «колорит художньої мови» в акварелях впливає внутрішній стан художника. Так, у підрозділі 3.1 зроблено акцент на причинному зв'язку між новаторськими знахідками в акварельному живописі та особистістю митця, відповідно запропоновано нову термінологію щодо творчого кредо художника («розкутий», «новатор», «креативний»), що розкриває особистість, яка тяжіє або до екзистенціалізму (стану душі, що здатна до вибору власної долі), або до ірраціоналістичного волонтаризму, або до естетики інтуїтивізму, або до психоаналізу та феноменології. Тобто митець, як особистість, віддзеркалює у своїх творах власну «філософію життя», акцентує увагу на ірраціоналістичному індивідуалізмі, де синонімом життя є творчість як народження нового під впливом потоку підсвідомих чинників. Тому можливо стверджувати, що у новаторстві акварельних творів спостерігається ніцшеанська ідея «переоцінки всіх цінностей» і «зруйнування кумирів».

Висновком вищезазначеного буде те, що центральною ідеєю образотворчості акварелей є персоналізм (лат. *persona* — особа, особистість). Отже, щоб зрозуміти образотворчість — художню мову акварельного живопису —

треба розглядати цю проблематику крізь призму особистості, використовувати особистісний вектор філософствування.

Один із засновників персоналізму, німецький філософ-богослов Фрідрх-Ернст-Даніель Шлейєрмахер (1768–1834) наголошував на ідеї власної індивідуальності, її свободи як домінуючої філософсько-моральної проблеми. При цьому він зазначав, що моральний розвиток людини можливий лише на основі загальнокультурного життя за умов індивідуального перероблення і засвоєння її здобутків [Філософія ЕР]. Французький персоналіст Еммануель Муньо (1905–1950) вважав, що поняття «особистість» як «тотальний обсяг людини» має три виміри: 1) покликання, яке означає усвідомлення людиною власної тварності, приналежності до світу природи, вкоріненості «у земний контекст»; 2) втілення, що означає здатність особистості виявити в собі духовне, трансцендентне начало, божественний Дух, «світ Творця» (релігійна версія персоналізму); 3) співпричетність як усвідомлення особистістю здатності подолати свій індивідуальний рівень, досягти надіндивідуальної висоти і здійснити вищу самореалізацію в акті духовного єднання з Богом. Це найдосконаліший вимір особистості, який поглинає попередні смисли людського існування: «Людина — це вимога смислу, Бог — це смисл світу, світ — це мова Бога» (Ж. Лакруа) [Філософія ЕР] Концентруючи увагу на духовному, смисловому значенні людського життя, персоналізм порушує проблеми сутності існування особистості, розглядаючи його як емоційно-інтимне переживання своєї долі.

Отже, особистісне начало, яке є витокком образотворчості, згідно з персоналізмом, осмислюється у триєдності людських начал: самореалізація у зовнішньому світі, тобто в акварельних творах; сконцентрованість на власному духовному досвіді, нерозривно пов'язаному з культурним досвідом людства; творча трансценденція (вихід у вічне і вище), що встановлює взаємозв'язок людини з вищими цінностями божественного походження (істина, свобода, благо, краса).

В акварелях представників авангардних течій ХХ ст. в Україні персоналізм в образотворчості порушує актуальні для того часу проблеми існування

людини в умовах наростаючої деперсоніфікації особистості, домінування тотальності та стандартизації. Художники-новатори, виступаючи проти практики «масового мистецтва», наголошували на гуманістичній цінності свободи особистості. Тому їхні твори написані вільно, з яскравим особистісним підходом, у відкритих власних техніках, стилях, світоглядних інтерпретаціях (детальніше див. підрозділ 3.1) та тяжіють до категорій екзистенціалізму: «свобода», «відповідальність» — як наслідок власної творчості, «вибір». І всі їхні твори позначені прихованим гаслом: «людина прагне і приречена на свободу».

Одним із головних питань дослідження є пошук взаємозв'язку традицій та новаторства та виявлення першоджерел у формуванні образотворчості в акварельному живописі. Ця проблематика може розглядатися у векторі феноменології, тому що мета феноменологічних досліджень полягає у радикальному очищенні свідомості і виявленні першоджерел і досвіду. Засновник феноменології німецький філософ Е. Гуссерль стверджував, що життєвий світ індивіда є об'єктивованою суб'єктивністю [Філософія ЕР].

Аналіз акварельних творів може здійснюватися через предметно-смислові структури людського світоусвідомлення, тобто феноменологію (де поняття «феномен» — предметний світ людини, його відображення у свідомості, за яким прихований невидимий світ сутності речей — світ ноуменів). Отже, феномен свідомості художника відображається у його акварельних зображеннях, які і є реальним світом, де відтворено явища самої свідомості митця. Відомо, що основною властивістю свідомості, її базисною якістю, є інтенціональність — спрямованість на предмет. Образотворчість, як відображення свідомості митця у творі, є завжди свідомістю про щось.

На цьому тлі для розуміння та дослідження традицій і новаторства в мистецтві акварельного живопису, як явища у художній культурі з усіма його проявами, парадигмами, аспектами, тенденціями, напрямками, творчими здобутками, актуально звернутися до такого філософського напрямку сучасної філософії, як герменевтика — вчення про розуміння і наукове (раціональне) осягнення сфери культури, людського духу. Засновниками герменевтики були

німецькі філософи Ф.-Е.-Д. Шлейєрмахер, В. Дільтей, Е. Гуссерль, М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер. У своїх працях вони розробляли різні аспекти герменевтики, використовували можливості герменевтичної методології для дослідження історичних пам'яток, наукових і художніх текстів, створення теорії значення тощо.

У герменевтичній філософії основною є проблема розуміння. Згідно з герменевтикою, «розуміння» є головною філософською категорією, визначальним методом пізнання життя, його втіленням в актах свідомості і текстах — писемних, усних, символічних свідченнях про явища природи, історії, культури, закодованих у людському дусі. Розуміння, вважає М. Хайдеггер, є головною ознакою існування людини, основною характеристикою «справжнього буття», способом, за допомогою якого людина спілкується з іншими людьми, з попередньою історією, її свідченнями. Багатосенсовий зміст цього спілкування зумовлює різні форми герменевтики: переклад — «розшифрування» досвіду іншого, завдяки чому він «переноситься» у власну культуру, в тому числі мовну; реконструкція — відтворення справжнього смислу, «очищення» його від нашарувань; діалог — формування нового смислу в процесі комунікації. Якщо сприймати весь (попередній, теперішній) досвід культури людського буття як текст, тобто відповідно оформлене повідомлення, то робота герменевта, вважає Ф.-Е.-Д. Шлейєрмахер, полягає в тому, щоб вжитися у внутрішній світ автора цього повідомлення, зрозуміти його і його текст краще, ніж він розуміє себе і свій твір. Тобто сприйняти текст як авторське розуміння подій цього життя, його умов (В. Дільтей) [Філософія ЕР].

Застосування цих герменевтичних положень у дослідженні привело до висновків, що в мистецтві акварельного живопису, в якому поруч з теоретичним існує практичний «досвід життя» (безпосередньо накопичений художником), «досвід історії» і «досвід мистецтва» як форми естетичного пізнання світу, також присутній аспект щодо розуміння принципово незавершеної діяльності пізнання та відкритість до сучасних інтерпретацій, які стають базисом для досвіду наступних поколінь, враховуючи наявну і можливу поліаспе-

ктність інтерпретацій. Спрямований погляд дослідження у ХХ ст. і водночас звернутий до витоків історії відкриває усвідомлення поняття «традиції» та її характеристик як необхідних умов розуміння, які є не лише репродуктивними, тобто відтворювальними, а й продуктивними — творчими явищами в мистецтві акварелі та слугують базисом для нововведень і відкриттів.

Акварельний живопис відноситься до культурно-історичного надбання, спадщини людства, де утворюється складна система категорій цінностей, норм, принципів, парадигм, теорій і самих методів, що забезпечує пізнавальну і практичну діяльність. На цьому тлі актуально було дослідити музейні колекції, в яких зберігається спадщина акварельного живопису, яка є невід'ємною складовою художньої культури України (Київ, Одеса) (підрозділ 2.3, 3.2). Акварельні твори видатних митців ХХ–ХХІ ст. відносять до категорії цінних, а культура, з точки зору Г. Ріккєрта, це те, що створено людиною, яка діє у відповідності до усвідомлених нею цілей. У всіх явищах культури ми завжди знаходимо втілення якоїсь визнаної людиною цінності, заради якої ці явища і були створені. Навпаки, те, що виникло саме по собі, є природа. Якщо від об'єкта культури відняти цінність, він стане частиною природи [Философия 2004, с. 755].

Акварельний живопис як явище художньої культури має незаперечну цінність, тому було приділено увагу цьому вектору дослідження, зауважуючи на його художнє значення та неповторність манери відтворення.

У художній культурі мистецтво акварелі, як феномен, охоплює три напрями: наука, мистецтво і життя, що і зумовило комплексне поліаспектне розкриття у дослідженні. Свого часу М. Бахтін відокремлював ці три галузі людської культури (наука, мистецтво і життя), що знаходять єдність тільки в особистості, яка долучає їх до своєї єдності. Але цей зв'язок може стати механічним, зовнішнім. На жаль, найчастіше це так і буває. Художник і людина наївно, найчастіше механічно з'єднані в одній особі; у творчість людина йде на певний час з «життєвого хвилювання» як в інший світ «натхнення, солодких звуків і молитов». Що ж в результаті? Мистецтво є занадто зухвалим, самовпевненим, занадто патетичним, адже йому ж не треба відповідати за жит-

тя, яке, звичайно, за таким мистецтвом не уженеться. «Та й де нам, — каже життя, — то — мистецтво, а у нас життєва проза» [Бахтин 1979, с. 5].

Як і будь-який інтелектуальний рух, мистецтво акварельного живопису має свою історію: зародження, становлення, конституювання основних понять, зрілість. У процесі художньо-філософських, культурологічно-історичних пошуків з'ясування смислів невпинне: традиції поступаються місцем новаторству, яке додає нових засобів образотворчості в мистецтво акварельного живопису та продовжує процес накопичення історії досвіду творчих надбань у художній культурі України. Акварельний живопис, як явище художньої культури, формує особливості соціальної взаємодії, утворюючи нові уподобання, спрямування, орієнтири, наукові пошуки та мистецькі прояви у суспільстві. Тому такі напрями дослідження, як історичний, культурологічний, художній і філософський, де є пошук взаємозв'язку традицій та новаторства в мистецтві акварельного живопису, з плином часу не втратить своєї актуальності, а поставить нові запитання перед дослідниками.

1.2 Історіографія та джерельна база дослідження

Поліаспектність мистецтва акварельного живопису у художній культурі охоплює конкретні процеси, які відбуваються в певний історичний період, вирішуючи задачі інтелектуального та чуттєвого відображення буття в художніх образах. Тому векторність дослідження спрямовано у хронологічну послідовність подій (історичний аспект), розгляд явища передбачено у структурних та функціональних характеристиках, а розкриття явища відбувається через формально-часовий процес як тимчасову послідовність форм (еволюціонізм). Таким чином, виокремлюється історичний, формальний та еволюційний процеси, яким підпорядковуються продукти діяльності — акварельні твори, що є складовою художньої культури, мають духовну та матеріальну цінність та є результатами творчості митців, які застосовували традиційні або новаторські техніки акварелі. Вищезазначене та мета дослідження і зумовили формування історіографії та джерельної бази.

Література з проблеми вивчення акварельного живопису багатовекторна. Її можна поділити на кілька основних блоків: трактати та книги теоретично-прикладного спрямування та культурологічно-філософські праці; наукові праці, що сформували основу підручників; наукові та публіцистичні статті; альбоми, каталоги (музеїв, виставок) та художні твори; дисертації та монографії; мемуарно-епістолярна спадщина; електронні ресурси (сайти) музеїв. У дисертації, передусім, розглянуто праці, в яких досліджуються питання історії, традицій та новаторства в мистецтві акварельного живопису, а також інформаційно-літературні джерела щодо митців, їхніх творів та музейних колекцій у контексті художньої культури України.

На особливу увагу заслуговує книга професора М. Фармаковського «Акварель, її техніка, реставрація і консервація» [Фармаковский 2000] — трактат про акварельний живопис, де автор дає зрозуміти, що розвиток акварельного живопису не зупинився, а навпаки, буде тривати, розширюючи своє загальнокультурне і мистецьке значення.

У вступній статті до книги А. Остроумова-Лебедева зазначила: «Особливо це дослідження буде корисно мистецтвознавцям. Вони в ньому ясніше побачать, що акварельний живопис по своїй суті має ті ж закони, як і олійний живопис. Різниця в умовах техніки: в одній — фарби розводяться на олії, в іншій — на воді, сполучні їх речовини різні» [Фармаковский 2000, с. 3].

Також в передмові доктор хімічних наук В. Курбатов зауважує на важливих історичних фактах: «Фармаковський, відомий своїми дослідженнями зі збереження і відновлення музейних предметів, перед смертю, під час блокади Ленінграда, закінчив книгу з історії акварельної техніки, зі зберігання акварелей і їх відновлення. Книга ця потрібна тому, що акварель широко застосовувалася з давніх-давен художниками. <...> Серед інших прийомів живопису акварель привертала завжди великих художників прозорістю і красою переливу тонів, що досягається тільки за рахунок вмілого розподілу пензлем пігменту і води. Однак це вимагає великої майстерності, подібно живопису по

свіжій штукатурці (фресковий). У XVII ст. широко розцвіло і прикрашення книг акварельними візерунками» [Фармаковский 2000, с. 4].

Перший друк книги відбувся у 1950 р., а передрукування по музейному виданню у 2000 р. Для сьогодення праця Фармаковського є важливим надбанням XX ст. та цінною спадщиною науки і художньої культури. Книга відноситься до категорії рідкісних: примірник книги зберігається у Державному російському музеї С.-Петербурга, а у Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадського не було виявлено жодного примірника.

Для фахівців у праці розглянуто та описано такі аспекти, за словами автора: «Мені хотілося у своїй книзі дати музейним працівникам, мистецтвознавцям і художникам зведення відомостей за технологією, за методами зберігання, з реставрації акварельного живопису і зупинитися на: 1) технологічній характеристиці найголовніших матеріалів акварельного живопису різних епох, 2) оцінці цих матеріалів з точки зору стійкості до світла й інших впливів середовища, 3) описі видів руйнування акварельних об'єктів, 4) описі причин цих руйнувань, звертаючи особливу увагу на ті причини, які пов'язані із застосуванням різних матеріалів, 5) на способах усунення того, що можливо усунути, 6) застереженні проти спроб реставрації там, де ці спроби були марні або небезпечні» [Фармаковский 2000, с. 8].

Фармаковський був не тільки вченим, а й видатним акварелістом, твори якого є культурним надбанням України та зберігаються у Національному музеї мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків (м. Київ). У 2017 р. дослідник К. Чуєва в статті під назвою «Акварелі Мстислава Фармаковського з наукового архіву Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків» зазначає: «У 2014 р. під час систематизації (індексація, каталогізація) книжкового фонду наукової бібліотеки Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків серед великоформатних видань виявлено стару картонну папку на зав'язках із акварельними малюнками скляних та керамічних посудин. Ані папка, ані малюнки не мали сучасних облікових номерів і були негайно передані до наукової частини для вивчення та взяття на облік. На об-

кладаючи папки збереглися паперові наклейки, що позначали її вміст» [Чуєва 2017, с. 167].

У статті розглянуто нещодавно віднайдене джерело з історії античної колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків (Київ) — 37 акварельних малюнків із зображеннями предметів античного скла, кераміки та теракот, виконані російським художником і реставратором Мстиславом Фармаковським (1873–1946), братом відомого російського археолога Бориса Фармаковського та учнем знаного антикознавця, директора Одеського археологічного музею Ернста фон Штерна. Подано загальну характеристику малюнків та супровідних написів і позначок на аркушах і папці, в якій вони зберігаються, що дозволяє уточнити атрибутивні дані самих аркушів та зображених на них предметів, висловлено припущення щодо обставин та дати виконання недатованих малюнків, наведено перелік 12 предметів, що збереглися в музеї до сьогодні тощо. Акварельні малюнки було опубліковано вперше [Чуєва 2017].

Важливо зауважити, що у вищезгаданій книзі Фармаковський зазначає: «Так само ми знаходимо акварельний живопис в античному світі — в Греції і Римі, не кажучи про Олександрію, і не тільки в столицях, але навіть у віддалених колоніях і провінції. З грецького кола живопису нам відомі “акварельні” вази, особливо багато представлені в похованнях Пантікапеї (Керч). <...> за дорученням археологічної комісії мною у 1902–1910 рр. були обстежені й відтворенні в акварелях кращі вази цього типу, що знаходилися в Ермітажі, в Одеському і Керченському музеях та інших зібраннях. Ці зразки демонструють речі, вельми різні за рівнем і прийомами техніки» [Фармаковский 2000, с. 10]. Цілком імовірно, що знайдені акварелі у Національному музеї мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків можуть належати до вище зазначеного часу написання. Отже, більш ніж через 100 років відбулася культурно-історична знахідка акварелей Фармаковського, яка засвідчила, що акварельний живопис не тільки недостатньо досліджений у художній культурі України, але й має для дослідників приховані скарби.

Важливий доробок у дослідженні мистецтва акварелі початку ХХ ст. залишив Валентин Августович Фельдман (1864–1928) — український архітектор і художник. Навчався в Імператорській академії мистецтв (1882–1889) на архітектурному відділенні, вивчав техніку акварельного живопису у М. Гоголінського, вивчав роботи Л. Премацці. В. Фельдман — автор численних акварелей. Писав також праці з теорії малюнка і акварельного живопису. Щорічно брав участь у виставках акварельного живопису в Петербурзі, Севастополі, Харкові, Києві, Одесі (з 1890), належав до Товариства російських акварелістів (1880–1918), Київських художників-акварелістів (1916–1918), Товариства художників-киян (1914–1919). Писав натюрморти і українські пейзажі. Понад чверть століття він працював в акварельному живописі, серед його праць не тільки акварельні твори, але і нотатки про практичну складову техніки акварельного живопису, які зібрані в книзі «Мистецтво акварельного живопису» (1967), де кольорові ілюстрації виконані автором. У 2015 р. вийшла друком стаття О. Павлової «Творчість художника Валентина Фельдмана у документах ЦДАМЛМ України», де подається огляд матеріалів архітектора Фельдмана, що зберігаються у фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Дослідниця зазначає: «В архіві зберігаються рукописи художника за 1924–1928 рр.: “Короткий курс лінійної перспективи в застосуванні до архітектури”, “Теорія тіней і освітлення в ортогональних проєкціях в застосуванні до архітектури”, “Нотатки з питань акварельного живопису”, “Вплив чорних і кольорових контурів на якість кольору”, “Промивання і змивання фарб в акварельній техніці”, “З практики старого аквареліста” та ін. Деякі з них увійшли до альбому “Мистецтво акварельного живопису”, видання 1967 року» [Павлова 2015, с. 234].

Зважаючи на мету дисертації та враховуючи історично-культурну значимість доробку Фельдмана, було досліджено також інші одиниці зберігання, зазначенні у статті: «Фонд складається із 55 одиниць зберігання і охоплює період з 1885 по 1965 роки. Документи були передані на державне зберігання у 1968–1969 рр. родичем, науковим співробітником Академії архітектури

УРСР Г. Калитою. З 1991 р., після науково-технічного опрацювання, документи фонду № 48 стали доступними для дослідників. Фонд складається із творчих матеріалів, документів до біографії, публікацій про нього, фотодокументів. Серед творчих робіт 1885–1924 рр. акварельні малюнки: “Автопортрет” (1916), “Дерева в снігу”, “Каїр”, “Краєвид з хатиною”, “Сільська вуличка”, “Москва”, “Сосни”, “Вечір”, “Самотня могила”, “Село” та ін. <...> У справі № 14 також зібрано уривки конспектів з педагогічної роботи з вивчення акварелі “Тимчасова програма з акварелі на III курсі архіт. факультету К.Х.І” (1926), “Майстерня для праці з рисунку та акварелі архітектурного факультету Київського художнього інституту” та ін.» [Павлова 2015, с. 233–234].

Серед матеріалів до виставок творів художника — запрошення, каталоги, афіші, книги відгуків та ін., 1940–1965 рр.

Епістолярна спадщина за 1931–1939 роки складається із листування шанувальників творчості митця П. Колесникова, П. Черниша та інших не встановлених адресатів до дружини художника Ольги Яківни Іконникової з приводу збереження спадщини художника (спр. 31, 32). На сторінках пожовклого від часу паперу П. Черниш звертається до адресатки із вдячними словами за подарунок від свого вчителя: «Вельмишановна Ольга Яківна! Ось уже минуло більше двадцяти днів як я отримав передану мені Вами акварель Валентина Августовича і до сіх пір не міг подякувати Вам. Прошу вибачити мені мою неакуратність. За передану акварель щиро дякую. Вона нагадала мені далекі роки мого дитинства, життя в селі і “липи, і хатки, і верби над ставом”. Багато потьмянілих картин оновила вона в моїй пам’яті. Валентин Августович написав її в 1917 році на зорі нової великої епохи; він як би поспішив зафіксувати в своєму пейзажі стару Україну, бо відчувалося вже, що ця тиха, сонна Україна йде в минуле. Вдалині малювалися шляхи Нової України, які осяяні яскравими блискавками спалахнувшої революції. Пройдуть роки, покриється Україна мережею доріг, в граніт і бетон одягнуться ріки, струнками рядами стануть липи і верби, забудеться сонний хаос минулих років. Але замислений погляд завжди буде полонити краса українського полудня, втілено-

го талановитою рукою Валентина Августовича в м'які, теплі тони акварелі. Для мене ця акварель завжди буде взірцем роботи і постійним нагадуванням про гаряче улюбленого професора. За акварель, Ольга Яківна, дуже і дуже вдячний. З Повагою до Вас П. Черниш. 26 квітня 1931 р. м. Київ» [Павлова 2015, с. 236].

До архіву також було передано листи О. Єренка, О. Малашенка, Л. Овсянникова та інших не встановлених адресатів до Г. Калити і О. Колесникова з приводу організації виставок творів художника і публікацій теоретичних праць (1933–1965). Цікавими є підготовчі матеріали Калити для дослідження творчого шляху художника. Це переліки теоретичних праць, «Список акварелей В. А. Фельдмана», експонованих на виставках у 1888–1918 рр., 1928 р., 1940 р., 1960 р., 1964 р. В окремій папці — запрошення на відкриття виставки у Києві, Севастополі, каталоги виставок і книги відгуків (1940, 1960), акти Київського державного музею українського мистецтва, Держбудівництва УРСР на тимчасову передачу творів для експонування в Музеї архітектури та будівництва при Академії архітектури УРСР (спр. 23). В архіві зберігаються вирізка із газети «Zeitung» за 1892 р. про відкриття XII акварельної виставки, передмова І. Грабовського до підручника Фельдмана «Теорія тіней», за 1924–1929 рр. (спр. 27, 30), спогади О. Вербицького «Кілька слів про В. Фельдмана», Калити «Пам'яті великого майстра акварелі», статті Р. Галіна з нагоди Відкриття виставки у Севастополі «Виставка майстра акварелі», В. Пукста «Майстер акварелі», та ін. (спр. 28, 29, 33), стенограма обговорення персональної виставки творів художника у Київському музеї російського мистецтва 14 грудня 1964 р. (спр. 34) [Павлова 2015, с. 236–237].

Художник І. Селезньов у некролозі, вміщеному 28 липня 1928 року в газеті «Вечірній Київ», писав: «Ще одна тяжка втрата для мистецтва... Йдуть від нас незамінні люди... Спеціаліст по архітектурі В. А. захопився живописом і, головним чином, став працювати над вивченням акварелі. Він швидко висунувся своїми блискучими творами на виставках картин, які влаштовувалися в Петербурзі, Москві, Києві і деяких містах Західної Європи... Він був

улюбленцем учнів. Незадовго до смерті закінчив два керівництва по теорії тіней і перспективі, не встигнувши видати їх. Праці ці, вкрай необхідні для ВНЗ, отримали гідну оцінку і незабаром будуть видані. По теорії живопису В. А. написав і видав книгу “Світло і колір”, що мала великий успіх в середовищі художників» [ЦДАМЛМ-и].

Як відомо, рукопис Валентина Августовича «Нотатки з акварельного живопису» у скороченому варіанті був надрукований у збірнику «Матеріали архітектурного факультету Київського інженерно-будівельного факультету. Збірник № 6. 1939». А 1960 році, після персональної виставки художника, працівниками проектної майстерні при Державному інституті з проектування «Київпроект» А. Троттом та І. Кацом підготовлено ротапринтне видання на основі лекцій художника, які були зібрані у приватних архівах. Як написано в передмові, приводом публікації стало зацікавлення акварельними малюнками: «Любителі акварельного живопису були вражені прекрасною технікою виконання, чудовими колірними рішеннями, тонким смаком художника» [ЦДАМЛМ-а]. У 1967 р. видавництвом «Мистецтво» на основі цього видання у скороченому варіанті було видано «Мистецтво акварельного живопису В. Фельдмана» з передмовою архітектора П. Юрченка. На сьогодні творча спадщина Валентина Фельдмана зосереджена в музеях України і Росії, приватних галереях і колекціях, а ціна їх на світових мистецьких ринках лише зростає [Павлова 2015, с. 237–238].

Враження відвідувачів від перегляду виставки творів у передвоєнний, 1940-ий: «Сильніше Фельдмана в акварелі я на Україні не бачив. Вважаю, що музей зробить не погано, якщо організує його кімнату для постійного вивчення його техніки і кольору. Нашим молодим художникам і архітекторам є де навчитися майстерності акварелі (і навіть не тільки акварелі!!). Художник Гор...» (підпис нерозбірливий) [ЦДАМЛМ-г].

«На виставці В. А. Фельдмана я побачив все, що до сих пір мені вдалося побачити. Вас... Куїнджі, Левітан, Верещагін, Поленов, навіть Серов не кажучи вже про Семирадського. Ось істинний художник взяв найцінніше від

них і застосував все це крізь свою призму. Так міг вчинити тільки справжній художник. Не наслідувати, а брати тільки потрібне, найдорожче — і творити самому. Художн. С. Лев...» (підпис нерозбірливий) [ЦДАМЛМ-д].

«Дуже корисне і приємне явище — виставка акварельних робіт Фельдмана. Вважаю, що творчість Фельдмана заслуговує не тільки на тимчасовий показ. Союзу архітекторів і Союзу художників потрібно подбати, щоб дану виставку перетворити в постійну галерею, і я вважаю, що Київ не зробить помилки. А коли її назвати “галереєю акварельного мистецтва” і додати до неї кращі роботи В. Кричевського, Шовкуненка, Світлицького та ін. <...> Д. Криворучко, 18 травня 1940» [ЦДАМЛМ-е].

Також важливими є відгук від перегляду персональної виставки художника у 1964 р.: «З великим почуттям вдячності йдеш з виставки робіт Фельдмана. Незаслужений занепад уваги до акварельного малюнку з боку сучасних художників, мабуть, зміниться бажанням продовжити традиції знаменитого майстра акварельного живопису В. А. Фельдмана. Не можна не подякувати організаторам виставки, але це тільки перший крок до популяризації акварелей Ф. Необхідно видати його репродукції в вигляді альбому в Лейпцигу <...> Проф. Вітте, 1964 р.» [ЦДАМЛМ-ж].

Також важливими у контексті теми дослідження є наукові доробки Олександра Карловича Кальнінга (1878–1977) — живописця, педагога, автора навчального посібника «Практичний посібник з акварельного живопису» (1937), «Акварельний живопис» (1968). У книзі наводяться короткі відомості з історії акварельного живопису, кольорознавства. Окремий розділ присвячено матеріалам з акварельного живопису. Основну увагу приділено прийомам і послідовності роботи аквареллю.

Уперше 1947 р. друкується навчальний посібник «Техніка живопису» Д. Кіпліка, на той час, професора Санкт-Петербурзького Державного академічного інституту живопису, скульптури та архітектури імені І. Ю. Рєпіна і, попри те, що книга перевидавалася шість разів, вона нині є бібліографічною рідкістю. Професор Кіплік зазначав: «Під технікою живопису в буквальному

значенні цього слова повинна матися на увазі особлива галузь знання, предметом вивчення якої є раціональна побудова живописного твору з точки зору його матеріальної сутності. Знання техніки живопису дає художнику можливість не тільки створювати довговічні твори, а й найкращим образом використовувати його мальовничі матеріали і з художньої точки зору. Техніка живопису, подібно до інших наук, спирається на ряд інших наук. Сучасна техніка живопису базується на фізиці, хімії, технології фарб і в'язучих речовин і на інших сучасних науках. Старовинна техніка живопису також використовувала сучасні їй знання, але науки як такої в її час або не існувало зовсім, або ж вона перебувала тільки в зародковому стані; ось чому вона мала базуватися головним чином на тривалому, віковому дослідному вивченні властивостей матеріалів, що були в розпорядженні живопису. Знання ці повільно нагромаджувалися в колах фахівців і, передаючись із покоління в покоління, створили ту міцну базу, яка дала можливість стати техніці живопису минулих часів на дивну висоту. <...> Середньовічні і більш пізні за часом трактати про техніку живопису також свідчать про глибину практичного знайомства з матеріалами живопису, що були у сучасних тоді художників. <...>

Техніка старовинного живопису багато в чому відмінна від техніки сучасного живопису. <...> Багато цінних відомостей про техніку живопису стародавнього язичницького світу дають сучасні її твори, які хоча і не присвячені, в цілому, цьому спеціальному питанню, але побічно так чи інакше зачіпають його. Такі твори Плутарха, Феофраста, Плінія, Діоскорида, Витрувія і інших авторів, з яких найбільший інтерес в даному випадку представляють твори Плінія “Натуральна історія” і Витрувія “Про архітектуру”.

Література християнської епохи ще багатіша відомостями по техніці живопису, оскільки в цей час з'являються вже трактати, спеціально присвячені цьому питанню. Крім того, збереглися старовинні рукописи (манускрипти), що представляють збори рецептів, що відносяться до живопису, рахунки по витрачання матеріалів при виконанні мальовничих робіт; дійшли до нашого часу і

статути, і регламенти мальовничих цехів і т. п., що також багато в чому освітлює деталі сучасної їм техніки живопису» [Киплик 1999, с. 5–6, 317].

При дослідженні історичних витоків формування традицій акварелі (підрозділ 2.1) важливе значення має трактат Ченніно Ченніні (Cennino d'Andrea Cennini — італійський художник та учень Агноло Геді із Флоренції) «Книга про мистецтво або трактат про живопис» (італ. «Il libro dell'arte»), що є одним з найзначніших історичних документів з техніки живопису. У цьому збірнику акварелі приділено три глави: X «Спосіб і метод малювати на пергаменті і папері, і робити світлотінь аквареллю»; XXXI «Як треба тушувати на кольоровому папері аквареллю і потім робити пробілювання білилами»; XXXII «Як ти можеш робити пробілювання акварельними білилами, а тіні чорнильною аквареллю».

Згадування терміну «акварель» вперше зустрічається в цьому трактаті і припадає на готичну добу в Італії, де йдеться про розчинення фарби у воді, яка містить рослинний клей. Трактат написано на рубежі XIV–XV ст., з дописом у рукописі: «Закінчена книга ця в літо 1437, липня 31 дня, в Стінке» (італ. «Ex Itinacum» Стінке — флорентійська боргова в'язниця) [Ченніни 1933, с. 3, 20, 25–26, 76, 78].

Також глибокою за змістом є праця Леонардо да Вінчі «Трактат про живопис». У контексті дослідження новаторства в акварелі (розділ 3), на особливу увагу заслуговує позиція Да Вінчі щодо заперечення наслідування: «Я говорю живописцям, що ніколи ніхто не повинен наслідувати манери іншого, тому що він називатиметься внуком, а не сином природи відносно мистецтва. Адже якщо природні речі існують в настільки великому достатку, то швидше хочеться і слід вдатися до неї, чим до майстрів, які навчилися в неї» [Да Вінчи ЭР].

Бажаючи бачити в своїх учнях самобутніх майстрів з яскравою творчою індивідуальністю, він застерігав: «коли у живописців немає іншого натхненника, окрім живопису, вже зробленого, то картина у живописця буде мало досконалою; якщо ж він навчатиметься на предметах природи, то він виробить хороший плід, а не поганий, як це ми бачимо на живописцях після римлян (які весь

час наслідували один іншого і із століття в століття штовхали своє мистецтво до занепаду). <...> тому найбільша дурість засуджувати тих, хто навчаються у природи, і нехтувати авторами, учнями цієї природи!» [Да Вінчі ЕР].

Отже, за висновками Леонардо: стати хорошим живописцем — це сформуватися як універсальний майстер, в наслідуванні своїм мистецтвом форм, вироблених природою, через бачення і замальовування їх спочатку у власній душі. Таким чином, у спадщині Леонардо да Вінчі, як митця і вчителя, постає переконання, що важливою новаторською традицією становлення справжнього майстра має бути дотримання принципів наслідування природі-художнику, а не «традиційним художникам». Думку Да Вінчі було враховано при дослідженні новаторства (розділ 3).

Значне місце у літературі з теми дослідження посідає праця Петра Петровича Ревякіна (1906–1990), архітектора, художника, педагога — «Техніка акварельного живопису» (1959 р.). В основу книги покладено багаторічний досвід викладання в Московському архітектурному інституті, наукові пошуки автора в галузі техніки акварельного живопису і його власна творча практика. Перша частина книги присвячена теоретичним основам акварельного живопису, описуються закономірності, за якими виникає колорит видимого світла. У другій частині розглядаються властивості застосовуваних в акварелі матеріалів і технічні прийоми, за допомогою яких передається мальовничий стан предметів. Особливі глави присвячені архітектурній графіці. Книга являє собою одну з перших спроб систематизації досвіду в галузі акварельної техніки та розрахована на студентів архітектурних і художніх вузів і технікумів, а також на осіб, які цікавляться технікою акварельного живопису [Ревякин 1959].

Ще треба відзначити книгу українського живописця, викладача О. А. Горбенка (1919–2010) «Акварельний живопис для архітекторів» (1982). У книзі розглянуто методичні основи акварельного живопису, його розвиток і кращі досягнення в творчості художників і архітекторів. Висвітлено поетапний процес оволодіння технікою акварелі, її роль, значення та сфери застосування поряд з іншими художніми матеріалами у творчій діяльності архітекто-

ра. Книга має теоретичне та прикладне значення, тому також була розглянута у рамках дослідження.

Монографія «Альбрехт Дюрер» Н. Гершензон-Чегодаєвої [Гершензон-Чегодаєва 1964] є дослідженням творчості німецького художника; у роботі представлені також репродукції робіт Дюрера. У 1503–1504 рр. Дюрер створює акварельні етюди тварин і рослин, з яких найбільш знаменитий «Великий шматок дерну» (1503, Відень, Художньо-історичний музей). Написані різними відтінками зеленого, рослини зображені з неперевершеною ретельністю і точністю. Серед зразків світового мистецтва акварель «Молодий заєць» (1502, Відень, Музей графічного мистецтва Альбертіна, 25,1x22,6) є видатною не лише серед робіт самого Дюрера, але і серед витворів європейських митців взагалі. Він був талановитим, обдарованим майстром в техніках живопису і акварелі зокрема, тому те, що належить його пензлю, — це справжні шедеври та дуже висока планка майстерності для колег-художників.

Дюрер завжди входить в популярні сьогодні збірки «ста великих художників» або навіть «ста геніїв людства». Графік, живописець, теоретик мистецтва, його називають «яскравою зіркою німецького мистецтва», «північним Леонардо», «видатним майстром гравюри». А ще він був вченим, дослідження якого в області теорії перспективи і геометрії актуальні і сьогодні [Дюрер ЭР].

Серед закордонних авторів виділимо такі праці. Жан Лемарі «Акварель» (1995, переклад з французької). Ця книга є введенням в історію акварелі як строгого і тонкого засобу передачі вражень. Автор розглядає всі епохи в Європі, від середньовіччя до наших днів. Уривок з обкладинки: Каміль Піссарро писав Полю Сіньяко 30 серпня 1888 р.: «Рекомендую вам акварель. Вона дорогоцінна і дуже практична. Можна встигнути за кілька хвилин замальовувати те, що немислимо якимсь іншим способом: прозорість неба, прозорість повітря і купу дрібних деталей, які не може дати і тривала робота; ефекти швидкоплинні... Як ще краще висловити сутність техніки, що являє собою не просто живопис, а перш за все мистецтво замальовувати, або ж просто малювати? Скороминуща і густа, акварель часто пов'язана з мандрами або про-

гулянкою, з уловлюванням летючого враження: групи дерев, клаптика неба і т. п.» [Лемари 1995].

Ф. Долт «Французька акварель XIX ст.» (1981, переклад з французької). Автор книги Франсуа Долт розповідає про історію акварелі і її техніку, про творчість багатьох майстрів XIX ст., що займалися аквареллю, — від Ж.-Л. Давида і Гро до П. Сезанна, від Е. Делакруа і Т. Жерико до П. Гогена і В. Ван Гога. У рамках дослідження традиції і новаторства в акварелі цікавим є уривок із книги, де автор розкриває творчий пошук художника Жерико: «Під час перебування в Італії Теодор Жерико захоплювався не лише древньою історією і міфологією; він звернувся також і до сучасності. Ці дві тенденції, з одного боку, любов до реальності і природи, а з іншої — витончена турбота про те, щоб слідувати по шляху, прокладеному старими майстрами, віднині завжди стикатимуться в душі художника. Потреба погоджувати стиль і реальність така сильна у Жерико, що навіть тоді, коли він відходить від античних сцен заради зображення римських вулиць, найскромніші видовища набувають в його малюнках і акварелях ні з чим не зрівняне благородство» [Долт 1981, с. 9]. Цей уривок засвідчує, що на питання: «Традиція чи сучасність — який шлях обрати?», яке поставало перед художниками усіх поколінь, відповіддю може бути лише — авторський вибір, розчинений у гармонії з собою.

Серед книжкових видань ще треба зазначити працю Джона Рейнса «Повний курс акварельного живопису» (2006). У вступній частині автор робить акцент на важливих історичних фактах: «Акварель — живописна техніка, що з'явилася задовго до олійної. Секрети приготування акварельних фарб з аравійської камеді, воску або яєчного жовтка були відомі дуже давно. До перших зображень, виконаних в цій техніці, відносять наскальні малюнки, єгипетські настінні розписи. Пізніше акварель знайшла широке застосування в китайському, японському і індійському живописі на рисовому і шовковому папері, в оформленні манускриптів, а також у створенні фресок. Проте на початку XVIII ст. в Європі акварельна техніка була практично забута — настільки міцно влаштувався тут олійний живопис. Акварель в її загальноприйня-

тому розумінні зародилася — а точніше сказати, була наново відкрита — в Англії на початку 1700-х років. <...> На межі XVIII–XIX ст. інтерес до акварелі продовжував зростати, і в 1866 р. в Нью-Йорку було створено Американську спілку акварелі. <...> У XX ст., ймовірно, найвідомішим і шанованим представником акварельного живопису в США став Ендрю Уайет (Andrew Wyeth), у творах якого чудово чисті фарби поєднуються з ретельною роботою сухим пензлем. <...> великі майстри надихнули мене на створення путівника по техніці письма аквареллю, який я пропоную увазі читачів» [Рейнс 2006, с. 3]. У цій книзі автор, досвідчений педагог, у доступній і захоплюючій формі навчає читача навичкам роботи з акварельними фарбами. Книга має теоретичне і прикладне значення, розрахована на широке коло читачів.

«Акварель — це найбезпосередніший і трепетний спосіб вираження своїх думок і почуттів про світ», — зазначав О. Михайлов, автор навчального посібника «Мистецтво акварелі» (1995). У посібнику розповідається про особливості акварельного живопису, історію його розвитку, найбільш відомі акварельні школи: англійську, французьку, голландську, китайську, італійську, російську. Автор розповідає про можливості акварелі в зображенні навколишнього світу — предметів, простору, повітря, матеріальних форм — будь то пейзаж чи натюрморт, портрет або складна композиція.

Окремий блок історіографії теми склали дисертації. Серед українських дослідників у контексті обраної теми слід відзначити І. Березіну, К. Давиденко, Н. Золотухіну, які торкалися у своїх дослідженнях таких питань: аналіз творчої спадщини художника Н. Орди як унікальне іконографічне джерело, що має велику творчу науково-практичну цінність; творчий новаторський шлях художника М. Волошина; художньо-стильові авторські модули в образі кримської природи у творчості художників XIX–XX ст., художньо-стильове різноманіття творчого методу Я. Басова, романтичний модуль його акварелей.

У російському сегменті дисертаційних робіт відзначаємо прізвища: І. Міклушевська, Н. Сухорукова, О. Шаюнова, Н. Гатаулліна, які торкалися у своїх дослідженнях: романтичних традицій російського акварельного живо-

пису в першій половині XIX ст.; петербурзьких методик навчання акварелі; «музичності» картин як властивості живопису; традиції «музичного живопису» у творчості сучасних художників Алтаю, а також фортепіанних творів Е. Денисова, які наближені по техніці художнього втілення саме до акварелі (сам композитор вказував на це в коментарях до своїх творів).

Аналіз літературних джерел (згаданих та інших) засвідчив, що проблема традиції і новаторства в акварельному живописі у контексті художньої культури України XX — початку XXI ст. ще не ставала предметом розгляду вчених.

Серед праць, що склали культурологічно-філософське підґрунтя дисертації, відзначимо такі: М. Бахтін «Естетика словесної творчості» (1979); В. Бичков «Естетика» (2004); В. Бичков, В. Маньковська, В. Іванов «Тріалог. Жива естетика і сучасна філософія мистецтва» (2012); Ю. Борєв «Художня культура XX століття: теоретична історія» (2012); Ю. Борєв «Естетика» (2002); О. Босенко «Випадкова свобода мистецтва» (2009); Г. Гегель «Естетика» (1968, Т. IV); Х. Ортега-і-Гассет «Естетика. Філософія культури» (1991).

В аспекті методології наукових досліджень автору стали в нагоді праці В. Борисова, В. Белова, Г. Доброва, В. Ільїна, В. Карташова, Н. Леміш, Ю. Полеха, Д. Сомервіля, Г. Цехмістрова, Е. Юдіна.

Інформаційно-джерельною базою послугувався ряд альбомів, матеріали з яких увійшли до підрозділу 2.1.

У 1969 р. відбулася Перша республіканська і всесоюзна виставка акварелі, був надрукований альбом «Акварелі українських художників», до якого увійшли твори О. Шовкуненка та М. Глуценка, які відносять до зразків українського радянського акварельного живопису, а також роботи майстрів: О. Губарева, В. Микити, Ю. Шейніса, Я. Мацієвського, О. Басова, Г. Нечипоренка, І. Красного, С. Карциганова; та інші твори, що слід віднести до акварелей-картин, бо, як кожна картина, вони будуються на серйозному аналізі й узагальненні побаченого, — роботи В. Голованова, Г. Вербицького, О. Васи-

льєва, А. Коцки, Л. Призанта, О. Захарчука, Г. Польового, Г. Григорьєвої, С. Луньова та багатьох інших.

Альбом «Сучасна українська акварель» (1978), у якому представлені досягнення української радянської акварелі, а також для любителів мистецтва акварелі запропоновано краще з доробку провідних майстрів.

В альбомі «Сучасна радянська акварель» (1983) зазначається: «Різноманітні і широкі можливості акварелі. Введена в велике коло видів і жанрів сучасного радянського мистецтва, вона в 70-і роки по праву зайняла чільне місце в творчому житті багатонаціонального колективу художників країни» [Акварель 1983, с. 3]. В альбомі представлені твори українських авторів (докладніше у підрозділі 2.1).

Компонентом джерельної бази стали і каталоги виставок, зокрема:

1977 р. — IV Українська республіканська виставка акварелі (Львів); Звітна виставка Всесоюзної творчої групи акварелістів, які працювали в містах-героях Чорномор'я (Одеса, Керч, Севастополь);

1978 р. — V Всесоюзна виставка акварелі (Москва). Учасниками стали 42 художника з України (Київ, Львів, Донецьк, Одеса, Миколаїв, Керч й ін.) та троє у складі виставкому: Н. Ф. Бережной — заслужений діяч мистецтв УРСР, О. І. Губарев — заслужений художник УРСР, В. Т. Санжаров — художник, член Всесоюзної комісії акварелістів та Всесоюзного виставкому акварелі (з 2000 р. — заслужений художник України);

1984 р. — VI республіканська виставка акварелі (Київ). Виставка експонувалась в приміщенні Республіканського будинку художників;

2016 р. — Перша Всеукраїнська та міжнародна виставка бієнале (Одеса) та інші.

Важливим джерелом дисертаційної роботи стали каталоги і альбоми музеїв: каталог-альбом «Західноєвропейська акварель XIX–XX ст. в Одеському музеї західного і східного мистецтва» (2014); каталог «Виставка до 100-річчя Товариства південноросійських художників. Живопис. Графіка» (1991, Одеський художній музей); каталог «Виставка малюнка, акварелі, пастелі і

гуаші, кінець ХІХ — початок ХХ ст., із зібрання Одеського художнього музею»; каталог Одеського художнього музею «Живопис ХVІ — початку ХХ століть»; каталог «К. Костанді: малюнки та акварелі в зібрані Одеського художнього музею»; каталог Одеського художнього музею «М. Жук: виставка творів»; альбом «Врубель і Київ», присвячений ювілею М. Врубеля (видання складається з розділів, присвячених київському періоду, роботам майстра у Софійському соборі та Кирилівській церкві, а також колекції творів художника, що зберігаються в Київському національному музеї російського мистецтва) [Врубель 2013]; каталог виставки Одеського художнього музею «Заслужений діяч мистецтв УРСР Постель (1904–1989): графіка, живопис»; Каталог виставки О. Екстер в Одеському художньому музеї; каталог «Абстрактне мистецтво Одеси», приурочений до відкриття 10 квітня 2010 року в Музеї сучасного мистецтва Одеси виставки «Кандинський, Соколов, далі завжди. Абстрактне мистецтво Одеси» (у виданні уперше зроблена спроба описати розвиток абстрактного мистецтва Одеси другої половини ХХ — початку ХХІ ст.) [Искусство 2010, с. 2].

Стали в нагоді автору і електронні ресурси — переважно сайти музеїв: Національний художній музей України, Київ; Національний музей Тараса Шевченка, Київ; Літературно-меморіальний будинок-музей Тараса Шевченка — філія Національного музею Тараса Шевченка; Національний музей «Київська картинна галерея»; Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків (Київ); Одеський художній музей; музей Західного та східного мистецтва (Одеса).

1.3 Методологія дослідження

Сучасне мистецтво України нині знаходиться в динамічному розвитку, намагаючись повноцінно долучитись до передових світових тенденцій. За таких умов акварельний живопис також набуває нових рис. Тому необхідно приділяти увагу акварелі, зауважувати на її художньому значенні. Тому дослідження є поліаспектним та потребує формування методологічної бази, завдя-

ки якій можливо якнайповніше розкрити особливості акварельного живопису, доводячи тим самим оригінальність, чутливість та емоційність його художніх образів, що відображують нашу дійсність.

Свого часу філософ і методолог науки Е. Юдін зазначав: «методологія, яка трактується в широкому розумінні, є вченням про структуру, логічну організацію, методи та засоби діяльності. У такому розумінні методологія утворює необхідний компонент всякої діяльності, оскільки остання стає предметом усвідомлення, навчання і раціоналізації» [Юдин 1978, с. 31]. Тобто застосування наукових методів дослідження допомагає дослідити історичне відкриття, формування, закономірності функціонування, розвиток, структуру, динаміку, парадигми, взаємодію та інше в акварельному живописі.

З точки зору американського філософа Д. Сомервіля: «Наука є сукупність організованого нового знання, заснованого на фактах, яка значно підвищує нашу здатність пояснювати й передбачати» [Сомервилл 1960, с. 26]. Науковці Ю. Палеха, Н. Леміш вказують на основні функції науки (пізнавальна, практично-дієва, культурно-виховна) та фокусують на функції методології, що визначає способи здобуття певного наукового знання, направляє на досягнення певної науково-дослідницької мети, створює логічно-аналітичний інструментарій наукового пізнання, допомагає збагаченню знання новими теоріями та введенню їх в науковий обіг [Палеха 2013, с. 45].

Акварельний живопис відноситься до культурного надбання людства, де утворюється складна система категорій цінностей, принципів, традицій та новаторства, що забезпечує пізнавальну і практичну значимість. На дослідження розвитку живопису впливають безліч чинників, що характеризується значним проблемним полем, яке передбачає необхідність розв'язання таких проблем: систематизації, обґрунтування і опису категорій, аналізу їхнього генезису, ролі в науці і практиці. Принципово важливим є створення синтезу і формулювання методологічних засад для наукового дослідження технік акварельного живопису.

Досліджуючи багате історичне надбання та нові тенденції в акварелі, що запроваджуються художниками-акварелістами України, творчість яких відзначена поєднанням традицій з модерновими підходами, було застосовано різні наукові методи для дослідження традиційних і новаторських напрямів акварельного живопису як самобутніх феноменів у художній культурі, де творчий пошук особистості часто перетинається із загальним контекстом розвитку сучасного мистецтва і з усім різноманіттям його проявів.

У межах дисертаційної роботи застосовано два рівня пізнання: 1) емпіричний, де формуються накопичення практичних методів, можливостей та фактів; 2) теоретичний, що формулює і синтезує накопичення знань у низку теорії науки. Враховуючи загальні методи пізнання, виокремлено три групи: методи емпіричного дослідження; методи, що застосовуються на емпіричному і теоретичному рівнях досліджень; методи теоретичних досліджень.

На теоретичному рівні дослідження було застосовано *метод абстрагування* як специфічний метод, де є мислене виокремлення суттєвих, істотних ознак, властивостей, аспектів, зв'язків, процесу, співвідношень предметів і явищ, які цікаві й важливі для дослідження живопису. Наукова абстракція застосована з метою досягнення формування ідеального, незаангажованого бачення структури в дослідженні живопису. Застосування цього методу дало можливість замінити складне простим, але таким, яке є головним в цьому складному.

Результат абстрагування в системі логічного мислення у дослідженні пов'язаний з *аналізом і синтезом*. Аналіз, як метод пізнання, дав можливість поділити дослідження живопису на складові частини його генезису, властивостей та ін. Синтез використано як зібрання окремих ознак, відношень, частин чи рис живопису в цілісне. Застосування аналізу і синтезу взаємозумовлені, це єдність протилежностей. Аналіз і синтез допомогли виявити дії будь-якої закономірності стосовно причинно-наслідкового зв'язку різних явищ в акварелі як невід'ємної складової художньої культури, а також дослідити ок-

ремі властивості, частини, виділення найпростіших, але важливих рис об'єкта дослідження тощо.

При аналізі художнього твору (картини, етюд, нарис) не можна обходитися лише описовим викладом власного бачення об'єкта мистецтва. На цьому тлі актуальним стає застосування методик мистецтвознавчого аналізу як методу пізнання, що дає можливість поділити дослідження живопису на складові частини його генезису, стильові властивості, авторську ідею, історичну епоху виконання, колористику та інші характеристики.

Підґрунтям мистецтвознавчого аналізу є *порівняно-історичний метод*. Це один з найбільш ефективних видів аналізу. Він ґрунтується, з одного боку, на порівнянні — виявленні подібності та відмінності об'єктів живопису, а з іншого — на принципах історизму, згідно з якими дійсність розглядається у перспективі постійної зміни в часі. В будь-якому феномені живопису необхідно бачити як його унікальність й особливості, так і спільність з традиційним надбанням в цілому, тому актуально застосувати *метод порівняльно-стилістичний*.

При дослідженні акварельного живопису від абстрактного до конкретного, більш повного, всебічного і цілісного відтворення застосовувалися *науково-історичний, конкретно-історичний, культурно-історичний методи*. Вони дозволили з'ясувати виникнення, формування та розвиток процесів та подій у хронологічній послідовності в конкретному часі з метою виявлення зв'язків, закономірностей між традиціями та сучасним надбанням в живописі у художній культурі України.

У дослідженні широко використовувався *метод аналогії*, де на підставі пізнання подібності предметів або явищ за одними ознаками робиться висновок про їхню подібність за іншими ознаками. Метою застосування аналогії було розкриття рис об'єкту дослідження з різних кутів огляду, бо: якщо роздуми за аналогією є істинними, то це ще не означає, що його результати будуть істинними. Для підвищення вірогідності висновків за аналогією прагнули того, щоб: були охоплені радше внутрішньо-естетичні, а не зовнішні яко-

сті об'єктів, які порівнюються; ці об'єкти мали бути подібні в важливих і суттєвих ознаках, а не в випадкових і другорядних; враховувалися не тільки подібності художніх засобів для передачі емоційно-естетичного впливу, а й відмінності — щоб останнє не перешкоджало меті дослідження.

Систематизація та узагальнення використовувалися для визначення об'єктивних закономірностей, що характеризують традиції і новаторство та специфіку їхньої взаємодії в образотворчості в акварельних творах; *еволюційний метод* — для висвітлення окремих етапів еволюційного розвитку мистецтва акварельного живопису у художній культурі як послідовного ланцюгу формування культурної спадщини в Україні; *крос-культурний* — для виявлення психологічних особливостей феномену художників-новаторів.

Порівняння (компаративний) — метод наукового пізнання, що був використаний для виявлення кількісних та якісних характеристик об'єктів розгляду, упорядкування їх, враховуючи мету дослідження. При порівнянні минулого та сучасного в акварельному живописі, актуально застосувати *порівняльно-стилістичний* метод дослідження. Цей метод наукового пізнання дозволяє виявляти подібності та відмінності в рисах, стилях та інших характеристиках живопису, визначати закономірності, які дають можливість відкрити новаторські і, на перший погляд, не помітні тенденції в сучасному мистецтві акварелістів України.

При доведенні та розкритті результатів дослідження було застосовано *методи описовий і порівняльно-описовий*. Важливого значення набуває методологічний базис для дослідження наукового генезису акварельного живопису, який описує і пояснює явища та зводить відкриття в цій галузі до єдиного початку (витоку), де теорія будується на результатах, отриманих емпіричним шляхом. У теорії ці результати впорядковуються, висвітлюються, описуються у систему.

На художника та його творчість впливають: сім'я, політично-суспільні зміни, релігійні погляди, соціальне положення, ставлення до оточуючого середовища, вади, звички, слабкості, хвороби та інше. Тому розкриваючи грань

«автор — твір», було застосовано *біографічний метод*. В цьому методі біографія й особистість художника-аквареліста розглядаються як визначальні моменти творчості автора.

Наявність зв'язків між різними методами дослідження забезпечує перехід від одних тверджень до інших, і від теорії до відповідності її дослідним даним. Важливим чинником наукового пізнання є *експеримент*, що висвітлює шлях для практичного вжитку. Експеримент, як метод дослідження акварелі, було застосовано автором, враховуючи переваги власного досвіду в експериментуванні з акварельним живописом, що поглибило можливість побачити художні явища в «чистому вигляді», зрозуміти властивості та можливості тієї чи іншої техніки, прийому або методу.

При поширюванні висновків, одержаних при дослідженні, було застосовано науковий *метод екстраполяції*.

Вищезазначений розгляд методів дослідження дав можливість сформувати сукупність відповідних методологічних засад для використання в дослідженні особливостей взаємодії традицій та нововведень у практиці акварельного живопису, котрий є невіддільною й оригінальною сферою у художній культурі України [Велігура 2017-е].

Висновки до Розділу 1

Мистецтво акварельного живопису є невід'ємною складовою транс-історичного формування культури та один з найдавніших проявів людської творчості. В його основі лежить художня мова, яка є складовою зображення. Особливість живопису полягає в створенні за допомогою фарб, нанесених на поверхню, зображення реального або ілюзорного світу, перетворених творчою уявою художника. Головною специфікою мови живопису є колір, його поєднання — колорит, композиція. Осмислення вищезазначеного надало підстави використовувати поняття «колорит художньої мови», що є важливим для осмислення і розуміння творів мистецтва акварельного живопису.

Теоретично-методологічні засади дослідження традицій і новаторства в акварельному живописі у контексті художньої культури України ХХ — початку ХХІ ст. характеризуються комплексним підходом. Аналіз мистецтвознавчої, культурологічної та філософської літератури виявив, що існуючі наукові праці присвячені вивченню загальних понять. Так, мистецтвознавчі доробки спрямовані у прикладному векторі: збереження, реставрація акварельних творів, а розгляд технік розкрито в аспекті тенденцій розвитку технічної складової методів для написання акварельних творів. Поза увагою досліджень залишаються естетико-культурологічне спрямування крізь призму традицій і новаторства в історичному зрізі соціокультурних процесів України ХХ — ХХІ ст. Мистецтво акварелі як явище у художній культурі не досліджувалося, що і демонструє актуальність теми дисертаційної роботи.

Акварельний живопис відноситься до культурно-історичного надбання, спадщини людства, де утворюється складна система категорій цінностей, норм, принципів, парадигм, теорій і самих методів, що забезпечує пізнавальну і практичну діяльність, що і вплинуло на багатоаспектність та формування методології дослідження з урахуванням поставленої мети, що дозволяє використовувати наукові методи: аналіз і синтез, науково-історичний, культурно-історичний, науково-теоретичний, описовий, порівняно-описовий, порівняно-історичний, порівняно-стилістичний, конкретно-історичний, біографічний, абстрагування, аналогії, порівняння (компаративний), систематизації та узагальнення, еволюційний, крос-культурний, експеримент, екстраполяції.

Обрана методологія сприяла виявленню та дослідженню основних принципів традицій та новаторства в акварелі, які були сформовані у межах відповідно культурно-історичного періоду, а також дозволила всебічно висвітлити мету дослідження й розширити уявлення про важливе місце акварельного живопису як невіддільної складової розвитку української художньої культури.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЙ І ЗБЕРЕЖЕННЯ СПАДЩИНИ В АКВАРЕЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ

2.1 Формування традиції акварелі в контексті української художньої культури

Акварельний живопис, як і будь-який інший, у своїй суті є одним з різновидів живописного малюнку. Тому історичні витoki виникнення акварельного живопису беруть свій початок у первісних малюнках, протікаючи крізь результати історичного творчого розвитку, пошуку матеріалів та засобів для набуття аквареллю сучасного вигляду. З цієї причини дослідження охоплює хроніку історії, починаючи з Доісторичної доби до сьогодення українського малярства.

Доісторична доба. Первісні малюнки на українському терені зустрічаються вже в кам'яну добу (палеоліт і неоліт) по печерах і скелях Дністра, Дніпра, Криму та на різних побутових речах — горщиках, тільних прикрасах, зброї тощо. Первісній людині площинами для таких образотворчих виробів служили камінь, глина, дерево, кістка. Малюнок виконувався примітивною технікою — шкрябанням, вугіллям, крейдою та кольоровими глинами (білою, жовтою, червоною, зеленою). Змістом найдавніших рисунків були магичні (ворожбитські, заклинальні) і релігійні символи: геометричні орнаменти (спіраль, меандр); схематизовані фігури звірів (олень, бик, кінь); знаки релігійного культу (хрестики, кола, півкола).

Трипільська культура (5400–2750 рр. до Р. Х.). Із пізньої доісторичної доби (неоліт) в археологічних знахідках в Україні особливо багато зустрічається мистецьких цінних пам'яток Трипільської культури. Центром її є місцевість біля села Трипілля на Київщині. Зразків тодішнього малярства маємо багато, на горщиках і кухлях з обпаленої глини, через що ті вироби так і зветься «мальованою керамікою» [Битинський 1970, с. 6]. Малюнки того часу були схематичними, малярська техніка ще досить примітивна із використан-

ням переважно тих же, що і раніш, земляних фарб із кольорових глин. Але з'являються подекуди і нові удосконалення в техніці: для розрідження кольорових глин використовується не тільки вода, а й кров чи жовч — і з'являється своєрідна темпера. В цій добі панують кольори: чорний (із сажі і вугілля), білий, жовтий, червоний, брунатний, сірий, зелений (все з різних глинок). Винайдено і нові види фарб із рослин (зелена, жовта).

Княжа доба. Історично поділяється на два періоди: язичницький і, з часу хрещення Київської Русі, християнський. За язичництва малярство в Україні майже нічим особливим не відрізняється від попередніх давніх діб, наслідуючи символічний, культово-релігійний і орнаментальний зміст та традиційний технічний засіб малювання глиняними і рослинними фарбами. З нового у цьому можна відмітити те, що малюнок прикрас збагатився ще рослинним орнаментом, особливо на одязі, а до числа малярських фарб додалася ще і блакитна (ультрамарин), яку виробляли з мінерального каменя (лазурит). Використання малюнків поширилося майже на всі речі домашнього побуту: в гончарстві (кераміка), прикрашуванні полотняних і вовняних виробів. Мистецька форма малюнків княжої язичницької доби значно пішла вперед супроти примітивної схематизації образів попередніх діб. Зображення людей, звірів і речей позначаються виразним нахилом до реалізму, а в рослинному орнаменті первинний схематизм перетворюється на свідому композиційну стилізацію.

З прийняттям християнства Україна (Київська Русь) увійшла в коло держав високо розвиненої культури і опинилася під міцним впливом сусідки Візантії, яка стояла тоді на чолі могутнього культурного процесу. На все життя України (Київської Русі) — релігійне, державне, суспільне, побутове, мистецьке — вплив Візантії спричинив величезні зміни. Під тим впливом перероджувався давній уклад патріархального життя, творився новий світогляд, правні відносини, мистецькі уподобання. Особливо яскраво вплив Візантії відбився на формуванні і розвитку української мистецької культури, переважно архітектури й малярства. Візантійський стиль глибоко проник в укра-

їнську мистецьку творчість, надавши певного, типового змісту, форми і вигляду [Битинський 1970 с. 7–8].

Візантійський стиль в Україні проявився у монументальних фресках і мозаїках на стінах церков, на станкових (переносних) іконах і в мініатюрах книжкових оздоб та ілюстрацій (Євангелії, молитовники, княжі літературні збірники тощо). Візантійський стиль також приніс в Україну і нові засоби високої малярської техніки. Стіни церков (і, можливо, княжих хоромів, тепер знищених) розписувались гарними фресками або оздоблювалися мозаїкою, а мініатюри в книжках виконувались рослинними фарбами і тонкими пелюстками золота [Битинський 1970, с. 10–11]. На цю добу припадає входження у вжиток старовинних назв акварелі — «мініатюра» й «ілюмінування» [Велігура 2017-3].

Слово «мініатюра», на відміну від сучасного розуміння, походило від латинського «мініум» — свинцевий сурик, звідки мініатюра — фарбування, писання суриком заголовних букв, заставок, кінцівки — прикраса. Також прадавньою назвою акварелі було «ілюмінування» — розфарбовування, розцвічування малюнка, зробленого пером, фарбами на водному клейовому розчині. Після появи книгодрукування ілюмінуванням стали називати й особливу галузь книжкового ремесла — розфарбовування друкованих книг й особливо естампів; «ілюміністи» в XVI ст. — художники-ремісники, які розфарбовували дешеві естампи для ярмарків, ринків тощо [Фармаковський 2000, с. 9–10].

Готика (друга половина XII–XV ст.). Згадування терміну «акварель» у письмових носіях припадає на готичну добу в Італії (XIV–XV ст.), де йдеться про розчинення фарби у воді, яка містить рослинний клей. Це — трактат Ченніно Ченніні (Cennino d'Andrea Cennini — італійський художник та учень Агноло Геді із Флоренції) «Книга про мистецтво або трактат про живопис» (італ. «Il libro dell'arte»), що є одним з найзначніших і найцікавіших історичних документів в галузі техніки живопису. У цьому збірнику акварелі приділено три глави: X «Спосіб і метод малювати на пергаменті і папері, і робити

світлотінь аквареллю»; XXXI «Як треба тушувати на кольоровому папері аквареллю і потім робити пробілювання білилами»; XXXII «Як ти можеш робити пробілювання акварельними білилами, а тіні чорнильною аквареллю». Написано на рубежі XIV–XV ст., з дописом у рукописі: «Закінчена книга ця в літо 1437, липня 31 дня, в Стінке» (італ. «Ex Itincarum» Стінке — флорентійська боргова в'язниця [Ченнини 1933, с. 3, 20, 25–26, 76, 78]).

У XV–XVII ст. акварель використовували, головним чином, для розфарбовування гравюр, креслень, ескізів картин і фресок, а також в архітектурних ескізах. Серед видатних художників того часу важко знайти тих, що не працювали акварельними фарбами. З'являються акварельні пейзажі німецьких, голландських та фламандських художників. Швидкість роботи дозволяла фіксувати спостереження мінливості життя, природи, атмосферні явища. Акварельні пейзажі були написані Рембрандтом [Горбенко 1982, с. 6].

Друга половина XVII ст. і перші дві третини XVIII ст. — час розквіту розкоші палацового побуту, на тлі якої розквітає і придворний акварельний живопис. Аквареллю розписують віяла, екрани, ширми, стіни по шовку; а також пишуть мініатюри для табакерок, медальйонів у вигляді самостійних портретів. Треба зазначити, що тільки портретна мініатюра застосовувала прозору акварель для зображення і то лише для написання обличчя і рук. Все інше писалось в непрозорій манері із застосуванням білил. Такий живопис і характеризує акварель до 70–80 pp. XVIII ст. [Фармаковский 2000, с. 81–82].

Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. акварельний живопис в своєму розвитку досяг сучасного сталого вигляду. Широкий попит на портретну мініатюру в другій половині XVIII ст. зумовив затребуваність акварельної техніки, тому в цьому жанрі досягли успіху навіть художники-любители. А у Великобританії акварель стала свого роду національним мистецтвом настільки, що її адепти заснували в 1804 р. «Watercolour Society» («Товариство акварелі»), щоб експонуватися у відповідному оточенні і захищати свої матеріальні інтереси. Саме англійські художники розробили основні прийоми європейського акварельного живопису. Мода на акварель, принесена на континент пей-

зажистами Англії, незабаром цілком захопила Францію. Якщо термін «акварель» з'явився в деяких виставкових французьких каталогах Салона ще у XVIII ст., то термін «аквареліст» (виникнення якого значило, врешті-решт, визнання цієї техніки, що довго перебувала у зневазі), утворений за типом терміну «пейзажист», увійшов у вжиток у 1829 р. [Долт 1981, с. 12–13].

У кінці XIX ст. акварель дещо втрачає свою популярність, що частково пов'язано з тим, що фарби, які використовувалися акварелістами, швидко вицвітали — були дуже недовговічними. Проте протягом віків, кожен у свій час, в акварелі працювали: Олександр Козенс (англ. Alexander Cozens, 1717–1786) — англійський художник-аквареліст; його син Джон Роберт Козенс (англ. John Robert Cozens, 1752–1797) — художник-пейзажист романтичного напрямку, писав переважно акварельні пейзажі. Живопис Дж. Р. Козенса вплинув на Томаса Гьортіна (англ. Thomas Girtin, 1775–1802) — англійського художника, одного з основоположників національної школи акварелі, і Вільяма Тернера (англ. Joseph Mallord William Turner, 1775–1851) — британського художника, майстра романтичного пейзажу, аквареліста, предтечі французьких імпресіоністів («відкрив» лондонські тумани в акварелі). Річард Паркс Бонінгтон (англ. Richard Parkes Bonington, 1802–1828) — англійський художник, представник романтизму в живописі, мав дивовижні здібності в акварелі, яку відносили в той час до англійської новинки. Поль Сіньяк (фр. Paul Signac; 1863–1935) — відомий французький художник-неоімпресіоніст, чії акварелі Венеції (1904–1905) виконані з перемішуванням яскравих крапок із розмашистими мазками, і Поль Сезанн (фр. Paul Cézanne; 1839–1906) — французький художник імпресіоніст і постімпресіоніст, його творчість мала великий вплив на живопис XX ст., зокрема на розвиток кубізму. Моріс Брезіл Прендергаст (англ. Maurice Brazil Prendergast, 1858–1924) вважається одним з кращих американських акварелістів. Джон Сінгер Сарджент (англ. John Singer Sargent, 1856–1925) — американський художник, який написав 2000 акварелей; та ін.

Разом з відомими художниками минулих століть можна виділити українських художників, які теж працювали в акварелі: Т. Шевченко, К. Трутовсь-

кий, С. Васильківський, Д. Безперчий. Слід назвати й імена російських художників, творчість яких пов'язана з Україною. Передусім це М. Сажин, котрий товаришував і працював з Т. Шевченком — разом малювали краєвиди та архітектурні споруди Києва аквареллю і сепією, що увійшли в альбом «Види Києва» (1846 р.), разом орендували помешкання у будинку чиновника Івана Житницького на Козиному болоті (нині пров. Шевченка 8-а, Літературно-меморіальний будинок-музей Тараса Шевченка), а в Національному музеї Тараса Шевченка (м. Київ) зберігаються його картини. Та І. Соколов, котрий працював в Україні, писав картини з життя українського села. Сьогодні його твори зберігаються в Харківському художньому музеї, в музеях Києва, в Ужгороді (у Закарпатському обласному художньому музеї ім. Й. Бокшая).

Важливим осередком акварельного живопису в ХІХ–ХХ ст. була Одеса. Вже на початку ХІХ ст. до міста приїздили російські та іноземні художники, вихованці різних шкіл, популяризуючи акварельний живопис. Згодом вони гуртувалися навколо Одеського товариства красних мистецтв (ОТКМ). Деякі входили до Товариства російських акварелістів (до 1887 — Гурток російських акварелістів), яке мало свій осідок у Петербурзі. Засновником товариства був обрусілий француз Еміль Вільє де Ліль-Адан (1843–1889), який поперемінно жив у Петербурзі й Одесі і з перервами викладав в Одеській рисувальній школі (ОРШ) ОТКМ та рисувальній школі Товариства заохочення мистецтв у Петербурзі. Його панорамні пейзажі світлоносні, виконані в академічній манері і романтичні. В ОРШ Вільє був запрошений викладати в клас акварельного живопису в жовтні 1886 р. Для учнів класу мистецтвознавець А. Матвеев читав лекції з історії акварельного живопису. Ці матеріали він згодом опублікував у збірнику «Зі світу мистецтв і науки». «Королем акварелі» в Одесі називали видатного одеського живописця, одного із фундаторів Товариства південноросійських художників (ТПРХ) [Устав 1894], викладача ОРШ Геннадія Ладиженського (1853–1916). Камерні пейзажі причорноморського степу і прибережних краєвидів цього майстра витончені в кольорі і високотехнічні у виконанні [Море 2016, с. 7].

Товариство південноросійських художників, найбільше художнє об'єднання України кінця XIX — початку XX ст., було створено в Одесі в 1890 р. з ініціативи групи місцевих художників на чолі з Н. Скадовським. У лавах ТПРХ було багато майстрів, які працювали в акварельній техніці. За три десятиліття свого існування Товариство пережило злети і падіння, змінювався характер виставок і склад їх учасників, ставлення публіки і критики варіювалося від панегіричного до зневажливого. Але аж до 1919 р. що осені відбувалося відкриття чергової періодичної виставки, на кожній з яких звично з'являлися роботи художників, що належали до ядра Товариства: Е. Буковецького, К. Костанді, Н. Кузнєцова, П. Нілуса, А. Попова, Б. Едуардса та ін. [ТЮХ 2014, с. 3].

Цінний доробок залишили інші члени ТПРХ, зокрема Афанасьєв Олексій Федорович (1850—не пізніше 1921) — живописець, графік, член ТПРХ з 1912 р. Брав участь у виставках ТПРХ: III (1892), XVIII (1907), XXII (1911), XXV (1915). Тоді про його роботи писали: «Акварелі Афанасьєва сміливо і оригінально написані, тонкий добродушний гуморист, художник уміє підкреслити суттєве, не шаржуючи своїх сценок. Це, перш за все, хороший художник» [Михаил 1907; ТЮХ 2014, с. 137].

Бортнікер Давид (1867–1925) — живописець, член ТПРХ з 1893 р. Виставки ТПРХ: IV–VII (1893–1896), XX (1909), XXI (1910), XXIII–XXVII (1912–1917), XXIX (1919); II виставка етюдів (1896); благодійна виставка (1897); художньо-промислова виставка (1910), виставка-лотерея (1914). «Бортнікер прислав з Петербурга шість “сильних” акварелей. Бути “сильним” епітет дуже утішний для художника. Хоча надіслані їм речі не більше, як етюди, але силу-то цю саму в ньому видно. В акварелях Бортнікера багато правди, якщо він розвине свою широку манеру, то з нього вийде цікавий аквареліст» [Бенвенуто 1895; ТЮХ 2014, с. 144].

Вінник Михайло Мойсейович (1887–1943) — живописець, графік; в Одесі відкрив мальовничу майстерню на вул. Польській, 19. Брав участь в місцевих весняних молодіжних виставках 1909, 1913 рр., в 1-й народній вистав-

вці 1919-го. Прийнято в члени ТПРХ в 1919 р.. Виставки ТПРХ: XXV–XXIX (1915–1919) [ТЮХ 2014, с. 151]. «Вінник не без думки про Сезанна писав свої акварельні пейзажі» [Виставка 1919].

Ганзен Олексій Васильович (Вільгельмович) (1876–1937) — художник-мариніст, багато працював аквареллю. Онук і учень І. Айвазовського, син його дочки Марії та губернського секретаря Вільгельма Львовича Ганзена. З 1898 р. брав участь у виставках, в т. ч. С.-Петербурзького товариства художників і товариства російських акварелістів. Навчався в Мюнхені, Дрездені та Берліні. У Парижі виставлявся в осінніх і весняних салонах. У 1908 р. в паризькій галереї сучасних художників відбулася персональна виставка Ганзена. В 1910 р. в Одесі намагався організувати на основі особистого зібрання музей сучасного мистецтва. Член ТПРХ з 1919 р. Виставки ТПРХ: IX (1898), X (1899), XV (1904), XXVIII (1918), XXIX (1919); художньо-промислова виставка (1910). «[Ганзен] виставив велику картину-марину і кілька акварелей. Ганзен відгукнувся на поточні події дня і виставив акварельний малюнок, який зображає: “Прихід на одеський рейд ескадри Добровольчої армії і союзного флоту”» [С. Г. 1919; ТЮХ 2014, с. 152].

Заузе Володимир Християнович (1859–1939) — графік, син художника-аквареліста Х. Ф. Заузе. З 1881 р. епізодично брав участь у виставках в Москві і Миколаєві з акварельними пейзажами. З 1885-го — в Одесі, викладав малювання в середніх навчальних закладах, в т. ч. з 1885 по 1919 р. в одеському комерційному училищі ім. Миколи I та з 1905 по 1920 р. на курсах рукоділля Л. Ф. Байер. Роботи художника помертно експонувалися на осінній звітній виставці одеських художників (1939). Персональні виставки відбулися в Одесі (1941, 2008) та Києві (1947; 1959). Член ТПРХ з 1896. Виставки ТПРХ: IV–XVIII (1893–1907), XX–XXIX (1909–1919), I–II виставка етюдів (1895–1896); виставка етюдів (1902); виставка Музичної-драми товариства (1903); художньо-промислова виставка (1910); виставка-лотерея (1914). «Заузе, що працює, як відомо, виключно аквареллю, зробив, як нам здається, значні успіхи. З десятка виставлених ним пейзажів і етюдів є кілька досить милих штукоч, що

зовсім не нагадують його колишніх сухуватих і шорсткуватих акварелей в незмінних червонувато-лілових і рудих тонах. В теперішніх його роботах (ми маємо на увазі, власне, етюди) є і достатня соковитість, і фарби, і приємна манера, і смак» [Вучетич 1898; ТЮХ 2014, с. 160].

Ладиженський Геннадій Олександрович (1853–1916) — живописець, аквареліст. Брав участь в виставках АМ (з 1874), 10–14 виставках Товариства російських акварелістів (1890–1894) та ін. У вересні 1886 р. і 24–25 квітня 1899 р. в Одесі відбулися персональні виставки художника. З 1910-го — академік живопису. У 1914-му виїхав з Одеси на батьківщину. Зібрану протягом багатьох років велику колекцію образотворчого мистецтва та антикваріату повіз із собою і передав до Кологрива, де в 1918 р. на основі цієї колекції було відкрито історико-художній музей. У 2003-му музею присвоїли ім'я художника. У 1963 р. в Одесі відбулася ретроспективна виставка робіт Ладиженського. Член-засновник ТПРХ. У грудні 1900-го вийшов з товариства. Виставки ТПРХ: I–V (1890–1894), VII (1896), XI (1900), XVIII (1907); благодійна виставка (1897). У каталозі VIII виставки роботи Ладиженського заявлені, але фактичної участі в ній він не брав (див Театр. О., 1897. 16 жовтня.). «Усі виставлені роботи ясно характеризували Ладиженського як художника талановитого, правдивого, обдарованого великим смаком, щирою любов'ю і розумінням природи і має на своїй палітрі всі засоби до точної передачі баченого, а бачив він багато: і Північ — свою рідну губернію, і Константинополь, і Кавказ, і степи Херсонські, і гористі береги Бугу; його переважно цікавить природа, і людина на його картинах займає лише другорядне місце. Хотілося б вірити, що в майбутньому художник буде частіше показуватися публіці і тим сприяти піднесенню художнього смаку її; на цей раз виставка Ладиженського була відкрита тільки два дні <...> та й то в перший день на неї допускалася лише запрошена публіка» [А. П. 1898–1899]. «Чомусь Ладиженського завжди вважали акварелістом переважно — це невірно. Він писав олійними фарбами з такою ж упевненістю, легкістю, як і аквареллю, і навіть більше, його акварелі по стилю нагадували олійний живопис. Ті ж з них, які більш відповідали

традиціям акварелі, нерідко манірні, в них дуже часто більше спритності, знання секретів майстерності, ніж виразності, характеру <...> Ладиженський був на кожному кроці, у всьому оригінальний — і як художник, і як людина, і як учитель» [Нилус 1916; ТЮХ 2014, с. 182].

Лепетіч Микола Миколайович (1866–1922) — живописець-аквареліст, графік, літератор. Виставляв жанрові роботи на акварельних виставках в Москві і Петербурзі. Член ТПРХ з 1893 р. Виставки ТПРХ: V–VII (1894–1896), IX (1898), X (1899), XII–XV (1901–1904), XX–XXVI (1909–1916); благодійна виставка (1897); Ювілейна виставка ОРШ (1900); художньо-промислова виставка (1910); виставка-лотерея (1914). Твори Лепетіча використані в оформленні каталогів XXIII і XXIV виставок ТПРХ. «Лепетіч — цей чудовий жанрист, наочно, дотепний і живий. <...> і є вміння схопити натуру за найістотніше, передати в ній найголовніше» [Мцьори 1912]. «Він, безперечно, талановитий <...> У художника пильне і уважне око, ніжні фарби, і ми маємо право чекати від нього подальших досягнень в живописі» [Згоров 1916; ТЮХ 2014, с. 189].

Шовкуненко Олексій Олексійович (1884–1974) — живописець, педагог. З 1926-го — доцент Одеського художнього інституту, з 1934-го — професор. Член товариства ім. К. К. Костанді з 1924 р., учасник виставок 1925–1927 рр. У 1930–1933 рр. створив серію з 70 акварелей «Дніпробуд», за яку на Міжнародній виставці 1937 року в Парижі отримав Гран-прі та Золоту медаль. У 1935-му Шовкуненко переїхав до Києва, де до 1963-го був професором і керівником майстерні в КХІ. У 1941 р. отримав звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, в 1944-му — народного художника СРСР. У 1948–1956 рр. викладав акварель в аспірантурі Академії архітектури УРСР. У 1949–1951 рр. — голова правління СГ УРСР. У 1958-му нагороджений срібною медаллю Всесвітньої виставки в Брюсселі. Дійсний член Академії мистецтв СРСР і Академії архітектури УРСР. Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1970). Персональні виставки відбулися в 1974 р. (Київ, Одеса), 1979 р. (Ленінград), 1980 р. (Кишинів, Херсон), 1984 р. (Одеса), 1999 р. (Київ). Член

ТПРХ з 1917 р. Виставки ТПРХ: XXIV–XXIX (1913–1919). «З виставлених речей звертають на себе увагу “intérieur’и” Шовкуненка, такі живі, свіжі, так весело і легко написані» [Лоренцо 1919; ТЮХ 2014, с. 214].

Серед інших видатних одеських митців, які розвивали техніку акварельного живопису, — Амвросій Ждаха-Смаглій (1855–1927). Він створив прекрасні зразки поштових листівок на тему українських народних пісень, оригінальні ілюстрації до Біблії і «Кобзаря». Західноєвропейську школу в цьому виді мистецтва культивував вихованець Краківської художньої академії Михайло Жук (1883–1964), який у ранній період творчості став одним із фундаторів українського модерну.

В Одесі акварельний живопис утвердився як повноцінний (а не лише прикладний) різновид мистецтва. Члени ТПРХ доклали значних зусиль до розробки теорії акварельного живопису. Серед них Мстислав Фармаковський (1873–1946) з роботою «Акварель, її техніка, реставрація і консервація» (Ленінград, 1950 р.) [Море 2016, с. 8]. Художник-архітектор Валентин Фельдман (1864–1928) — автор праці «Мистецтво акварельного живопису» (Київ, 1967 р.) — крім акварелей, малюнків і начерків залишив цінні замітки про техніку акварельного живопису, які зібрані в цій книзі. Олександр Кальнінг (1878–1977), автор навчального посібника «Практичне керівництво по акварельному живопису» (Москва, 1937 р.), у 1968 р. видав працю «Акварельний живопис» — посібник, де основну увагу приділено прийомам і послідовності роботи аквареллю.

Одним з безперечних переваг ТПРХ була відсутність кастової замкнутості, відкритість для всіх бажаючих взяти участь у виставках — від мастих академіків до юних дебютантів, учнів Одеської малювальної школи [ТЮХ 2014, с. 4].

У 1890–1919 рр. в Одесі у діяльності Товариства відбуваються художні виставки з акварелі — як персональні, так і групові:

1890 р., вересень–жовтень — виставка акварелей Л. Премацці (малий біржовий зал, Біржова пл.);

1894 р., вересень–жовтень — виставка акварелей Л. Лагоріо (міський будинок в минулому Маразлі, вул. Софіївська, 5);

1896 р., 6 квітня–5 травня — виставка картин і акварелей І. Левітана, В. Симові, О. Попова (б. Маразлі, Миколаївський бульв., 1);

1899 р., грудень — виставка італійського аквареліста М. Ріккарді (автор портретів Г. Маразлі, М. Толстого та ін.);

1916 р., жовтень — виставка акварелей М. Владичіна (приміщення 5-ї чоловічої гімназії, вул. Пантелеймонівська, 13) [ТЮХ 2014, с. 123–124, 126, 130].

Фатальними для історії Товариства стали 1919–1920 рр., коли багато художників, не чекаючи нічого доброго від прийдешніх змін, емігрували. Товариство згорнуло свою діяльність, а після смерті в 1921 р К. Костанді повністю припинило існування. На руїнах ТПРХ виникло нове об'єднання — Товариство художників ім. К. Костанді, яке недовго проіснувало, багато в чому поступаючись своєму попереднику [ТЮХ 2014, с. 4].

У пізніший період серед видатних одеських акварелістів слід згадати художника-архітектора Івана Сильвестрович-Давойна (1902–1963), який залишив сотні ведут, що передають неповторний архітектурний вигляд старої Одеси. Вони органічні, продумані в композиції, з тонко модульованою формою. Про цього майстра нині майже нічого не відомо, і одна з причин цього полягає в його трагічній долі: після закінчення окупації Одеси у 1944 р. Сильвестрович був репресований НКВС, а після повернення у рідне місто доля йому відвела лише десять років плідного життя [Море 2016, с. 8; Велігура 2017-г].

На рубежі XIX–XX ст. роботи К. Трохименка, Г. Світлицького, М. Самокиша, С. Прохорова, М. Глуценка, В. Фельдмана, А. Петрицького та О. Шовкуненка входять до золотого фонду української акварелі, в якому представлені досконалі зразки використання акварельної техніки. Також у 1930-х К. Трохименко, О. Шовкуненко, Ф. Кричевський, випускники Імпера-

торської академії художеств в Санкт-Петербурзі, стали одними із засновників і представників соцреалізму в Україні (Додаток И).

Численні акварелі створили в роки Великої Вітчизняної війни художники-фронтовики М. Базілев, В. Болдирєв, М. Глущенко, І. Дзюбан, Г. Меліхов, Н. Родін, В. Сіماشкевич та ін. [Павлов 1978, с. 25].

Акварелі Г. Меліхова «Бувалий солдат», «Спрага» (обидві 1944 р.) написані дуже стримано, з пильною й дружньою увагою до моделі. Вони стали дорогоцінними документами війни і народного подвигу. Роботи художників-фронтовиків, зокрема акварелі, зібрані й вивчені ще недостатньо. Проте значення їх в історії українського мистецтва, усієї духовної культури — неоціненне. На їхній основі було створено багато живописних полотен, графічних серій, скульптурних композицій та монументів. Деяка частина творів воєнних років експонувалася на виставці «Художники України — рідному Харкову» (1944). Серед них були акварелі О. Шовкуненка — портрети поета Л. Первомайського, письменника Івана Ле, архітектора В. Заболотного. В цих роботах, як і в пізніших портретах скульптора Б. Яковлева, поета М. Рильського, фізіолога О. Богомольця, ніби у фокусі зібралися кращі риси української акварелі часів війни. Незважаючи на те, що на виставках післявоєнних років експонують свої роботи порівняно невелике число акварелістів, створене в ті роки стає ґрунтом, на якому росте і досягає розквіту радянська українська акварель. І саме різнохарактерність всього, створеного раніше, обертається для акварелі широтою і різноманітністю вже відкритих можливостей [Павлов 1978, с. 11].

Наприкінці 1950-х — на початку 1960-х у науці не було сформовано єдиної думки про акварельні твори. Порівняно нечасто маючи справу з аквареллю, мистецтвознавці та критики відчувають труднощі, визначаючи її природу: вони відносять її то до живопису, то до графіки. А твори, виконані в цій техніці, називають і акварелями, і рисунками, часом акварельними рисунками [Павлов 1978, с. 11]. Про акварель пишуть так: «Акварельний живопис <...> не набрав поширення в українській графіці» [Історія 1968, с. 241]. Деякі дос-

лідники зараховують акварельні твори до живописних (аналіз портрета скульптора Б. Яковлева роботи О. Шовкуненка в альбомі Л. Владича «О. Шовкуненко») [Владич 1968, с. 28]. Такої ж думки дотримуються і самі акварелісти, зокрема Валентин Фельдман (1864–1928) — автор соковитих натюрмортів і сонячних пейзажів з яскраво вираженою південною школою живопису, котрий називав акварелі «картинами», як і твір живопису, виконаний олією, темперою, гуашшю чи пастеллю, але ніяк не «рисуноками» [Фельдман 1967]. Врешті, якщо графіка це «Зображення, що обмежує художника чорним і білим кольорами» [Фаворский 1965], отже, питання про належність акварелі до графіки в даному випадку відпадає. Такої ж думки Н. Калітіна (Калитина 1961) і ряд інших дослідників [Павлов 1978, с. 12].

У середині 1960-х рр. на теренах Радянського Союзу сформувалось широке коло художників, що працювали в техніці акварелі. Про це свідчать об'єднання художників у групи для творчих відряджень та Всесоюзні виставки акварелі, котрі регулярно відбувалися, починаючи з 1965 р., республіканські й закордонні виставки радянської акварелі: 1971 р. — Прага, 1972 р. — Белград; 1973 р. — Софія, Мехіко; 1974 р. — Улан-Батор, Пхеньян; 1975 р. — Софія; 1977 р. — Відень; 1981 р. — Гавана; Кіпр, Нікосія та ін.

Навесні 1969-го в Києві відбулася Перша республіканська-всесоюзна виставка акварелі, де були представлені акварельні етюди, серед яких твори О. Шовкуненка та М. Глущенко, які відносять до зразків українського радянського акварельного живопису, а також роботи майстрів: О. Губарева і В. Микити, Ю. Шейніса і Я. Мацієвського, О. Басова і Г. Нечипоренка, І. Красного і С. Карциганова та інших. Творам цих авторів притаманні безпосередність та вільність вияву почуттів, невимушеність техніки, яка широко використовує специфічні засоби акварелі, її характерні патьоки й відмивання та вимагає писати без поправок і перероблення. Ніби навмисне створений для фіксації вражень художника, акварельний етюд — найчастіший і найприродніший підсумок мандрів живописців країною.

Другу групу акварелей, що були представлені на виставці, слід віднести до акварелей-картин, бо, як кожна картина, вони будуються на серйозному аналізі й узагальненні побаченого. Їх характеризує ясна сюжетно-тематична основа, довершеність і стрункність художньої концепції. Саме такими є нові твори В. Голованова, Г. Вербицького, О. Васильєва, А. Коцки, Л. Призанта, О. Захарчука, Г. Польового, Г. Григорьєвої, С. Луньова та багатьох інших. Все це справжні картини. Проте вони не наслідують олійний живопис. Навпаки, саме підкреслена акварельність — їхня найяскравіша риса. Й саме розуміння внутрішніх можливостей цієї техніки в поєднанні з тяжінням до узагальнення надають вагомості творам. Одночасно в них виникає ніби новий погляд на світ, що збагачує розуміння краси та складності життя [Акварелі 1971, с. 1].

Період з 1960-х до розпаду Радянського Союзу можна характеризувати як масштабний розквіт або «золоту добу» акварелі. За підсумками виставок видаються альбоми, каталоги, репродукції, листівки, поштові марки з зображенням акварельних творів. Прикладом таких видань є альбоми «Акварель радянських художників» та «Сучасна радянська акварель», а також каталоги виставок художників-акварелістів радянських років. Далі наведено цитати, що розкривають популярність та розвиток акварельного живопису, географію, масштабність всесоюзних і республіканських виставок та особливості того часу.

«У стійких традиціях ростуть і акварелісти ряду братніх республік — України, Прибалтики та інших, що поєднують досвід мистецької спадщини з живим відчуттям сучасності. Акварелі у нас приділяється все більше і більше уваги. Залучені багатством технічних можливостей фарб, ліризмом і безпосередністю переживання, багато художників обирають акварель своєї основною спеціальністю. Успіх великих Всесоюзних виставок акварелі, виставок республіканських і широкого показу робіт акварелістів на різних виставках у нас і за кордоном свідчить про високе естетичне значення цього виду мистецтва, його велику роль у формуванні художнього смаку, широкі можливості, перед ним відкриті. В цьому альбомі відтворені, головним чином, роботи художни-

ків-акварелістів старшого покоління. Але багато й успішно працюють в техніці акварелі і ті, хто виріс разом з Жовтнем, а також і зовсім молоді художники. М. Холодовська, 1977 р.» [Акварели 1977, с. 3].

«Вже не одне покоління художників, освоюючи виразні можливості цієї техніки, веде боротьбу з її норовливістю. Важка і складна в освоєнні акварель не кожному відкриває таємниці осягнення матеріалу. Тим більше велике коло її шанувальників. Тільки на XI Всесоюзній виставці акварелі (Москва, 1981 рік) учасниками стали близько 400 радянських художників. Різноманітні і широкі можливості акварелі. Введена в велике коло видів і жанрів сучасного радянського мистецтва, вона в 70-і роки по праву зайняла чільне місце в творчому житті багатонаціонального колективу художників країни» [Акварель 1983, с. 3].

Давні національні основи акварельного живопису склалися і в мистецтві радянської України, свідченням чого були численні виставки акварелістів:

1965 — Українська республіканська виставка акварелі (Київ); Звітна виставка робіт спеціалізованої творчої групи акварелістів СРСР (Седнів, Київ);

1969 — Перша республіканська виставка акварелі (Київ);

1970 — Звітна виставка спеціалізованої творчої групи акварелістів СРСР (Донецьк);

1971 — Звітна виставка творів творчої групи акварелістів України (Миколаїв); Виставка акварелей художників західних областей України (Львів, Івано-Франківськ);

1972 — II Українська республіканська виставка акварелі (Київ);

1973 — Групова виставка творів українських акварелістів (Москва);

1973–1975 — Пересувна виставка на основі III Всесоюзної виставки акварелі (Ялта, Сімферополь, Краматорськ, Запоріжжя, Донецьк, Торез, Миколаїв, Перм, Орел і ін.);

1975 — III Українська республіканська виставка акварелі (Київ);

1975–1978 — Пересувна виставка на основі IV Всесоюзної виставки акварелі (Ялта, Харків, Орел, Білгород, Грозний, Краснодар, Сочі, Батумі й ін.);

1977 — IV Українська республіканська виставка акварелі (Львів); Звіт-на виставка Всесоюзної творчої групи акварелістів, які працювали в містах-героях Чорномор'я (Одеса, Керч, Севастополь). Виставка експонувалась у картинній галереї з 1 червня по 30 липня. Участь взяли 247 художників й було представлено 587 картин [Виставка 1977-б];

1978 — V Всесоюзна виставка акварелі (Москва). Учасниками стали 42 художника з України (Київ, Львів, Донецьк, Одеса, Миколаїв, Керч й ін.) та троє у складі виставкому: Н. Ф. Бережної — заслужений діяч мистецтв УРСР, О. І. Губарев — заслужений художник УРСР, В. Т. Санжаров — художник, член Всесоюзної комісії акварелістів та Всесоюзного виставкому акварелі (з 2000 р. — заслужений художник України) [Виставка 1978];

1978–1979 — Пересувна виставка на основі V Всесоюзної виставки акварелі (Ялта, Миколаїв, Херсон, Нова Каховка, Білгород, Волгодонськ, Астрахань, Липецьк);

1979 — Перша обласна виставка акварелі художників Одеси (Одеса); Виставка творів спеціалізованої творчої групи акварелістів Спілки художників СРСР, присвячена 40-річчю возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною в складі союзу СРСР (Львів);

1981 — «Києву — 1500»: Звітна виставка робіт спеціалізованої групи художників-акварелістів Радянського Союзу (Київ) [Акварель 1983, с. 12–13; Велігура 2017-а];

1984 — VI республіканська виставка акварелі (Київ). Виставка експонувалась в приміщенні Республіканського будинку художників. Для досягнення масштабів значення акварелі у той час наводжу перелік представників виставкому та географію і кількість учасників цієї виставки. Головою виставочного комітету був народний художник СРСР М. Дерезуз, його заступником — заслужений діяч мистецтв УРСР О. Данченко. До складу виставкому увійшли: заслужені художники УРСР: Я. Басов, М. Грох, О. Губарев, З. Цекало, О. Попов; заслужені діячі мистецтв УРСР: М. Бережний, В. Куткін, Н. Лопухова, М. Попов, О. Фіщенко, В. Чебанік, Г. Якутович; народні художники

УРСР: Г. Васецький; народні художники СРСР: С. Григор'єв, Т. Яблонська; художники: Г. Вербицький, Ю. Зорко, Є. Карциганов, Г. Космачов, М. Откович, В. Радько, В. Санжаров, М. Шелест. Участь у виставці взяли 201 художник з різних міст України (Київ, Львів, Одеса, Миколаїв, Херсон, Ялта та ін.), було представлено 442 твори [Виставка 1987, с. 3].

У 1990 р. відбулася знакова подія в Одеському художньому музеї — виставка до 100-річчя Товариства південноросійських художників. На ній були представлені роботи, отримані з центральних музеїв Москви, Ленінграда, Києва та інших музеїв України — з Херсона, Миколаєва, Севастополя, Запоріжжя, Вінниці, Бердянська, з приватних колекцій [Виставка 1991, с. 5]. Видано каталог «Виставка до 100-річчя Товариства південноросійських художників. Живопис. Графіка» (Одеса 1991) [Виставка 1991].

1991-й — важливий рік, коли відбувся злам тоталітарного періоду, який тривав 70 років в Українській Радянській Соціалістичній республіці у складі СРСР, та здобуття незалежності і формування нової держави. Змінюється не тільки назва держави та державний устрій, а і всі соціальні, культурні, мистецькі процеси. В мистецтві закінчується доба соцреалізму з держзамовленнями, фінансуванням та тотальною цензурою, ліквіднуються експертні художні ради, які були місцем судилища для доробків мистецтва та митців. Починається нова доба, свобода для авторських пошуків в різних форматах, вільне «дихання» творчості без цензури та утисків, відкриваються приватні галереї, у вжиток входять нові поняття: арт-ринок, арт-галереї, арт-дилер.

У міжнародній творчій спільноті із другої половини ХХ ст. великі міжнародні виставки, у бієнальному форматі, стають основним майданчиком експонування мистецтва. За аналогією, трієнале — виставка, фестиваль або творчий конкурс, що проходять раз на три роки, також започатковуються в Україні.

У травні–червні 1997 р. відбулася Перша Всеукраїнська трієнале графіки у виставкових залах НСХУ, в рамках якої були представлені акварельні твори. Трієнале проходять також у 2000 р., 2003 р., 2006 р., 2009 р.,

2012 р., а у 2015 році буде написано: «Цьогорічна Трієнале графіки проводиться вже всьоме, що саме по собі є безперечним свідченням живучості та дієвості обраного засобу становлення сучасного художнього процесу, вдалим показником стану нагального рівня мистецької професійності. Принципи відбору творів, що складають експозицію Трієнале “Графіка–2015”, лишаються незмінними, як і вісімнадцять років тому — намагання показати увесь спектр напрямків, жанрів та особистих уподобань сучасних українських художників-графіків. Акцент при цьому робиться на оригінальність творчого підходу та професіоналізм. Глядацька увага та інтерес фахівців свідчать, що така форма функціонування, як запровадження трієнале, є нагальною для того, щоб українські художні виставки стали в один ряд з європейськими та світовими мистецькими акціями. На виставці експонується більше 200 творів 130 митців з усіх регіонів України» [Трієнале ЕР].

У міжнародній творчій спільноті на початку ХХІ ст. інтерес до акварельного живопису продовжує зростати. За ініціативою мексиканського художника Альфредо Гуаті Рохо в 2001 році день 23 листопада був проголошений Міжнародним днем акварелі.

У 2014 р. у Музеї Народного Мистецтва Гуцульщини Тетяна Павлик представила свої вибрані роботи: натюрморти, пейзажі, портрети, ілюстрації. Домінантою виставки є духовна та релігійна тематики, що віддзеркалюють складний період в Україні сьогодні. Ці переживання мисткині втілені в роботах «Небесна Сотня», «Балада про Мальви», «Ангел Миру», «Боріться — поборете», «Хрести при дорозі», «Чаша терпіння», «Хресна дорога». Кожна з них — це окрема подія, історія з життя, реалії нашої непростой доби. Не випадково презентована в музеї виставка називається «Криниця для спраглих» [Полюк ЕР].

Також цей рік запам'ятається втратою видатного художника-аквареліста Леоніда Могучова, котрий є автором понад 8500 малюнків і ескізів архітектурних пам'ятників: церков, мастків, вітряків, фортець. Значна частина цих пам'яток зараз втрачена, і по ескізах художника деякі з них були відновлені.

Тому його акварелі представляють історико-культурну цінність. Картини художника зберігаються в Чернігівському обласному художньому музеї, в музеях України, приватних колекціях Канади, США і Великобританії. Ще за життя художника у 1993–1994 рр. Могучов з циклом своїх робіт «Духовна спадщина України» відвідав Канаду, де під патронатом посольства України в Канаді, Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури в 22 найбільших містах відбулися 44 його персональних виставки. Пожертвування, отримані від виставок, пішли на реставрацію храмів. Художник був прийнятий в почесні члени Асоціації художників-акварелістів Канади й США [Мастерова ЕР; Велігура 2017-е].

У 2016 р. Одеса перетворилася на столицю української акварелі. Тут, в залах Музею західного і східного мистецтва, Одеського художнього музею (галерея «Жовті велетні»), Міській муніципальній художній галереї і Виставковому залі Союзу художників з 24 листопада по 15 грудня проходила Перша всеукраїнська виставка акварелі під метафоричною назвою «Море акварелі» — проект, який вкотре підтвердив, що Одеса має давні традиції розвитку цього виду малярства і свою сформовану школу. Ініціювала проект Одеська обласна організація НСХУ за підтримки НСХУ. Крім українських митців, у виставці також брали участь окремі художники з Німеччини, Молдови та Китаю, що в перспективі дає шанс перетворити її на представницьку міжнародну. Досягнення у цьому виді малярства на українських теренах презентували понад шістдесят майстрів з вісімнадцяти міст нашої країни.

Цей масштабний захід мав свою прелюдію — ряд інших суміжних проєктів, організованих одеською художньою корпорацією: з 20 вересня по 2 жовтня відбувся пленер акварелі в Коблево (Миколаївська обл.), а 1 жовтня у приміщенні Одеської обласної організації НСХУ (вул. Грецька, 20) розпочала роботу обласна виставка акварелі.

Вибір Одеси для цієї виставки не випадковий. Сьогодні серед акварелістів Одеси багато визнаних митців: Андрій Герасим'юк, Дмитро Жижин, Сергій Заєць, Анатолій і Галина Кравченки, Тетяна Міхова, Григорій Палатні-

ков та інші. Українські художники, і одеські зокрема, беруть також активну участь у міжнародних пленерах. У 2016 р. вони стали учасниками престижного акварельного пленеру, організованого фірмою Fabrigano. Деякі виконані під час цієї творчої експедиції роботи в таких містах, як Рим, Урбіно, Флоренція, увійшли до згаданої експозиції. Зацікавлення, яке виявили акварелісти різних міст України у даному проєкті, вселяє надію, що Одеса перетвориться на один із центрів, який помітно стимулюватиме розвиток акварельного живопису в Україні [Море 2016, с. 6–7; Музей ЕР-д].

Також треба зазначити, що у ХХ–ХХІ ст. значний внесок у розвиток акварельного малярства зробили такі митці, як художник-архітектор Генріх Топуз (1916–1999), Олексій Попов (1916–1988), Георгій Крижевський (1918–1992), Юрій Злочевський (1922–1988), Василь Наконечний (1925–2016), представники художньої династії Вербицьких — Георгій (1920–2011) і Сергій (1956–2013). На цей період припадає становлення видатного одеського аквареліста, вихованця Михайла Жука Василя Понікарова (1929–2014) — автора великоформатних, декоративних у своїй основі, темпераментних і фесричних натюрмортів та пейзажів [Море 2016, с. 8; Велігура 2017-г].

2.2 Феномен традиції в акварелі крізь естетику музики: прозора поліфонія кольорів

Висвітлення історичного розвитку здобутків художників акварельного живопису засвідчує, що класичні традиції є тим стрижнем, на якому формуються авторські пошуки та відкриття. Творча спадщина видатних художників завжди привертала і привертає увагу. Майстри минулого залишили картини, етюди, нариси в різних техніках акварельного живопису, що стали класикою. Втім, і художники сьогодення мають, що запропонувати на суд історії. Твори вітчизняних акварелістів, які все частіше представлені в експозиціях художніх виставок, свідчать про значне піднесення мистецтва акварелі в Україні.

Авторські пошуки митців, базуючись на традиційних або класичних техніках, привносячи технологічні ноу-хау сучасності, довершують картини до

справжніх витворів мистецтва. Різноманітність технік та матеріалів в сучасному живописі дозволяє отримувати неординарні візуальні ефекти. Саме це надає картинам настільки різноманітного «музичного звучання». Уважний глядач, непомітно перетворюючись на слухача, розрізняє в картинах вишуканість класичної композиції, або важкі тони року, або хуліганські виклики панку. Враховуючи таку багатогранність акварелі сьогодення, постає питання: а що було витокom її зародження? Тому важливого значення набуває наукове дослідження феномену традицій акварелі крізь естетику музики живопису.

Отож, простежимо особливості акварельного живопису крізь призму історичного формування традиційних технік, здійснимо порівняльний аналіз акварелі як музики живопису, розкриємо дефініцію феномена традицій історично сформованого в сучасній акварелі, а також нового погляду на акварельний живопис як на «застиглу музику», що набула форми та продовжує «звучати» в творах майстрів крізь століття.

У контексті теми (традиції акварелі й музикальності живопису) слід відзначити праці таких авторів, як: І. Міклушевська, Н. Сухорукова, О. Шаюнова, Н. Гатаулліна, які торкалися у своїх дослідженнях романтичних традицій російського акварельного живопису в першій половині XIX ст.; петербурзьких методик навчання акварелі; «музичності» картин як властивості живопису; традиції «музичного живопису» у творчості сучасних художників Алтаю, а також фортепіанних творів Е. Денисова, які наближені по техніці художнього втілення саме до акварелі (сам композитор вказував на це в коментарях до своїх творів).

Серед праць вказаних авторів треба виділити дисертацію Н. Сухорукової на тему «Музикальність як властивість живопису». Автор зазначає: «Всі види мистецтва глибоко взаємопов'язані. Замкнутість кожного виду в своїх усталених формах стає однією з причин, що гальмують розвиток мистецтва в цілому. В даний час все більш яскраво проявляється тенденція розширення меж взаємопроникнення видів і жанрів мистецтва. Погляд на живопис крізь призму іншого виду мистецтва — музики — розширює межі духовного зору,

відчуття, розуміння не тільки творів живопису, але і цінності життя» [Сухорукова 2006, с. 3]. Також автор дослідила ступінь розробленості проблеми та зазначила, що: «Вивчення “музикальності” як властивості живопису бере свій початок в античності. Піфагор Самоський у роботі “Гармонія (або Музика) сфер” виявив, що будова музичної гами підпорядкована суворим числовим пропорціям, які застосовувалися для пояснення всього суцього, включаючи космос. І. Кеплер, а пізніше І. Ньютон будували свої експерименти, спираючись на висновки Піфагора, результатом чого стала спільність в температурах звуку і кольору» [Сухорукова 2006, с. 3]. Також дослідниця зазначає, що у праці П. Флоренського «Аналіз просторовості і часу в художньо-образотворчому мистецтві» «...простежено питання спорідненості двох видів мистецтва — музики і живопису. <...> Великий внесок у вивчення проблеми музикальності живопису вніс В. Кандинський. У теоретичних працях “Крапка і лінія на площині”, “Про духовне в мистецтві”, “Про сценічну композицію” художник детально описав всі основні складові живопису (крапку, лінію, ритм, площину, композицію, колір тощо), даючи їм свої музичні характеристики. <...> Б. Галеев, висвітлюючи творчість В. Кандинського, відзначав спрямованість художника до ідей синестезії і світломузики, а також проводив паралель з кольорово-звуковими пошуками О. Скрябіна і А. Шенберга. Проблема тожності колористичного рішення картини і звукової тканини музичного твору присутній в роботах М. Волкова “Колір в живописі”, “Композиція в живописі”» [Сухорукова 2006, с. 4].

Утім, феномен традиції в акварелі крізь естетику музики як такий науковцями не розглядався. Своєрідним епіграфом до цього вектору дослідження хочеться обрати вислів невідомого автора: «Музика — це позбавлений форми живопис; живопис — це музика, що набула форми».

Мистецтво поєднує в собі процес творення з процесом сприйняття через твір мистецтва. Акварельному живопису, як і музиці (та й іншим видам мистецтва), вдалося створити самостійні універсальні мови, що спираються на закони світової гармонії та особливі виражальні засоби: композицію, ритм,

інтервал, звучання, співзвучність, тон, півтон, техніку, манеру або метод виконання. Музичні інтервали можна зустріти і в законі октав Успенського, і в золотому перетині Леонардо да Вінчі. У музиці і в акварелі ми бачимо приклад того, як формальні правила музичної мови — свого роду гармонійний алгоритм — не самі є втіленням краси, а служать (на зразок ДНК-структури) способом передачі чуттєвої флуктуації з мікрорівня на макрорівень людського сприйняття, а також є носієм феномена традицій.

Правила акварельної, як і музичної, мови конкретні, загально визнані, опрацьовані і сформовані століттями [Феномен ЭР]. Ці правила можна вважати феноменом традицій, тому що форма спадкоємності в них передбачає повне або часткове відтворення способів, методів, прийомів і змісту творчості попередніх поколінь, пов'язаних з особливою знаково-символічною формою презентації минулого і сьогодення.

Звернемося до «феномену традиції» як окремого поняття.

Словникове значення «феномену» пропонується у двох варіантах: 1) незвичайний, винятковий факт, явище; 2) поняття, що означає незвичайне явище, дане нам в досвіді, чуттєвому спогляданні і пізнанні. Також рідкісний факт, те, що важко осягнути [Словник ЕР]. Отже, під феноменом, у широкому значенні, можна розуміти все, що може бути об'єктом наукового розгляду.

«Традиція» — передача досвіду, звичаїв, правил, уявлень, цінностей, елементів культури, що склались історично, й передаються від покоління до покоління, й зберігаються протягом тривалого часу. Також ідейні засади та стилістичні особливості творчості, методи виконання, техніки, манери письма художника, композитора, письменника тощо. Поняття стилю і традиції іноді вживаються відносно формально (зовнішньо) схожих феноменів [Традиція ЕР].

Отож, «феномен традицій» стає особливим каналом зв'язку часу і вічності, історичного і понад-історичного та фундаментальним джерелом для новаторства.

Акварель, що має свої традиції в образотворчому мистецтві, зародилася в стародавньому Єгипті і Китаї, постійно еволюціонуючи з часів неоліту і до сьогодення.

Акварельний живопис Китаю був пов'язаний з ієрогліфічною каліграфією. Приблизно дві тисячі років тому в Китаї був винайдений своєрідний м'який папір, для якого виготовлялися спеціальні пензлі і туш. З роками папір удосконалювався, але традиції роботи на ньому збереглися.

М'якість китайського паперу не дозволяє створювати на ньому багат шаровий живопис, він вимагає нанесення барвистого шару відразу в повну насиченість, а для прописування деталей використовується кінчик пензля або перо [Михайлов 1995, с. 53]. Традиційна одношарова китайська техніка створює звучання кольору і туші. Ні акварель, ні туш, ні тонкість паперу не дозволяють переписувати зображене, що вимагає від художника віртуозної майстерності для написання своїх творів — подібно до «одноразової» джазової імпровізації.

Основна особливість китайського живопису — розкриття великого через мале, цілого через деталі. Наприклад: зображуючи дерево, художник розповідав і про свої внутрішні переживання, і про природу в цілому, і про Всесвіт. Розповідь ця була поетичною і нерідко супроводжувалася віршованим текстом-ієрогліфом [Михайлов 1995, с. 56].

Починаючи з часів зародження традиційного китайського живопису на шовку і папері в V ст. н. е., безліч авторів роблять спроби теоретизувати живопис. Одним з перших був Гу Кайчжи, з подачі якого були сформульовані шість законів — «люфа»: Шеньци — натхненність, Тяньцзюй — природність, Гоуту — композиція живописного твору, Гусян — постійна основа (тобто структура твору), Мосе — проходження традиції, пам'ятників старовини, Юнбі — висока техніка письма тушшю і пензлем. Вони складуть феномен традицій, навколо якого китайський живопис буде розвиватися у наступні століття [Зарождение ЭР]. І його розвиток приведе до того, що китайська акварель своєю феноменальною естетикою східних образів стане іскрою на-

тхнення для поета М. Гумільова, потім не залишить байдужим О. Вергинського, який не тільки покладе на музику текст вірша, а й блискуче його виконуватиме. І не залишиться цьому музичному твору кращої назви, ніж первинне джерело натхнення — «Китайська акварель».

Пізніше акварель розвивається в Японії, Греції, Римі, Олександрії. В епоху середніх століть для акварельного живопису були поширені терміни «мініатюра» й «ілюмінавання». Це відсилає до фундаментальної естетики готичної церковної музики.

Предтечею техніки акварельного живопису в Європі був розпис по сирій штукатурці (фреска), що дозволяв отримувати схожі ефекти. Малювання водяними фарбами на сирих стінах (сирому ґрунті стін) мало назву «альфреско» (італ. *alfresco* — свіжий), малювання на сухому ґрунті стін — «альсекко», або «асекко», або «а секко» (від італ. *al secco*, або італ. *a secco* — по сухому) [Битинський 1970]. Це сприяло зародженню основних різновидів класичних або вже традиційних технік в акварельному живописі по сухому (в один шар чи багат шаровий) — «лесировка» (від нім. *lasierung* — глазур), глізаль або глейз (від англ. *glaze* — глазур, глянець), або по мокрому — «а ля прима» (від італ. *a la prima* — «в один присід»).

До середини XVIII ст. акварель використовувалася художниками Англії та інших країн Європи, в основному, в етюдах та ескізах, що передають великі композиції. З другої половини століття ця техніка набула самостійного значення, отримавши значне поширення в пейзажному живописі: художники оцінили її можливості в передачі стану повітряного середовища, найтонших колірних переходів, що так важливо при зображенні природи. Такий живопис звучав легко, грайливо, подібно вуличним музикам, які не звертали уваги на зверхність ставлення придворних класичних музикантів, — як і акварелі байдуже до думки «олійних живописців».

З кінця XVIII ст. стала розвиватися акварель французьких художників. Одним з перших її представників був Жак Луї Давид, глава класичної школи Франції. Акварель використовувалася передусім як підсобна техніка для під-

фарбовування ескізів до картин. У цей час художники в ескізній роботі використовували китайську туш у відмивках та для малюнка пером.

Становлення акварелі як самостійної живописної техніки починається з XIX ст. До акварелі художники зверталися під час подорожей для швидкого зображення ландшафтів, людей, їхніх костюмів, побутових жанрових сцен. Справжнє піднесення французької акварелі почалося в епоху розквіту романтизму. Аквареллю працювали такі видатні майстри, як, Делакруа, Жеріко, Дом'є і багато інших художників-фундаторів французької акварельної школи. Також французькі художники для удосконалення в акварелі виїжджали до Англії, де до XIX ст. вже сформувалася її школа. Одним з перших художників Франції першої половини XIX ст., хто високо підняв акварельний живопис, був Ежен Делакруа (1798–1863) [Михайлов 1995, с. 34].

Будь-яка техніка, будь-то олія, гуаш, акварель, — всього лише засоби для вираження таланту художника. Якщо талант великий, то не важливо, яким засобом він буде виражений, але межі і велич таланту унікальним чином проявляються через складність шляху до результату. Акварель, за загальним визнанням, — найскладніша техніка живопису. Тому справжній талант, виражений в акварелі, зводить твір в розряд шедевра, подібно до того, як нікому не відомий талант, який звучав пронизливим французьким шармом на Монмартрі, перетворив нікому не відомому джазову виконавицю Ізабель Жефруа в зірку світового масштабу ZAZ.

Друга чверть XIX ст. характеризується тим, що академізм глибоко пустив коріння в тодішню художню культуру: сотні майстрів освоїли академічну науку й розповсюдили її скрізь. Так і в Україні XIX–XX ст. акварель посідає помітне місце в творчості Г. Ладиженського, Ф. Кричевського, В. Фельдмана, В. Заузе. На західних землях України багато пишуть аквареллю Я. Пстрак, Ю. Панкевич і особливо О. Кульчицька. Великий український класик Т. Шевченко, який писав свої ранні акварелі, враховуючи все, чого могли навчити його твори К. Брюллова і П. Соколова, в свою чергу, на довгі десятиріччя стає вчителем українських живописців. Як справжній кобзар — співець народної

дійсності, сприятливо вплинув своїми акварелями на Л. Жемчужникова, І. Соколова, К. Трутовського. Твори Т. Шевченка «Портрет Є. Гребінки» (1837), «Циганка-ворожка» (1841), «Портрет О. Коцебу» (1843), цілий ряд портретів періоду «трьох літ», пейзажі, портрети й автопортрети, виконані в засланні, донині мають для всього українського живопису значення класичних зразків традиційної школи акварелі; вони безсмертні вже тому, що сучасне мистецтво постійно апелює до них, відчуваючи потребу в уроках великого майстра [Павлов 1978, с. 7].

Так, не створюючи єдиного ряду, де б кожний твір, кожна художня школа виникали безпосередньо як наслідок тих, що були раніше, не створюючи історію, яку можна було б виділити з історії живопису, акварель накопичує власний досвід і примножує цінності, що належать їй одній.

Подібний процес спостерігається в українській радянській акварелі. К. Трохименко, Г. Світлицький, М. Самокиш, С. Прохоров, Г. Дядченко, В. Фельдман та інші митці у перші пореволюційні роки створюють ряд чудових робіт: пейзажів, портретів, композицій. Серед них насамперед потрібно назвати пейзажі К. Трохименка, що їх він виконав у подорожі Кавказом. В них не побачимо випадкового, скороминущого, усього, що може приховувати в собі хоча б натяк на екзотику. Художник байдужий до того, в чому невимогливе око обов'язково побачить лише «місцевий колорит». Він уміє помітити за характерним — типове, вгадати закономірності незнайомого життя і покласти їх на мову свого мистецтва. І все в його акварелях — і їхня композиція, і їхня особлива освітленість від механічного повторення спостереженого до власного відчуття всього побаченого навколо — усе сприймається як підсумок роздумів про бачене, роздумів, багато разів витриманих новими й новими зустрічами з природою [Павлов 1978, с. 7]. В такі миттєвості народжуються пейзажі, що гармонійно застигають в аркуші класикою традицій та мелодійним звучанням акварельної музики автора. На початку ХХ ст. художник пише твори «Осіньні листя» (1917), «Будинок в Лубнах» (1918), «Зима» (1921), «Де-

рева в снігу» (1924) та ін. Сповнені поезії, вони свідчать про бездоганну майстерність і глибоке розуміння художником законів техніки.

На початку і в середині 1920-х рр. багато працює в акварелі Г. Світлицький. Його портрети й натюрморти — «Білі троянди» (1924), «Весна. Етюд» (1925), «Квіти. Натюрморт» (1926) та ін. — позначені свіжим поетичним, художньо-живописним почуттям [Павлов 1978, с. 7]. Зрілою реалістичною, традиційно академічною майстерністю відрізняються твори учня І. Рєпіна — С. Прохорова, що експонувалися на багатьох виставках 1920-х рр. у Харкові. У ці ж роки молодий О. Шовкуненко створює свій індустріальний цикл, присвячений одеським кораблебудівникам. Навіть перші його аркуші («Будують баржу», «Катери на стапелях», «Новий котедж») були на той час серйозним досягненням українського пейзажу та відобразили традиції живопису того часу: фрагментарність композиції, часом надмірну увагу до скороминущого, випадкового [Павлов 1978, с. 7], а також передали атмосферу Одеси подібно до джазу та міського романсу Леоніда Утьосова [Велігура 2017-ж].

Наприкінці 1920-х років значний внесок в українську акварель зробив А. Петрицький, що створив велику портретну сюїту, присвячену діячам української культури: до неї увійшли сорок аркушів, зокрема, портрети П. Тичини, І. Микитенка, М. Семенка, А. Головка, Л. Курбаса, Н. Ужвій, П. Козицького, М. Вериківського та багатьох інших. У цих творах, більшість з яких, на жаль, не дійшли до нашого часу, виявився великий талант Петрицького, його проникливість психолога і надивовижу своєрідне розуміння акварелі. Художник пише своїх героїв майже завжди в інтер'єрах. Тіні від постатей, незвичні за кольором за формою, несподівано лягають на стіни; неправильні лінії контурів, що охоплюють постаті, продовжуються в просторі інтер'єра, змінюючи його, підпорядковуючи своїй логіці [Павлов 1978, с. 8].

Драматичним є саме бачення життя, властиве тогочасному Петрицькому. В його портретах і притаманна молодості категорична однозначність міркувань, і незбагненна для зовсім ще молодої людини здатність проникати у найпотемніші закутки людської душі. Він пише експресивно, так, ніби не іс-

нує ніяких законів, ніяких традицій техніки, наче до нього взагалі ніхто ніколи не працював аквареллю. Він не прагне гармонії. Кольори складні, різкі, відкриті контрасти; перші прописи наче рвуться назовні — так чітко, так виразно видно їх під наступними шарами фарб. Основними складниками форми стають широкі плями, покладені з вишуканою недбалістю: стрімко, поривчато. Широкі, рішучі лінії контурів немовби приборкують вільний плин акварельних заливок: вони із зусиллям вводять їх у тверді береги, від чого форма набуває внутрішньої неповторності [Павлов 1978, с. 8].

Петрицький у своєму власному, але не навмисному порушенні канонів в акварелі нагадує новаторство Людвіга ван Бетховена в музиці, з його новим стилем піаніста-віртуоза, який використовував масивні акордові співзвуччя, сміливо протиставляв крайні регістри, широко використовував педаль. Як композитор, саме він створив особливий бетховенський фортепіанний стиль, який можна відчутти в його фортепіанних сонатах, зокрема № 13 і № 14 з авторським підзаголовком *Sonata quasi una Fantasia* («в дусі фантазії»). Нове авторське виконання було далеким від підкреслено ажурно-легкої манери клавісників.

Внутрішній запал й темперамент Петрицького та Бетховена віддзеркалюються в їхній творчості, що вкотре підтверджує, за логікою висловлювання Гайдна про Бетховена і його твори, що «стиль музиканта — це завжди він сам», можна теж саме сказати про творчість Петрицького, яка була новаторською тоді, а з плином часу зробила твори художника справжньою класикою української акварелі.

Акварелі 1920-х рр. в Україні — як правило, довершені твори, виконані у найбільш строгих традиціях того часу. Вони відбивають пошуки нових тем, образів і художніх рішень. Тому серед них так багато аркушів, у котрих втілені великі й важливі думки-підсумки осягнення правди, до яких дійшли їхні творці. Ряд акварельних робіт висвітлюють пошуки монументальності, характерні для всього тогочасного мистецтва. Незнана досі віра в майбутнє виповнює художників, визначаючи піднесену святковість мистецтва, його радіс-

ний мажорний тон [Павлов 1978, с. 9], подібно до утопічного романтизму радянських гімнів.

Досить високий рівень вимог, що висувалися за тієї пори до мистецтва, пояснює якоюсь мірою, чому не так уже й багато акварелей експонувалося тоді на виставках. Не дуже багато уваги приділяли їм і мистецтвознавці. Критерій суспільного значення залишав за межами виставок сотні акварелей-штудій та етюдів, у яких митці переслідували тільки внутрішні, лише їм одним зрозумілі й для них одних важливі цілі [Павлов 1978, с. 9]. Політично заангажована вибірковість стала перепорою для багатьох видатних акварельних творів, які не вписувалися в соціалістичну доцільність і були зневажені, подібно первинній зневазі до вальсу як музичного жанру. Утім, акварель чекала свого часу і своїх натхнених прихильників, які розкриють її красу і продемонструють великі можливості цієї техніки подібно до того, як Йоганн Штраус, симфонізувавши вальс, надав витонченості простому кружлянню в тридольному метрі і увійшов в історію як «Король Віденського вальсу».

Пізніше — з початку 1930-х рр. і до Великої Вітчизняної війни — в акварелі працюють, головним чином, її випробувані ентузіасти. Ніжні за кольором, сповнені настрою краєвиди й натюрморти пише Г. Світлицький: «Зимова ніч», «Тіберда» (1932); «Троянди» (1934); «Маки» (1935); «Алушта» (1938) та ін. В. Заузе створив «Сільський краєвид» (1938). Акварелі С. Григор'єва, позначені гострими спостереженнями й свіжістю, вносять в українське мистецтво ноту, пройняту молодим завзяттям [Павлов 1978, с. 9].

Природа завжди надихала своєю красою художників, композиторів, поетів. Кожна пора року прекрасна по-своєму та зачаровує буйством кольорів. Так, у 1935 р. В. Заузе створив серію акварелей «Чотири пори року», як свого часу композитор П. Чайковський створив цикл 12 фортепіанних п'єс, відповідно до кількості місяців, «Пори року» (1875–1876).

На західних землях, ще до возз'єднання їх з Радянською Україною, стали помітним явищем акварелі О. Кульчицької. Переважно це пейзажі («Хатка», 1930; «Красвид села Гребенів», 1936, та ін.), окремі аркуші або великі

серії, об'єднані єдиним задумом. Зокрема, такий цикл акварелей (близько 200 аркушів) присвячено давній народній архітектурі. Історик та етнограф, блискучий знавець культури й мистецтва рідного народу, Кульчицька виступає його захисником. Нею керує патріотичне прагнення зберегти й утвердити непересічні духовні цінності, котрі століттями створювалися українським народом. Тому рік за роком вона малює архітектурні пам'ятки Рогатина, Сокаля, центральної частини Прикарпаття й Карпат. Художник у них іноді поступається місцем ученому, який прагне лише документальності. Частіше ж Кульчицька дає волю своєму живописному темпераментові, своєму гострому почуттю прекрасного і пише хати Бойківщини, омиті холодними хвилями зимового повітря («Бойківські хати взимку», 1930) або залиті ласкавим теплим сонцем («Сільська хата», 1931). Її акварелі, виконані з тонким розумінням можливостей техніки, стають образними, цілісними картинами рідної землі, наче душевний народний спів з усією могутністю чистого звучання. Так само її етнографічні штудії типажів і народних строїв переростають своє первісне завдання і нерідко стають справжніми портретами, гостро спостереженими й перейнятими людським теплом: приміром «Пастушок» (1932) та ін. [Павлов 1978, с. 6].

У житті багатьох майстрів навіть епізодичне захоплення аквареллю часто залишало помітний слід — іноді так народжувались шедеври, з будь-якого погляду рівні творам, що їх художник виконував у своїй звичній або улюбленій техніці. Часто таким акварелям належить почесне місце в історії цілої художньої школи, бо вони виступають втіленням її найвищих досягнень, подібно до музики, душевна велич якої піднесена до висот народного визнання.

Як і будь-який вид мистецтва, акварель здійснює поступальний рух «по вертикалі», від раннього до більш пізнього. Він незмінно обумовлює її зв'язки з усім сучасним мистецтвом, з усіма його видами. Таким чином, акварель, так само як і живопис та графіка, охоплюючи всі їхні жанри на кожному етапі свого розвитку своїм характером, та й і самим своїм існуванням, зобов'язані як сучасності — усій сумі творчих завдань, що їх вона ставить пе-

ред мистецтвом, — так і минулому, яке немовби утворює їхнє підґрунтя [Павлов 1978, с. 6]. У пошуках опори художники, а також цілі художні напрями постійно звертаються до здобутків минулого, подібно до музичних римейків. Але саме звертання до будь-якої сторінки історії мистецтва незмінно визначається сучасними художніми завданнями або викликами нових «аранжувань».

Підсумовуючи, треба зазначити, що феномен традицій в світлі наукового дослідження акварельного живопису набуває важливого значення, бо дозволяє побачити і зрозуміти початковість витоків, дослідити розвиток та зафіксувати різноманіття технік акварелі як багатогранного надбання мистецької спадщини, де теорія базується на результатах, отриманих евристичним та емпіричним шляхом. У теорії ці результати впорядковуються, висвітлюються, описуються у систему традиційних або новаторських технік в акварелі.

Отже, історія акварельного живопису своїм корінням глибоко йде в минуле. Озираючись назад, з висоти XXI ст., можна простежити зародження і формування вже традиційних технік акварелі, які закладають основу художньо-візуальних творів. Стверджують, що без минулого немає майбутнього, тому дефініція «феномена традицій» — це історично сформований набір вже класичних технік акварельного живопису, які стали основою для відкриття нових авторських методів. Завдяки цій спадщині створювалися та створюються акварельні твори, які постають перед глядачем-слухачем застиглою музикою, яка набула форми та продовжує звучати крізь століття [Велігура 2017-ж].

Також для більш глибокого розуміння складної акварельної техніки є актуальним порівняльне співставлення музичних та живописних художніх засобів та визначення дефініції феномену «прозорі поліфонії кольорів» в акварелі та обґрунтування важливості його використання в дослідженні різноманіття кольорово-гармонійного спів-звучання в акварельному зображенні, й виявлення схожості впливу музики та живопису на людину та її образне сприйняття твору.

Колір можна віднести до якісної, суб'єктивної категорії, оскільки потік світла з одним і тим же спектральним складом викличе різне колірне сприй-

няття ока, у різних людей і для кожного з них відтінки кольорів будуть різними: хтось вбачає колір в холодних тонах, хтось в теплих. Тому питання до митця «чому така забарвленість?», насправді, не має сенсу, бо естетика сприйняття кольору залежить часто від складних невлених нюансів, а улюблена фраза художників: «Я так бачу, тому так пишу» взагалі додає інтриги мистецтвознавчому дослідженню, виводячи розуміння твору на інтуїтивний рівень.

У живописі кожен стилістичний елемент, у тому числі і колорит, виконує свою функцію: з одного боку, він прикрашає зображення, служить декоративним та експресивним цілям, втілює настрій і є елементом композиції; з іншого боку, той же колір ніби заперечує плоске зображення, вносячи в нього близьке і далеке, темряву та світло, проникає в уявний простір та час. Враховуючи все багатство поліхромного сприйняття та виокремлення кольору при дослідженні живопису, не будуть зайвими нові дефініції, зокрема «прозора поліфонія кольору», завдяки якій можна гармонійно-акцентовано розкривати композиційний колорит твору та побачити кольорове звучання в зображенні.

Враховуючи, що акварель, як це видно з назви, являє собою різновид фарби на водній основі, це техніка, найбільш древня і найбільш поширена в усьому світі до появи олійної фарби. Склад акварельної фарби — це кольорові пігменти, які розчиняються у воді, закріплені за допомогою гуміарабіка — клейової речовини, що витягується з акації. У самому принципі акварелі лежить прозорість фарб на світлому, зазвичай білому тлі паперу, часто навіть не повністю зафарбованого. У певному сенсі вона є протилежністю гуаші, де фарби за рахунок додавання клею і білил мають густу консистенцію, вони непрозорі і добре закривають поверхню. Через прозорість, і завдяки їй, мальовнича основа акварелі — випромінювання світла і нескінченні переливи тонів, багатоголосся кольору. Але акварельний твір може бути або монохромним (одноколірним), як монофонія (один звук), або поліхромним (багатоколірним), а завдяки прозорості — кольорово-поліфонічним, де глибинні кольори своїм мелодійним звучанням впливаючи на поверхневі, створюють гармонію

прозорої поліфонії кольору в творі, перетворюючи живопис в музику, а художника в композитора з пензлем у руці.

Поліфонія відноситься до однієї з найбільш ранніх форм музики. Саме слово «поліфонія» в перекладі з грецького означає буквально «багато-звучність» або «багатоголосся», причому таке багатоголосся, в якому кожен голос є однаково важливим і веде свою виразну мелодію. М. Бахтін зазначав: «Сутність поліфонії саме в тому, що голоси тут залишаються самостійними і поєднуються в єдності вищого порядку» [Выразительные средства ЭР]. Теж саме можна сказати і про поліфонію акварелі: в багатшаровому, прозорому звучанні кожен колір в своїй тональності є однаково важливим і веде свою виразну гармонійно-живописну мелодію, де формується краса та співзвучність зображення.

Також поліфонія — особливий спосіб викладу музичної думки, який, за словами Й. С. Баха, повинен сприйматися як бесіда голосів: «Якщо одному з голосів нічого сказати, він деякий час повинен помовчати, поки не буде цілком природно втягнутий в бесіду. Але ніхто не повинен втручатися в середині розмови і не повинен говорити без сенсу і потреби», — радив Бах своїм учням. У словах великого композитора вкладений глибокий зміст. У них підкреслюється корінний характер поліфонічної музики, народженої не для затвердження індивідуальності кожного голосу, а для вираження загальної ідеї, для розчинення в єдиному потоці звучання [Выразительные средства ЭР].

Якщо переосмислити вище зазначене, то прозора поліфонія акварелі це особливий спосіб живописної думки, яка повинна сприйматися як бесіда кольорів: якщо одному з кольорів в своїй тональності «нічого сказати», він повинен «помовчати» (не говорити назовні), поки цілком природно не буде втягнутий в кольорово-гармонійну спів-звучну «бесіду» в зображенні. Тому жоден з кольорів не повинен втручатися в середині живописної гармонії і не повинен говорити в зображенні без сенсу і тональної узгодженості. В цьому і є корінний характер поліфонічної прозорості акварельного живопису, народженого не для затвердження індивідуальності кожного кольору, а для вираження

загального колориту, для розчинення в єдиному потоці живописно-гармонійного звучання твору, де закінчене — не закінчується...

Краса і унікальність живопису і музики можуть бути зрозумілі глядачем-слухачем без тлумачів, перекладачів, гідів. Поряд з твором, як в присутності кращого друга, можна помовчати і, насолодившись звучанням, перейнятися розумінням змісту. Музику в живописі досить добре розумів композитор за першою освітою, а потім і професійний художник Мікалоюс Чюрльоніс (1875–1911). Як композитор-художник, він відчував гармонію та зв'язок між живописом та музикою. Багато його живописних робіт мають музичні назви: «Фуга», «Соната моря», «Соната сонця. АLEGRO», «Зоряна соната», «Гімн», «Похоронна симфонія» та ін. Обсяг його «живописно-музичних» творів різноплановий і великий, де враження глядача від майстерного лінійного малюнка до кольорового, гармонійно вишуканого зображення, переходить в площину мальовничої музики.

Поліфонія кольору оточує нас всюди, та особливі багатства кольору спостерігаються в природі, де все так гармонійно узгоджено в єдине композиційне підпорядкування. Сама природа, як великий вчитель, наставляє художника в пошуках відтворення природних явищ фарбами крізь колір, який сама щедро демонструє.

Ще в XV–XVI ст. Леонардо Да Вінчі в «Трактаті про живопис» розкривав теорію «Про світло і тіні, кольори та фарби», зазначаючи: «Прості кольори такі: перший з них білий, хоча деякі з філософів не зараховують ні білого, ні чорного до числа кольорів, оскільки один є причиною кольору, а інший — його позбавленням. Але все ж, раз художник не може без них обійтися, ми помістимо їх в число інших і скажемо, що біле в цьому ряду буде першим з простих кольорів, жовте — другим, зелене — третім, синє — четвертим, червоне — п'ятим і чорне — шостим» [Да Винчи ЭР]. Тобто, ми бачимо, що надаючи білому кольору першість, отримуємо його початком кольорової поліфонії в фарбах (що стосовно акварелі набуває унікально-складної особливос-

ті, бо біле тло паперу і є носієм білого кольору), а чорний, як поглинач у темряву, її заключним фіналом, в якому також багато своїх відтінків.

Якщо білий це світло, а чорний це темрява, то спалах сонячного світла пробуджує кольорову поліфонію на землі, яка починається з пробудженням дня і не згасає у темряві ночі, коли зароджується нова мальовнича поліфонія «Місячної сонати», північного сяйва та зірок. В 1800–1801 рр. німецьким композитором Людвігом ван Бетховеном був написаний музичний твір соната для фортепіано № 14 до-дієз мінор, оп. 27, № 2. У 1832 р., вже після смерті автора, музичний критик Людвіг Рельштаб назвав першу частину сонати (*Adagio sostenuto*) «Місячною», порівнюючи цей твір з «місячним світлом над Фірвальдштетським озером». Така картина була зображена музичним твором в уяві критика, що вкотре підтверджує, що музика містить в собі кольорову поліфонію живопису, яку можна побачити.

Акварель через свою зручність дозволяла художникам писати на пленері, що стимулювало розвиток спостережливості, вивчення різноманітності кольору та перенесення його в твори, де крізь прозорість з'являлась кольорова поліфонія. У країнах, де атмосфера повітря волога і дає більш м'які переходи колірних градацій, художники спостерігали завжди багатобарвну гру відтінків кольору неба, моря, землі та далечі. Тому світосприйняття було більш мальовничим, що і привело до різнобарвного поліфонічно-кольорового живопису в Венеції, Амстердамі, Лондоні.

У XIX ст. англійський живописець-аквареліст Джозеф Мілорд Уільям Тернер (1775–1851) розробив колірну діаграму, побудовану на трьох простих кольорах (жовтому, червоному, синьому), від змішання яких склав дев'ять кольорів: жовтий, жовто-зелений, блакитний, синій, фіолетовий, пурпурний, червоно-рожевий, помаранчевий, коричневий. На заняттях з учнями Тернер читав лекції з теорії світла, тіней, рефлексів. У пейзажному живописі він застосував контрасти додаткових кольорів, які спостерігав в природі. Акварелі «Сонце серед червоних хмар над морем», «Останні промені» наповнені райдужними колірними контрастами жовтих, блакитних, рожевих, коричневих,

що утворюють в повітряному середовищі цілісну колористичну гармонію кольору і світла.

У своїй творчості Тернер прагнув передати колористичну красу природних явищ: його приваблювала бурхлива стихія моря з пінистими хвилями, рух хмар, ефекти вечірнього та нічного освітлення. Розвиваючи проблему світла і кольору, Тернер нерідко використовував темний фон паперу (сірий, коричневий, зелений, синій). Серед прозорості акварельної поліфонії тло паперу просвічується і додає свій колорит в живописний твір, тому колір паперу постає «фундаментом» для усіх інших кольорів у «багатоголоссі» завершеної картини, що є унікальним та притаманним лише акварелі. Ця особливість, наряду з іншими, робить акварельну техніку найскладнішою з усіх.

У період найвищого розквіту свого таланту Тернер відмовився від детального опрацювання форм, його цікавило уловлювання ефектів станів у природі. Це стало помітно після повернення Тернера з Італії в серії акварелей, виконаних в Петуорте, наприклад, в пейзажі «Ярмутський рейд» художник з дивовижною легкістю акварельного письма передав розбурхану стихію моря.

У 1871 р. К. Моне і К. Піссарро, що перебували в Лондоні, були здивовані феєричними фарбами Тернера. Їх вразили колірні ефекти, завдяки яким англійському майстру вдавалося передати враження білизни снігу. Вони переконалися, що чудові результати досягнуті не однією тільки білою фарбою, а нескінченними переливами кольору [Михайлов 1995, с. 32–34], що зливалися в досконалу колористичну поліфонію. Багатство кольору відкриває доступ до таїнства, що через чуттєве споглядання і пізнання стає важливим для відчуття живописних творів. Імпресіоністи визнали заслуги Тернера, бо і в «Стогах», і в венеціанських пейзажах К. Моне можна вловити відгомони його впливу.

Отже, підсумуємо, що вбачається під поняттям «феномен прозорості поліфонії кольору» в акварелі. Під феноменом можна розуміти все, що може бути об'єктом наукового розгляду, а прозорість акварельних фарб є особливий винятковий факт — явище, яке дозволяє глибинним кольорам в зображенні

просвічуватися скрізь поверхневі шари фарби та звучати в єдиній мальовничій гармонії твору.

Визначні майстри минулого (зокрема Л. да Вінчі та У. Тернер) спостерігали, вивчали, досліджували, виводили та розробляли свої теорії про світло і темряву, зародження в природі безмежності кольорів та їхніх відтінків. Своїми відкриттями в теорії та практиці вони випереджали свій час та заклали важливий фундамент для художників-живописців наступних поколінь. Їхні здобутки в кольорознавстві стають особливим каналом зв'язку між минулим новаторством та теперішнім, надаючи щедre, фундаментальне джерело для сучасного дослідження поліфонії кольору, де багатоголосне звучання є не окремою естетичною категорією, а, в цілому, — музикою живопису. Тому є доцільним використання поняття «поліфонія», що дозволяє більш гармонійно для сприйняття розкривати, досліджувати, описувати мальовничо-багатоголосне звучання живописного твору. Враховуючи словникове тлумачення гармонії (давньогрец. зв'язок, порядок; стрій, лад; злагодженість, домірність, стрункність) [Ушаков ЭР] та слова Л. да Вінчі, що музика є сестрою живопису, отримуємо актуальність використання в більш широкому розкритті та розумінні живопису музичного терміну «поліфонія».

Оскільки поліфонія — це те саме, що багатоголосся, то феномен «прозора поліфонія кольорів» в акварелі в світлі наукового дослідження набуває важливого значення, бо дозволяє побачити і зрозуміти особливості живописної акварельної техніки, дослідити колористику та зафіксувати різноманіття кольорово-гармонійного спів-звучання в зображенні, а художник, як і композитор, вирішує, в якій тональності (мажорній чи мінорній, — при цьому лад трактуємо як забарвленість настрою) буде звучати кольорова композиційна складова твору.

Зважаючи на все вищезазначене, можна стверджувати, що «прозора поліфонія кольорів» в акварелі — це особливий наслідок живописної техніки, яка провокує виникнення бесіди кольорів, де кожен із кольорів повинен мати свою гучність в середині живописної гармонії і не повинен говорити в зобра-

женні без сенсу і тональної узгодженості — повинна утворитися кольорово-гармонійна спів-звучна «візуальна бесіда». В цьому і є корінний характер поліфонічної прозорості акварельного живопису, народженого не для затвердження індивідуальності кожного кольору, а для вираження загальної ідеї, для створення єдиного композиційного живописно-гармонійного звучання твору [Велігура 2018-г].

2.3 Збереження спадщини акварельного живопису в музеях України (Київ, Одеса)

Акварельний живопис відноситься до культурно-історичного надбання, спадщини людства, де кожен митець є віддзеркаленням дійсності свого часу. На художника та його творчість впливають: сім'я, політично-суспільні зміни, релігійні погляди, соціальне положення, оточуюче середовище, вади, звички, слабкості, та інше. Майстри минулого залишили картини, етюди, нариси в різноманітних техніках акварелі, що зберігаються в музеях, фондіві колекції яких також складаються з унікальних цінностей: особистих речей, автографів, фотографій, творів та іншого. Через дослідження етапів історичного формування колекцій в музеях, з усіма їхніми особливостями, можна розгледіти різноманітні подробиці, випадковості, відхилення та барви особистості, які дають змогу пізнати митця і його творчість. Тому в дослідженні фондіві колекцій в музеях розкриваються нові грані за моделлю «історія — колекція — особистість — автор — твір», що є важливим базисом пізнання традицій минулого.

У Києві знаходяться два музеї, де зберігаються акварельні роботи знаного оспівувача української землі Тараса Шевченка. До акварелі Шевченко звертався упродовж майже усього життя і залишив у цій техніці найбільшу частину своєї живописної спадщини. 94 акварелі художника зберігаються у Національному музеї Тараса Шевченка в Києві (Додаток Ж); 17, зібраних в Альбомі 1845 р., — в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України.

Літературно-меморіальний будинок-музей Тараса Шевченка висвітлює київський період його життя. Він розміщений у будинку чиновника Івана Житницького, побудованому 1835 р. на колишньому Козиному болоті (тепер вул. Шевченка, 8-а, поряд з Майданом Незалежності). Тут квартирував поет з весни 1846 р. до свого арешту — 5 квітня 1847 року. Літературно-меморіальний будинок-музей Тараса Шевченка — перший музей Кобзаря, створений у 1928 році; з 1966 року — філія Державного музею Т. Г. Шевченка (нині — Національний музей Тараса Шевченка). Після реставрації 1992–1995 рр. створено нову експозицію — «Тарас Шевченко в Києві», що існує з невеликими змінами і донині. Сучасна експозиція в повному обсязі розкриває тему перебування Т. Шевченка в Києві під час трьох його приїздів на батьківщину (перше проживання його в будинку 1846 року). Фондова колекція музею складається з унікальних цінностей: меморіальних речей Т. Шевченка, його офортів, автографів, фотографій, перших творів поета. Представлені акварелі М. Сажина, унікальні гравюри краєвидів Києва, фото XIX століття, роботи видатних художників на шевченківську тематику, твори декоративно-прикладного мистецтва [Музей ЕР-в].

У *Національному музеї Тараса Шевченка* історія колекції почалася відразу по смерті Тараса (10 березня 1861 р.). Він, як відомо, помер в Імператорській академії мистецтв у Петербурзі, у невеличкій майстерні, що слугувала митцю і помешканням, і робочим притулком. Усі речі, що були в тій майстерні, стали основою для майбутнього зібрання. Художник Григорій Честахівський, який в останні роки життя Шевченка був для нього особливо близьким другом, склав докладний опис мистецьких творів, робочого приладдя та інших речей, що на той час знаходилися в майстерні, і тривалий час зберігав їх у себе. Згодом Честахівський передав цей скарб чернігівському колекціонеру-меценату Василю Васильовичу Тарновському-молодшому.

Передаючи збережене з петербурзької майстерні Шевченка, Честахівський означив в супровідному листі Тарновському, датованому 1888 р., що Тарасова спадщина має зберігатися саме у «національному хранилищі», тобто в

музеї національного значення. Саме колекція Тарновського, постійно поповнюючись, невдовзі стала найбільшою в Україні.

27-го березня 1945 р. з'явилася постанова уряду про об'єднання Центрального державного музею Т. Г. Шевченка та Галереї картин Шевченка в єдиний літературно-художній музей. І 22-го червня 1948 р. було ухвалено ще одне рішення — про відкриття музею саме на бульварі Тараса Шевченка, 12 у Києві.

Ця будівля у другій половині XIX ст. належала родині Терещенків — відомих меценатів та колекціонерів творів образотворчого мистецтва. У просторих залах маєтку Микола Терещенко розмістив художню колекцію, що включала картини І. Айвазовського, І. Шишкіна, І. Рєпіна, В. Верещагіна, М. Врубеля. Після революції 1917 р. родина Терещенків емігрувала за кордон, будинок було експропрійовано і передано у державну власність. Саме тут, у будівлі, де міг бувати Тарас Шевченко, 24 квітня 1949 р. відкрито Державний музей Тараса Шевченка. На той час його фондову основу складали об'єднані колекції Центрального державного музею Т. Г. Шевченка та харківської Галереї картин Шевченка. Крім того, фонди поповнилися оригінальними шевченківськими документами, різними матеріалами з музеїв та установ Чернігова, Дніпропетровська, а також оригінальними творами Тараса Григоровича, що збереглися в музеях Москви та Ленінграда. Ця експозиція вперше розкривала відвідувачам біографічний показ життя і творчості Тараса Шевченка, всебічно висвітлювала його як поета, художника, мислителя, громадського діяча. 31 березня 2001 р. музей отримав статус національного і створив умови для постійного представлення доробку Тараса Шевченка-художника (як живопису, так і графіки) в оригіналі [Музей ЕР-б].

Доробок Шевченка в акварельному живописі складається переважно з пейзажного жанру, включає також і кілька сюжетних творів. З перших, ще не впевнених, спроб прилучитися до виконання мініатюрного портрета, розповсюдженого тоді, до нас дійшли: «Енгельгардта П. В. портрет» (1833) та «Портрет невідомої» (1834). Вони засвідчують досить вправне володіння основою

образотворчого мистецтва, набутим, цілком ймовірно, ще у Вільні на лекціях Й. Рустемаса, копіюванням з різних естампів (приміром, «Жіноча голівка», 1830). У цих роботах спостерігається пошук у відтворенні аквареллю кольорових співвідношень та світлотіньових градацій. Як зазначав Шевченко в «Автобіографії», він тоді багато малював аквареллю портретів з натури. Згодом у Петербурзі, під час відвідування у 1835 р. малювальних класів Товариства заохочування художників, де також приділялася значна увага копіюванню, Шевченко звертається до поширених в Академії мистецтв історичних сюжетів і в техніці акварелі створює композиції «Александр Македонський виявляє довір'я своєму лікареві Філіппу», «Смерть Віргінії» (обидві 1836), з частковим застосуванням акварелі «Смерть Сократа» (1837), вирішені за канонами академічного історичного живопису. Шевченко застосовує графічний рисунок, ілюмінований аквареллю. Колір у них значною мірою служить також розв'язанню композиційних завдань. Упродовж кількох років митець досягає високого професіоналізму у складній техніці письма прозорою водяною фарбою. Легкістю й прозорістю відзначаються портретні твори академічних років: «Абази К. портрет», «Портрет невідомого» (донедавна помилково вважався портретом Є. Гребінки; обидва 1837), «Портрет невідомого» (1837–1838), «Портрет дівчини з собакою», «Луніна М. О. портрет» (обидва 1838) [Шевченко 1963].

Також видатним живописцем, майстром в акварелі, який жив і працював на теренах Києва, був Михайло Врубель. Хоча Врубеля ми і називаємо російським живописцем, але родовід майстра багатогранний. Батько — поляк, родом з пруської Польщі. Мати за материнською лінією данка. Сам же художник, який створив галерею творів на берегах Дніпра, часто казав: «Який же прекрасний, однак, Київ! Я люблю Київ! Шкодную, що я тут не живу...» Ці одкровення дають нам підставу вважати Врубеля «своїм». Ім'ям художника в Києві названі узвіз і провулок. На фасаді будинку № 14 по вулиці Десятинній встановлено меморіальну дошку. Та й сама його творчість лежить в площині духовної спадщини українського народу.

Національний музей «Київська картинна галерея» володіє одним з найбільших зібрань робіт Врубеля «київського періоду», що складають частину виставкового комплексу (Додаток 3). Унікальна колекція включає широко відомі твори, численні замальовки з натури, начерки, ескізи, близько 40 портретних робіт майстра, велика частина яких була виконана в Києві, Одесі, Венеції. Вони різноманітні за технікою виконання й мірою завершеності і відображають не лише талант художника-портретиста, але і його ставлення до людини. Музей володіє однією з найбільших колекцій етюдів і квіткових композицій М. Врубеля. Різноманітне зібрання дає можливість послідовно показати розвиток цього особливого «врубелівського» жанру, розквіт якого припав саме на «київський період». Біблійні та євангельські образи — одна з провідних тем у творчості Врубеля, яка є найважливішою складовою створеного ним художнього простору. Образи Богородиці, Бога-сина, ангели, архангели, демони — супроводжували митця протягом усього його творчого життя, відображаючи красу світобудови. Колекція музею відрізняється достатньою повнотою і різноманітністю, дозволяє показати особливий характер світосприйняття майстра і продемонструвати ряд потужних та надзвичайно виразних художніх образів.

У Києві Врубель прожив шість років, і серед інших своїх занять давав уроки світським дамам Н. Манцевій і Є. Бунге, які звернулися до художника з проханням навчити малювати аквареллю. І хоча він володів технікою акварелі чудово, досвіду викладання у нього не було: Врубель просто сідав і малював перед ними квіти. Етюди художник залишав своїм ученицям на згадку, багато з цих робіт сьогодні зберігаються в Національному музеї «Київська картинна галерея».

Жага краси, відтворення за її законами ідеального простору як середовища існування було одним з важливих напрямків епохи символізму, що охоплює період від 1880-х до 1920-і рр. Михайло Врубель володів особливим, космічним баченням природи, і в творчості його видно пошуки «нев'янучого саду», нетутешньої краси буття. Інтерес Врубеля до садово-паркового простору і квітів проявився ще в «київський період» творчості [Музей ЕР-а].

Отож, дослідження основних етапів історичного формування фондів колекцій і збереження спадщини акварельного живопису Т. Шевченка та М. Врубеля в музеях міста Києва є багатим джерелом відомостей з історії життя і творчості митців, де акварельний живопис становить невід'ємну частину культурно-історичного надбання, яке є базисом для нововведень і відкриттів акварелістами наступних поколінь. Це є суттєво важливий зв'язок, який об'єднує минуле й сучасне, представляючи інтерес в площині впливу традицій на новаторство сучасних митців в Україні [Велігура 2017-в].

Як частина культурної спадщини України, в зібранні *Музею західного і східного мистецтва (Одеса)* зберігаються акварелі відомих західноєвропейських художників XIX–XX ст., які представляють інтерес для наукового дослідження в контексті традицій і новаторства свого часу.

Одні художники саме в акварелі розкрили свій дар і майже ніколи не зверталися до олійного живопису: Р. Фон Альт, Е. Гранер, А. Моньє, Е. Пігаль, К. Пржішіховський, Ю. Хольцмюллер; інші — А. Манчіні, Й. Израельс, Г. Де Сцевола, Н. Шарле, Я. Коневський — користувалися аквареллю для створення малюнків та ескізів з натури, розглядаючи її як частину творчих пошуків. Художники досконало володіли аквареллю, але користувалися нею по-різному. Однак, для всіх вона стала показником високого професійного рівня. Всі ці художники жили і працювали в XIX ст., коли акварель набула того статусу, яким вона зараз володіє [Глебова 2014, с. 2].

Всі майстри, чиї роботи представлені в дослідженні, працювали в техніці класичної багат шарової акварелі. Через чутливості до світла акварель не завжди знаходиться в постійній експозиції Одеського музею, але є важливою частиною графічного зібрання [Музей ЕР-г]. Зробимо огляд деяких постатей та їхньої акварельної творчості, представленої в цьому музеї.

Представник французької школи — живописець, рисувальник і літограф Нікола Гуссен Шарле (1792–1845). У 1817 р. вступив в майстерню А. Ж. Гро, де навчався три роки. Виставлявся в Салоні з 1836 р. З 1838 р. викладав малювання в Політехнічній школі. У картині «Гуляки» (1830; 22,5x16,3 см,

акварель, біла гуаш) з музейної збірки Шарле м'яко посміюється над двома старими напідпитку, які за глечиком вина згадували старі добрі часи. Такі типи можна побачити на багатьох малюнках і літографіях художника [Глебова 2014, с. 42]. «Карикатура і жанр домальовують картину історії, привертаючи увагу наступних поколінь не до того, що надає цій картині величність, а до того, що робить її зворушливою, милою» [Варшавский 1985, с. 13].

Ще один представник французької школи — живописець, пастеліст, аквареліст Люсьєн Віктор Герен де Сцевола (1871–1950). У картині з музейної збірки «В парку» (1903; 50x61 см) ніби явлена та радість, з якою торкається паперу пензлик, насичений аквареллю. Музейний пейзаж зачаровує ліризмом і тонким нюансуванням тонів [Глебова 2014, с. 34].

Едм Жан Пігаль (1798–1872) — французький карикатурист, художник, літограф. Акварель «Сюзанна» (20,2x22,8 см) — одна з чотирьох робіт Пігалья, що знаходяться в музейному зібранні, можливо, входила в серію малюнків, об'єднаних назвою «Народні звичаї» [Глебова 2014, с. 28].

Акварель «Жінка з молитовником» (1835; 33,3x21,6 см) пензля французького аквареліста Анрі Монье (1805–1875) належить до тих досить рідкісних творів художника, в яких він не насміхався і не іронізував над сучасними звичаями [Глебова 2014, с. 26].

Представник польської школи аквареліст Юліуш Хольцмюллер (1876–1932) писав пейзажі і жанрові сцени. У музейній картині «Зимовий пейзаж» (1906; 38,5x66,5 см, акварель, гуаш) сюжетної дії немає. З тонким почуттям краси тут передана картина зимовий захід на широкій сніговій рівнині з селянської хатиною і маленькою фігуркою жінки, що йде до неї з поклажею за спиною [Глебова 2014, с. 40].

Каземір Пржішіховський (1836–1917) — польський живописець, аквареліст з українським корінням, народився в селі Баландін Чигиринського повіту Київської губернії. Тут він міг з дитинства бачити і чути мандрівних українських народних музикантів — кобзарів-лірників, які подорожували від села до села і виконували співучим речитативом «думки» про давню козацьку

славу. Вони акомпанували собі на колісній лірі — струнному народному інструменті. Лірники, як правило, були сліпими і пересувалися за допомогою хлопчика-поводиря. Акварель «Лірник і юнак» (59x42 см) представляє живописну природу України, сцену з народного життя, яке назавжди стало головним мотивом його творів. Створений художником пейзаж з лісовою дібровою, написаний за допомогою тонів різних градацій зеленого кольору, передає настрій м'якої ліричності і якоїсь казковості.

Образи музикантів, що зберігали історичну пам'ять багатьох поколінь, можна побачити на картинах і інших польських художників, що проживали в Україні: Казімежа Похвальського («Лірник перед хатою», 1887 р.), Теодора Аксентовича («Лірник і дівчинка», 1900 р.) [Глебова 2014, с. 30].

Ян Ксаверій Каневський (1805–1867) — польський живописець, аквареліст, літограф, портретист і історичний живописець. Картина «Портрет молоді людини» (20,5x16,2 см, акварель, біла гуаш), написана в 1832 р., на початку його кар'єри, переносить нас в пушкінську епоху, коли акварельний портрет, подібно талісману, зберігав ідеї романтизму того часу [Глебова 2014, с. 18].

Англійська школа представлена живописцем, акварелістом Бенджаміном Херрінгом (1830–1871), який зображував коней і кінні спортивні змагання. Одеська акварель «Скачки» (1870; 22,4x28,2 см) дуже показова для його творчості в плані зображення стрімкого руху, яким наповнені багато його робіт [Глебова 2014, с. 38].

Італійську школу представляє живописець, аквареліст Оскар Ріккарді (1864–1935). Невеликі за розміром роботи: «Продавець шербету» (16x11 см, акварель, гуаш, туш, перо), «Людина, яка стара» (16x11 см, акварель, гуаш, туш, перо), «Жінка в синій сукні» (16x11 см, акварель, гуаш), «Жінка в чорній сукні» (16x11 см, акварель, туш, перо) представника неаполітанської школи справляють враження закінчених картин, адже в них точно знайдені композиція і пластичне рішення [Глебова 2014, с. 32].

Картина «Портрет чоловіка в червоному жилеті» (1881; 39x24 см, акварель, гуаш) італійського художника Антоніо Манчіні (1852–1930) була написа-

на під час перебування в Неаполі. Він створив драматичний і похмурий образ неаполітанця. Портрет демонструє характерний для художника стиль: енергійну манеру письма, широкі мазки, виразний колорит [Глебова 2014, с. 22].

Живописець, аквареліст, графік Йозеф Ізраельс (1824–1911) — голландець. Його акварель «Саул і Давид» (57x83 см) є ескізом до пізньої однойменної картини художника, написаної в 1899 р. Він неодноразово звертався до біблійних тем в своїй творчості [Глебова 2014, с. 16].

Ернст Гранер (1865–1943) — австрійський художник, аквареліст, майстер міського пейзажу. Твір «Площа у Відні» (1926; 36x30 см, акварель, біла гуаш) надзвичайно показовий для всієї творчості художника — за вибором сюжету, художнього бачення і манерою виконання. На ньому зображено будівлю міської пожежної управи, що є пам'ятником архітектури Віденського бароко [Глебова 2014, с. 12].

Рудольф фон Альт (1812–1805) в ХІХ ст. був найзнаменитішим акварелістом в Австрії та Німеччині. У музейній акварелі «Венеція» (26,5x38,5 см) присутнє характерне для його творчості вміння надати конкретному документальному мотиву натхненність і поетичне забарвлення, а також колірні і світлові ефекти.

Інша його акварель «Лівадія. Палац» (1863; 29x43 см), натхненна природою Криму, викликає радісні почуття завдяки сонячному світлу. Пейзаж в яскравій палітрі, майже імпресіоністичній манері письма. З огляду на той факт, що малий Лівадійський палац було зруйновано під час Другої світової війни, дана робота представляє і велику історичну цінність [Глебова 2014, с. 4, 6].

Як показало дослідження, проіснувавши певний час як «вдосконалений» лавіс, акварель, в міру пошуку кожного окремого художника, розкривала свої можливості з часом і навчилася передавати задум з такою ж повнотою, як інші техніки живопису. Незважаючи на те, що акварель довгий час відігравала роль чернетки композиції, що одержувала остаточний вигляд тільки на полотні, незабаром художники не побоялися зобразити в цій живописній техніці закінчені

сюжети і ставити на акварелях своє ім'я. Деякі з них, завдяки своїм акварелям, стали відомими на довгі роки, зробивши її своєю спеціальністю.

Одеський художній музей, створений з ініціативи місцевої інтелігенції і за рішенням Одеського товариства витончених (красних) мистецтв, був офіційно відкритий 24 жовтня 1899 року. Спочатку зібрання музею складалося з невеликої навчальної колекції картин Одеської малювальної школи і сімдесяти трьох творів, переданих Академією мистецтв, але сьогодні є однією з найбільших в Україні колекцій вітчизняного образотворчого мистецтва. З дня офіційного відкриття музею і до революції 1917-го року основою музейної збірки залишався живопис, чудові, але нечисленні акварелі Л. Лагоріо, І. Білібіна, А. Мещерського, передані молодому музею Імператорською Академією мистецтв.

1920–1930-і роки примітні для музею стрімким зростанням зібрання живопису і графіки. Поповнення музею йшло за рахунок централізованих державних закупівель і розподілу експонатів за профілями музеїв з Державного музейного фонду. Так, музей збагатився найціннішими творами В. Серова, М. Врубеля, О. Бенуа, К. Сомова, М. Добужинського, інших майстрів мистецтва рубежу XIX–XX ст. Раніше ці різні за технікою твори входили в зібрання одеських колекціонерів Руссова, Брайкевіча, Янопуло.

Численні цінні твори були отримані музеєм в дар від художників та їхніх спадкоємців, які живуть в Одесі і за кордоном. Родини К. Костанді та Е. Буковецького передали музею багато картин, етюдів, ескізів та начерків. Частина робіт Е. Буковецького отримано із Канади від його дочки. Від родичів Л. Нілуса надійшли роботи художника, створені в Парижі в роки еміграції. З Англії від спадкоємців М. Брайкевіча в різний час були отримані роботи А. Сомова, картини М. Добужинського, Г. Лукомського. За заповітом академіка В. Глушка у 1990 р. музей збагатився чотирма маринами І. Айвазовського.

Поступово в колекції музею накопичилося чимало творів, серед яких почесне місце займають акварелі Г. Ладиженського і численні малюнки та начерки інших майстрів, які входили в Товариство південноросійських художників.

Відкриття відділу радянського мистецтва (1939) стимулювало швидке зростання колекції творів радянського періоду. Поповнення музею, тимчасово перерване під час Другої світової війни, в післявоєнні роки стало особливо інтенсивним, і твори, створені за двадцятиріччя, складають основну частину зібрання радянської акварелі. Акварелі музейної колекції відрізняються високою художньою досконалістю, тематичною, жанровою і технічною різноманітністю; кращі експонати музею дозволяють простежити і загальні тенденції розвитку акварельної техніки, і особливості індивідуальної манери майстрів.

З найбільшою повнотою відображені в зібранні музею творчі досягнення художників-графіків Радянської України. Музей експонує твори О. Кульчицької, В. Заузе, В. Касіяна, В. Литвиненка, М. Дерегуса, В. Мироненка, О. Пашенка, С. Адамовича, В. Парчевського, О. Постеля, І. Селіванова, В. Якутовича, Н. Лопухової і багатьох інших [Графіка 1973, с. 5–6; Живопись 1997, с. 3].

Музей постійно приділяє велику увагу пошуковій роботі, по можливості придбаває твори вітчизняного живопису у приватних колекціонерів Одеси, Києва, Москви, С.-Петербурга та інших міст. В результаті зібрання музею, збагачене багатьма високохудожніми експонатами, дає повне уявлення про розвиток вітчизняного мистецтва від давньоруського живопису до сучасності [Живопись 1997, с. 3].

У музейному зібранні в некомбінованій акварельній техніці представленні роботи таких авторів, як: І. Айвазовський, Є. Бем, А. та О. Бенуа, К. Брюллов, М. Врубель, С. Герасимов, М. Загорський та ін. (повний перелік авторів та робіт див. у Додатку В).

Національний художній музей України — найбільш репрезентативне зібрання вітчизняного образотворчого мистецтва в Україні і світі. Колекція музею нараховує близько 40 тис. експонатів, серед яких шедеври українського акварельного живопису. Одним з найбільших в Україні є музейне зібрання вельми популярних у XVIII–XIX ст. народних картин «Козак-Мамай» та зразки портрету XVIII ст. — першого світського жанру в українському малярстві

[НХМУ ЕР-б]. Також колекція музею репрезентує близько 4000 творів живопису ХХ ст., що визначаються високим професійним рівнем, новаторством у контексті світового і вітчизняного мистецтва і водночас є знаковими для певних періодів української образотворчості минулого століття, що є важливим в дослідженні акварельного живопису. Ця колекція акумулює мистецький і життєвий шлях художньої еліти України ХХ ст., а отже — української культури того часу. Її можна назвати художнім літописом тієї доби, зібранням документів історії, відображеної в акварелі [НХМУ ЕР-в].

Музей був заснований зусиллями української інтелігенції наприкінці ХІХ ст. як перший загальнодоступний музей Києва. Офіційне відкриття та освячення закладу, який здобув назву *Київський художньо-промисловий та науковий музей імені государя імператора Миколи Олександровича*, відбулося 30 грудня 1904 р. [НХМУ ЕР-а]. З перших днів свого існування музей став тим осередком культури, у якому комплектувалися фонди, велася науково-атрибуційна робота і водночас інтенсивна виставкова діяльність. Так, на межі ХІХ–ХХ ст., коли музей ще не був добудований, у ньому за підтримки Київського товариства старожитностей і мистецтв вже розгорталися виставкові експозиції, що стали першими суттєвими акціями показу новітнього мистецтва. Виставкові зали другого поверху музею орендувалися Київським товариством художніх виставок. Так, VI виставка товариства стала однією з перших, що започаткувала виставкову діяльність музею. На подальших виставках поряд із творами київських митців (А. Маневича, В. Галимського, В. Котарбинського, І. Рашевського) вже експонувалися картини польських, російських, білоруських художників. Значною подією 1910-х стала посмертна виставка творів М. Врубеля й офортів Т. Шевченка, присвячена 50-річчю від дня його смерті.

Резонансною була нечувана за кількістю експонатів (400) і експонентів (45) Перша українська артистична виставка, що об'єднала художників усіх земель України — Чернігівщини, Галичини, Харківщини тощо. Результативність виставки і зусиль її організаторів проявилися у двох спрямуваннях: центром виставки стали архітектурні проекти і більше півсотні експонованих

живописних імпресіоністичних етюдів В. Кричевського, написаних в Україні і Європі, у яких відобразилась актуальна для українських художників проблема створення національного стилю [НХМУ ЕР-в].

У музеї було створено художній відділ на основі колекції українського мистецтва. Завідувачем художнього відділу музею у 1923 р. було призначено унікального фахівця-музейника, талановитого вченого Федора Ернста (1891–1942), що став організатором знакових виставок першої третини ХХ ст.: «Український портрет XVII–XX століття» (1925) [Ернст 1925], «Українське малярство XVII–XX століть» (1928–1929) [Ернст 1929]. На останній в залі № 2 були представлені акварельні роботи О. Кунавіна (н. 1780) в розмірі 39х60 см (20 одиниць), серед яких «Видок Чернигова с Десны», «Видок местечка Санжар», «Видок м. Ровна на Засулля», «Видок садыбы Диканька кн. Качубея», «Видок садыбы Сулиенкив Очкин», «Видок с. Дробова» та ін. Усі роботи були підписані із зворотного боку «Рисовал с натуры А. Кунавин» [Ернст 1929, с. 46–47]. «Мініатюрний портрет військового» (12,3х10,8 см), підпис В. Іозефовіч, 1831, та портрети невідомих авторів «Портрет кн. Вар. Мик. Рєпніної» (17х14 см), «Мініатюрний доколінний портрет кн. Вар. Мик. Рєпніної» (10х8,5 см, слон. кістка, акварель) [Ернст 1929, с. 48–49]. В залі № 3 були представлені акварелі К. Канівського (1809–1870), О. Брюлова (1798–1877), Т. Шевченка (1814–1861), П. Соколова (1826–1905), П. Боклевського (1816–1897) та роботи невідомих авторів [Ернст 1929, с. 54, 56–61; НХМУ ЕР-в, с. 2].

Проявом тоталітарного пресингу на особистість художника стало створення при музеї «Спецфонду» (1939) з метою вилучення з музеїв України і художніх виставок творів, що не відповідали запрограмованому поняттю «соціалістичний реалізм» і належали за визначенням до таких, затаврованих системою явищ, як «формалізм», «український буржуазний націоналізм» тощо. Такі твори були приречені на знищення, як і їхні автори. З часу заснування спецфонду і до 1941 р. він налічував дві тисячі одиниць художніх творів. Після закінчення Другої світової війни в наявності залишилося лише триста робіт [НХМУ ЕР-в]. Довгий час існування «Спецфонду» (1937–1939) було засе-

кречене і лише у 2016 р. з відкриттям архівів КДБ (СБУ), в яких зберігаються справи репресованих художників, в музеї було проведено виставку, де експонувались вперше акварельні твори з 1930 р. [Спецфонд 2016].

Отже, історія музейного колекціонування акварелей віддзеркалює складні процеси життя — напрями традицій та новаторства в живописі, а також долі художників. Найскладнішою проблемою, пов'язаною з дослідженням акварельного живопису попереднього століття, є осягнення пошуків і надбань художників як у межах свого часу, так і в межах індивідуальної творчості: оцінюючи їхню творчість з дистанції часу, можливо побачити належну роль акварелі серед найкращих досягнень українського живопису ХХ ст. Тут постають нові запитання і проблеми: чи всі живописні новації припадають на перші динамічні десятиріччя, що так наполегливо привертали увагу українських художників усіх поколінь і різних творчих орієнтацій; які результати дали ці починання; як оцінити постмодернізм; чим пояснити циклічне повернення до традиційних форм, і як вплинула реальна суспільно-політична ситуація століття на творчість і долю художників. На ці питання мають відповісти історичні зіставлення, розуміння ХХ ст. як своєрідного синтезу багатьох попередніх мистецьких тенденцій, що згодом дали якісно нові художні результати й індивідуальні творчі досягнення [НХМУ ЕР-в]. Все це заслуговує на наукове дослідження в контексті традицій та новаторства акварельного живопису кінця ХХ — початку ХХІ ст. в Україні [Велігура 2017-б].

Висновки до Розділу 2

Намагання ширшого розкриття та осмислення формування традицій акварелі в контексті української художньої культури зумовило розгляд процесів його становлення. З цієї причини дослідження охоплює хроніки історії, починаючи з Доісторичної доби до сьогодення українського малярства.

Окрему увагу приділено українським майстрам акварельного живопису, які в своїх творах демонструють сформованість традицій. Власне, головним питанням дослідження є — пошук взаємозв'язку традицій та новаторства в

акварельному живописі, де традиції, які формувалися століттями, розглядаються як важливе явище у художній культурі. Також визначається і розкривається дефініція феномена традицій в сучасній акварелі.

Обґрунтовано особливості акварельного живопису за допомогою компаративного підходу у контексті «живопису як музики» та «музики живопису». Порівняльне співставлення музичних та живописних художніх засобів сприяло більш глибокому розумінню складної акварельної техніки, виявило схожість впливу музики та живопису на людину та її образне сприйняття.

Подібні міжгалузеві, міжмистецькі дослідження завжди на часі та є актуальними сьогодні, адже і сучасне мистецтвознавство, і гуманітаристика в цілому визначають міждисциплінарність вихідним чинником наукового пошуку. Визначено дефініцію феномену «прозорої поліфонії кольорів» в акварелі та обґрунтовується важливість його використання в дослідженні різноманіття кольорово-гармонійного спів-звучання в акварельному зображенні.

Вищезазначене сформувало наукову новизну, яка полягає у розкритті дефініції феномена традиції, історично інтегрованого в сучасну акварель, а також в новому погляді на акварельний живопис як на «застиглу музику», що набула форми та продовжує «звучати» в творах майстрів крізь століття, бо історія акварельного живопису своїм корінням глибоко йде в минуле. Але, озируючись назад, з висоти ХХІ століття, можна не лише простежити зародження і формування вже традиційних технік акварелі, що закладають основу художньо-візуальних творів, а й почути їхню кольорову мелодику. Без минулого немає майбутнього, тому дефініція феномена традицій — це історично сформований набір вже класичних технік акварельного живопису, які стали основою для відкриття нових авторських методів роботи в акварелі.

Тому важливим було дослідити збереження спадщини акварельного живопису в музеях України (Київ, Одеса). Через дослідження етапів історичного формування колекцій в музеях, з усіма їхніми особливостями, можна розглядіти різноманітні подробиці, випадковості та барви особистості, які дають змогу пізнати митця і його творчість. Тому дослідження фондкових колек-

цій в музеях відбувалося за моделлю «історія — колекція — особистість — автор — твір», що є джерелом наукової новизни, а також важливим базисом пізнання традицій минулого. Зокрема було виокремлено: Національний музей Тараса Шевченка в Києві та його філію — Літературно-меморіальний будинок-музей Т. Шевченка; Національний музей «Київська картинна галерея», який володіє одним з найбільших зібрань робіт Врубеля «київського періоду», що складають основну частину виставкового комплексу; Одеський музей західного і східного мистецтва; Одеський художній музей та Національний художній музей України — найбільш репрезентативне зібрання вітчизняного образотворчого мистецтва в Україні і світі.

Отже, історія музейних колекцій засвідчила, що акварельні твори віддзеркалюють складні процеси життя — мистецькі напрями традицій та новаторства в живописі, а також долі самих художників. Найскладнішою проблемою, пов'язаною з дослідженням акварельного живопису попереднього століття, було досягнення результату пошуків і надбань індивідуальної творчості художників у межах можливостей сучасної їм доби. Оцінюючи їхню творчість з дистанції часу, можливо також побачити належну роль акварелі серед найкращих досягнень українського живопису ХХ століття.

РОЗДІЛ 3

РОЗВИТОК НОВАТОРСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ В АКВАРЕЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ТА МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ

3.1 Новації в акварельному живописі: історико-культурний зріз

Новації в акварельному живописі є частиною історико-культурних процесів, проявом образотворчого мистецтва в художній культурі. Генезис цього самобутнього феномена сягає у далеке минуле. Формування його є своєрідним, неповторним — це історичний процес втілення особливостей менталітету рис творчих особистостей художників-новаторів у формуванні творчих принципів, різних технік в акварелі. Шлях новаторства в акварелі крізь всю історію художньої творчості митців завжди був зорієнтований на пошук засобів збагачення власного творчого арсеналу новими техніками, які б зробили картину самобутньою, авторською. Картиною, в якій дія творчого образу не зупиняється з плином часу, а містить в собі постійний емоційно-естетичний вплив на глядача, надаючи, на перший погляд, непомітний відбиток відтінків особистості майстра: або його фантазійність, або сміливість, або ніжність, нахабність або цнотливість. Але будь-який з цих «відтінків» є проявом авторської розкутості, новаторства та креативності, бо кожний справжній художник проявляє самого себе через твір.

Історично склалося, що у процесі професійного зростання, проходячи віхи фахового становлення, кожен художник повинен визначитись із «своєю» манерою письма творів, і це обов'язково має бути та техніка, за допомогою якої митець може найбільш гармонійно розкрити свій творчий потенціал. Виникає запитання: що обрати, яким шляхом піти? Актуальність цього запиту у випадку кожного конкретного творчого шляху узгоджується з актуальністю цього дослідження: як, використовуючи приклади мистецьких здобутків художників минулого, показати сучасному акварелісту важливість необхідності віднайти власну манеру та стиль. Висвітлення історичного новаторства в ак-

варельному живописі вважаю актуальним, адже кожна класична техніка для свого часу була інноваційною, а тепер є крапкою відліку для нових творчих пошуків.

Тому метою цієї частини дослідження є простеження особливості акварельного живопису крізь призму історичного новаторства у формуванні творчих принципів, авторських відкриттів, різних технік та рис творчих особистостей художників.

У контексті цього аспекту слід відзначити праці І. Березіної, К. Давиденко, Н. Золотухіної, В. Шевчук, які торкалися у своїх працях таких питань: аналіз творчої спадщини художника Н. Орди як унікальне іконографічне джерело, що має велику творчу науково-практичну цінність; творчий новаторський шлях художника М. Волошина; художньо-стильові авторські модуси в образі кримської природи у творчості художників ХІХ–ХХ ст. Втім, поза увагою науковців залишилися «розкутість» акварелістів Китаю, новаторство та креативність європейських й українських художників; не розглядався авторський творчий пошук в акварелі крізь призму історичного новаторства в формуванні різних технік, а також рис творчих особистостей художників, — тому саме цей напрям обрано до висвітлення.

Розгляд новаторства художників в контексті авторської творчості в акварелі потребує тлумачення понять «творчість» та «новаторство». Поняття творчості трактуємо як діяльність людини, спрямовану на створення духовних і матеріальних цінностей та/або пройняту елементами новизни, вдосконалення, збагачення, розвитку [Творчість 1974]. Дефініція новаторства передбачає дещо нове, прогресивне, що запроваджується в певній галузі людської діяльності, а новатор — той, хто ці ідеї втілює завдяки творчій відвазі, креативності [Новатор 1974].

Важливість творчої самобутності та неординарності художника виділяли стародавні дослідники не лише в Європі, але й на Сході. Так, історіограф і знавець живопису ІХ ст. Чжу Цзінсюань у своїй книзі залишив записи про

творчість 126 художників династії Тан. Він був членом імператорської Академії Хашь, куди зарахували найбільш визначних вчених.

У книзі дано визначення сутності живопису, китайських традицій художньої творчості, естетичних і моральних ідеалів мистецтва того часу. Наводяться цікаві дані про суспільне становище художників в Китаї періоду Тан. Він виділяє три основні категорії художників: «божественні» (жень), «витончені» (мяо), «умілі» (нен); всередині кожної категорії йде поділ ще на три рівня — вищий, середній і низький. Крім того, Чжу Цзінсюань вперше вводить категорію «розкутих», якій судилося зайняти вищий щабель в китайській ієрархії художніх цінностей. Таке положення пояснюється тим, що в цьому разі ми маємо справу з типізацією самого моменту творчої свободи, що становить внутрішній імпульс руху символічної форми. Ця категорія виокремлювалась творчою індивідуальністю художника і абстрактного змісту не мала, хоча, зрозуміло, була осмисленою лише в співставленні з зазначеними вище «регулярними» категоріями.

Про творчість одного з «розкутих» художників на прізвисько Ван-Туш, який писав водяною технікою, Чжу Цзінсюань розповідає: «Він розмазував туш ногою і тер її руками, розмашисто водив пензлем або скріб ним по картині, то домагаючись блідих відтінків, то згущаючи тони. Потім він, слідуючи отриманим контурам, виписував гори і каміння, хмари і потоки. Його рука відгукувалася уяві так чутливо, немов він злився воєдино з творчою силою світобудови. Охоплений божественним натхненням, він, відтворюючи на своїх картинах хмари і тумани і розводячи плями туші, змальовував вітер і дощ. Якщо вдивитися в його картини, не виявиш ні найменших слідів “брудю” від туші» [Михайлов 1995, с. 54]. Інші «розкуті» художники на замовлення поетів ілюстрували сувій їхніми віршами, зображуючи людей, човни, птахів і звірів, тумани і хвилі, — все, що мало відношення до віршів.

Китайський живопис є невід’ємним від спостереження природи — квітів, птахів, комах, а також людини, її побуту. Так, наприклад, стиль «Хсі-і» («Хсі» — писати, «і» — значення) справив великий вплив на різні китайські

школи живопису і, в тому числі, на таку відому, як шанхайська, роками розквіту якої були 1870–1957 роки. Ця школа розвивалася і виступала за свободу людської особистості, за право зображати світ прекрасного по-новому. Вона приділяла велику увагу декоративності кольорового перебільшення, підкресленій елегантності, зберігаючи при цьому основні особливості стилю «Хсі-і». Цей стиль вплинув на молодих художників, що відкидали схематизм, академічне наслідування старої традиційної художньої школі. Цікаво й те, що молоді художники стилю «хуа-хуа» (так званого національного стилю) менше поступалися закордонним впливам, хоча експресіоністичний і сюрреалістичний живопис олією виник в двадцятих роках, головним чином, в Шанхаї, а європейський імпресіонізм і академізм знайшов відображення насамперед в Пекіні [Михайлов 1995, с. 62].

Нові творчі принципи та авторські новації в техніках притаманні багатьом видатним художникам в історії образотворчого мистецтва. Розглянемо деякі з них.

«Перша картина складалася з однієї-єдиної лінії, яка оточувала тінь людини, відкинута сонцем на стіну» [Да Винчі ЕР, с. 6]: якщо розмірковувати над словами Леонардо Да Вінчі (1452–1519), то першим художником було і залишається сонце. Від сходу до самого заходу воно, за допомогою тіней, пише свої живописні картини, а поверхня землі є і сьогодні найбільшою за розмірами картиною в світі. Після заходу сонця, до світанку, до справи береться місяць, віддзеркалюючи його світло, малює задуми творця (подібно до пензля в руках художника), які перетворюються на місячні доріжки на поверхні води. А сам схід і захід сонця, коли ще (або вже) немає тіней — це неперевершеної краси живописні твори на небі, де гармонія, ритм, композиція, чистота і поліфонія кольору, — швидкоплинні шедеври стихії «Сфумато» — зникають як дим, щоб знову відродитися, але ніколи не повторюватися. А якщо зазирнути в глибини всесвіту та побачити усю гармонію та довершеність творіння, то можна зрозуміти, що і саме сонце є лише пензлем в руці Великого Творця.

Виступаючи проти наслідування, Леонардо зазначав: «Я говорю живописцям, що ніколи ніхто не повинен наслідувати манери іншого, тому що він називатиметься внуком, а не сином природи відносно мистецтва. Адже якщо природні речі існують в настільки великому достатку, то швидше хочеться і слід вдатися до неї, чим до майстрів, які навчилися в неї» [Да Вінчі ЕР, с. 6].

Бажаючи бачити в своїх учнях самобутніх майстрів з яскравою творчою індивідуальністю, він застерігав: «коли у живописців немає іншого натхненника, окрім живопису, вже зробленого, то картина у живописця буде мало досконала; якщо ж він навчатиметься на предметах природи, то він виробить хороший плід, а не поганий, як це ми бачимо на живописцях після римлян (які весь час наслідували один іншого і із століття в століття штовхали своє мистецтво до занепаду). <...> тому найбільша дурість засуджувати тих, хто навчаються у природи і нехтувати авторами, учнями цієї природи!» [Да Вінчі ЕР, с. 6].

Також Да Вінчі поставив свого часу запитання: яким має бути живописець? І дав відповідь: «Це милостива природа поклопоталася так, що ти у всьому світі знайдеш, що наслідувати. <...> Розум живописця має бути подібний до люстерка, яке завжди перетворюється на колір того предмету, який воно має як об'єкт, і наповнюється стількома образами, скільки існує предметів, що йому протиставили» [Да Вінчі ЕР, с. 6]. Отже, за висновками Леонардо: стати хорошим живописцем — це сформуватися як універсальний майстер в наслідуванні своїм мистецтвом форм, вироблених природою, через бачення і змалювання їх спочатку у власній душі. Таким чином, у спадщині Леонардо да Вінчі, як митця і вчителя, постає переконання, що важливою новаторською традицією становлення справжнього майстра має бути дотримання принципів наслідування природи-художника, а не «традиційних художників».

Тепер поглянемо на різноманіття технік в творчості Рембрандта, в якій знаходимо спадок голландського мистецтва XVII ст. не лише в олійному живописі, а й в акварелі. Як всі великі майстри, художник володів широким арсеналом новаторських художніх засобів. У ранні роки він використовував срібний олівець, застосовуючи тушування. Пізніше став брати для створення

живописних ефектів італійський олівець і сангіну, використовуючи гусяче перо і просту паличку, котру вмочував у фарбу. Інколи він комбінував: на одному і тому ж аркуші вводив акварельну техніку і тонування, користувався білилами. Але улюбленою технікою для Рембрандта впродовж всього життя залишалося перо. Воно в його руках було особливо пластичним і гнучким. Рембрандт сполучав два кольори — коричневий бістр і туш, як і багато його художників-співвітчизників того часу. Він використовував їхні теплі і холодні властивості, добиваючись колористичного живописного враження. Рембрандт постійно експериментував, вивчаючи можливості водяної техніки. Додавав у фарбу білила, накладав її на вологу поверхню аркуша, розмивав штрихи, інколи застосовував палець. У його руках будь-який засіб ставав придатним для втілення творчого задуму. Картина «Спляча дівчина» виконана пером, а здається — ніби вільним, сміливим рухом пензля: створюється враження, що малюнок зроблений в лічені хвилини. Підфарбований блакитним відмиванням, фон контрастує з фігурою і створює простір, світло та повітря. Це твір, що нагадує майбутні роботи французьких імпресіоністів, характеризує одну із сторін багатогранного мистецтва Рембрандта, що випереджав час [Михайлов 1995, с. 16–18].

Новаторськими в англійському акварельному живописі першої половини XIX ст. стали твори Джозефа Меллорда Уільяма Тернера (1775–1851). В акварельному живописі він багато експериментував, застосовуючи різні варіанти багат шарового паперу. В процесі виконання акварелі для зняття фарб застосовував промокальний папір, зчищав фарбу хлібним м'якушем, щоб покласти новий тон. Для передачі відблисків вискоблював або білив крейдяним олівцем [Михайлов 1995, с. 27–29].

У період розквіту англійського акварельного живопису жоден інший художник не створив нічого, хоча б віддалено наближеного за майстерністю до робіт Тернера. Його майстерна техніка, витончена, деталізована дрібними мазками, була непорівнянна з манерою інших художників. Акварелі Тернера відрізнялися докладним опрацюванням деталей і, разом з тим, були написані

широко, сміливо, вільно. Поєднання начебто протилежних прийомів було унікальною властивістю Тернера. Процес його манери письма був дуже своєрідний — збереглося свідчення людини, присутньої при створенні акварелі «Сцена на морі»: спочатку Тернер рясно змочив папір рідкою фарбою, а потім почав несамовито терти, скребти, дряпати, перетворивши малюнок в справжній хаос; однак поступово почало з'являтися зображення корабля з усіма його дрібними деталями, і за кілька годин акварель була повністю завершена [Михайлов 1995, с. 31].

Якщо сучасники Тернера бачили у ньому «розкутого» (за китайською класифікацією) майстра, то в XX–XXI ст. ми би сказали, що Тернер — креативний художник (від англійського *creative* — здатний до вироблення нових, оригінальних ідей та їх втілення, спрямований на творчість) [Креативний EP].

Завдяки поєднанню високої майстерності, ентузіазму і репутації таких відомих майстрів, як Тернер, Блейк і Констебль, Англія відкрила нові можливості акварелі, готуючи її сучасний розквіт. З Англії акварель потрапляє через Францію на континент і проникає до Америки. Вона добре поєднується з романтичним духом, культом природи й інтересом до Сходу. У неї є свої літописці і поети, свої реалісти, новатори і фантазери. Майже жодному художникові XIX ст., як знаменитому, так і невідомому, не удалося уникнути її чарівності, магії постійного пошуку відкриття нових методів роботи, а такі генії, як Жеріко і Домьє, активно використовували її можливості відповідно до свого темпераменту.

Імпресіонізм (передвісники якого, Буден і Йонгкінд, були чудовими акварелістами) переніс в олійний живопис прозорість акварелі і її чарівну легкість. Через акварель Сезанн прийшов до свого кінцевого ліризму. Саме одкровення його чудових акварелей стало прикладом для революційного перебігу початку XX ст. — фовізму і експресіонізму, кубізму, футуризму і абстракціонізму [Лемари 1995, с. 8–9]. Так, протягом століть методами проб і помилок, пошуків і експериментів у творчості вже класичні техніки акварелі доповнювалися новаторськими.

Акварель не втратила своє місце і в мистецтві українських художників, що знаходять її вишуканим, чарівним та нескінченно тонким засобом вираження власної творчої індивідуальності. Акварельний живопис в силу своєї технічної специфіки, примхливості, імпровізаційності дає великі можливості автору індивідуально висловитися [Велігура 2017-д].

У ХХ ст. передумови виникнення авангардного образотворчого мистецтва в Україні формувалися в надрах модерну, у складному поєднанні європейської традиції з формами традиційного народного мистецтва. Певної інспірації український модерн зазнав через художників, які навчалися у Кракові, Мюнхені, Відні: М. Жука, О. Новаківського, Ф. Кричевського, О. Мурашка, А. Маневича. Порушником витонченого графізму російського «Миру мистецтва» став Г. Нарбут [Історія 2007, с. 112], а з «абстрактної акварелі» «Без назви» В. Кандинського (1910 р.) починається історія абстрактного живопису.

В акварельній роботі «Без назви» у 1910 р. (Додаток К) Василь Кандинський проголосив безпредметність основним принципом своєї подальшої творчості. Він залишив лише форму і колір виразниками змісту картин, бо не можна сказати, що при відсутності сюжету його роботи беззмістовні. Сьогодні картини Василя Васильовича розшифровуються крізь призму його теоретичних робіт, де він докладно обґрунтував свій оригінальний творчий метод.

Картина являє собою графічний аркуш невеликого формату, зміст якого нагадує експромт. Для його створення автор використовував акварель, туш і олівець. Білий фон можна трактувати як безмовність, адже Кандинський розшифровував цей колір як виразник мовчання. Червоний позначає в картині рух і неспокій, а також чоловічу силу, тоді як синій виступає символом таємниці і навіть містики. Ще присутній жовтий як позначення землі, чорний як знак Апокаліпсису (згасле Сонце) і зелений — виразник байдужості. Примхливі форми покликані підкреслити значення кожного кольору. Хоча за аквареллю «Без назви» були інші, більш цікаві роботи майстра, ця картина має колосальне значення для Кандинського, виступаючи новою віхою, що означувала повну зміну творчої парадигми живописця. Відмовившись від фігу-

ративного, предметного живопису, Василь Кандинський шукав нові форми для свого нового мистецтва. Цими інноваційними формами стали композиції і імпровізації, які, не маючи яскраво-вираженої сюжетної програми, несли думку в кольорі і формі, тобто були оповіданням самі по собі [Музеи ЭР].

Інша картина «Квадрати з концентричними колами» (1913 р.; акварель, гуаш і пастель на папері 23,8 x 31,4 см; Міська галерея в Ленбаххаузе) є наочним прикладом пильної уваги автора до геометричної форми, кольорів і взаємодій між ними. З точки зору Кандинського, коло як форма несе величезне напруження, а збагатившись кольором, як в даній роботі, воно постає вже як напруга, що володіє безліччю напружень. Цією внутрішньою силою замкненого кола автор не переставав захоплюватися і оспівувати в творчості. Кожне коло за допомогою кольору розділяється ще на кілька кіл, причому колір тут — це спосіб передачі різних психічних станів, радше, колір є тільки знаком певного стану. Тим складніше передати мінливість цих станів, їхню плинність через фарби — над цим питанням і трудився талановитий автор. Дослідники вважають цю роботу важливою, адже нею Кандинський підвів підсумок етапу дослідження геометрії і кольору [Музеи ЭР].

Життя та творчість Кандинського пов'язані з Україною: народився у 1866 р. в Москві, у 1871 р. переїхав з батьками до Одеси. У 1885 р. закінчив 3-ю Одеську чоловічу гімназію і вступив на юридичний факультет Московського університету (закінчив в 1892 р.). У 1896 р. вступив до школи А. Ашбе в Мюнхені, а в 1900 р. навчався в Королівській академії у Ф. Штука. У 1898 р. дебютував на виставці ТПРХ, після чого став регулярно брати участь в виставках як в Росії, так і за кордоном. Організував у Мюнхені художні об'єднання «Фаланга» (1901), «Нове художнє суспільство» (1909), «Синій вершник» (1911). Кандинський підтримував зв'язки з представниками авангарду — М. Кульбінім, Д. Бурлюком та ін. Допомагав в організації міжнародних художніх виставок сучасного мистецтва, в т. ч. I і II Салонів В. Іздебського у 1909/10 і 1911 рр. (у II Салоні був відкритий «відділ Кандинського», де експонувалися 54 роботи художника), а також весняної виставки 1914 р. в Одесі. Учасник Всеросійсько-

го з'їзду художників 1911–1912 рр. На початку I Світової війни повернувся в Росію. Після 1917 р. вів велику викладацьку і музейну роботу (в 1918–1921 — професор ВХУТЕМАСа), продовжував брати активну участь у виставках. В кінці 1921 р. виїхав до Німеччини, до 1933-го викладав в Баухаузі. Після встановлення фашистського режиму в Німеччині та закриття Баухауза переїхав до Франції, оселився в Нейї-сюр-Сен, поблизу Парижа, де провів останні роки. За життя художника і після його смерті відбулася ціла низка виставок його творів, в т. ч. в Одесі восени 1995-го пройшли Дні Кандинського, організовані ОХМ за підтримки та участі Товариства Кандинського (ЮНЕСКО).

Член ТПРХ з 1900-го. Виставки ТПРХ: IX (1898), X (1899), XI–XXI (1900–1910); виставка Музичної-драми товариства (1903), художньо-промислова виставка (1910) [ТЮХ 2014, с. 164–165]. Тодішня преса в Одесі писала: «Курйозні роботи Кандинського, наслідувача дивної школи не писати свої пейзажі пензлем, а розмальовував їх шпателем, тростиною, пальцем і іншими знаряддями...» [Вучетич 1900].

«Вся виставка в поданні кожного з нас ніби розділена на дві частини: на Кандинського і на “всі інші” картини, які зливаються воєдино, на противагу враженню від творів Кандинського» [Чуковский 1902].

«Чи пам'ятаєте, колись ми бачили, як Кандинський, що володіє неабияким хистом, також бавився калейдоскопічною грою своїх яскравих фарб, але як тільки він побачив, що це веде в глухий кут, мужньо кинув безплідну роботу, бажаючи йти вперед і вчитися» [Скроцкий 1915; ТЮХ 2014, с. 164–165].

Отже, один з векторів новаторства в акварельному живописі представлено через відкриття В. Кандинським абстракціонізму, коли безпредметність є основним принципом, де залишаються лише форма і колір, що слугують виразниками змісту картин та вкотре підкреслюють властивості акварельної техніки, яка дозволяє експериментувати, вільно висловлюватися й створювати зображення, де вібрація кольору розмиває контури і, передаючи натуру поетикою кольорових плям, народжених в авторському задумі, ґрунтується на оптичному сприйнятті і магії творчості [Велігура 2018-б].

В українському образотворчому мистецтві початку ХХ ст. виникли форми авангарду — супрематизм та кубофутуризм — течії абстракціонізму, які заперечують цінність зображення предмета (безпредметність).

Засновником супрематизму виступав український художник з польським корінням Казимир Малевич, який також залишив свій доробок в акварельному живописі. Так, у невеликому селі Пархомівка Краснокутського району Харківської області в Пархомівському художньому музеї зберігається робота Казимира Малевича — малюнок трохи більше звичайного аркуша А4, виконаний аквареллю, називається «Супрематизм-65». Точно відомо, що подарував його засновник музею Афанасій Луньов. А ось про те, звідки у нього самого ця картина, Луньов розповідати не любив [Пупченко ЕР].

Відомо, що супрематизм виникає внаслідок поєднання імпресіоністської та геометричної течій в абстракціонізмі, де безпредметні твори художника — це композиції з квадрата, прямокутника, трикутника, кола, хреста, та ін., забарвлені у відкриті кольори. Своє розуміння супрематизму К. Малевич обґрунтував у розвідці «Від кубізму і футуризму до супрематизму. Новий живописний реалізм», де зазначав важливість відкриття нового в образотворчому мистецтві: «Майстри цих двох епох (Античності і Відродження) зображували людину в повній формі, як зовнішній, так і внутрішній. <...> Але незважаючи на їхню величезну майстерність — ними все-таки не була закінчена ідея дикуна: “Відображення, як в дзеркалі природи на полотні”. Й помилково вважати, що їхній час — був найяскравішим розквітом в мистецтві і що молодому поколінню треба будь-що прагнути до цього ідеалу. Така думка помилкова. Вона веде молоді сили від сучасного плину життя і тим спотворює їх.

Тіла їхні літають на аеропланах, а мистецтво і життя прикривають старими халатами Неронів і Тиціанів. Тому не можуть помітити нову красу в нашому сучасному житті. Бо живуть красою минулих століть. Ось чому незрозумілими були реалісти, імпресіоністи, кубізм, футуризм і супрематизм. Ці останні художники скинули халати минулого і вийшли назовні сучасного життя і знаходили нову красу. І кажу: що ніякі стіни Академій не встоять про-

ти наступаючого часу» [Малевич 1916, с. 5]. «Передача реальних речей на полотно — є мистецтво вмілого відтворення і тільки. І між мистецтвом творити і мистецтвом повторити — велика різниця. Творити означає жити, вічно створювати нове і нове» [Малевич 1916, с. 9]. Також Малевич вважав, що копіювання природи це є крадіжкою або плагіатом, і художник повинен бути вільним творцем, а не вільним грабіжником [Малевич 1916, с. 10]. Митець запропонував новий підхід в живописі (свої твори ніколи не відносив до графіки) — супрематизм «барвистих одиниць, які будуються так, щоб не залежати ні формою, ні кольором, ні становищем своїм від іншої. Кожна форма вільна і індивідуальна, кожна форма є світ» [Малевич 1916, с. 28] «Квадрат не підсвідома форма. Це творчість інтуїтивного розуму. Обличчя нового мистецтва» [Малевич 1916, с. 28]. «Група супрематистів: К. Малевич, І. Пуні, М. Меніков, І. Ключ, К. Богуславська і Розанова — учинила боротьбу за звільнення речей від обов'язку мистецтва. Підпис: К. Малевич. Москва 1915» [Малевич 1916, с. 30–31].

У 1908-му році були написані роботи під назвою «Весілля» (20x20,5 см, акварель, чорний олівець, папір) (Додаток К) та «Відпочинок. Суспільство в циліндрах» (23,8x30,2 см, гуаш, акварель, картон), яку можна характеризувати першою забавою художника-початківця Малевича з композицією, кольором і простором [Десять ЭР].

«Автопортрет», датований 1909–1910 рр. (папір, гуаш, акварель, олівець, діаметр 25,1), — це один із трьох автопортретів, створених Малевичем між 1908 і 1911 роками, два інших зберігаються в Третьяковській галереї і Російському музеї. 5 лютого 2004 р. автопортрет продавався на аукціоні Christie's в Лондоні, тоді ціна його продажу склала £ 162 тис., що в свою чергу встановило рекорд для живопису Малевича. Востаннє автопортрет продано на аукціоні Sotheby's, Лондон, 3 лютого 2015 року за \$ 8,66 млн [Топ 10 EP].

Наступний «Автопортрет» 1910–1911 рр. (41,3x46,2 см, папір, темпера, акварель, туш, лак) знаходиться в Державному Російському музеї Санкт-Петербурга. Ця робота — чергова спроба вдивитися в себе, пошук нових спо-

собів відображення особистості за допомогою портрета. Художник замість звичайних прийомів, світла і тіні застосовує різні кольори. Крім майже природних відтінків шкіри, обличчя художника покрито колірними плямами насичених тонів. Це вказує на особливий погляд майстра на предмет і його вміння відобразити кольором свої відчуття. Він підсилює насиченість фарб, робить їх яскравими і помітними, виділяючи своє обличчя, надаючи йому особливого значення [Малевич ЭР].

Третій автопортрет Малевича написаний вже після його знайомства з французькими фовістами (буквально — «дикунами», від фр. Fauve — «дикий») — постімпресіоністами, які дозволяли собі абсолютно епатажне поєднання кольорів: наприклад, вони використовували для зображення людської шкіри смарагдову фарбу. Кольори тут вирують так само, як і розпливчасті фігури на задньому тлі. «Автопортрет» (1910–1911 рр., папір, акварель, гуаш, 27x26,8 см) зберігається в Третьяковській галереї. Найзнаменитіший з автопортретів молодого Малевича демонструє все, чого художник навчився у фовізму з його несподіваними кольорами і контурами. Однак тут вже вгадується його майбутній абстракціонізм, з перетворенням людського тіла в геометричні фігури. Ця робота, на відміну від попередніх, кричить про те, що автор явно сповнений впевненості в собі. Він дивиться прямо в очі глядачеві, а на задньому плані вже не безтілесні святі, а яскраво-червоні жінки-купальниці [Багдасарова ЭР].

Був у Малевича зв'язок із селянським декоративним мистецтвом і на цілком практичному ґрунті. Він відбувся завдяки художниці Олександрі Екстер. 1916 року вона залучила Казимира до створення ескізів вишивок для художньої артілі в селі Вербівка [Бура ЭР].

Олександра Олександрівна Екстер (1884–1949) — українська художниця, сценограф, педагог. Яскрава представниця європейського кубізму та футуризму, одна з основоположниць стилю ар деко. Визначною особливістю дарування Екстер є її універсальність. Тонкий живописець і графік, художник театру і кіно, ілюстратор книг, дизайнер, модельєр, педагог — в кожній сфері діяльності вона заявила про себе як оригінальний, талановитий майстер-новатор (Додаток К).

Художню освіту отримала в Київському художньому училищі. У 1907 р. вперше їде до Франції, вчиться в Парижі в Академії Гранд Шом'єр. Тут знайомиться з П. Пікассо, Ж. Браком, Ф. Леже. Пізніше знайомство з Леже переростає в багаторічну дружбу, спільну творчу і педагогічну діяльність. Саме у Парижі Екстер остаточно сформувалася як художник, якому під силу вирішення складних, неординарних живописних завдань. У 1909 і 1910 рр. експонує роботи в Одесі в салоні Іздебського [Каталог 1989, с. 4].

Екстер сміливо експериментує, поєднуючи акварель, гуаш, туш. Як художницю яскравого, декоративного таланту, її захоплює ідея синтезу лінії, форми, кольору. Багато працює над безпредметними композиціями, розписом абажурів, ширм, подушок, скатертей, хусток, суконь. Художниця оформляє театральні вистави в Московському камерному театрі («Ромео і Джульєтта», «Соломія», «Фаміра Кифаред»). В «Соломії» повною мірою виявилось колористичне дарування художниці. Це одна з кращих робіт за експресією, темпераментом, відчуттям форми [Каталог 1989, с. 5].

Творчість Екстер продовжує жити в різних жанрах сучасного мистецтва. Їй по праву належить значне місце серед художників-новаторів початку ХХ ст., які залишили спадщину в акварельному живописі: «Композиція» (1915, 53x33,5 см, акварель, гуаш, туш, перо, картон; Державний музей театального мистецтва, м. Київ); «Морський вид» (1910, 17x21 см, акварель, туш, олівець, папір; Державний Російський музей, С.-Петербург); ескіз завіси для Московського Камерного театру (1914, 53x73,9 см, акварель, гуаш, срібло, бронза, папір; Державний центральний театральний музей, ім. О. О. Бахрушина, м. Москва); ескіз жіночого костюма (31x21,6 акварель, гуаш, олівець, папір; із зібрання Е. Голубовського, Одеса) [Каталог 1989, с. 18, 20; Велігура 2018-в].

Також яскравим авангардистом в акварельному живописі в Україні був художник театру, футурист Анатолій Петрицький.

Анатолій Петрицький (1895–1964) — майстер вибухового темпераменту, ядучої іронії і невтомного експериментування. Будучи оригінальним художником театру, виконав вражаючі за образністю і безпомилковим відчуттям

епохи театральні строї і декорації у конструктивістській манері для театрів Києва, Харкова, Москви. У 1930-у році брав участь у Венеційській бієнале з картиною «Інваліди» («Мати»), створеною 1924-го року.

Петрицький ще зі шкільної лави почав свою художню діяльність одночасно і як художник-живописець, і як художник театру. Цими двома спрямуваннями проходило і далі його життя в мистецтві. Він залишився до кінця днів своїм вірним цим двом покликанням: кожне з них, як дві душі Фауста, намагалося перетягнути його цілком на свій бік.

Анатолій Галактіонович випереджав свій час, генерував нові мистецькі концепції, прокладав нові шляхи художнього розвитку. Творчо засвоївши кращі здобутки світового і вітчизняного мистецтва, він писав картини, що фокусують драматизм людського життя, створював яскраві художні панно, в барвистих ритмах яких звучить перегук з українським фольклором, зі стихією народної творчості.

Петрицький був художником, який прекрасно володів гострим і точним рисунком у виявленні характеру форми речей і явищ. Всі його твори побудовані на зарисовках з життя, доконче необхідних митцеві. Він виявляв невичерпну фантазію, творчу вигадку, плідно шукав нове, небачене в основі художнього образу, навіть фантастичного, лежать у цього українського художника живі спостереження самого об'єкта, з якого він виділяє характерні для нього риси, створюючи досі не бачену, нову реальність мистецтва [Бібліотека ЕР].

Петрицький знайшов індивідуальну стилістичну визначеність, сказав нове слово у світовій культурі ХХ сторіччя. Естетична система новітнього французького мистецтва, яку він відкриває для себе на початку століття на одній із київських лекцій, надала пошукам художника широти кольорового бачення, посилила міру живописного узагальнення. Чутливий до експерименту, Петрицький, динамізуючи композицію, перебільшуючи пропорції, завжди пам'ятав про норму і закон. Завдяки цьому його художні прийоми досягають потрібного формального чи емоційного ефектів («Композиція», 1923; «Жіночий портрет Ольга», 1922) [НХМУ ЕР-в, с. 6].

Доробок в акварелі він залишив, як художник театру, в ескізах костюмів: ескіз костюма Старої половчанки до опери О. Бородіна «Князь Ігор» (Державна опера, Одеса, 1926 р., папір, акварель, гуаш, бронзова фарба, аплікація); ескіз костюма Скомороха до опери О. Бородіна «Князь Ігор» (Державна опера, Харків, 1929 р., папір, акварель, гуаш, бронзова фарба); ескіз костюма Бога-Отця до комедії Остапа Вишні «Вій» (Театр ім. Івана Франка, Харків, 1925 р., папір, гуаш, акварель, аплікація); ескіз костюма Сотника до комедії Остапа Вишні «Вій» (Театр ім. Івана Франка, Харків, 1925 р., папір, гуаш, акварель, аплікація); ескіз костюма Бурсаків до комедії Остапа Вишні «Вій» (Театр ім. Івана Франка, Харків, 1925 р., папір, гуаш, акварель, аплікація); ескіз костюма Старий раб до п'єси Лесі Українки «В катакомбах», (1920 р. акварель, аплікація, бронзянка) [Культпросвіт ЕР].

Аквареллю виконані також: «Князь Ігор» — ескіз до опери О. Бородіна «Князь Ігор» (1929 р., акварель, гуаш, сріблянка на папері, 46x36 см); «Старий раб» — ескіз до п'єси Лесі Українки «В катакомбах» (1920 р., акварель, аплікація, бронзянка, 53x24 см); а також портрет письменника М. Доленга (1929 р., акварель на папері, 62x48 см) та портрет поета М. Семенка (1929 р., акварель на папері, 57x46 см).

У ХХІ ст. роботи українських театральних художників 1910–1920-х, виконані в руслі західного модернізму, часто показують на виставках українського авангарду. Український музей в Нью-Йорку вперше присвятив цьому феномену окрему виставку — «Інсценізація українського авангарду 1910–1920-х років», що тривала з лютого по вересень 2015 року. Там був представлений ескіз Анатолія Петрицького — костюм Тай-Хоя для спектаклю «Червоний мак» (папір, аплікація, акварель, 56x72,5 см; Харківський державний театр опери і балету, реж. Е. Вігильов, 1927 р., з колекції Музею театрального, музичного і кіномистецтва України, Київ) (Додаток К). Футурист Анатолій Петрицький, чиє полотно «Інваліди» виставляли на Венеціанській бієнале (1931), на сценах київської, харківської та одеської опер міксував фольклорні традиції із зухвалими авангардними ідеями [Виставка ЕР].

До названої виставки був виданий двомовний каталог (англійською та українською мовами). До каталогу включено всі 142 експонати виставки — 125 ескізів до костюмів (Олександра Екстер, Олександр Хвостенко-Хвостов, Борис Косарів, Вадим Меллер, Анатоль Петрицький), 3 театральні афіші й 14 документальних фото. Це перша масштабна академічна публікація, присвячена темі виходу авангарду за рамки живопису, появи авангардних візій на театральній сцені і кіноекранах. Вона є результатом ґрунтовних досліджень авангарду в мистецтві, саме в контексті української сцени. Сім провідних американських і українських дослідників авангарду стали авторами каталогу: Д. Боульт (John E. Bowlt), М. Мудрак (Myroslava M. Mudrak), Н. Міслер (Nicoletta Misler), М. Фаулер (Mayhill Fowler), Ганна Веселовська, Валентина Чечик, Тетяна Руденко. Вони подали розвідки про відображення європейських модерних тенденцій символізму, кубізму і футуризму ХХ століття в українському театрі [Інсценізація ЕР].

Так, у найбільшому творчому розмаху і в найближчій силі розквіту Анатолій Петрицький — майстер вибухового темпераменту та невтомного експериментування, знайшов індивідуальну стилістичну визначеність, сказав нове слово у світовій культурі ХХ ст., створивши неповторні твори, коли навіть акварельні ескізи набувають вже у ХХІ ст. світової слави [Велігура 2018-а].

Отож, у 1920-х — на початку 1930-х в українському мистецтві відбувалися процеси, що синхронно об'єднували його зі світовими тенденціями. Митці широко використовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували з кольором, фактурою, об'ємами, пластикою. Українське мистецтво того часу все ще відчувало себе частиною європейського художнього процесу [Історія 2007, с. 19].

Наступний період — від другої половини 1950-х по 1980-і роки — це складний, неоднозначний і суперечливий у своїх здобутках і прорахунках час. 1960-і сприймалися як «час відлиги», а 1970–1980-і — як «час застою», але це був період, коли в соцреалізмі намічається кардинальне оновлення, народжуються новації, відбувається накопичення нових якостей, а згодом відбува-

ється радикальний перегляд пластичної мови мистецтва. Унаслідок цього паралельно з офіційним мистецтвом створюється «андеграунд». Хронологічні рамки самого явища (з його різними назвами: «дисидентський рух», «мистецтво нонконформістів», «інше мистецтво», «андеграунд») дослідники окреслюють у межах з кінця 1950-х до 1980-х років. Це час «неофіційного мистецтва», що перебувало в ізоляції і протистояло соцреалізму [Історія 2007, с. 21].

У контексті теми дослідження варто згадати ім'я художника Олега Соколова (1919–1990) — основоположника другого одеського авангарду, який активно протистояв своєю творчістю соцреалістичній доктрині й системі радянського офіціозу [Искусство 2010, с. 4]. Народився 15 червня 1919 р. в Одесі. Художню освіту отримав в Одеському державному художньому училищі (1935–1939; 1948–1951 рр.) та у Львівському інституті декоративно-прикладного мистецтва (1947–1948 рр.). З 1940 по 1946 р. служив у Червоній Армії, поранений у боях Другої світової війни. З 1948 по 1951 р. працював в «Одеському товаристві художників». З 1955 по 1990 р. — старший науковий співробітник та завідувач експозицією Одеського музею західного та східного мистецтва. Соколов створив клуб «Колір, музика, слово» ім. Чюрльоніса при Музеї західного і східного мистецтва. Квартира О. Соколова у 1960-х роках була водночас його творчою майстернею і своєрідним клубом, місцем спілкування художника зі студентською молоддю і творчою інтелігенцією міста [Sokolov ER].

Квартира Соколова, де він жив і працював, була крихітною, тому формат акварелей, гуашей — завжди маленький. Він блискуче знав світове мистецтво. Велике місце в творчості Соколова займало живописне «бачення» музики. Шуберт і Бах, Вагнер і Стравінський і, звичайно, Скрябін — ці імена були для нього священні. Його композиції віддзеркалюють внутрішній стан душі: слухаючи звуки музики, художник покладався на інтуїцію. Іноді роботи виконані в м'яких для сприйняття ніжно-жовто-бузкових тонах з рідкісними вкрапленнями інтенсивних синіх, червоних і зелених фарб. В інших випадках, для передачі потужності «Прометейя» Скрябіна або туги гітари ним використовуються хаотичні, безформні, темні, іноді страшні, фігури. Він зіставляє звук і колір. Для

вираження тонких вібрацій душі зближує живопис з музикою, створюючи химерну гру широких колірних плям і ліній, співзвуччя різних тонів, співвідношень геометричних фігур і колірних ритмів [Искусство 2010, с. 4–5].

Більшість робіт Соколова 1950–1960-х за стилістикою можна розділити на дві групи. Перша група, що переважає, — драматичні експресивні абстрактні композиції, в яких величезні фантастичні хвилі «похмурих» кольорів — чорного, фіолетового, синього накривають своєю міццю і розмахом світле поле з нечіткими контурами. Роботи другої стилістики, що з'явилися в кінці 1950-х, це невеликі геометричні форми — квадрати, трикутники, кола, чорно-білі або чистих кольорів, що перетинаються відрізками прямих ліній, розташовані на монохромних поверхнях в різних композиційних співвідношеннях. Згодом ці техніки ускладнюються: пізніші твори вражають каліграфічною точністю пропорцій і співвідношень кольорів [Искусство 2010, с. 5].

Згодом Соколов захопився колажними композиціями. Абстрактні колажі відрізняються складним опрацюваннями букви та знаку питання, прямокутники з вписаними в них геометричними фігурами, з контрастами холодних і гарячих кольорів. Іноді художник використовував в колажі природні об'єкти (наприклад, листя дерев). Найбільш складними стали колажі, в яких автор поєднував тексти (в основному поезію) і живопис. Складно сказати, що в цих роботах було первинним: іноді текстові вставки задавали ритм і ідею живописних робіт, часто вірші були ілюстрацією побудов художника. Особливо цікаві роботи, в яких Олег Соколов використовував свої вірші. Це було найбільш органічно і цілісно, ставши чимось більшим, ніж просто живописом або поезією.

У 1970-і Олег Соколов досяг синтезу всіх перерахованих методів і способів. Його роботи — складні та непередбачувані. Всі елементи творів є суттєвими. Колір, форма, простір, точка, лінія, текст, об'єкти — все взаємопов'язане. Соколов намагався зіставити безмежний матеріальний світ з космосом почуттів. Ця здатність «чути» почуття, «бачити» духовне життя кожного предмета відчувається в його кращих творах. Бездонні глибини космосу,

їхня хаотичність зачаровує. Лінії, точки, штрихи, фігури, плями рухаються в безперервному космічному танці навколо центральної ланки картини — таємничого образу. Музика і поезія допомогли йому знайти власні способи та методи втілення своїх ідей на папері, допомогли знайти потрібне рішення художнього пошуку [Искусство 2010, с. 5].

Твори Олега Соколова зберігаються в колекціях Одеського Музею західного і східного мистецтва, Музею сучасного мистецтва Одеси, Одеського художнього музею, в музейних і приватних збірках в Україні та за її межами. Постійну експозицію творів О. Соколова відкрито в 2010 р. в Музеї сучасного мистецтва Одеси. Персональні виставки відбулися у 1990, 2009, 2010 рр., у складі групової «Музика світу» — у 2012 р. (усі в Одесі) [Sokolov ER].

На відкритті персональної виставки у 2009 р. йшлося: «В Одеському музеї Західного та східного мистецтва сьогодні відбулося відкриття виставки робіт художника Олега Соколова (1919–1990), присвяченої до його 90-річчя. У цьому музеї художник пропрацював понад 30 років. Після відходу Олега Соколова з життя його вдова, мистецтвознавець Олена Шелестова передала в музейну колекцію понад дві тисячі робіт чоловіка. У нинішній же експозиції, розміщеної в двох залах, представлені всього 90 акварелей, гуашей, малюнків тушшю. Але і вони показують, що в Одесі в роки тоталітаризму творив вільний майстер, який протиставив догматам соцреалізму синтез кольору, поезії, малюнка, музики» [Голубовский ЭР].

Також на період ХХ — початку ХХІ ст. припадає життя, становлення, творчість видатного одеського аквареліста, вихованця Михайла Жука, заслуженого художника України Василя Понікарова (1929–2014) — автора великоформатних, декоративних у своїй основі, темпераментних і феєричних натюрмортів та пейзажів [Море 2016, с. 8]. Незважаючи на московський вишкіл, його мистецтво виражає те стрижневе, головне, що відрізняє «одеську школу» пейзажного живопису: колоризм, ліризм, артистизм. Прекрасний у своїй натхненності і святковості, світ постає перед нами в роботах одного з найяскравіших і національно-самобутніх художників України. Василь Понікаров —

художник-віртуоз, що знав і володів всіма секретами акварелі, працював легко і радісно.

З 1980 р., подорожуючи на теплоході «Федір Шаляпін» на посаді художника, Понікаров побачив півсвіту і створив яскраві образні картини країн, міст, зумівши уникнути в них банальної «чепурні». Допитливість мандрівника з'єднувалася у нього з пильним поглядом художника. Джерелом натхнення часто служило море. Розповідаючи про водне середовище водними фарбами, художник приводить змістовний сенс своїх творів до повної згоди з пластичним вираженням. А скільки компліментів отримував Понікаров від своїх співвітчизників та іноземних пасажирів теплохода, скільки разів чув крики «Браво!» за авторську неперевершену майстерність виконання.

«Квіти — великий вчитель художників, для того, щоб досягнути і розібрати будову троянди, треба покласти не менш праці, ніж при вивченні людського обличчя», — вважав П. Кончаловський. Творчість Понікарова зайвий раз підтверджує справедливність цього судження. Над квітковими композиціями він працює постійно, поєднуючи легкість і ніжність з густою насиченістю кольору, узагальнення з крайньою деталізацією. Його техніка виконання широка, розмашиста, «монументальна», хоча об'єкт, строго кажучи, дуже камерний. Художник-новатор, порушуючи сталі канони композиції, максимально наближає квіти до глядача, підсовуючи їх щільно до рами картини, часом збільшуючи їхні реальні розміри так, що вони вибухають феєрверком, прагнучи за межі живописного простору.

Акварелі із зображенням квітів, об'єднані в серії, принесли художнику великий успіх. «Королем квітів і імператором соняшників» назвала його мистецтвознавець з Олександрії М. Шеріф [Понікаров ЕР]. У 1999 р. Василь Андрійович отримав Гран-Прі в Парижі на виставці приватних колекцій акварелі. Роботи майстра зберігаються в художніх музеях Одеси, Харкова, Очаківському музеї мариністичного живопису, Ізмаїльському історичному музеї, Прилуцькому краєзнавчому музеї, Міжнародному музеї акварелі (м. Фабріано, Італія) та приватних зібраннях.

Отже, дослідження спадщини митців-акварелістів ХХ–ХХІ ст. є багатим джерелом історії їхнього життя і творчості, де акварельний живопис становить невід'ємну частину культурно-історичного надбання, що є базисом для відкриттів та нововведень акварелістів наступних поколінь. Це є суттєво важливий зв'язок, який об'єднує минуле й сучасне, являючи інтерес для подальшого наукового дослідження в площині «спадщина — новаторство» в акварельному живописі в Україні.

Тому, досягаючи пошуки і надбання художників у межах століть і в межах індивідуальної творчості, неможливо не визнати належну роль акварелі серед найкращих українських та світових течій живопису ХХ століття та відзначити, що шлях новаторства в акварелі крізь всю історію художньої творчості митців завжди був зорієнтований на пошук засобів збагачення власного творчого арсеналу новими техніками, які зроблять картину самобутньою, авторською — такою, де дія творчого образу не зупиняється з плином часу, а містить в собі постійний емоційно-естетичний вплив на глядача.

Творчість є приватною справою тих, хто здатний і спроможний зрозуміти та зобразити власними методами навколишній світ, пропустивши його наче крізь люстерко власної душі, яка виражає себе досить вільно, без почуття страху й дискомфорту. Відображаючи на полотні навколишній світ, художник виражає своє ставлення до нього, бо головне — донести враження, не йти за тенденціями, знайти власний живописний хід і мати свою позицію у відтворенні побаченого. А засобів для цього достатньо, бо техніки живопису майже невичерпні: сукупність прийомів, якими визначаються естетико-практичні знання художника, особливе використання фарби та інших засобів для найкращого виконання картини. Новаторські тенденції у живописному мистецтві України засвідчують про те, що сучасні митці, як і раніше, йдуть своїм власним творчим шляхом, що відповідає їхньому світосприйняттю.

Наш сучасник, винахідник Стів Джобс, говорячи про творчих людей, зазначив: «вони пережили й побачили більше, ніж інші» [Джобс ЕР]. Чи не є ці слова дуже важливим чинником для митця, своєрідним творчим кредо?

Згадуючи слова Да Вінчі про вчителя-природу та про шкідливість копіювання інших, підсумуємо, що справжньому художнику необхідно мати і своє унікальне бачення, і спроможність унікально передати це бачення через доступні йому художні засоби. «І ти, живописець, вчися робити свої твори так, щоб вони залучали до себе своїх глядачів і утримували їх великим здивуванням і насолодою» — заповідав Леонардо [Да Винчи ЭР, с. 14; Велігура 2017-д].

3.2 Комбіновані техніки в акварелі на прикладі творів колекції Одеського художнього музею

Мистецтво майстрів, що працювали в акварелі, як найстаріших, так і наймолодших, промовляє про те, як багато залежить від техніки в найскладнішій структурі художнього твору. Ще раз стає очевидною закономірність, внаслідок якої техніка акварелі в певних випадках виявляється важливою, необхідною складовою художнього образу, творчого задуму. Мабуть, жодна малярська техніка не вимагає від художника такої віртуозної майстерності й тонкого відчуття кольору, як акварель. Неповторна своєрідність творів, написаних водяними фарбами у прозорості та м'якості їхнього шару, дозволяє передавати найтонші нюанси й відтінки світлоповітряного середовища.

У процесі цього розвитку з'явилися новаторські або комбіновані техніки в акварелі, які довершують роботи до справжніх витворів мистецтва. Різноманітність комбінацій технік в живописі дозволяє отримувати неординарні візуальні ефекти. Саме це робить акварельні твори, настільки різноманітними [Велігура 2017-е].

Техніка живопису (від грец. *Technike* — мистецтво, майстерність, вміння) — це набір прийомів в арсеналі художника, від рівня володіння якими залежить повнота розкриття творчого задуму за допомогою фарб, а також характеристика готового результату у вигляді картини. Крім того, техніка живопису є предметом наукового дослідження, а узагальнення отриманих даних служить орієнтиром для раціонального використання образотворчих матеріалів (фарб, ґрунтів, основи й т. п.) при створенні художнього твору.

Вивчення техніки живопису художником дає йому можливість збільшити термін існування своїх творів, максимально ефективно користуватися образотворчими матеріалами. З наукової точки зору сучасна техніка живопису має зв'язки з багатьма науками. Найважливіші відомості вона черпає з фізики і хімії, виходить з даних, отриманих технологією фарб і сполучників тощо. У давні часи живопис також користувався досягненнями сучасної тоді науки, і якщо виходити з найвищого рівня виконання творів, знання їхніх авторів були дійсно глибокі [Словарь ЭР-а]. Разом з тим, вивчаючи історію живопису, бачимо, що сучасні та зрозумілі нам техніки беруть свій початок в далекому минулому.

Поєднання акварелі, білил, гуаші, сангіни, туші, крейди, олівців, золота, срібла характерне для творчості художників ХІХ–ХХ ст., коли велике місце в мистецтві займали пошуки нових засобів виразності. Акварелі цього періоду містять дуже глибокі образні знахідки. Ідейний задум акварельних аркушів, будь то пейзаж або портрет, ескіз історичної або міфологічної картини, швидкий начерк, органічно і нерозривно пов'язаний з колоритом, який в значній мірі визначає емоційний вплив акварелі у поєднанні з іншими художніми матеріалами [Горбенко 1982, с. 91, 92].

Колекція творів акварельного живопису в комбінованій акварельній техніці багато представлена в зібранні Одеського художнього музею (раніше Одеська картинна галерея) у роботах таких митців, як: Л. Бакст, О. Бенуа, І. Білібін, В. Васнецов, О. Головін, М. Добужинський, Є. Лансере та ін. (повний перелік авторів та робіт див. у Додатку Г).

Процес авторських пошуків з плином часу не зменшується, а навпаки, з розвитком технічного прогресу, застосовуються нові матеріали. Так, ХХ ст. відзначилося в історії людства відкриттям акварельного олівця, який дав змогу розширення експериментів з акварельним зображенням.

Акварельний олівець був винайдений в 1940-х роках. Це перший водорозчинний олівець, який можна використовувати як звичайні кольорові олівці для забарвлення на кресленні або як акварельний олівець з використанням пензля і води [Watercolor ER].

Переваги таких олівців в тому, що зроблений попередній малюнок на папері можливо розмити водою або залити фарбою, де чіткі контури зіллються в єдиний нарис. Також олівцями можна працювати як по сухому паперу для опрацювання дрібних зображень і для штрихування або створення ефекту тонування, що дають яскравий насичений колір; так і по вологому, де отримувати зображення в техніці «*ala prima*» набагато простіше, ніж фарбами, але деякі грифелі олівців можуть залишати переривчасту лінію або зовсім пролизати по мокрому аркушу. В одній роботі можна використовувати комбінування технік «по сухому» або «по мокрому» паперу.

Необмежені творчі перспективи відкриває також акрилова фарба, яка розчиняється водою, як і акварель, що і зумовлює їх спільне використання у комбінованій техніці. Однією з переваг акрилу є можливість застосування на різних поверхнях та поєднання з багатьма іншими матеріалами, відкриваючи широкий шлях для художніх інновацій та втілення сучасних, неординарних ідей.

Коротка історія акрилу — це історія мистецтва, яке взяло світ штурмом. Акрилові фарби були насправді розроблені як промисловий товар. Німецька хімічна компанія BASF, запатентована компанією Rohm and Haas, розробила першу дисперсію акрилової смоли в 1934 році. Доктор Otto Röhm, німецький хімік і засновник компанії Rohm and Haas, був тим, хто приніс практичний потенціал акрилових фарб до світу. Проте в ці ранні роки акрилові смоли призначалися лише для промислового використання.

Коли минули роки, а світ мистецтва пірнув у фазу експериментування та матеріалістичного вивчення, синтетична фарба нарешті знайшла своє покликання. Як і акварель, акрил пропонував власний набір характеристик і атрибутів, з яких виділялися універсальність, простота використання і довговічність. Акрилові фарби зроблені з пігментів, суспензованих в акрилову полімерну емульсію, їхньою характерною якістю є мінімальний час, необхідний для сушіння. Не дивно, що вони стали фаворитом абстрактних експресіоністів. Ці фарби є водорозчинними та стають водостійкими після висихання. Акрил також дуже універсальний з точки зору його застосування. Фарби мо-

жуть бути легко застосовані на полотні, дереві, металі і навіть на високоякісному папері. Послідовність використання фарби може бути легко змінена в залежності від кількості води, яка використовується для її розбавлення.

З часу впровадження як художній матеріал, акрилові фарби відіграли важливу роль у формуванні мистецького світу та були невіддільною частиною ряду важливих художніх рухів. Акрил увійшов в мистецтво в той час, коли художники вже намагалися відійти від академічних та реалістичних стилів живопису в сучасний період розвідки та експериментів. Природно, що це захоплює, і прості у використанні фарби, стали обличчям революції в образотворчому мистецтві [Wonder ER].

Сьогодні промисловість випускає контурну акрилову пасту, яка застосовується для нанесення декоративного контуру або використовується для створення фігурно-об'ємного фрагменту, візерунку тощо. На робочу поверхню контурна паста наноситься безпосередньо з тюбика без використання інших інструментів. При застосуванні вона нагадує тонку лінію, яка лежить на поверхні, як візерунок-дріт, а точки, орнаменти зручно робити контуром з тонким кінчиком. Акрилові контури це сучасний матеріал для декоративних, комбінаційних робіт. Вони можуть виступати в якості єдиного декоративного елемента, утворюючи візерунок чи малюнок, або застосовуватися спільно з заливками акварельних фарб, або наноситися на білий аркуш, тканину, шкіру, деревину, кістку, скло тощо.

Утім, впродовж століть і сьогодні фаворитом в комбінованій техніці акварелі залишається гуаш.

Гуаш (слово французького походження *gouache*; італ. *Guazzo* — водяна фарба) — фарби, розтерті на воді з клеєм і домішкою білила, а також живопис цими фарбами. Вживається переважно для живопису на папері, шовку, дає непрозорий шар [Гуашь ЭР].

На відміну від акварелі, у гуашових фарбах фактура матова і більш щільна, тому при комбінуванні акварель може стати непрозорою — висихає білястим кольором, тобто переймає властивості гуаші. Для того, щоб пропи-

сати деталі, гуашшю можна працювати поверх акварелі, яка повністю перекриває основу. Ця техніка стає в пригоді, щоб перекрити невдалі місця, зробити ефект сухого пензля.

Практичними перевагами гуашових кольорів є їхня насиченість та яскравість — ця якість усе більше привертала увагу митців, починаючи з художників фовізму, експресіонізму та абстрактного мистецтва, для яких колір був центральним емоційним та важливим художнім засобом вираження.

З історії відомо, що гуаш також відіграла особливу роль у художньому творчому процесі Марка Шагала (1887–1985). Один з найвідоміших представників авангарду XX століття, він бачив цю технологію в Парижі близько 1910 року, експериментував з нею. Гуашові фарби були ідеальними для спонтанних імпровізацій, передаючи майже невичерпні варіації зображення Шагала. За допомогою техніки гуаш він міг відкрити багате сховище зображень через уяву [Materialkunde ER].

Влітку 1973 року в Одеському художньому музеї відбулася виставка під назвою «Західноєвропейський і американський живопис і малюнок» з колекції Арманда Хаммера (США). На виставці було експоновано в декількох залах одеського музею 114 шедеврів (54 живопису, 60 графіки). Серед представлених авторів були роботи і Марка Шагала [Живопись ЭР]. А у 2013 р. Ізраїльський культурний центр Одеси при посольстві Ізраїлю в Україні оголосив конкурс образотворчого мистецтва, присвячений 125-річчю від дня народження великого художника єврейського походження Марка Шагала. Ідея організувати такий конкурс народилася після проведення пересувної виставки картин Марка Шагала українськими містами. Вона побувала в Києві, Дніпропетровську, Харкові. Тобто в тих містах, де є ізраїльські культурні центри. За задумом організаторів, в художньому конкурсі могли брати участь як художники-початківці, так і студенти мистецьких навчальних закладів. Ніяких обмежень ні за розміром робіт, ні за технікою виконання не було. Кращі роботи відбиралися за такими головними критеріями: композиція і техніка виконання [Шевчук ЭР].

Популярність гуаші в комбінації з аквареллю зумовлена можливістю створювати непрозорі фактурні форми поряд з прозорими, та різноманітням самого художнього матеріалу, що розширює можливості для експериментування. Але, крім гуаші, сьогодні, як і в минулих століттях, в комбінаційних техніках акварелі застосовується пастель.

Пастель (франц. *pastel*; від лат. *Pasta* — тісто) — група художніх матеріалів, що застосовуються в графіці та живописі (згідно з сучасною музейною класифікацією, робота пастеллю на папері відноситься до графіки). Найчастіше випускається у вигляді крейди або олівців без оправы, що мають форму круглих брусків або брусків з квадратним перетином.

Пастель буває трьох типів — «суха», олійна і воскова. Олійна пастель виробляється з пігменту та лляної олії шляхом пресування. Аналогічно виробляється «суха» пастель, за тим винятком, що не використовується олія. Основу воскової пастелі складають віск екстракласу і пігменти. Олійна пастель вважається матеріалом навчальним, в той час як її сухий аналог використовується як в навчальних цілях, так і в художніх. У техніці «сухої» пастелі широко використовується техніка «розтушовування», що надає ефект м'яких переходів і ніжності кольору.

Існує два основних види сухої пастелі: тверда і м'яка. М'які пастелі складаються, в основному, з чистого пігменту, з невеликою кількістю сполучної речовини. Підходять для широких насичених штрихів. Тверді пастелі рідше ламаються, оскільки містять більшу кількість речовини, що сполучає. І прекрасно підходять для малюнка, адже сторону палички можна використовувати для тону, а кінчик для тонких ліній і опрацювання деталей.

Для малювання пастеллю потрібна фактурна поверхня, яка буде утримувати пігмент. Малюнки пастеллю зазвичай виконуються на кольоровому папері. Тон паперу підбирається індивідуально, з огляду на завдання малюнка. Білий папір заважає оцінити насиченість основних кольорів [Пастель ЭР].

Завдяки своїм властивостям акварель стає прекрасною основою для різного роду тонувань, враховуючи те, що пастель добре покриває акварель, що

дозволяє створювати м'які переходи одного кольору до іншого. А наприклад, якщо на темний фон покласти світлі штрихи пастеллю, то можна отримати красиві ефекти від контрастного перекриття по тону, або зробити контрастне перекриття за кольором: на синьому фоні жовті штрихи. В зображеннях передача форми може відбуватися лінією, штрихом, контуром, а все колірне рішення, як підфарбовування, тоновими відтінками. Це дозволяє отримувати підфарбований малюнок. Отже, пастеллю можна як писати, так і малювати в комбінаціях з аквареллю.

З історії походження відомо, що пастель отримала свою назву від слова «а пастелло», яким іменували техніку малювання одночасно чорним італійським олівцем і червоною сангіною, іноді з підфарбовування іншими кольоровими олівцями, що застосовувалася італійськими художниками XVI ст., в тому числі й Леонардо да Вінчі. У XVIII ст. пастель стає вже самостійною технікою та отримує особливу популярність у Франції, де її використовували такі відомі художники, як Франсуа Буше, Моріс Кантен де Латур, Шарден, тобто Жан Батист Сімеон, пізніше Жан Етьєн Ліотар, Ежен Делакруа. Видатним пастелістом була й італійська художниця Розальба Карп'єра. Потім настав період, коли про пастель забули, і інтерес до неї знову повертається тільки в другій половині XIX століття.

Деякі провідні художники-імпресіоністи охоче користувалися пастеллю, цінуючи її за свіжість тону і швидкість, з якою вона дозволяла їм працювати. Манера Едгара Дега, наприклад, відрізнялася дивовижною свободою: він накладав пастель сміливими, ламаними штрихами, іноді залишаючи проступати крізь пастель тон паперу або додаючи мазки олією або аквареллю. Одним з відкриттів художника стала обробка картини паром, після чого пастель розм'якшувалася і її можна було розтушовувати пензлем або пальцями. Дега не тільки по-новому використовував техніку пастелі, а й створював з її допомогою картини, що перевершують за розміром твори інших художників, виконані пастеллю. Іноді він зшивав для цього разом кілька листів, щоб отримати поверхню потрібного йому розміру.

Дега говорив, що пастель дозволяє йому стати «колеристом з лінією». При цьому художник може добитися колірною звучання кольоровими дрібними штрихами. Штрихи ці можна змішувати, розтираючи пальцем, розтушовкою або сухим пензлем, але можна залишати й в чистому вигляді, подібно до мозаїки.

Пастель спресовується менше, ніж крейда, а тому лягає на папір з більшою колірною щільністю і формує бархатисті штрихи з м'якими краями. Пастель знаходиться на межі між малюнком і живописом. У ній поєднуються лінія і колір: нею можна малювати й писати, працювати штрихуванням, мальовничою плямою, сухим або мокрим пензлем. Особливість пастелі в тому, що при мінімумі сполучника барвна маса являє окремі частинки пігменту, відбиваючись від яких, світло розсіюється в різні боки, надаючи барвистому шару особливої променевості, бархатистості, специфічної пастельної м'якості.

Пастель може давати й дуже насичений, і дуже слабкий тон, однак у неї є великий недолік: шар пастелі, нанесений на поверхню, надзвичайно недовговічний і при найменшому торканні може зруйнуватися. Для того, щоб уникнути цього, поверхню обробляють спеціальним складом, що оберігає малюнок, але кольори при цьому помітно тьмяніють.

Художників постійно хвилювала проблема збереження творів, що стала темою багатьох вчених трактатів. Винаходилися різні фіксативи, але навіть найдосконаліші з них змінювали початковий тон пастелі, спотворювали її колористичну гаму, губили її природну бархатистість. Найбільш надійне збереження пастелі — в хорошій окантовці під склом. В цьому випадку пастельний твір може жити, не втрачаючи своєї краси, століття [Пастель ЭР].

Прикладом тому є колекція Одеського художнього музею, до складу якої входять подібні твори: «Роботи одного з найвагомніших членів ТПРХ К. Костанді представлені ескізами до його картин і чудовою за колоритом пастеллю “Страсний четвер”».

Т. Дворніков — один з кращих пейзажистів. У кожному, навіть звичайному і буденному мотиві він вміє побачити велику красу. М'які світлі тони

його пастелей вірно і поетично передають стан природи. Довгі переплетені штрихи, майже ніколи не розтерті, впевнено утворюють форму предметів. Роботи “Пейзаж”, “Либідь”, “Зима”, овіяні неповторною поезією. Точні тональні співвідношення великих колірних плям, вписаність кожного елемента допомагають авторові передати життя природи.

“Відпочинок після боротьби” Д. Крайнєва — велике досягнення майстра в роботі пастеллю. Сидячий напівоголений чоловік з відкинутою назад головою, з блискучою від поту шкірою, циркова афіша на стіні та на підлозі таз з водою — все це розкриває важку, виснажливу працю професіонала-борця.

У роботах О. Гауша відчувається прагнення автора знайти в пейзажі велику декоративність форми та кольору. Захопленість узагальненнями призводить художника до деякої стилізації малюнка» [Виставка 1967, с. 4, 5].

Також Гауш вдало поєднував у своїх роботах акварель з пастеллю, білилами, зокрема робота «Вітер» (1901; папір на картоні, італійський олівець, акварель, пастель, 23,4x48,5 см). Праворуч внизу: О. Гауш 1901. На звороті картону наклейка з написом: О. Гауш СПб. З Одеського музейного фонду 1932 р. (раніше-зібр. М. Брайкевіча. Одеса).

«Бахчисарай. Торбей» (папір на картоні, акварель, білила, 57x46 см). Праворуч внизу: Бахчисарай. Торбей. О. Гауш. Придбана на аукціоні в Одесі у К. Сребенської 1938 р. [Виставка 1967, с. 23].

До техніки пастелі зверталися і багато інших членів ТЮРХ: П. Ганський, портретист Ю. Бершадський, пейзажист М. Феферкорн, мариніст В. Бальц. [Виставка 1967, с. 4]. А вже в комбінованій техніці (акварель, пастель) представлені роботи О. Бенуа, зокрема «Альтанка» (Трельяж. Павловськ) (1902; папір, акварель, пастель, 43x51 см).

Отже, пастель привертає майстрів живопису благородством, чистотою і свіжістю кольору. Бархатистість поверхні фактури, жвавність і бентежна вібрація штриха, тонкість і вишуканість техніки пастелі в поєднанні з прозорістю фарб акварелі створюють світ, що заворожує глядача відчуттям безмежності в творчості.

Якщо художник працює з пастеллю та аквареллю недбало, всі їхні переваги зникають. Ці техніки вимагають точності, інтуїтивного «чуття» щодо обраного кольору, тому що змінити його потім найчастіше неможливо: чистий, пастельний «мерехтливий» тон виникає лише при первинному нанесенні, що і робить ці техніки в поєднанні складними та по-своєму унікальними.

Окрім гуаші та пастелі, акварельну фарбу ще комбінують з тушшю.

Туш (нім. Tusche) — чорна фарба (рідка або у вигляді твердих плиток — має назву «суха туш»), що не втрачає з часом чорного кольору. Служить для креслення, малювання. У давнину виготовлялася з сажі, отриманої при спалюванні хвойної деревини, рослинної олії і смол, в ХХ ст. — також з газової кіптяви, сажі, одержуваної при спалюванні нафти і її продуктів. Іноді тушшю називають аналогічні до чорної туші кольорові фарби, виготовлені на основі кам'яновугільних барвників [Тушь ЭР].

Вже згадуваний труд Ченніно Ченніні «Книга про мистецтво або трактат про живопис» (1437) в наш час набуває особливої цінності й значення, бо розкриває історичну техніко-живописну спадщину, де, зокрема, зустрічаємо опис приготування чорної фарби (туші).

«XXVII. Як готувати чорну фарбу декількома способами. Зауваж, що є кілька видів чорної фарби. Це, по-перше, м'який чорний камінь, який представляє жирну фарбу. Попереджаю тебе, що немасна фарба завжди краще, ніж жирна. <...> Існує ще чорна фарба, яка виготовляється з виноградних лоз. Лози повинні бути спалені: на їхню золу наливають води та охолоджують і потім розтирають так само, як інші чорні (фарби). Ця фарба чорна і немасна і є цілковитою з уживаних фарб. Існує інша чорна фарба, яка виготовляється в такий спосіб. Візьми повну лампу лляної олії й постав її запаленою під цілком чисту посудину так, щоб полум'я лампи відстояло від дна судини на два або три пальці; дим, виходячи з полум'я, буде стелитися по дну судини, утворюючи шар кіптяви. Трохи почекай, візьми посудину і чимось зіскрібай цю фарбу, тобто кіптяву, на папір або в яку-небудь посудину. Ця фарба вже сама по собі дуже мілка і немає потреби її молоти та розтирати. Отже, наповнюй

лампу олією і розташовуй зверху посудину багато разів, виготовляючи, таким чином, стільки фарби, скільки тобі потрібно» [Ченніни 1933, с. 27].

Сьогодні промисловість виробляє декілька видів туші. Спиртова туш (індійська туш) — водостійка, із сажі в спиртовому розчині шелаку; при застосуванні наноситься пензлем або пером. Водна туш після висихання має середню водостійкість, складається з сажі в розчині клею (казеїнового). Латексна (полімерна) туш — дуже водостійка; туш з сажі в розчині полімеру підходить для використання як контур під акварель. Недоліком є швидке висихання, щільно прилипає до поверхні пера і потрібно витирати відразу, поки туш ще не затверділа. Акрилова туш — по суті є рідкою акриловою фарбою, де пігмент міститься в розчині полімеру.

Отже, з огляду на те, що туш і акварель розбавляються водою і добре змішуються, можна в роботі їх комбінувати разом. Кольорова туш, що дає яскраві кольори та красиво розпливається на папері, також дозволяє експериментувати. Кольорові плями, заливки, орнаменти, штрихи, риси, крапки можна поверх готової акварельної роботи покрити тушшю, що також відкриває можливості для творчості й новаторства.

Одеський художній музей презентує твори в техніці акварелі й туші таких митців, як К. Агніт-Следзевський, Я. Аптер, О. Бенуа, М. Самокиш (повний перелік творів див. у Додатку Д).

Ще досить цікавою є комбінована техніка акварелі з жовтком курячого яйця, що дозволяє отримувати фактурний прозорий або непрозорий живопис. Вищезгаданий Ченніно Ченніні в своєму трактаті про живопис пише про акварель з додаванням яєчного жовтка так: «XXXII. Як ти можеш робити пробілювання акварельними білилами, а тіні чорнильною аквареллю. Коли ж ти будеш більш досвідчений, я раджу тобі ще прагнути робити досконало побілку аквареллю так само, як це ти робиш чорнильною водою. Візьми білил, стертих з водою, змішай їх (*temperala*) з яєчним жовтком і тушуй так само, як чорнильною водою. Але це тобі буде важче і вимагає більшого досвіду» [Ченніни 1933, с. 26]. Бачимо, що вже в далекій давнині здатність жовтка до склею-

вання була настільки очевидною, що думка застосування його в живописі як сполучної речовини фарб не могла не зародитися у художників того часу.

Сучасне вивчення складу і властивостей курячого яйця дає живописцю важливі відомості. Жовток відноситься до азотистих речовин, що містять в собі сірку; вона легко розкладається і загниває, тому в якості консерванту в жовток перед роботою необхідно додати оцет. Пропорція може бути така: на один жовток — одна чайна ложка оцту.

Одна з очевидних властивостей жовтка полягає в притаманному йому жовто-помаранчевому, досить інтенсивному кольорі, що впливає при змішуванні з акварельною фарбою на забарвленість. З давнини художники в темперних фарбах використовували світлий жовток для складання світлих тонів, наприклад світлих облич. Сильно забарвлений темний жовток — для темних тонів, наприклад, смуглявого кольору шкіри. Ще одна важлива властивість жовтка: після висихання утворюється прозора плівка з блиском, що створює візуальний ефект глянцевого покриття — лаку.

Також треба враховувати, що акварельна фарба з додаванням яєчного жовтка повільно висихає й допускає як пастозний метод письма, так і тонкошаровий; можна також прописувати одне і те ж місце кілька разів, після висихання нижнього шару. Для досягнення тонких переходів з тону в тон і попадання в необхідний тон та відтінок кольору необхідно пензель в процесі роботи змочувати водою. Жовток із-за густої консистенції дозволяє писати аквареллю фактурними мазками, а колір робить більш насиченим та яскравим. Тому акварелі з жовтком різноманітні по виконанню і фактурі, ця техніка дозволяє писати як широкими заливками, прозорою лесировкою, моделюючи форму, так і густим пастозним одношаровим написанням в повну силу.

Застосування комбінованих технік характерно не тільки для художників минулого і сучасності, а й для архітекторів, які постійно перебувають в пошуку нових художніх виразних засобів для створення багатопланового перспективного простору в зображенні, а також при передачі фактури й предметів та різноманіття навколишнього середовища. Яскравим прикладом тому є

життя та творчість архітектора Генріха Топуза (1916–1999), який відноситься до архітекторів, що все життя органічно поєднував роботу над новими проектами з історичними дослідженнями, в результаті яких з'явилися чудові замальовки старого міста Одеси, в якому народився й працював.

Нерідко архітекторів звинувачують в тому, що старі міста втрачають своє обличчя, своєрідність; між тим природний плин часу, самої історії призводить до того, що в Одесі, наприклад, на сьогоднішній вулиці Пушкінській збереглося лише два-три будинки, які існували за часів Пушкіна, а Гоголь бачив зовсім іншу вулицю, що нині носить його ім'я. І тільки завдяки архітекторам, що виконували достеменно точні ведуги, ми можемо уявити собі, як виглядало місто в ту чи іншу архітектурну епоху [Топуз 1986, с. 4]. Тому акварелі Топуза в зібранні Одеського художнього музею мають не лише художню, а й історичну та наукову цінність.

Архітектор завжди захоплено займався образотворчим мистецтвом. Навчання у таких чудових майстрів, як Т. Фраєрман, О. Постель, О. Шовкуненко, зробило його професійним графіком. І до виставок своїх малюнків і акварелей Топуз ставився не менше відповідально, ніж до проектів споруд. Важливим є те, що завдяки праці художника було створено у графіці архітектурний літопис Одеси, що став його освідченням у коханні чорноморському місту [Топуз 1986, с. 2].

У 1984 році з 29 червня по 30 липня у виставкових залах Одеського художнього музею відбулася персональна виставка Топуза, присвячена 190-річчю Одеси, де експонувалося 197 робіт: були представлені акварель, пастель і малюнок. У каталозі виставки під назвою «Акварель, пастель, малюнок» були представлені акварелі і роботи в комбінованій техніці. Зокрема: «Тиша в парку» (1980; папір, акварель, пастель, 26x35 см), «Після дощу» (1980; папір, акварель, пастель, 26x36 см), «Будинок творчості» (1980; папір, акварель, пастель, 23x35 см), «Дорога в Комарово» (1980; папір, акварель, пастель, 30x40 см), «Щуче озеро» (1980; папір, акварель, пастель, 29x40 см), «Літо в Криму» (1982; папір, акварель, пастель, 28x38 см), «У Чорного моря»

(1982; папір, акварель, пастель, 26x36 см), «Суханово» (1983; папір, акварель, пастель, 19x34 см, 23x35 см), «Суханово. У озера» (1983; папір, акварель, пастель, 22x34 см) [Топуз 1986, с. 5–6].

Серед безлічі інших творів були також представлені графічні роботи митця на папері фломастером, зокрема: «Краків» (1969; папір, фломастер, 27x39 см; 13x20 см; 27x39 см), «Колонада на Приморському бульварі» (1966; папір, фломастер, 14x22 см), «Театр опери та балету» (1980; папір, фломастер, 14x20 см), «Театр оперети» (1980; папір, фломастер, 14x20 см), «Бібліотека ім. О. М. Горького» (1984; папір, фломастер, 14x20 см), «Планетарій» (1984; папір, фломастер, 14x20 см) та інші [Топуз 1986, с. 4–6]. Ці графічні твори є досить цікавими, адже розкривають авторську манеру виконання та майстерне володіння сучасним матеріалом ХХ ст. — фломастером, що і сьогодні є актуальним. У новаторських пошуках художники застосовують комбінування акварелі з фломастером, маркером.

Фломастер — приналежність для малювання і письма за допомогою фарби, що стікає з резервуара до пористого наконечника. Виріб було винайдено в 1960-х у Японії. Практично відразу ідею перекупила німецька фірма Edding, що займається виробництвом фарб. Спочатку фломастери не мали попиту серед покупців. Популярність вони здобули лише в 1980-х роках після виходу рекламного ролика про диснейвських персонажів, які малюють за допомогою даного атрибута. Найпростіші фломастери складаються з чотирьох частин: пластикового корпусу, ковпачка-заглушки, пористого стрижня та фетрового наконечника. Останній виступає для письма. Фломастери використовуються насамперед для малювання. Вони завоювали широку популярність завдяки своїй яскравості й різноманітності відтінків не лише серед дітей, а й серед дорослих.

Маркер — стійкий фломастер на водній або спиртовій основі. Був створений в 1960 р. німецькою фірмою Edding, названої на прізвище її засновника. Їхній перший всебічний маркер став прабатьком цілого покоління подібних виробів. Якщо в середині минулого століття поява нового канцелярського

атрибута була справжньою сенсацією, то сьогодні цю продукцію можна придбати чи не в кожному магазині. Асортимент пропонованих товарів вражає уяву. Маркер — улюблене письмове приладдя офісних співробітників. Однак його можна використовувати при роботі не тільки з папером, а й з безліччю інших матеріалів, будь то шкіра, тканина, скло, гума та ін. Основними виробниками маркерів є Німеччина і Японія, випускаючи високоякісну канцелярську продукцію. Нижній ціновий сегмент займають вироби, що виготовляються в Китаї, Таїланді та Південній Кореї.

Фломастери використовуються переважно для малювання, рідше — з метою виділення будь-якої інформації на папері. Однак вони не придатні для роботи з іншими поверхнями, будь то скло або метал. Нанесені даним пристроєм написи можуть розтікатися або швидко стиратися. Тоді як маркер має більш широку сферу застосування, роблячи позначки не тільки на папері, а й на інших поверхнях. Він стійкий до впливу повітря, вологи, до температурних перепадів. Таким чином, головне його призначення — маркування різних речей, але художники його застосовують як матеріал для творчості.

Маркери представлені на ринку переважно в декількох базових відтінках: червоному, чорному, зеленому, синьому. Тоді як у фломастерів існує безліч різних кольорів. Крім того, вони продаються виключно наборами, зазвичай по 6–16 екземплярів в коробці. У цьому полягає ще одна відмінність маркера від фломастера, адже перший товар реалізується переважно поштучно. Зате термін його експлуатації значно довший і може доходити до трьох років. Класичні ж фломастери швидко закінчуються або висихають, період їх служби не перевищує декількох місяців. І малюють вони часто не надто яскраво. Маркери ж залишають дуже насичені позначки. Завдяки широкому наконечнику лінії виходять ширшими в порівнянні з класичним фломастером, вістря якого значно тонше [Разница ЭР].

При комбінації технік маркер легко лягає на акварель, можна лініями графічно моделювати форму або промальовувати деталі. Також в роботах можливо використовувати кольорові фломастери, підбираючи потрібний ко-

лір від світлих відтінків до темних або яскраво насичених. Можна застосовувати коректор для отримання білого кольору, малюючи лініями, точками, створюючи малюнок або орнамент. А для вибілення акварелі на мокру фарбу необхідно покласти потрібного розміру дрібку солі, яка прибере фарбу до кольору основної поверхні.

Отже, будь-який експеримент відкриває двері уяві та дозволяє знайти художнику свій власний шлях у творчості й відкрити улюблену техніку в живописі чи графіці. Технічні тонкощі, нюанси, особливості при комбінаціях та всередині самих технік надзвичайно різноманітні. Тому і не дивно, що у кожного художника була відпрацьована своя техніка, яка дозволяла мати власну манеру виконання. Автори творів жили кожний в свій час, були різними особистостями: романтиками або фанатиками, фантастами або реалістами, одержимими будь-якою ідеєю, власним баченням та ставили перед собою найрізноманітніші творчі, художні, естетичні завдання. Однак, на шляху їх вирішення майстри були підвладні історично доступним матеріалам, технологічним можливостям свого часу. Утім, незважаючи ні на що, багатьом художникам вдалося досягти високої майстерності та авторської особливості в зображенні. Їхні роботи стали прикладом професіоналізму та віртуозності у володінні різними техніками й свідченням доброго художнього смаку. Тому техніки, які є важливою складовою і передумовою творчого процесу та чинником його кінцевого результату твору, не можуть залишитися поза увагою дослідження з історії й теорії культури через те, що образотворче мистецтво є невіддільною складовою серед візуальних пам'яток культури України.

3.3 Техніка авторського фактурного акварельного живопису «Текстиль»: традиції і новації

Процес творчості є невід'ємною та важливою складовою існування та функціонування художньої культури у суспільстві. А потреба в творчості є однією з найважливіших людських потреб вивільнення одного та подолання іншого, де творчий акт завжди є процесом пошуку.

Досліджуючи творчі експерименти художників-акварелістів, можливо побачити, що пошуки європейських, китайських, українських та інших майстрів демонструють непростий творчий шлях, закладаючи базис для нововведень сучасності і надихаючи на власний творчий пошук. Експерименти з папером, способом та манерою нанесення акварельної фарби привели автора дисертації, як практикуючого художника, до власного стилю — фактурного акварельного зображення, яке візуально має ефект текстильного полотна, нагадує тканий гобелен, але виконане на папері і назване «Текстиль». Автор пропонує практичне застосування техніки «Текстиль» і вводить нову термінологію для станкових картин: «акварельні картини-килими», «акварельні картини-панно», «акварельні картини-гобелени», «акварельні картини-печворк», «акварельні картини-рушники» [Велигура 2018].

Аналізуючи акварельні твори і техніку художників XVII–XX ст., знаходимо, що кожен з них є «метром» живопису, а їхні твори — культурною спадщиною людства. У мистецтві акварелі на сьогоднішній день сформувалося різноманіття технік, прийомів, стилістичних напрямків. Багато іменитих художників внесли свій вклад в скарбницю акварельного живопису. Акварель перебувала у витоків творчого шляху А. Каналетто, Д. Баттіста, Ф. Гварді, Т. Гертена, У. Тернера, Е. Делакруа, П. де Уїнта та ін. Акварель вже давно містить в собі всі властивості закінченого станкового твору і не розглядається як підмальовок до олійного живопису. Починаючи з XV–XVI ст., в Італії та інших країнах Європи акварель — від водяної техніки бістро і туші до введення багатокольорового зображення — сформувалася як самостійна техніка живопису.

Невід'ємною умовою розвитку акварелі також було поширення паперу в Європі в XV ст. Для акварелі папір — не просто основа, але і її основна і випромінююча матриця. Його зерниста білизна поглинає і одночасно відображає колірні хвилі, але, експериментуючи з кольором, майстри не обмежувалися білизою і тонували папір. Наприклад, у Венеції, прославленому центрі кольору і ліричного пейзажу, використовували знаменитий, попередньо пофарбований

блакитний папір, що дає цікаві живописні ефекти: успіх і вид зображення залежали від властивих аркушу якостей і від точності дозування пігменту і води. Так і сьогодні — це складна техніка, тому що навіть на дуже якісних спеціальних сортах паперу акварель погано піддається виправленням.

Венеціанський художник XVIII ст. Франческо Гварді (1712–1793) в своїх акварелях використовував сорти обгорткового паперу, який дозволяв йому отримувати бажані ефекти в розпливчастості, в їх з'єднаннях. Це сприяло передачі рухливості середовища. Гварді нерідко використовував і сам тон паперу, залишаючи великий простір не займаним пензлем, створюючи враження глибокого повітряного середовища [Михайлов 1995, с. 11].

Одним з піонерів англійського акварельного живопису заслужено визнаний Пітер де Уїнт (1784–1849). Він віртуозно працював широкими, жорсткими пензлями по фактурному паперу. Його акварелі відрізнялися чистотою кольору, в них багато світла і повітря, сильних контрастів між світлими і темними масами, що робило їх життєвими і правдивими [Михайлов 1995, с. 25].

Працюючи в Італії, використовував тонований папір і У. Тернер (1775–1851) — новатор в англійській акварелі початку XIX ст. Він застосовував синій папір. Так, наприклад, картина «Захід сонця. Руан» виконана гуашшю на синьому тлі; римські етюди також виконані на тонованому папері. А в останніх своїх роботах для більш яскравої передачі відтінків світла ламп в театрі, факелів або феєрверків в нічному небі використовував папір, тонований в коричневий фон.

Говорячи про папір, його сорти і властивості, не можна не згадати і про стародавній Китай, де він, власне, і був винайдений. Винайшов папір, згідно з китайським літописом, чиновник на ім'я Цай Лунь в 105 р. н. е. Для цього він взяв волокна шовковиці, старі ганчірки, пеньку, дерев'яну золу, все це ретельно потовк і змішав з водою. Отриману масу виклав на дерев'яну раму і сито. Після того, як вода стікала, масу сушили на сонці і ретельно розгладжували за допомогою каменів. В результаті були отримані міцні аркуші паперу, що не поступалися за якістю паперу з шовкової сировини, але були набагато

дешевші. Вперше в історії людства був отриманий доступний і якісний матеріал, придатний для письма, заміни якому немає і дотепер [Бумага ЭР]. В сьогоденні китайські художники використовують м'який тонкий рисовий папір для одношарового живопису, а папір твердих сортів — для багатшарового.

Можливості багатшарової водяної техніки унікальні: в лічені хвилини майстер може зобразити гілку квітучого дерева, квітку півонії або лотоса, сидячого на гілці птаха, тобто — будь-яку мінливу натуру, демонструючи при цьому техніку безперервного руху пензля, коли рука і пензлик стають цілісним інструментом художника. У китайському акварельному живописі є прагнення до споглядання внутрішнього, духовно-сакрального, лірико-поетичного начала, наповненості метафорами, алегоріями, символікою кольору; апеляції до пізнання суті речей не тільки і не стільки розумової, скільки інтуїтивної і чуттєвої.

Основа під акварельне зображення використовується дуже різна: крім паперу, в Китаї для розпису віял і ширм основою служить шовк; в Єгипті — папірус; в Європі, в овальних портретах, — слонова кістка.

Застосування акварельної техніки поширюється, наприклад, в інтер'єрі, як декоративне прикрашання стін, яке в Україні мало назву «мальовка» (за словником — розфарбовування, розмальовування [Традиція ЕР, с. 402]). Також це розпис, зроблений на невеликому форматі паперу, часто аквареллю або гуашшю на вибір художника. «Мальовки» використовувалися для творчих пошуків потрібного елемента, квітки або листочка на папері для подальшого відображення на стінах будинків, тому що в кінці XIX — на початку XX ст. в Україні процвітав настінний розпис. Досить швидко «мальовка» витіснила справжній настінний розпис і стала дуже популярною завдяки своїй практичності.

Щороку в будинку білились стіни, і розпис, який був на стіні, також забілювали. Виникало питання нового малюнка, але «під руку попалася» паперова «мальовка», яку можна було просто повісити на стіну замість того, щоб розмальовувати стіну заново. Крім того, її можна було купити на базарі й не вишукувати майстрів по селу, які і так були дуже зайняті. Поступово маленькі паперові фрагменти перетворилися на повноцінні полотна.

Залежно від того, яке місце в хаті мала прикрашати «мальовка», її робили відповідного розміру та формату: у вигляді квітки в овалі — для комина; чотирикутною з килимовою, переважно центральною композицією, коли «мальовка» призначалася для запільної стінки; у вигляді довгої смужки, коли вона мала прикрасити сволок, а така смужка з одним вирізаним зубцем краєм — для полиці, або у вигляді рушника, коли мала зайняти місце у міжвіконні.

Якщо порівняти «мальовки», зроблені до революції, з «мальовками» радянського часу, можна помітити, що перші повністю імітують мотиви настінних розписів. Пізніше народні майстри, працюючи на окремому аркуші паперу, починають рахуватися вже не стільки з місцем, де має висіти «мальовка», скільки з розміром та форматом паперового аркуша. Так в «мальовці» з'являються елементи станковізму, а настінний розпис поступово відривається від стіни й набуває принципово нових мистецьких якостей [Бутник-Сіверський 1967, с. 18].

«Мальовка», відокремившись від стіни, поступово перетворилася в станковий декоративний розпис, що має самостійне художнє значення. Поява таких розписів пов'язана з іменами відомих народних майстрів ХХ ст. — Наталією Вовк, Параскою Власенко, Ганною Собачко-Шостак, творчість яких зіграла визначну роль у становленні і розвитку українського народного мистецтва.

Ранні твори Вовк та Власенко не дійшли до нас, а от розписи Собачко-Шостак, датовані 1913–1921 рр., було знайдено. Частина з них було експоновано на персональній виставці художниці в 1965 р. Перші акварельні малюнки Собачко вражають своєю монументальністю, надзвичайно життєрадісним колоритом. Вони ще схожі на «мальовки» своїм традиційним рослинним орнаментом, типовим для Київщини. У цих творах, виконаних в народній традиції, є мотиви, привнесені зовні, зокрема, в зображенні окремих квіток і листочків відчувуються елементи українського барочного вишивального орнаменту ХХІІІ ст.

Після Жовтневої революції вперше твори народних майстрів були показані на «Першій виставці селянського мистецтва», організованій Київською

губнаросвітою в першотравневі дні 1919 р. Разом із Собачко на ній виступали відомі народні митці П. Власенко, В. Довгошия, Є. Повстяний та ін. Роботи цих майстрів користувалися великим успіхом не тільки у нас на батьківщині, а й за кордоном: впродовж 1922–1927 рр. вони були показані в Берліні, Празі, Лондоні, Парижі, всюди зустрічаючи теплий прийом.

Розквіту станкового декоративного розпису в наступний період значною мірою сприяли систематичні творчі контакти народних майстрів з художниками-професіоналами. На Республіканській виставці українського народного мистецтва 1936 р. з подібними розписами виступили вже не поодинокі майстри, а велика група художників з різних областей України. Тут поряд з Власенко та Собачко презентували свої твори петриківчани: Т. Пата, В. Вовк, сестри В. та Г. Павленко, П. Глущенко, Н. Білокінь. На цій же виставці цікаві за сюжетами роботи показала художниця з села Болотне на Київщині М. Примаченко.

Надалі кожен з цих майстрів не тільки зберігає властиві його творчості риси, а ще виразнішим виявляє свій індивідуальний почерк. Разом з тим, їхні твори стають більш завершеними у рисунку, більш гармонійними у кольорі, ще більш декоративними. По суті, це вже зразки нового жанру в українському народному мистецтві — станкової декоративної графіки, що почав складатися в 1930-х роках і остаточно визначився в 1940–1950-х рр. [Бутник-Сіверський 1967, с. 19–20]. Навіть свого часу Анрі Матіс (1916 р.) зазначив: «Не вам, а нам у вас треба вчитися, адже ви маєте велике національне мистецтво, ікони і унікальне народне мистецтво Ганни Собачко-Шостак».

Серед славетних імен українських народних митців ХХ ст. ім'я Ганни Собачко-Шостак посідає особливе місце. Творчість народної майстрині — унікальне явище в історії не лише української, а й світової культури. Художник яскравого індивідуального самовияву, вона віртуозно володіла лінією, ритмом, кольором. Образи її композицій співзвучні сьогоденню й водночас пов'язані із прадавніми пластами народної культури. «Твори Собачко-Шостак — золота сторінка в історії українського мистецтва», — сказав про неї письменник М. Стельмах [Шестакова ЕР].

Життя майстрині у мистецтві тривало понад півстоліття, зазнало декілька етапів свого розвитку й щораз спалахувало з новою силою.

Собачко-Шостак родом з відомого центру народного мистецтва — с. Скопці Баришівського повіту Полтавської губернії (нині с. Веселинівка Київської обл.). Творчий шлях розпочала в навчально-показовій килимовій майстерні, відкритій у 1910 р. у рідному селі, в маєтку поміщиці А. Семигradoвої. Художнім процесом майстерні керувала професійний художник Є. Прибильська. Демократична спрямованість, всебічна обізнаність Прибильської та Семигradoвої, їхні постійні контакти з художниками-авангардистами визначали основну діяльність навчально-показової майстерні.

Як художниця, Ганна Феодосіївна, безумовно, виросла на ґрунті народної культури. Проте, великий вплив на її творчість мали енергійні авангардистські пошуки декоративного трактування орнаменту її вчительки Євгенії Прибильської. У доробку Собачко є композиції, виконані під впливом настінного малювання. Проте, форма та щільне заповнення площини орнаментальними елементами у творах майстрині, безперечно, пов'язані з полтавськими килимами та вишивками. Будуючи свої композиції на домінанті кольорових плям і варіантності різних за розмірами та конфігурацією «примхливих» квітів та листя, майстриня ніби розтинає квіти на складові, а потім збирає їх поновому, досягаючи за допомогою ліній та кольорових сполучень відчуття або рівноваги, або динаміки та руху. На деяких панно пелюстки квітів непомітно, безперервно, з волі автора, трансформуються в образи птахів, комах, риб, фантастичних істот, іноді людини. Усі зображення сплетені воедино, що викликає асоціації зі стародавніми тератологічними орнаментами. Перед нами живописно-декоративні фантазії, в яких відчувається присутність чогось незбагненого і які живуть за своїми законами в особливому світі.

За внесок у розвиток народного мистецтва України та участь у виставці 1936 р. Собачко-Шостак одна з перших отримала звання «Майстер народного мистецтва УРСР», а за участь у Декаді українського мистецтва та літератури в Москві їй присуджено I премію та відзначено Дипломом I ступеня.

Новий період творчого злету таланту Ганни Феодосіївни припадає на останні роки життя. Вісті з України, віднайдені ранні роботи, які зберегла Прибильська, інтерес та увага науковців — все це стало досить сильним стимулом для творчої натури, імпульсом до праці, і 80-річна майстриня знову серйозно береться за пензлик. В результаті народжується нова серія робіт «Квіти України». У 1963 р. її твори експонували на Республіканській виставці народного мистецтва, а 1964-го — на виставці, присвяченій 150-річчю від дня народження Т. Шевченка. Вони мали великий успіх і у 1965 р. були висунуті на премію ім. Т. Шевченка. У цей період її композиції стають гранично насичені кольором, в них відчувається неповторна індивідуальність, особливе світобачення автора. На рівні підсвідомого художниця творила власний міф прекрасного. Перед нами феєрії барв та орнаментальних елементів. Це не тільки ліричні твори, а й монументальні, до деякої міри епічні. Серед них, як і в 1920-ті рр., ми бачимо шедеври орнаментального декоративного мистецтва.

За своє довге життя художниця створила багато високохудожніх творів. У Музеї українського народного декоративного мистецтва зберігається унікальна колекція робіт Ганни Феодосіївни Собачко-Шостак. Упродовж більш ніж п'ятдесяти років музей веде велику роботу з популяризації мистецького надбання майстрині. Її твори експонувалися більш ніж на 40 музейних виставках як в Україні, так і в багатьох містах Радянського Союзу та за його межами. Серед них виставки у Франції, Угорщині, Канаді, Чехословаччині, Румунії, Бельгії, Австрії, Данії, Португалії, Югославії, Німеччині, Польщі та США. Організовував Музей і персональні виставки автора [Шестакова ЕР]. До 125-річчя від дня народження майстрині (1883–1965) з 31 жовтня 2008 р. по 15 січня 2009 р. у музеї Українського народного декоративного-мистецтва в Києві відбулася виставка творів Собачко-Шостак.

Також з «мальовок» починалася творча біографія ще однієї відомої народної художниці українського наїву з села Петриківки Дніпропетровської області Тетяни Пати (1884–1976); перші з них вона виконала ще в 1914–1915 рр. Заслужений майстер народної творчості Української РСР, самобутній

і оригінальний художник з характерним індивідуальним почерком і творчою манерою, вона збагатила скарбницю українського народного мистецтва новим і неповторним.

Селище Петриківка, засноване запорізьким козаками у другій половині XVIII ст., з давніх-давен славиться чудовим народним мистецтвом — стінописом і декоративним розписом на дерев'яних побутових речах. Із покоління в покоління передають народні митці таємниці своєї майстерності. Красиві, гнучкі криволінійні форми петриківського квіtkового орнаменту продовжують давню традицію. Це відгомін своєрідного мистецтва стилю українського бароко. Петриківські майстри не тільки відображають форми реальних квіtkів, наприклад, гвоздики чи ромену, а й створюють образи фантастичних, небачених у природі квіtkів. Це традиційна квіtkа «цибулька», схожа на розрізану навпіл цибулину, «кучерявка», «бурячок», тощо. Крім різноманітних квіtkів, петриківці малюють ягоди (калину, полуницю, виноград) та птахів. Ажурність і графічна чіткість малюнка, віртуозність його виконання досягаються письмом за допомогою тоненького пензлика з котячої шерстки, які виготовляються майстрами власноруч. Яскраві контрастні кольорові поєднання в творах (характерні — червоне з зеленим) одержують застосуванням природних барвників із соку ягід і рослин, розведених на яєчному жовтку з молоком. На початку XX ст. петриківці почали виготовляти «мальовки»: паперові рушники, килимки та деталі архітектурного декору (стрічки до карнизів печі, квіtkи до комина, лиштву до слижів і сволока). У Петриківці було чимало селянок-майстринь, котрі розписували хати та виготовляли «мальовки» на продаж. Проте лише одній з них, а саме Тетяні Паті, судилося прокласти нові стежки розвитку петриківського декоративного розпису.

Слава про її розписи пішла далеко, і Пата стала виконувати на замовлення мальовки на папері. Це були невеликі за розміром букети з квіtkів та ягід (23x16 см), призначені для наліплювання до «дзеркала» на комині печі. Подібний малюнок із зображенням локальними тонами ягід і квіtkів суниці, датований 1913 р., зберігається зараз у фондах Дніпропетровського історичного му-

зею ім. академіка Д. Яворницького (далі — ДІМ), який перший почав збирати зразки петриківського розпису, порадивши петербурзькій художниці Е. Евенбах поїхати до Петриківки і ознайомитися там з народним мистецтвом.

Евенбах виконала акварельними фарбами на кальці багато фрагментів настінних розписів, які нині зберігаються у фондах Дніпропетровського історичного музею. Художниця зробила також оригінальні малюнки народних майстрів. У Петербурзький музей вона привезла 10 фрагментів розпису для коминів роботи Пати. У Києві в ДМУНДМ зберігаються 4 малюнки Пати з колекції Евенбах (1913 р.) [Пата 1973, с. 5].

У фондах ДІМ збереглися килимок і два ескізи розпису коминів, виконані Патою на великих аркушах паперу (106x93 см). Композиція ескізу килимка нагадує справжній тканий килим: у центрі — розкішні квіти, скомпоновані у великому овалі, по краях — кутові заповнення з квітів. Композицію завершує широка кайма «бігунчик» з в'юнких стеблин з бутонами і листям. Кольорове рішення килимка тримається на гармонійному поєднанні основних і додаткових кольорів.

Відомо, що також на замовлення Яворницького вона писала на папері рушники, але їх немає у фондах ДІМ. Проте у Києві в ДМУНДМ є мальовані Патою на папері рушники, що наслідують композицію «кілкових» рушників, якими селяни прикрашали хату, вішали їх на кілках — дерев'яних гвіздках. Характерним для їхньої композиції є розміщення вазона з квітами або деревця на кінцях і кайма «бігунець» по краях рушника. Пата теж дотримувалася принципів такого компонування, проте мотиви розпису залишаються її власними, неповторними, а кольорове рішення — різнобарвним, не подібним до старих вишиванок. Паперові рушники датуються 1929–1930 рр., і до того ж часу належить також цікавий твір Пати, що теж зберігається в ДМУНДМ. Це — букет з пухнастими рожевими та синіми султанами, дуже динамічно намальованими, здається, що стеблинки гойдаються від подиху вітру. Квіти намальовано на кольоровій підкладці, по якій пелюстки прописано оситняком. Композиція елементів букета асиметрична, в центрі — більші плями квітів,

догори — дрібніші, а по краях букет закінчується бутонами, листям та дрібною — папороттю і травками. Надзвичайно винахідливо Пата передає матеріальність листочків, пелюсток квітів [Пата 1973, с. 6].

За участь у виставці 1951 р. художницю нагороджено медаллю «За трудову відзнаку». Роком раніше її прийняли до Спілки художників України. У 1950-х Пата продовжує активно працювати. Вона бере участь у всіх виставках народного мистецтва. В Дніпропетровському художньому музеї зберігаються цікаві колекції її малюнків 1956–1959 рр., на яких зображені фризи, букети квітів, калина і полуниці. У 1958 р. вона експонує серію із 12 невеличких аркушів (28x19 см): калина, полуниці, пташки, букети різноманітних садових і лугових квітів. Вони написані яєчною темперою соковитими, майже пастозними мазками і дивують своїми насиченими сонячними світлом тонами. Для художниці характерне надзвичайно життєрадісне сприйняття кольору, що не зникає і в літньому віці. У 1960-х вона створює новий художній образ рідної української природи, твір, що підкорює своїм ліричним звучанням. Це панно «Зозуля на калині», яка вирішувалася у різних варіантах. На великому аркуші паперу (64x87 см) намальовано зелений кущ калини з китицями червоних ягід, серед яких сидить на гілці, відразу не дуже й помітна «сива зозуля». Також відоме «Панно з птахами» — твір з динамічною композицією, де птахи кружляють по віночкові з квітів. Це панно у 1968 р. експонувалося на Першій Всесоюзній виставці декоративного-мистецтва СРСР. Твори художниці широко відомі завдяки репродукціям в українському журналі «Народна творчість та етнографія», в спеціальних мистецтвознавчих виданнях й альбомах, виданих українськими видавництвами «Мистецтво» та «Наукова думка», експоновано на батьківщині та на міжнародних виставках [Пата 1973, с. 8].

Так, у 2014 р. у приміщенні Дніпропетровського Будинку мистецтв відкрилась виставка петриківського розпису «Спадкоємність традиції». Ця виставка колективом Будинку мистецтв проходила на вшанування імен славнозвісних майстрів петриківського розпису Тетяни Якимівни Пати (20 лютого 2014 р. виповнилось би 130 років від дня народження) та Федора Савича Па-

нка (21 лютого виповнилось би 90 років від дня народження), і була присвячена організаторами 200-річчю Великого Кобзаря, який так любив і цінував народне мистецтво.

Виставка надала можливість мешканцям та гостям Дніпра познайомитись з розмаїттям зразків славнозвісного петриківського розпису, що сьогодні є візитною карткою України і занесений ЮНЕСКО до Репрезентативного списку культурного надбання людства. Метою проведення такої виставки було також ознайомлення з життєвим і творчим шляхом фундатора петриківської художньої школи Тетяни Пати, ім'я якої вшановано встановленням міської мистецької премії (рішення Дніпропетровської міської ради від 2006 року). Ця премія вручається один раз на рік за найвищі творчі досягнення в декоративно-вжитковому та прикладному мистецтві у Дніпрі.

Організатори намагались передати спадкоємність традиції декоративного розпису в Петриківці — традиції, що була збережена в ХХ ст. та продовжує свій розвиток і сьогодні. Петриківська школа декоративного малювання, відкрита у 1936 р під керівництвом Тетяни Пати, здійснила чотири випуски, серед випускників якої славнозвісні майстри: Марфа Тимченко, Векла Кучеренко, Галина Прудникова, Марія Шишацька, Зоя Кудіш, Василь Соколенко, Віра Клименко-Жукова та улюблений з учнів майстрині Федір Панко. Саме вони серед тих, хто формував обличчя декоративно-прикладного мистецтва України до 1970-х рр.

В експозиції виставки значне місце було відведено меморіальному розділу, де можна було ознайомитись з фотографіями славнозвісних митців, науковими розвідками, фотоальбомами, каталогами, книгами про життя і творчість Тетяни Пати та Федора Панка. А головне — побачити фотокопії кращих авторських творів цих визначних майстрів, які зберігаються у державних музеях [Слобода ЕР].

Творчість народних художників України нерозривно пов'язана з життям народу і народними традиціями, висловлюючи думку, темперамент народу і будучи, по суті, основою культури нації, її глибинним потенціалом, її душею.

Воно живить своїм невичерпним творчим багатством і ідеями професійне мистецтво. Так і приклади авторських пошуків та експериментів європейських, китайських та інших майстрів, будучи загальносвітовою спадщиною, закладають базис для нововведень сучасності.

Як показує історія, техніки живопису майже невичерпні, тому що це сукупність навичок, які є наслідком естетичного світосприйняття і практичних знань художника і проявляються в особливому використанні фарби і інших засобів для найкращого виконання твору. Дослідження акварельних технік живопису надихнуло автора дисертації на власний творчий пошук. Спроби експериментування з папером, манерою нанесення акварельної фарби привели до власного стилю — фактурного акварельного зображення, яке своєрідно продовжило традицію української «мальовки».

Роботи, виконані в цій техніці, візуально мають ефект текстильного полотна, яке нагадує тканий гобелен. Звідси і виникла назва техніки — «текстиль». Розміри картин не характерно великі для акварелі і наближаються до текстильних панно, килимів, що дозволяє ввести нову термінологію: «акварельні картини-килими», «акварельні картини-панно», «акварельні картини-гобелени». А з'єднання або комбінування зображень на різних фрагментах фактурного паперу в єдине, цілісне композиційне панно дозволяє говорити про «акварельні картини-печворк».

Перші роботи в техніці «Текстиль» були представлені на персональній виставці в місті Києві (Україна) в галереї «Арт-міх» в період 8.04.–1.05.2011 р. У відгуку-рецензії куратора виставки Т. Грекової йдеться: «На виставці було представлено (47) робіт. Більшість експонованих картин було виконано в техніці акварелі, в основному, це були натюрморти і пейзажі. Але найбільшу цікавість викликали роботи, виконані в авторській техніці фактурного акварельного зображення. Для цього використовувався фактурний папір, що був розписаний аквареллю таким чином, що це нагадує тканий гобелен, тобто має ефект текстильного полотна. Використовуючи елементи українського традиційного розпису та кольори, що притаманні національним традиці-

ям, Наталія Велігура створила на фактурному папері за допомогою акварельних фарб картини-рушники, які стають окрасою сучасного інтер'єру, але в той самий час пов'язані з національними джерелами. На мій погляд, ця техніка є дуже цікавою і ексклюзивною, тому нашою порадою для Наталії було розвивати саме цей напрям її творчості. Виставка привернула увагу фахівців і схвальні відгуки критиків та відвідувачів галереї» [Грекова 2011]. Приклади робіт в техніці фактурної акварелі «Текстиль» представлені у Додатку Л.

Відображаючи на полотні навколишній світ, художник виражає своє ставлення до нього, тому що головне — донести враження, не йти за тенденціями, знайти власний живописний хід і мати свою позицію у відтворенні побаченого. Сьогодні модель творчості художника орієнтована на результат, в якому кожна техніка вдала, коли є, що написати з її допомогою. При всій своїй складності і різноманітності акварель, як і будь-яка техніка живопису, сама по собі нічого не означає без таланту і майстерності художника, а творчий результат визначається сукупністю досвіду, знань, винахідливості і вправності автора. У класичній, що не змішаній техніці акварелі художник приборкує і підпорядковує своїм ідеям і задумам воду, забарвлену кольором. За допомогою води домогтися фактури дуже складно, тому зараз в промисловості виробляються прозорі гелі для фактурного зображення в акварелі, де зберігається прозорість фарби і можна писати об'ємними, фактурними мазками. Але автору дисертації в пошуках фактурного зображення в акварелі хотілося зберегти первинність техніки — воду, колір, папір, без додаткових домішок. Тому основною фактурою була обрано папір з тисненням, який і створив візуальний ефект текстилю. Фрагмент фото «акварельного гобелена» (170x105 см, фактурний папір, акварель), максимально наближеного для розгляду фактури зображення, представлено у Додатку Л.

Акварель застосовували і застосовують для написання ескізів килимів і декоративних композицій — так, за ескізами Ганни Собачко вишивали панно і килими. Завдяки розвитку науки і техніки сьогоднішня промисловість виробляє різний за своїми властивостями і за розміром папір, що дало технічну

можливість для сучасної інтерпретації нових українських «мальовок», якими стали станкові «картини-рушники», «картини-килими», «картини-гобелени», «картини-панно», «картини-печворк». Така різноманітність особистого творчого підходу автора дозволяє, не забуваючи про витoki, але з'єднавшись з новаціями прогресу, не загубитися у великій кількості сучасного загальносвіттового культурного процесу [Велигура 2018].

Висновки до Розділу 3

Досліджуючи прояви новаторства в тенденціях розвитку акварельного живопису у соціокультурному та мистецькому контексті було простежено та виявлено особливості історичного новаторства мистецтва акварелі крізь призму творчих принципів, різних технік та рис творчих особистостей художників. Зроблено акцент на причинному зв'язку між новаторськими знахідками в акварельному живописі та особистістю митця, відповідно до чого використано нову термінологію щодо творчого кредо художника («розкутий», «новатор», «креативний»).

Також зроблено висновки, що шлях новаторства в акварелі крізь всю історію художньої творчості митців завжди був зорієнтований на пошук засобів збагачення власного творчого арсеналу новими техніками, які роблять картину самобутньою, авторською — такою, в якій дія творчого образу не зупиняється з плином часу, а містить в собі постійний емоційно-естетичний вплив на глядача, надаючи відбиток відтінків особистості майстра.

Враховуючи, що техніка в акварелі є важливою, необхідною складовою для створення художнього образу, творчого задуму, було досліджено колекцію творів акварельного живопису в комбінованій акварельній техніці, яка багато представлена в зібранні Одеського художнього музею. Роботи, виконані свого часу в цій техніці (комбінування акварелі з гуашшю, пастеллю, тушшю, маркером) мають на сьогодні велику художню цінність, тому питання технічного арсеналу художників не може залишитися поза увагою мистецтвознавчо-культурологічного дослідження.

Представлено авторську техніку фактурно-акварельного зображення «Текстиль», яке візуально має ефект текстильного полотна, але виконане на папері. Акцентуючи на розгляді фрагментів історії живопису, через творчі експерименти європейських, китайських, українських та ін. майстрів, було зроблено висновок, що багатогранність технік акварелі минулого стала базисом для нововведень сучасності, що надихає художників до пошуку власного напрямку в творчості.

Автором проведено роботу не тільки дослідницько-описову, а й художньо-практичну, у вигляді експериментів з манерою нанесення акварельної фарби на різні види паперу, що привело до власного формату картин, не характерно великих розмірів для акварелі, наближених до текстильних панно, килимів. Пропозиція відродити українські малюнки в сучасній інтерпретації, з позиції професійного мистецтва, в станкових зображеннях («акварельні картини-килими», «акварельні картини-панно», «акварельні картини-гобелени», «акварельні картини-печворк») є актуальною, по-науковому новою і цікавою, в зрізі спадкоємності культурних процесів минулого і сучасності, що і зумовило наукову новизну роботи.

Вектор дослідження сформовано з урахуванням поставленої мети, що дозволило поставити експеримент і дійти висновку, що процес творчості є невід'ємною та важливою складовою існування та функціонування художньої культури у суспільстві у нерозривному поєднанні традицій та новацій.

ВИСНОВКИ

Відповідно до мети, задач і результатів дослідження сформульовано такі висновки.

1. Було виявлено і доведено, що традиції і новаторство в акварельному живописі як об'єкт дослідження та явище художньої культури досліджувалося у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві найчастіше в окремих аспектах і пов'язувалося з прикладним напрямом, як тенденції розвитку технічної складової методів для написання або збереження акварельних творів. Поза увагою досліджень ХХ–ХХІ ст. залишаються естетико-культурологічне спрямування крізь призму традицій і новаторства в історичному зрізі соціокультурних процесів України. Зроблено акцент, що сформовані традиції як базис для нововведень та відкриттів, які є стрижнем образотворчості у акварельних творах, пройшовши складний еволюційний, трансісторичний шлях на своїх етапах розвитку, потребує осмислення та розкриття історичних та естетичних форм вираження цього феномену художньої культури. Зазначено, що значний вплив на формування філософсько-світоглядного погляду на акварельні твори здійснила ідея «філософії життя» та сприйняття митця як особистості, яка тяжіла або до екзистенціалізму як унікальної духовної персони, що здатна до вибору власної долі, або до ірраціоналістичного волюнтаризму, або до естетики інтуїтивізму, або до психоаналізу та феноменології.

Враховуючи, що «філософія життя» акцентує увагу на ірраціоналістичному індивідуалізмі, де синонімом життя є творчість як створення нового під впливом підсвідомих чинників, своєрідної актуальності та обґрунтування в дослідженні набула ніцшеанська ідея «переоцінки всіх цінностей» і «зруйнування кумирів» (особливо при розгляді представників авангардних спрямувань в акварельному живописі).

2. У дисертації вперше виокремлено мистецтво акварельного зображення як окремих феномен образотворчості в художній культурі. Мистецтво акварельного живопису є невід'ємною складовою трансісторичного форму-

вання культури та один з найдавніших проявів людської творчості. Історія акварельного живопису своїм корінням глибоко йде в минуле. На цьому тлі зроблено акцент для розуміння та дослідження традицій і новаторства в мистецтві акварельного живопису як явища у художній культурі з усіма його проявами, парадигмами, аспектами, тенденціями, напрямками, інтерпретаціями, творчими здобутками актуально було застосувати герменевтику як прийом філософсько-емпіричного дослідження. Застосування герменевтичних положень у дослідженні привело до висновків, що в мистецтві акварельного живопису поруч з теоретичним існує практичний «досвід життя» (накопичений художником), «досвід історії» і «досвід мистецтва» як форми естетичного пізнання світу. Було виявлено аспект щодо розуміння принципової незавершеності діяльності пізнання, коли вагомість сучасних інтерпретацій акварелі складається у важливий базис для досліджень наступних поколінь, де завжди буде доречною наявна і можлива поліаспектність інтерпретацій.

Спрямований у різні часи історії погляд дослідження презентує і розкриває поняття «традиція» у такому ракурсі, що її характеристики є не лише репродуктивними, тобто відтворювальними, а й продуктивними — творчим явищем в мистецтві акварелі, слугуючи базисом для нововведень і відкриттів. Тому дефініцію феномена традицій висвітлено і сформульовано як історично сформований набір вже класичних технік акварельного живопису, які стали основою для відкриття нових авторських методів роботи в акварелі.

3. Враховуючи особливі технічні якості акварельної фарби, що дає змогу створювати образотворчі кольорово-прозорі акварельні зображення, було запропоновано ввести до наукового обігу дефініцію феномену «прозорі поліфонії кольорів» в акварелі та обґрунтовано важливість його використання в дослідженні різноманіття кольорово-гармонійного спів-звучання в акварельному зображенні; проведено порівняльне співставлення музичних та живописних художніх засобів для більш глибокого розуміння складної акварельної техніки, виявляючи схожість впливу музики та живопису на людину та її образне сприйняття твору. Надається визначення та вводиться в науковий обіг

термін «прозора поліфонія кольорів» в акварелі як особливий наслідок живописної техніки, яка провокує виникнення бесіди кольорів, де кожен із кольорів повинен мати свою гучність в середині живописної гармонії і не повинен «говорити» в зображенні без сенсу і тональної узгодженості — повинна утворитися кольорово-гормонійна спів-звучна «візуальна бесіда». В цьому і є корінний характер поліфонічної прозорості акварельного живопису, народженого не для затвердження індивідуальності кожного кольору, а для вираження загальної ідеї, для створення єдиного композиційного живописно-гармонійного звучання твору.

4. Зазначено, що важливим вектором було дослідити збереження спадщини акварельного живопису в музеях України (Київ, Одеса). Дослідження етапів історичного формування колекцій в музеях, з усіма їхніми особливостями, дало змогу по-новому розгледіти і зацентувати різноманітні подробиці, випадковості та барви особистості, які дають змогу пізнати митця і його творчість. Тому дослідження фондів музеїв проводилося за моделлю: «історія — колекція — особистість — автор — твір», що є джерелом наукової новизни, а також важливим базисом пізнання традицій минулого. Зокрема було виокремлено: Державний музей Т. Г. Шевченка в Києві та його філію — Літературно-меморіальний будинок-музей Т. Шевченка; Національний музей «Київська картинна галерея», який володіє одним з найбільших зібрань робіт Врубеля «київського періоду», що складають основну частину виставкового комплексу; Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ), що володіє ескізами костюмів до вистав, виконаних в футуристичному стилі — акварелі А. Петрицького; Одеський музей західного і східного мистецтва, що репрезентує акварелі відомих західноєвропейських художників XIX–XX ст.; Одеський художній музей; Національний художній музей України — найбільш репрезентативне зібрання вітчизняного образотворчого мистецтва в Україні і світі.

Отже, дослідження історії музейних колекцій дає змогу ввести у науковий дискурс твердження, що акварельні твори віддзеркалюють складні про-

цеси життя — мистецькі напрями традицій та новаторства в живописі, а також долі самих художників. Найскладнішою проблемою, пов'язаною з дослідженням акварельного живопису попереднього століття, було досягнення результату пошуків і надбань індивідуальної творчості художників у межах можливостей сучасної їм доби. Оцінюючи їхню творчість з дистанції часу, можливо також по-новому розкрити належну роль акварелі серед найкращих досягнень українського живопису ХХ століття.

5. Було обґрунтовано особливості акварельного живопису крізь призму історичного новаторства в формуванні творчих принципів, різних технік та рис творчих особистостей. Розкрито наукову новизну, яка полягає у виявленні історико-культурних особливостей феномену новації в акварельному живописі, що розглядалася водночас на двох рівнях: 1) як новаторський прийом, новітня техніка — для часу виникнення; 2) як традиційне, академічне підґрунтя становлення акварелі — з позиції сучасного погляду.

Зроблено акцент на причинному зв'язку між новаторськими знахідками в акварельному живописі та особистістю митця, відповідно до чого запропоновано нову термінологію щодо творчого кредо художника: «розкутий», «новатор», «креативний».

«Розкутим» називаємо художника, який у своєму художньому баченні є вільним, нічим не обмеженим, чия творчість не знає неволі, вона не гноблена канонами та чужими смаками, не підпорядкована вимогам сьогодення, а здійснюється над часом.

«Новатор» — досить широке поняття, це людина, що має пристрасть до нового; у контексті нашого дослідження це митець, котрий вводить у живопис щось нове: ідеї, погляди, прийоми тощо.

«Креативний» художник вирізняється непересічним творчим підходом, що проявляється у пошуках і створенні незвичайного, не банального, а особливого, іноді дивного та екзотичного, але дивовижного, виняткового, що можливо не піддається ніякому опису, але стає явищем екстраординарним, видатним, рідкісним, тим самим роблячи його власні роботи оригінальними.

Осягнуто та розкрито, що шлях новаторства в акварелі крізь всю історію художньої творчості митців завжди був зорієнтований на пошук засобів збагачення власного творчого арсеналу новими техніками, які зроблять картину самобутньою, авторською, що містить в собі постійний емоційно-естетичний вплив на глядача, що і є проявом авторської розкутості, новаторства та креативності, бо будь який справжній художник проявляє самого себе через твір. Новаторські тенденції у живописному мистецтві України засвідчують те, що сучасні митці, як і раніше, йдуть своїм власним творчим шляхом, що відповідає їхньому світосприйняттю.

6. Для більш глибокого розкриття теми дослідження враховано, що техніка в акварелі є важливою, необхідною складовою для створення художнього образу, творчого задуму, було досліджено колекцію творів акварельного живопису в комбінованій акварельній техніці, яка багато представлена в зібранні Одеського художнього музею.

Технічні тонкощі, нюанси, особливості при комбінаціях акварелі з гуашшю, пастеллю, тушшю та всередині самих технік надзвичайно різноманітні. Тому і не дивно, що у кожного художника була відпрацьована своя техніка, яка дозволяла мати власну манеру виконання. Митці жили кожний в свій час, були цікавими особистостями з індивідуальним власним баченням та ставили перед собою найрізноманітніші творчі, художні, естетичні завдання. Для їх розв'язання майстри користувалися історично доступними матеріалами, технологічними можливостями свого часу. І незважаючи на це, багатьом художникам вдалося досягти високої майстерності та авторської особливості в зображеннях. Їхні роботи стали прикладом професіоналізму та віртуозності в володінні різних технік, в тому числі, комбінованих.

7. У дослідженні було проведено аналіз творчих експериментів художників-акварелістів та зроблено висновки, що пошуки європейських, китайських, українських та ін. майстрів закладають базис для нововведень сучасності, надихаючи на власний творчий пошук. Експерименти з папером, манерою нанесення акварельної фарби привели автора, як практикуючого художника, також

до власного стилю — фактурного акварельного зображення, яке візуально має ефект текстильного полотна, нагадує тканий гобелен, але виконане на папері і назване «Текстиль». Оскільки придуманий і випробуваний творчий прийом базується на використанні паперу незвичайної фактури, в дослідженні охоплено і висвітлено важливі віхи впливу історичних трансформацій паперу на розвиток акварельного живопису, його застосування і тонування в творчості акварелістів різних періодів.

Простежено творчу спадкоємність власної фактурної акварелі з традиційною українською народною «мальовкою», а великі розміри авторських робіт, традиційно не властиві акварелям, і незвичайна фактурність полотен дозволили ввести в науковий обіг нові акварельні піджанри: картини-панно, картини-гобелени, картини-рушники.

Доведено, що мистецтво акварелі, маючи власні неповторні риси, може стати одним з векторів погляду на історію і культуру нашої держави, зокрема, задля нового осмислення різноманіття художніх явищ від минулих до сучасних, що підтверджує високий рівень національного акварельного малярства та його причетність до загальноєвропейських мистецьких процесів. Крім того, акварельний живопис відкритий до новацій, позбавлених суворих ідеологічних канонів і заборон.

Дослідження не вичерпує всіх питань, пов'язаних з порушеною проблематикою, а виявлені факти і закономірності можуть стати перспективним спрямуванням та базисом для подальшого розкриття мистецького феномену і специфіки традицій та новаторства акварельного живопису кінця ХХ — початку ХХІ століття в Україні як явища у художній культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України

- ЦДАМЛМ-а.** — ЦДАМЛМ України: ф. 48, оп. 1, спр. 16, арк. 1.
ЦДАМЛМ-б. — ЦДАМЛМ України: ф. 48, оп. 1, спр. 20.
ЦДАМЛМ-в. — ЦДАМЛМ України: ф. 48, спр. 21, арк. 1–4.
ЦДАМЛМ-г. — ЦДАМЛМ України: ф. 48, спр. 23, арк. 73.
ЦДАМЛМ-д. — ЦДАМЛМ України: ф. 48, спр. 23, арк. 73 зв.
ЦДАМЛМ-е. — ЦДАМЛМ України: ф. 48, спр. 23, арк. 79.
ЦДАМЛМ-ж. — ЦДАМЛМ України: ф. 48, спр. 23, арк. 112–113.
ЦДАМЛМ-з. — ЦДАМЛМ України: ф. 48, оп. 1, спр. 31, арк. 1–2.
ЦДАМЛМ-и. — ЦДАМЛМ України: ф. 48, оп. 1, спр. 36.

Архів автора

- Грекова 2011.** — Грекова Т. Відгук-рецензія. Київ, 2011.

ДРУКОВАНІ ТА ЕЛЕКТРОННІ ДЖЕРЕЛА

- А. П. 1898–1899.** — А. П. [Павловский А.] Из Одессы // Искусство и художественная промышленность. С.-Петербург, 1898–1899. Т. 2. С. 715–716.
- Акварели 1977.** — Акварели советских художников / авт. вст. ст. М. Холодовская. Москва: Советский художник, 1977. 38 с.
- Акварелі 1971.** — Акварелі українських художників: Альбом. Київ: Мистецтво, 1971. 17 с.
- Акварель 1983.** — Современная советская акварель: альбом / авт. вст. ст. В. Володин, сост. Н. Володина. Москва: Советский художник, 1983. 264 с.
- Аллахвердова 2002.** — Аллахвердова Е. Иванова О. Акварель: Практические советы. Москва: АСТ-Астраль, 2002. 93 с.
- Антонюк 2013.** — Антонюк О. Виставкова діяльність національної академії мистецтв України у 2013 році // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2013. № 5. С. 352–355.

Афанасьєв 2001. — Афанасьєв В. А. Акварель // Енциклопедія сучасної України. Т. 1 / ред. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський та ін. Київ, 2001. С. 825.

Багдасарова ЭР. — Багдасарова С. Многоликий Казимир Малевич. URL: <https://www.culture.ru/materials/93234/mnogolikii-kazimir-malevich>

Бахтин 1979. — Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: сб. избр. трудов / прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. Москва: Искусство, 1979. 423 с.

Беда 1977. — Беда Т. Живопись и её изобразительные средства. Москва: Просвещение, 1977. 188 с.

Беда ЭР. — Беда Г. В. Словарь специальных терминов в живописи. URL: <http://kostromka.ru/master/termin.php>

Белічко 1989. — Белічко Ю. В. Український живопис: сто вибраних творів: альбом. Київ: Мистецтво, 1989. 118 с.

Белов 1995. — Белов В. А. Образ науки в её ценностном измерении (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1995. 266 с.

Бенвенуто 1895. — Бенвенуто [Кишиневский С. Я.]. Шестая выставка товарищества южнорусских художников в Одессе // Одесские новости. 1895. 11 окт.

Березіна 2007. — Березіна І. В. Архітектурна спадщина України у творчості Наполеона Орди: іконографія та принципи використання: автореф. дис. ... канд. архітектури. Київ, 2007. 19 с.

Берёзкин 1997. — Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 2 книгах. Москва: Эдиториал УРСС, 1997. 554 с.

Битинський 1970. — Битинський М. Українське малярство. Торонто, 1970. 24 с.

Бібліотека ER. — Бібліотека українського мистецтва URL: <http://uartlib.org/>

Бодрийяр 2013. — Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О. А. Печенкина. Тула: Тульский полиграфист, 2013. 204 с.

Борев 2002. — Борев Ю. Б. Эстетика: учебник. Москва: Высш. шк., 2002. 511 с.

Борев 2012. — Борев Ю. Б. Художественная культура XX века (теоретическая история): учеб. пособие. Москва: Юнити-Дана, 2012. 495 с.

Борисов 1967. — Борисов В. Н. Уровни логического процесса и основные направления их исследования. Новосибирск: Наука, 1967. 212 с.

Босенко 2009. — Босенко А. Случайная свобода искусства. Киев: Химджест, 2009. 584 с.

Боулт 1991. — Боулт Дж. Художники русского театра: 1880–1930. Москва: Искусство, 1991. 112 с.: ил.

Бумага ЭР. — Бумага // Мир великих открытий. URL: <http://mirnovogo.ru/bumaga>

Бура ЭР. — Бура Г. Земля Казимира Малевича. URL: <http://tyzhden.ua/Culture/17653>

Бутник-Сіверський 1967. — Бутник-Сіверський Б. С. Українське народне мистецтво. Київ: Мистецтво, 1967. 224 с.

Бычков 2004. — Бычков В. Эстетика. Москва: Гардарики, 2004. 556 с.

Бычков 2012. — Бычков В., Маньковская Н., Иванов В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2012. 840 с.

Варшавский 1985. — Варшавский Ю. Французская и английская литография первой половины XIX века. Избранные листы из коллекции С. П. Варшавского. Москва, 1985. 48 с.

Велигура 2018. — Велигура Н. Н. Техника фактурной акварельной живописи «Текстиль» // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальккрыстыкі. Вып. 24 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск: Права і эканоміка, 2018. С 32–37.

Велігура 2017-а. — Велігура Н. М. До питання ролі бібліотек в контексті дослідження акварельного живопису України // IV Краєзнавчі читання пам'яті П. Тронька «Бібліотечне краєзнавство у культурному просторі Украї-

ни»: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (02–03 листопада 2017 р., м. Київ). Київ, 2017. С. 43–45.

Велігура 2017-б. — Велігура Н. М. Дослідження акварельного живопису в Національному художньому музеї України в контексті традицій і новаторства (кінець ХХ — початок ХХІ століть) // Культурно-мистецькі обрії '2017: зб. матеріалів Міжн. заоч. наук.-теорет. конф. (24 листопада 2017 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2017. С. 11–14.

Велігура 2017-в. — Велігура Н. М. Збереження спадщини акварельного живопису в музеях міста Києва // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф. (06–07 червня 2017 р., м. Київ). Київ, 2017. С. 64–67.

Велігура 2017-г. — Велігура Н. М. Міжнародний культурний проект музеїв Одеси в пошуках нових форматів // Короленківські читання 2017 «Бібліотеки, архіви, музеї: динамічний розвиток і пошук нових форматів»: зб. матеріалів ХХ Всеукр. наук.-практ. конф. (26 жовтня 2017 р., м. Харків). У 2 ч. Ч. 2. Харків, 2017. С. 114–119.

Велігура 2017-д. — Велігура Н. М. Новації в акварельному живописі: історичний зріз // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. 39. Київ: Міленіум, 2017. С. 227–235.

Велігура 2017-е. — Велігура Н. М. Проблеми дослідження акварельного живопису в контексті сучасної культури України // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2017. № 1. С. 104–109.

Велігура 2017-ж. — Велігура Н. М. Феномен традиції в акварелі крізь естетику музики // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 32. Київ: Міленіум, 2017. С. 85–93.

Велігура 2017-з. — Велігура Н. М. Фреска та мініатюра в акварельному живописі як візуальний текст української культури: історичний екскурс // Музей як візуальний текст культури: зб. матеріалів V Всеукр. наук.-практ. конф. (05–06 вересня 2017 р., м. Черкаси). Черкаси, 2017. С. 141–143.

Велігура 2018-а. — Велігура Н. М. Авангард в акварельному живописі в Україні. Футурист Анатолій Петрицький // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф. (07–08 червня 2018 р., м. Київ). Київ, 2018. С. 70–72.

Велігура 2018-б. — Велігура Н. М. Дослідження історичних витоків новаторства акварельного живопису ХХ століття (на прикладі творчості В. Кандинського // Культурне-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Одинадцятої Міжн. наук.-творч. конф. (12 квітня 2018 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2018. С. 48–51.

Велігура 2018-в. — Велігура Н. М. Спадщина акварельного авангарду в Україні: митці, колекції, твори // Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій: зб. матеріалів Наук.-практ. конф. (22–23 червня 2018 р., м. Харків). Харків, 2018. С. 30–34.

Велігура 2018-г. — Велігура Н. М. Феномен прозорої поліфонії кольорів у акварелі // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Вип. 22. Київ, 2018. С. 135–138.

Виставка 1959. — Обласна виставка графіки та театральнорекордаційного мистецтва: каталог / уклад. В. В. Криштопенко, А. Н. Шістер. Одеса: Облдрукарня, 1959. 17 с.

Виставка 1977-а. — Третя республіканська виставка акварелі: каталог. Київ: Видання спілки художників УРСР, 1977. 47 с.

Виставка 1977-б. — Четверта республіканська виставка акварелі: каталог. Київ: СХ-УРСР, 1977. 32 с.

Виставка 1987. — Шоста республіканська виставка акварелі та сьома республіканська виставка рисунку: каталог. Київ, 1987. 49 с.

Владич 1968. — Владич Л. Шевченко і вітчизняна книжкова графіка 40-х рр. ХІХ ст.: збірник праць 15-ї наукової шевченківської конференції. Київ, 1968. 201 с.

Врона 1968. — Врона І. Анатоль Петрицький: альбом. Київ: Мистецтво, 1968. 189 с.

Врубель 2013. — Врубель і Київ / Друг О., Марголіна І., Ладиженська К. та ін. Київ: Нац. музей рос. мистецтва; Фенікс, 2013. 424 с.

Вучетич 1898. — Вучетич Н. Виставка картин южнорусских художников // Юж. обозрение. Одесса, 1898. 25 окт

Вучетич 1900. — Вучетич Н. Итоги одиннадцатой выставки картин Товарищества южнорусских художников // Театр. Одесса. 1900. 5 ноября

Выразительные средства ЭР. — Выразительные средства музыки: Полифония. URL: <http://music-fantasy.ru/materials/vyrazitelnye-sredstva-muzyki-polifoniya>

Выставка 1919. — XXIX выставка картин Товарищества южнорусских художников // Одесский листок. 1919. 5(18) окт.

Выставка 1953. — Выставка советской графики: каталог. Одесса: Книжная ф-ка Главиздата Министерства культуры УССР, 1953. 11 с.

Выставка 1967. — Выставка рисунка, акварели, пастели и гуаши: конец XIX — начало XX в., из собрания Одесского художественного музея: каталог / сост Л. Калмановская, В. Криштопенко. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1967. 57 с.

Выставка 1977. — Выставка произведений М. И. Жука. Одесский художественный музей: каталог / автор и сост. В. Абрамов. Одесса: Одесская городская типография, 1977. 38 с.

Выставка 1978. — Пятая всесоюзная выставка акварели: каталог. Москва: Советский художник, 1978. 45 с.

Выставка 1991. — Выставка к 100-летию Товарищества южнорусских художников. Живопись. Графика. Одесский художественный музей: каталог / сост. Л. Н. Калмановская. Одесса: Ред.-изд. отдел обл. управ. по печати, 1991. 34 с.

Виставка ЭР. — Виставка українського авангарда в Нью-Йорке. URL: <https://vogue.ua/article/culture/vystavka-ukrainskogo-avangarda-v-nyu-jjorke5286.html>

Галерея ЭР. — Галерея // Казимир Малевич. URL: <http://kazimirmalevich.ru/gallery/>

Гатауллина 2014. — Гатауллина Н. А. Фортепианное творчество Эдисона Денисова: автореф. дис. ... канд. иск-ведения. Москва, 2014. 29 с.

Гершензон-Чегодаева 1964. — Гершензон-Чегодаева Н. Альбрехт Дюрер: монография. Москва: Советский художник, 1964. 65 с.

Глебова 2014. — Глебова И. Ю. Западноевропейская акварель XIX–XX веков в Одесском музее западного и восточного искусства: каталог-альбом. Одесса: Астропринт, 2014. 44 с.

Голубовский ЭР. — Голубовский Е. В память о мастере: в Одессе открыта выставка работ художника Олега Соколова. URL: <http://viknaodessa.od.ua/news/?news=18657>

Горбачев 1971. — Горбачев Д. А. Анатолий Галактионович Петрицкий. Москва: Сов. художник, 1971. 129 с.

Горбачов 1969. — Горбачов Д. А. Инженер романтики // Вітчизна. 1969. № 2. С. 224–225.

Горбачов 1975. — Горбачов Д. А. Я темпераментно відчуваю життя // Соціалістична культура. 1975. № 1. С. 36.

Горбачов 2017-а. — Горбачов Д. А. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. Київ: Мистецтво. 2017. 320 с.

Горбачов 2017-б. — Горбачов Д., Соломарська О. Тарас Шевченко — інтелектуал, естет, авангардист. Київ: Українські пропілеї, 2017. 224 с.

Горбенко 1982. — Горбенко А. А. Акварельная живопись для архитекторов. Киев: Будівельник, 1982. 128 с.

Графика 1973. — Графика, скульптура. Одесский художественный музей: каталог/ сост. Л. Н. Калмановская. вст. ст. Я. Галкер. Киев: Мистецтво, 1973. 112 с.: ил.

Громова 1988. — Громова В. А. Твори виконані аквареллю // Українська літературна енциклопедія. Т. 1. Київ, 1988. С. 33.

Гуашь ЭР. — Гуашь. URL: <http://www.sovslov.ru/tolk/guawyt.html>

Давиденко 2007. — Давиденко К. О. Кольороназви в індивідуально-авторській картині світу Максиміліана Волошина: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Сімферополь, 2007. 20 с.

Да Винчи ЭР. — Да Винчи Л. Трактат о живописи. URL: <https://profilib.net/chtenie/148054/leonardo-da-vinchi-traktat-o-zhivopisi.php>

Десять ЭР. — Десять картин Казимира Малевича: не «Квадратом» единым. URL: <https://changeua.com/10-kartin-kazimira-malevicha-ne-kvadratom-edinyim/>

Джобс ЭР. — Памяти Стива Джобса: наиболее мотивирующие цитаты создателя iPhone. URL: https://24tv.ua/techno/ru/stiv_dzhobs_citaty_sozdatelja_iphone_n872465

Диченко 1970. — Диченко І. Балетні строї Петрицького // Театральний Київ. 1970. № 1. С. 16–17.

Диченко 1974. — Диченко І. Непомильним оком // Вітчизна. 1974. № 12. С. 161–166.

Дмитриева 1990. — Дмитриева Н. А. Михаил Александрович Врубель. Ленинград: Художник РСФСР, 1990. 184 с.

Добров 1970. — Добров Г. М. Наука о науке: Введение в общее науковедение. Киев: Наукова думка, 1970. 320 с.

Долт 1981. — Долт Ф. Французская акварель XIX века. Москва: Искусство, 1981. 176 с.

Дюрер ЭР. — Альбрехт Дюрер: в поисках совершенства. URL: <http://kpi.ua/ru/durer-photo>

Ернст 1925. — Ернст Ф., Щербаківський Д. Український портрет XVII–XX століття. Київ: Держ. Трест: «Київ-Друк», 1925. 64 с.

Ернст 1929. — Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століть: каталог виставки. Київ: Держ. Трест: «Київ-Друк», 1929. 111 с.

Живопис 2004. — Український живопис ХІХ — початку ХХ ст. з колекції НХМУ: каталог. Київ: Галерея, 2004. 272 с.

Живопись 1997. — Живопись ХVІ — начала ХХ веков. Одесский художественный музей: каталог / сост.: Л. Калжановская, Л. Гурова. Одесса: ИМК «Город Мастеров», 1997. 177 с.

Живопись ЭР. — «Западноевропейская и американская живопись и рисунок» из коллекции Арманда Хаммера (США) / Одесский художественный музей. URL: <http://ofam.od.ua/php/arhiv2.php?dates=1973-07-26>

Зарождение ЭР. — Зарождение китайской живописи. URL: <https://dic.academic.ru/searchall.php?SWordзарождение+китайской+живописи&from=xx&to=ru&did=&stypе=0>

Згоров 1916. — Згоров И. [Златогоров И.] У «южнорусских художников» // Южная мысль. Одесса, 1916. 7 дек.

Золотухіна 2009. — Золотухіна Н А Культурно-стильова своєрідність образу кримської природи: автореф. дис. ... канд. культурології. Сімферополь, 2009. 20 с.

Ильин 1994. — Ильин В. В. Теория познания: Эпистемология. Москва: Изд-во МГУ, 1994. 136 с.

Искусство 2010. — Абстрактное искусство Одессы / сост. Л. Заева, С. Кантор. Одесса: Изд-во МСИО, 2010. 52 с.

Ільницький 2003. — Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / пер. з англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003. 456 с.

Інценізація ЕР. — Інценізація українського авангарду 1910–1920 років: каталог виставки. URL: <http://rodovid.net/product/3/instsenizatsiia-ukrayinskoho-avanhardu-19101920-rokiv-staging-the-ukrainian-avantgarde-of-the-1910s-and-1920s/>

Історія 1968. — Історія українського мистецтва: в 6-ти томах. Т. 6. Київ: Кн. фаб. Жовтень, 1968. 449 с.

Історія 2002. — Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. Київ: Либідь, 2002. 656 с.

Історія 2007. — Історія українського мистецтва: в 5-ти томах. Т. 5: Мистецтво ХХ ст. / гол. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ: ПІІ Інтертехнологія Тов., 2007. 1048 с.

Історія 2010 — Історія світової культури: навч. посібник: вид 3-тє, перероб. і доп. / Левчук Л. Т. (керівник) та ін. Київ: Центр учбової літератури, 2010. 399 с.

Йосипенко 1945. — Йосипенко М. Майстер театрального живопису // Радянське мистецтво. 1945. № 10. С. 3.

Калитина 1961. — Калитина Н. Графика как вид искусства // Искусство и зритель: сб. статей / под ред. М. С. Кагана. Вып. 1. Ленинград, 1961. С. 47–81.

Кальнинг 1968. — Кальнинг А. Акварельная живопись. Москва: Искусство, 1968. 76 с.

Капланова 1968. — Капланова С. Г. Русская акварельная живопись конца ХІХ — начала ХХ века. Москва: Искусство, 1968. 37 с. 95 с.: ил.

Карташов 1995. — Карташов В. А. Система систем: Очерки общей теории и методологии. Москва: Прогрес-Академия, 1995. 325 с.

Каталог 1989. — Каталог выставки А. Экстер в Одесском художественном музее. Одесса: Облполиграфиздат, 1989. 22 с.

Киплик 1999. — Киплик Д. И. Техника живописи: учебное пособие. Москва: Сварог и К, 1999. 536 с.

Коваленко 1993. — Коваленко Г. Александра Экстер. Путь художника. Художник и время. Москва: Галарт, 1993. 290 с.

Костанди 2010. — Костанди Кириак Константинович. рисунки и акварели в собрании Одесского художественного музея: каталог / сост. и ав. вступ. ст. Л. А. Еремина. Одесса: Изд. Optimum, 2010 78 с.

Кошелева ЭР. — Кошелева Л. А. Оптимальное использование возможностей акварели в процессе обучения изобразительному искусству. URL: <https://n-shkola.ru/archive/viewarticle/440>

Красний 1999. — Красний І. Акварель: альбом. Київ, 1999. 15 с.

Креативний ЕР. — Креативний // Вільний тлумачний словник: Новітній онлайн-словник української мови (2013–2018). URL: <http://sum.in.ua/f/kreatyvnyj>

Культпросвет ЕР. — Культпросвет. Ескізи костюмів Анатолія Петрицького. URL: <https://joanerges.livejournal.com/1743323.html>

Культура 2007. — Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богущкий, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько. Київ: Знання, 2007. 680 с.

Культурометр ЭР. — Культурометр: Одеський сайт о культурно-общественной жизни города. URL: <https://culturemeter.od.ua/>

Лемари 1995. — Лемари Ж. Акварель. Лозанна: Skira Bookking Internation, 1995. 140 с.

Лоренцо 1919. — Лоренцо [Генис Б. Я.]. На выставке // Одесские новости. 1919. 9 окт.

Лотман 1992. — Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва: Гнозис; Издательская группа Прогресс, 1992. 272 с.

Лотман 2002. — Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. Санкт-Петербург: Искусство, 2002. 768 с.

Малевич 1916. — Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм: 3 изд. Москва, 1916. 31 с.

Малевич ЭР. — Казимир Северинович Малевич. URL: <http://kazimirmalevich.ru/>

Мангейм 1997. — Мангейм Дж. Политология. Методы исследования: пер. с англ. / предисл. А. К. Соколова. Москва: Весь Мир, 1997. 544 с.

Мастєрова ЕР. — Мастєрова В. Той, що все життя малює церкви. URL: https://risu.org.ua/ua/index/exclusive/events_people/20000/

Местечкін 1965. — Местечкін Г. А. Ганна Собачко. Київ: Мистецтво, 1965. 32 с.

Миклушевская 2008. — Миклушевская И. Н. Романтические традиции русской акварельной живописи в первой половине XIX века: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 302 с.

Михаил 1907. — Михаил С. [Соломонов М.]. XVIII выставка товарищества южнорусских художников // Новое обозрение. Одесса, 1907. 4 окт.

Михайлов 1995. — Михайлов А. М. Искусство акварели. Москва: Изобразительное искусство, 1995. 198 с.

Море 2016. — Море акварелі: Перша всеукраїнська та міжнародна виставка акварелі / упоряд. А. Горбенко, Г. Кравченко та ін., авт. вступ. ст. А. Горбенко, В. Кудлач, О. Тарасенко. Одеса: НСХУ; Дрогобич: Коло, 2016. 172 с.: іл.

Мудрак 2018. — Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні. Київ: Родовід, 2018. 288 с.

Музеи ЭР. — Музеи мира. URL: <https://muzei-mira.com/>

Музей ЕР-а. — Національний музей «Київська картинна галерея». URL: <http://www.knag.museum/>

Музей ЕР-б. — Національний музей Тараса Шевченка. URL: <http://museumshevchenko.org.ua/page.php?id=13>

Музей ЕР-в. — Національний музей Тараса Шевченка. Філія — будинок-музей Т.Г. Шевченка URL: <http://museumshevchenko.org.ua/page.php?id=14>

Музей ЕР-г. — Одеський музей західного і східного мистецтва. URL: <http://museum.odessa.ua/>

Музей ЕР-д. — Одеський художній музей. URL: <http://ofam.od.ua/>

Мцыри 1912. — Мцыри. XXIII выставка южнорусских художников // Одесские новости. 1912. 5(18) окт.

Найден 2011. — Найден О. Марія Приймаченко: орнамент простору і простір орнаменту. Київ: Стилос, 2011. 240 с.

Наливайко 1985. — Наливайко Н. В. Социальные основы и гносеологическая природа научной деятельности. Новосибирск: Наука, 1985. 175 с.

Нилус 1916. — Нилус П. Впечатления. Художник Г. А. Ладыженский // Одесса. Листок. 1916. 18 сент.

Новатор 1974. — Новатор // Словник української мови: в 11 т. Т. 5. Київ: Наукова думка, 1974. С. 432.

НХМУ ЕР-а. — НХМУ: Історія виникнення. URL: <http://namu.kiev.ua/ua/about/history.html>

НХМУ ЕР-б. — НХМУ: Колекції. URL: <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections.html>

НХМУ ЕР-в. — НХМУ: Український живопис ХХ ст. URL: <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/painting2/1.html>

Ортега-и-Гассет 1991. — Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Москва: Искусство, 1991. 588 с.

Основы 1972. — Методологические основы научного познания: учеб. пособие / под ред. проф. П. В. Попова. Москва: Высш. шк., 1972. 272 с.

Островский 1990. — Островский Г. С. Добрый лев Марии Примаченко. Москва: Советский художник, 1990. 208 с.

Павлов 1978. — Павлов В. [Вступна стаття] // Сучасна українська акварель: альбом. Київ: Мистецтво, 1978. С. 5–39.

Павлова 2015. — Павлова О. Ф. Творчість художника Валентина Фельдмана у документах ЦДАМЛМ України // Архіви України. 2015. № 1. С. 232–240.

Палеха 2013. — Палеха Ю. В., Леміш Н. О. Основы научно-дослідної роботи. Київ: Ліра, 2013. 336 с.

Пастель ЭР. — Пастель. URL: <https://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=пастель&from=xx&to=ru&did=&stypе=>

Пата 1973. — Тетяна Пата: альбом / авт. передм. та упоряд Н. Глухенька. Київ: Мистецтво, 1973. 95 с.

Петрицький 1991. — Анатолий Петрицький. Портрети сучасників: альбом / авт.-упор. В. Рубан. Київ: Мистецтво, 1991. 128 с.: іл.

Петрицький 2012. — Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації: зі збірки музею театрального, музичного та кіномистецтва України / упоряд. Т. Лозинський, Т. Руденко. Київ; Львів, 2012. 342 с.: іл.

Полюк ЕР. — Полюк О., Хриптун Д. Філософія акварелей Тетяни Павлик. URL: <http://hutsul.museum/exhibitions/2014/tetyana-pavlyk-akvareli/>

Понікаров ЕР. — Василь Понікаров: особистий сайт. URL: <https://www.ponikarov.com/ukr/>

Постель 1990. — Постель О. Графика, живопись: каталог выставки / автор вступ. ст. и сост. Е. А. Шистер. Одесса: Редакционно-издательский отдел Облполиграфиздата, 1990. 39 с.

Пригожин 1986. — Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: пер. с англ. / общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. Москва: Прогресс, 1986. 432 с.

Приймаченко 1989. — Марія Приймаченко: альбом / автор-упоряд. Н. І. Велігоцька. Київ: Мистецтво, 1989. 136 с.

Примаченко 2006. — Марія Примаченко. Живопис з приватної колекції К. А. Бондарева. Київ, 2006. 44 с.

Пупченко ЭР. — Пупченко А. В юности Малевич разрисовывал хаты под Харьковом. URL: <https://kp.ua/culture/4692-v-yunosty-malevych-razrysovyval-khaty-pod-kharkovom>

Разница ЭР. — Разница между маркером и фломастером. URL: <https://thedifference.ru/chem-otlichaetsya-marker-ot-flomastera/>

Ревякин 1959. — Ревякин П. П. Техника акварельной живописи. Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. 221 с.

Резвый 1839. — Резвый М. Д. Выставка Санкт-Петербургской Академии художеств в 1839 г. // Отечественные записки. 1839. С. 51.

Рейнс 2006 — Рейнс Д. Полный курс акварельной живописи: пер. с англ. К. Ткаченко. Москва: Гранд-Фаир. 2006. 159 с.

Розкутий 1974. — Розкутий // Словник української мови: в 11 т. Т. 7. Київ: Наукова думка, 1974. С. 720.

Романчиков 2007. — Романчиков В. І. Основи наукових досліджень: навч. посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2007. 254 с.

С. Г. 1919. — С. Г. На виставке южнорусских художников // Сын Отечества. 1919. 4 окт.

Свенціцька 1991. — Свенціцька В. І. Отковіч В. П. Українське народне малярство XIII–XX століть: альбом. Київ: Мистецтво, 1991. 303 с.

Скроцкий 1915. — Скроцкий Н. Виставка товарищества южнорусских художников // Одесский листок. 1915. 23 окт.

Слобода ЕР. — Слобода В. Тетяна Пата та Федір Панко. URL: <https://rukotvory.com.ua/info/tetyna-pata-ta-fedir-panko/>

Словарь 1890-1907. — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 86 т. Санкт-Петербург, 1890–1907.

Словарь 1990. — Философский энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1983. 366 с.

Словарь 2005. — Словарь философских терминов / под ред. В. Г. Кузнецова. Москва. ИНФРА-М. 2005. 731 с.

Словарь ЭР-а. — Словарь // Головин Александр Яковлевич. URL: <http://alexandrgolovin.ru/>

Словарь ЭР-б. — Словарь терминов изобразительного искусства. URL: <https://slovar.cc/isk/term/>

Словник 2002. — Філософський енциклопедичний словник / голова ред. колегії В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.

Словник ЕР. — Словник іншомовних соціокультурних термінів. URL: <http://slovoedia.org.ua/39/53392-0.html>

Собачко 2009. — Ганна Собачко-Шостак. Мистецький альбом / авт.-упоряд. Є. Шевченко, О. Шестакова. Київ: Народні джерела, 2009. 168 с.

Сомервилл 1960. — Сомервилл Д. Что отличает науку от других форм знания. Избранное: пер. с англ. М. Мамардашвили. Москва: Изд-во иностранной лит., 1960. 192 с.

Сотська 2016. — Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Видавництво Стар, 2016. 52 с.

Спецфонд 2016. — Спецфонд 1937–1939 з колекції НХМУ: каталог. Київ: Фенікс, 2016. 408 с., 14 іл.

Судак 1968. — Судак В. О. В класах Академії мистецтв // 3 досліджень про Т. Г. Шевченка. Київ, 1968. С. 15–16.

Сурмін 2007. — Сурмін Ю. Майстерня вченого: підручник для науковця. Київ, 2006. 302 с.

Сухорукова 2006. — Сухорукова Н. А. Музыкальность как свойство живописи: дис. ... канд. иск-ведения. Барнаул, 2006. 257 с.

Творчість 1974. — Творчість // Словник української мови в 11 т. Т. 10. Київ: Наукова думка, 1974. С. 54.

Топ 10 EP. — Топ 10 найдорожчих робіт Казимира Малевича. URL: <https://artslooker.com/top-10-naidorozhchikh-robit-kazimira-malevicha/>

Топуз 1986. — Топуз Г. Акварель, пастель, рисунок: каталог / Одесский художественный музей. Одесса: Облполиграфиздат, 1986. 54 с.

Традиції 2006. — Національні традиції українського авангарду: Ілюстрована хрестоматія / укл. О. Петасюк, О. Смержевська. Київ: ТОВ Поліграф-центр ТАТ, 2006. 256 с.

Традиція EP. — Традиція // Словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/s/traducija>

Трієнале EP. — VII Всеукраїнська трієнале графіки. URL: <http://dvnshu.com/archiv/139-vii-vseukrayinska-tryenade-grafki.html>

Туззов 2013. — Тузов В. О. Історичний контекст культуротворчих інновацій. Київ: НВП Інтерсервіс, 2013. 144 с.

Тушь ЭР. — Тушь. URL: <https://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=тушь&from=xx&to=ru&did=&stype=>

ТЮХ 2014. — Товарищество южнорусских художников: библиографический справочник: в 2 ч. / сост. В. А. Афанасьев, О. М. Барковская; изд. 2-е, испр. и доп. Одесса, 2014. 342 с. ил.

Уайт 2004. — Уайт Л. Избранное: Наука о культуре. Москва: РОССПЭН, 2004. 960 с.

Устав 1894. — Устав товарищества Южнорусских художников. Одесса: Типография Л. Кирхнера, 1894. 17 с.

Ушаков ЭР. — Толковый словарь русского языка Ушакова. URL: <https://slovar.cc/rus/ushakov/>

Фаворский 1965. — Фаворский В. Рассказы художника-гравера. Москва: Детская литература, 1965. 101 с.

Фармаковский 2000. — Фармаковский М. В. Акварель. Её техника, реставрация и консервация. Москва: ООО Издательство В. Шевчук, 2000. 296 с.

Фельдман 1967. — Фельдман В. А. Искусство акварельной живописи. Киев: Мистецтво, 1967. 51 с.: 19 іл.

Феномен ЭР. — Феномен искусства. URL: http://vm.msun.ru/Art_school/Fenomen_art.htm

Философия 2004. — Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. Москва: Гардарики, 2004. 1072 с.

Філія ЄР. — Філія — будинок-музей Т. Г. Шевченка. URL: <http://museumshevchenko.org.ua/page.php?id=14>

Філософія ЕР. — Сучасна (новітня) філософія. URL: https://pidruchniki.com/1124101352077/filosofiya/suchasna_novitnya_filosofiya

Цехмістрова 2004. — Цехмістрова Г. С. Основи наукових досліджень. Київ: Видавничий Дім «Слово», 2004. 240 с.

Цибенко 1965. — Цибенко П. Талановитий художник-новатор // Українське життя. Торонто, 1965. № 6. С. 1.

Ченнини 1933. — Ченнини Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи: пер. с ит. А. Лужнецкой / ред. и вступ. ст. А. Рыбникова. Москва: ОЗИГ-ИЗОГИЗ, 1933. 74 с.

Чуєва 2017. — Чуєва К. Акварелі Мстислава Фармаковського з наукового архіву Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. 2017. Вип. 21. С. 167–174.

Чуковский 1902. — Чуковский К. Выставка картин южнорусского товарищества // Одесские новости. 1902. 7 окт.

Чурсіна 2014. — Віра Чурсіна. Акварель. Живопис. Харків: Майдан, 2014. 191 с.: іл.

Шаюнова 2003. — Шаюнова О. В. Акварель в системе подготовки художника-педагога: дис. ... канд. пед. наук. Санкт-Петербург, 2003. 249 с.

Шевченко 1963. — Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: в 6 т. Т. 4. Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. 175 с.

Шевчук 2005. — Шевчук В. Г. Графическое наследие М. Волошина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2005. № 4. С. 112–129.

Шевчук ЭР. — Шевчук А. Одесситы, берите кисточки в руки! Объявлен конкурс изобразительного искусства. URL: <http://odessa-life.od.ua/article/3273-odessity-berite-kistochki-v-ruki-obyavlen-konkurs-izobrazitelnogo-iskusstva>

Шестакова ЕР. — Шестакова О. Г. Ф. Собачко-Шостак. URL: http://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/S_SHOST.SHTML

Шмагало 2005. — Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції. Львів: Українські технології, 2005. 528 с., 742 іл.

Шпак 2013. — Шпак В. Основи живопису. Акварель. Київ: АДЕФ-Украина, 2013. 256 с.

Юдин 1978. — Юдин Э. Г. Системный подход и принцип деятельности: методология проблемы современной науки. Москва: Наука, 1978. 392 с.

Aquarelinstituut ER. — Aquarelinstituut België vzw. URL: <http://www.aquarelinstituut.be/>

ECWS ER. — ECWS: European Confederation of Watercolour Societies. URL: <http://www.ecws.eu/>

Materialkunde ER. — Materialkunde // Boesner. URL: <https://www.boesner.at/kunstportal/material-wissen/materialkunde>

Sokolov ER. — Oleg Sokolov // Behance. URL: <https://www.behance.net/gallery/16272691/Oleg-Sokolov-oleg-sokolov>

Watercolor ER. — Watercolor pencils. URL: <https://artprep.weebly.com/watercolor-pencils.html>

Wonder ER. — The Wonder Medium of The 20th Century. URL: <https://www.art-mine.com/collectorscorner/history-acrylic-painting/>

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Велігура Н. М. Новації в акварельному живописі: історичний зріз // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. 39. Київ: Міленіум, 2017. С. 227–235.

2. Велігура Н. М. Проблеми дослідження акварельного живопису в контексті сучасної культури України // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2017. № 1. С. 104–109.

3. Велігура Н. М. Феномен традиції в акварелі крізь естетику музики // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 32. Київ: Міленіум, 2017. С. 85–93.

4. Велігура Н. М. Феномен прозорі поліфонії кольорів у акварелі // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Вип. 22. Київ, 2018. С. 135–138.

5. Велігура Н. Н. Техника фактурной акварельной живописи «Текстиль» // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальккрыстыкі. Вып. 24 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск: Права і эканоміка, 2018. С. 32–37.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Велігура Н. М. Збереження спадщини акварельного живопису в музеях міста Києва // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф. (06–07 червня 2017 р., м. Київ). Київ, 2017. С. 64–67.

7. Велігура Н. М. Фреска та мініатюра в акварельному живописі як візуальний текст української культури: історичний екскурс // Музей як візуаль-

ний текст культури: зб. матеріалів V Всеукр. наук.-практ. конф. (05–06 вересня 2017 р., м. Черкаси). Черкаси, 2017. С. 141–143.

8. Велігура Н. М. Міжнародний культурний проект музеїв Одеси в пошуках нових форматів // Короленківські читання 2017 «Бібліотеки, архіви, музеї: динамічний розвиток і пошук нових форматів»: зб. матеріалів XX Всеукр. наук.-практ. конф. (26 жовтня 2017 р., м. Харків). У 2 ч. Ч. 2. Харків, 2017. С. 114–119.

9. Велігура Н. М. До питання ролі бібліотек в контексті дослідження акварельного живопису України // IV Краєзнавчі читання пам'яті П. Тронька «Бібліотечне краєзнавство у культурному просторі України»: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (02–03 листопада 2017 р., м. Київ). Київ, 2017. С. 43–45.

10. Велігура Н. М. Дослідження акварельного живопису в Національному художньому музеї України в контексті традицій і новаторства (кінець XX — початок XXI століть) // Культурно-мистецькі обрії '2017: зб. матеріалів Міжн. заоч. наук.-теорет. конф. (24 листопада 2017 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2017. С. 11–14.

11. Велігура Н. М. Дослідження історичних витоків новаторства акварельного живопису XX століття (на прикладі творчості В. Кандинського // Культурне-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Одинадцятої Міжн. наук.-творч. конф. (12 квітня 2018 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2018. С. 48–51.

12. Велігура Н. М. Авангард в акварельному живописі в Україні. Футурист Анатолій Петрицький // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф. (07–08 червня 2018 р., м. Київ). Київ, 2018. С. 70–72.

13. Велігура Н. М. Спадщина акварельного авангарду в Україні: митці, колекції, твори // Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій: зб. матеріалів Наук.-практ. конф. (22–23 червня 2018 р., м. Харків). Харків, 2018. С. 30–34.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Хід і результати дослідження доповідались автором на науково-практичних та науково-творчих конференціях, зокрема:

– *міжнародних*: «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності» (06–07 червня 2017 р., м. Київ; форма участі — очна); «Традиции и современное состояние культуры и искусств: к 60-летию со дня основания Государственного научного учреждения “Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси”» (07–08 сентября 2017 г., г. Минск; форма участі — заочна); «Библиотека в XXI столетии: молодежь в науке» (26–27 октября 2017 г., г. Минск; форма участі — заочна); «Короленківські читання 2017: Бібліотеки, архіви, музеї: динамічний розвиток і пошук нових форматів» (26–27 жовтня 2017 р., м. Харків; форма участі — очна); «Культурно-мистецькі обрії '2017» (24 листопада 2017 р., м. Київ; форма участі — заочна); «Культурне-мистецьке середовище: творчість та технології» (12 квітня 2018 р., м. Київ; форма участі — заочна); «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності» (07–08 червня 2018 р., м. Київ; форма участі — очна);

– *всеукраїнських*: «Особистісний і професійний розвиток дорослих: проблеми і перспективи: Всеукраїнські педагогічні читання, присвячені пам'яті академіка Семена Устимовича Гончаренка» (18 травня 2017 р., м. Київ; форма участі — очна); «Музей як візуальний текст культури» (05–06 вересня 2017 р., м. Черкаси; форма участі — заочна); «Бібліотечне краєзнавство у культурному просторі: IV Краєзнавчі читання пам'яті П. Тронька» (02–03 листопада 2017 р., м. Київ; форма участі — очна); «Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій» (22–23 червня 2018 р., м. Харків; форма участі — заочна).

Додаток Б

Категоріально-понятійний апарат дослідження

А

Абстрактна композиція — імпульсивно-стихійна або раціонально впорядкована побудова безпредметного твору, створеного за допомогою формальних художніх елементів (кольорова пляма, лінія, фактура, об'єм тощо).

Абстракціонізм (лат. *abstraction* — далекий від дійсності) — напрям у мистецтві початку ХХ ст., відкритий В. Кандинським; безпредметність є основним принципом, де залишаються лише форма і колір, що слугують виразниками змісту картин. Художників цього напрямку зближувала віра в існування вищого замислу, що визначає внутрішні закономірності всієї різноманітності світу і можливість досягнути їх силою інтуїтивного прозріння.

Авангард (фр. *avant-garde* — «передній край», «передовий загін») — експериментальні, новаторські модерністичні пошуки в мистецтві початку ХХ ст., для яких був властивий розрив із традиційними темами і формами мистецтва, засобами художньої виразності. У рамках цих течій була кардинально переосмислена сутність мистецтва, а також роль художника в суспільстві й історії загалом.

Акварель (фр. *aquarelle*, від лат. *aqua* — вода) — фарби, що розводяться водою і легко змиваються нею; живописний твір, для якого характерна прозорість фарб, крізь які просвічують тон і фактура основи (наприклад, паперу), чистота кольору.

Акварельні фарби — водно-клейові з тонко розтертих пігментів, змішаних з камеддю, декстрином, гліцерином, іноді з медом або цукровим сиропом; випускаються сухі — у вигляді плиток, напівсухі — в порцелянових чашечках або напіврідкі — в тюрбиках.

Алля прима (італ. *alla prima*) — в образотворчому мистецтві живописна техніка, яка позначає спосіб виконання етюду або частини художнього твору за один прийом, в один сеанс по мокрій поверхні.

Аль-секко — малювання на сухому ґрунті стін.

Аль-фреско — малювання водяними фарбами на сирих стінах (сирому ґрунті стін).

Аналіз — розкладання, розчленування цілого на частини; здійснюється у двох напрямках: практичні дії і мисленні операції.

Андеграунд (англ. *underground* — підпілля) — нелегальне мистецтво, таке, що не підтримується або переслідується офіційною владою.

Асоціативне уявлення в мистецтві — здатність особистості асоціативно співвідносити предмети й явища навколишнього світу, продуктивно конструювати через уявлення їхні нові, нетривіальні зв'язки, що відрізняються багатозначністю та відсутністю звичних шаблонів і стереотипів сприймання.

Асоціація (лат. *associo* — пов'язую) — спосіб досягнення художньої виразності, що ґрунтується на виявленні зв'язку чуттєвих образів, які виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з уявленнями, які зберігаються в пам'яті або закріпленні в культурно-історичному досвіді.

В

Виразність — образне значення сукупності матеріальних засобів і прийомів художньої творчості, що реалізується митцем у конкретній формі твору.

Відтінок — різновид будь-якого кольору, що відрізняється від основного певною яскравістю, інтенсивністю.

Г

Гама колірна — ряд гармонійно взаємозв'язаних відтінків кольорів (з одним головним) в образотворчому мистецтві.

Гармонія (гр. стрункість, єдність, узгодження частин) — в образотворчому мистецтві це сполучення форми й кольору, взаємозв'язок різноманітних фрагментів зображення, співмірність окремих частин поміж собою, єдність в різноманітності.

Герменевтика (гр. *hermeneukos* — роз'яснення, тлумачення) — теорія розуміння багатозначних культурно-історичних текстів, аналіз та інтерпретація художнього смислу мистецьких явищ.

Гобелен (фр. *gobelin*) — килим, зшитий із витканих уручну окремих частин, що разом становлять закінчений візерунок (використовується для оздоблення стін).

Графіка (гр. *graphike, grapho* — пишу) — вид образотворчого мистецтва, що поєднує малюнок і друковані художні зображення (гравюра, літографія, монотипія тощо); розрізняють: станкову (малюнок, що не має прикладного значення, естамп, лубок); книжкову, газетно-журнальну (ілюстрація, оформлення і конструювання друкованих видань); прикладну (промислова графіка, поштові марки, еклібриси) і плакат. Виразні засоби графіки: штрих, пляма, лінія, крапка та тло листа, що створює контрастні або нюанси співвідношення із зображенням.

Гуаш — непрозора фарба, яка розчиняється водою; малюнок, виконаний такими фарбами.

Д

Діяльність новатора — сміливий вихід за рамки існуючого, творча відвага, креативність

Е

Експресіонізм (лат. *expressio* — вираз, виразність) — напрям у мистецтві початку ХХ ст., що проголосив основною реальністю егоцентричний світ людини, яка вбачає головну мету мистецтва в експресії емоційного переживання. Темою творів експресіонізму була одна з головних проблем епохи — конфлікт людини й зовнішнього світу, який, на думку експресіоністів, призводить до трагічного руйнування особистості.

Експресія (лат. *expression* — висловлювання) — в образотворчому мистецтві застосовується щодо натури або художнього твору для позначення виразності, сили прояву почуттів та емоцій у разі впливу твору мистецтва або окремих його елементів на глядача.

Ескіз — малюнок або живописний начерк, зроблений нашвидкуруч, тільки щоб «схопити» в основних рисах образотворчу ідею або початкову думку; передує остаточному варіанту.

Етюд (фр. *etude* — вивчення) — в образотворчому мистецтві зображення невеликого розміру допоміжного характеру, виконане з натури за допомогою живописних, графічних або пластичних матеріалів.

Ж

Живопис — вид образотворчого мистецтва, твори якого створюються за допомогою фарб, що наносяться на будь-яку тверду поверхню. У живописних художніх творах використовують колір і малюнок, світлотінь, виразність мазків, фактури, композиції, що дозволяє відтворювати на площині різнобарвне багатство світу, об'ємність предметів, їх якісну, матеріальну своєрідність, просторову глибину й світло-повітряне середовище; вид образотворчого мистецтва, спрямований на передачу зорових образів за допомогою фарб, нанесених на будь-яку поверхню (полотно, папір, поверхня стіни, посуд тощо).

З

Задум — складене у творчій уяві художника конкретне й цілісне уявлення про основні риси змісту й форми художнього твору до початку практичної роботи над ним.

Заставка — орнаментальна або сюжетна композиція, що виділяє і прикрашає початок розділу книги. Зазвичай це невеликий за розміром малюнок.

Зміст художній — особливості життєвого матеріалу, який покладено в основу мистецького твору, та характер його ідейно-естетичного осмислення. Значення іманентне (лат. *immanens*) — внутрішньо властиве певному предмету, таке, що відповідає його природі.

І

Ідеал — зразок, щось досконале, вища мета прагнення.

Ідеал естетичний — уявлення про прекрасне в природі, суспільстві, людині й мистецтві.

Ілюмінування (лат. *illumino* — освітлюю, роблю яскравим, прикрашаю): 1) розфарбування вручну гравюр або малюнків; 2) процес виконання кольорових мініатюр та орнаментатії в середньовічних рукописних книгах.

Імпресіонізм (фр. *impression* — враження) — напрям у мистецтві ХІХ — початку ХХ ст., зорієнтований на зображення швидкоплинних вражень від реального світу в його русі та мінливості.

Інтерпретація (лат. *interpretation*) — тлумачення будь-чого, зокрема самостійне творче розкриття смислу художнього твору, виражене в його виконанні (виконавська інтерпретація) або в словесному судженні (вербальна інтерпретація).

К

Картина — твір живопису, виконаний фарбами на полотні, папері, дошці.

Картина світу художня — притаманний мистецтву конкретно-чуттєвий і водночас узагальнений вид осягнення та образного вираження дійсності; також реалізація історичного, культурного досвіду людства у сфері індивідуально-особистісної та суспільної свідомості.

Креативний художник (англ. *creative*) — здатний до вироблення нових, оригінальних ідей та їх втілення, спрямований на творчість.

Кінцівка — графічна композиція, що завершує і прикрашає книгу чи будь-який її розділ.

Книжкова графіка — різновид графіки, призначений для оформлення книги.

Колорит (італ. *colorito*, лат. *color* — колір): 1) система колірних сполучень у живописі (наприклад, теплий або холодний; спокійний або напружений тощо); 2) система колірних поєднань в творах образотворчого мистецтва, що входить до найважливішої складової засобів емоційної забарвленості і утворює мову твору, а також є специфічною складовою художнього задуму, найважливішого засобу образного розкриття світу.

Комбінаторика (лат. *combo* — з'єдную, сполучаю) — прийоми знаходження різноманітних з'єднань (комбінацій), перестановок, сполучень, розміщення цих елементів у певному порядку.

Композиція (лат. *compositio* — складання, поєднання) — вагоме співвідношення складових художнього твору в різних видах мистецтва. Конкрет-

на побудова, внутрішня структура твору. Твір як кінцевий результат творчої праці митця.

Компонування (лат. *compono* — складаю) — процес пошуку, переміщення, підпорядковування елементів композиційному цілому.

Комбінувати — сполучати, поєднувати або розташовувати що-небудь (переважно однорідне) у певному порядку; об'єднувати спільним технологічним процесом; робити комбінації.

Контраст (фр. *contraste* — різка відмінність, протилежність) — художній прийом в образотворчому мистецтві, в основі якого лежить протистояння двох співвідношених якостей із метою їх посилення.

Контур (фр. *contour*) — художньо-виражальний засіб, за допомогою якого створюється силует предмета або його окремої деталі.

Копія (лат. *copia* — множинність) — повтор певного художнього твору, виконаного автором або іншим художником. Копія точно відтворює манеру художника, розмір, техніку, колорит, композиційну побуду оригіналу.

Кубізм (гр. *cube* — куб) — напрям у мистецтві початку ХХ ст., у творах якого всі предмети і явища можуть бути зображені у вигляді суми геометричних фігур.

Культура (від лат. *culture* — виховання, освіта, розвиток) — предметно-ціннісна форма освоювально-перетворюючої діяльності, у якій відображається історично визначений рівень розвитку суспільства й людини, породжується і стверджується людський сенс життя; сфера духовного життя суспільства, що охоплює систему виховання, освіти, духовної творчості (особливо мистецької), а також установи й організації, що забезпечують їхнє функціонування (школи, ВНЗ, клуби, театри, музеї, творчі спілки тощо).

Культура індивіда — ступінь засвоєння культурних цінностей, що виявляється в культурі основних форм світоставлення: практичній (діяльність, поведінка), теоретичній (мислення), духовно-практичній (почуття, спілкування); синтез індивідуальних якостей, спрямованих на творчий і гуманний спосіб взаємин із довіллям та іншими людьми.

Культура матеріальна — усі матеріальні предмети, створені людиною, а також винаходи та технології. До матеріальної культури належать: культура праці й матеріальне виробництво, культура побуту, культура топосу (тобто місця проживання — житлові та інші споруди, різноманітні населені пункти), культура ставлення до власного тіла тощо.

Культура художня — сукупність процесів і явищ духовної практичної діяльності, яка створює, розповсюджує й опановує твори мистецтва та матеріальні предмети, що мають естетичну цінність.

Л

Лесування (лісіровка) (нім. *lasieren* — покривати глазур'ю) — тонкі прозорі або напівпрозорі шари фарб, які наносяться на просохлі або напівпросохлі щільні барвисті шари картини, щоб змінити, посилити або послабити колірні тони, збагатити колорит, домогтися його єдності та гармонії.

Лінійна перспектива — показує, у скільки разів зменшиться віддалена частина предмета порівняно з наближеною, завдяки чому з'являється можливість правильно зображати предмет у будь-якому положенні.

М

Малюнок — зображення на площині, яке виконується за допомогою графічних засобів і має самостійне художнє значення. Малюнок може бути структурною основою для будь-якого зображення: графічного, живописного, скульптурного, декоративного. За призначенням малюнок можна поділити на: начерк (короткочасний малюнок з натури або по пам'яті), ескіз (пошук композиційного рішення для майбутнього твору образотворчого мистецтва) та малюнок, який виступає як завершений художній твір. Унікальність малюнка полягає у тому, що на відміну від гравюри він існує в єдиному екземплярі.

Манера (італ. *manirá*) — сукупність усіх прийомів, які характеризують стилістичні й технічні особливості цілого напрямку або творчості одного митця.

Марина (лат. *marinus* — морський) — зображення морського пейзажу. Художників, які спеціалізуються на зображенні морської стихії, називають мариністами.

Метод (гр. *methodos* — шлях дослідження, теорія, вчення) — спосіб досягнення мети, вирішення завдання; сукупність дій та прийомів, призначених допомогти досягненню бажаного результату.

Мистецтво — одна із форм суспільної свідомості, що відображає в образах реальну дійсність і бере участь у її історичному розвитку; форма суспільної свідомості, особливий вид людської діяльності, що відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів. У широкому сенсі мистецтвом називають досконале вміння у певній справі, галузі; майстерність.

Мистецтво образотворче (візуальне) — вид просторового мистецтва, що включає скульптуру, живопис і графіку, відображаючи дійсність у наочних, зорових образах.

Мистецтво станкове — назва походить від верстата (мольберт, скульптурний верстат), на якому створюються твори станкового мистецтва. Твори станкового мистецтва мають самостійний характер і позбавлені прямого декоративного чи утилітарного призначення (у живописі — картини; у скульптурі — статуї, у графіці — естампи, станкові малюнки).

Мініатюра (фр. *miniature*, лат. *minimum* — червоногарячий пігмент, за допомогою якого писці вимальовували заголовні букви (*rubriche*) манускриптів) — живописна техніка; будь-яка окрема ілюстрація кодексу; художній твір малих розмірів, що відрізняється витонченістю.

Мова мистецтва — прийоми і засоби створення художнього образу.

Мова художня — зображувально-виразні засоби художнього твору, специфічні для кожного виду мистецтва.

Мальовка — розпис, намальований на невеликому форматі паперу, часто аквареллю або гуашшю на вибір художника, як декоративна прикраса стін.

Монохромний (гр. *monochromes*) — одноколірний; живопис, виконаний одним кольором.

Мотив (лат. *moveo* — рухаю, приводжу в рух) — в образотворчому мистецтві стала тема, проблема, ідея в творчості конкретного художника або цілого напрямку. Цей термін використовують щодо натури та її зображення.

Музей — науково-дослідна установа, яка займається збиранням, зберіганням, вивченням і популяризацією пам'яток природної історії, матеріальної і духовної культури.

Н

Напрямок художній — спільність художніх явищ, що складається історично та характеризує певні епохи й творчість митців, яких згуртовує відносна єдність світоглядних та естетичних орієнтацій, принципів художнього відтворення дійсності.

Наскальний живопис — зображення, які первісні племена епохи палеоліту витесували або малювали на стінах скельних печер.

Натюрморт (фр. *nature morte*, італ. *natura morta* — мертва природа) — жанр, присвячений зображенню речей, що оточують людину, розміщених, як правило, у реальному побутовому середовищі й композиційно організованих у єдину групу. Крім неживих предметів (наприклад, предметів домашнього використання), у натюрморті зображують об'єкти живої природи, ізольовані від звичайних зв'язків і тим самим перетворені в річ — рибу на столі, квіти в букеті тощо.

Новатор — той, хто вносить і здійснює нові, прогресивні ідеї, принципи в будь-якій галузі діяльності.

Новаторство — усе нове, прогресивне, що запроваджується в якій-небудь галузі людської діяльності.

Нюанс — відношення, у якому є незначна відмінність об'єктивних характеристик форми, при якій схожість виражена сильніше, ніж різниця.

О

Об'ємна композиція — твір образотворчого мистецтва, що визначається об'ємною будовою форми, яка сприймається в тривимірному просторі.

Образ — прямокутна дошка, розміщена, зазвичай, над вівтарним престолом; виконана фарбами, іноді у металі (чеканка), різьбленому дереві, мармурі з барельєфом. Образ, вставлений в архітектурну раму, називається іконою.

Образотворче мистецтво — вид мистецтва, який ґрунтується на відображенні дійсності в художніх образах на площині (живопис, графіка) або у просторі (скульптура), які наочно створюють реальну картину природи, життя людини, або є наслідком людської фантазії.

Образотворчість (у мистецтві) — здатність мистецтва відобразити дійсність у формах.

Образ художній — засіб і форма освоєння навколишньої дійсності мистецтвом; спосіб існування художнього твору.

П

Палітра — основний інструмент живописця, на якому він розкладає і змішує фарби (у вузькому значенні;) колірна гама, характерна для конкретного живописця (у широкому значенні).

Панно (фр. *panneau*) — живописний або скульптурний твір декоративного характеру, призначений для оформлення інтер'єру або екстер'єру. Зв'язок з архітектурою наближує панно до монументального живопису (розпису, фрески).

Пейзаж (фр. *paysage*, від *pays* — країна, місцевість) — жанр образотворчого мистецтва, у якому предметом зображення є дика або в тій чи іншій мірі перетворена людиною природа. В пейзажі відтворюються реальні або вигадані види місцевості, архітектурні будови, міста, морські види (марина).

Пергамент (лат. *pergamena* — висушена і вибілена овеча шкура) — основа для нанесення текстів і малюнків.

Перспектива (фр. *perspective*, лат. *perspicio* — ясно бачу) — спосіб, яким той чи інший художник у конкретний історичний період передає своє бачення простору в різних епохах і культурах.

Підмальовок — первинне тонування картини загальним тоном або декількома тонами з подальшим їх висвічуванням крізь верхні шари фарб (переважно в олійному живописі).

Пленер (фр. *en plein air* — на свіжому повітрі) — правдиве зображення природи у природних умовах, просто неба, при активному впливі світла та повітря; живопис на відкритому повітрі пов'язаний із вивченням пленерних ефектів.

Поліхромність — багатоколірність, що приводить до декоративного ефекту.

Поліфонія (лат. *polyphonia*, грец. *πολυφωνία* — багатозвучність) в теорії музики — склад багатоголосої музики, який визначається функціональною рівноправністю окремих голосів (мелодійних ліній, мелодій в широкому сенсі) багатоголосої фактури.

Портрет (фр. *portrait* — зобразити) — зображення людини або групи людей, що реально існують чи існували в минулому. Портрет художника, виконаний власноруч, називають автопортретом.

Постімпресіонізм — умовне позначення декількох напрямів у французькому мистецтві кінця XIX — початку XX ст. Постімпресіонізм відмовився від короткочасності імпресіонізму та поставив перед художнім світом іншу проблему: передати подовженість, стійкість, а тому значущість станів як зовнішнього, так і внутрішнього світу.

Примітивізм (в образотворчому мистецтві) — течія в художній творчості, властива зонам послаблення й деградації фольклорного та професійного культурного факторів.

Прозора поліфонія кольорів (в акварелі) — це особливий наслідок живописної техніки, яка провокує виникнення бесіди кольорів, де кожен із кольорів повинен мати свою гучність в середині живописної гармонії і не повинен говорити в зображенні без сенсу і тональної узгодженості — повинна утворитися кольорово-гормонійна спів-звучна «візуальна бесіда». В цьому і є корінний характер поліфонічної прозорості акварельного живопису, народже-

ного не для затвердження індивідуальності кожного кольору, а для вираження загальної ідеї, для створення єдиного композиційного живописно-гармонійного звучання твору.

Прозорість акварельних фарб — явище, яке дозволяє глибинним кольорам в зображенні просвічуватися скрізь поверхневі шари фарби та «звучати» в єдиній мальовничій гармонії твору.

Р

Ракурс — прийом, що полягає в перспективному скороченні предмета або тіла, розташованого під кутом до площини зображення з метою досягнення тривимірності зображення.

Реалізм (лат. *realis* — дійсний) — творчий принцип, на основі якого характерні й обставини в художньому творі пояснюються соціально-історично, а їхній причинно-закономірний зв'язок (соціальний детермінізм) розкривається в якісному та самоцінному розвитку (історизм) через типізацію фактів.

Реставрація (пізньолат. *restauratio* — відновлення) — широке поняття, яке охоплює всі види і способи укріплення та відновлення ушкоджених та зруйнованих пам'ятників історії й культури (окремі архітектурні споруди та їхні комплекси, твори образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, археологічні знахідки).

Ритм (гр. — розмірність, узгодженість) — один із найважливіших засобів узгодження різноманітних форм, упорядкування всіх елементів у певних знайдених відношеннях, певному порядку розміщення й чергування.

Розкутий — вільний, нічим не обмежений.

С

Сангіна: 1) олівці для малювання без оправки червоного або червоно-брунатного кольору, виготовлені з каоліну й окислів заліза; 2) техніка малюнка цими олівцями. Техніка відома з епохи Відродження та набула поширення в XVI–XVIII ст. у роботах світових майстрів Л. да Вінчі, П. Рубенса, А. Ватто, О. Фрагонара.

Сепія (лат. *sepia* — каракатиця): 1) фарба світло-брунатного кольору, яку виготовляли зі чорнильного мішка морського молюска — сепії; 2) фарба акварельного типу, яка широко застосовується у графіці, поширена в Європі з середини XVIII ст.; 3) твір, виконаний цією фарбою.

Символ — вираження багатогранного смислу; один із найважливіших критеріїв художньої досконалості творів мистецтва.

Символізм — художній напрям, характерною ознакою якого є схильність художників до екзотики і до переважання декоративного кольору. Виник спочатку у французькій літературі наприкінці XIX ст.

Синтез мистецтва — поєднання різних видів мистецтва з метою посилення естетичного впливу.

Система (гр. *systema* — ціле, що складається з частин; з'єднання) — цілісне поєднання взаємопов'язаних елементів.

Сприйняття художнє — вид художньої діяльності, відображений у цілеспрямованому й цілісному сприйнятті мистецьких творів як естетичної цінності, який супроводжується естетичними переживаннями та асоціативними уявленнями.

Стереотип (гр. *stereos* — твердий та *typos* — відбиток) — звичне, схематичне, стандартизоване, стійке і, як правило, емоційно-забарвлене уявлення про будь-яке культурне явище або об'єкт, що складається у свідомості людини як на основі особистого життєвого досвіду, так і за допомогою різноманітних джерел інформації.

Стилізація (фр. *stylisation*, від *style* — стиль) — навмисна імітація формальних ознак і образної системи того чи іншого стилю у новому, незвичайному для нього художньому контексті.

Стиль (гр. *stylos* — паличка для письма) — історично складена стійка спільність творчих принципів образної системи суттєвих і характерних ознак предметів матеріальної та духовної культури суспільства.

Стиль «Хсі-і» («Хсі» — писати, «і» — значення) — китайський живопис, що справив великий вплив на різні китайські школи живопису, в тому числі, на шанхайську (1870–1957).

Стиль художній (лат. *stylus* — стрижень) — структурна єдність образної системи та прийомів художньої виразності, яка народжується практикою розвитку видів мистецтва; характеристика епохи, різних художніх напрямів та індивідуальної манери митця.

Стінний розпис — живопис, виконаний на поверхні стін будівлі.

Супрематизм (лат. *supremos* — вищий, останній) — напрям у мистецтві, різновид абстрактного живопису, основу якого складають комбінації з простих геометричних елементів.

Сфумато (італ. *sfumato* — затушований) — живописна техніка, споріднена к'яроскуро й заснована на найтонших градаціях світла та тіні. Властива, головним чином, творам Л. да Вінчі та його учнів.

Сюжет — в образотворчому мистецтві термін використовується у двох значеннях: широке — предмет художнього зображення (наприклад, пейзаж — «вид» природи, натюрморт — речі тощо), де сюжетний, тобто предметний живопис протиставляється безпредметному; вузьке — зображення дій, вчинків і взаємовідносин людей, які витікають з певної життєвої ситуації.

Т

Творчість: 1) діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей; 2) діяльність, пройнята елементами нового, вдосконалення, збагачення, розвитку; 3) здатність творити, бути творцем.

Темпера (італ. *temperare* — змішувати фарби) — живопис фарбами, для яких сполучною речовиною є емульсії: натуральні (яйце, сік рослин), штучні (водний розчин клею з олією).

Техніка (гр. *techné* — мистецтво, майстерність): 1) в образотворчому мистецтві загальна сукупність знань, умінь та навичок, прийомів і методів, необхідних для створення художнього твору (широке значення); 2) індивідуальна манера майстра, його особистісне бачення світу (вузьке значення).

Техніка живопису — набір прийомів в арсеналі у художника, від рівня володіння якими залежить повнота розкриття творчого задуму за допомогою фарб, а також характеристика готового результату у вигляді картини.

Техніка «Текстиль» — це фактурне акварельне зображення, виконане на папері, яке візуально має ефект текстильного полотна, що нагадує тканий гобелен.

Тінь — в образотворчому мистецтві віддалені від джерела світла, найменш освітлені ділянки картини, елементи простору, предметів і фігур твору. Тінь буває об'ємною та падаючою, інколи поняття тіні не відповідає поняттю темного, оскільки тінь на світлому предметі майже прозора, ледь вловима і відрізняється множинністю рефлексів.

Товариство південноросійських художників (ТПРХ) — найбільше мистецьке об'єднання на території України кінця XIX — початку XX ст., було створено в Одесі в 1890 р. з ініціативи групи місцевих художників на чолі з М. Скадовським. Періодична виставка ТПРХ 1919 р. виявилася останньою. Товариство згорнуло свою діяльність, а після смерті в 1921 р. К. Костанді повністю припинило існування. На руїнах ТПРХ виникло нове об'єднання — Товариство художників ім. К. Костанді. Недовго проіснувавши, воно багато в чому поступалося своєму попереднику.

Тон (фр. *ton*) — світлотіньовий або колірний лад твору.

Тональність (фр. *tonalite*) — єдність кольорового або світлотіньового устрою живописного твору. У графіці вказує на характер загального світлотіньового тону, у живописі застосовується до кольору і є приближеним до понять «кольорова гама» і «загальний кольоровий тон».

Традиція (лат. *traditio* — передача, розповідь) — передача досвіду, звичаїв, правил, уявлень, цінностей, елементів культури, що склались історично, передаються від покоління до покоління й зберігаються протягом тривалого часу. Також ідейні засади та стилістичні особливості творчості, методи виконання, техніки, манери письма художника, композитора, письменника тощо.

У

Уява — відображення дійсності не як існуючої реальності, а як певної можливості створювати та оперувати новими образами, уявленнями, думками.

Уявлення асоціативне — здатність особистості асоціативно співвідносити предмети та явища навколишнього світу, продуктивно конструювати через уявлення їхні нові, нетривіальні зв'язки, що відрізняються багатозначністю та відсутністю звичних шаблонів і стереотипів сприймання.

Ф

Фактура — сукупність різноманітних технічних прийомів обробки матеріальної поверхні, що використовуються як засоби художньо-декоративної виразності предмета.

Феномен (гр. *phainomenon* — те, що з'являється) — незвичайний, винятковий факт, явище, дане нам в досвіді, чуттєвому спогляданні і пізнанні, а також поняття, що означає це явище; рідкісний факт, те, що важко досягнути.

Феномен культури — різні форми виявлення сутності культури, наприклад, наука, політика, мистецтво, релігія тощо.

Феномен традицій — це явище, яке є особливим каналом зв'язку часу і вічності, історичного і понад-історичного та фундаментальним джерелом для новаторства.

Феномен традицій в акварелі — це історично сформований набір вже класичних технік акварельного живопису, які стали основою для відкриття нових авторських методів.

Фовізм (фр. *fauves* — дикі тварини) — течія в мистецтві, в якій художники своїм мистецтвом і позицією стверджували своє право на суб'єктивне бачення світу, що супроводжувалося відходом від суспільних проблем у сферу декоративних живописних пошуків.

Фон (фр. *fond* — глибинна частина) — в образотворчому мистецтві задній просторовий план композиції. Фон може бути глухим або нейтральним, тобто без зображення, а може включати в себе елементи будь-яких жанрів (пейзажу, інтер'єра).

Фреска (італ. *fresco*) — техніка стінних розписів, що полягає в швидкій роботі пензлем по сирому тинькованому ґрунту. Пігменти, що використовуються у фресках, розчинені у воді, просочуючись крізь тиньк, проникають у стіну.

Х

Художній образ — форма відображення дійсності, яка виявляє загальне через конкретне, індивідуальне, що виникає в творчому процесі та втілюється в матеріальній формі.

Художній стиль (лат. *stulus* — стрижень) — структурна єдність образної виразності та прийомів художньої виразності, яка народжується практикою розвитку різних видів мистецтва; характеристика епохи, різних художніх напрямів та індивідуальної манери митця.

Художня виставка — тимчасовий публічний показ творів мистецтва з метою естетичного виховання глядачів, пропаганди образотворчого мистецтва та художньої спадщини.

Художня спадкоємність — закономірний зв'язок між художніми явищами минулого і теперішнього, між різними етапами або ступенями розвитку художньої культури.

Художня спадщина — все історичне накопичення в культурі, створене в попередні епохи, художні цінності минулого, що мають загальнонаціональне або загальнолюдське значення.

Ц

Цілісність — внутрішня єдність предмета або явища, його відносна незалежність від навколишнього середовища.

Ш

Шедевр — досконалий витвір мистецтва; вище досягнення майстерності.

Додаток В

Роботи в некомбінованій акварельній техніці, представленні у музейному зібранні Одеського художнього музею

Айвазовський (Гайвазовський) Іван Костянтинович (1817–1900) — живописець, мариніст і пейзажист; з 1844 р. — академік. «Художник пише етюд» (1836; папір, акварель, 25x20,5 см); 19,4x15,9 см (акварель, окреслена рамкою); праворуч внизу: Гайвазовський 1836. На звороті аркуша авторський підпис: Айвазовського.

«Сімейний портрет» (автопортрет з дружиною) (1849; папір на картоні, акварель 32,4x24,5 см), (овал); праворуч внизу: Айвазовський 1849. (Придбано в Одесі. 1929) [Графика 1973, с. 9].

Алексєєв [ім'я, по батькові невідомі], друга половина ХІХ ст. «Пейзаж» (папір на картоні, акварель, 30x48 см). По центру внизу: Малюнок. Алексе'в. З Одеського музейного фонду [Графика 1973, с. 9].

Алексоматі Микола Харлампійович (1848–1917) — живописець і малювальник; навчався в Одеській художній школі (1865–1868); з 1869 р. — слухач академії мистецтв С.-Петербурга по класу живопису. «Голова жінки в хустці» (1914; папір, акварель; 16x14,5 см). Праворуч внизу: М. Алексоматі; на звороті аркуша напис: Малюнок. М. Алексоматі (Одеський художник) 11 грудня 1914 р.

«Портрет невідомої» (картон, акварель; 23,5x23 см). Придбано у М. П. Гладских в Одесі. 1961 [Графика 1973, с. 9–10].

Бальц Володимир Степанович (1864–1939) — живописець-мариніст. «Отара овець» (папір, на картоні, акварель, 13,3x19,8 см). Праворуч внизу: В. Бальц. Придбана у Д. Я. Гарєв в Одесі. 1967 [Графика 1973, с. 11].

Беггров Олександр Карлович (1841–1914) — живописець, пейзажист і мариніст. «Відкриття морського каналу в Кілі» (1899; картон, акварель; 35x55,5 см). Ліворуч внизу: СПб. Відкриття морського каналу 15 травня 1855 р. Праворуч внизу: А. Beggrov 1899 р. На звороті картону контурний ма-

люнок: стоять на рейді вітрильники. З Одеського музейного фонду. (Раніше зібрання Руссова. Одеса) [Графика 1973, с. 12].

Бем (уродженка Ендаурова) Єлизавета Меркуріївна (1848–1914) — графік, ілюстратор. Ілюстрації до казки «Сорока-білобока» (1901; папір на картоні, акварель, 35x55 см). Ліворуч внизу: Еліз Бем 1901. Вгорі: «Сорока-білобока»; з боків малюнки птахів і текст казки.

«Добринюшка» — ілюстрація до билини про Добриню Микитича (1902; папір, акварель, 14x10,5 см). Ліворуч внизу: Еліз Бем. Праворуч внизу: 1902 р. [Графика 1973, с. 12].

Бенуа Альберт Миколайович (1852–1937) — живописець, аквареліст. «Улюблена лава» (1898; папір, акварель, 52x35,5 см). Праворуч внизу: Альберт Бенуа. 1898. На звороті аркуша: № 4 Улюблена лава Альберта Бенуа. 1898. Придбана у автора 1900.

«Група дерев. На піщаному березі» (папір, акварель 13,8x26 см).

«Пейзаж» (1910; папір, акварель, 30x40 см). Праворуч внизу: Альберт Бенуа с. Дворики Тамбо. Придбана у Б. Рабиновича в Одесі. 1950 [Графика 1973, с. 12–13].

Бенуа Олександр Миколайович (1870–1960) — живописець, графік, ілюстратор, театральний художник, критик та історик мистецтва. «Пейзаж» (1887; папір, акварель, 22x31,5 см). Ліворуч внизу: А. Venois 87. Придбана у Б. Рабиновича Одеса. 1950.

«Стара площа в Майнці» (1896; папір, акварель, 45,5x60 см). Ліворуч внизу: Александр Бенуа. 1896. З музею АХ до 1901 р.

«Версаль». «Король гуляє в будь-яку погоду». Із серії «Останні прогулянки Людовика XIV» (1898; папір, акварель, 66x47 см). Праворуч внизу: Александр Бенуа 1898. Версаль. Варіант акварелі 1897 року перебуває в приватній колекції в Москві. З Одеського музейного фонду. 1933 (раніше — зібрання М. Брайкевіча, Одеса).

«Водоймище в Версалі» (Водойма в парку) (1906; папір, картон, акварель, 20,5x27,5 см). З Одеського музейного фонду. 1939. (Раніше зібрання М. Брайкевіча. Одеса) [Графика 1973, с. 13–14].

Брюллов Карл Павлович (1799–1852) — живописець, художник, аквареліст; історичний живописець, портретист і жанрист. «Дівчина з мандоліною» (папір, акварель, 12,6x10,1 см). З Одеського музейного фонду [Графика 1973, с. 17].

Вільє де-Ліль Адан Емілій Степанович (Самойлович) (1843–1889) — аквареліст, художник-самоучка. «Татарська скеля» (папір, акварель, 16x25) (в світлі). Ліворуч внизу: Вільє. Придбана у Зільберберга в Одесі. 1938 [Графика 1973, с. 20].

Врубель Михайло Олександрович 1856–1910 — живописець і графік; працював в галузі станкового та монументально-декоративного живопису, книжкової ілюстрації, театральнo-декораційного і декоративно-прикладного мистецтва. «Портрет невідомої» (папір, акварель 25x17,3). Праворуч внизу: М. Wrubel [Графика 1973, с. 22].

Герасимов Сергій Васильович (1885–1964) — живописець, пейзажист; працював в галузі побутового і історичного жанрів і ілюстрацій. «Перший сніг» (1906; папір, акварель, 40x36 см). Праворуч внизу: Герасимов. На звороті напис: Герасимов С.

Головков Герасим Семенович (1863–1909) — живописець, пейзажист. «Пейзаж» («Капуста») (папір, акварель, 23,5x40,2 см). Праворуч внизу: Г. Головков. Робота з Одеського музейного фонду. 1932 [Графика 1973, с. 24].

Драго Семен (кінець ХІХ — початок ХХ ст.) — живописець. «Кінь» (папір на дошці, акварель 42x58 см). Праворуч внизу: С. Драго.

«Вторгнення пруссаків в школу» (папір на дошці, акварель 31x48,5 см). Ліворуч внизу: Драго; праворуч внизу: Susarehett [Графика 1973, с. 26].

Ендогуров Сергій Іванович (1864–1894) — пейзажист-аквареліст. «Морський берег» (папір, акварель, 20,5x29 см) (в світлі). Праворуч внизу:

під.: С. Ендогуров. З Одеського музейного фонду (раніше зібрання А. Руссова. 1923. Одеса) [Графіка 1973, с. 27].

Загорський Микола Петрович (1849–1893) — живописець, жанрист. «Бесіда в парку» (1880; папір, акварель, 25,5х31,5 см). Внизу: Н. Загорський Січень 1880 р. (Раніше зібрання А. Руссова. Одеса. За каталогом картинної галереї Руссова «Розговорилися») [Графіка 1973, с. 28]

Заузе Володимир Христіанович (1859–1939) — графік, пейзажист. «Дорога» етюд (1898; папір, акварель, 30,9х43,5 см). Праворуч внизу: В. Заузе [Графіка 1973, с. 28].

Додаток Г

Колекція творів акварельного живопису в комбінованій акварельній техніці, представлена в зібранні Одеського художнього музею

Бакст (Розенберг) Лев Самойлович (1866–1924) — живописець, графік, театральний художник. Ескізи костюмів: «Тезей» (29x20 см), «Федра» (28,5x21,5 см), «Придворна дама» (28,5x21,5 см) для постановки трагедії Еврипіда «Іполит» на сцені Александринського театру в Петербурзі в 1902 р., були написані на папері аквареллю з додаванням білила, золота [Графика 1973, с. 11].

Білібін Іван Якович (1876–1942) — графік, ілюстратор російських народних казок. Працював у сфері театральньо-декораційного мистецтва. «Людовіко Еніо» (1911; папір на картоні, акварель, туш, 36,2x25 см) — ескіз костюма для постановки п'єси Кальдерона «Чистилище св. Патрікка» в «Стародавньому театрі» в Петербурзі 1912 р. Праворуч внизу: І. Б. 1911. Праворуч вгорі: Людовіко (Чистилище св. Патрікка), нижче: Соболев Київський.

Корнвалійський етюд (1908; папір на картоні акварель гуаш, 33,5x24,5 см). Ліворуч внизу: І. Білібін Land's End 1908. На звороті паперу штамп: ІАХ музей і наклейка з написом: Салон 1908-9. за каталогом № 28. Автор-І. Я. Білібін. Назва — Корнвалійський етюд. з музею АХ. 1909 [Графика 1973, с. 15].

Головін Олександр Якович (1863–1930) — театральний художник, портретист, пейзажист, працював в області натюрморту і декоративно-прикладного мистецтва. Ескізи костюмів для постановки опери Бізе «Кармен» в Одеському оперному театрі: «Фраскіта» (1925; папір, туш, перо, акварель, 34,5x25,7 см). Праворуч внизу: АГ. №8; Зліва в горі: «Кармен» Фраскіта. «Солістка балету» (папір, туш, перо, акварель, білила, 33x24 см). Ескізи придбано у С. Погодаєво-Крамського в м. Одесі 1965 р. [Графика 1973, с. 98].

Добужинський Мстислав Валеріанович (1875–1957) — живописець, графік і театральний художник, працював в області пейзажу і портрета. «Де тонко, там і рветься» (1911; папір, акварель, гуаш, 21x38 см) — ескіз декора-

ції для постановки одноактної комедії І. Тургенєва такої ж назви в Московському художньому театрі «Тургенєвський спектакль». 1911–1912 рр. [Графіка 1973, с. 26].

Автором багатьох робіт був типовий представник та апологет групи «Світу мистецтв» — суперечливого ідейно-художнього об'єднання 1900-х — Бенуа Олександр Миколайович (1870–1960) — живописець, графік, ілюстратор, театральний художник, критик та історик мистецтва. Про художників «Світу мистецтв» писали: «Для багатьох з них характерний відхід від вирішення нагальних питань сьогодення, байдужість до навколишнього життя, ретроспективізм, проповідь “чистого” мистецтва. Однак в кращих своїх роботах, подолавши ідейну обмеженість, вони відобразили ряд характерних сторін свого часу» [Виставка 1967, с. 5].

Найбільш цінне, створене Бенуа, відноситься до декоративного мистецтва та книжкової ілюстрації, зокрема ілюстрації до повісті О. Пушкіна «Пікова дама» (1910, видання Товариства Р. Голик і А. Волберг. СПб. 1911): Глава IV. «Герман у графині» (папір, акварель, гуаш, 24x24 см). Ліворуч внизу підпис: Олександр Бенуа. 1910; Глава V. «Привид» (папір, акварель, гуаш, 24x24 см). Ліворуч внизу підпис: Олександр Бенуа. 1910.; Глава VI. «Герман за картковим столом» (папір, акварель, гуаш 24x24 см). Ліворуч внизу підпис: Олександр Бенуа. 1910. [Виставка 1967, с. 13, 14].

Лансере Євген Євгенович (1875–1946) — живописець, графік і книжковий ілюстратор, вчитель багатьох радянських художників графіків; розкриває свій широкий діапазон творчості у кавказьких пейзажах «Кавказ. Аравве», «Кала-Булаг» і в акварелі «Молотьба». «Молотьба» (1914; папір, акварель, туш, 14,5x40,5 см) — ілюстрація до повісті Л. М. Толстого «Хаджи-Мурат». Видавництва Р. Голика і А. Вільберга. Петроград. 1916. Ліворуч внизу: Є. Лансере (1914).

«Кавказ. Аравве» (1915; папір, олівець, акварель, білила, 30x25 см). Праворуч внизу: Є. Лансере Аравве. Март 1915.

«Кала-Булаг» (1915; папір, акварель, білила, 24x31 см). Праворуч внизу: Є. Лансере Кала-Булаг за Зардатсом. Лютий 1915. Роботи з Одеського музейного фонду 1939. (Раніше — збір. М. Брайкевича. Одеса). [Графика 1973, с. 42].

За радянські часи музейну колекцію творів в комбінованій акварельній техніці поповнили доробки наступних авторів.

Довгаль Олександр Михайлович (1904–1961) — графік, ілюстратор. «Стадіон» (1947) із серії «Суворівці» (1945–1948; папір, акварель, туш, гуаш. 53x39 см; 47x35 см). Праворуч під зображенням: О. Довгаль 1947 р. [Графика 1973, с. 102].

Коновський Петро Сергійович (1883–1953) — живописець, жанрист. «Три дівичі під вікном» (папір, акварель, білила, 24,5x48 см.) за «Казкою про царя Султана» О. Пушкіна. Робота придбана у дружини художника О. Скоробогатова. Одеса. 1958 р. [Графика 1973, с. 35, 36].

Васнецов Віктор Михайлович (1848–1926) — історичний живописець, жанрист, портретист, писав картини на теми російських народних казок і билин, працював в області релігійного живопису і театральньо-декораційного мистецтва. «Розп'яття» (Голгофа) (1902; папір на картоні, вугілля, акварель, гуаш, 54x36 см) — варіант ескізу для розпису і мозаїки церкви в селі Гусь-Хрустальному маєтку Ю. Нечаєва-Мальцева. Ліворуч внизу: В. Васнецов; праворуч з боку авторський напис: В. Васнецов. Для Ю. Нечаєва-Мальцева. З Одеського музейного фонду (1939). (Раніше — збір. М. Брайкевича. Одеса) [Графика 1973, с. 18].

«Євхаристія» («Христос і апостоли») (1910; папір на картоні, акварель, золото, 44x109 см, 40x105 см) — ескізи фриза для мозаїки Варшавського собору (1906, 1911). У центрі під зображенням: Віктор Васнецов 1910 р. 28 серпня. Зверху на зображенні на старослов'янській мові імена апостолів. З Одеського музейного фонду (1939) [Графика 1973, с. 19].

Богаєвський Костянтин Федорович (1872–1943) — живописець і графік, пейзажист. Навчався в Феодосії в майстерні І. Айвазовського у А. Фесслера і в Академії мистецтв С.-Петербурга (1891–1897) у А. Куїнджі. «Пей-

заж» (1910; папір, акварель, гуаш, 33,4x70,5 см). Праворуч внизу: К. Богаєвський. Придбана у Є. Буковецького в Одесі. 1938. [Графіка 1973, с. 15, 16].

Лепетич Микола Миколайович (1866–1921) — аквареліст, жанрист. «Жанр» (папір, олівець, чорна акварель, білила, 24,5x17 см). Праворуч внизу: М. Лепетич. Робота придбана у П. М. Євдошенка в Одесі. 1958. [Графіка 1973, с. 43].

Нілус Петро Олександрович (1869–1943) — живописець, жанрист і пейзажист. «Пікнік» (папір, акварель, білила, 24,7x30,3 см). Праворуч внизу: П. Нілус [Графіка 1973, с. 52].

Пастернак Леонід Осипович (1862–1945) — живописець, жанрист і портретист, працював в області книжкової ілюстрації. «Жінка з Хитрого ринку» (1915; папір, акварель, кольорові олівці 48x33,2 см). Праворуч в горі: Пастернак 1915 м. Москва. Хитров ринок. Дар Абрамсона. Ленінград. 1929. [Графіка 1973, с. 54].

Егіз Борис Ісаакович (1869–1946) — живописець. «Дівчина в зеленому» (картон, акварель, гуаш, 66,8x55,7 см). Праворуч внизу: Дар.

«Портрет Дуні» (папір, вугілля, акварель, 30x23,5 см). На звороті аркуша: Дуня кравчиня одеситка [Графіка 1973, с. 74, 75].

Григор'єв Сергій Олексійович (1910–1988) — живописець, жанрист і портретист. «Мій знайомий» (1945; Папір на дошці, акварель, гуаш, 43,2x32,3 см) [Графіка 1973, с. 98, 99].

Глущенко Михайло Гнатович (1909–1981) — графік. Працював у станковій графіці і в ілюстрації. «Катюші» (1942; папір, чорнило, акварель, 32x28 см). Праворуч внизу: М. Глущенко. 1942. Кубань (Б'ють гвардійські міномети, прозвані бійцями «Катюші»).

«Артилерійська підготовка» (1944; папір, чорнило, акварель, гуаш, 27x29 см). Праворуч внизу: М. Глущенко 1944; Брянськ.

«Беруть воду» (1944; папір, туш, акварель, 28,7x41,5 см). Праворуч внизу: М. Глущенко, 1944. (Беруть воду).

«Воронки» (1944; папір, чорнила, акварель, перо, гуаш, 30,3x24,4 см). Праворуч внизу: М. Глущенко. 1944. Брянськ. [Графіка 1973, с. 96, 97].

Додаток Д
Твори в техніці акварелі й туші,
представлені в Одеському художньому музеї

Агніт-Следзевський Казимир Генріхович (1898–1973) — графік. Працював в галузі політичної сатири, книжкової та станкової графіки. Із серії «Зброєносці долара» (1947): перефарбування «Білого дому» (папір, туш, акварель, 37x28 см), «Сіялка пана Херста» (папір, туш, акварель, 38x29,3 см). Праворуч внизу: Агніт [Графіка 1973, с. 76, 77].

Аптер Яков Натанович (1899–1941) — живописець, графік, ілюстратор. Ілюстрації до народних казок: «Козлик» (1922; папір, акв, туш, перо, 9,8x7,3 см; 8,3x5,8 см). «Синя ворона» (1922; папір, акварель, кольорова туш, перо, 12x11,4 см). «Старий з трубкою» (1922; папір, акварель, кольорова туш, перо, 9,8x7,4 см; 8,3x5,8 см). «Пейзаж з дівчиною» (1923; папір акварель, туш, перо, 13x21 см). «Прання білизни» (1923; папір, акварель, туш, перо, 6,7x16,4 см). На звороті напис: 1923 січень. «Натурщик» (1932) [Графіка 1973, с. 79, 80].

Бенуа Олександр Миколайович (1870–1960): «Танець смерті» (Поединок) (1907; картон, туш, акварель, 18x23,5 см).

Самокиш Микола Семенович (1860–1944) — художник-живописець, баталіст. Працював також в області ілюстрації. «Баталія» (Бій) (1887; папір, туш, акварель, 57x76 см). Праворуч внизу: М. Самокиш. На звороті аркуша: «Баталія» художник Самокиш. З одеського «Інтуриста» 1936 [Графіка 1973, с. 59].

Додаток Е
ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ, ЗГАДАНИХ У ДИСЕРТАЦІЇ
(за абеткою)

- Басов Я. «Зимове море». Папір, акварель, 60x65. 1984.
- Васильєв О. «Залив на Шикотане». Папір, акварель, 71x55,5. 1971.
- Велігура Н. «Акварельний гобелен» Фактурний папір, акварель, 17x105. 2010.
- Велігура Н. «Акварельний гобелен». Збільшений фрагмент. Фактурний папір, акварель, 170x105. 2010.
- Велігура Н. «Майори» Фактурний папір, акварель, 53x40. 2010.
- Велігура Н. «Соняшники». Фактурний папір, акварель, 53 x36. 2010.
- Врубель М. «Білий ірис». Папір, акварель, 24x16. 1887. Національний музей «Київська картинна галерея», Київ.
- Врубель М. «Квіти в синій вазі». Папір, акварель, 16x24. 1887. Національний музей «Київська картинна галерея», Київ.
- Врубель М. «Червона азалія» (дві квітки). Папір, акварель, графітний олівець, 24x15. 1887. Національний музей «Київська картинна галерея», Київ.
- Врубель М. «Червоні квіти і листя бегонії кошику» етюд. Папір, акварель 38x32. 1887. Національний музей «Київська картинна галерея», Київ.
- Глущенко М. «Осінній пейзаж». Папір, акварель, 35x46.
- Екстер О. «Композиція». Картон, гуаш, акварель, туш, перо, пензель, 53x33,5. 1915. Державний музей театрального мистецтва, Київ.
- Кандинський В. «Перша абстрактна акварель». Папір, акварель, чорнило. 1910. Національний центр мистецтва і культури Жоржа Помпиду, Париж.
- Красний І. «Київ із-за Дніпра». Папір, акварель, 9,5x31. 1945.
- Красний І. «Листоноша». Папір, акварель, 57x43. 1954.
- Малевич К. «Весілля» Папір, акварель, чорний олівець, 20x20,5. 1908. Музей Людвіга, Кельн.

Петрицький А. Ескіз чоловічих костюмів до вистави «Війна і мир» за оперою С. Прокоф'єва. Папір, акварель, графітний олівець. 1955. Київський державний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка. ЦДАМЛМ України.

Петрицький А. Ескіз костюма до невстановленої вистави. Папір, акварель, графітний олівець. ЦДАМЛМ України.

Петрицький А. Ескіз костюма до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Папір, акварель, графітний олівець. 1955. Київський державний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка. ЦДАМЛМ України.

Петрицький А. Ескіз костюма до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Папір, акварель, графітний олівець. 1955. Київський державний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка. ЦДАМЛМ України.

Петрицький А. Ескіз костюм Тай-Хоя для вистави «Червоний мак». Папір, аплікація, акварель, 56x72,5. Харківський державний театр опери і балету, режисер Е. Вігілев (1927). З колекції Музею театального, музична та кномистецтва України. ЦДАМЛМ України.

Шевченко Т. «Акміш-Тау». Папір, акварель, 16,8x29,3. 1851. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Вид на Кара-Тау з долини Апазір». Папір, акварель, 15,6x28,4. 1851. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Мис Тюк-Карагай на півострові Мангишлак». Папір, акварель, білила, 12,1x31,5. 1856–1857. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Новопетровське укріплення з моря». Папір, акварель, 12,3x30,3. 1856–1857. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Новопетровське укріплення з Хивинської дороги». Папір, акварель, 12,2x32,1. 1856–1857. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Острів Чекан-Арал». Папір, акварель, 14,9 x28,6. 1849. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Портрет Миколи Ісаєва». Папір, акварель, 25,6 x20,5. 1850. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Портрет невідомої в блакитному вбранні». (Репродукція по альбому 1914 р., оригінал втрачено). Папір, акварель. 1845–1846. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Портрет невідомої». Папір, акварель, 26,5 x9,5. 1849–1850. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Портрет Олени Бларамберг». Папір, акварель, 27,9x22. 1850. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Портрет Тетяни Пантелеймонівна Катеринич». Папір, акварель, 30x22,3. 1846. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Сад біля Новопетровського укріплення». Папір, акварель, 17,1x29. 1854. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Селянський двір». Папір, акварель, 16,1x24,6. 1845. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шевченко Т. «Чіркала-Тау». Папір, акварель, 12,9x32,2. 1851–1857. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Шовкуненко О. «Одеський порт. Теплоходи». Папір, акварель, 43x63. 1933.

Шовкуненко О. «Пароплав проходить шлюз» Із серії «Дніпробуд». Папір, акварель, 61x42. 1933.

Шовкуненко О. «У доці» («Ремонт пароплава “Роза Люксембург”»). Із серії «Одеський суднобудівний завод». Папір, акварель, 63,9x44. 1929.

Додаток Ж**Національний музей Тараса Шевченка, Київ****Акварелі Т. Шевченка****«Новопетровське укріплення з Хивинської дороги»****1856–1857****Папір, акварель, 12,2x32,1**



«Новопетровське укріплення з моря»

1856–1857

Папір, акварель, 12,3х30,3



«Мис Тюк-Карагай на півострові Мангишлак»

1856–1857

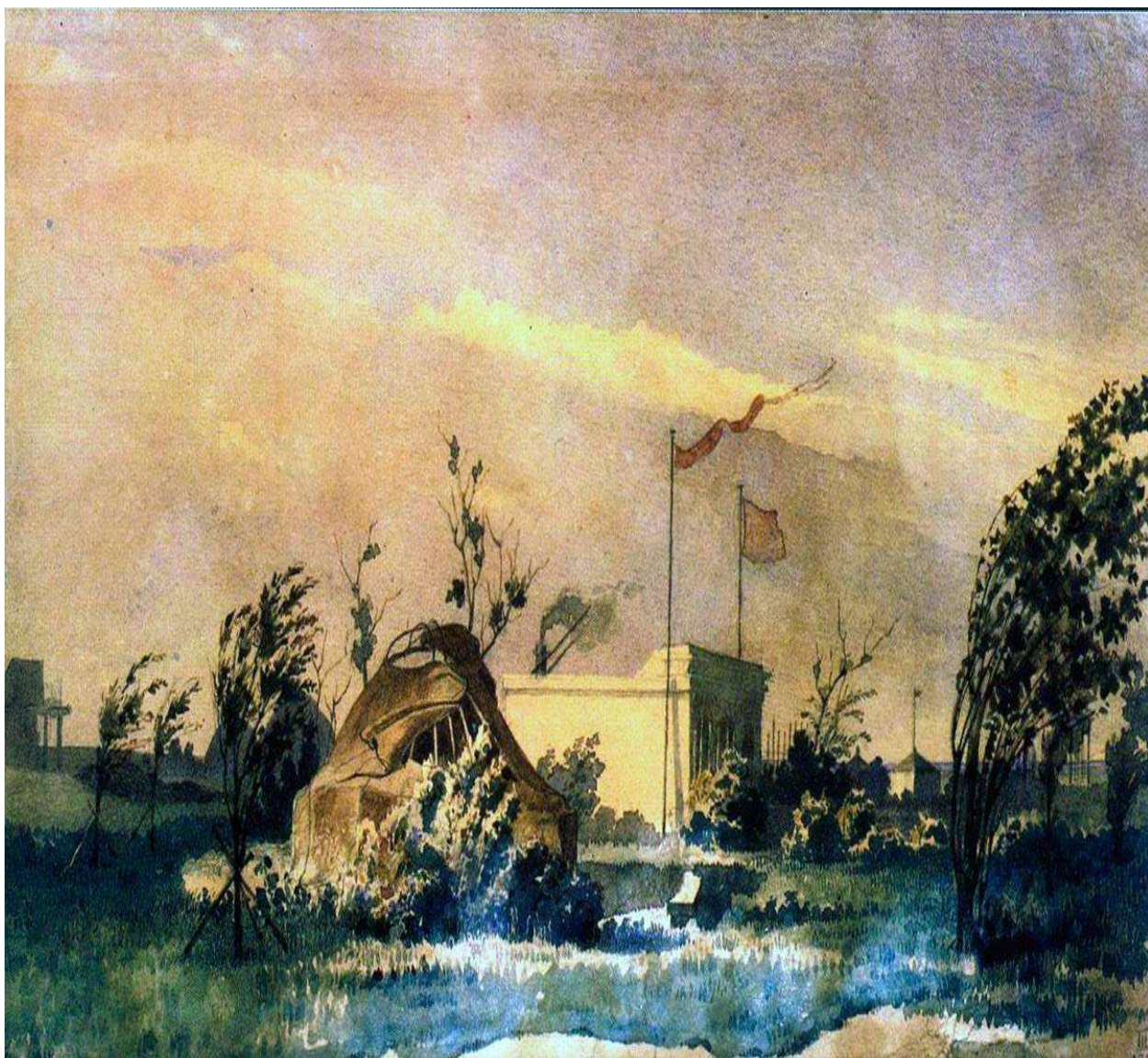
Папір, акварель, білила, 12,1х31,5



«Селянський двір»

1845

Папір, акварель, 16,1x24,6



«Сад біля Новопетровського укріплення»

1854

Папір, акварель, 17,1x29



«Чіркала-Тау»

1851–1857

Папір, акварель, 12,9х32,2



«Акміш-Тау»

1851

Папір, акварель, 16,8x29,3



«Вид на Кара-Тау з долини Апазір»

1851

Папір, акварель, 15,6х28,4



«Острів Чекан-Арал»

1849

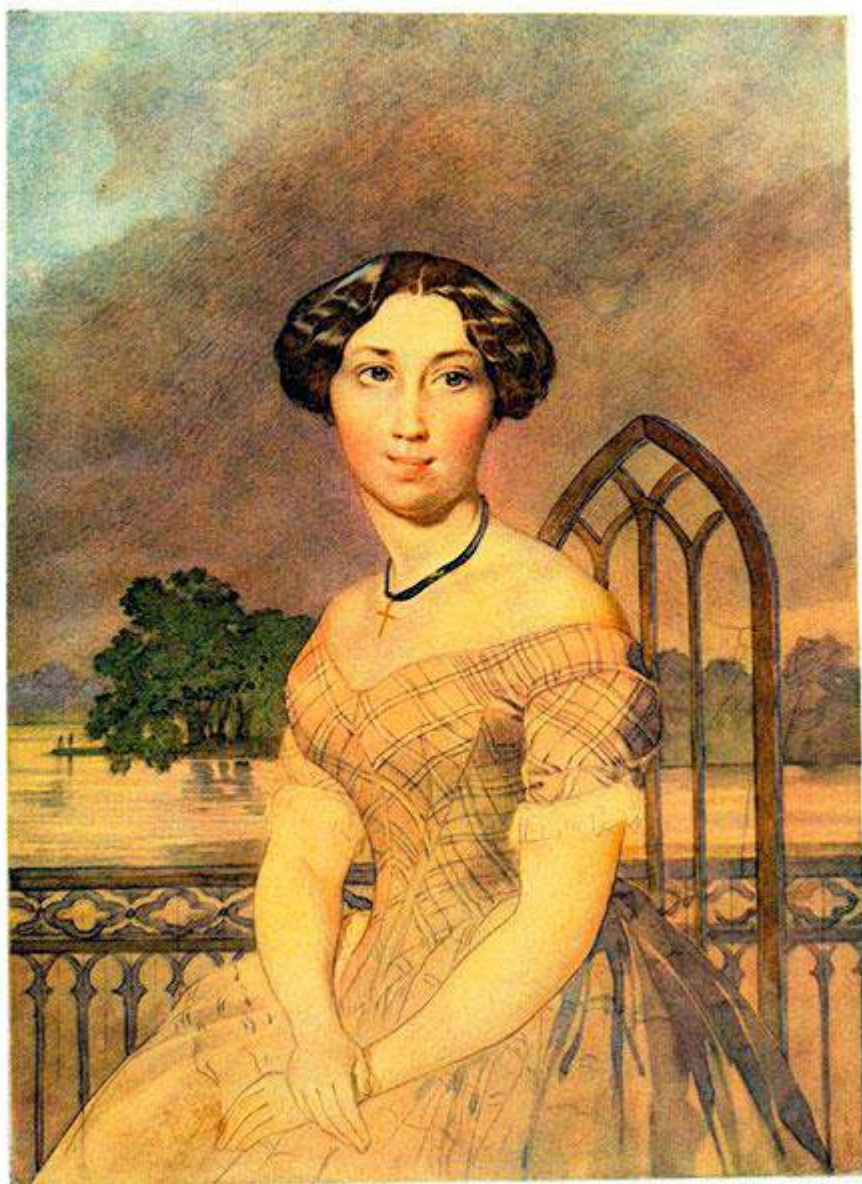
Папір, акварель, 14,9x28,6



«Портрет Олени Бларамберг»

1850

Папір, акварель, 27,9x22



«Портрет невідомої»

1849–1850

Папір, акварель, 26,5x9,5



«Портрет Миколи Ісаєва»

1850

Папір, акварель, 25,6х20,5



«Портрет Тетяни Пантелеймонівни Катеринич»

1846

Папір, акварель, 30x22,3



**«Портрет невідомої в блакитному вбранні»
(Репродукція по альбому 1914 р., оригінал втрачено)**

1845–1846

Папір, акварель

Додаток 3
Національний музей «Київська картинна галерея», Київ
Акварелі М. Врубеля



«Квіти в синій вазі»

1887

Папір, акварель, 16x24



«Червона азалія» (дві квітки)

1887

Папір, акварель, графітний олівець, 24x15



«Білий ірис»

1887

Папір, акварель, 24x16



«Червоні квіти і листя бегонії кошику» етюд

1887

Папір, акварель 38x32

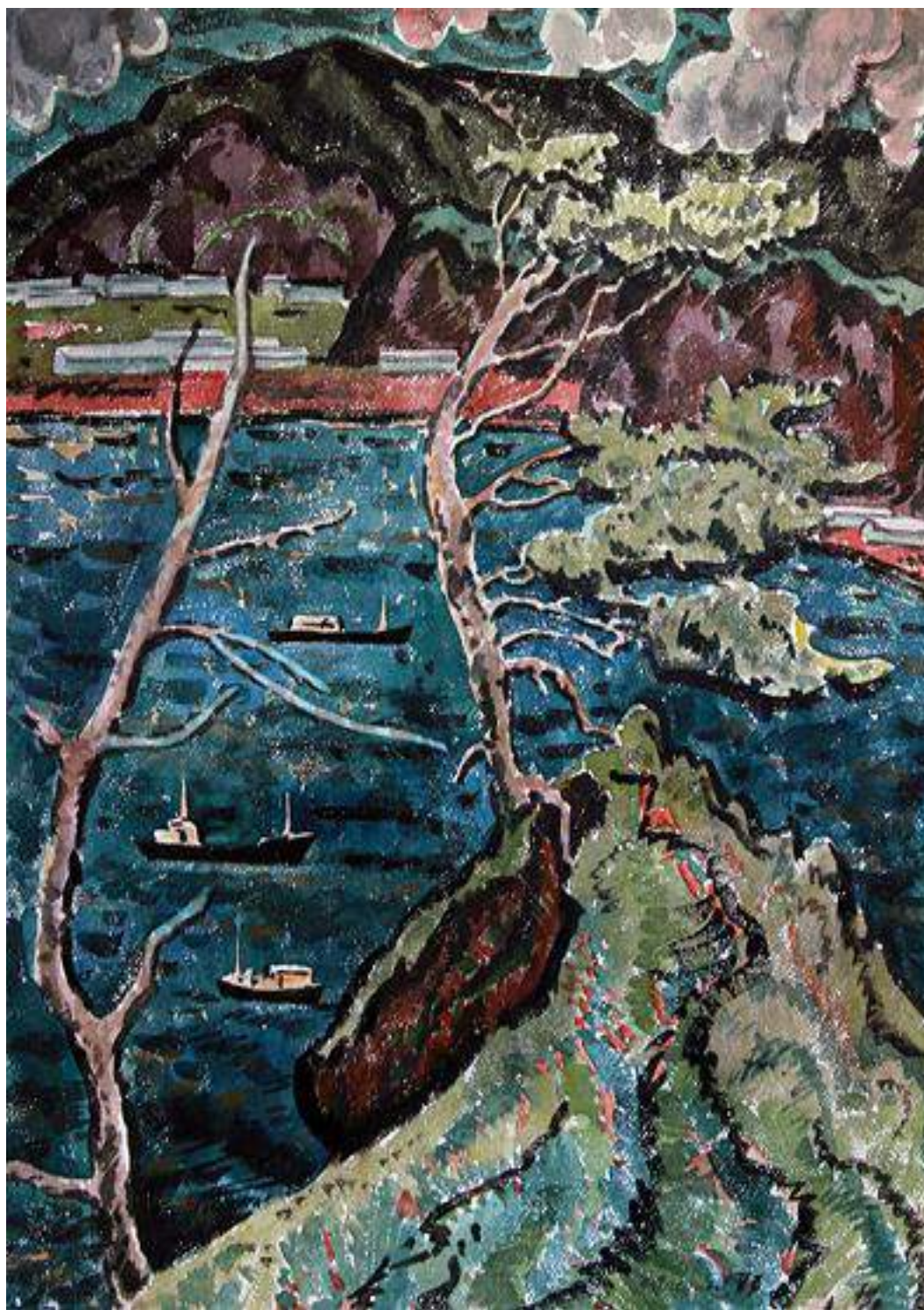
Додаток II**Акварельний живопис епохи соцреалізму в Україні**

Басов Я. (1914–2004)

«Зимове море»

1984

Папір, акварель, 60х65

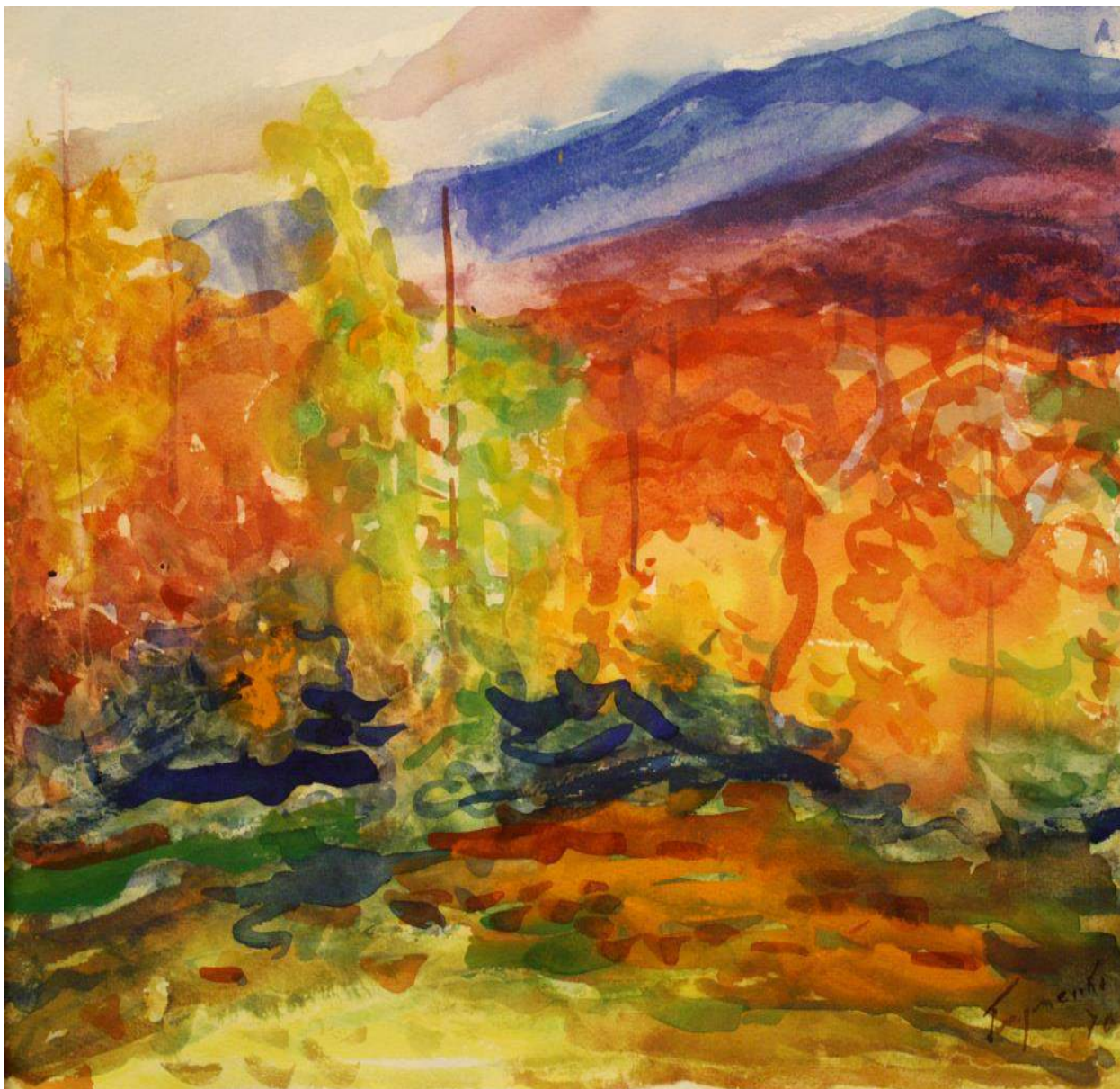


Васильєв О. (1918–2014)

«Залив на Шикотані»

1971

Папір, акварель, 71x55,5



Глущенко М. (1901–1977)

«Осінній пейзаж»

Папір, акварель, 35х46



Красний І. (1917–1990)

«Листоноша»

1954

Папір, акварель, 57х43

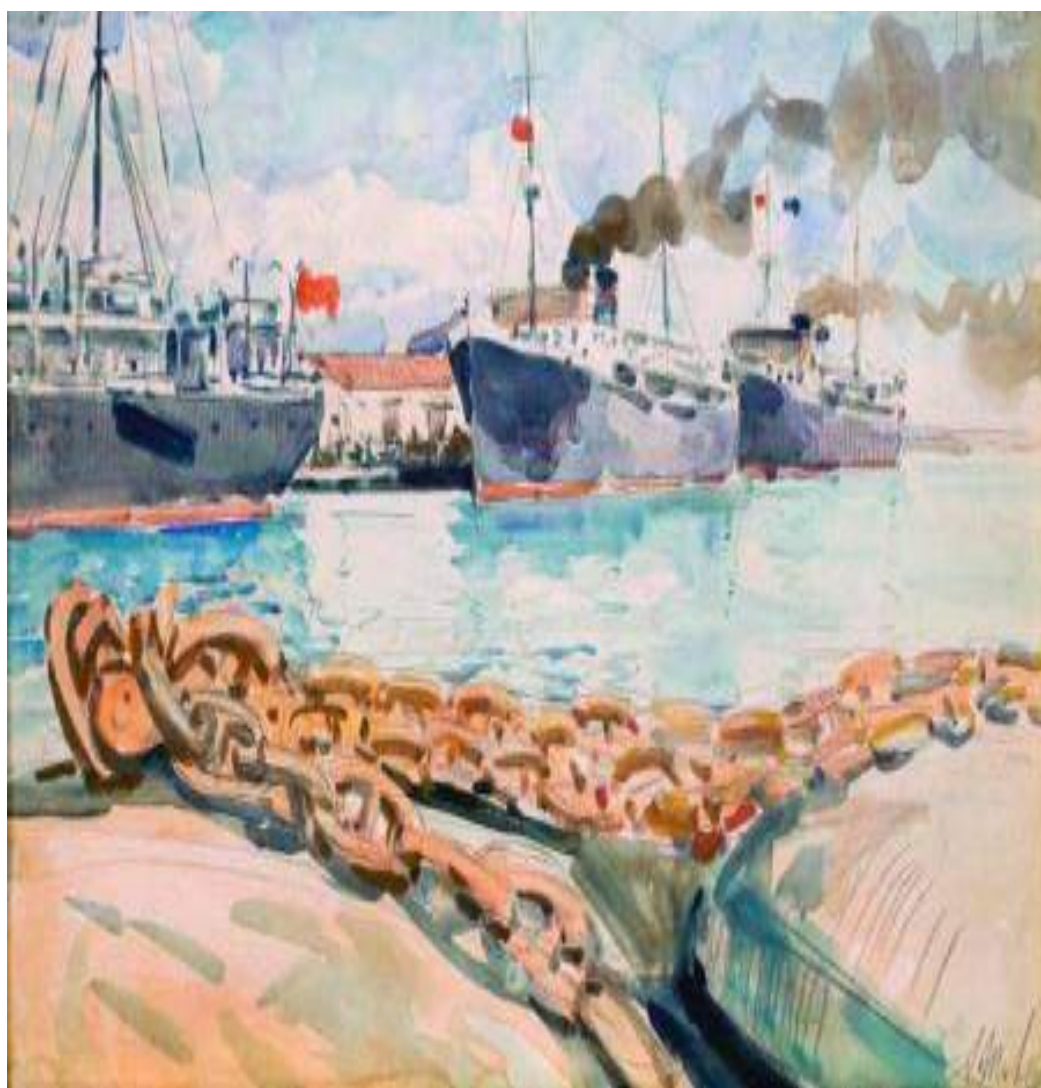


Красний І.

«Київ із-за Дніпра»

1945

Папір, акварель, 9,5х31



Шовкуненко О. (1884–1974)
«Одеський порт. Теплоходи»
1933
Папір, акварель, 43х63

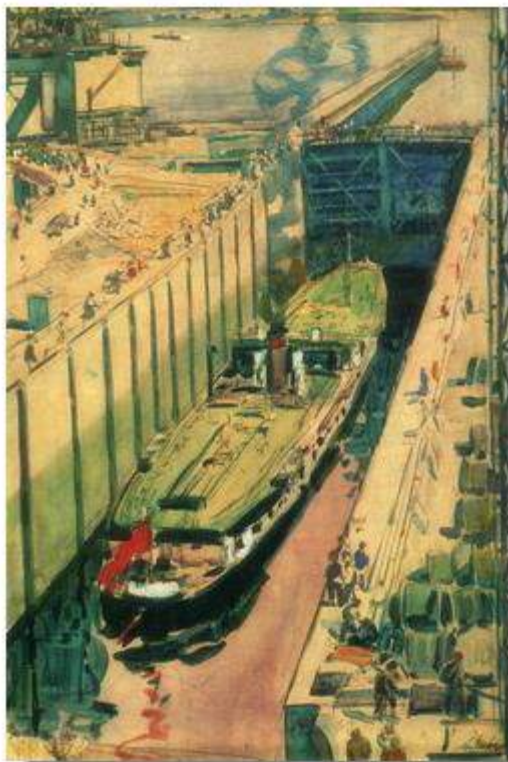


Шовкуненко О.

«У доці» («Ремонт пароплава “Роза Люксембург”»)

Із серії «Одеський суднобудівний завод» (1929)

Папір, акварель, 63,9x44



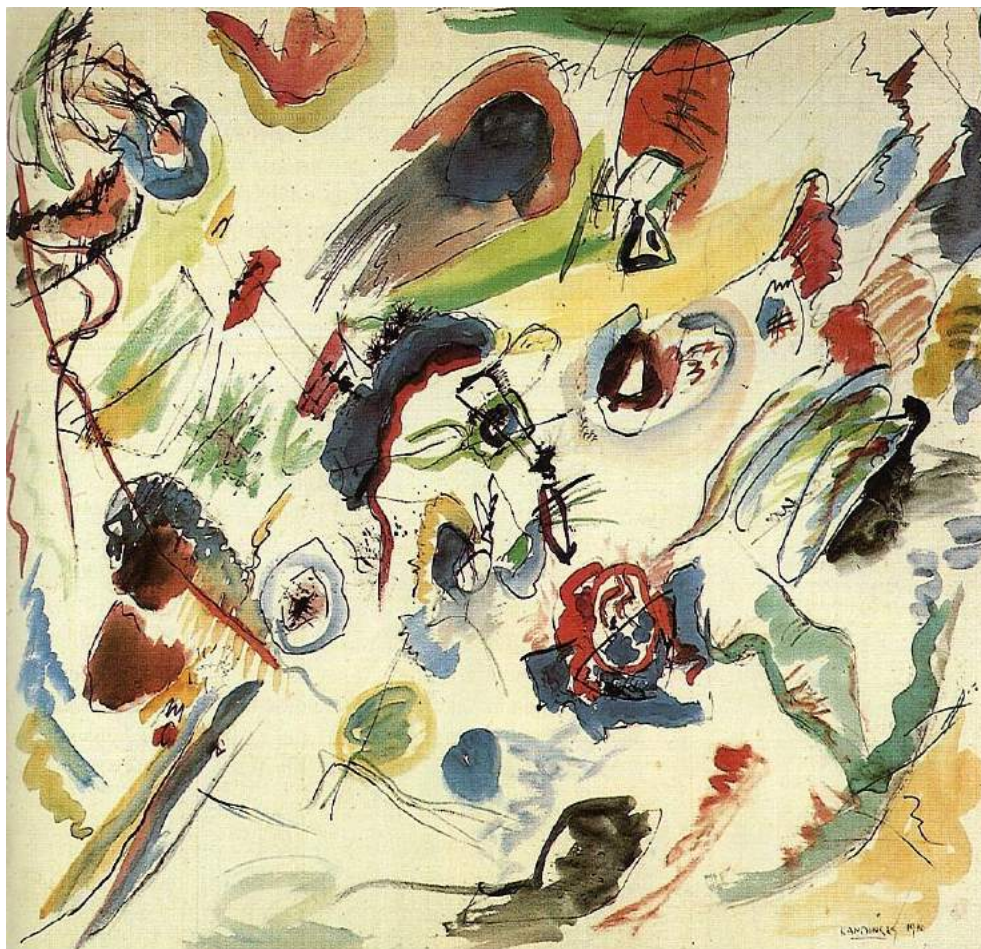
Шовкуненко О.

«Пароплав проходить шлюз»

Із серії «Дніпробуд»

1933

Папір, акварель, 61x42

Додаток К**Акварелі художників-авангардистів, сценографів-новаторів**

В. Кандинський (1866–1944)

«Перша абстрактна акварель»

1911

Папір, акварель, чорнило

Національний центр мистецтва і культури Жоржа Помпиду, Париж



К. Малевич (1879–1935)

«Весілля»

1908

Папір, акварель, чорний олівець, 20x20,5

Музей Людвіга, Кельн



А. Петрицький (1895–1964)

Костюм Тай-Хоя для вистави «Червоний мак»

Папір, аплікація, акварель, 56x72,5

Харківський державний театр опери і балету, режисер Е. Вігілев (1927)

З колекції Музею театрального, музична та кіномистецтва України



А. Петрицький

Ескіз костюма до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка

1955

Папір, акварель, графітний олівець

Київський державний академічний театр опери та балету

ім. Т. Шевченка



А. Петрицький

Ескіз костюма до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка

1955

Папір, акварель, графітний олівець

Київський державний академічний театр опери та балету

ім. Т. Шевченка



А. Петрицький

Ескіз чоловічих костюмів до вистави «Війна і мир»

за оперою С. Прокоф'єва

1955

Папір, акварель, графітний олівець

Київський державний академічний театр опери та балету

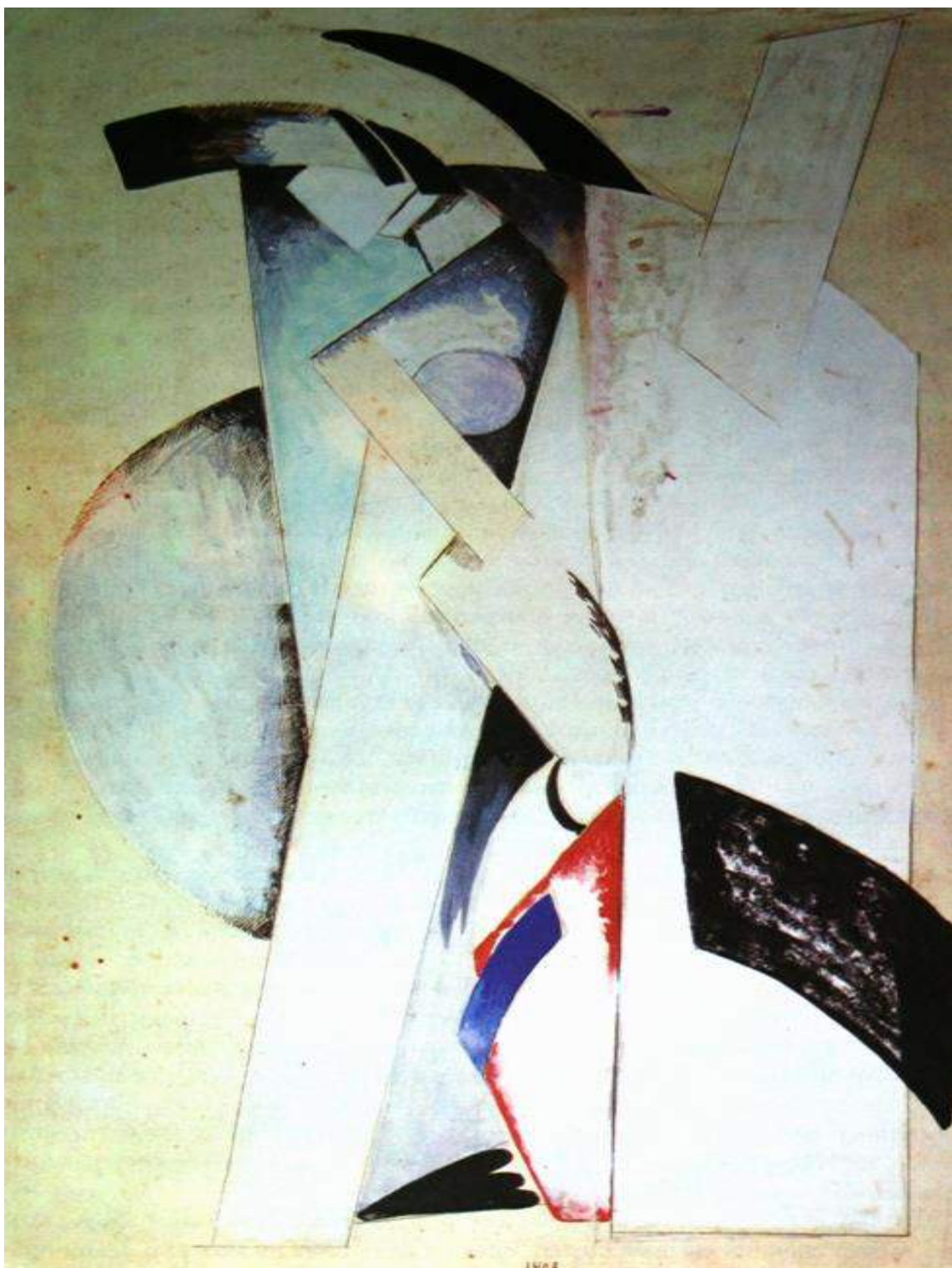
ім. Т. Шевченка



А. Петрицький

Ескіз костюма до невстановленої вистави

Папір, акварель, графітний олівець



О. Екстер (1882–1949)

«Композиція»

1915

Картон, гуаш, акварель, туш, перо, пензель, 53x33,5

Державний музей театрального мистецтва, Київ

Додаток Л

Техніка авторського фактурного акварельного живопису «Текстиль»

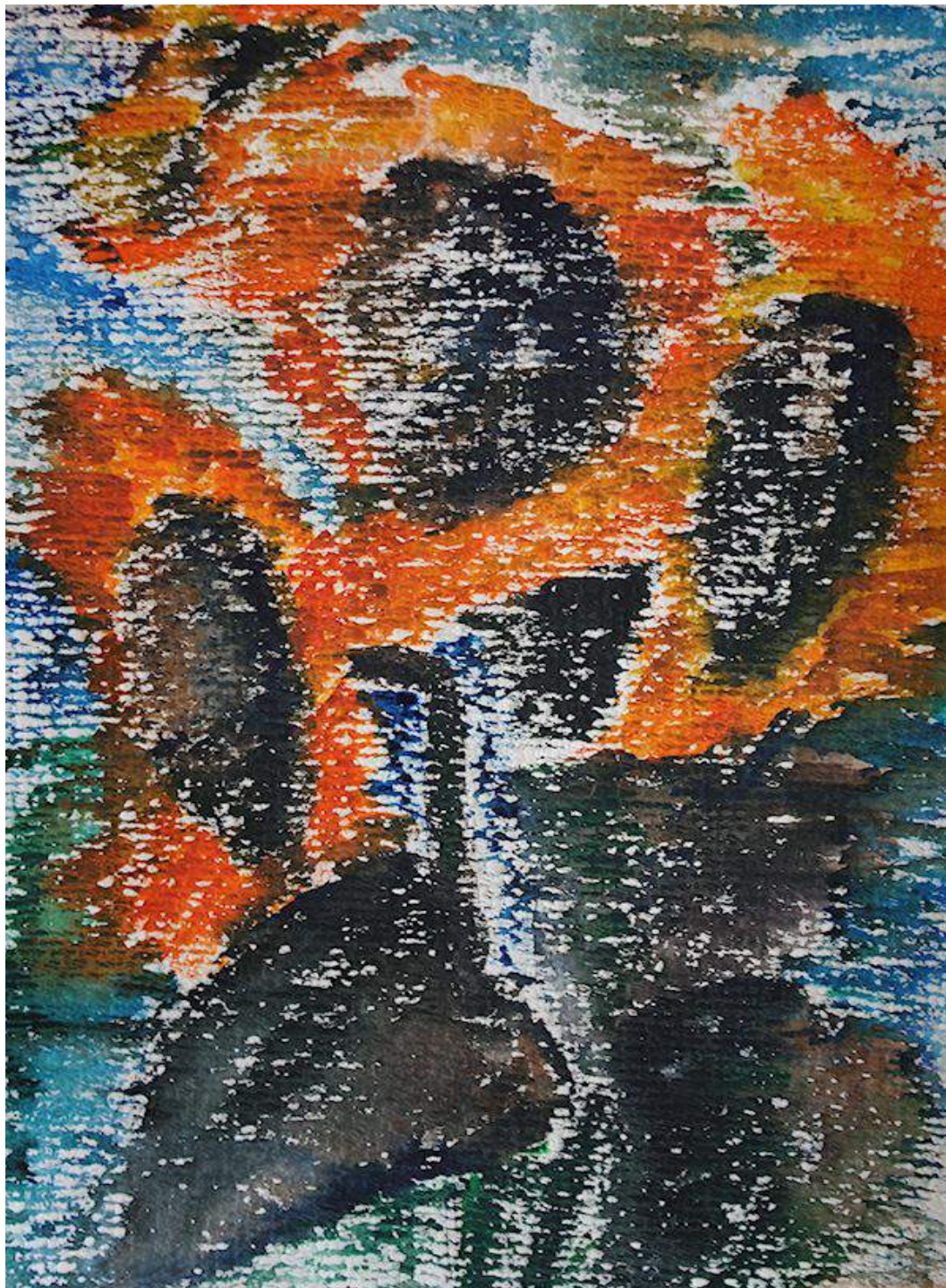


Н. Велігура

«Акварельний гобелен»

2010

Фактурний папір, акварель, 170x105



Н. Велігура

«Соняшники»

2010

Фактурний папір, акварель, 53х36

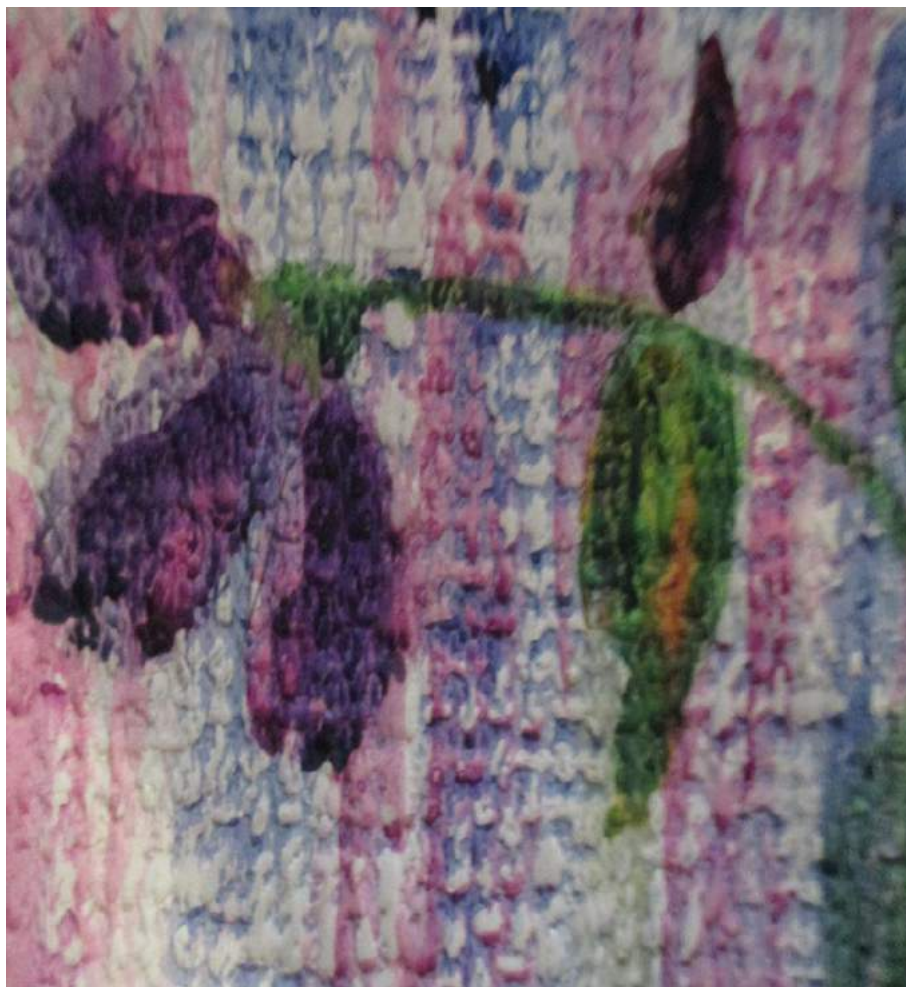


Н. Велігура

2010

«Майори»

Фактурний папір, акварель, 53х40



Н. Велігура

«Акварельний гобелен»

2010

Фактурний папір, акварель, 170x105

Збільшений фрагмент