

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

МОНСЕВИЧ Віолета Вікторівна

УДК 78.071.4: 78.078(477)+316.74

ДИСЕРТАЦІЯ
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК БАТАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО
ЖИВОПИСУ КИЇВСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Спеціальність: 032 – Історія та археологія

Галузь знань 03: Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

В. В. Монсевич

Науковий керівник: **Денисюк Жанна Захарівна**

доктор культурології, доцент

КИЇВ – 2023

АНОТАЦІЯ

Монсевич В. В. Становлення та розвиток батально-історичного живопису київської академічної школи другої половини ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 «Історія та археологія». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2023.

Дисертація присвячена питанню становлення і розвитку батально-історичного живопису київської академічної школи другої половини ХХ – початку ХХІ століття та виявленню загальних тенденцій, обумовлених суспільно-історичними та культурно-мистецькими процесами, що відбувалися як в загальносвітовому контексті, так і на вітчизняних теренах. Фокус означеної проблематики зосереджено на діяльності закладу вищої художньої освіти Київського державного художнього інституту – нині Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, що має більш ніж столітній період, протягом якого закладалися підвалини становлення та розвитку українського мистецтва, його шкіл. Серед іншого вирізняється своєю професійністю та знаністю в Україні і світі київська академічна школа живопису, в межах якої ми можемо виділити як окремий предмет дослідження батально-історичний живопис, який слугує важливою складовою художньої культури, історичної інтерпретації подій, оцінки їх значимості, а також глибоко мистецьким опертям у актуалізації і популяризації української історії, її культури, вихованні патріотизму та збереженні і утвердженні національно-культурної ідентичності.

Період другої половини ХХ – початку ХХІ століття характеризується складними процесами в розвитку культури і мистецтва, що відобразилося у впровадженні методу соціалістичного реалізму в ідеологічно обґрунтовану художню культуру, естетичний канон і визначене коло рекомендованих тем для образного втілення в мистецтві. Дійсно, соціалістичний реалізм функціонував

як форма нового академізму, в якому гендерні визначення набули ідеологічного змісту та зблизили естетику й політику. Основною оповідально-естетичною концепцією радянського мистецтва стала героїко-революційна тема і тема самовідданої праці на благо «комуністичного майбутнього».

Доведено, що батально-історичний живопис посідає важливе місце в образотворчому мистецтві, що підтверджується великою кількістю робіт сучасних митців та робіт митців попередніх поколінь. Київська академічна школа батально-історичного живопису має глибоку художню традицію, зумовлену історико-культурними та мистецькими обставинами його створення та розвитку. Риси національного жанру трансформувалися в загальний стиль, який виділявся на тлі мистецьких досягнень мистецьких шкіл інших країн. Складні соціальні зміни, політичні потрясіння та військові конфлікти зазвичай стають тлом і умовами розвитку батально-історичного живопису, коли перед мистецтвом постає завдання пробудження історичної пам'яті, національної свідомості та утвердження думки про цінність і значення героїчної історії країни та її народ. Тому до історичного жанру належать живописні твори, присвячені визначним подіям минулого та зображують життя, образи та побут людей того часу. Окремо прийнято розглядати також батальний живопис, до якого відносяться картини, що зображують військові події: битви, батальні сцени - і задіяних у них головних героїв - воїнів, причому не тільки в момент битви, але і в щоденне життя, інші ситуації.

Зазначено, що український батально-історичний живопис має глибоку художню традицію, зумовлену історико-культурними та мистецькими обставинами його створення та розвитку. Його створенню та розвитку сприяли такі видатні митці, як І. Рєпін, Ф. Рубо, М. Самокиш, О. Сластіон, М. Дерегус, О. Мурашко, Ф. Красицький, І. Їжакевич, М. Івасюк, П. Чирко, І. Шульга, П. Холодний та ін. На межі XIX – початку XX ст. Посилення уваги до історичного минулого України зумовило появу значної кількості картин, що свідчать про існування академічної школи батально-історичного живопису як самостійного явища образотворчого мистецтва.

Важливу роль у виникненні історичного батального живопису та жанру в цілому відіграли безпосередньо вищі навчальні заклади, при яких існували спеціалізовані творчі майстерні, де формувалися школи майстрів історичного живопису, які в цілому відображали тенденції та напрями розвитку українського образотворчого мистецтва. У зв'язку з цим живописна традиція історико-батального спрямування, започаткована в Київському художньому інституті, була одним із визначальних факторів у формуванні тематичного розмаїття, художньої образності та стилістики творів. Він бере свій початок із заснування в 1917 р. Української академії мистецтва з ініціативи видатних діячів культури, науки і мистецтва – М. Грушевського, Д. Антоновича, Г. Нарбута, М. Бойчука, Ф. Кричевського, М. Бурачека та ін., що сформували при Київському державному художньому інституті, нині - Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, київську академічну школу батально-історичного живопису, яка виховала кілька поколінь митців, що успадкували й удосконалювали традиції та майстерність цієї школи у зображенні української та світової історії.

Багаторічне навчання видатних українських художників-реалістів склало міцний фундамент, на якому в наступні десятиліття будувалася національна школа живопису: К. Трохименка, О. Лопухова, В. Шаталіна, А. Пламеницького, В. Пузиркова, В. Одайник, Д. Шостак.

Проаналізовано загальну ситуацію в галузі культури та мистецтва 1950-х – початку 1960-х років, яка відображала певне послаблення жорсткої радянської ідеології в культурі та мистецтві. Особливо в 1960-х роках, під час «хрущовської відлиги», певне послаблення ідеологічних репресій дозволило митцям розширити репрезентовані теми й звернутись зокрема до української історії. У цьому контексті мистецьке шістдесятництво повною мірою відобразило націоналістичні, державницькі, антропоцентричні та духовні течії другої половини ХХ століття та залишило слід в історії українського образотворчого мистецтва.

З середини 1950-х до середини 1960-х років відбулася зміна панівних правил образотворчого мистецтва в бік героїзації революційної тематики та її репрезентантів для війни та повоєнного періоду, що призвело до формування нового художнього мета-сюжету, який протягом тривалого часу був домінуючим історичним жанром. За цих умов усі сюжети таких картин були підпорядковані офіційно визнаному канону героїв радянської версії війни, а будь-яке індивідуальне трактування подій війни було неприпустимим, оскільки суперечило магістральній лінії радянської.

Визначено, що постійний ідеологічний тиск на творчість і культуру загалом (яка, власне, і була формотворчою для їх розвитку) спричинив явища зовсім іншого характеру: спротив, пошук та вихід із замкнутого кола несвободи. Тому, крім соцреалізму, існував ще як прояв художньої творчості – художній нонконформізм. Це культурно-мистецький феномен, який був протиположним офіційній мистецькій доктрині радянського мистецтва і чия присутність в Україні визначається періодом 1950-х – початку 1990-х років. Нонконформізм виступав проти ідеологічних кліше, регулював академізм у мистецтві та був проявом вільного мистецтва, не прив'язаного до ідеологем. Художньому функціонерству протистояли індивідуалізм, суб'єктивність бачення, чуттєво-ірраціональне начало, архетипні джерела народної культури тощо. Але поряд із новаторськими пошуками стилю та колориту 60-80-х років продовжується творчість художників-реалістів, таких як: Гр.Меліхова, О.Шовкуненка, О.Бізюкова, П.Сльоти, С.Шишка, Д.Шавикина, С.Григор'єва, І. Штильман, Г. Хижняк, В. Виродова-Готьє, М. Вайнштейн, В. Гурін, В. Кулеба, В. Реунов, В. Сингаївський, Р. Звягінцев.

Протягом усього ХХ століття під впливом національного відродження на початку, під час війни, у повоєнний період і в другій половині війни він відіграв важливу роль у становленні історичного батального живопису. Значний внесок у розвиток зробили представники української школи історичного батального живопису В. Пузирков, В. Одайник, О. Лопухов, В. Полтавець, Г. Меліхов, С. Отрощенко, С. Григор'єв та ін. образотворче

мистецтво України дало гідних учнів, які розвивають батально-історичний жанр і висвітлюють історичні теми вже в добу незалежної України - М. Гуйду, А. Серебрякова, М. Дузинкевича, В. Шульгу, А. Ломовського, А. Орльонова, В. Бабак, О. Гуйду-Полтавець та багато інших.

Виявлено, що на рубежі ХХ-ХХІ століть розвиток батально-історичного живопису характеризується посиленням потягу до історичного минулого України. Українські митці продовжують розвивати традиції батального жанру, відтворюючи на полотні як славетні воєнні події історії нашої країни, так і її трагічні сторінки: «Данило Острозький у битві на Синіх Водах. 1362», «Битва під Берестечком. 1651», «Козаки отамана Петра Сагайдачного здобувають Кафу. 1616», «Бій під Сидоровим» (показ бою української та більшовицької кінноти) художника А.О. Орльонова; «Козацький напад», «Корсунська битва», «Запорізький степ», «Крути» (А.В. Серебряков) та ін. Початок російської збройної агресії та повномасштабного вторгнення в Україну вплинули на активізацію та піднесення розвитку історичного живопису, що знайшло відображення в низці творів сучасних митців та представників київської академічної школи живопису: В. Шерешевського, О. Карпенко, І. Волошина, які у своїх творах висвітлюють героїзм і мужність українців у боротьбі з ворогом.

Ключові слова: батально-історичний живопис, київська академічна школа, Київський державний художній інститут, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, художня культура, тематична картина, ідеологізація, соцреалізм, культурно-історичні процеси, російсько-українська війна, історичний живопис.

SUMMARY

Monsevych. V.V. Formation and development of battle-historical painting of the Kyiv academic school of the second half of the 20th - beginning of the 21st century. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the degree of Doctor of Philosophy in specialty 032 "History and Archeology". – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine Kyiv, 2023.

The dissertation is devoted to the question of the formation and development of the battle-historical painting of the Kyiv academic school of the second half of the 20th – beginning of the 21st century and to the identification of general trends caused by socio-historical and cultural-artistic processes that took place both in the global context and on domestic grounds. The focus of this issue is on the activities of the institution of higher art education of the Kyiv State Art Institute – now the National Academy of Fine Arts and Architecture, which has more than a hundred years of history, during which the foundations of the formation and development of Ukrainian art and its schools were laid. Among other things, the Kyiv Academic School of Painting stands out for its professionalism and knowledge in Ukraine and the world, within which we can single out as a separate subject of research battle-historical painting, which serves as an important component of artistic culture, historical interpretation of events, assessment of their significance, as well as deeply artistic based on actualization and popularization of Ukrainian history, its culture, education of patriotism and preservation and affirmation of national and cultural identity.

The period of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century is characterized by complex processes in the development of culture and art, which was reflected in the introduction of the method of socialist realism into an ideologically grounded artistic culture, an aesthetic canon and a defined circle of recommended themes for figurative embodiment in art. Indeed, socialist realism functioned as a form of new academicism in which gender definitions took on ideological content and brought aesthetics and politics closer together. The main narrative and aesthetic concept of Soviet art became the heroic-revolutionary theme and the theme of selfless work for the benefit of the “communist future”.

It has been proven that battle-historical painting occupies an important place in fine art, which is confirmed by the large number of works by modern artists and

works by artists of previous generations. The Kyiv Academic School of Battle-Historical Painting has a deep artistic tradition conditioned by the historical, cultural and artistic circumstances of its creation and development. The features of the national genre were transformed into a general style that stood out against the background of the artistic achievements of the art schools of other countries. Complex social changes, political upheavals, and military conflicts usually become the background and conditions for the development of battle-historical painting, when art faces the task of awakening historical memory, national consciousness, and establishing the opinion about the value and meaning of the heroic history of the country and its people. Therefore, the historical genre includes pictorial works dedicated to significant events of the past and depicting the life, images and lifestyle of people of that time. It is also customary to consider battle painting separately, which includes paintings depicting military events: battles, battle scenes and the main characters – soldiers involved in them, and not only at the time of battle, but also in everyday life, other situations.

It is noted that Ukrainian battle-historical painting has a deep artistic tradition conditioned by the historical, cultural and artistic circumstances of its creation and development. Its creation and development was facilitated by such outstanding artists as I. Repin, F. Rubo, M. Samokysh, O. Slastion, M. Deregus, O. Murashko, F. Krasytyskyi, I. Yizhakevych, M. Ivasyuk, P. Chyrko, I. Shulga, P. Kholodny and others. At the border of the 19th and early 20th centuries, increasing attention to the historical past of Ukraine led to the appearance of a significant number of paintings, which testified to the existence of the academic school of battle-historical painting as an independent phenomenon in fine art.

An important role in the emergence of historical battle painting and the genre as a whole was directly played by higher educational institutions, where there were specialized creative workshops, where schools of masters of historical painting were formed, which generally reflected the trends and directions of the development of Ukrainian fine art. In this regard, the pictorial tradition of the historical-battle direction, started at the Kyiv Art Institute, was one of the determining factors in the

formation of the thematic diversity, artistic imagery and stylistics of the works. It originates from the founding of the Ukrainian Academy of Arts in 1917 on the initiative of prominent figures of culture, science and art – M. Hrushevskiy, D. Antonovych, G. Narbut, M. Boychuk, F. Krychevskiy, M. Burachek, etc. formed at the Kyiv State Art Institute, now the National Academy of Fine Arts and Architecture, the Kyiv Academic School of Battle-Historical Painting, which educated several generations of artists who inherited and perfected the traditions and skill of this school in depicting Ukrainian and world history.

Many years of training of prominent Ukrainian realist artists formed a solid foundation on which the national school of painting was built in the following decades: K. Trokhymenko, O. Lopukhov, V. Shatalin, A. Plamenitskiy, V. Puzyrkov, V. Odainyk, D. Shostak.

The general situation in the field of culture and art of the 1950s and early 1960s was analyzed, which reflected a certain weakening of the rigid Soviet ideology in culture and art. Especially in the 1960s, during the “Khrushchev thaw”, a certain relaxation of ideological repression allowed artists to expand the represented themes and turn in particular to Ukrainian history. In this context, the artistic sixties fully reflected the nationalist, statist, anthropocentric and spiritual currents of the second half of the 20th century and left a mark in the history of Ukrainian fine art.

From the mid-1950s to the mid-1960s, there was a change in the prevailing rules of fine art towards the heroization of revolutionary themes and its representatives for the war and post-war period, which led to the formation of a new artistic meta-plot, which for a long time was the dominant historical genre. Under these conditions, all the plots of such paintings were subordinated to the officially recognized canon of heroes of the Soviet version of the war, and any individual interpretation of the events of the war was inadmissible, as it contradicted the main line of the Soviet .

It was determined that the constant ideological pressure on creativity and culture in general (which, in fact, was formative for their development) caused phenomena of a completely different nature: resistance, search and exit from the

closed circle of unfreedom. Therefore, in addition to socialist realism, there was also artistic nonconformism as a manifestation of artistic creativity. This is a cultural and artistic phenomenon that was a counterbalance to the official artistic doctrine of Soviet art and whose presence in Ukraine is determined by the period of the 1950s – early 1990s. Nonconformism opposed ideological clichés, regulated academicism in art, and was a manifestation of free art, not tied to ideologies. Artistic functionalism was opposed by individualism, subjectivity of vision, sensual-irrational principle, archetypal sources of folk culture, etc. But along with the innovative search for style and color of the 60s and 80s, the work of realist artists continues, such as: Gr. Melikhov, O. Shovkunenko, O. Bizyukov, P. Slyota, S. Shyshkiv, D. Shavykyn, S. Grigor'ev, I. Shtilman, H. Khizhnyak, V. Vyrodova-Gauthier, M. Weinstein, V. Gurin, V. Kuleba, V. Reunov, V. Syngaivskyi, R. Zvyagintsev.

Throughout the 20th century, under the influence of national recovery at the beginning, during the war, in the post-war period and in the second half of the war, he played an important role in the formation of historical battle painting. Representatives of the Ukrainian school of historical battle painting V. Puzyrkov, V. Odaynyk, O. Lopukhov, V. Poltavets, H. Melikhov, S. Otroshchenko, S. Grigoriev and others made a significant contribution to the development of the fine arts of Ukraine, giving worthy students who develop the battle-historical genre and highlight historical topics already in the days of independent Ukraine – M. Guida, A. Serebryakov, M. Duzyinkevich, V. Shulga, A. Lomovskyi, A. Orlyonov, V. Babak, O. Guida-Poltavets and many others.

It was revealed that at the turn of the 20th – 21st centuries, the development of battle-historical painting was characterized by a stronger desire for the historical past of Ukraine. Ukrainian artists continue to develop the traditions of the battle genre, reproducing on canvas both the glorious military events of our country's history and its tragic pages: “Danylo Ostrozky in the Battle of Blue Waters. 1362”, “Battle near Berestechko. 1651”, “Cossacks of Ataman Petro Sahaidachny capture Kafa. 1616”, “Battle under Sydorov” (showing the battle of Ukrainian and Bolshevik cavalry) by the artist A.O. Orlyonov; “Cossack Attack”, “Battle of Korsun”, “Zaporizhia Steppe”,

“Krutyy” (A.V. Serebryakov) and others. The beginning of the Russian armed aggression and the full-scale invasion of Ukraine influenced the activation and elevation of the development of historical painting, which was reflected in a number of works by modern artists and representatives of the Kyiv academic school of painting: V. Shereshevsky, O. Karpenko, I. Voloshina, who in their works highlight heroism and courage of Ukrainians in the fight against the enemy.

Keywords: battle-historical painting, Kyiv academic school, Kyiv State Art Institute, National Academy of Fine Arts and Architecture, artistic culture, thematic painting, ideologizing, socialist realism, cultural-historical processes, Russian-Ukrainian war, historical painting.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Наукові праці, в яких опубліковані основні
наукові результати дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації:

1. Монсевич В. В. Культурно-мистецьке середовище у формуванні київської школи батально-історичного живопису другої пол. ХХ ст. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. Вернадського. Історичні науки.* 2021. Том 32 (71). № 4. С. 309–314. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.45>
2. Монсевич В. В. Розвиток тематичної картини в історико-батальному живописі України другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип 49. Том 1. С. 39–44. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-1-6>
3. Монсевич В. В. Спадкоємність художньої традиції у розвитку українського історичного живопису другої половини ХХ ст. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. Вернадського. Історичні науки.* 2022. Том 33 (72). № 1. С. 205–210. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2022/1.30>
4. Монсевич В. В. Українська військова історія у батальному живописі Андрія Серебрякова. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип 51. С. 61–46. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-8>

Статті в зарубіжних періодичних наукових виданнях:

5. Монсевич В. В. Розвиток історичного жанру крізь призму ідеологізації художньої культури. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management).* 2021. № 7 (43). Vol. 1. С. 89–93. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.7.1.14>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Монсевич В. В. Еволюція українського станкового рисунку кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р.* Київ : НАКККиМ, 2018. С. 135–137.

7. Монсевич В. В. Полікультурність як тенденція розвитку сучасної художньої освіти. *Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір», НАКККиМ, Київ 5–6 грудня 2019.* С. 18–19.

8. Монсевич В. В. Образотворче мистецтво як важіль для освітніх інновацій в історичному контексті. *V Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих вчених: «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених», Одеса, 15 листопада 2019.* С. 282–283.

9. Монсевич В. В. Батально-історичний жанр у творчості В. Шаталіна. *IV Міжнародна наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір», 3–4 листопада 2020.* Київ: НАКККиМ. С. 23–24.

10. Монсевич В. В. Живописні практики майстерні Михайла Гуйди. *International scientific conference «Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society» : conference proceedings, December 28–29, 2021. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021.* С. 108–110. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-178-7-27>

11. Монсевич В. В. Історично-мілітарна тематика в сучасному українському живописі. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 18 травня 2023 р.).* Київ : НАКККиМ, 2023. С. 85–86.

ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень.....	16
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.	25
1.1. Історіографія проблематики дослідження.....	25
1.2. Джерельна база дослідження та методологічні засади.....	35
Висновки до I розділу.....	45
РОЗДІЛ II. СТАНОВЛЕННЯ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ БАТАЛЬНО- ІСТОРИЧНОГО ЖИВОПИСУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	47
2.1. Історичні передумови формування київської школи батально- історичного живопису.....	47
2.2. Становлення київської академічної школи живопису в Київському художньому інституті 1950-ті – 1980-ті роки.....	69
2.3. Трансформування батально-історичного жанру в умовах ідеологізації художньої культури.....	92
Висновки до II розділу.....	111
РОЗДІЛ III. БАТАЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ЖАНР КИЇВСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ 1990-х РОКІВ - ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ.....	113
3.1. Творчі майстерні батально-історичного живопису в Київському художньому інституті 80-х – 90-х років.....	113
3.2. Розвиток батально-історичного жанру в контексті суспільно-	125

	15
історичних процесів періоду Незалежної України.....	
Висновки до III розділу.....	146
ВИСНОВКИ.....	148
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	153
ДОДАТКИ.....	181
Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	181
Додаток Б. Ілюстрації.....	184

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

КОНСХУ – Київська організація Національної спілки художників України

КХІ – Київський художній інститут

КДХІ – Київський художній інститут

НАМУ - Національна академія мистецтв України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НСХУ – Національна спілка художників України

НХМУ – Національний художній музей України

УАМ – Українська академія мистецтв

ЦБХ – Центральний будинок художника

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасний етап історичного розвитку, позначений складними процесами державотворення, суспільно-політичної та культурної динаміки у поєднанні з трагічними подіями сьогодення, викликаними повномасштабним вторгненням російських військ, коли українська армія та народ героїчно протистоять навалі загарбників, як ніколи актуалізує звернення наукового пошуку до питань власної історії, збереження культурної спадщини та віднайдення тих культурно-мистецьких і духовних основ, що можуть стати оперттям у тяжкі періоди буття нації.

Роль мистецтва і мистецької складової у процесах утвердження національно-культурної ідентичності має виняткове значення, оскільки художній мистецький образ, що відображує героїчні сторінки історії, слугує сукупним кодом-архетипом, здатним впливати на емоційно й цілісно, пробуджуючи уявлення, мислення, виховуючи почуття патріотизму до власної країни, її культури, символіки.

Українське образотворче мистецтво другої половини ХХ ст. зазнавало як ідеологічних утисків в межах радянської системи існування, так й було насичене різноманітними ідеями, творчими пошуками, розробками щодо оновлення художньо-образної мови. Серед всіх різновидів жанр батально-історичного живопису виявився найбільш «неблагонадійним», що зазнавав якщо й не тотальної ідеологізації соцреалізмом, то дозованої дозволеності зображення «канонічної українськості», дозволеної радянською владою. Відтак ще й до сьогодні маємо художні лакуни у відтворенні історичного простору вітчизняної історії, її видатних діячів, героїв, образів.

Разом з тим, високий рівень художньої освіти, що з другої половини ХХ й на початку ХХІ століття був присутній в провідному закладі – Київському художньому інституті, а нині – Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури, дозволяє говорити про професійні мистецькі школи, у межах яких створено численні взірці образотворчого мистецтва, знані як

українськими, так і світовими поціновувачами. Українське образотворче мистецтво другої половини ХХ ст. – початку представлене видатними постатями, творчість яких демонструє звернення до народних культурних джерел, національної історії, а домінуючими ідеями є утвердження української нації та її культури, спадкоємність поколінь героїв та борців за волю і незалежність України. Київська академічна школа батально-історичного живопису є унікальним явищем художньої культури України, чий розвиток відбувався як в межах реалій радянської тоталітарної системи, так і по-новому переоцінений і осмислений в добу Незалежної України. Звернення до історичної тематики художників різні роки формує національно-ціннісну основу мистецтва, творчості.

Попри те, що вивченню образотворчого мистецтва означеного періоду присвячено цілу низку праць (Ю. Белічко, Т. Кара-Васильєва, О. Роготченко, Г. Скляренко, М. Юр та ін.), у яких окреслено загальноісторичні та мистецтвознавчі аспекти дослідження проблематики, виокремлення дослідження київської академічної школи батально-історичного живопису потребує детального вивчення та переосмислення в річищі актуальних процесів сучасності, що й обумовило вибір теми дослідження – «Становлення та розвиток батально-історичного живопису київської академічної школи другої половини ХХ – початку ХХІ століття».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККіМ. Вона відповідає комплексній темі «Ретроспективний аналіз особливостей державного та культурно-цивілізаційного розвитку України» (державний реєстраційний номер 0118U000632).

Формулювання наукового завдання дослідження. Наукове завдання дослідження полягає у виявленні та обґрунтуванні основних етапів становлення та розвитку батально-історичного живопису київської академічної

школи в межах діяльності Київського художнього інституту - Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Мета дослідження полягає у виявленні та систематизації основних етапів та тенденцій розвитку батально-історичного живопису київської академічної школи в контексті динаміки суспільно-історичних та культурно-мистецьких процесів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких **завдань**:

– шляхом аналізу наукової літератури, архівних джерел та фактологічного матеріалу обґрунтувати стан дослідження історії становлення та розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., а також ступінь вивчення батально-історичного живопису київської академічної школи;

– виявити та об’єктивувати історичні передумови формування київської школи батально-історичного живопису;

– окреслити шляхи становлення київської академічної школи батально-історичного живопису в Київському художньому інституті 1950-ті – 1980-ті роки крізь призму суспільно-політичних і мистецьких процесів;

– виявити трансформаційні процеси батально-історичного живопису в умовах ідеологізації художньої культури;

– охарактеризувати діяльність майстерень батально-історичного живопису в Київському художньому інституті 80-х – 90-х років;

– концептуалізувати розвиток батально-історичного живопису в контексті суспільно-історичних процесів періоду Незалежної України.

Об’єкт дослідження – київська академічна школа живопису другої половини ХХ – початку ХХІ століття в межах діяльності Київського художнього інституту – Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Предмет дослідження – батально-історичний живопис другої половини ХХ – початку ХХІ століття у проєкції свого становлення та розвитку в межах київської академічної школи.

Хронологічні межі дослідження зумовлені метою та завданнями дослідження та репрезентують період становлення батально-історичного живопису в сучасній парадигмі розвитку культури і охоплюють період другої половини ХХ – початок ХХІ ст.

Методологічною основою дослідження обрано міждисциплінарний підхід, що пов'язаний з вивченням історико-культурного та мистецького контексту становлення та розвитку київської академічної школи батально-історичного живопису та базується на принципі історизму, що є одним з визначальних для цього дослідження, що дозволяє оцінити факти, явища і події з урахуванням часу їхнього виникнення та побутування, розглядаючи їх причинно-наслідкову пов'язаність, детерміновану конкретно-історичними умовами. Основою здійснення дослідження стали системний, історико-джерелознавчий та культурологічний методи у вивченні цілісного явища в розвитку образотворчого мистецтва України означеного періоду і, зокрема становлення київської академічної школи батально-історичного живопису; також означені підходи застосовувалися для загальної оцінки сучасного стану розвитку батально-історичного живопису, особливо на сучасному етапі, що обумовлюється складною суспільно-історичною ситуацією. Синергетичний метод застосовувався для дослідження освітньо-творчої компоненти в діяльності творчих майстерень КХІ-НАОМА, ретроспективи їх становлення; метод джерелознавчого аналізу – для вивчення історичних аспектів діяльності КХІ-НАОМА, що дозволяє простежити історичну динаміку розвитку київської академічної школи батально-історичного живопису в хронологічній послідовності; аналітичний – для аналізу літератури та джерел; культурологічний – для виявлення культуро творчого потенціалу київської академічної школи батально-історичного живопису як складного соціокультурного й мистецького феномену, що пройшов шлях свого

історичного становлення, набуваючи нових рис і суспільно-мистецької значимості на сучасному етапі.

Теоретичну базу дослідження становлять:

– історико-культурологічні та мистецтвознавчі праці вітчизняних дослідників, які висвітлювали історичні аспекти розвитку культури загалом та образотворчого мистецтва зокрема: О.Аккаш, Н.Булавіна, О.Граб, Т. Кара-Васильєва, Л.Крупник, О. Петрова, Г. Скляренко, О. Федорук, О.Чепелик, В.Шейко, М.Юр;

– роботи дослідників, присвячені питанням становлення та розвитку батально-історичного жанру в образотворчому мистецтві: О. Бардаш, К. Борцова, С. Бочарова, Р. Михайлова, Ю. Михайловська;

– розвідки вчених щодо діяльності київської академічної школи живопису в межах Київського художнього інституту – Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та окремих персоналій: І. Блюміна, В.Григоров, О. Грищенко, Ф. Гуменюк, В.Гурін, О.Ковальчук, М.Криволапов, В. Кулеба-Барінова, Л.Лотиш, О. Майданець-Баргилевич, Ю. Майстренко-Вакуленко, Л.Муляр, Н. Фомічова, О.Храпачов, А.Яланський, М.Шалімова-Пузиркова

– дослідження науковців, у яких висвітлено питання тоталітарно-ідеологічної складової в культурі радянської доби, а також методу соцреалізму: Н. Авер'янова, Л.Бабенко, О.Бажан, Н.Горова, О.Муратова, М.Полякова, І.Проців, О. Роготченко;

– праці присвячені сучасній мистецькій проблематиці О.Карпенко, Г.Лук'янчук, К.Тягло, О.Полтавець-Гуйда, Г.Циба.

Джерельну базу дослідження становить комплекс архівних документів та матеріалів з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), а також з архіву Київського державного художнього інституту – нині Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА). Частину архівних документів введено до наукового обігу вперше. Також до джерельної бази належать каталоги виставок, афіші,

документи, ескізні розробки художників, довідково-інформаційні видання, альбоми репродукцій художників.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що в роботі *вперше*:

– здійснено цілісне дослідження київської академічної школи батально-історичного живопису у вимірах соціокультурних процесів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. як культурно-мистецького явища, сформованого тяглістю мистецької традиції та національної культури;

– на основі аналізу наукової та джерельної бази розкрито художньо-історичні детермінанти творчої діяльності майстерні батального живопису в межах КХІ-НАОМА, а також доведено спадкоємність поколінь викладчів та студентів у формуванні традицій київської академічної школи живопису, що полягають у поєднанні засад класичного образотворчого мистецтва та авторської інтерпретації української історії у поєднанні манери художнього зображення;

– встановлено значення батально-історичного живопису у формуванні та утвердженні національних стильових засад в українському образотворчому мистецтві, та як вагомого чинника формування і утвердження національної свідомості, культурної ідентичності, здатного репрезентувати історичну й сучасну героїку народу України;

– актуалізовано та введено в науковий обіг творчість сучасних художників, вихованців НАОМА, які створюють художні полотна батально-історичної тематики, що відображають події російсько-української війни;

– введено в науковий обіг архівні джерела із фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ) та Архіву НАОМА, які характеризують і розкривають етап діяльності представників академічної школи живопису Київського художнього інституту в річищі суспільно-політичних та культурно-мистецьких процесів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Уточнено:

- етапи становлення батально-історичного живопису в межах діяльності Київського художнього інституту другої половини ХХ століття;
- питання трансформування батально-історичного жанру в умовах радянської ідеологізації художньої культури, що знайшло прояви у зверненні митців до суміжних жанрів мистецтва.

Набуло подальшого розвитку:

- характеристика основних тенденцій розвитку батально-історичного живопису доби Незалежної України, що позначилися підвищенням інтересу до народно, етнічної культури, заборонених сторінок української породжуючи нові можливості творчих пошуків та художнього відображення;

Теоретичне і практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що основні теоретичні положення та висновки, сформульовані в дисертації, можуть бути використані в подальшому дослідженні історико-культурних та мистецьких процесів України, розробці теоретичних навчальних курсів з історії української культури, мистецтва в закладах вищої освіти, просвітницькій і науковій роботі, написанні енциклопедичних і довідкових статей, монографій тощо.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі наукові результати, викладені в дисертації, є особистим досягненням авторки. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні результати дослідження апробовано на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, зокрема на міжнародних: «Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва» (м. Херсон, 8–10 вересня 2021 р.), «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (м.Київ, 20–21 листопада 2018 р.), «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (м.Київ, 5–6 грудня 2019; м. Київ, 3–4 листопада 2020 р.), «International scientific conference «Interaction of culture,

science and art in terms of moral development of modern European society» (м. Рига, Латвія, 28–29 грудня 2021 р.); всеукраїнських: «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених», (м.Одеса, 15 листопада 2019 р.), Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи (м. Київ, 18 травня 2023 р.)

Публікації. Головні результати дисертації були висвітлені у 11 публікаціях, з них: 4 статті опубліковані у фахових виданнях, затверджених МОН України; 1 стаття надрукована в зарубіжному виданні; 6 праць апробаційного характеру.

Структура дисертації. Дисертація складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури (264 позиції) і додатку. Обсяг основної частини роботи становить 152 сторінки, загальний обсяг дисертації – 201 сторінка.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія проблематики дослідження

Історіографічний огляд у межах означеної проблематики дисертаційного дослідження визначається тематико-хронологічним принципом, відповідно до якого розкриваються основні групи досліджень. Наукові напрацювання, присвячені вивченню батально-історичного живопису в межах київської академічної школи другої половини ХХ – початку ХХІ століть, потребують їх розгляду в контексті аналізу тих суспільно-історичних процесів, що впливали на українську культуру та мистецтво означеного періоду, зокрема продовження згортання мистецьких та творчих пошуків, що відбувалися в межах регіональних художніх шкіл, впровадження єдиного методу соцреалізму та породжувані ним же (як наслідок супротиву) явища нонконформізму, культурного руху «шістдесятників» та ін. Узагальнення цих основних тенденцій слугуватиме тією науковою призмою, крізь яку матимемо можливість дослідити розвиток українського батально-історичного живопису.

Історіографію заявленої проблематики дисертації можна розподілити на умовні групи праць, які, зокрема висвітлюють: 1) загальні теоретичні питання, пов'язані з розвитком культури, мистецтва в контексті суспільно-історичних процесів, їх інституціоналізації; 2) наукові праці, присвячені становленню та розвитку образотворчого мистецтва в межах Київського художнього інституту, а згодом – Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури; 3) роботи, присвячені безпосередньо дослідженню батально-історичного живопису як в цілому, так і окремих його аспектів, творчої діяльності персоналій, зокрема художників і викладачів КДХУ та НАОМА.

Загальнотеоретичні і методологічні питання наукових досліджень з позицій культурологічного та мистецтвознавчого підходу висвітлені у праці В.Шейка [253].

Розглядові методологічних проблем мистецтвознавства з позицій історичних передумов та соціокультурних реалій розглянуто у праці Р.Безуглої [66], де серед іншого дослідниця зазначає, що «художня практика значно випередила теорію (яку вирізняє високий ступінь релятивізму естетичних суджень та естетичних оцінок)» [66, с.131].

Процес розвитку інституціоналізації соціокультурних систем, де зокрема вагоме місце відводилося й системі художньої освіти, формування її закладів, у тому числі у інституційної генези Київського художнього інституту присвячене монографічне дослідження С. Волкова [93], де поміж іншого він відзначає, що робота єдиного академічного вищого навчального закладу з образотворчого мистецтва в Україні — Київського художнього інституту була організована відповідно до суспільних потреб, а твори кращих випускників цього навчального закладу навіть у дусі соціалістичного реалізму талановито відбивали реалії життя країни [93, с.105]. Українська культура, за визначенням С.Волкова, й мистецькі навчальні заклади повоєнного часу зазнали на собі як руйнівного впливу війни, культу особистості, так і одностороннього заідеологізованого розвитку, визначеного тоталітарним суспільством [93, с. 111].

Питанням інституціоналізації сучасного мистецтва також присвячене дослідження Н.Булавіної [77]. Дослідник М. Криволапов висвітлював у своїх наукових роботах проблематику функціонування української культури в умовах радянської тоталітарної системи [141], наголошуючи при цьому, що в узурпаторській політиці комуністичної влади у галузі мистецької діяльності, підпорядкованої її ідеологічним пропагандистським інтересам. Також у фокусі уваги М. Криволапова були ґрунтовні дослідження історії становлення та розвитку національної художньої школи в КДХІ та НАОМА [145]; шляхів формування київської живописної школи [147]; висвітлення творчої і

педагогічної діяльності видатного рисувальника та станковіста КХІ – К. Єлеви [140]. Дослідник детально аналізував історичні етапи становлення художньої освіти і підготовки фахівців як в межах факультетів, так і майстерень – станкового живопису, монументального мистецтва тощо, проводячи магістральну ідею в роботі щодо поетапного формування національного стилю в мистецтві та національної школи, де вагоме місце дослідником відводилося постаті видатного художника Ф.Кричевського [146, с. 157].

Окремо варто виділити працю М. Криволапова спільно з П. Білецьким, присвячену етапам формування мистецтвознавчої науки в Україні другої половини ХХ століття, де зокрема, зазначається, що КДХІ давав ґрунтовну базову освіту для роботи, пов'язаної з мистецтвознавчими потребами в царині художньої культури: дослідження історії образотворчого та ужитково-декоративного мистецтва, діяльність на ниві художньої критики, музейництва тощо [68, с.16].

Дослідниця Л. Наконечна вивчала історію реформ Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, починаючи з другої половини ХХ ст. і до сучасності, акцентуючи увагу на загальних тенденціях суспільно-політичного і культурного життя, державної культурної політики, які визначали провідні тенденції в мистецтві на різних етапах його розвитку [183].

Доволі плідним є науковий доробок мистецтвознавця О. Ковальчука, який чи не єдиний з науковців системно і різнобічно вивчав історію становлення і розвитку мистецьких шкіл в межах як Київського художнього інституту, так і сучасної НАОМА, приділяючи при цьому увагу особистостям і персоналіям, які здійснили значний внесок у розвиток київської академічної школи живопису, та мали виняткові заслуги і таланти. Значна увага з боку дослідника приділена аналізу питань художньої освіти та мистецьких тенденцій другої половини ХХ ст. з позицій дискусійного середовища НАОМА [130].

Надзвичайно змістовним у працях О. Ковальчука є аналіз дипломних робіт студентів НАОМА другої половини ХХ — початку ХХІ століття щодо виявлення загальних тенденцій формування тем, сюжетів, стилістики і

майстерності образотворчого мистецтва та порівняння цих чинників у творчих майстернях різних художників: А.Чебикіна, В.Забашти, Г.Галинської, Ф.Гуменюка та ін. [133].

Окрему увагу приділено аналізу дипломних робіт навчально-творчої майстерні живопису НАОМА під керівництвом М. Гуйди, який є учнем і наступником мистецьких традицій школи В.Шаталіна, «який вирізнявся тим, що будував академічні завдання не стільки за тематично-сюжетними ознаками, скільки за формальними, чисто умовними колористичними принципами» [125, с.21]. Серед іншого науковець проаналізував і дипломну роботу авторки дисертації – триптих «Таїнства жіночої долі» (2006), який виконаний «у мажорному світлому колориті ... та вирішено в експресивній манері з використанням пастозного письма» [125, с.22].

Варто відзначити роботу О. Ковальчука,, присвячену видатному майстру історичної картини В.Гуріну, його творчій і педагогічній спадщині, який свого часу був учнем К. Трохименка та В. Забашти [129].

Наукову й методологічну значимість мають і праці самого В. Гуріна, зокрема одна з його робіт висвітлює історичні аспекти формування української школи живопису, охоплюючи період від початку століття і до тогочасної автору сучасності, акцентуючи свою увагу на питаннях інституційного становлення київської школи живопису, особливостях творчих студій на різних етапах становлення і розвитку [105].

Питанню відновлення роботи монументально-декоративної майстерні в КДХУ у 60–80 рр. присвячена робота В. Григорова [101], де автор відзначає важливість такої події у підготовці спеціалістів, втім торкаючись і проблемних питань викладання, браку майстерень та навчальних програм.

Серед наукових праць, присвячених історичному жанру, що вийшли друком ще у радянський період другої половини ХХ ст., і є певною теоретичною базою для нашого дослідження, слід назвати видання С. Бродського «Радянський батальний живопис» (1950 р.) [75]. У альбомі автора В. Садовеня «Російські художники-баталісти XVIII—XIX століть»

(1955) [210] висвітлено батальну тематику у творчості таких художників, як В. Мошков; О. Коцебу, А. Шарлемань; зародження реалістичного військового жанру у творах Г. Гагаріна, В. Тімма, М. Зауервейда, Ф. Горшельта, О. Ківшенка, О. Попова, В. Мазуровського та ін.

У 1958 р. було видано роботу українського мистецтвознавця П. Жолтовського «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI – XVIII ст.» [110], де на прикладі ренесансно-барокових пам'яток показано розвиток історичного жанру у мистецтві.

У видавництві «Мистецтво» 1982 р. за редакцією Ю. Белічка та В. Підгори вийшов альбом «Крізь віки. Київ в образотворчому мистецтві XII–XX століть» [148], у якому зібрано окремі розділи історичного екскурсу до історії образотворчого мистецтва, значну увагу приділено сучасному радянському періоду мистецтва, із численним ілюстративним матеріалом.

Найбільш досліджуваним митцем серед художників радянської доби був М. Самокиш, історіографія якого нараховує низку видань, починаючи з робіт М. Бурачека [80], В. Яценка [264], а також багато мистецтвознавчих розвідок пізніших років.

Досліджуючи творчу спадщину одного з визначних українських баталістів М. Самокиша, мистецтвознавиця Г. Складенко відзначає, що поруч із увагою до історичної атрибутики та узагальненням людських індивідуальностей і найголовніше — ілюстрування офіційної версії подій, яка інтерпретувала історичну драму в дусі образів «політичного салону», у роботах Самокиша знайшли віддзеркалення тенденції стилю модерн: чіткий загострений малюнок, що йде від журнальних ілюстрацій, та колір як допоміжний засіб виразовості [216, с.121, 127]. Батальну творчість М. Самокиша досліджували також К. Борцова [72]. Портретний живопис досліджував В. Рубан [208]. До цього блоку також можемо віднести одне із сучасних досліджень О. Щербакової, яка досліджувала творчо-педагогічну діяльність М.Самокиша різних періодів життя, особливо кримський період [257; 258].

Наприкінці ХХ століття, а також у подальшому, протягом першого та другого десятиліть ХХІ ст., вектор наукових досліджень образотворчого мистецтва набув теоретичної виваженості та глибини вивчення мистецької спадщини, з огляду на напрацьовані теоретичні узагальнення, що дає можливість вченим всебічно розглядати культурно-мистецькі явища та творчість вітчизняних художників у рідчизні світових мистецьких практик і художніх процесів.

Нові виміри з позицій плюральності та незаангажованості наукового погляду отримали дослідження з історії української культури та мистецтва, починаючи з доби незалежності України, коли відбулася переоцінка підходів і методів до дослідження мистецької спадщини, повернення імен художників, заборонених і витіснених із художнього процесу, а самому процесові надали візії загальноєвропейського напрямку в контексті свого розвитку, з якого українське мистецтво також було штучно викинуте. Зі здобуттям Україною державної незалежності можливості для якісного наукового пошуку й дослідження вітчизняного музейництва значно розширилися. Для науковців відкрився доступ до архівних фондів, що за радянських часів вважалися секретними. Це надало можливість широко досліджувати питання, які раніше в історичній науці замовчувалися. У 1990-ті рр. з'являються монографії та збірки праць, де з нових позицій аналізується історія розвитку музеїв на території України, оприлюднюються замовчувані історичні факти, окремі документи вперше вводяться до наукового обігу.

Висвітлення історичних питань з розвитку українського мистецтва та сучасних аспектів художніх пошуків відображено в низці теоретичних робіт, що з'явилися вже в період незалежної України, як у 1990-х роках, так і наступного часу – у ХХІ ст., які втім торкаються питань як сучасності, так і недалекого минулого.

Так, варто відзначити наукові праці О. Роготченка, у яких автор поряд із дослідженням естетичної доктрини соцреалізму в українському мистецтві радянської доби аналізує суспільно-мистецький рух супротиву, що був

розгорнутий у мистецьких колах 1950–1960-х років [203; 204]. Тематично близькими до означеної проблематики є наукові праці відомої мистецтвознавиці й дослідниці українського мистецтва О. Петрової, де авторка з позицій теоретичних і практичних напрацювань досліджує мистецький процес від 1970-х років до сучасності [193; 194].

Серед сучасних дослідників не так багато ставили своїм предметом вивчати історичний живопис, наявні праці присвячувалися якомусь окремому аспекту. Світоглядно-теоретичним міркуванням щодо висвітлення теми воєн і війкових конфліктів присвячена робота дослідниці Н. Авер'янової, яка відзначає, що «полотна батального жанру сприяють осмисленню таких важливих і одвічних питань як війна і мир, конфлікт і примирення, хаос і гармонія» [52, с. 240]. Також дослідниця розглядала баталістику в українській і зарубіжній історії мистецтв [49]. У подібному річищі сформована й праця Т.Цимбал, яка розглядає конфлікти пам'ятей в сучасному українському героїчному дискурсі, торкаючись питань героїзму та його художнього відображення [242], а також питання шляхетності і війни [243] в проєкції ідей козацького героїзму В.Липинського, який безпосередньо пов'язаний «героїзмом державотворців, які у складних історичних умовах намагалися відродити, а скоріше – збудувати українську незалежну державу, поєднуючи зброю для захисту фізичного і віру для оборони духу» [243, с.139].

Дослідницький ракурс на висвітлення проблематики зображення військового спорядження у польському батальному живописі спрямували дослідники Д. Ахновський та І. Петрова [58; 59].

Разом з тим, тут варто назвати роботу Ю. Михайловської, яка досліджувала батальний живопису у зібранні Харківського історичного музею [172]; у роботі С. Бочарової знайшло висвітлення творів батального жанру на основі збірки живопису музею історії Полтавської битви [74]. У роботі О.Ковалевської увага зосереджена на дослідженні музейного зібрання Чернігівського історичного музею імені В.Тарновського, присвяченого історичній темі козаччини [134]. Так само одне з найбільших зібрань

історичного живопису, присвяченого козацькій тематиці, що зберігається у фондах Дніпропетровського національного історичного музею імені Д. І. Яворницького, вивчала Н. Ченцова.

Дослідниця О. Бардаш вивчала розвиток історичного жанру в образотворчому мистецтві України кінця XIX – початку XX ст. [64]. Образи українського козацтва у творчій спадщині О. Сластіона аналізувала О. Петутіна [195]. Батальний жанр на прикладі образів січового стрілецтва досліджено у роботі К. Рожак-Литвиненко [206], історичний жанр у творчості українських художників вивчала Р. Михайлова [171]. Батальний жанр XIX–XX століть досліджено у роботі художника і педагога О. Ясенєва, що акцентує увагу на українського історично-батального живопису [263].

До питання дослідження київської школи живопису, і у тому числі історико-батального спрямування, зверталися такі дослідники, як О. Ковальчук [127], що обрав предметом вивчення історію живописного факультету вже сучасної Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури; Н. Фомічова вивчала етапи формування українських мистецьких шкіл [237]; наукова праця О. Бажан присвячена дослідженню культурного життя другої половини 1940-х рр. [62]; культурно-творче життя інтелігенції повоєнної доби досліджено у роботі Д. Малежик [167].

У низці робіт представлено дослідження різних аспектів творчості окремих митців, як стояли біля витоків та доклали чимало зусиль до становлення та розвитку київської школи живопису, і, зокрема, історичного та батального напрямів: Ю. Майстренко-Вакуленко [163; 164; 166], О. Сторчай [225], О. Щербакової [258] та ін.

Разом з тим, мистецтвознавець О. Ковальчук слушно зазначає, що «викладацька діяльність таких знакових постатей вітчизняної художньої школи, як О. Лопухов, В. Пузирков, В. Шаталін, В. Чеканюк, Т. Яблонська досі не отримала належної наукової оцінки. Період, який почався зі здобуття Україною незалежності, потребує ґрунтовного наукового аналізу. У матеріалах, що стосуються художньої освіти, лише вибірково показано певні тенденції у

педагогічній практиці окремих художників. На сьогодні відсутні теоретично обґрунтовані та підкріплені фактичним матеріалом дослідження, у яких були б розглянуті загальні аспекти художньої освіти двох останніх десятиліть» [133, с.88]. Цю лакуну дослідник частково заповнює власними ґрунтовними дослідженням творчих персоналій, професорів НАОМА, зокрема в доробку автора варто відзначити працю, що висвітлює творчий шлях О. Лопухова в контексті розвитку вітчизняної художньої освіти 1940–50-х років [131].

У роботі О. Храпачова актуалізовано питання формування та окреслення поняття мистецької школи у просторі академічного живопису в НАОМА, наголошуючи на засадах європейського і реалістичного живопису академії, що міцним підмурком навіть для творчо-експериментального мистецтва [240]. В іншому своєму дослідженні О. Храпачов досліджує творчо-педагогічну діяльність В. Гурова [238]. Педагогічними і творчим принципам професора В.Пузиркова присвячена робота О. Васильєва [84].

Дослідження А. Мельничук висвітлює питання складових художньої освіти в Київському художньому інституті [169]. У роботі Н.Саєнко висвітлено питання виставкової діяльності в НАОМА [212].

Наукові праці сучасного періоду складають різновекторний теоретичний дискурс, що торкається питань як суто теоретичного гатунку, так й присвячені питанням історико-культурологічного та мистецтвознавчого характеру, відомим персоналіям художників, їх творчої та виставкової діяльності, суспільно-культурної, педагогічної тощо.

Наукова праця А. Кравця та Г. Курдельчука присвячена висвітленню творчого доробку сучасного художника-баталіста А.Орльонова, який створив понад двісті робіт за мотивами подій української історії [139].

Дослідники С. Триколенко та І.Єлісеєв звертають увагу на сучасну проблематику, зокрема присутність теми російсько-української війни у творчості українських художників, основні знакові образи та новітню символіку, проводячи ретроспективу дослідження ще від 2014 р., коли розпочалася війна [228].

Серед дисертаційних робіт останнього часу звертає на себе увагу робота І. Балтазюк, в якій висвітлено проблематику художнього символу у живописі київських митців початку ХХІ століття та його художньо-стильових особливостей [63].

Інша дисертація О. Полтавець-Гуйди присвячена висвітленню художньо-історичних домінант у творчості художника Віктора Полтавця, де дослідниця торкається генези історичного жанру живопису, наводячи ґрунтовну ретроспекцію з українського мистецтва [198].

Дисертаційне дослідження О. Соловей розглядає творчий універсалізм Миколи Стороженка, керівника кафедри живопису та храмової культури НАОМА в мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття [220].

Таким чином, можемо підсумувати, що виявлений корпус наукової літератури достатньо широко представляє всі етапи становлення і розвитку батально-історичного живопису київської академічної школи.

Отже, ми окреслили та проаналізували основні тематичні блоки наукової літератури, які слугували теоретичним підґрунтям нашого дослідження і засвідчують всебічне вивчення проблематики батально-історичного живопису київської академічної школи в межах діяльності КДХІ-НАОМА, їх історії, загального стану українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. в контексті тенденцій суспільних та культурних рухів і течій.

Аналіз заявленої літератури вказує на те, що в теоретичному дискурсі радянського періоду цей жанр досліджували з методологічних позицій соцреалізму та його естетичного канону, а також як частину тоталітарної культури, яка витісняла українську ідентичність з мистецтва через підпорядкування творчості партійно-ідеологічному наративу. Попри обмеженість у зображенні історичних тем української історії, все ж, протилежними за своїм ідейним спрямуванням є культурні тенденції, згенеровані поколінням шістдесятників, мистецтво нонконформізму, які формували хвилю супротиву офіційному мистецтву. Складність та

суперечливість усіх художніх процесів, породжених об'єктивними чинниками свого часу, сприятимуть всебічному дослідженню творчості представників батально-історичного живопису другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. Наведена низка праць засвідчує належну розробку означених тематичних напрямів, водночас показує відсутність ґрунтовних наукових праць, які б системно і цілісно відображали динаміку становлення і розвитку українського батально-історичного живопису у його генезі та як сучасного мистецького феномену.

1.2. Джерельна база та методологічні засади дослідження

Джерельну базу дисертації становить комплекс архівних документів та матеріалів, а також художні взірці, роботи батально-історичного живопису України, які характеризують різні етапи розвитку батально-історичного живопису київської академічної школи другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Також до джерельної бази належать афіші, документи, ескізні начерки художників, довідково-інформаційні видання, альбоми репродукцій художників. Оскільки верхні хронологічні межі дослідження досягають сучасності, до його джерельної бази були залучені каталоги виставок, які розкривають актуальні питання сучасної виставкової діяльності, творчого доробку художників.

До архівних документів належать матеріали з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), а також джерельну базу роботи склали документи з архіву Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), що інституційно є спадкоємицею Київського державного художнього інституту.

Цінними відомостями у досліджуваній проблематиці є архівні джерела та спогади відомих художників, що зберігаються у Центральному державному

архіві-музею літератури та мистецтва України. Це документи видатних художників, професорів КДХІ–НАОМА Ю. Балановського [22], А. Пламеницького [27], К.Трохименка [4], В. Шаталіна [3], О.Шовкуненка [13].

Також до джерел, пов'язаних з персоналіями, належать особові справи, що зберігаються в архіві НАОМА, фактично, це документи тих, хто колись працювали в академії, і раніше – в КДХІ. Це, зокрема особові справи: художника М.Епштейна [5], І. Мозолевського [7], А.Пламеницького [27-31], В. Одайника [26], В. Пузиркова [32-38], професора і педагога В.Чеканюка [40], В.Шаталіна [37-39], народного художника України, академіка НАМУ В. Гуріна [24], відомого станковіста І. Григор'єва [25]. Характер і набір представлених документів особових справ в цілому має таку уніфіковану схожість, що обумовлено форматом ведення такого типу документів в діловодстві. Тобто справа включає: особові листи з обліку кадрів, накази про прийняття-переведення на посади, виписки, витяги з інших документів, автобіографії, нагородні листи, заяви, списки-переліки робіт, які в різні роки формувалися для подання виставки (було доволі розповсюдженою практикою) та інше, що могло мати відношення до творчої і трудової діяльності особи.

Також серед архівних документів значну частину складають матеріали Дирекції художніх виставок та Дирекції виставок Спілки художників Української РСР, що містять супровідні документи з організації різноманітних виставок, що, наприклад, за радянської доби присвячувалися ключовим подіям суспільно-політичного й культурного життя суспільства та «канонічним», визначеним владою святкам. Також серед таких документів містяться короткі огляди-рецензії виставок, річні звіти про виставковій діяльності, переліки реалізованих творів поквартально і за роками тощо [6; 8; 9; 14-20].

Окремо можна вказати про документи-спогади художників про своїх вчителів, старшого покоління викладачів КДХІ, які є важливими джерелами, так би мовити «прямою мовою», що дає можливість доповнити теоретичне розуміння динаміки навчально-творчої, педагогічної діяльності в межах інституту, а також деталі та особливості творчої манери того чи іншого митця,

оточуючого мистецького середовища, професійних взаємин тощо. Зокрема це спогади В. Афанасьєва [1], В. Забашти [2], В. Шаталіна [3], А.Пламєницького [10; 12], Б.Піаніди [11]

Методологічну основу нашого дослідження становить сукупність загальнонаукових принципів і методів пізнання, використання яких спрямоване на об'єктивне, всебічне висвітлення процесу становлення і розвитку батально-історичного живопису київської академічної школи другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. в межах діяльності КХІ – НАОМА та традицій, закладених в різні періоди діяльності цього закладу вищої художньої освіти.

Такий зріз проблематики дає змогу репрезентації основних тенденцій і напрямів розвитку українського образотворчого мистецтва, й академічного живопису зокрема, в межах якого ми використали саме батально-історичний живопис, що представляє науковий інтерес з позицій висвітлення та авторської художньої інтерпретації історичних і вагомих подій минулого та сьогодення.

Зважаючи на міждисциплінарність у вивченні батально-історичного живопису як мистецького й соціокультурного феномену, що сформувався в межах київської академічної школи Київського художнього інституту зі сформованими методиками і традиціями підготовки художників академічного спрямування, методологічна основа дослідження визначається комплексом як загальнонаукових, так і спеціальних підходів і методів, що дозволяють цілісно дослідити процеси становлення та розвитку батально-історичного живопису київської академічної школи другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. як в історичній ретроспективі, так і розвитку на сучасному етапі.

Історія створення та розвитку Київського художнього інституту, який виник із заснованої у 1917 році Української академії мистецтв, зумовлює використання міждисциплінарного підходу у формуванні мистецької школи, що передбачає спадкоємність традицій і поколінь митців і студентів у навчально-творчому процесі (виступає внутрішньою детермінантою), а також у загальних історико-культурних процесах розвитку суспільства (зовнішня детермінанта). Аналізуючи місце історичного батального живопису в

українському мистецтві певного культурно-історичного періоду, важливо зазначити, що він є структурним компонентом системи культури. Відповідно, очевидним фактом буде існування діалектичних зв'язків і взаємовпливів підсистеми та її структурних елементів, у яких історичні етапи розвитку та сучасний стан історико-батального живопису київської академічної школи неможливо дослідити поза межами міждисциплінарного підходу та історико-культурного контекст.

Принцип історизму, який є одним із визначальних для даного дослідження, дозволяє оцінювати факти, явища та події з урахуванням часу, в якому вони відбувалися, та їх існування, враховуючи їх причинно-наслідковий зв'язок, який визначається конкретними історичними умовами, в яких вони виникають. У дисертаційній роботі на основі розгляду й аналізу діяльності Київського художнього інституту – сьогодні Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, який має давні історичні традиції, аналізуються витoki батально-історичного живопису в цілому та його становлення і розвиток в межах київської академічної школи.

Культурно-історичний метод дозволив позначити поле дослідження, структуру роботи та окреслити коло джерел. Актуальним є також біографічний метод, оскільки окремі факти біографії художників (В. Пузирков, В. Гурін, О.Лопухов, К. Єлева, Ф. Гуменюк, А. Орльонов, А. Серебряков, І. Волошин), батально-історичного живопису значимі для розкриття семантики їх творів, розуміння взаємообумовленості та загальноісторичного контексту творення та тих культурно-мистецьких процесів, що супроводжують навчально-творчу діяльність.

Інституційним осердям батально-історичного живопису київської академічної школи є Київський художній інститут (нині Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури), що дозволяє розглядати його як соціокультурну інституцію, основою формування якої стали процеси реалізації державної культурної й освітньої політики в часі існування різних владних режимів і структур. Принцип історизму дозволив також акцентувати увагу на

особливостях суспільно-політичних та соціально-культурних змін, що впродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століть впливали на становлення батально-історичного живопису та образотворчого мистецтва в цілому. Динаміка змін характеризується крізь призму закономірностей історичного, політичного та соціокультурного розвитку, що є визначальними для того чи іншого періоду з виокремленням наявності певних тенденцій, протиріч на кожному етапі історії.

Можливість об'єктивного аналізу означеної проблематики стала можливою завдяки застосуванню комплексного підходу, що знаходить втілення в релевантному поєднанні макро- і мікрорівнів історії, однак практична реалізація даного підходу ускладнена фрагментарністю фокусу дослідження історичного матеріалу, що також визнається неможливістю представляти в його межах історичного процесу як цілісність. У творах живопису як об'єктах мистецтва (артефактах) та історії як науки існують відмінності в способах пізнання минулого, що розмежовують методи і сфери вияву та впливу. В історичній науці домінує документально-вербальне зберігання інформації, а художник при написанні картини керується переважно методами репрезентації (інтерпретації) та художньо-образного втілення фактів в межах означеної роботи, методом певного ретроспективного моделювання дійсності.

Зміни, що відбулися за доби Незалежності України в розширенні джерелознавства та в можливості роботи художників з історичними джерелами, призвели до появи нових тем і сюжетів. Особливого значення для інтерпретації історії в художніх картинах живопису набуває розуміння внутрішньої взаємодії соціального в широкому сенсі слова й ідеального, про пріоритет якого для науки наполегливо говорять історики. Проблема наукового осмислення історичного процесу (матеріального і духовного) особливо актуальна для осягнення історії в художньому процесі, де творча уява художника формує образ про подію (явище, факт), і потенційно є складовими цілого, тобто стають репрезентацією історичного минулого.

Реалізація концептуальних підходів у дослідженні процесів становлення та розвитку батально-історичного живопису в межах київської академічної школи другої половини ХХ – початку ХХІ століть відбувається за допомогою як загальнонаукових, так і спеціальних методів. До останніх відносяться: історико-генетичний, історико-порівняльний, історико-типологічний, історико-системний. Так, зокрема, за допомоги цих методів стало можливим показати причинно-наслідкові зв'язки, закономірності еволюції і відображення художніми засобами історичної дійсності, а історичні події охарактеризувати в їх індивідуальності та виразності (історико-генетичний метод); це, зокрема, дозволяє визначити вплив державних інституцій (ідеологічних комплексів) на напрями і форми художнього процесу.

Використання у дисертації *історико-системного методу* стало основою відтворення послідовності і закономірності становлення і розвитку образотворчого мистецтва загалом і батально-історичного живопису зокрема.

В основу дослідження покладено системний підхід на основі історико-культурних джерел до вивчення цілісного феномену історичного батального малярства київської академічної школи. *Синергетичним* методом досліджено освітньо-творчу складову в діяльності творчих майстерень КДХІ–НАОМА, ретроспективу їх створення; *аналітичний* – для аналізу літератури та джерел; *культурологічний* – з метою розкрити культуротворчий потенціал київської академічної школи історичного батального живопису як складного соціокультурного та мистецького явища, що пододало шлях свого історичного становлення та набуло нових характеристик і соціально-мистецького значення на сучасному етапі. Навіть у рамках культурологічного підходу варто підкреслити об'єктивність культурно-історичної науки або історії культури, яка вивчає процес історичного розвитку різноманітних культур, схожість і відмінність культур і цивілізацій. Особливу увагу приділено таким проблемам, як культурогенез культурних форм і міжкультурна комунікація, історична наступність культурної спадщини, історія повсякденної культури, історія розвитку культурних ідей і концепцій, історія життєвого шляху та досягнень

видатних діячів культури, їхній внесок у розвиток національної та світової культури тощо.

У сфері історії культури можливе вивчення як макродинаміки культурно-історичних процесів у масштабі історичної епохи, так і мікродинаміки процесів виникнення культури, трансляції, поширення та мінливості культурних форм. У такий спосіб можуть бути виявлені соціальні умовності, ідеологічні імперативи, ціннісні основи національного світогляду, формування семантичних кодів, мов і культурних текстів різних спільнот та історичних груп. Історія культури є реальною підставою теоретичних побудов і конструкцій. Вона може підтверджувати або спростовувати теоретичні концепції і умовиводи. Знання про сутність культури, творчу діяльність людини (що, зокрема, знаходить свій вияв і в музейній діяльності), різноманіття форм культури виникає значно пізніше розвитку культури як соціальної і антропологічної реальності. За визначенням дослідниці Р. Безуглої, «художність» є складним і багатоаспектним феноменом, який інтегрує в собі низку параметрів (ознак художності) і виступає як категорія та сутнісна характеристика специфіки явищ мистецтва. Дослідження художності має важливе методологічне значення для всіх напрямів мистецтвознавства, а сучасні мистецтвознавці стверджують, що на межі ХХ–ХХІ століть змінилося не тільки уявлення про межі художності — трансформувався й сам феномен художності [66, с.131].

Метод *джерелознавчого аналізу* – для вивчення історичних аспектів діяльності КХІ–НАОМА, що дозволяє простежити історичну динаміку розвитку київської академічної школи батально-історичного живопису в хронологічній послідовності.

Системний підхід в дослідженнях з історії культури є одним з основних, за допомоги якого здійснюється цілісне вивчення культури у взаємодії її явищ та форм, раціональної та емоційно-чуттєвої складової, процесів виробництва і поширення культурних цінностей. В основі системного підходу – розгляд частин і об'єктів цілого як складної системи. Таким чином, дослідження зорієнтоване на розкриття цілісності об'єкта, виявлення його складових і

елементів, установлення різноманітних типів зв'язків між ними та зведення сукупності елементів і зв'язків до єдиної моделі. Системний підхід забезпечує комплексність та цілісність дослідження. Аналіз предмета дослідження з точки зору його системної природи орієнтований на визначення всіх функціональних залежностей і зв'язків, які обумовлюють цілісність і функціональну єдність як зазначає В. Шейко, у культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях широко використовують системний підхід для дослідження будь-якого предмета вивчення, оскільки культура і мистецтво — це системні феномени, в яких можливі опис та аналіз окремих елементів системи в їхніх зв'язках та відношеннях, виокремлення системостворчих факторів. Це твердження базується на аксіомі, що без системного підходу не існує гуманітарної науки (як, утім, і будь-якої іншої). Воно цілком доречне, оскільки системність — це властивість будь-якого культурологічного феномена, що сформувався. В межах системного підходу цей учений пропонується послуговуватися синергетичним підходом до явищ культури, заснований на системності, цілісності, нелінійності, що їх часто застосовують у дослідженні і соціальних, і культурних процесів [253, с.47].

Застосування у дослідженні синергетичного методу дозволяє розглянути закономірності становлення, розвитку та самоорганізації відкритих систем. Синергетика має справу із взаємодією складних систем та їх підсистем. Кожна така система постає як ціле, що складається з частин, таким чином сама складна побудова розвиваються з простих структур. Синергетичний метод визначає стадіальність в еволюції систем і розвиває положення класичної науки в цьому напрямку.

Структурно-функціональний метод дозволяє розглядати культуру як систему зі складною структурою, в якій кожен елемент має певне призначення і виконує специфічні функції, спрямовані на задоволення відповідних потреб системи. Сутність структурно-функціонального методу полягає у виділенні обстежуваних елементів і визначенні їх розташування, значення та функції.

Слід також зазначити, що центральне місце в понятійному апараті системних досліджень посідає поняття цілісності, яке використовується насамперед у своїй методологічній функції. Можна сказати, що основною відмінністю системного підходу є початкова і цілком усвідомлена увага до вивчення об'єкта в цілому і розробка методів такого дослідження.

Повноцінне розуміння батально-історичного живопису київської академічної школи виявляється можливим тільки в контексті цілого. В даному випадку цим цілим є образотворче мистецтво як підсистема й культура як більша система, як форма буття. КХІ–НАОМА виступає в якості однієї з підсистем, яка визначається потребами більшого утворення, яким виступає в даному випадку метасистема культури.

Отже, аналіз джерельної бази дисертаційного дослідження доводить її високу репрезентативність. Виявлені документи і матеріали, що зберігаються у фондах архівних установ та мають різне походження (розпорядчі, організаційні документи КХУ; особові справи), надають можливість співставлення, верифікації та взаємодоповнення інформації щодо означеної проблематики. Це дозволяє більш цілісно та об'єктивно охарактеризувати історію становлення та розвитку батально-історичного живопису київської академічної школи другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. в межах діяльності КХІ – НАОМА. Таким чином, можемо підсумувати, що джерела дають важливі відомості до цілісного розуміння і вивчення батально-історичного живопису київської академічної школи, становлення та розвитку як окремого жанру в межах творчих майстерень КХІ в різні періоди, коли фактично формувалася мережа закладів вищої художньої освіти. Творчої діяльності окремих персоналій професорів-художників. Загалом, оцінюючи джерельну базу дослідження, можна визнати її достатньою для об'єктивного і повного розкриття теми дисертації, розв'язання дослідницьких завдань.

Методологічний та теоретичний доробок, представлений в численних архівних та документальних джерелах, становить наукову базу дослідження батально-історичного живопису київської академічної школи в різних аспектах,

надаючи можливість відтворення об'єктивної картини формування цієї проблематики з точки зору цілісного культурно-історичного процесу.

Дослідження має комплексний міждисциплінарний характер. Теоретико-методологічну основу роботи склали загальнонаукові, міждисциплінарні та спеціально-історичні наукові методи та прийоми. Це принципи наукового пізнання – об'єктивності, історизму, системності і комплексності, загальнонаукові і спеціальні методи дослідження – аналізу та синтезу, проблемно-хронологічний, порівняльно-історичний, біографічний. Застосування в дослідженні комплексу загальнонаукових і спеціальних методів наукового пізнання дало можливість всебічно вивчити об'єкт і предмет дослідження, розкрити основні етапи і тенденції становлення і розвитку батально-історичного живопису київської академічної школи другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Висновки до I розділу

На основі аналізу наукової літератури, архівних джерел та фактологічного матеріалу було з'ясовано, що стан дослідження історії становлення та розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., а також в його межах ступінь вивчення батально-історичного живопису київської академічної школи мають достатній корпус наукових досліджень, які висвітлюють означену проблематику з позицій різних фахових методологічних підходів. Проведений аналіз засвідчує постійний глибокий інтерес дослідників до питань історії українського образотворчого мистецтва зазначеного періоду, генези його становлення і розвитку на різних історичних етапах, регіональних особливостей, творчих шкіл, вивчення мистецької спадщини тощо. Дослідження батально-історичного живопису київської академічної школи другої половини ХХ – початку ХХІ ст. ще не ставало цілісним і самостійним предметом вивчення, хоча низка науковців у своїх роботах розглядають окремі аспекти зародження і розвитку батально-історичного живопису, звертаючись до контексту творчих шкіл, якими ці феномени були опосередковані, персоналій, їх творчих методів і стилістики. Загальна динаміка означених процесів, як і основні тенденції становлення і розвитку батально-історичного живопису київської академічної школи визначатися тими суспільно-історичними тенденціями, що відбувалися на рівні панівної владної політики, культурного середовища, ретранслюючи засобами мистецтва панівні наративи та ідейні настанови.

Джерельну базу дисертації становить комплекс архівних документів та матеріалів, а також художні взірці, роботи батально-історичного живопису, які характеризують різні етапи розвитку київської академічної школи другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Також до джерельної бази належать каталоги виставок, афіші, документи, ескізні розробки художників, довідково-інформаційні видання, альбоми репродукцій художників. До архівних

документів належать матеріали з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), а також джерельну базу роботи склали документи з архіву Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), що інституційно є спадкоємицею Київського державного художнього інституту.

Методологічною основою дослідження обрано міждисциплінарний підхід, що пов'язаний з вивченням історико-культурного та мистецького контексту становлення та розвитку київської академічної школи батально-історичного живопису, а також системний, історико-джерелознавчий та культурологічний методи.

РОЗДІЛ II

СТАНОВЛЕННЯ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ БАТАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО ЖИВОПИСУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Історичні передумови формування київської школи батально-історичного живопису

Цілісну генезу української історичної тематики в образотворчому мистецтві слід розглядати також у контексті ключових етапів розвитку світових шкіл та творення провідних митців, окремі з яких сформували основні принципи історичного жанру та вплинули на його становлення в переламні періоди багатьох національних культур.

Якщо поглянути на шлях розвитку історичного тематики як окремого жанру в мистецтві, то, насамперед, слід зазначити, що підвалинами та умовами розвитку, наприклад, історичного живопису, здебільшого є складні соціальні зміни, політичні потрясіння, збройні конфлікти, коли перед мистецтвом стоїть завдання пробудити історичне мистецтво, спогади, національну свідомість тощо. Тому до історичного жанру належать картини, присвячені визначним подіям минулого та які зображують життя, образи та життя людей того часу. До історичних картин можна віднести також картини, які на момент створення сприймалися як сьогодення, але з часом вже стали сприйматися як дзеркало минулого. Також прийнято окреслювати окремо батальний живопис (від франц. *bataille* – битва), до якого входять картини, що зображують військові події, битви, батальні сцени та їх головних героїв. Основне місце в батальному живописі займають батальні сцени, для яких характерним є прагнення зберегти особливо важливий чи характерний момент бою, передати його пафос, героїзм та ін. Батальну картину наближає до історичного жанру те, що вона покликана розкрити історичне значення військових подій. Завдання батального живопису – передати і зберегти важливий і характерний момент битви, її пафос, її героїзм.

Безперечно батальний жанр пов'язаний з історичною тематикою, так само в образотворчому мистецтві, зокрема живописі є ті, хто працюють в історичному жанрі (наприклад, портрету, символічної композиції історичної тематики), відтак до розгляду в нашій роботі ми обрали поєднання саме батально-історичної тематики, що однак передбачає розгляд й аналіз живописних робіт, що відтворюють ті чи інші батальні й історичні сторінки історії, подій, історичних персоналій тощо.

Як слушно зазначає Ю. Михайловська, завдання батального живопису — передати й зберегти важливий і характерний момент битви, її пафос і героїку. Діяльність художників батального жанру постійно пов'язана з життям армії та флоту, що сприяє розширенню сфери художньої діяльності, доповненої сценами військового побуту, а також узагальненими образами воїнів-фронтників і замальовками. Становлення батального живопису як жанру почалося в XVI–XVII століттях, але образи, перенесені художниками на полотна, можуть бути як сучасними для самого художника, так і відображати воєнні події глибокої історії. Вітчизняний академічний батальний живопис виник за принципом: підкреслити постать воєначальника, зображеного ближче до центру, на тлі битви або поля після битви. У більшості своїх творів художники передавали психологічний стан армії під час різноманітних бойових дій, підготовку до бою, життя простого солдата та його ставлення до самої війни як засобу вирішення справ, дипломатичних і політичних завдань [172, с.237].

В генезі становлення батально-історичного живопису варто звернути увагу на появу відповідних сюжетів у церковно-релігійному живописі, монументального мистецтва, книжкової мініатюри тощо.

На території України батальні сцени зустрічаються в образотворчому мистецтві ще з часів Київської Русі: це зображення на іконах і храмових розписах із зображенням подвигу святих воїнів-мучеників Георгія Побідоносця та Дмитра Солунського [49, с.13].

Численні батальні сцени зустрічаються в мініатюрах Київського Псалтиря

1397 року та Радзивіллівського літопису. Виникнення у другій половині XVI ст. іконописних творів із зображенням архангела Михаїла (ікона «Архангел Михаїл» із с. Яблунова Львівської області, XVI ст.) пов'язані з активізацією опору українського народу. На початку XVIII століття невідомий автор на полях «Літопису Величка» умовно і схематично відтворив оборону міста Чигирин (1677 р.) від турецько-татарського війська. Великою популярністю користувалися гравюри Н. Зубрицького. Наприклад, «Облога Почаєва турками» (1704 р., оригінал втрачено), написана за твором ієромонаха Почаївського монастиря Анатолія, відображає образ турецької навали і водночас один із місцеві легенди. Взяття російсько-українськими військами турецько-татарських фортець у 1694–1696 рр. присвячено гравюрі Л. Тарасевича (вміщена в Києво-Печерському патерику). Набула популярності народна картина «Козак Мамай».

«Пам'ятки батального живопису» – цикл монументальних розписів з епізодами батальних сцен періоду шведської інтервенції до Польщі у Вишневецькому та Підгорецькому замках, костелі Св. Лаврентія у Жовкві (нині Львівська область). Бойові композиції XVII–XVIII ст. розвинулися в настінному живописі, іконописі та монументальному живописі. У релігійних творах «Козацька Покрова» набули поширення зображення царських осіб: гетьманів, козацьких ватажків, московських царів, які зображувалися з молитовниками, жебраками-жертводавцями. На картинах зображені історично достовірні типології запоріжців у військовій формі та з типовими зачісками. У першій половині XIX ст. розвиток батального жанру в українському мистецтві загальмувався. До цього періоду відносяться деякі твори Т. Шевченка (ілюстрації до «Слову про Суворова», «Смерть Олега, князя древлянського», «Козаки»); ілюстрація Я. де Бальмена до рукопису «Кобзаря» Т. Шевченка (1844); Акварель І. Сошенка «Битва Олександра Македонського з Дарієм» (1840).

У другій половині XIX ст. на ґрунті національного відродження посилилася увага до української проблематики як втілення націєтворчих завдань у культурно-мистецькій сфері суспільства. У цьому контексті К.

Устиянович написав «Бій запорожців» (1890), С. Васильківський змалюванню козацького побуту присвятив твори: «Козацький пост» (1888), «Сторожі запорозьких вольностей» (або «Козаки в степу», бл. 1890), «Козацька левада» (бл. 1890), «Козак у степу. Тривожні ознаки» (близько 1905); Своїми картинами С. Васильківський зарекомендував себе як художник, що глибоко відчуває та тонко відтворює образи героїчного минулого українського народу. Тому цілком закономірно йому було доручено художнє оздоблення будинку Полтавського земства (архітектор В. Кричевський), де він виконав три композиції – «Чумацький Ромадановський шлях», «Козак Голота» й «Обрання полковником Мартина Пушкаря» [64, с.320]. Ф. Красицький, правнук Т. Шевченка, створив велику картину «Гість із Запоріжжя» (1901). Художник М. Івасюк на своїх картинах відтворив епізоди козацького життя з елементами побуту, конфліктні ситуації та військові дії: «Хотинська битва» (1903), «Іван Богун під Берестечком» (1903). Митець створив значну кількість бойових композицій на тему визвольної боротьби козацтва, а оскільки перебував ще у фронтових частинах, то виконував і твори, що передають бої Українських січових стрільців [52, с.243].

У другій половині XIX – на початку XX ст. відновлюється батальний живопис. Зразками цього жанру є картини «В дорозі» (1-й варіант — 1901, 2-й — 1902) М. Пимоненка; «Тривога» (1899; усі – НХМУ) Г. Крушевського (1863–1938); «Біля водопою» (1917) А. Манастирського; цикл ілюстрацій до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» (1886) О. Слатіона та ін.

Батальні сцени (малюнки М. Самокиша, ілюстрації С. Васильківського) вміщено у відомому альбомі «З українських старожитностей» (1900). Українські художники – представники батального малярства вирізняються знанням історії та побуту народу, відчуттям національного колориту, відтворення природи тощо. Козацька тематика простежується в картинах М. Івасюка «Іван Богун під Берестечком» (1919; Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького); «Поховання кошового» (1900) О. Мурашка; «Гість із Запоріжжя» (1901) Ф. Красицького. Події та наслідки Першої світової

війни відображені в картині «Інваліди» (1924) А. Петрицького та триптиху Ф. Кричевського «Життя» (1925-1927; усі – НХМУ). Художник і етнограф О. Сластіон (1855–1933) мав прихильне ставлення до української історії та відображення національних особливостей у житті народу. У 1883–1886 рр. він працював над серією ілюстрацій до «Гайдамаків» Т. Шевченка, зробив замальовки пам'яток української старовини, створив галерею портретів Кобзаря. Його картини на історичні сюжети: «Проводи на Січ» (1898), «Миргород» (1901). У А. Сластіона також була ідея створення серії ілюстрацій до історичних пісень і народних дум. Відома одна з його ілюстрацій: «Дума на смерть козака-бандуриста» (1897). Національно-визвольній боротьбі українського народу під проводом Б. Хмельницького присвячена картина М. Самокиша «Обідають запорожці» (1917). Майстер реалістичного жанрового живопису М. Пимоненко відомий тим, що одним із перших в українському малярстві поєднав побутовий жанр із поетичним національним пейзажем і присвятив картини на історичну тему «В похід» за мотивами пісні «За світ встали козаченьки» та «Повернення з походу» [64, с.320].

М. Мурашко (1844 – 1909) – засновник Київської приватної художньої школи, яка відіграла важливу роль у розвитку національного образотворчого мистецтва та художньої освіти в Україні – автор портретів видатних діячів історії: Т. Шевченка, П. Могили та ін. Автор робіт «Дніпро», «Над Дніпром», його учнями були онук О. Мурашко, правнук Т.Шевченка Ф.Красицький, І.Єжикевич та ін. О. Мурашко та Ф. Красицький були учнями М. Мурашка, а також навчалися в лабораторії видатного майстра І. Рєпіна в Петербурзькій Академії мистецтв. Так, О. Мурашко присвятив козацькій добі картину «Поховання кошового» (1900), за яку отримав звання художника, Ф. Красицький – автор картини «Гість із Запоріжжя» (1901), де відбито досконалість митецького знання народного побуту й пошани до козацької старовини. Крім того, Ф. Красицький є автором численних графічних і живописних портретів Т. Шевченка. Багато і плідно працював над відображенням історичного минулого українського народу І. Єжикевич (учень

М. Мурашка), який створив серію картин на історичну тему доби Київської Русі «Кий, Щек, Хорив». і сестра Либідь» (1907), «Онуфріївська вежа», Аскольдова могила, Спас на Берестові, Володимирська гірка [64, с.32].

Понад століття прикладом втілення теми жанру історичної тематики в мистецтві залишалися твори І. Рєпіна, в яких розкривалися сюжети з історії українського народу, зокрема доби козаччини. Вони були особливо близькими для І. Рєпіна, який народився в Україні, його мати була українкою. Це такі картини на українську історичну тематику: «Гайдамаки» (1902), «Мотря Кочубеївна», «Чорноморська Вольниця» (1908), «Рештки Запорозької фортеці в Покровську», «Козацькі могили».

Всесвітнє визнання знайшла його картина «Козаки пишуть листа турецькому султану» (1878–1891), матеріали для якої митець зібрав під час подорожі на південь країни. Художник писав етюди на Кубані, в Катеринославі та в маєтку Качанівка Чернігівської губернії. При створенні композиції радниками І. Рєпіна були видатний український історик і етнограф М. Костомаров, історик і письменник Д. Яворницький, збирач козацьких старожитностей В. Тарновський. Монументальна картина, розпочата у 1880 році і завершена у 1891 році, що має розміри 3,58 x 2,03 см, стала центром персональної виставки художника в 1891 році. Як слушно зазначає Є. Козловська, «важко переоцінити значення цього живопису для українського історичного жанру та розвитку української національної свідомості. Художнику вдалося поєднати побутово-психологічну автентичність картини з епічною монументальністю полотна, створивши високоідейний художній твір, що оспівував героїку українського минулого. Для багатьох українських митців, які почали активно займатися цією темою, полотно досягло статусу малярної моделі» [136, с.61].

На межі XIX – початку XX ст. простежується процес посилення уваги до історичного минулого України і внаслідок цього історичний образ стає оригінальним художнім явищем українського мистецтва. М. Івасюк, П. Чирко, Г. Крушевський, Ілля Шульга, Іван Шульга, Ф. Чуприненко, П. Холодний

Старший та інші збагатили український живопис високохудожніми творами на історичну тематику.

Відомий художник-баталіст М. Івасюк – автор відомих картин на історичну тематику, зокрема «Б. Хмельницький під Зборовом» (1893), «Хотинська битва» (1903), «В'їзд Б. Хмельницького до Києва» (1912). Численні твори на історичну тематику належать П. Чиркову, який отримав художню освіту в Київській рисувальній школі М. Мурашка та Петербурзькій Академії мистецтв. Художник написав велике полотно «Смерть Мазепи в Бендерах», на якому відобразив останні дні життя українського гетьмана (1910-ті роки). Пензлю П. Чирка належать картини «Запорожець» і «Бандурист», а Іллі Шульзі – полотна «Козацька розвідка на селі» (1910-ті), «Українські повстанці» (1913). Іван Шульга (1889–1956) написав картини «Пропали козаки» (1909), «Запорізький похід»; Ф. Чуприненко – «У похід збираються» (1906), «Через Ненаситецький поріг на Січ» (1910).

Новий напрям у розвитку історичного живопису започаткував П. Холодний-старший (1876–1930), який намагався відтворити історію Київської Русі в картинах «Княже місто», «Похід князя Ігоря на половців». Похід Ігоря на Загород», «Княжий Галич» та ін. Творчість згаданих митців зміцнила позиції реалістичного мистецтва і стала вагомим внеском у скарбницю національної культури. Історична тема виділяється в самостійний жанр, а твори означеного спрямування на теми історії України вирізнялися м'яким колоритом, пройняті любов'ю до людей, повагою до їхнього побуту, традицій і звичаїв героїчного минулого. Хоча у процесі творчості майстри надихалися також ідеями та кращі картинами західноєвропейського живопису, їхні твори мають національне забарвлення, особливо в побутовій та історичній тематиці [64, с.322].

Зазвичай над історичною тематикою працювали художники, які були майстрами побутового жанру за професією та практикою, пейзажисти. Для сюжету картин нерідко брали окремі епізоди, які часто домінували в

побутовому та етнографічному погляді. Більшості творів притаманна певна романтизація в дзеркалі історичної давнини.

Виникненню українського стилю, що відображав історичне минуле України сприяла активна творча позиція В. Кричевського, О. Сластіона, С. Васильківського, М. Самокиша, які усвідомлювали своє високе громадянське покликання та гуртували навколо себе митців, які ґрунтувалися на вивченні народного мистецтва та вітчизняної історії, фахових розробок у цій галузі провідних вчених свого часу – М. Сумцова, М. Біляшівського, Д. Щербаковського, Д. Яворницького та ін. [117, с.54].

Твори історичного жанру та творчість талановитого модерніста, що стояв біля витоків національного стилю в мистецтві, першого ректора Української академії мистецтв Ф. Кричевського (1879-1947), представлені роботою «Довбуш» (1932), присвяченою легендарному народному меснику, герою карпатських легенд Олексі Довбушу.

Розглядаючи батальне мистецтво України ХХ століття, слід враховувати соціополітичну ситуацію та передумови, що впливали на існування та розвиток цього жанру в історії нашої держави. Якщо порівняти батальні твори ХVIII і кінця ХІХ століть з живописом ХХ століття, то відразу впізнаються атрибути, які принципово характеризують ці картини. Художники кінця ХІХ ст.: С.Васильківський («Козацький пікет» 1888), О. Мурашко («Похорони кошового» 1900), М. Пимоненко, що працював переважно в побутовому жанрі, але й у деяких картинах зустрічаються ознаки батальності («Проводи рекрута», 1910), М. Івасюк («Богдан Хмельницький»), польський художник українського походження Ю. Коссак («Бій під Остроленкою», 1831) присвячується козацькій тематиці, повсякденне і незвичайне життя. Їхні картини більше пройняті романтикою, ніж роботи художників ХХ століття. Вони захоплюються зображенням автентичного козацького одягу, достовірною передачею історичних фактів та створенням образу мужнього та войовничого козака. Насправді ці твори є постфактумом, романтизацією подій, що відбулися кілька століть тому. Цей аспект відіграє важливу роль у формуванні загального образу

картини, оскільки таким чином образ козака постає з легенд, віршів, казок. Проте, оскільки ці митці не були безпосередніми свідками козацької доби, вони переважно використовували як джерело історичні описи, а також займалися творчою інтерпретацією.

XX століття докорінно змінило трактування теми батального жанру, що демонструє дещо інший підхід і стиль. Багато митців брали безпосередню участь у двох світових війнах і відчували тиск, трагізм, марність і зраду війни. З художників першої половини XX століття згадаємо А. Петрицького – у 1924 р. він написав картину «Інваліди», в якій відобразив переживання дитинства, Ф. Кричевського («Врангель», 1934), М. Самокиш з його динамічними козацькими битвами; О. Кульчицька, демонструючи боєготовність через зображення жертв, особливо у творі «Страхіття війни» 1915 р. та в менш відомій листівці «Доля українських втікачів» 1916 р. Л. Перфецький, безпосередній учасник бойових дій, який на основі цього досвіду створив велику кількість графічних творів на тему визвольних змагань («У відбитому Києві чорношличники скидають з будинку Думи російський прапор, 31 липня 1919 р.»), І. Петрова з майстерними діорамами, присвяченими військовим сутичкам («Битва на Каховському плацдармі 1920»), А. Страхова з серією плакатів «Азбука революції», 1915 р. Серед у представників батального жанру, що працювали у другій половині XX ст. бути такі яскраві особистості: С. Якутович, В. Іванов-Ахметов («Невідомий солдат»), О. Данченко, М. Дерегус, А. Константинопольський («Батьківщина», 1957 р.), О. Лопухов («Війна» 1969) та ін. Цим художникам вдалося створити нову інтерпретацію батального жанру, наповнивши його трагізмом і реалізмом. Деякі з них продовжували захоплюватися козацькою добою, як-от М. Дерегус, О. Данченко, але їхні роботи були позбавлені романтизму. Так, зокрема, графічні можливості офорту вони використовували виключно для посилення трагічного та психологічного сприйняття. У своєму живописі М. Самокиш, окрім яскравої кольорової палітри, використовує динамічні композиційні рішення: завдяки цьому поєднанню виникає рух і динамізм.

Проте інтерес до козацької теми поступово зникав, більшість художників брали участь у війні, що значно вплинуло на їх творчість. Зокрема, таких митців, як О. Будников («Стояти насмерть», «Форсування Дніпра»), П. Пархет («Перед боєм за партію», 1950), В. Задорожний («Солдатські матері», 1986), а інші, внутрішні переживання самого автора ілюстрували жахливі характеристики війни: смерть, каліцтво, самотність і біль; тому важливим було розкрити тему самої війни та її наслідків.

Друга світова війна сприяла розвитку батального жанру з власним стилем, і художники все частіше звертаються до цього жанру образотворчого мистецтва. У цей період характерною рисою батальних робіт була пропаганда, заклик до боротьби та перемоги над ворогом. Відповідно в таких роботах битва постає в класичній інтерпретації, як зображення армії, бойових дій і побуту. Деякі художники робили замальовки безпосередньо на фронті і перебували під сильним впливом реальних подій. У повоєнні роки батальність в образотворчому мистецтві простежується не лише в станкових творах, а й у книжкових ілюстраціях. У роки Другої світової війни набули значення всі види графіки: плакати В. Касіяна, фронтові етюди С. Єржиковського, Г. Меліхова, А. Петрицького, В. Парцевського та ін.

З другої половини ХХ ст. теми минулого українського народу висвітлюються також в низці робіт, зокрема в триптиху «Дума про козака Голоту» (1960) М. Дерегуса, у картинах «Чорноморці» (1947) В. Пузиркова, «Над долинами та горами» та ін. (1967) В. Шаталіна, «Атаку відбито» (1950) В. Полтавця, ілюстрації до «Повісті временних літ» Г. Якутовича та ін.

Загалом ХХ століття відіграло важливу роль у становленні батально-історичного жанру під впливом національного піднесення на початку століття, у воєнний і повоєнний період, а також у другій половині ХХ ст.

Питання формування будь-яких мистецьких осередків чи шкіл (в найзагальнішому своєму значенні) неминуче пов'язуються із закладами освітнього, підготовчого рівня, які фактично здатні генерувати митців, які своєю творчістю формують тенденції, стилі напрями в культурі і мистецтві.

Українське мистецтво протягом ХХ ст. формувалося довкола відомих закладів і центрів образотворчого мистецтва у Києві, Харкові, Одесі. Одним із найстаріших і вагомих художніх центрів у цьому зв'язку постає діяльність Київського художнього інституту (до 1992 р.), який постав ще 1917 року як Українська академія мистецтва, а нині є Національною академією образотворчого мистецтва та архітектури. Цей заклад не лише був флагманом мистецької художньої освіти вже понад сто років, але й став осередком формування мистецьких процесів протягом всього ХХ століття і залишається таким до сьогодні. Завдяки плеяді талановитих митців відбувалося формування і становлення національної мистецької школи України, де вагомий вплив на розвиток української культури здійснила київська художня школа.

Розглядаючи питання розвитку батально-історичного жанру живопису другої половини ХХ ст. природно слід звертатися як до ключових суспільно-історичних подій, що визначали особливості культурно-мистецької ситуації того часу, так і неперервності та садкоємності художньої традиції попередніх поколінь художників, що зробили свій внесок у розвиток цього жанру, залишивши у спадок значний обсяг творчого доробку робіт.

Важливу роль у становленні історико-батальної картини і жанру в цілому безпосередньо відігравали заклади вищої освіти, у яких існували профільні творчі майстерні, де формувалися школи майстрів історичного живопису, які в цілому відображали тенденції і напрями розвитку українського образотворчого мистецтва. У цьому зв'язку живописна традиція історико-батального спрямування, започаткована у Київському художньому інституті, була однією з визначальних у формуванні сюжетно-тематичного розмаїття, художньої образності та стилістики робіт.

Київський художній інститут (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) став правонаступником Української академії мистецтв, заснованої 18 грудня 1917 р. з ініціативи провідних діячів культури, науки і мистецтва – М. Грушевського, Д. Антоновича, Г. Павлуцького, відомих митців: Г. Нарбута, М. Бойчука, Ф. Кричевського, В. Кричевського, М.

Бурачека, М. Жука, А. Маневича, О. Мурашка. У 1922 р. Українську академію мистецтв було реорганізовано в Інститут образотворчого мистецтва, а в 1924 р. після об'єднання з Київським архітектурним інститутом вона отримала назву Київський художній інститут. За вагомі досягнення в освітній і науковій діяльності, підготовці художніх і науково-педагогічних кадрів, вагому організаційну роль у розвитку важливих напрямів підготовки фахівців у галузі образотворчого мистецтва та архітектури. 11 вересня 2000 р. закладу було надано статус національного навчального закладу відповідно до Указу Президента України [93].

Ідея створення Української академії мистецтв (УАМ) народилася в липні 1917 р. у Д. Антоновича, де збиралася творча еліта Києва. Цю ідею підтримали голова Центральної Ради М. Грушевський та генеральний секретар освіти І. Стешенко. У серпні 1917 р. було складено статут навчального закладу та визначено професорсько-викладацький склад, у жовтні обрано Раду Академії, до складу якої увійшли художники М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, В. Кричевський, В. Кричевський, Ф. Кричевський, А. Маневич, О. Мурашко, Г. Нарбут. Уже на початку існування УАМ до викладання запрошувалися художники-педагоги, погляди яких формувалися під впливом різних зарубіжних шкіл, що позитивно вплинуло на розвиток нової мистецької школи та сприяло вітчизняному мистецтву, збагаченню художньої освіти.

Також варто зазначити, що роль академії змінювалася залежно від політичних обставин. Так, якщо в перші роки в академії співіснували прихильники різних мистецьких напрямів, то в наступні періоди завдяки підтримці керівництва країни та адміністрування закладом тієї чи іншої педагогічної концепції, гармонійним співіснування багатьох мистецьких напрямків не видавалося можливим. Головною метою нової академії була популяризація мистецької школи, заснованої на розвитку традицій національної культури. Реалізація такої актуальної ідеї стала справою державного значення. Створення Академії дозволило українським митцям здобувати вищу освіту не за межами України, а на батьківщині. Саме тоді були закладені основи

становлення і розвитку новітньої вітчизняної педагогіки в галузі образотворчого мистецтва. До викладання були запрошені головні майстри та фундатори Академії М. Бойчук, М. Жук, В. Кричевський, Ф. Кричевський, А. Маневич, О. Мурашко, Г. Нарбут [237, с.65].

З часу заснування Української академії мистецтв 1917 року бере й свої початки кафедра живопису та композиції. Основною дисципліною в академії був живопис. Викладачі живопису Академії одразу виступили як новатори, які започаткували українську малярську школу на здобутках новітніх європейських течій. Так, у 1920-х роках монументальний живопис займав провідне місце в поширенні агітаційного і революційного мистецтва. Згодом, у середині ХХ століття, академічний станковий живопис посів провідні позиції в мистецтві соціалістичного реалізму. На формуванні системи навчання живопису в Академії вплинули методи, які професори-засновники засвоїли під час навчання в різних художніх закладах Росії та Європи. Проте важливу роль у цьому процесі відіграли й освітні мистецькі заклади, що діяли в Україні та Києві зокрема [105, с.66-55]. за аналогією з історією Київської рисувальної школи під керівництвом видатного українського педагога М. Мурашка і формування української школи живопису у 1917 р. в академії були засновані такі майстерні: Ф. Кричевського – побутового та історичного жанрів; О.Мурашка – портрет; М. Жука – декоративний розпис; А. Малевича – декоративний пейзаж; М. Бурачека – інтимний пейзаж; М. Бойчук – релігійний живопис, мозаїка, фрески та ікони; В. Кричевський – композиції. Згодом викладачами були запрошені відомі українські живописці Л. Крамаренко, О. Богомазов, А. Таран [105, с.66].

Після навчального закладу в 1924 р. і перейменування його в Київський художній інститут (КДХІ) працювати викладачами прийшли такі українські художники, як К. Єлева, М. Козик, С. Колос, Ф. Красицький, Є. Сагайдачний. Після перебудови інституту в 1934 році було створено відділ живопису, до складу якого увійшли художники академічного спрямування. З Харкова до Києва повернувся Ф. Кричевський, з Одеси перевели П. Волокидіна та

О. Шовкуненка. З Росії приїхав П. Котов. Окрім згаданих вище керівників майстерень, на кафедрі викладали художники С. Григор'єв, В. Денисов, В. Костецький, К. Трохименко, О. Фомін, А. Черкаський, І. Штильман та І. Шульга.

Початок Другої світової війни вніс свої корективи в навчальну діяльність студентів: частина студентів КХІ перебувала на літній навчально-творчій практиці в Каневі (молодші курси) та в Карпатах, у Яремчі – старші курси. Не всі вони повернулися до Києва з навчання: війна розкидала їх по території колишнього Радянського Союзу. А художній інститут під керівництвом ректора І. Штильмана направили до Харкова, де рішенням уряду його об'єднали з Харківським художнім інститутом. Керівником спільного навчального закладу став І. Штильман, а його заступником — ректор Харківського художнього інституту І. Август [105, с.67].

Безумовно, друга половина ХХ ст. у мистецькій творчості була розділена періодом воєнного лихоліття 40-х рр., що внесло свої корективи у розвиток, власне, самого жанру. Відповідно, важливо окреслити особливості творчої майстерності та педагогічних традицій у живописі, що були притаманні провідним метрам батально-історичного жанру (як-от М. Самокиш, П. Котов, К. Трохменко та ін.), що виховували покоління художників, ґрунтуючись на поєднанні традицій і новаторства.

З метою повного контролю над художньо-педагогічними процесами в Україні у 1934 р. було проведено реформу художньої освіти, яка полягала у виконанні єдиної для всіх радянських республік програми Всеросійської академії мистецтв. Тому централізація освітніх програм і відродження методів російського академізму ХІХ століття сприймалися керівництвом позитивно, оскільки відповідали основному ідеологічному курсу партії. У системі мистецької освіти ця реформа призвела до єдиних вимог до підготовки митців та сприяла збереженню академічних традицій як необхідної основи оволодіння базовими навичками для подальших творчих досягнень в образотворчому мистецтві [191, с.314-315].

Загалом, на думку Т. Паньок, період з 1934 по 1941 роки є найтрагічнішим і найменш дослідженим періодом в історії вищої освіти в Україні, особливо мистецької. Сталінізм, який започаткував ідею денационалізації, знищив українську інтелігенцію та всіх спеціалістів, які не підтримували проєктів комуністичного режиму, замовчував на десятиліття багато постатей видатних митців-просвітителів та їхні досягнення, підпорядкував собі цілі напрямки в освіті й педагогіці [191, с.318].

Не дивлячись на те, що ще в 1930-х рр. було розгорнуто широку кампанію за утвердження єдиного пролетарського мистецтва, протягом наступних років відбулося чимало організаційних та ідеологічних перипетій у мистецькому і творчому житті, що безпосереднім чином торкалося художньої освіти і відповідних закладів.

Зокрема, у 1938 р. було засновано Спілку радянських художників України. У 1934–1935 рр. внаслідок перебудови в Києві було створено Український художній інститут, який під такою назвою проіснував до 1939 р. Згодом, після приєднання до Одеського та Харківського художніх інститутів, він став єдиним закладом вищої художньої освіти в Україні. Згодом Київський державний художній інститут повернувся до академічної методики навчання. Реорганізація віддала перевагу станковим формам. У цьому контексті також відбулася заміна викладацького складу. До викладацької роботи залучалися художники та архітектори, які спиралися на усталені традиційні методи та форми, зокрема П. Волокідін, П. Альошин, М. Вербицький, В. Заболотний, В. Риков, Ф. Кричевський, К. Трохименко, О. Шовкуненко, а також деякі випускники інституту. Усі художники здобули освіту переважно на основі реалістичної художньої школи кінця XIX — початку XX ст. і мали досвід створення сюжетної картини.

Методичне забезпечення діяльності Київського інституту здійснювала заснована в 1933 р. Всеросійська академія мистецтв (з 1974 р. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури УРСР). На довгий час у стінах інституту основою методикою викладання став станковізм, який передбачав

поглиблене вивчення природи через малюнок і живопис, а також поступове ускладнення вправ з метою підготовки до виконання учнем тематичної сюжетної композиції з певного напрямку образотворчого мистецтва. Це була основна традиційна техніка, яка забезпечувала формування професіоналізму на емпіричному рівні творчості, і в ній виховувалося не одне покоління українських митців. [237, с.66].

Факультет живопису був і є одним із найважливіших напрямів системи професійної підготовки. Це цілком природно, якщо взяти до уваги дві основні обставини його виникнення та функціонування: 1) протягом більшої частини своєї історії КДХІ дотримувався академічної системи освіти, а факультет живопису є основою всієї системи; 2) Від початку діяльності Української державної академії мистецтва університетська кафедра складалася переважно з художників, вишколених у навчальних закладах росії та Західної Європи і добре знаючих академічну методику. Під час діяльності Академії функціонували дві майстерні станкового живопису під керівництвом Ф. Кричевського та О. Мурашко та дві майстерні пейзажу під керівництвом М. Бурачека та А. Маневича. М. Бойчук і В. Кричевський заснували композиційну майстерню, яка згодом фактично стала майстернею монументального мистецтва. Провідну роль у формуванні нових якостей національної школи відіграв Ф. Кричевський. У тогочасній творчості жанровий принцип сюжету підсилюється епічно-монументальним трактуванням композиції зі збереженням декоративності її лінійного ритму [147, с.157].

У другій половині 1930-х років були закладені міцні основи академічної школи, традиції якої й сьогодні складають основу педагогічної системи Київського художнього інституту. У перші повоєнні десятиліття сформувалися митці, творчість яких значно зміцнила позиції започаткованої в 30-і роки реалістичної школи. Це заслуга тодішніх керівників майстерень жанрового та портретного живопису – О. Шовкуненка, історичного батального – К.Трохименка, монументально-декоративного – А. Петрицького, пейзажу – Г.Світлицького, І. Штильмана, монументальної скульптури – М. Лисенка,

станкової скульптури – М. Гельмана, графіки – В. Касіяна та таких досвідчених педагогів, як М. Вронський, С. Григор'єв, В. Забашта, К. Єлева, В. Костецький, Г. Меліхов, О. Олійник, О. Пашенко, А. Пламеницький, І. Плещинський, В. Пузирков, М. Хмелько, М. Шаронов, Т. Яблонська [237, с.66].

Ще у 1934 року в Київському художньому інституті було засновано майстерню батального живопису. Багаторічна викладацька визначних українських художників-реалістів стала міцним фундаментом, на якому впродовж наступних десятиліть будувалася національна школа живопису. Методи цих художників склали золотий фонд української художньої педагогіки.

Протягом 1934–1941 рр. у Київському художньому інституті як професор-консультант працював відомий художник-баталіст М. Самокиш. Одночасно у той період він очолював батально-історичну майстерню у Харківському художньому інституті, починаючи з 1936 р. Основи батального живопису М. Самокиш вивчав в Російській Імператорській Академії мистецтв у класі батального живопису професора Б. Віллевальде. Художня манера останнього була гладенькою та лесирувальною, художник прагнув до детального промальовування всіх подробиць картини. На той час в Академії мистецтв панував культ ретельно виписаної, закінченої у всіх деталях романтизованої картини. Відповідно художники прагнули до документальної точності у відтворенні загальної картини бою і жанрових деталей. На формування творчого методу Б. Віллевальде, своєю чергою, вплинули академічна система навчання під керівництвом його вчителя О. Зауервейда та прийняті в Академії норми написання історико-батальних сцен в стилістиці пізнього класицизму і романтизму. Майже до 90-х років ХІХ століття Б. Віллевальде очолював батальний клас Санкт-Петербурзької академії. Сам він притримувався суворих художніх поглядів, але молодь почувалася поряд з ним вільно, він умів підтримувати таланти, розвивати нахили своїх учнів [74, с.359].

М. Самокиш досконало володів різними графічними матеріалами, любив працювати олівцем, пером, аквареллю, займався гравіруванням, в численних

малюнках з історії військового побуту відпрацював всі види малюнка: начерки, замальовки, ескізи, етюди. Особливо він любив ескізні замальовки, в яких сильний ритмічний штрих поєднується з тоном.

У 1930-тих роках М. Самокиш викладав у Київському і Харківському художніх інститутах. Проживаючи в Харкові та Сімферополі, зрідка навідувався до Києва. Основна викладацька робота у майстерні проводилася асистентами, його колишніми учнями К. Трохименком та П. Котовим, котрий приїхав до Києва 1937 року із Росії. К. Трохименко у своїй педагогічній діяльності, як і М. Самокиш, практикував постановки, в яких було зайнято кілька фігур, що демонстрували жанрові та історичні сцени. Для наближення до реального життя в них застосовувався різноманітний реквізит та моделювалося штучне освітлення. Такі завдання сприяли підготовці студентів до написання багатофігурних композицій [114].

Новаторським методом, запровадженим М. Самокишем, було вивчення руху коней за допомогою перегляду кінофільмів. Так, один і той же фрагмент показувався студентам багато разів на різних швидкостях. Натура ставилась у майстерні, спеціально побудованій в академічному саду. Засклений дах і стіни навіть в холодні пори року давали змогу працювати в наближених до пленерних умовах. Оригінальним у системі М. Самокиша було те, що, крім однофігурних постановок, він ставив групи натурників з кінями, що зображували цілі сцени. Під час Другої світової війни майстерня М. Самокиша виїхала на Кавказький фронт, в район бойових дій поблизу Ерзерума.

Загалом, аналізуючи твори М. Самокиша, варто відзначити, що їм властива багатофігурність і динамічність композиції. Його мистецька спадщина різноманітна за жанрами і тематикою, хоча провідним для творчості є саме історико-батальний жанр. Найвідомішими його полотнами батального жанру є: «Вїзд Богдана Хмельницького до Києва 1648 року» (1929), «Бій під Жовтими Водами», «Абордаж турецької галери запорожцями» (1930), «Бій Івана Богуна під Монастирищем у 1653 р.» (1931), «Похід запорожців на Крим» (1934). Свою майстерність художника-баталіста М. Самокиш шліфував безпосередньо на

театрі воєнних дій, зокрема в період російсько-японської війни 1904–1905 рр. Батальні сюжети складають також значну частину графічної спадщини М. Самокиша, який був визнаним рисувальником та акварелістом. М. Самокиш був також талановитим анімалістом. Він прекрасно знав коней, зображаючи їх вільно в русі. Його багатофігурні динамічні композиції, створені у своєрідній манері, неможливо сплутати з жодним іншим художником. Видатний художник-баталіст мав великий вплив на розвиток мистецтва й формування та розвиток мистецької школи історико-батального живопису в Україні.

Одночасно з М. Самокишем у передвоєнний період у Київському художньому інституті працював відомий живописець Петро Іванович Котов, який з 1935 по 1941 р. очолював майстерню станкового живопису. Свого часу він навчався у М. Самокиша у Петербурзькій академії мистецтв, коли той там завідував майстернею батального живопису. Також П. Котов був учнем іншого відомого українського баталіста – Ф. Рубо, на курс якого перейшов наприкінці першого навчального року, а потім завершував навчання вже у класі Самокиша, якому був багато чим зобов'язаний. Він згадував, що робота у майстерні у Самокиша проходила з винятковим захопленням та напругою, по 8-10 годин на день. Разом з Самокишем у складі воєнно-художнього загону вони відвідували фронт періоду Першої світової, здійснюючи польові замальовки [98].

Відомі роботи історико-батальної тематики П. Котова не були пов'язані з українською історією (з огляду на те, що родом він був з Росії, і в інституті фактично бував не постійно, приїжджаючи для проведення занять та перевірки виконаних завдань), а скоріше відображали класичні зразки соцреалістичної та «ідеологічно правильної» тематики, як-от: «Чонгарський бій», «Загибель Чапаєва», «Штурм Перекопу» та ін. Згодом художник фактично став «співцем радянського індустріалізму», романтизуючи на полотнах індустріальні пейзажі та об'єкти соціалістичного будівництва.

Ще одним вихованцем М. Самокиша, який працював у Київському художньому інституті з середини 30-х рр. і до війни, був талановитий художник, пізніше професор інституту Карпо Дем'янович Трохименко. По

закінченні Київського художнього училища та Московського училища живопису він так само навчався у Петербурзькій академії мистецтв. В інституті працював спочатку з 1934 по 1941, і потім у період 1946–1960, де завідував кафедрою композиції, а до 1958 р. очолював навчально-творчу майстерню батального та історичного живопису [201, с.219].

У 1939 р. Трохименко створив полотно історичної тематики «Шевченко і Енгельгардт», оскільки саме тоді Шевченківська тема стала однією з центральних в українському мистецтві. В особі Трохименка вона знайшла послідовного талановитого інтерпретатора, бо імпонувала глибоко народному характеру його таланту. Взявши за основу відомий епізод з біографії поета, митець піднявся до значного узагальнення, показавши зіткнення грубої, жорсткої, деспотичної сваволі пана з чистим творчим горінням підлітка [1, арк.32].

Творам К. Трохименка була притаманна масштабність образного мислення, яка з'явилась у його творчості і стала невід'ємною ознакою його картин, до якого б сюжету він не звертався – чи то до далекої історії («Весна 1648 року», «Григорій Сковорода»), чи до образів своїх сучасників («Колгоспний шофер», «Студентка у дні весняної сесії») [1, арк.33].

У період Другої світової війни «об'єднані Київський та Харківський державні художні інститути (КДХІ та ХДХІ) були евакуйовані до Самарканду та продовжували роботу у складі Московського державного художнього інституту на правах Українського відділення» [10, с.442]. В евакуації К. Трохименком створено відому картину «Засідання президії Академії наук УРСР в Уфі», де повною мірою розкрито талант та творчий метод художника, спосіб мислення за допомоги тону, світлотіні та середовища [166, с.443].

У повоєнний період у Київському художньому інституті існували майстерні певних творчих профілів: зокрема пейзажного живопису під керівництвом професора Г. Світлицького, портретного і жанрового – професора О. Шовкуненка, монументального – професора А. Петрицького, і історико-батального живопису професора К. Трохименка [2, арк.70].

Відомий живописець В. Шаталін, навчаючись у науково-творчій майстерні К. Трохименка вже у повоєнний час, зазначав, що Трохименко був дивовижною людиною. Вражала його працелюбність, відданість, самозабутнє служіння мистецтву. У цьому полягало все його життя. Завдання художника він завжди бачив у нерозривному зв'язку ідейно-художнього змісту творів з реальним життям, в чому він був яскравим послідовником кращих традицій вітчизняного реалістичного живопису. Він не любив надто помітних декоративних рішень, його роботи мали спокійний колорит, а розтяжка тону, кольорова гармонія завжди були сильними сторонами таланту К. Трохименка [3, арк. 170].

Ще один вихованець Карпа Трохименка, що розпочав навчання в майстерні історико-батального живопису в повоєнний час, Василь Забашта, відзначав, що у той же час у майстерні Карпа Дем'яновича над дипломними картинами працювали Василь Петухов і Яків Очеретько. Останній писав картину «Ковпак і Федоров», а Петухов – «Запорізькі козаки збираються в похід», яка була цікава за композицією і колоритом [2, арк.71].

Говорячи про педагогічний і творчий метод К. Трохименка, Забашта підкреслював, що академічні постановки ставилися відповідно до профілю майстерні історико-батального живопису на усіх курсах з відповідним реквізитом, костюмами, типажем натурщиків. Карпо Дем'янович любив постановки з бандурою. Для цього він часто сам приводив інститутського сторожа діда Мацієвського із засмаглим обличчям і густими вусами. Одягали його в полотняні штани, вишивану українську сорочку і солом'яного бриля. Тільки тепер, через багато років, переглядаючи фонди академпостановок, бачиш, які вони були змістовні і пластично продумані [2, арк.74].

Повоєнний творчо-педагогічний колектив Київського художнього інституту був сформований ще до війни і складався з художників, які дотримувалися виключно методів класичної академічної підготовки. Деякі з них входили до числа студентів старих дореволюційних шкіл (переважно Петербурзької академії). Молодші покоління – їхні учні, які закінчили Київські,

Харківські та Одеські художні школи – за науково-теоретичними педагогічними концепціями принципово не відрізнялися від своїх викладачів. Не могло бути дискусій та ідеологічних розбіжностей між викладачами та студентами, як у 1920-х роках між прихильниками різних мистецьких течій. Модель тоталітарної ідеології не передбачала жодних дискусій: усі творчі процеси в країні мали йти за єдиним офіційно встановленим курсом [133, с.89].

Відповідно, науково-творча майстерня історичного та батального живопису у Київському художньому інституті зробила свій значний внесок у розвиток цього жанрового напрямку в українському образотворчому мистецтві, виховавши плеяду вітчизняних художників, що продовжили свою творчість у другій половині ХХ ст. (О. Лопухов, В. Шаталін, А. Пламеницький, В. Пузирков, В. Одайник, Д. Шостак), ґрунтуючись на традиціях баталістики А. Сластіона, М. Пимоненка, А. Мурашка, Ф. Красицького, І. Їжакевича, М. Івасюка, П. Чирка, І. Шульги, П. Холодного, М. Самокиша, К. Трохименка та ін.

Таким чином, можемо зазначити, що батально-історичний жанр живопису в українському образотворчому мистецтві утвердився на засадах академічної традиції реалістичного мистецтва, що знаходить свій прояв у відтворенні історично достовірних авторських художніх образів, які репрезентують глибоке та майстерне художнє рішення, водночас представляючи спадкоємність художньої традиції, що ґрунтується на світоглядних засадах гуманізму, загальнолюдських цінностей та правдивого психологізму зображуваного. Разом із тим, звернення до історичних витоків завжди пов'язане з пізнанням власної історії, народної культури та ключових ознак національно-культурної ідентичності та її цінностей.

2.2. Становлення київської академічної школи живопису в Київському художньому інституті 1950-ті – 1980-ті роки

Питання художніх пошуків у творчості митців другої половини ХХ ст. майже нівелювалося, з огляду на поширення естетичного канону соціалістичного реалізму, де часто навіть нейтральні художні теми піддавалися нещадній критиці, а самі художники були предметом нестримної суспільної критики після чого шлях до мистецтва був назавжди перекритий. За таких умов давався дозвіл на написання окремих історичних сюжетів у рамках ідеологічно обґрунтованої версії радянської історії з деякими героями та наративами [115, с.286].

Період 1940-х — початку 1950-х був позначений загальним піднесенням, активізацією художньо-творчого процесу в Україні. Вийшовши переможцем у важкій кровопролитній війні, наш народ, художня інтелігенція прагнули якомога швидше залікувати воєнні рани, примножити матеріальні й духовні цінності. У цей час у Києві плідно й успішно працюють українські художники та мистецтвознавці, серед яких кандидати наук Б. Бутник-Сіверський, Я. Затенацький, П.Дибенко, П.Юрченко, а також В. Владич, Л. Калениченко, С. Колос, Н. Манучарова, П. Мусієнко та інші. Ними було підготовлено й видано низку мистецтвознавчих праць, також науково-пошукову роботу проводили мистецтвознавці й інших міст України [68, с.18].

Міністерство культури УРСР згідно з постановою Ради Міністрів УРСР від 26 листопада 1954 р. «Про виконання постанови Ради Міністрів Союзу РСР від 28 жовтня 1954 р. “Про заходи по забезпеченню довговічності творів радянського образотворчого мистецтва”» повинно було «поліпшити викладання техніки й технології живопису у вищих і середніх художніх учбових закладах». Відповідно до суспільних потреб була організована й робота єдиного академічного вищого навчального закладу з образотворчого мистецтва в Україні

— Київського художнього інституту. Саме у стінах цього навчального закладу сформувалися визнані суспільством творчі школи М. Бойчука, Г. Нарбута, Ф. Кричевського.

Твори кращих випускників цього навчального закладу навіть у дусі соціалістичного реалізму талановито відбивали реалії життя країни. Тема війни була провідною в творчості багатьох художників («Бабин Яр» В. Овчинникова, «Ми ще повернемося» Л. Мучника, «Визволителі Києва» С. Беседіна тощо). Різноманітністю композиційних рішень позначено твори образотворчого мистецтва О. Шовкуненка, М. Дерегуса та ін. (У подальшому навчальний заклад був ушанований іменами О. Павленко, І. Падалки, В. Седяра, В. Заболотного, В. Меллера, О. Сахновської, Л. Крамаренка, Т. Яблонської, В. Костецького, К. Єлєві, Ф. Нірода, М. Рокицького, Г. Салікова, С. Григор'єва, В. Бородая, В. Пузиркова, М. Вронського, О. Лопухова, Г. Якутовича, О. Ковальова, П. Злачевського та багатьох інших).

Водночас, як зазначалося у привітанні ЦК КПРС від 2 березня 1957 р. Всесоюзному з'їздові радянських художників, художники створили недостатньо творів, «які з великою художньою силою відображають життя, побут і культуру радянських людей, їх боротьбу за побудову комуністичного суспільства». Діяльність усіх мистецьких навчальних закладів безпосередньо пов'язувалася з необхідністю вирішення нагальних питань культурного будівництва в Україні, діяльністю Спілки радянських художників України, Української спілки кооперативних товариств художників «Укоопхудожник», галузевих і освітніх центральних органів управління [93, с.104-105].

Київська школа історичного живопису мала своїми витокami діяльність закладу від початків ХХ ст. та першої його третини. Вже у другій половині 1930-х років склалися міцні основи академічної школи, традиції якої лежать в основі сучасної художньої освітньої системи. У перші післявоєнні десятиліття завершили навчання художники, творчість яких значно зміцнила позиції реалістичної школи в 30-х роках ХХ століття. Це завдяки заслугам тодішніх керівників жанрового та портретного живопису майстерень – О. Шовкуненка,

історичного та батального – К. Трохименка, монументально-декоративного – А. Петрицького, пейзажу – Г. Світлицького, І. Штільмана, монументальної скульптури – М. Лисенко, станкової скульптури – М. Гельман, графіки – В. Касіян та досвідчених педагогів: М. Вронський, С. Григор'єва, В. Забашти, К. Єлева, В. Костецького, Г. Меліхова, О. Олійника, О. Пащенко, А. Пламеницького, І. Плещинського, В. Пузиркова, М. Чмелькова, М. Шаронова, Т. Яблонської. Він почав готувати професорсько-викладацький склад серед найбільш обдарованих студентів інституту. Це гарантувало спадок у застосуванні педагогічних методів і водночас його оновлення новими силами [237, с.66].

Київський художній інститут як центр українського образотворчого мистецтва був заснований у 1918 році за ініціативою Центральної Ради УНР, своїми науковими і творчими пошуками показав різноманітні мистецькі течії та напрямки. Комуністична ідеологія надала цим мистецьким напрямам і творчим починанням класово-політичного характеру, оцінюючи мистецтво з точки зору партії класової боротьби, а тому передбачалося, що існує боротьба мистецьких течій і напрямів, де першість отримала нова пролетарська культура. Серед регламентних документів – постанова XIII-го з'їзду КПР(б) у травні 1924 р., постанова ЦК КПР(б) від 18 червня 1925 р. та постанова Політбюро ЦК К(б)У від 15 травня 1927 р. – партія закликала митців звертати особливу увагу навіть на найменші впливи іноземної ідеології, особливо українського буржуазного націоналізму. У 1930 році Київський художній інститут був реорганізований в Інститут пролетарської художньої культури [60].

Метод соціалістичного реалізму, проголошений на I з'їзді Спілки радянських письменників у 1934 році, спотворив практично всі інші стилі і методи українського мистецтва, ставши на десятиліття єдино правильним і офіційно визнаним каноном мистецтва. З різноманіття відомих на той час течій була обрана та оголошена єдино правильною лише та, яка відповідала завданням партії. Літературна тематика в живописі, графіці та скульптурі

виходить на перший план і пригнічує власне пластичний образ твору [117, с.55].

Відомо, що в радянські часи особлива увага приділялася ідейній спрямованості художніх творів. У живописі ця тенденція відображена насамперед у так званій «тематичній картині». Цей термін поступово утвердився в радянському мистецтвознавстві як вираження творчості з глибокою ідейно-соціальною спрямованістю. Головними рисами таких творів були актуальність, сучасність тем, підкреслена громадянськість в оцінці позитивних явищ соціалістичної дійсності, активність суспільного впливу та втілення основних ідейно-політичних і соціально-етичних проблем часу з точки зору погляд на соціалістичний реалізм. Тематичні виставки відігравали значну роль у творчому житті митця, у виборі теми, конкретного сюжету майбутнього живопису. Вони склали більшість у списку великих виставок союзного, республіканського та обласного форматів. Вражали назви виставок: «Ми будуємо комунізм», «Радянська Україна», «На варті світу», «Тобі, партіє!», «Земля і люди» тощо. Основну групу радянського мистецтва становили героїко-революційна тема і тема самовідданої праці на благо «комуністичного майбутнього». Значне місце займала тема спорту і молоді, «яка безмірно віддана ідеалам радянського суспільства». Своєрідно трактована історична тема боротьби українського народу проти різного роду «гнобителів» регулярно фігурувала в тематичному списку. Асоціативно він мав бути пов'язаний з ідеологією революції і розгортався «переважно в єдиному напрямі підготовки до відзначення» роковин смерті чи дня народження Т. Шевченка. Художники вважалися зрілими, визнаними і зазвичай нагородженими титулами, нагородами та матеріальними благами [202, с.148]. Виділяють кілька основних тем: трудову, героїко-революційну та історичну. Лише поодинокі твори звертаються до ідейно «нейтральної» теми природи та вільного часу. Тематичне зображення тісно пов'язане з принципами реалізму. Проте історія показує, що «реалізм» як конкретне й об'єктивне відтворення форми чи як підкреслення правди життя може використовуватися художником по-різному: сюрреалізм,

неореалізм, гіперреалізм тощо. Сполучення з прикметником «соціалістичний» обмежує цю можливість і вказує на особливу ідейну прихильність до творчості, наявність у ній цензури [202, с.149].

Практично всі дипломні роботи випускників 1945–1946 років були присвячені війні. Це «Помстимося» Л. Чичкан, «Подвиг сержанта Якова Приходька» Ф. Самусєва, «Нескорені» В. Пузиркова. Вказані твори мали описовий і декларативний характер. Вже такі жанрові картини з художніх виставок 1947 р., як «Повернення» В. Костецького, «Партизани» С. Отроценка, «Чорноморці» В. Пузиркова, «Господарі землі» О. Максименка, «Молодогвардійці слухають Москву» С. Лівшиця, «Молоді кадри Донбасу» П. Депутатова, «Бокараші» Ю. Бокшая, «На батьківщині» Ф. Самусєва, «Композитор П. І. Чайковський на Україні» Г.Світлицького 1947 р. яка характеризувалася глибиною змальованих образів. На наш погляд, це пояснюється тим, що навколишнє життя дещо нормалізувалося і потреба в малюванні плакатів зменшилася. Також послаблюється штучна підтримка інтересу митця до картин, запропонованих Радою художників і написаних у наступний період, зрозуміло, що вона не зникає повністю, але потреба самостверджуватися і пропонувати свій художній продукт виключно з тимчасовими темами, тобто війни, для художника вже не є обов'язком.

Звичайно, усі заходи проходили під гаслом мудрої допомоги комуністичної партії, вітчизняної культури. «Правильні» твори в літературі і образотворчому мистецтві заохочувалися преміями, серед яких Сталінська була найбільш бажана, бо давала здобувачеві серйозну фінансову винагороду. За 10 повоєнних років було організовано і проведено п'ять республіканських всеукраїнських художніх виставок. Серед них — виставка, присвячена 30-річчю Радянської армії, 150-річчю від дня народження О. Пушкіна. Найбільш резонансною стала виставка «Образотворче мистецтво України», яка була присвячена 300-річчю возз'єднання України з росією (1954) [204, с.283].

У повоєнні роки значно розширився педагогічний колектив інституту, зокрема збільшилася кількість будівельних одиниць. У 1948 році відновлено

графічний факультет з майстернями для книг, станкової графіки та політичного плакату. У 1958 р. було засновано художньо-педагогічний факультет, а згодом – факультет теорії та історії мистецтва. Також розширився факультет живопису – у 1965 році відкрилися монументально-театрально-декоративні майстерні, а згодом кафедра живописної техніки та реставрації [237, с.66-67].

Особливість розвитку мистецтва радянської доби полягає насамперед у тому, що воно повністю підпорядковувалося державній ідеології. Отже, саме тоталітарна модель правління спричинила як позитивні, так і негативні чинники розвитку художньої освіти. Коли в перші роки радянської держави керівництво партії активно підтримувало революційне прагнення до мистецтва і включало художників, які представляли нові мистецькі течії, до формування художніх шкіл, то з ідеологічною зміною курсу і появою тоталітарної державної системи найвище керівництво хотіло відновити більш консервативні педагогічні методи [127, с.5].

Нові соціальні умови сприяли залученню студентів різних соціальних груп, а також викладачів, діяльність яких у дореволюційній академічній мистецькій освіті була абсолютно неможливою. Соціальні зміни різко вплинули на роль і місце митця в суспільному житті. Уміючи керувати національними культурними процесами, митці намагалися реалізувати власні мистецькі концепції. Позитивним став прихід багатьох митців-новаторів на ключові позиції в мистецькому процесі країни, адже завдяки цій мистецькій освіті ліквідація рутини та консерватизму стала активним чинником впливу на національне культурне життя.

Формування української школи живопису ХХ століття – складне і багатопланове явище національної культури. Для об'єктивної оцінки всіх факторів, що виникли в сучасному живописі, необхідний глибокий аналіз впливу різних художніх течій. Українська школа живопису ХХ століття виникла із взаємодії кількох напрямів, і саме органічне поєднання цих антагоністичних концепцій сформувало обличчя сучасного живопису.

На початку 50-х років ХХ століття, починається невелике розходження між основними батальними школами – московською (російською) та київською. Різниця полягає не в ідеологічному аспекті, ані в тематиці творів, вона полягає у способі нанесення фарби. В московській живописній школі існує два види: «коровінський» (представники: Циплаков, Максимов, Захаров), «суріковський» (Коржев), а в петербурзькій володіли живописними «залівками» або викладали мозаїчним мазком (Труфанов, Кабачек). Київська школа вважалась усередненою між московською та пітерською школами та відрізнялась образом накладання фарби, мазок стає колористичний і вже не декоративний як у Кричевського. Національна за формою, соціалістична за змістом – живописна традиція, яка об'єднувала всі школи, навіть прибалтійську.

На відміну від російського батального живопису, київська школа ніколи не мала проявів «паціфізму», (російський представник Гелій Коржев «Живий заслон», «Сліди війни». 1963-1965») ніколи не були направлені на викликання жалості (на процеси емпатії), а навпаки була покликана оспівувати. Можна зазначити, що київська школа мала ознаки героїко-патріотичного напрямку в творах українських художників.

Образно-пластичне рішення твору складалось з виключно точно вивіреної композиційної побудови, знань всіх тонкощів військової справи (вміння точно передати дії військових мас, підрозділів всіх рядів військ, тонко відчувати образи та вміло втілювати їх в своїх творах. Олексій Шовкуненко (вчитель В. Пузиркова, П. Сулименка, Л. Чичкана, О. Максименка В. Лопухова та ін.) казав: «Картина – штука складна. Вона обов'язково повинна дати глядачеві щось нове, чого він досі не знав. Картина повинна бути красивою, але не гарненькою. Вона повинна зупинити глядача, задиматись» [10, арк.46]. Шовкуненко зазначав, що на виставках з'являються і «репортажні» картини, відносивши їх до галузі кіно та фотографії. « у художника інші завдання. Якщо глядач проходить повз картину – картини нема!» - казав Шовкуненко.

Шовкуненко орієнтував на правдиве відображення сучасного і минулого в тематичних картинах, і своє вміння мислити картиною, будувати її, передавав своїм учням [23, аркю 35]. Мабуть тому, сам Олексій Олексійович майже не писав тематичних картин (особливо на військову тематику), він вважався майстром пейзажу та портрету. Батальний живопис як жанр, діяв в руслі створення міфу про доблесні перемоги радянського народу. Батальний жанр він найсинтетичніший серед всіх існуючих, бо в ньому присутні всі елементи і історичної картини і портретної і жанрової навіть анімалізму. Ціль батально-історичного живопису (з моменту її зародження як одного з перших жанрів образотворчого мистецтва) полягала в прославленні героїчних подій (фараонів, захвату нових земель – походів римлян та греків тощо.).

Проблема колективної творчості, що постала за радянської доби, показує, що колективна праця в певних ситуаціях привела до високих творчих результатів. Колективізм трактувався як прояв плюралістичної демократичної думки, а не як колективне підпорядкування творчого процесу авторитарним лідерам. Спотворюючи концепцію колективного волевиявлення, культові ідеологи ігнорували індивідуальні підходи до вирішення творчих завдань.

Українська культура ХХ століття реалізувалася під домінуючим впливом політики, коли внутрішні та зовнішні суспільно-політичні чинники визначають життя людей, їх культурні темпоритми. Динаміка соціально-психологічного процесу швидких і радикальних змін, екстремальні соціально-політичні умови вплинули на історичний хід культури як системи та високу доступність до творчої перебудови, до самореалізації через механізм постійної підтримки. Було достатньо матеріалу для підтримки героїчної та романтичної естетики ХХ століття. Політична практика постійно навіювала в суспільну свідомість ідеологію зовнішньої загрози, загострення класової боротьби, темпи прискореного розвитку економічного потенціалу, поширюючи й оновлюючи, тим самим, психологію мобілізованого стану суспільства. Так, військовий фронт змінився трудовим, бойова мобілізація — мобілізацією на героїчну працю, а класовий поєдинок — боротьбою з внутрішнім і зовнішнім ворогом. В

результаті «радянська людина» постійно перебувала в неприродному смутку й напрузі. Суб'єктивно-ідеологічний фактор політики знизив значення умов природного еволюційного розвитку, значення загальнолюдських цінностей у спектрі людських цінностей і механізму ідеологічного впливу на духовне і художнє виробництво (класовість і упередженість) [60].

Тема війни в середині 1950-х рр. була запропонована митцям у творчості як бажана, але вже не центральна тема. Неоднозначне ставлення московського керівництва до української проблематики під час Другої світової війни диктувало українським митцям, які теми розвивати. Історичну перемогу у війні бажано подавати виключно з точки зору участі лідерів країни в тому, що відбувається. Успіхи народу залишалися на другому плані; історична тема з обов'язковим рефреном у бік росії; відродження країни та образи героїв (портрети виробничників, воєначальників, передових колгоспників). Нарешті, жанрові оповідання з навколишнього життя (бажано соціального аспекту), і, нарешті, краєвиди та пейзажі. Художня рада запропонувала створити пейзажі за участю новобудов або з конструктивними елементами. Настав час нового суспільного ладу. Митець мав прославляти нову державу. Як з'ясувалося згодом, небезпечні тенденції псевдогероїзму, відкритого театрального пафосу та бажання догодити й реально прислужитися діячам мистецтва та керівництву творчих спілок продовжували розвиватися невпинно.

Згодом виникла теорія безконфліктності або теорія придуманого, чи навіть вигаданого конфлікту. У майстернях українських живописців створювалися численні псевдопатріотичні твори відверто пролетарського характеру. Певні «штампи» соціального забезпечення увійшли в моду і успішно й масово використовувалися в новому розписі. Рідкотем'я, за визначенням О. Роготченка, стало своєрідним пропуском на виставки. Художники почали зображати навколишню дійсність, прикрашаючи та вигадуючи події, героїв та їхні вчинки, яких часто не було в реальному житті. Такі тенденції надто вплинули на мистецьке середовище країни, перетворившись на «дамоклів меч». У мистецькій гонці, особливо в художній, з'являються незаперечні лідери та

аутсайтери, де місця серед пеших належать керівному складу — це художники-комуністи, працівники керівних посад товариства художників, викладачі інститутів, художніх технікумів, училищ [204, с.238].

Мистецький спротив 1950–1980-х років в Україні був своєрідним продовженням традиції авангарду, перерваної офіційною ідеологією соціалістичного реалізму. Виникнення нонконформізму як культурно-мистецького явища означало повернення модерністських стилів і проникнення постмодерністських течій у культурний простір України. Це було не лише наслідком зміни історичних умов і політичного клімату наприкінці 1950-х років, а й відповідною випереджувальною реакцією мистецької спільноти на неминучі соціальні зміни, які породили нові мистецькі явища та сформували життєві мистецькі форми, індивідуальні моделі світу. Хоча вітчизняний нонконформізм аж ніяк не був наслідуванням художнього життя західного світу розглянутого періоду, глобальний контекст мав досить суттєвий вплив на появу «феномену нонконформізму» [100, с.15].

Існування в Україні трьох мистецьких інститутів: у Києві, Харкові та Одесі призвело до своєрідного творчого змагання, що було цілком прийнятним для тогочасного мистецького середовища. Крім негативних моментів, викликаних тим, що викладачі та студенти залучалися до групової боротьби різних мистецьких об'єднань, ця ситуація мала й позитивні сторони. Децентралізація мистецької освіти сприяла поживленню мистецького життя в різних регіонах країни та виробленню в кожному з навчальних закладів самостійних підходів до проблем освіти та власної мистецької школи. Ротація викладачів під час різноманітних перебудов та конфліктів між мистецькими колективами сприяла ширшому педагогічному обміну досвідом між навчальними закладами. За інших умов педагоги змушені були вирішувати відмінні від попередніх педагогічні проблеми, що сприяло розробці нових методів навчання.

У повоєнні роки почався новий етап розвитку київської академічної живописної школи. Творчо-педагогічний колектив повоєнного періоду в

Київському художньому інституті був сформований ще до війни і складався з художників, що дотримувалися виключно методів класичної академічної освіти. Частина з них належала до вихованців ще старих, дореволюційних шкіл (у переважній більшості Петербурзької академії). Молодша ж генерація — їхні учні, які були випускниками художніх шкіл Києва, Харкова та Одеси, принципово не відрізнялися від своїх учителів науково-теоретичними педагогічними концепціями. Тоді між учителями та їхніми учнями не могло бути такої дискусії і таких ідеологічних відмінностей, як, скажімо, у 1920-ті роки між прибічниками різних мистецьких течій. Модель тоталітарної ідеології не передбачала якихось дискусійних акцій — всі творчі процеси у країні мали відбуватися за єдиним офіційно визначеним курсом [133, с.88].

Успішно продовжували працювати викладачі К. Трохименко, О. Шовкуненко, І. Штільман, К. Єлева, С. Григор'єв, В. Денисов, В. Костецький та О. Фомін. Зокрема, склад кафедри поповнили такі випускники інституту, як О. Будніков, С. Грош, В. Забашта, К. Заруба, Л. Коштелянчук, І. Красний, А. Пламеницький, В. Пузирков, І. Тихий, М. Хмелько, Т. Яблонська. Пізніше прийшли В. Барінова-Кулеба, В. Виродова-Готьє, Л. Вітковський, В. Гурін, О. Кожеков, О. Лопухов, О. Івахненко, В. Чеканюк, В. Шаталін, І. Юденко. Кафедрою живопису в різні часи керували українські професори та народні художники. У 1946-1960 роках кафедру очолював К. Трохименко, що одночасно завідував і кафедрою живопису; протягом 1960–1970 рр. — М. Хмелько; в період 1970–1989 завідувачем кафедри був В. Пузирков. З 1989 року кафедру очолює В. Гурін. Кафедра композиції була заснована в 1955 році з ініціативи О. Будніков, яку він очолював з 1955 по 1966 рр. В подальшому, з 1966 по 1968 рр. цю кафедру очолювала Т. Яблонська, з 1968 по 1977 рр. — В. Шаталін, з 1977 по 1996 рр. — В.А. Чеканюк У 1996 році кафедру композиції було об'єднано з кафедрою живопису. Створено кафедру живопису та композиції під керівництвом В. Гуріна [105, с.68].

Значно виокремлюється на тлі художньо-історичного процесу творчий доробок відомого художника К. Єлеви, учня М.Бойчука. Будучи прибічними

реалістичного малюнку, виконаного у різних прийомах олівцевої техніки (графітний олівець, олівець negro, кольорові олівці), К. Єлева значною мірою вплинув на підготовку художників у КХУ, у тому числі тих, хто займався історичною тематикою. В плані історичних робіт відомий серією портретів серія портретів діячів української культури, його сучасників. Він був чудовим педагогом, перебуваючи у професорсько-викладацькому складі Київського художнього інституту на різних стадіях його функціонування і перебудови, починаючи з 1923 року [140, с.188].

К. Єлеві було притаманне конструктивне й лінійне відтворення природи. І хоча у своїй творчості він відійшов від бойчукізму, аналітичний підхід до створення чіткої форми будівлі декоративно-лінійними засобами певною мірою можна вважати суттю методу М. Бойчука. О. Лопухов, сприйнявши традиції школи реалістичного живопису О. Шовкуненка, у власній педагогічній практиці спирався на методику свого вчителя К. Єлеви, зокрема на вивчення будови природи та моделювання форми за допомогою лінійного креслення [132, с.29].

За К. Єлевою закріпилася репутація одного з кращих рисувальників в Україні. У процесі творчої та педагогічної діяльності К.Єлева створив велику серію малюнків, виконаних в його самобутньому стилі під час евакуації в Самарканді, Загорську та інших містах, що свідчить про те, що він досяг великих успіхів на цьому терені. Протягом тривалого часу він відіграв провідну роль у підготовці художників у Київському художньому інституті. Його зусиллями визовувалися такі талановиті художників, як Т. Яблонська, В. Шаталін, О. Лопухов, В. Пузирков, А. Пламеницький, Г. Меліхова, Ю. Ятченко, С. Шишка, С. Отрощенко, П. Сльота, В. Чеканюк, Т. Голембієвська, які складають золотий фонд української художньої культури [140, с.189].

У 1950 році майстерня монументального живопису була передана Академії архітектури УРСР, оскільки зосереджувала основну роботу по синтезу архітектури та монументального мистецтва і мала необхідну матеріально-

технічну базу. Натомість майстерня інституту була перепланована в напрямок декоративного розпису. А. Петрицький не погодився з такою реорганізацією і відмовився викладати в інституті. З майстерні А. Петрицького вийшли четверо художників: В. Хитриков, В. Задорожний, М. Кривенко, М. Антончик. Але подальша її діяльність стосувалася станкового живопису. Лише через багато років В. Задорожний звернувся до монументально-декоративного мистецтва, в якому найкраще проявився його талант. З повоєнних років професорсько-викладацький склад факультету час від часу опікувався випускниками інституту. Першими були В. Пузирков, О. Будніков, С. Грош, К. Заруба, В. Забашта, Л. Каштелянчук, М. Чмелько, Т. Яблонська, А. Пламеницький.

З 1956 р. О. Шовкуненка, який залишив керівництво лабораторією і працював консультантом до 1962 р., змінив його учень В. Пузирков. У 1959-1974 роках відбулися зміни в керівництві майстерні К. Трохименка, який працював завідувачем до 1969 року. Після нього майстерня перейшла по черзі до Г. Меліхова (1959-1961), М. Чмелька (1962-1972), В. Чеканюка (1973) та О. Лопухова (з 1974). З 1960 по 1966 р. посаду начальника майстерні С. Григор'єва обійняв В. Забашта, який після співпраці з Т. Яблонською та В. Шаталіним (1968-1969 рр.) очолює останню. У 1969 році завідувачем кафедри був обраний народний художник УРСР, дворазовий лауреат Державної премії УРСР Віктор Пузирков, який понад двадцять років був керівником творчої майстерні [115, с.547].

У радянському мистецтві теми, дії та батальні картини відігравали роль спочатку у реалізації так званого монументально-пропагандистського впливу, а з 1920-х років – у розвитку історико-героїчної тенденції в «революційному авангардному» живописі [57, с.116].

У повоєнні роки були придушені всі прояви національної самосвідомості в мистецтві. Тогочасні критики від мистецтва звинувачували митців в наслідуванні художніх стилів європейських шкіл. Повернення буржуазних націоналістичних тенденцій, на їх думку, були у творчості М. Дерегуса («Хмельницький»), І. Шульги («Пісня про козаків»), реакційний романтизм,

ушлявлення патріархату – у пейзажах М. Глуценка, В. Мироненка, Г Світлицького та ін. Західноукраїнських митців критикували за формалізм, відхід від радянської тематики, небажання приєднатися до когорти радянських художників [147, с.145].

У повоєнний час окремі митці-педагоги зазнавали репресій і переслідувань у своїй педагогічній практиці через власні світоглядно-мистецькі погляди і принципи. Звичайно, репресивні заходи, вжиті тоді офіційною стороною – керівництвом закладу, правлінням спілки художників чи керівництвом Міністерства культури, полягали переважно у звільненні з викладацьких посад. Більше того, у структурах Спілки художників таким педагогам було дещо складніше отримати адекватну зарплату чи бажане призначення, яке б відповідало можливостям їхнього творчого потенціалу. Ці викладачі були позбавлені можливості поширювати свої художні ідеї серед учнів. Згодом під впливом зміни політичної ситуації в країні їх знову запросили викладати в університетах. У цьому контексті важливо згадати окремих відомих сьогодні постатей, як-от Т. Яблонська, Д. Лідер, С. Якутович, М. Стороженко, оскільки саме вони почали визначати шлях мистецької освіти, якій надавалися можливості. за вільний розвиток після здобуття Україною незалежності [130, с.183].

Кардинальні зміни у мистецькій освіті відбулися у 1960-ті роки. Основним чинником змін у культурних процесах країни та художній освіті зокрема стала так звана політична “відлига”. Слід зауважити, що у такій консервативній галузі, як академічна освіта, процеси демократизації суспільства не змогли за короткий відрізок часу набрати достатньої сили. Проте відбулися відчутні зрушення, пов’язані здебільшого не зі зміною основоположних принципів реалістичного мистецтва і класичних педагогічних методів, а зі стилістикою художньої мови. Порівняльний аналіз академічних завдань 1960-х років засвідчує їхній різкий контраст із роботами, створеними у попередній період. І в сміливих колористичних сполученнях, і в особливому лаконізмі виражальних засобів, і в оригінальних динамічних композиційних

вирішеннях чітко простежуються тенденції зародження нової стилістики художньої мови [133, с.90].

Дещо змінилася конфігурація творчості з початками «хрущовської відлиги». Головною темою образотворчого мистецтва часів «відлиги» був героїзм Великої Вітчизняної війни. Темі героїзму українського народу присвятила свої картини Т. Яблонська, ім'я якої пов'язано з рухом «шістдесятників». У 1950-ті роки вона здобула популярність і визнання своїми картинами: «Хліб», «Весна», «За Дніпром», «Ранок» та ін. У 1960-х роках Т. Яблонська репрезентувала себе в мистецтві новаторством, на відміну від «соціалістичного реалізму». У її роботах спостерігалось ормування синтетичних образів, у яких чітко проявляється давня традиція українського народного малярства (картини «Травень», «Літо» та ін.) [117, с.57].

Т. Яблонська разом із В. Зарецьким та іншими митцями – «шістдесятниками» стала засновницею та засновницею фольклорного напрямку в українському образотворчому мистецтві, який збергається у її творчості і в наступні десятиліття. Трагедіям війни присвячені картини В. Овчинникова – «Бабин Яр», Л. Мучника – «Ми повернемося», С. Бесєдіна – «Визволення Києва», А. Пламеницького – «Незабутній 1943 рік». У творчості живописців, графіків, скульпторів, крім військової тематики, дедалі важливе місце займали події історичного минулого, мирна праця людей у повоєнні роки, картини сучасників та ін. Картини були добре сприйняті глядачами на тему визвольної війни – «Навіки разом» О. Хмельницького, «Богдан Хмельницький залишає свого сина Тимоша в заставу кримському ханові» В. Задорожного. Для картин на історичну тематику належать також твори: «Устим Кармелюк» Л.Ходченко, «Коліївщина» В. Полтавця, «Дума про козака Голоту» М. Дерегуса, «По долинах і узгір'ях» В. Шаталіна та ін. Теми «відлиги», тобто повсякденного життя, увійшла до творів «Життя йде», «Весілля» та ін. Т. Яблонської, «Весна» та «Світло» Д. Чичкана та ін. [57 с.134].

Разом з інноваційними пошуками стилю та кольору 60-80-х років продовжується творчість художників-реалістів. Щоб уникнути тематичних

картин оперетно-піднесеної революційної міфології, високопрофесійні художники старшого та середнього покоління знайшли художню нішу в жанрах пейзажу, портрета та натюрморту. У 60-ті (а деякі до 80-90-х років) напружено працювали: Григорій Меліхов, Олексій Шовкуненко, Онуфрій Бізюков, Петро Слота, Сергій Шишко, Дмитро Шавикін, Сергій Григор'єв, Карпо Трохименко, Ілля Штільман, Сергій Дейло, Григорій Хижняк [193].

З повоєнних років професорсько-викладацький склад факультету час від часу поповнювався випускниками інституту. Першими були В. Пузирков, О. Будников, С. Грош, К. Заруба, В. Забашта, Л. Каштелянчук, М. Хмелько, Т. Яблонська, А. Пламеницький.

З 1956 року О. Шевкуненка, який після відходу з керівництва майстернею працював консультантом до 1962 року, змінив його учень В. Пузирков. У 1959–1974 роках відбулися зміни в керівництві майстерні на К. Трохименка, який продовжував працювати на посаді завідувача відділу до 1969 року. Після нього майстерню почергово переходили до Г. Меліхова (1959–1961), М. Хмелька (1962–1972), В. Чеканюка (1973) та О. Лопухова (з 1974). З 1960 по 1966 рік посаду С. Григор'єва на чолі майстерні змінив В. Забашта, який після роботи з Т. Яблонською та В. Шаталіним (1968-1969) передав керівництво останньому. Завідувачем відділу обрано художника СРСР, двічі лауреата Державної премії СРСР Віктора Григоровича Пузиркова, який займав цю посаду і водночас двадцять років очолював творчу лабораторію. Після подальшої реструктуризації КГХІ кафедру композиції було розформовано, а викладачів перевели на кафедру живопису [147, с.171].

Наприкінці 1950–1960-х років з КДХІ вийшло ціле покоління художників, у яких сформувався смак до яскравого, розкутого живопису, хоча вони здебільшого залишалися прибічниками непохитності сюжетно-тематичної картини. Це покоління представляють В. Виродова-Готьє, М. Вайнштейн, В. Гурін, В. Кулеба, В. Реунов, В. Сингаївський, Р. Звягінцев, В. Ємець, Н. Марченко та багато інших. У цей час розвивається поза усталеним академізмом талант випускників останнього десятиліття – А. Горської,

Г. Васецького, М. Стороженка, В. Журавля. Згодом деякі з них, пройшовши більш сувору систему академічної підготовки, виявилися більш радикальними у відмові від офіційних обмежень і більш чутливими до сучасних напрямків зарубіжної художньої культури ХХ століття. Для таких митців, як А. Лимарев, А. Рибачук, В. Мельниченко, О. Дубовик, О. Орябинський, В. Рижих, Ю. Луцкевича, В. Зарецького, В. Задорожного, академічна школа не змогла придушити впертого пошуку нового [147, с.172].

Головною темою образотворчого мистецтва періоду «відлиги» був героїзм Великої Вітчизняної війни. Здобуткам українського народу Т. Яблонська присвятила свої картини (зокрема «Ворог наближається»), ім'я якого пов'язане з рухом «шістдесятників». Вже в 1950-х роках вона здобула популярність і визнання своїми картинами: «Хліб», «Весна», «За Дніпром», «Ранок» та ін. У 1960-х роках Т. Яблонська показала щось нове на противагу «соціалістичному реалізму» за рахунок побудови синтетичних образів, у яких яскраво висвітлюється давня традиція українського народного малярства (картини «Травень», «Фольклорна світа» та ін.). Т. Яблонська разом із В. Зарецьким та іншими митцями-шістдесятниками стала основоположником і пропагандистом фольклорного напрямку в українському образотворчому мистецтві, який, хоч і важко, зберігся і розвивався в наступні десятиліття.

Трагедіям війни присвячені картини В. Овчинникова – «Бабин Яр», Л. Мучника «Ми ще повернемося» С. Беседіна «Визволення Києва», А.Пламеницького «Незабутній 1943 рік» та ін. Художники все частіше зверталися до подій історичного минулого, мирної праці людей у повоєнні роки, образів сучасників тощо. Картини на тему визвольної війни були схвально сприйняті та високо оцінені глядачами, зокрема такі, як «Навіки разом» О. Хмельницького та «Богдан Хмельницький залишає свого сина Тимоша в заставу кримському хану» В. Задорожного [157].

Період 1970–1980-х рр. ознаменувався складним і неоднозначним етапом розвитку українського образотворчого мистецтва. З одного боку, образотворче мистецтво все ще захоплювалося комуністичною ідеологією та постулатами

соціалістичного реалізму. Художники повинні були виконувати державні замовлення на великі тематичні виставки: картини, гравюри, скульптури з історико-революційними, військово-патріотичними та іншими сюжетами. З іншого боку, у цей період значно активізується будівництво пам'ятників та архітектурно-скульптурно-меморіальних комплексів, багато з яких мають високий художній та професійний рівень, будується велика кількість музеїв, постійно організовуються та проходять художні виставки, та що збирають цінні художні колекції творів художників різних поколінь, які становлять золотий фонд українського образотворчого мистецтва [50, с.15].

Повертаючись до питання про основні напрямки радянського мистецтва другої половини ХХ століття, слід згадати про постійні «перебудови», яких воно зазнавало на кожному етапі суспільного розвитку. Незважаючи на те, що з настанням «застійних» десятиліть атмосфера в суспільстві стала більш ідеологічно закритою і офіційний тиск на мистецтво посилилася, що призвело до нових розмежувань між «офіційним» та «неофіційним» мистецтвом, новий важливий етап у художній культурі 1970—1980-х рр. був сформований новими тенденціями та індивідуальним сприйняттям суспільних та культурних явищ [215, с.77].

Історію майстерні батально-історичного жанру ґрунтується на педагогічних системах двох корифеїв української художньої освіти М. Самокиша (1860-1944) та його учня і послідовника К. Трохименка (1885-1979). Згодом майстерню очолив учень К. Трохименка В. Шаталін (1926-2003), що передав естафету своєму учневі М. Гуйді.

1977 року майстерню батального живопису очолив учень К. Трохименка – В.Шаталін (1926–2003). Починаючи зі студентських років, Шаталін плідно працював у батальній тематиці, створивши низку полотен, які по праву ввійшли до золотого фонду українського батального живопису. Творам художника притаманні такі риси, як досконале володіння колористичними засобами живопису, знання природи та історичної обстановки, романтичне світовідчуття і особливий драматизм композиції. Дуже професійно художньо В. Шаталін

зображував коней, що стали невід'ємними героями його широкомасштабних полотен на військову тематику [114].

Творчий шлях В. Шаталіна дуже різноманітний і насичений пошуками власної художньої мови, розкриттям народного героїзму в батально-історичному живописі. Він підтримує традиції гуманізму, романтичний напрям мистецтва і належить до майстрів, чия творчість не обмежується однією темою. У 70-80-ті роки митець розкривався у надзвичайно тонких ліричних пейзажах і натюрмортах, не відмовлявся від історичної тематики, яка захоплювала глибиною і силою трагічних колізій. Як зазначає І. Шаров: «Тема війни залишається однією з головних тем його творчості, в якій він розпізнає талант бойового митця, що вирізняється психологічною виразністю композиційної будови. Поєднання романтичної спрямованості з вольовою драматичною лінією, вміння через широкі філософські узагальнення порушити найболючіші для українського народу теми — становить його обдаровану творчу особистість [251].

Творчий доробок В. Шаталіна починається з дипломної роботи «Новгородське ополчення» (1953), а також творів, написаних під час навчання в інституті: «Коліївщина» (1952), «Братська зустріч» (1953), «Лук'ян Кобилиця» (1954), «Бій під Переяслав-Хмельницьким» (1954), що характеризуються високим професійним рівнем виконання [90].

Справжнього визнання майстер досяг після отримання срібної медалі Міністерства культури СРСР (1957) за картину «По долинах і горах ...», експоновану на Всесоюзній виставці в Державній Третьяковській галереї. К. Ф. Юон, тодішній голова виставкової комісії, сказав про творчість молодого художника: «Це найкраще, що принесла Україна!».

Така історична подія, що мала реальне місце, як рейд кавалерійського корпусу під командуванням генерала Л.М.Доватора дала поштовх для іншого сюжету картини «В боях за Москву». Композиційний порядок образу, чіткі силуети вершників підкреслюють ідею боротьби двох сил. Образ генерала символізує переможну силу і мужність народу. Романтична велич досягається

за рахунок розташування світлих і темних тонів, розташованих поруч один з одним. Вдало підібрані колірні поєднання холодного сіро-блакитного і амбри створюють гармонійний колорит, що підкреслює ідею протистояння добра і зла. За допомогою композиційного прийому, притаманного як станковому, так і монументальному мистецтву, вдало підбраного колориту в образі, через психологічне та смислове навантаження митець показує, чия сторона буде переможцем.

Ідеологічний аспект мистецтва періоду СРСР, на нашу думку, мав чітке завдання: обґрунтувати ідеї комунізму за допомогою перемоги у Другій світовій війні, а художники – представники школи батально-історичного живопису майстерно впоралися з цим завданням. Образи на воєнну тематику сповнені військового пафосу, але дуже правдиві, адже написані людьми, які пройшли цю війну, відчували біль втрат і перемог. Значний внесок у розвиток зробили представники української школи історичного батального живопису: В. Пузирков, В. Одайник, О. Лопухов, В. Полтавець, Г. Меліхов, С. Отрощенко, С. Григор'єв та ін. Ці митці, представники образотворчого мистецтва України, виховали гідних учнів, які розвивають історичний жанр та оспівують теми доби вже незалежної України – М. Гуйда, А. Серебряков, М. Дузинкевич, В. Шульга, А. Ломовський, А. Орльонов, В. Бабак та багато інших.

Так, значний внесок у розвиток академічного живопису та написання картини зробив В. Пузирков, який зазначив, що професійне навчання в Академії та інших мистецьких навчальних закладах завершується виконанням дипломної роботи – картини, в якій мають передаватися знання, уміння та професійні навички, які студент набув за всі роки навчання. Крім його світогляду, має бути якомога повніше розкритий і рівень загальної культури. Шлях до малярського диплому – це послідовне багаторічне вдосконалення професійних навичок у галузі рисунку, живопису та композиції, підготовка до відповідальної роботи художника, який повинен володіти достатньою професійною майстерністю та вміти самостійно вирішувати важливі творчі завдання [105, с.71-72].

Характеризуючи творчу стилістику і художню манеру очільників творчої майстерні історичного живопису різного часу провідної кафедри НАОМА, О. Ковальчук відзначає, що «скажімо, В. Пузирков зазвичай сперечався з колегами, котрі також очолювали навчально-творчі майстерні. Він неухильно і, як правило, досить жорстко й різко, обстоював свої погляди, що базувалися на чіткому слідуванні класичним взірцям академічного мистецтва (Васильєв). Нарешті, він був найбільшим послідовником і прихильником радянської реалістичної школи 1960–1990-х років. Інший керівник творчої майстерні живопису В. Шаталін, однак, був більш прихильним цим так званим сучасним течіям і часто сам підтримував у цьому своїх учнів, що виражалося в тому, що він іноді висловлював думку на користь більшості викладачів по відношенню до тих чи інших студентів. Проте він дозволяв собі порушувати встановлені академічні норми при роботі над навчальними постановками. В. Шаталін у своїй педагогічній практиці дотримувався принципів декоративності поверхонь у композиції» [130, с.182-183].

Активно розгорталася полеміка навколо принципів розуміння академічного живопису. Зокрема, деякі педагоги дотримувалися позицій, які підтверджували методіку російської класичної академічної школи, тобто тонального живопису. Інші досить активно відстоювали важливість колористичних досліджень і можливість більш виразного використання кольору в живописі. Серед таких викладачів був В. Забашта, а згодом і його учні, які стали професорами: В. Гурін і Т. Голембієвська. Т. Яблонська також не поділяла позицій педагогів-консерваторів [130, с.183].

Відомий професор КДХІ В. Гурін, який навчався у знаних майстрів українського образотворчого мистецтва, став спадкоємцем традицій класичної художньої школи. Формування його творчої особистості припало на період «відлиги», що позначилося на всій подальшій спадщині митця. Він став завідувати персональною навчально-творчою майстернею саме у переломний момент для національної академічної мистецької школи. У 1960-1965 рр.

В. Гурін навчався на факультеті живопису Київського державного художнього інституту, його викладачами були К. Трохименко та В. Забашта [129, с.180].

У дипломній роботі В. Гуріна «Перша весна» (1965) зображено фронтовика у військовій формі, який стоїть із маленькою дівчинкою посеред свіжозораного поля й дивиться на мирне, світле й сонячне небо. У 1969 р. В. Гурін почав викладати в Київському державному художньому інституті, з 1987 р. став професором, завідував кафедрою живопису і композиції, працював асистентом лабораторії професора О. Лопухова, а в 1993 р. очолив навчальну майстерню станкового живопису. Паралельно В. Гурін вів активну громадську діяльність: у 1991 році був обраний першим віце-президентом Спілки художників України, у 1997–2005 роках був президентом Київської організації Національної спілки художників України. У навчально-творчій лабораторії разом з ним працювали народна артистка України, професор, академік НАМУ Т.Голембієвська, заслужена артистка України, доцент А.Зорко, народна артистка України, доцент О.Одайник, старший викладач В.Недайборщ [129, с.182].

У 1963 р. Київський державний художній інститут почав організовувати навчально-творчі майстерні в галузі монументально-декоративного живопису, оновлену майстерню очолив випускник інституту В. Чеканюк, який навчався на факультеті живопису (1945–1952) у В. Пузиркова, М. Хмелька та С. Григор'єва. Саме В.Чеканюк доклав значних зусиль для створення навчально-творчої лабораторії монументального живопису. Перший випуск (1967), після відновлення роботи під керівництвом В. Чеканюка, показав позитивні результати. Однак він також відомий численними творами на історичну тематику. До них належать, зокрема: «Кармелюк» (1969), «Зенітники» (1970-71), «Партизани» (1975) та ін. [1, арк. 11]

У 70-80-х роках активізувалися процеси стирання меж жанрів, зростання інтересу до метафор та алегорій, поряд із тенденцією до асоціативності, зумовленої загальномистецькими тенденціями. У цей час з майстерень живописного факультету вийшло чимало молодих митців, які своїм прагненням

до розкриття особистих принципів, прагненням до нових незвичайних образотворчих рішень почали суттєво впливати на формування духовної аури 70-80-х років. Це відобразилося і на більшій свободі виконання кваліфікаційних завдань, про що свідчать дипломні роботи та наступні дослідження В. Кохала, О. Білянського, М. Гуйди, Г. Атаяна, Д. Фіщенко, А. Яланського та В. Гуріна. За словами В. Криволапова, відбувається лібералізація методів і форм творчої роботи [147, с.174-175].

Історія живописного факультету відображає значною мірою багаторічну історію самого інституту. На ньому чи не найбільше зосереджувалися усі реформаторські процеси, яких зазнав виш за час свого розвитку. Весь комплекс науково-методичної та практичної роботи факультету живопису відбувається на двох кафедрах: живопису та композиції, на яких працюють переважно колишні випускники факультету живопису та частково також факультету графіки. Багато років очолювали відділ народні художники України В. Пузирков та В. Гурін. Потім цю посаду зайняв О. Соловей. Серед співробітників відділу: В. Забашта, В. Виронова-Готьє, О. Басанець, В. Барінова-Кулеба, М. Гуйда, І. Юденко, В. Будніков, Г. Ягодкін, М. Титов, Л. Денисова-Виг, О. Івахненко, В. Блудов, А. Яланський.

Кафедра композиції, як структурний підрозділ колишньої кафедри живопису та композиції, була заснована в середині 1970-х років як самостійна структура і взяла на себе завдання, що відповідають її профілю, які стосуються не лише діяльності факультету живопису. Відділ, у складі якого були такі вдатні особистості, як: Т. Голембієвська, Н. Зозуля, О. Лопухов, В. Пузирков, Л. Вітковський, В. Шаталін, О. Шеремет, М. Стороженко, А. Кириченко, В. Цвілінюк, очолив В. Чеканюк, змінивши О. Буднікова. Основним методичним принципом роботи кафедри є формування у студентів навичок роботи над картиною [147, с.181].

Зародження і розвиток київської академічної школи батально-історичного живопису в мистецтві відбувалося у річищі становлення українського образотворчого мистецтва під впливом європейських художніх

течій і рухів, що, сполучаючись із національною традицією поставало своєрідним культурно-мистецьким явищем, що відображувало героїчні сторінки вітчизняної історії. Втрата національно-художньої самобутності і перелаштування мистецтва під ідеологічні кліше і канони естетики соцреалізму позначилося на тематичному спрямуванні робіт історичного жанру, що відбилося у формуванні «тематичної картини» радянської доби. Водночас в межах вузьких дозволених рамок творчості з'являються також роботи, у яких художники зверталися до витоків української історії, представляючи незаангажовані образи визначних осіб та події, що розгорталися в різні періоди історичного шляху.

2.3. Трансформування батально-історичного живопису в умовах ідеологізації художньої культури

Батально-історичний живопис в українському мистецтві й культурі має глибокі мистецькі традиції, які зумовлені як історико-культурними та мистецькими обставинами його створення та розвитку. Ознаки національного жанру трансформувалися в загальний стиль, який виділявся на тлі художніх досягнень мистецьких шкіл інших країн, увібрав ідеї національного авангарду та інших шкіл і напрямів. Біля її витоків стояли такі видатні митці, як І. Репін, Ф. Рубо, М. Самокиш, О. Сластіон, М. Дерегус, А. Мурашко, Ф. Красицький, І. Їжакевич, М. Івасюк, П. Чирко та Я. Шульга, П. Холодний та ін. На рубежі XIX — початку XX ст. спостерігається посилення уваги до історичного минулого України, що зумовило появу значної кількості картин, що свідчать про існування українського історичного живопису як самостійного явища образотворчого мистецтва.

Водночас у XX ст., із утвердженням радянського бачення ролі мистецтва в історично-суспільних процесах, виникли підходи, що базуються переважно на ідеологічних компонентах, які безпосередньо визначали тематичну

спрямованість художніх творів. Тому поява тематичного живопису в мистецтві, а особливо в живописі історичних баталій, починаючи з 30-х років ХХ століття слугувала показником ідеологічної регламентації художнього процесу, що вплинуло на все культурно-мистецьке середовище радянського періоду. Проте в цей період митці торкалися й важливих тем української історії, які вплинули на подальший розвиток мистецтва. З другої половини 30-х рр., провідне місце в мистецтві радянської України почав займати соціалістичний реалізм, що пізніше став основним та законним після резолюції ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії у галузі художньої літератури».

Новий етап розвитку українського живопису пов'язують з постановою ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-мистецьких організацій» 1932 р. та з Першим розширеним пленумом оргбюро спілки радянських художників УРСР 1933 р. і Першим з'їздом Спілки радянських письменників 1934 р. [115] Саме в цей період під політику державного мистецтва створювали свої твори знамениті художники, як О. Шовкуненко, М. Дерегус, Т. Яблонська, М. Глуценко та багато інших.

Структурні реформи й кадрова політика знаходились у відомстві Центрального комітету Комуністичної партії. У середині 1950-х рр. було видано низку наказів і постанов ЦК КПРС та Ради Міністрів СРСР про організацію освіти, зокрема «Про укріплення зв'язку школи з життям і про подальший розвиток системи освіти в державі». У 1957 р. В КХІ рішенні ЦК КП України було відкрито художньо-педагогічний факультет (який проіснував до 1967 р.). У 1964-х р., у часи «відлиги», у Київському художньому інституті відроджується майстерня монументального живопису (якою з 1917 по 1934 р. керував М. Бойчук). Монументальне мистецтво починає відігравати провідну роль в оформленні фасадів будівель та архітектурних ансамблів. Одночасно з відкриттям цієї майстерні була створена відповідна секція Спілки художників України. Сама специфіка мону ментальних робіт (мозаїка зі смальти й керамічної плитки, сграфіто) диктує спрощення форм, декоративність, ритміку, локальність кольорів. Студентам дозволялося брати участь у виставках й

виконувати монументальні роботи тільки по закінченню вищого навчального закладу, вже працюючи в художніх комбінатах. Існував тісний зв'язок між освітніми художніми закладами та Спілкою художників, Художнім фондом, Художнім комбінатом, Дирекцією художніх виставок. Було закріплено організаційну схему з виробництва мистецьких творів: Спілка художників – Художній фонд. З 1953 р. Художній фонд стає монополістом на здійснення замовлень від державних і кооперативних організацій, міністерств, відомств. Тоді ж Художнім фондом було створено й систему художніх салонів для реалізації і розповсюдження мистецтва [183, с.42].

Саме цими законодавчо-нормативними документами українське мистецтво поетапно і повністю почало вкладатися у межі соцреалізму та жорсткого підпорядкування ідеологічному диктату. Художні канони соціалістичного реалізму передбачали суворе дотримання художником запланованого класичного виконання образів, у повній відповідності з історичними та конкретними ситуаціями, образами та картинами. Окрім того, все це повинно поєднуватися і відображатися з революційної точки зору. У той же час, подекуди перебільшене захоплення, зображені твори повинні були розроблятися дуже реалістично.

Соцреалізм для художньої культури у цей період виступав як певна владна сила, що організує поле художнього виробництва та споживання, визначаючи правила гри всіх агентів, так і самі твори, що стають взірцевими для всієї художньої системи. Відповідно соцреалізм можна зрозуміти лише у контексті радянської культурної системи як її специфічний продукт. При цьому не можливо розглядати мистецтво радянського періоду, поза межею аналізу соцреалістичного дискурсу у будь-якому його прояві. У реальному історичному часі та просторі це була найпотужніша за задіяними ресурсами сила, що спиралася на владу в усіх її видах і проявах та новий суб'єкт історії – масу «нових людей».

У цей період в образотворчому мистецтві з'являється поняття тематичної картини, детерміноване передусім програмністю та ідейною спрямованістю.

Саме тематична картина була вищим етапом розвитку живопису (за радянськими орієнтирами), часто поєднуючи риси інших жанрів і вимагаючи досконалої авторської майстерності. Український живопис не став винятком. По суті, тематична картина стала провідною у вказаний період, оскільки в ньому якнайкраще поєднувалися основні риси епохи та особливості станкового живопису як виду мистецтва. Основною рисою розвитку живопису з 1934 р. стало остаточне розмежування напрямів реалізму й авангарду і, по-друге, максимальна реалізація представниками академічної школи потенційних можливостей, яких вони були позбавлені у 1920-х роках [115, с. 288].

Як зазначали радянські дослідники, термін «тематичний живопис» характеризував спробу передових художників-реалістів утвердити новий зміст, нові революційні ідеї та образи радянської дійсності, нову тему в живописі. Природно, це також висунуло тему зображень на перший план. Ідейна спрямованість твору повинна відображатися у виборі та постановці теми. Вибір сюжету та його зображення були нічим іншим, як відображенням деяких центральних тем мистецтва. Тема, таким чином, стає визначальним вихідним пунктом для змісту художнього твору [122, с.5].

Взагалі поняття тематичної картини поступово утвердилося в радянському мистецтвознавстві як вираження твору з глибокою ідейно-соціальною спрямованістю. Головними рисами таких творів були актуальність, сучасність тем, підкреслена громадянськість в оцінці позитивних явищ соціалістичної дійсності, активність суспільного впливу та втілення основних ідейно-політичних і соціально-етичних проблем часу з точки зору погляду на соціалістичний реалізм [122, с.9].

Жанровий живопис, наповнений пафосом боротьби і праці соціалістичної людини, наближався до високої ідейно-художньої теми історичного живопису. Художники розглянули повсякденне життя простих радянських людей в його історичному значенні. На думку партійних діячів, послідовний історизм думки радянського художника, привнесений марксистсько-ленінським вченням, сприяв досягненню історичного осмислення сучасної образотворчої теми [122,

с.10]. Тобто, можна сказати, що відбулася підміна естетичних категорій, а в теми картин вставлялися штучно сформовані ідеї, наповнені ідеологічним пафосом.

У 1939 році були затверджені державні сталінські премії, в яких, як зазначали критики, «крім визнання заслуг і досягнень окремих майстрів, повинні були міститися вказівки про те, які види мистецтва і жанри становлять особливий інтерес, які техніки і засоби, які мистецькі прийоми якнайкраще відображають завдання сьогодення». Одним із перших лауреатів став відомий майстер батального живопису М. Самокиш за картину «Перехід через Сиваш» (1935). «Шевченкіана» також посідає одне з провідних місць в ієрархії офіційної тематики українського мистецтва з середини 1930-х років, навіяний широким державним святкуванням 125-річчя Т. Г. Шевченка, разом із «Ленініаною» зберігає своє місце в образотворчому мистецтві в наступні десятиліття, відображаючи не лише трактування образу, а й творчість поета, а й бачення національної культури, її місця в радянській системі [215, с.277].

У радянському мистецтві батальні теми, сюжети і образи відіграли значну роль спочатку в реалізації так званого монументально-пропагандистського плану, потім у розвитку історико-героїчного напрямку в живописі «революційного авангарду». Протягом наступного десятиліття тематика творів митців батального жанру змінювалася, утверджувалася головна тема радянської армії та її воїнів, які стали головними героями. У батальному живописі періоду Великої Вітчизняної війни художники батального живопису прагнули створити психологічно конкретні образи радянських полководців, офіцерів і рядового складу, а також узагальнені образи, що символізують могутність, незламність волі та героїзм радянського народу і армії у боротьбі з німецькими загарбниками. Прикладами слугують такі картини: «Переправа через р. Дніпро» В. Балясного, «Стояти насмерть» О. Буднікова «Орловська битва» С. Осадчука «Корсунь-Шевченківське побоїще», М. Каплана, «Бій під Белгородом» А. Мартинова, «Форсування Дніпра» худ. А. Горпенка, «Штурм Руського перевалу Радянською армією» худ. О. Волинцева, «За Вітчизну», С. Беседіна,

«Штурм Рейхстагу» М. Каплана, «Розгром німців під Сталінградом». П. Сабліна, «Бій за Харків» Г. Мегмедова. На цих полотнах майстри-баталісти зобразили поряд з трагічністю війни, що охопила майже весь світ, мужність, впевненість, рішучість, яку можна побачити на портретах учасників баталії. Німецьких солдат змальовували не так чітко, як радянських, іноді вони навіть виглядали принизливо [172, с.242]. (

Навколо навчальних закладів відбувалося післявоєнне відновлення художньо-художнього життя. Примітно, що Київський державний художній інститут повернувся з евакуації до Києва, де він об'єднався з Харківським державним художнім інститутом і функціонував як українська філія спочатку при Московському державному художньому інституті в Самарканді, а потім при Ленінградському державному художньому інституті Всеросійської академії мистецтв у Загорську під Москвою. Художник і мистецтвознавець Б. Піанда відзначав, що після війни вступив до Київського художнього інституту в майстерню живописного факультету професора О. Шовкуненка, разом з ним навчалися й інші студенти кафедри – З. Зацепіна, О. Максименко, В. Пузирков, П. Сулименко, Л. Чічкан. Навчання завершилось у 1947 р. захистом дипломної роботи «Переправа через ковпаківців через Дніпро біля м. Лоєва в 1942 р.», виконаної під керівництвом О.О.Шовкуненка [11, арк.11].

Інший відомий художник А. Пламеницький, що також навчався у майстерні О. Шовкуненка, згадував, що його дипломною роботою була картина «Толстой в майстерні Репіна». Серед настанов свого вчителя він відзначав необхідність створення такої картини, яка б обов'язково давала глядачеві щось нове, чого він досі не знав. Також О. Шовкуненко наголошував, що картина повинна бути красивою, але не гарненькою. Вона повинна зупинити глядача, задуматися [12, Арк.45].

Не зважаючи на той суперечливий суспільно-політичний контекст та тенденції в культурно-мистецькому розвитку, у тому числі й у сфері художньої культури, спрямовані на ідеологізацію творчих процесів, у 40-50-х роках було створено багато творів, які залишили помітний слід у художній

культури українського народу. Перемога у війні сприяла зростанню особистого авторитету Йосипа Сталіна та сталіністського режиму. Повоєнний період починається відомим сталінським наративом «за великий російський народ». Це засвідчило прагнення Сталіна поєднати комуністичну ідеологію з ідеєю виключної місії росіян у світовій історії (російський великодержавний шовінізм).

Характеризуючи повоєнну добу в мистецтві, О.Ковальчук підкреслював, що це був період панування методу тотального соціалістичного реалізму, який базувався на досягненнях школи академічного реалізму. Однак через політичну ситуацію тематика була переважно батальною та історичною. У 1950-ті роки зростає популярність жанрової тематики. Хоча цей процес був притаманний всьому образотворчому мистецтву Радянського Союзу, особливо характерним він став для київської художньої школи, оскільки тодішній ректор С. Григор'єв був одним із найяскравіших жанристів радянської доби. У результаті наприкінці 50-х — на початку 60-х років під його керівництвом у Київському художньому інституті було створено чимало самобутніх творів молодих художників, які стали знаковими не лише для національної художньої школи, а й для українського мистецтва загалом [126, с.126].

Цьому в КДХІ слугували впроваджені а роками апробовані методи навчання і традиції, що були певною мірою усталені в межах тієї чи іншої творчої майстерні. Так, зокрема, О. Шовкуненко, який очолював майстерню портретного і жанрового живопису, спирався на випробувані й усталені академічні методи навчання, на основі яких прищеплювалися колористичні навички; а також керівник майстерні батально-історичного живопису К. Трохименко, який продовжив свою педагогічну діяльність після повернення Київського художнього інституту з евакуації. Жорстких обмежень для студентів не було, вони могли вільно обирати жанр і тему відповідно до своїх уподобань, але в межах, встановлених жанрово-тематичними основами соціалістичного реалізму, який був орієнтований переважно на відображення сучасного життя, подій історико-революційного характеру та подій і тем війни,

що щойно закінчилася. Поступово в мистецтво впроваджується так звана виробнича тема, що мала на меті пропаганду досягнень радянської дійсності, трудоивз та економічних досягнень [147, с.168].

З 1944 року Т. Яблонська, вже будучи членом Спілки радянських художників, розпочала викладацьку діяльність у Київському художньому інституті. Від початку 60-х років її живопис, програмно далекий від будь-якого радикалізму й експериментаторства, завжди залишаючись у межах офіційного радянського мистецтва й певним чином обмежуючи його мейнстрим, не лише порушував межі соціалістичного реалізму, а й часто відповідав йому за своїми інтенціями, будучи близьким до тих досліджень і напрямків, які переживали митці іншого, неофіційного сектора. «Феномен Яблонської», чії твори стали етапними для періоду другої половини ХХ століття, починаючи зі сталінської доби, через показові тенденції відлиги, ліберальних 1960-х та присмеркового «застою» 1970-х — початку 1980-х років, — демонструють ту складну еволюцію, яку переживала радянська образотворчість, поступово все далі відходячи від жорсткого соцреалістичного канону.

У повоєнне десятиліття тема війни стане однією з провідних у радянському мистецтві, і її інтерпретація, залишаючись під суворим ідеологічним контролем, стане засобом політичного маніпулювання історією. З'явилося чимало значимих творів, зокрема «Повернення» В. Костецького (1947), «Чорноморці» В. Пузиркова (1947), «Партизани» С. Отроценка (1947). «Особливе місце в радянському мистецтві належить картині В. Костецького «Повернення» (1947) — одному із найбільш правдивих, чесних і щирих образних відгуків на пережите в часи Великої Вітчизняної. На відміну від більшості помпезних полотен того часу, цей твір звертався до особистих людських переживань, повертаючи в мистецтво справжній «людський вимір», психологічність. Художник пише також низку портретів, серед яких варто виділити портрети генерала С. Ковпака та скульптора М. Лисенка, відзначені глибиною і неоднозначністю психологічної характеристики. Не випадково тогочасні критики закидали митцеві «деяку суперечливість загального

емоційного тону, наче людям Костецького перш за все важко живеться на світі» [216].

У післявоєнні роки художник О. Шовкуненко продовжує працювати над портретами своїх сучасників – пише портрети скульптора М. Лисенка (1947), художника М. Литвиненко-Вольгемут (1947), портрет двічі Героя Радянського Союзу С. А. Ковпака (1945). У них автор виступає як самобутній митець зі своєрідним, глибоко індивідуальним стилем, з оригінально-оптимістичним сприйняттям дійсності. Життєствердність і натхненність характерні для його пейзажів і натюрмортів.

Ще з кінця 40-х років була розпочата широка кампанія проти живопису, яка була спрямована на остаточне викорінення залишків «формалізму» в мистецтві. У живописі вони встановлюють сувору виразну форму, засновану на точному зображенні, чіткій дії і чіткій композиції. Така тенденція, власне, й визначала боротьбу за знищення залишків імпресіонізму, сезанізму, стилізації та естетизму та за сприяння громадянському характеру мистецтва поза його соціальною та класовою роллю для митців. На початку 50-х рр. в українське мистецтво увійшла нова генерація митців, яка десятиліттями формувала офіційне обличчя українського академічного мистецтва: В. Задорожний, В. Пузирков, П. Сулименко, О. Лопухов, В. Шаталін та ін.

Згодом військова тематика поступилася місцем зображенню трудових буднів, переважно сільських, і зрідка з'являється у творчості учасників війни, особливо випускників художніх училищ повоєнного часу [115, с.303].

Ці роботи відкривали нові можливості для вітчизняної академічної школи, але водночас вони сприяли появі соцреалістичної міфології героїв картин радянської доби. Це можна сказати про дипломну роботу О. Лопухова «В Петроград» (1953), в основу якої покладено не реалістичну повість, а її вишукану екранізацію з вільним трактуванням радянської дійсності. У 1957 р. випускник Київського інституту В. Шаталін прославився своєю революційною історичною картиною «По долинах та узгір'ях». Інша його картина подібного

плану була навіяна революційними фотографіями і в той же час не мала документальної основи: «Промова Леніна на Красній площі» (1959) [113].

Таким чином, історичний напрям живопису (і не тільки його) формувався на засадах соцреалізму, при цьому будучи позбавлений дійсної історичної достовірності, яка підмінювалася відшліфованою ерзац-версією подій.

У творчому житті митців радянської доби другої половини ХХ ст., виборі теми, певного сюжету майбутнього живописного полотна помітну роль відігравали тематичні виставки, що слугували показником успішності і визнання художника. Вони становили більшість у переліку великих експозицій всесоюзного, республіканського та обласного формату. Промовистими були й назви виставок: «Ми будемо комунізм», «Радянська Україна», «На варті миру», «Тобі, партіє!», «Земля і люди» тощо [202, с.147].

Відомий художник-баталіст М. Дерегус, аналізуючи виставку «Радянська Україна», що проходила 1957 р., відзначав нові роботи митців історичного спрямування. Зокрема, великим творчим досягненням, на його думку, була картина М. Божія «Думи мої, думи..», присвячена образу Тараса Шевченка. Як писав М. Дерегус, «робота ця по-новому розкриває образ українського поета й художника. Роздумуючи над багатостраждальною долею поета, художник знайшов нове, оригінальне рішення образу Великого Кобзаря» [6, арк. 10].

Окрім цього, на виставці було представлено низку робіт, присвячених подіям Великої вітчизняної війни – «Розгром» В. Пузиркова, «Весна 1945 р.», «Вручення партквитка» В. Костецького, «Солдати йдуть» А. Константинопольського, «Портрет Героя Радянського Союзу М. Кузнєцова» І.Якуніна, «Севастополь наш» П. Сулименка, «З мріями про мир. Спасіння радянськими військами творів Дрезденської галереї 1945 р.» Ю. Ятченка, «Це не повинне повторитися» К. Ломикіна, «Дума про друзів» В. Масика [10, арк. 3].

Таким чином, ми бачимо, що попри ідеологічну сутність змісту, художники батально-історичного спрямування досягали високої реалістичної майстерності у своїх роботах. Подальший розвиток соціалістичного мистецтва,

як зазначають дослідники, в першу чергу стосується відображення конкретних історичних подій. Тому що головним завданням мистецтва в 1940–1960-х роках було копіювання так званих звичайних явищ та подій дійсності. Як аналог, мистецтво стежило за конкретними подіями: Великою Вітчизняною війною, відновленням міст після неї, освоєнням нових територій, підкоренням космосу тощо [254, с.46]. На тлі значних спільних тем протягом десятиліття акцент робився на певних проблемах. Отже, розвиток військово-патріотичної теми, героїзм перемоги народу, ненависть до фашизму, глибокий морально-психологічний аналіз війни, трагічна доля певних військових діячів, партизанський рух, окуповані території тощо.

Разом з тим, загальна ситуація в галузі культури і мистецтва 1950-х — початку 1960-х років визначалася ідеологією художнього методу соціалістичного реалізму. Водночас спостерігається поява явища «шістдесятництва», покликаного до життя діяльністю української інтелігенції, спрямованої на культурно-мистецькі пошуки та дослідження в позасоціалістичному вимірі мистецтва. Для належного виявлення причин і наслідків в культурно-мистецькому процесі варто звертатися й до мистецьких здобутків більш ранніх часів, особливо початку і першої третини ХХ ст. На той час уже формувався національний художній стиль українського мистецтва, який визначався творчістю таких видатних митців, як Г. Нарбут, В. Кричевський, Д. Бурлюк, О. Богомазов та ін. Цей стиль визначався семантичним поєднанням європейських мистецьких стилів з глибокими витоками етнічної культури, пропущених крізь призму індивідуального художнього світо спрямування. Творче переосмислення української культури, її витоків стало каталізатором творчих змін і звернення митців до фольклору, етносу та історії, що внесло новий струмінь у ідеологічно жорстку структуру тогочасного офіційного мистецтва.

Головною особливістю розвитку живопису від 1934 р. було чітке розмежування реалізму та авангарду, а також максимальне використання

потенційних можливостей художніх напрацювань попередніх десятиліть митців [115, с.288].

Паралельно з руйнуванням старих принципів мистецтва постало неприродне насадження нових мистецьких правил. Першою і найважливішою зміною стало впровадження тоталітарного художнього мислення в психологію багатьох митців країни. Першими кроками до перемоги нового радянського мистецтва була боротьба зі старим світом. Тому було розроблено механізм, який полегшує управління культурою. Тоді на базі новостворених профспілок спрацювали принципи ідеологічної складової, що завершило утвердження державного художнього стилю соціалістичного реалізму в його офіційному вигляді.

Як зазначають радянські дослідники, цим терміном позначалося прагнення передових художників-реалістів надати живопису новий зміст, нові революційні ідеї та образи радянської дійсності, погодитися на нові сюжети. Тому на перший план закономірно висувалася тематична картина. Вибір і формулювання теми мали відображати ідейну спрямованість твору. це було не що інше, як регламентування деяких життєвих тем у мистецтві. Було зрозуміло, що існування паралельних світів – авторського та ідеологічного – стало реальністю для всіх митців, лише їхня внутрішня умовність із самими собою визначала рівень спілкування з радянською системою.

У другій половині ХХ століття риторика об'єктивізму була інтегрована в живопис з інноваційними прийомами репрезентації ідей, змісту та образів, які у творах будують дискурс про поняття пам'яті, нації та української культури. Варто зазначити, що в 1950-1980-х рр., паралельно з ідеологічним реалізмом як основним творчим методом розвивалися й інші тенденції в живописі, художники намагалися краще пізнати світ, краще зрозуміти його культуру, зрозуміти його історію – все це виявилось зміненним і розширеним завдяки відповідному художньому мисленню і полістилістичному втіленні ідей [260].

Особливого значення в цьому контексті набуває змістовний момент художнього твору. У радянські часи твори мистецтва вважалися як

потенційними музейними артефактами, так і частина державної пропаганди. Тому в мистецтві відбувалося постійне і цілеспрямоване відтворення дозволених історичних кліше і наративів, як-от: «історичної єдності українського і російського народів», «Київська Русь як спільна колыска трьох братніх народів: росіян, українців і білорусів», «Переяславська рада 1654 р. як акт возз'єднання України з Росією», тобто теми в мистецтві, які, на думку Н. Аверянової, на масовому рівні сформували малоросійську ментальність українців [51, с.287]. Також розвиток історичного жанру обумовлювався ідейно «вивіреною» та «актуальною» темою святкувань 300-річчя возз'єднання України з Росією та темою «Великої Вітчизняної війни» [103, с.68].

Актуальні тези про особливу місію «великого російського народу» та «возз'єднання українського і російського народів» послужили радянським художникам орієнтиром у створенні численних творів мистецтва в кіно, літературі, театрі, музиці. Сюди відносяться: фільм «Богдан Хмельницький» (режисер І. Савченко); романи «Я, Богдан», (П. Загребельний), «Гомоніла Україна» (П. Панч), «Переяславська Рада» (Н. Рибак); п'єса «Разом назавжди» (Л. Дмитерко); опера «Богдан Хмельницький» (К. Данькевич); в образотворчому мистецтві – картина «Переяславська рада» (М. Дерегус), ілюстрації до повісті Н. Рибак «Переяславська рада»; картина «Навіки з Москвою, навіки з російським народом» (М. Хмелько), «Посли Яна Казимира на прийомі у Богдана Хмельницького» (В. Савенков); пам'ятник Богдану Хмельницькому в Чернігові (скульптор І. Кавалерідзе, Г. Петрашевич та ін.) У цих художніх творах переважаючою концепцією козацького періоду в українській історії було возз'єднання України та Росії, де Богдан Хмельницький став мудрим вождем, який привів український народ до возз'єднання з братнім російським народом, а поляки поставали жорстокими ворогами. Такі художні твори з їх інтерпретацією історичних подій були типовим колоніальним продуктом, оскільки в них чітко простежувалась роль українців як «молодших братів» – щоб вижити та звільнитися від польського гніту, українцям доводиться «звернутись» до «старшого брата», тобто росіян.

«Отже, росіяни. В результаті українські козацькі діячі з проросійською орієнтацією прославлялися і прославленими, а ті, хто не підтримував Росію, ставали негативними героями [50, с.15].

Певне ідеологічне послаблення у мистецькому процесі спостерігається з добою «хрущовського відлиги» та розвінчання «культур особи Й.Сталіна». Теоретики цілком обґрунтовано виокремлюють відповідні етапи в мистецькому процесі, які характеризуються певними особливостями та зміною підходів до художнього відображення історії та її інтерпретацій. Перший етап (1956-1959) характеризується начебто демонстративним відходом від сталінських методів правління, критикою сталінізму і певною лібералізацією у сфері літературно-художньої творчості. Тобто на цьому етапі посилюється ідеологія «відлиги» та влада політиків, які її проголосили. Другий етап (1961-1964), коли остаточно закріпилися позиції М. С. Хрущова і змінилися політичні наміри, відзначається поступовим відходом від політики лібералізації в бік централізації влади, поверненням до сталінської методології правління і, як наслідок, обмеженням творчості митців у межах переважаючого методу соцреалізму. Таким чином, лібералізація методу соціалістичного реалізму була необхідна лише для остаточного затвердження владних позицій М. С. Хрущова. Хронологічно початок першого етапу з 20-го з'їзду КПРС і постанови ЦК КПРС від 30-х років — це трансформація соціалістичного реалізму [182, с.46].

Основною історичною темою радянського мистецтва були героїко-революційна тема і тема самовідданої праці заради «комуністичного майбутнього». Велику роль відігравала тема спорту і молоді, що була «безмірно віддана ідеалам радянського суспільства». У тематичному списку регулярно з'являлася своєрідно інтерпретована історична тема боротьби українського народу проти різного роду «гнобителів», яка була пов'язана з ідеологією революції і розвивалася переважно в тому ж напрямку, що й підготовка до святкування ювілеїв смерті чи народження Тараса Шевченка [51, с.288]. Художники, які дотримуватися такої тематики, вважалися зрілими, визнаними,

обдарованими, заохочувані званнями, нагородами та матеріальними винагородами.

Відомий дисидентський рух 1960-х років (рух «шістдесятників») уособлював політичну боротьбу незгодних із радянською політикою, торкався релігійних переслідувань церков та боротьби за незалежність та національну ідентичність. Дисидентський рух був досить поширеним явищем в СРСР, але не масовим. Він чітко відображав душевний стан суспільства і потрапляв у поле зору КДБ як небажане і небезпечне явище для державотворчого соціалізму [203, с.49].

Разом з тим, епоха 1960-х років у мистецтві породила актуальність самоусвідомлення свого «я», тісно пов'язаного з національною самоідентифікацією. Українські митці цього періоду розробляли етнографічну, міфопоетичну та історичну символіку та фольклор. Мистецтво «розстріляного відродження», авангард і народне мистецтво були переосмислені. Усі митці шукали шляхів виходу за межі соцреалізму [50, с.16].

Заперечуючи соціалістичну ідеологію, українські митці відстоювали авторські права своєю художньою мовою. Під час посттоталітарної відлиги, подальшого «партійного тиску» Л. Брежнєва, художники шукали своє місце в мистецькому середовищі (І. Марчук, Д. Стецько, В. Зарецький, А. Горська, П. Бедзир, Л. Кремницька, Г. Гавриленко) та інші.

Рух незгодних, що іменувався українським нонконформізмом, мав «націоналістичний присмак», тобто митці намагалися відобразити ставлення до історії та повсякденного життя людей через власну візуальну мову. Нова течія була спрямована на індивідуальний підхід художника до живопису та опрацювання «етнічної» історії у його творах за допомогою стилізації зображення, і не отримала жодної позитивної критики в тоталітарній державі. Такі рухи активно втручалися в мистецькі процеси, виступаючи проти системи [150, с.4].

Загалом аналізуючи стан у тематиці живопису радянської доби, мистецтвознавець І. Мозолевський відзначав той факт, що «художники рідко і

дуже рідко виходять із зачарованого кола одних і тих же тем, сюжетів та образів, що варіюються до крайніх меж. Замість того, щоб вивчати життя, відображати у своїх проведеннях його закономірність у типових образах, художники мислять природні форми прекрасного, часто не мають нічого спільного з істинно прекрасним у нашій радянській дійсності. Тракткування проблеми типового, без правильності якої нікому не знайти життєвий образ нового героя, надзвичайно складна, яка не полягає у реєстрації випадковостей» [7, арк.8].

Головною наративно-естетичною концепцією радянського мистецтва стала героїко-революційна тема і тема самовідданої праці на благо «комуністичного майбутнього». Значне місце займала тема спорту і молоді, «яка безмірно віддана ідеалам радянського суспільства». Тракткування історичної тематики так само виділялося своєрідністю і в основному пов'язувалося із магістральною темою боротьби українського народу проти різного роду «пригноблювачів». На ідейно-генетичному рівні ця тематика мала би бути пов'язана з ідеологією революції і розгорталася «переважно в єдиному напрямі підготовки до відзначення» роковин смерті чи дня народження Т. Шевченка, де з нагоди цих відзначень зрілі та визнані митці зазвичай отримували званням, нагороди та матеріальні заохочення [202, с.148].

«Застійне» десятиліття 1970-1980-ті років було складним і неоднозначним періодом розвитку українського образотворчого мистецтва. Мистецтво, як і раніше, було під впливом комуністичної ідеології та постулатів соціалістичного реалізму. Митцям доводилося виконувати державні замовлення на масштабні тематичні виставки: картини, гравюри, скульптури історико-революційної, військово-патріотичної та трудової тематики. У контексті розвитку історичного жанру особливого значення набули ідеологічно «вивірена» та «актуальна» тематика святкування 300-річчя возз'єднання України з Росією та тема Великої Вітчизняної війни, де тема української історії висвітлювалася виключно в руслі російської [103, с.68].

Відповідні тези про особливу місію «великого російського народу» та про «возз'єднання українського і російського народів» були майже напрямом для радянських митців для створення численних художніх творів у кінематографі, літературі, театрі, музиці та образотворчому мистецтві.

На зміну сюжетам історико-революційного та військово-патріотичного змісту прийшли нові, пов'язані з вітчизняною історією. Проте тематична перебудова мало впливає на звичні принципи художньої інтерпретації нових тем. У цьому контексті значного значення набули процеси стирання меж жанрів, зростання інтересу до метафор та алегорій у поєднанні з тяжінням до асоціативності, детермінованими загальними мистецькими тенденціями 70-80-х років. На той час у методиці навчання відчувався певний консерватизм щодо нових художньо-естетичних течій [147, р.174].

Тема української історії знаходила відображення в дипломних роботах ще за радянських часів, але композиційне і формальне вирішення цих робіт не виходило за рамки, визначені соціалістичним реалізмом. Лише після здобуття незалежності тема української історії та культури стала трактуватися в більш сучасних формах і широкому вимірі. Відповідно, у творчості багатьох авторів, зокрема, «Спокій» Л. Бруєвича (1994, майстерня А. Чебикіна), «Вінчання» І. Мельничука (1996, майстерня В. Забашти), а також як ілюстрації до твору «Опис Києва» Ф. Прокоповича у виконанні К. Радько (1998, майстерня Г. Галинської) – українська мистецька традиція переосмислена в контексті сучасної мистецької перспективи та світоглядних установок. Серед живописців спостерігалася тенденція до камерності, що сприяло вибору формального вирішення. Спад форматів полотен спочатку пояснювався важкою економічною ситуацією і водночас бажанням порвати з радянським минулим, характерним для великоформатних полотен, що були притаманні масштабуванню соцреалістичних творів [126, р.129].

Також варто наголосити, що 1970-1980-ті роки ознаменували складний і неоднозначний етап розвитку українського образотворчого мистецтва. З одного боку, образотворче мистецтво все ще захоплювалося комуністичною ідеологією

та постулатами соціалістичного реалізму. З іншого боку, у цей період значно активізувалося будівництво архітектурно-скульптурних пам'яток і монументальних комплексів, адже монументальне мистецтво з героїко-патріотичною спрямованістю змогло формувати естетику та виховувати патріотичні почуття радянського народу. Провідні українські художники відчували жорсткість творчого методу соцреалізму, і навіть за радянських часів диктатура намагалася розширити його межі. Проте з розпадом радянської системи в їхньому творчому мисленні відбулися реальні зміни. З кінця 1980-х років на мистецьке життя вплинули декілька важливих факторів: розпад ідеологічної системи контролю та стрімке падіння пріоритетів соціалістичного реалізму, прогресивні пошуки національної основи в протистоянні колись насадженому псевдоінтернаціоналізму і відкриття нескінченної різноманітності сучасного мистецтва.

Культурно-мистецький радянської доби процес був підпорядкований правильній партійній ідеології, і митці фактично спиралися на ці догми і норми, а про свободу творчого самовираження говорити не доводилося. Крім того, запровадження жорсткої ідеології в художньо-творчій сфері, спрямованої на тотальний контроль і підпорядкування партійній лінії та керівництву, фактично визначали тодішню культурну політику країни. Революційний чинник та його герої у відображенні війни та повоєнний чинник за пануючими правилами образотворчого мистецтва стали поштовхом до формування нових тем і героїзму в мистецтві, який тривалий час домінував у мистецтві історичного типу.

В результаті проведеного аналізу явища батально-історичного живопису другої половині ХХ ст. та його трансформувань в умовах ідеологізації культури можемо зазначити, що стан його розвитку став прямим наслідком запроваджених ще в 30-х ХХ ст. методу соцреалізму, який суворо встановлював межі реалістичного мистецтва і зображував нові ідеї, теми, сюжети та образи, пов'язані з радянською героїкою, пафосом боротьби за нові ідеали. Це, у свою чергу, мало безпосередній вплив на відбір творів митців у межах дозволеної

тематики, які мали втілювати реальні ідейно-політичні та суспільно значущі проблеми радянської доби з точки зору соціалістичного реалізму. Як наслідок, усталені ідеологи десятиліттями досить штучно відтворювали героїзовану радянську дійсність, зміщуючи акценти та замінюючи естетичні категорії. Тематичне зображення в історичному живописі битв цього періоду також увійшло в канон соціалістичного реалізму, реалізуючи теми революційно-військової спрямованості та «героїзованої соціалістичної дійсності». Разом з тим, у цей період з'являються численні твори, що відображають історичну тематику, пов'язану з історією України та її героями, так чи інакше торкаються національних витоків і духовної культури українського народу та втілюють кращі вітчизняні традиції майстрів батально-історичного живопису попередніх епох.

Висновки до II розділу

З'ясовано, що підвалинами та умовами розвитку батально-історичного живопису здебільшого є складні соціальні зміни, політичні потрясіння, збройні конфлікти, що впливають на ступінь художнього відображення та інтерпретації в рамках національної історії та культури, формуючи при цьому відповідні наративи на основі світоглядно-ціннісних засад, які поділяються членами певного суспільства.

Становлення батального-історичного живопису як жанру в межах української мистецької традиції бере початки від XVI-XVII століть та зображень на літописних мініатюрах, церковних сюжетних розписах, гравюрах. Потужно розвинена мілітарна складова українського суспільства і формування відповідної культури в різні історичні періоди на території України, що обумовлювалася характером суспільно-політичних та воєнних процесів впливало на зародження і формування батально-історичного живопису, його тематично-сюжетного наповнення, героїки, символічності.

Активізація інтересу до батально-історичної картини спостерігається з другої половини, кінця XIX століття та початків XX, що спричинилося процесами національного відродження, де значно посилилася увага до української проблематики як втілення націєтворчих завдань у культурно-мистецькій сфері суспільства. Розгортання процесів інституціоналізації художньої освіти на початку XX ст. та утворенням Української академії мистецтв поклало початок формуванню київської академічної школи живопису, і батально-історичного у тому числі, зберігаючи і передаючи тяглість традицій до сучасності.

Становлення київської академічної школи батально-історичного живопису в Київському художньому інституті 1950-ті – 1980-ті роки здійснювалося крізь призму суспільно-політичних і мистецьких процесів та з'ясовано, що основи академічної школи, що ґрунтуються на реалістичному

мистецтві, традиції якої лежать в основі сучасної художньої освітньої системи були закладені ще в 30-ті рр. ХХ ст. та успішно реалізовані в подальшій діяльності в межах провідного закладу вищої художньої освіти КДХІ-НАОМА. Означений період 50-80-хх рр. ХХ ст. охоплює найбільший за хронотопом етап діяльності радянської влади, що характеризується ідеологічно-репресивними заходами та впливами на сфери культурно-творчого виробництва та духовного буття. Разом з тим, повоєнний час, що веде відлік другої половини ХХ ст. визначив магістральною темою для батально-історичного живопису тему війни та її героїзму в руслі радянської партійно-ідеологічної парадигми та методу соцреалізму.

Трансформаційні процеси батально-історичного живопису в умовах ідеологізації художньої культури, що детермінувалися насамперед утвердженням на всіх офіційних рівнях радянського погляду на роль мистецтва у суспільно-історичних процесах. Відповідно до цього формуються підходи, що ґрунтувалися найперше на ідеологічних складниках, що безпосереднім чином визначало тематичну спрямованість художніх творів.

Поява феномену «шістдесятництва» обумовила започаткування нової візуальної мови в живописі та звернення до народної культури, її етнічної складової за допомогою стилізації зображення, його авторської інтерпретації.

РОЗДІЛ III

БАТАЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ЖАНР КИЇВСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ 1980-Х РОКІВ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Творчі майстерні батально-історичного живопису в Київському художньому інституті 80-х – 90-х років

У творчості митців кінця 80-х – початку 90-х років з'явилися елементи та настрої, характерні для постмодернізму – напряду, який на той час уже активно розвивався як домінуючий у країнах Європи та США. Якщо розглядати постмодернізм загалом, то його характерними рисами є естетична реакція на «класичний» авангард, який пародіює його уявлення про життя. Сучасність характеризується універсальністю, геометрією, одноманітністю та постмодернізмом: плюралізмом, різноманітністю, випадковістю та амбівалентністю. Загалом, на ідеологічному рівні, як зазначає дослідник О. Граб, історичні події 60–80-х років з їхньою філософією, пам'яттю, спадщиною та еволюцією стали основою української модерності, а також у координатах реальних проблем українського народу. Україна реального світу доводить, що вона не перестала бути сучасною і ще довго не перестане бути такою, духовним рухом українського опору стали «шістдесятники» [98, с.86].

Незважаючи на складні суспільно-політичні обставини, у 1960–1980-х роках відбувся помітний культурний поступ у творчому житті. Ці досягнення стали результатом плідної творчої праці цілої плеяди талановитих українських митців, які зуміли реалізувати свій потенціал в умовах краху тих віянь хрущовської доби, які дали новий поштовх їхній творчості. У всіх мистецьких жанрах, розглянутих у дисертації (музиці, образотворчому мистецтві, театрі, кіно), відбулися якісні зміни, новаторство та успіх у публіки як в СРСР, так і за кордоном. Проте особливого розвитку набули жанри, які не мали чіткого національно-ідеологічного навантаження або мали етнографічний характер.

Тому хореографічне, монументальне та оперне мистецтво в УРСР досягло високого професійного рівня. Новаторська діяльність українських митців-патріотів стала каталізатором національно-культурного пробудження українського суспільства [149, с.13].

Навіть у контексті соціалістичного реалізму 80-х років – «часу застою» – відбулося докорінне оновлення, накопичення нових якостей, а згодом і докорінний перегляд мови пластичного мистецтва. У вирі тогочасних подій привертала увагу справжні «професіонали палітрової комунікації»: художники А. Пламеницький, О. Захарчук, Ю. В. Єгоров, В. Задорожний, А. Лимарєв, Л. Гуцалюк, Ю. В. Луцкевич, Г. Неледва, В. Рижих, З. Флінт. Кожен із них чуйно переніс своє «внутрішнє» трансцендентне відчуття світу та свої переживання на полотно, а потім і на арену людських суджень.

Справді справжнє почуття любові до мистецтва об'єднало митців різних напрямків і тим самим збагатило мистецьку карту країни. Такий само потенціал продемонстрували В. Гурін, М. Романишин, А. Антонюк, В. Виродова-Готьє та Т. Голембієвська, В. Барінова-Кулеба, Г. Бородай, Ю. Дюльфан та інші. Заглиблюючись в історію України, усну народну творчість, фольклор, втілюючи на полотні міфи та легенди, пропагуючи ідеї національної самобутності, художники надихалися створювати власні картини. Таких митців, як Н. Вергуна, Ф. Гуменюка, О. Мельника, І. Остафійчука цікавила тема української історії з трипільської доби, скіфських впливів та уявлень про запорізьку барокову добу, до драматичних сторінок ХХ ст. (революція, геноцид, поразки й ствердження держави) [150, с.5].

На відміну від РРФСР, де мистецький нонконформізм було легалізовано з початком перебудови 1985 року, в УРСР ці процеси тривали до 1991 року, коли з проголошенням Незалежності з'явилася можливість повноцінно реалізувати всі національно-культурні надбання народу.

Як слушно відзначає М. Юр, у 1950-1980-х роках поряд з ідеологічним реалізмом як основним творчим методом розвиваються інші течії в живописі. Митці прагнули глибше пізнати світ, глибше зрозуміти свою культуру та

осмислити свою історію: усе це змінювало та розширювало тематику їхніх творів, формуючи поліфонію художньої думки та полістилістику втілення ідей [260, с.239].

1980 рр. в українському образотворчому мистецтві знаменують собою складний і неоднозначний етап розвитку. З одного боку, як і в попередні часи, образотворче мистецтво знаходилося в полоні комуністичної ідеології та постулатів соціалістичного реалізму. Художники повинні були виконувати державні замовлення до широкомасштабних тематичних виставок – полотна, естампи, скульптури з історико-революційними, військово-патріотичними і трудовими сюжетами. А з іншого, – саме в цей період значно активізувалось спорудження пам'ятників і меморіальних архітектурно-скульптурних комплексів, при цьому багато з них мали високий художньо-професійний рівень, було побудовано значну кількість музеїв, постійно організовувались художні виставки, зібрано цінні художні колекції з творів митців різних поколінь, що становлять золотий фонд українського образотворчого мистецтва [50, с.16].

З кінця 1980-х років на мистецьке життя вплинуло кілька важливих факторів: крах системи ідеологічного контролю та стрімке розкладання пріоритетів соціалістичного реалізму, прогресивний пошук національної основи на противагу насаджуваним раніше псевдоінтернаціоналізму, відкриття нескінченної різноманітності форм глобальної художньої творчості в цей момент. Українським митцям довелося рухатися одночасно, так би мовити, у протилежних часових вимірах. Їм було вкрай необхідно згадати минуле, закріпитися на міцній «стартовій позиції» і водночас розвинути відчуття свого майбутнього становища «у глобальному просторі». У комплексі зазначених явищ переважає увага до проблем сучасного мистецтва. Але це супроводжувалося й своєрідним поверненням у минуле, до ідей авангарду початку ХХ століття. Ці ідеї давно стали історичною спадщиною в західному світі мистецтва; за радянської системи вони були в «забороненій зоні». Найпоширенішими були вияви прихильності українських митців до ідей

експресіонізму та абстракціонізму. Особливе місце в мистецькому середовищі посідав «нефігуратив» [202, с.150].

Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років багато українських художників звернулися до абстрактного живопису, який набував дедалі більшої популярності. Причини цього явища можуть бути різними. Деякі були у цьому бачили економічний зиск, послуговуючись бажанням зробити все можливе для демонстрації активного «останнього» прояву сучасності. Інші відкрили додатковий простір для творчих експериментів. Проте найбільше зацікавлення виявили ті, для кого необ'єктивність була програмовою складовою у визначенні творчого шляху [202, с.150].

Знаковою і значимою тенденцією у контексті виставкових подій 1990-х років є збільшення виставок, бієнале, симпозіумів і конференцій, які вже мають не «всесоюзне» значення та статус, а є національними та міжнародними. Так, саме в цей період, коли кожна радянська республіка здобувала незалежність, питання про вияв національної школи постало найгостріше. Так, наприклад, вже у 1980-х роках українські графіки виявляли свій особливий стиль на всесоюзних виставках. Почали говорити про «нову хвилю» чи «нове пробудження» української графіки. Молоді митці все більше зверталися до тем, зумовлених зростанням національної свідомості. Народна творчість і національна самовпевненість є тим джерелом, яке живило творчість українських митців [135, с.128].

«Застій» як стабільність, що характеризувала основні соціальні процеси 1970–1980-х років, визначала також і стан художньої освіти. І хоча стилістичні пошуки, розпочаті у 1960-ті роки, продовжувалися на новому етапі, вони вже не могли сягнути такої вражаючої образності та новизни. Застійні процеси, що наростали в суспільстві, стали визначальними і для художнього життя. Навчально-творчі майстерні функціонували по кілька десятиліть під орудою незмінних керівників. До речі, і за часів незалежної України ці професори керували майстернями, щоправда їхня педагогічна концепція зазнала певних змін. Перебудова — короткий, проте цікавий з точки зору мистецтвознавчої

науки історичний відрізок. Насичений неординарними культурними та соціально-політичними подіями, він становить неабиякий інтерес для досліджень, оскільки став переломним у всіх без винятку аспектах культурного життя країни. Саме у роки перебудови започаткувалися процеси, що згодом призвели до змін у методичних підходах, тематичній та ідейній спрямованості мистецької освіти [133, с.89-90].

Одним з неформальних центрів на київській мистецькій мапі 1970-1990-х років була майстерня Віктора Рижих та його дружини Галини Неледві. В.Рижих працював у всіх традиційних жанрах і мав власну неповторну малярську манеру, що характеризувалася насамперед інтенсивними експресивними мазками та високою живописною культурою. У 1958 році закінчив Київський державний художній інститут (майстерня історичного живопису К. Трохименка). Давно є автором оповідних творів, у яких в образній формі описує різні явища сучасного життя. Пейзажі та натюрморти художника вирізняються оригінальністю колористичних рішень. Його портретні образи наділені переконливими психологічними властивостями. Найвідоміші історичні твори: «Берестейські реліквії» (1968), «На Капітолії», «Рим Цезаря», «Давнє Причорномор'я» (1982), «Конкістадор», 1993), «Римський мотив» (1996).

Творчий доробок художниці В. Барінової-Кулеби налічує велику кількість станкових живописних картин, у тому числі історичного спрямування. Серія робіт (близько 200 полотен) «Давнє і сучасне», присвячена життю людей на рідній Полтавщині, зробила вагомий внесок у розвиток національної культури. Основні твори: «1945» (1969), «Леся Українка над Пслоом» (1971), «Батьки на фронті» (1971), «Вісті з фронту» (1984), триптих «В ім'я життя» (1985).), «Урок миру» (1987), серія картин «Давнє і сучасне» (1986–2004) та ін.

Творчість українського народного художника Ф. Гуменюка є унікальним мистецьким явищем, яке вирізняється своїм колоритом і стилем. Навчався у Дніпропетровському художньому училищі, де був учнем Якова Калашника, закінчив Латвійську академію мистецтв у Ризі, закінчив Ленінградський інститут живопису (1971). Потім навчався в майстерні Я. Серебрянського і

писав полотна на історичні теми для музею Переяслава-Хмельницького. Викладав у педагогічних художніх інститутах Ленінграда, працював у Ленінградських художніх майстернях.

У 1988 році виставка Гуменюка експонувалася в залах Національного архіву Канади в Оттаві та Українського музею в Нью-Йорку. Там, познайомившись із місцевою українською інтелігенцією, художник зміг ближче познайомитися з життям діаспори та відобразити його на полотні. «Великдень у Торонто» — одна з композицій «канадського» періоду. Згодом брав участь у виставці творів українських художників у Гран-Пале в Парижі; персональна виставка в Національному художньому музеї в Києві, де була представлена ціла галерея гетьманів. У і 1993 р. Ф. Гуменюку було присуджено Національну премію в галузі образотворчого мистецтва імені Тараса Шевченка, з того ж року працює в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури, очоливши навчально-творчу майстерню історичного живопису. З 2000 року — професор кафедри живопису та композиції. Ф. Гуменюк завжди спрямовував. Направляє студентів до вивчення витоків живописної культури, давніх її видів: парусний живопис, ікона, храмові розписи. Важливий метод роботи — різноманітні тематичні постановки. Він пропагує фігуративний, реалістичний напрям. Творчість Феодосія Гуменюка ґрунтується на давніх національних духовних цінностях. Роботи магістра присвячені історичному минулому України, обрядам та віруванням українців. Мистецтво Феодосія Гуменюка розвивається від лірики до епосу, від ізоморфізму до поетично-ідеалізованої фантастики з ремінісценціями близьких йому мистецьких шедеврів Візантії, Венеції, українського бароко, бойчукізму [121, с.55]. Художник рішуче уникає чуттєвості та натуралізму, акцентуючи увагу на гармонії ліній, виразності ритму, кольору та фактури. Виходячи з цього, митець виробив власну поетику, яка базується на поєднанні українського символізму з сучасними принципами живопису.

У 1975 році роботи Ф. Гуменюка із зображенням козаків експонувалися на виставці нонконформістського мистецтва. Художника звинуватили в

націоналізмі та позбавили ленінградської прописки, тому Феодосій разом із дружиною та донькою переїхав до Дніпропетровська, де пробув шість років, працюючи над ескізами вітражів.

Яскравий представник київської академічної школи В. Гурін також репрезентував своє мистецтво означеного періоду, зокрема представлено твори історичної тематики: «Війна» (1978), «Над Славутичем. Ярославна» (1982), «Врятуй і помилуй» (1999). Він родом з Криму, навчався в майстерні Миколи Писанка в Сімферопольському художньому училищі. Школа В. Гуріна сповнювалася новими і новими знаннями, досвідом, збагачувалися працею, творчими пошуками. У КДХУ навчався у К.Трохименка і В.Забашти. мистецька школа В. Гуріна полягає не тільки в застосуванні новаторських технічних і технологічних засобів образотворення, а й, власне, у самих виплечаних ним образах. Глибокою за своїми сенсами була дипломна робота В.Гуріна «Перша весна» (1966), що являє собою зображення солдата на милицях, дівчинку з букетиком первоцвітів, які ідуть безкраїми червоно-смарагдовими, маковими пагорбами. Це перша для них повоєнна весна, коли її батько повернувся з фронту живим. Картина передає величезний біль, і червоні маки постають як символ пам'яті жертв Другої світової війни. Факт, що з козацьких часів люди вірили: ця квітка виростала там, де гинули козаки, боронячи рідну землю. В Україні червоний мак 2014 р. вперше став офіційним символом пам'яті жертв і річниці завершення Другої світової війни в Європі.

1966 року В. Гурін продовжив освіту в творчій майстерні академіка Академії мистецтв СРСР, видатного українського живописця С. Григор'єва. Також його взяли працювати на кафедрі живопису в інститут (1969), а у 1989 р. він років він очолив кафедру живопису і композиції і до останніх днів свого життя працював зі студентами. Також В. Гурін був керівником навчально-творчої майстерні станкового живопису та першим заступником голови Співки художників (1991—1997), головою Київської організації НСХУ (1997—2005).

Розмірковуючи про особливості київської школи живопису в цілому, В. Гурін слушно зауважив, що вона була різною на кожному етапі свого

існування: «Тих класиків, яких вони нас учили, уже немає. На їхнє місце прийшли ми. Те, що ми отримали від них, ми несемо до нашої школи. Крім того, кожен з нас раніше навчався в різних мистецьких середовищах, у різних школах і не лише в Україні. І, очевидно, кожен приносить із собою те, чому навчився у власному навчальному закладі. Наприклад, школа М. Гуйди, якою керує наймолодший керівник лабораторій, є краснодарська школа. Його майстерня, мабуть, відрізняється від майстерні, наприклад, В. Гуріна тим, що в його майстерні більше уваги приділяється колориту та кольоровій побудові, а роботи майстерні М. Гуйди характеризуються більшою тональністю. Навчально-творча лабораторія М. Стороженка має свої особливості: це лабораторія храмової культури, основою діяльності якої є канонічний храмовий живопис. Хоча нинішній іконопис у ньому виконано в сучасному, тобто оновленому баченні, основою його творчої сутності є ідея Біблії, Христа. Характеристика для всіх навчально-творчих майстерень НАОМА - це більш-менш сучасна хроматична пластика і декоративне уявлення про форму, що є основою класичної ікони [105, с.65].

Одного зі своїх з учнів, Михайла Гуйду, Віктор Шаталін запросив працювати у своїй майстерні. Такж М. Гуйда пройшов асистентуру-стажування Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури. Педагогічна діяльність М. Гуйди розпочалася зразу ж після закінчення навчання, 1982 року. Працюючи разом зі своїм учителем, М. Гуйда перейняв у нього багатий педагогічний досвід, і згодом збагатив і розвинув його власними викладацькими методиками.

Очолити майстерню батально-історичного живопису 1993 року, Михайло Євгенович Гуйда досить швидко зумів напрацювати індивідуальний стиль викладання, завдяки якому майстерня здобула значні успіхи. До характерних рис педагогічної методики М. Гуйди відноситься, передусім, акцентування на естетиці подачі живописного твору, що полягає у максимально відточеній майстерності манери та ліричному відображенні дійсності. Передаючи своїм студентам секрети професіоналізму, М. Гуйда спрямовує їх на

те, щоб паралельно з міцною академічною підготовкою вони шукали мистецький спосіб передачі дійсності. Безумовно, більшість його учнів намагаються якомога наблизитися до художньої манери самого М. Гуйди, переймаючи особливості його творчого почерку. «Майстерня – це ніби живе середовище, сповнене творчої енергії молодих талановитих художників, мудрістю та професійним досвідом вчителів, здобутками великих майстрів. Там живе мистецтво»- так зазначав М. Гуйда [109].

Педагогічний та творчий шлях художника пов'язаний з Китаєм, де Гуйда викладав живопис у Чже-Дзяньському педагогічному університеті та Університеті науки та технології Академії мистецтв Хангджоу. Його багаторічна плідна робота у галузі образотворчого мистецтва та художньої освіти, яку М. Гуйда проводить у КНР, наклала відбиток як на його творчий почерк, так і на викладацьку практику [151].

М. Гуйда належить до художників, які не просто створюють самобутні картини, а й формують естетичний простір, надають особливої поетики своїм творам. З'являється місце для мрій, душевних переживань, роздумів, спогадів, віртуальних подорожей, і глядач потрапляє у країну безмежної закоханості в предмет, об'єкт, колір. Душа наповнюється шквалом емоцій, виникає напруга творчого піднесення, побачена краса впливає на естетику свідомості. Саме таким є Михайло Євгенович Гуйда, доля якого переплелася з історичним минулим та сучасним українського народу [109].

Як відзначає О.Ковальчук, для кращого розуміння характеру навчання у майстерні М. Гуйди нагадаємо про особливості методу його наставника — В. Шаталіна. Вчитель вирізнявся тим, що будував академічні завдання не стільки за тематично-сюжетними ознаками, скільки за формальними, чисто умовними колористичними принципами. Хоча, звісно, в часи соціалістичного реалізму така характеристика є досить умовною, й адекватно може сприйматися лише в порівнянні з іншими постановками, в інших творчих майстернях, що працювали в цей період. Те ж може стосуватися й дипломних робіт випускників майстерні В. Шаталіна [125, с.21].

Вихованцем майстерні В.Чеканюка був живописець С. Базилев, який у 1977 р. закінчив КХУ, і до 1984 р. був викладачем. Серед робіт історичної тематики - «Пішов воювати» (1980), «Паломник» (1991).

Майстреню О.Лопухова у 1989 р. закінчила також представниця молодого покоління київської академічної школи живопису М.Соченко. З кінця 1990-х років викладає на кафедрі живопису. М. Соченко брала участь у подіях Революції Гідності, змальовуючи образи облич людей, робила замальовки. Створила портретну галерею учасників Майдану з різних куточків України, яка складається з близько 200 портретів. Після початку війни продовжувала займатися волонтерством, зображуючи поранених воїнів АТО в госпіталях. У складі високомобільної групи Центру морально-психологічного забезпечення Збройних Сил України неодноразово була на передовій і звідти привезла понад сотню портретів героїв та захисників України. Відтак, до Дня Збройних сил України в Українському домі презентували виставку «Народжені вільними». Своїми картинами та плакатами він організував та провів мистецьку акцію на підтримку О. Сенцова та інших українських політв'язнів, ув'язнених Кремлем під посольством РФ. В творчому доробку 50 персональних виставок, серед яких переважна більшість присвячені сучасним історичним подіям України: «Обличчя Майдану», «Воїни Світла» та ін.

Джерелом формування живопису історичної тематики в Київському художньому інституті були дипломні роботи студентів, що відображали ідейно-тематичні і художні пошуки. Як відзначає О.Ковальчук, у 70-80-х роках у зв'язку з явищами застою в політичному і культурному житті творчі пошуки в дипломних роботах також дещо сповільнюються. Тому тенденційну спрямованість тем, обраних для дипломних робіт, певною мірою можна порівняти з часами консерватизму, характерними для російської академічної школи другої половини XIX ст. На перший погляд, твори цього періоду відповідають усім вимогам навчальної програми: учні розв'язують складні композиційні завдання, демонструють уміння працювати з життєвим матеріалом тощо. Проте характерна для мистецтва 60-х гострота й

оригінальність світогляду згасає. Натомість з'являється тиражування готових зразків і технік, що безумовно наближає цей період до 1940-1950-х років. Дипломні роботи цього періоду характеризуються тяжінням до монументальності та буржуазного пафосу. Звертаючись до революційної та військової тематики, студенти прагнули наслідувати діяльність своїх вождів. Студенти фактично наслідували їхні техніки, не намагаючись знайти нові шляхи в мистецтві. У творах відчувається певна композиційна жорсткість, використання наперед сформованих схем. Прикладом може бути твір В. Арсенова «Геологи» (1974), в якому герої переправляються через бурхливу річку, який і за сюжетом, і за композицією дослівно повторює відомий твір В. Пузиркова «Чорморці» (1947). Однак у серії робіт учням вдалося досягти художніх здібностей завдяки виразності справді оригінальних композиційних рішень. Це твори О. Титова «Іскра» (1974), О. Дорохтея «Польовий шпиталь» (1975) (майстерня В. Шаталіна), Г. Олімпіюка «Увертюра» (1976), Є. Гордійця «Заради життя на землі» (1977) (майстерня О. Лопухова), В. Алікберов «Біля джерела. 1942» (1984) (майстерня В. Пузиркова). Незважаючи на типово соцреалістичну тематику, цим творам притаманна висока образотворча культура, яка продовжує кращі зразки європейської класичної школи. Перебудова дала приклади досить оригінального використання традиційних прийомів для створення творів нового, несоціалістичного змісту [126, с.126].

У період перебудови зросло прагнення випускників до розробки нових формальних засобів, і без того небажаних у студентські роки. Тому багатьом картинам молодих художників властива невпинна тенденція до вираження формального дослідження через модернізацію художньої мови. Академічна підготовка, яку отримали ці молоді митці, і бажання утверджувати інновації в мистецтві дали їм можливість створювати оригінальні роботи. Картина А.Зорка «Велике хрещення» 1991 року стала програмною в новітній історії київської школи живопису. Будучи учнем визнаного майстра тематичного живопису О.Лопухова, А. Зорка знайшов власний спосіб трактування історичного сюжету. Полотно відрізнялося від більшості композицій того часу, де

традиційна подача образів прийомами класичної роботи над тематичною картиною вимагала чіткого зображення сюжету, ретельної розробки типів персонажів, їх костюмів та антуражу. За допомогою вишуканої умовної кольорової гами, продуманої живописної тональності та вдалої композиції людських мас у пейзажі він створив оригінальний образний твір. Подібні твори, нові за своїм формально-композиційним вирішенням, фактично стали іконами свого часу. Однак через соціальні обставини вони не отримали достатнього висвітлення в пресі та не були широко представлені на виставках і каталогах [126, с.128].

Тема вітчизняної історії висвітлювалася в дипломних роботах радянської доби. Проте композиційне і формальне вирішення цих творів не виходило за рамки, визначені соціалістичним реалізмом. Лише після здобуття незалежності тема української історії та традиції почала трактуватися в більш сучасних і синтетичних формах. Студенти змогли більш органічно і сміливо використовувати національні традиції. У творчості багатьох авторів, зокрема, це «Мир» Л. Бруєвича (1994, майстерня А. Чебикіна), «Весілля» І. Мельничука (1996, майстерня В. Забашти), ілюстрації до твору Ф. Прокоповича «Опис Києва», виконана К. Радько (1998, майстерня Г. Галинської) - українська образотворча традиція переосмислена в контексті сучасної художньої перспективи [126, с.129]. Слід зазначити, що протягом багатьох десятиліть звернення до історичної спадщини, характерне для М. Бойчука, вважалося ідеологічно некоректним і не підтримувалося офіційною ідеологією. Звичайно, прихильники так званого «суворого стилю» також намагалися адаптувати історичний досвід минулих епох до потреб сучасного мистецтва. Однак загалом такі спроби протягом радянського періоду були досить поодинокими. Нарешті, мистецтво соціалістичного реалізму заявило про свій постійний поступ у дусі прогресивних і новаторських змін. Дипломні роботи майстерні Ф. Гуменюка стали яскравим прикладом грамотного використання західноєвропейських традицій. Особливої уваги заслуговують картини О. Бедаревої «Пісні

травоплетіння» (1998), А. Гончара «Григорій Сковорода» (1997) та Ю. Сковорода (1997). Куїнджі «Золоті двері» (1997) [126, с.130].

Таким чином, в результаті аналізу діяльності творчих майстерень батально-історичного живопису в межах означеного періоду КДХІ, з'ясовано, що вони відображали основні тенденції в розвитку образотворчого мистецтва України, а також здійснювали творчі пошуки стосовно оновлення художньо-образної мови, її виразовості тощо. Твори батально-історичної тематики створювалися на засадах реалістичного живопису, втім для митців відкривалися нові можливості в опрацювання історичних тем, джерел і створення нових сюжетно-тематичних композицій.

3.2. Розвиток батально-історичного живопису в контексті суспільно-історичних процесів періоду Незалежної України

Зі здобуттям Україною самостійності перед національною художньою школою постали нові проблеми, пов'язані з визначенням напрямків розвитку та особливостей становлення національної художньої школи 90-х років ХХ ст. Основна відмінність їх полягає у тому, що кадровий склад викладачів 1990-х не зазнав кардинальних змін, на відміну від періодів першої половини ХХ ст., коли була заснована Українська академія мистецтва (1917), а в 20–30-ті роки здійснювалися реорганізації цього навчального закладу з відчутними змінами у викладацькому, а також студентському складі. На живописному факультеті академії 1993 року за ініціативи ректора А. Чебикіна, з урахуванням історичного досвіду УАМ, було створено кілька нових індивідуальних творчих майстерень. Так, до вже існуючих майстерень під керівництвом О. Лопухова, В. Пузиркова, В. Шаталіна та В. Чеканюка додалися майстерні В. Гуріна, Ф. Гуменюка, М. Гуйди, В. Забашти, М. Стороженка із чіткішою жанровою спеціалізацією. Майстерні набули більш чіткої жанрової спеціалізації [133, с.91].

В цей період також виникали дискусії серед митців про існування та розвиток культури в нових умовах. Йшлося про відродження культурних традицій і створення національної мистецької школи. Завдяки запрошенню нових професорів в Академії з'явилися нові освітні та мистецькі спеціалізації: були засновані майстерні храмової культури (у зв'язку з розгортанням в Україні будівництва храмів), історичного та пейзажного живопису, станкового живопису В. Гуріна, М.Гуйди; у 2004 р. відновлені кафедри, які існували на початку функціонування [183, с.36].

Представники київської художньої школи почали працювати в різних напрямках і течіях сучасного мистецтва на початку 1990-х років. Насамперед, це звернення до національної та сакральної тематики, поглиблене вивчення історії в її новому, чесному трактуванні, оволодіння досягненнями європейського та світового живопису, графіки та скульптури [205, с.215].

Початок 90-х років характеризується активною творчою роботою більшості київських митців. Цьому сприяла оновлена Україна, прийняття нової Конституції, затвердження державних символів – тризуба та жовто-блакитного прапора, використання козацької символіки і водночас – можливість творчих зв'язків із зарубіжжям – активні поїздки київських художників до Канади, США, Німеччини, Франції, організація виставок у Чехії, Словенії, Польщі, Угорщині та Болгарії [205, с.217].

Зміни в художньому житті обумовлювалися також посиленням ролі нових ринкових відносин. Закономірно, що вони кардинально вплинули і на роль художника, педагога, зрештою й студента у соціумі, що зумовило також еволюційні зміни у художній освіті. Зміну ситуації на факультеті можна значною мірою пов'язати з відходом педагогів старшої генерації, зокрема професорів В. Пузиркова, В. Чеканюка В. Шаталіна та останнього представника класичної реалістичної школи О. Лопухова, котрі керували майстернями ще з радянського періоду [133, с.92]. У зв'язку з тим, що країна дедалі більше віддаляється від моделі тоталітарного суспільства, вплив державних структур на соціально-культурні процеси вже не є таким важливим чинником, як у

радянські часи. Звичайно, на практиці можна було б розподілити періоди за роками роботи керівників творчих майстерень, однак такий принцип поділу буде суто біографічним і не відобразатиме загальних процесів мистецького життя. Слід зауважити, що останніми роками педагогічні принципи викладачів певною мірою еволюціонували [133, с.93].

На зламі ХХ–ХХІ ст. українські митці продовжують розвивати традиції батально-історичного мистецтва, відтворюючи на полотні як славетні воєнні події історії нашої країни, так і її трагічні сторінки: «Данило Острозький у битві на Синіх Водах. 1362 р.», «Бій під Берестечком. 1651 р.», «Козаки гетьмана Петра Сагайдачного здобувають Кафу. 1616 р.», «Бій під Сидоровим» (показ бою української та більшовицької кінноти) художника А.Орльонова; «Козацька атака», «Корсунська битва», «Запорізький степ», «Крути» (А. Серебряков); «Хотинська війна 1621 р.», «Нічний бій козаків проти турків», «Конотопська битва», «Взяття князем Данилом Галицьким у 1238 р. фортеці Дорогичин», «Битва на Синіх Водах», 1362» (А. Холоменюк); «Битва під Берестечком», «Зруйнування Січі», «Наступ на турецький редут» (С.Чайка) та ін. [52, с.244].

Незалежність підштовхнула Спілку художників України до активного перегляду цінностей, які раніше вважалися священними та фундаментальними. На перший план вийшли проблеми, які десятиліттями хвилювали митців, але не вважалися пріоритетними в цій системі. У зв'язку з тодішніми молодшими членами організації говорили про згадану нову і до того ж «гарячу» хвилю українського малярства, їхні пошуки в образотворчому мистецтві і особливо в малярстві відповідали пошукам світового мистецтва того часу, від яких українські художники тривалий час були відірвані [205, с.219].

У тодішній Українській академії образотворчого мистецтва і архітектури була створена майстерня історичного живопису. Історичні полотна керівника цієї лабораторії Ф. Гуменюка розкрили надзвичайно цікаві теми. Золоту медаль Академії мистецтв отримала робота В. Чеканюка «Діти Богдана», незвичайну серію портретів унікальної історичної постаті – Галшки Гулевичівни – створено київськими живописцями за рахунок Національного університету ім. Києво-

Могілянська академія»: художньо виразні й образно переконливі твори Л. Воєдила, М. Перевальської, В. Кравченка, Н. Задорожної. Історико-етнографічно вивірений цикл картин «З української старовини» створила О. Полтавець-Гуйда. Заслуговують на увагу роботи О. Солов'я «Мандрівний філософ Г. Сковорода», цикл картин «Гетьмани України» В. Франчука. Історична тематика яскраво відображена у творах Л. Сотник та Ф. Гуменюка представлена на виставці «500 років козаччині» [205, с.219].

Батальний живопис у його класичній традиції в сучасному українському мистецтві представлений не надто широким колом авторів і робіт, але в цьому контексті виділяється творчість талановитого київського художника Андрія Серебрякова, творчість якого переважно складається з історії України періоду Козацький період. Якщо ми уважніше придивимося до змісту і тематики картин Серебрякова, то побачимо, що вони не тільки художньо майстерно відображені події української історії, а й демонструють ретельну роботу автора з джерелами, достовірність історичних фактів і вивчення краю, де все відбувалося та інші деталі, що є результатом цього: цілісність сюжету образу, прочитання закладених глибинних смислів. Автор любить українську історію, знає великий історичний матеріал, але для його вибору тем характерні невідомі та маловідомі сторінки історії, які ще не відтворені засобами образотворчого мистецтва. Водночас значну частину своїх творів митець присвятив невідомим подіям козаччини та переможним битвам, які тривалий час замовчувались (навіть у радянській історіографії), були недостатньо вивчені та не були відомі народу. публічний . широкої громадськості, особливо війни козаків проти московського війська та інші військово-історичні події. У цьому контексті виникає нагальна потреба в художній візуалізації, яка має на меті не лише створити образ далекої історії, але, насамперед, збудити патріотизм, національну гордість та усвідомлення власної культурної ідентичності. Відповідно, ці знаки становлять цінність військового мистецтва А. Серебрякова і поєднуються з високим рівнем художньої образності та динамічності зображених на картинах. І саме такі твори варто представити широкому загалу,

через які можна яскраво вивчити героїчну історію українського народу, який знає велику кількість успішних бойових походів проти ворога і формується в масовій свідомості парадигма непереможності та перемоги в боротьбі за волю та незалежність країни, яка має власну військову традицію та опір протягом століть історії. Тому звернення А. Серебрякова до важливих питань української історії має значний вплив не лише на розвиток сучасного мистецтва, а й на формування національної свідомості громадян.

А.Серебряков родом з Луганщини (м. Кіровськ). Спочатку навчався у Луганському художньому училищі (курс М. Піщанського), зодом вступив до Київського художнього інституту на факультет живопису, навчався у майстерні професора В. Шаталіна. Останній, своєю чергою, успадкував майстерність відомих українських живописців Карпа Трохименка, Костянтина Єлеви, Михайла Шаронова, які були його вчителями. Звернення до історичного минулого України визначило самобутній стиль художника та його творчий шлях. Сам автор, зокрема, зазначав: «Може не лишитися документів про ту чи іншу подію сьогодення, а полотно, що її відтворить, залишиться, і наступні покоління відчують зв'язок з нами, як ми відчуваємо зв'язок з тими, хто жив у XVII чи XVIII століттях через картини тогочасних художників. <...> Завжди, ще з дитинства мене цікавила історія ... коли прогулююся на Андріївському узвозі, відчуваю, що кожен камінець, на який ступає моя нога, має свою історію. Ці таємниці цікавлять мене. І наше сьогодення – це лише камінець історії в майбутньому» [56].

У творчому доробку художника представлені теми, пов'язані зі світовою історією, зокрема картини: «Воїн» (2001), «Північна Італія» (2004), «Полювання в античні часи» (2006), «Іспанська Реконкіста» (2007), «Бій греків зі скіфами» (2007), «Гравці» (2009), «Воїн, що відпочиває» (2010), «У хрестових походах» (2010) та ін.

При цьому свою творчу уяву А. Серебряков зосередив не лише на історичному минулому, а й на героїчних аспектах ратних подвигів та української боротьби, де обрав найпліднішу епоху — добу козаччини.

Художник не тільки звертається до відомих подій і тем, а й заглиблюється в маловідомі та невідомі події, а подекуди вперше отримує новий матеріал для художнього відтворення.

Важливу роль у спрямуванні творчості митця відіграла багаторічна співпраця з Центральним музеєм Збройних Сил України, який замовляв численні роботи для ілюстрування виставок про бойові дії та битви козаків. Оскільки відомих картин на окремі сюжети просто не було, завданням А. Серебрякова було опрацювати матеріал і потім його художньо відобразити. Результатом стала серія робіт, що охоплюють період між XVI–XVII століттями, охоплюючи століття, де було чимало відомих битв і походів гетьманів і козацьких полководців. Зокрема, вперше художником було відображено низку переможних битв українців періоду 1514–1659 рр. Ілюстрації цих битв передають гостре емоційно-бойове напруження героїзму та мужності під час поєдинку супротивників. Заслуговує на увагу також експеримент А. Серебрякова, який відтворив графічні схеми руху війська у вигляді граверного зображення [56]. Є роботи, виконані тушшю та олівцем, які нагадують стиль сепії, це «Здобуття Кафи запорізькими козаками. Бій за цитадель. 1616 р.», «Битва під Оршею. 8 вересня 1514» (обидві виконані 2008). Стосовно «Битви під Оршею...», у якій князь К. І. Острозький з 30-тисячним військом розгромив 80-тисячне московське військо, варто зазначити, що це була перша художня візуалізація цієї події в Україні, окрім стінопису у костелі св. Франциска в Кракові) [209, с.148]. Битва під Оршею (нині територія Білорусі) – один із ключових моментів литовсько-московської війни 1512-1522 рр., несправедливо забутий істориками і який фактично на довгі роки приніс князю К. Острозькому славу переможця та національного героя цієї війни [108, с.19-20]. Історики зазначають, що князь К. Острозький був одним із найкращих європейських полководців XVI ст. і брав участь у близько 63 переможних битвах [92, р.27]

Не менш визначним у низці переможних походів козаків був похід гетьмана П. Конашевича-Сагайдачного на Москву 1618 р., у якому він уславився як видатний полководець. А. Серебряков описав один епізод цього

походу: «Гетьман П. Сагайдачний перед штурмом Арбатських воріт. 1 жовтня 1618 рік» (2008). Козацьке військо П. Сагайдачного прийшло на допомогу польському князеві Владиславу і разом обложило Москву та підготувало наступ перед Арбатською брамою, який однак не було здійснено, і Польща тоді уклала мир з Москвою [107]. «Сагайдачний був уже з усіма козаками біля Арбатських воріт, де вже Острожні ворота були підірвані, і отаман міг вільно ввійти в місто й знищити його. Але сталося так, що Сагайдачний зупинив напад» [67, с.78]. Власне, цій кульмінації присвячений сюжет А. Серебрякова, який показує П. Сагайдачного в оточенні козацького війська.

Значна кількість епізодів національно-визвольної війни 1648–1654 рр. під проводом Б. Хмельницького знайшла відображення у творчості А. Серебрякова. Так, заслуговує на увагу малюнок тушшю «Битва в урочищі Жовті Води. 1648 рік» (2008), суцільна, багатофігурна сцена битви, яка стала першою значною перемогою українського народу, що повстав під час Національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького.

Однією з найяскравіших перемог 1648 р. була також Корсунська битва, у якій 15-тисячне козацьке військо за допомогою татарської кінноти розгромило польське військо М. Потоцького. У цій битві розкрився тактичний талант Б.Хмельницького, який дав змогу отримати перевагу над польським військом [224]. Цій битві присвячена олійна картину А. Серебрякова «Битва під Корсунем». Травень 1648» (2008), де основою композиції було польське військо з возами, що в'їжджає в ущелину під Корсунем і опиняється оточене з усіх боків між пагорбами та болотом. Атака козацького війська М. Кривоноса і Тугай-бея викликала паніку в таборі, яка закінчилася подальшою поразкою польського війська.

Окрім авторської інтерпретації переможних битв козацької армії під Жовтими Водами, Корсунем, Пилявцями осібно стоїть Збарзька облога – одна з найважливіших операцій селянсько-козацького війська під проводом Б. Хмельницького проти польсько-шляхетських військ у Визвольній війні. Облога Збарзького укріпленого табору і замку польським військом тривала з 10 липня

по 21 серпня 1649 р. За умовами Збараської угоди 1649 р. блокаду було знято, але багато польських вояків загинуло на зворотному шляху. І справді, війська польської корони були повністю знищені [56]. «У працях більшості польських дослідників оборона Збаража описується як сутичка жменьки героїв проти незліченної варварської навали. Щоб зміцнити цей образ, автори вдалися до джерел, які значно перебільшували чисельність козацького війська, навіть сягаючи фантастичних півмільйона осіб [244]. Наочне художнє відображення цієї події знайшло своє втілення в акварелі А. Серебрякова «Облога Збаража. Літо 1649». (2009), де на передньому плані постаті козаків стоять на фоні диму та залишків багаття з переможно піднятими шаблями та хоругвами. Не менш нищівним був напад польського війська козаків під Зборовом на Волині, який стався в 1649 р. Цьому присвячена ще одна робота А. Серебрякова: «Штурм польського табору під Зборовом. Серпень 1649». (2009), де на передньому плані на тлі знищених обозів польського війська зображено бій козаків з поляками.

Чи не вперше в образотворчому мистецтві А. Серебряков створив художнє зображення переможної битви козацького війська Б. Хмельницького під Батогом (тепер Вінницької області) 1652 р., у результаті якої польсько-литовське військо було розгромлене на лівобережжі Південного Бугу. Поляки були змушені спішно залишити територію Гетьманщини, на якій вони перебували за умовами Білоцерківського договору 1651 р. Реконструюючи хід битви, історики зазначають, що «битва була ретельно спланована штабом Б. Хмельницького. і передувала не менш ретельна тактична розвідка сил противника і вивчення оборонного стану його укріпленого табору», а також характеристики рельєфу» [221, с.97]. У результаті Батозької битви українській стороні вдалося скасувати не вигідні умови Білоцерківського договору, що сприяло подальшому розвитку держави.

Події пізнішого періоду української історії, що припали вже після смерті Б. Хмельницького і збіглися з періодом відкритої громадянської війни та інтервенції на територію України та ознаменувалися знищенням завоювань визвольної війни, пов'язують з ім'ям гетьмана І. Виговського та його успішним

походом проти московського війська О. Трубецького, який завершився перемогою козаків під Конотопом у 1659 р. та облогою й розгромом загонів князя С. Пожарського біля с. Сосновка. У ході цих подій А. Серебряков обрав сцену взяття в полон князя Пожарського («Конотопська битва. Взяття князя С. Пожарського. Червень 1659 р.», 2009 р.), де козаки, скупчившись і оточивши його, тягнуть з коня. На задньому плані видно велике козацьке військо, яке підтримує своїх товаришів. Таке зображення битви є першим художнім баченням цих історичних подій, які тривалий час не висвітлювалися істориками.

Слід зазначити, що серед творів А. Серебрякова є як складні багатофігурні композиції, так і однофігурні композиції, що знаходяться на першому плані, зокрема: «Козак із соколом» (2003), «Степ» (2006), «Богун. Усе починається» (2007), «Поєдинок» (2007), «В похід» (2008), «В степу» (2009), «Знамя» (2013), «Козацька варта» (2014). Кожна з цих робіт репрезентує центральний образ одного чи кількох козаків, зображених однаково за рухом і динамізмом, передаючи певні яскраві моменти подій, з ретельно прописаними деталями вбрання та супутніх предметів, що передають дух епохи та побуту козаків.

Таким чином, можна говорити про спадкоємність мистецької традиції українського батально-історичного живопису, що існувала в межах київської школи баталістики на базі Київського художнього інституту і знайшла яскраве відображення у творчості художника А. Серебрякова. Аналіз значної частини творчого доробку А. Серебрякова дозволяє відзначити, що основна тематика творів присвячена героїчним подіям козаччини, в яких автор втілює найкращі якості борців за волю і незалежність, а також реалізовуючи ідеї української державності. З художньої точки зору роботи А. Серебрякова є довершеними зразками сучасного батального живопису з майстерно виписаними композиціями, кольорами та образами. Живопис А. Серебрякова має власний стиль, в основі якого лежить авторське прочитання та осмислення подій української військової історії, поєднане з мистецькою традицією українського

мистецтва та культури загалом. Усі роботи митця надзвичайно глибокі за своїм духовно-смісловим змістом, розкривають глядачеві велич історії України та видатну роль її державних і військових діячів у реаліях тогочасного європейського світу, відстоюючи незалежність своєї держави.

У часи незалежної України ця традиція збереглася з тією різницею, що перед художниками постало питання зображення невідомих і спотворених радянською пропагандою сторінок історії України, її звитяжних битв і видатних особистостей, які присвятили своє життя боротьбі за волю і незалежність, присвячений перезапуску. Ця тенденція простежується у творчості й інших сучасних митців, таких, як О. Орльонов, О. Шупляк, О. Карпенко та ін. Доволі значимим, на нашу думку, є творчий доробок київського художника, випускника Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури А. Орльонова.

Творчість А. Орльонова помітно вирізняється на тлі як загалом сучасного батально-історичного живопису, так і належить до яскравих явищ українського образотворчого мистецтва загалом. Художник навчався в Ташкентському художньому училищі, а згодом у 1999 р. вступив до Академії образотворчого мистецтва і архітектури, де навчався в майстерні батального живопису В. Шаталіна та М. Гуйди, а також закінчив там аспірантуру в 2003 р. Дипломною роботою А. Орльонова була робота по створенню діорами на тему «Битва під Берестечком», яку він успішно опанував. А. Орльонов є засновником і головним художником Української студії бойових мистецтв. З 2009 р. йому належить проєкт по створенню творів, присвячених славетним подіям та особам в історії української держави «Україна: історія великого народу». У цій серії робіт Орльонова можна знайти відомі картини, присвячені засновникам міста Києва, героям Грюнвальдської битви (1410) і битви на Синіх Водах (1362).

Серед основних і значимих робіт художника можемо виокремити наступні: «Освоєння дикого заходу», «Лист додому» (обидві – 2001), «Венеція» (2002), «Бій під Берестечком. 1651 рік», «Стамбул» (обидві – 2004), «Св.

Кирило та св. Мефодій» (2005), «Козаки гетьмана Петра Сагайдачного здобувають Кафу. 1616 рік» (2006), «Конотопська битва» (2007), «Полковник Іван Богун», «Князь Костянтин Острозький», «Патріарх Кирило Лукаріс», «Каір» (усі – 2008), «Кий з батьком приймають гунських послів. 450 рік», «Князь Кий захищає фортецю Києвець на Дунаї. 487 рік», «Богдан Хмельницький», «Київ» (усі – 2009), «Щек, Хорив і Либідь засновують Київ. 482 рік» (2010), «Князь Кий на прийомі у імператора Візантії. 484 рік» (2011), «Данило Острозький у битві на Синіх Водах. 1362 рік», «Галицькі хоругви у Грюнвальдській битві. 1410 рік» (обидва – 2012), «Благословення Феодосія Святого. Києво-Печерська Лавра. 1443 рік», «Князь Федір Острозький» (обидві – 2013) [188].

Хронологічно твори О. Орльонова охоплюють різні періоди історії України, їх умовно можна поділити на цикли, пов'язані між собою темою, подією чи днем: зображення подій з історії Київської Русі та Козаччини, громадянської війни, портрети відомих історичних діячів тощо. Найвідомішою серією картин є картини з життя українських князів Острозьких. Картина «Галицькі хоругви в Грюнвальдській битві 15 липня 1410 року» присвячена одному з вирішальних епізодів битви, в якій відзначилися воїни руських земель, у тому числі й загін князя Федора Даниловича Остроцького. Ця боротьба є частиною історії багатьох європейських країн, в тому числі й України. З одного боку – військо Тевтонського ордену, з іншого – союзники: Королівство Польське та Велике князівство Литовське. На полі бою були хоругви з гербами руських земель Галичини та Львівської, Подільської та Перемишльської, Холмської, а також хоругви Волині та Берестейщини, Київщини та Чернігівщини [155, с. 107-108].

Картина «Князь Данило Острозький у битві на Синіх Водах. 1362 рік» присвячено битві, в якій військо Великого князя Литовського, Руського і Шемитського Ольгерда розгромило об'єднані війська трьох місцевих володарів Орди, що століттям раніше визначило долю українських земель. У битві воєначальників брав участь родоначальник князів Остроцьких Данило. Також можна побачити картину «Підкорення Кафи», присвячену одному з морських

походів гетьмана Сагайдачного, під час якого козаки в липні 1616 року здобули Кафу (Феодосію) і визволили кілька тисяч невільників [155, с.108].

Не менш значимою є серія робіт А. Орльонова, що відображає добу УНР та присвячена 100-річчю Служби зовнішньої розвідки, в якій відтворено портретні зображення розвідників. На підготовчому етапі художник досить ретельно досліджував однострої доби УНР, характерні типажі людей того періоду, вбрання, зачіски, біографічні дані персонажів, спогади про них, також були численні консультації з істориками. В підсумку це дало змогу чіткіше передати не лише зовнішність, а й характер цих особистостей [217].

У портретній галереї представлені такі особистості, як Ольга Басараб, зв'язкова Української військової організації; повстанський ватажок Орел (Яків Гальчевський), який згодом став начальником розвідпункту військової спецслужби Державного центру УНР в екзилі на Волині; Петро Липко – останній старшина армії УНР та один з організаторів розвідувальної діяльності періоду Директорії; Микола Красовський, начальник Інформаційного бюро Розвідуправління Генштабу Армії УНР; Іван Вислоцький, начальник відділу розвідки УГА Петро Філоненко, повстанський ватажок, розвідник повстанського партизанського штабу під проводом Юрка Тютюнника. У цьому аспекті набагато важливіше усвідомити конкретну особистість і привернути до неї увагу, окреслити її цілісний образ у художньому вимірі. Період визвольних змагань 1917-1921 рр. відображено на картині А. Орльонова «Бій під Сидоровом», присвяченій одному з найбільших боїв між українською та більшовицькою кавалерією 25 липня 1920 р. і виконаній художником на від імені фонду «Імена» незалежної України 1917-1924 [155, с.109].

Вагоме місце у творчості О. Орльонова посідає й новітній період історії України, де одним із найвідоміших творів митця є картина «Ми є народ. Становлення нації», що включає близько тридцяти відомих українців, які героїчно загинули на Донбасі, захищаючи територіальну цілісність і державний суверенітет України. Серед них: І. Брановицький, В. Гарматій, Б. Завада, О. Капуша, А. Кизил, О. Лавренко, Р. Лужевський, Д. Майборода, О. Міхнюк, К.

Могилко, І. Момот, Є. Пікус, В. Рибак, Т. Сенюк, В. Сліпак, С. Табала, Є. Тельнов, С. Цимбал, М. Яровий, С. Кульчицький, Р. Хамраєв та ін. [155, с.109].

Зазанчимо, отже, що А. Орльонов належить до покоління сучасних художників батально-історичного жанру, що представляють київську школу живопису. Його творчість відображає значний хронологічний діапазон української історії, починаючи від Київської Русі, українського середньовіччя, козаччини, визвольних змагань і сучасності. У сюжетно-композиційному відношенні твори А. Орльонова включають зображення батальних сцен, тематичні картини історичного спрямування, портрети видатних діячів української історії та визначних культурних подій. Серед сучасних зразків живопису українських історичних баталій значиме місце належить творчості А. Орльонова, яка на основі вивчення численних джерел і фактів містить авторське осмислення та трактування важливих історичних подій та особистостей різних періодів історії України. Творчість О. Орльонова належить до сучасного українського реалістичного живопису, а історичний тематичний образ у прочитанні митця набуває нового рівня художнього відображення.

Історична тема значною мірою представлена у творчості О. Полтавець-Гуйди, зокрема циклом робіт художниці «З української старовини», який був нею створений протягом 1998-2001 рр., серія історичних творів «З Україною в серці» та низка портретів сучасників та видатних особистостей України (2000-2001 рр.). Твори на історичну тематику присвячені переважно добі українського бароко та зображують у різноманітних сюжетах і композиціях відомих історичних діячів, зокрема Івана Мазепу та численну козацьку старшину. Зображення української аристократії — прерогатива митця. Найвизначнішими творами О. Полтавця-Гуйди на історичну тематику є «Присяга І. Мазепи на вірність Україні», «Портрет Пилипа Орлика, творця першої Конституції», «Останній гетьман. Портрет Павла Скоропадського», «Тарас Шевченко і Семен Гулак-Артемівський», «Портрет н.а. України Наталія Сумська в національному вбранні», «Пісня Тараса Компаніченка» [156, с.63].

Інтерес мисткині до історії України знайшов творче вираження в циклі картин «З українських старожитностей», в якому особлива увага приділена традиційному побуту українців, звичаям та обрядам. Давня символіка народного вбрання різних верств населення, їх культура і краса, образний вплив і властивості заклинань – все це стає темою композицій «Великдень» (1997), «Сусіди» (2001), «Весільні рушники» (2002) [156, с.63].

Також варто звернути увагу і на роботи випускників НАОМА, які свої дипломні роботи виконували на історичну тематику, зокрема мова йде про вихованців професора В.Гуріна. Яскравим прикладом виразної і водночас заснованої на засадах реалістичних традицій роботи є картина С. Скрипичина «Микитинська Січ» (2011). Основне естетичне навантаження в художній структурі полотна несе характер корпусу, який потребує найбільшої уваги, оскільки колорит полотна досить стриманий. У хитромудрому переплетенні мазків інколи губляться контури зображення, але сильна класична підготовка і практика роботи з натури дозволили автору передати матеріальність і життєвість. У праці О. Свіжак «Відлуння літ минулих» (2011) показано фрагмент історії Київської Русі. Великий формат і пунктирність локального силуету постатей на фоні максимально узагальнених окремих елементів пейзажного фону забезпечують справді монументальне звучання твору. Звертає на себе увагу схожість як за тематикою, так і за формальними ознаками цієї дипломної роботи з картиною В. Гуріна «Над Славутичем». Ярославна» (1982). Як бачимо, у роботах учнів майстерні В. Гуріна яскраво простежується вплив творчого почерку самого майстра [129, с.184].

Вогомого значення у розвитку сучасного мистецтва, річних його жарнів відіграє Національна спілка художників України (НСХУ), та її Київське відділення (КОНСХУ). Діяльність Національної спілки художників України ґрунтується на засадах виховання громадянина, а саме: згуртування митців, формування мистецького середовища, забезпечення свободи творчості, сприяння професійному розвитку, соціальний захист її членів. Спілка організовує заходи громадянського спрямування: всеукраїнські художні

виставки «День Незалежності України», «День художника», «Різдвяна мистецька виставка», Всеукраїнська виставка декоративно-прикладного мистецтва «Світ Божий як Великдень», Трієнале книжкової графіки, виставки претендентів С.Шишка, К.Білокур, М.Дерегуса та ін. Зокрема, утвердженню духовної незалежності України присвячено Всеукраїнське історичне бієнале «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних митців», де митці демонструють свої творчі надбання, в яких відтворюють найважливіші та знакові події та особистості держави. У своїй діяльності Спілка використовує традиційні форми культурної практики, але на сучасній сцені з'являються нові форми (інсталяція, івент, перформанс, відеоарт), тому Спілці необхідно активніше їх використовувати та поширювати та впроваджувати концепцію взаємодії між людиною і компанією [180, с.44].

Окремо варто відзначити Всеукраїнську історичну бієнале «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників», яка є проєктом Національної спілки художників України, під орудою автор та куратор проєкту Олександра Мельника. Метою його є відродження українського історичного живопису, правдиве відображення української історії в художніх творах. Проєкт розпочато у 2004 році, бієнале проходить у виставкових залах ЦБХ НСХУ. Зазвичай відкриття бієнале «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників» проходить напередодні Дня Соборності України 22 січня. Відтак такі проєкти посилюють культурно-мистецьку й суспільну значимість історичного малярства, популяризуючи при цьому роботи українських митців, та образотворче мистецтва загалом [233].

Перша виставка 2004 року відкрилася в галереї мистецтв Національного університету «Києво-Могилянська академія». Основу експозиції склали високохудожні твори В. Задорожного, М. Стороженка, Г. Севрук, О.Заливахи, Ф. Гуменюка, О. Івахненка та інших. На бієнале 2006 року окрім робіт старших майстрів історичного жанру: В. Забашти, В. Кравченка, М. Стороженка, С. Рєпіна, В. Чепелика, Г.Севрук, В. Полтавця та художників середнього покоління: В. Гонтарова, М. Гуйди, Ф. Гуменюка, О. Івахненка, В. Барінової-

Кулеби, А. Куща, взяли участь і молоді митці трьох мистецьких шкіл, що готують майстрів історичного жанру в Україні: майстерні М. Стороженка та Ф. Гуменюка (Київ) і майстерні В. Гонтарова (Харків). В подальші роки виставка мала присвяти: 300-річчю пам'яті жертв Батуринської трагедії (2008), Дню Соборності України (2010, 2020), 1160-й річниці української державності (2012), 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка (2014), Революції Гідності (2016), 100-річчю проголошення незалежності Української Народної Республіки (2018), і у виставка воєнного періоду, 2022 р. присвячувалася 300-річчю Григорія Сковороди, а також війні, героїчному народному спротиву окупантам, подвигу Збройних сил України. Серед творів, які експонуються на виставці «Де моє сонце? Де?» Р. Кутняка, «Генеза. Трипільська богиня» В. Андріяшка, «Раїса Надашківська. Народна артистка України» Р. Петрука, «Тривога» М. Базак, «В пошуках істини» та «Весна прийшла» М. Білика, «Дерево життя» та «De Libertate. Лірник» В. Копайгоренка, «Митці та їх твори. Портрет О. Ганжі» Н. Литовченко, «Український гопак» та «Богоматір Захисниця» В. Прядки, «Сучасний килим Поділля» А. Сивокінь та ін. [233]

Значна частина полотен, представлених на цих виставках, виконана молодими художниками в реалістичній традиції минулих років, і роботи фактично є переглядом соцреалістичних композицій їхніх учителів, однак полотна, які відображають нові сучасні ідеї у мистецтві. Методи розробки таких композицій вже не обмежуються досвідом радянської академічної школи. Молоді художники сміливо поєднують традиції різних реалістичних шкіл і намагаються знайти власний шлях до розкриття батально-історичних тем. За останні десятиліття випускники Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури створили досить цікаві полотна. Зокрема, композиції, створені в майстерні професора М.Гуйди, характеризуються досить високим художнім рівнем. Взагалі тематика батального живопису дуже різноманітна і в основному невичерпна. Також не викликає сумніву важливість його розвитку для майбутніх поколінь митців. Позитивні приклади успішного використання сучасними майстрами живопису класичних традицій вітчизняної малярської

школи, так би мовити, підтверджують, що батальний жанр може успішно розвиватися навіть у нинішніх умовах [263, с.237].

Більше року в історико-суспільних подіях України домінує тема війни та опору російській агресії після масштабного вторгнення в лютому 2022 року. Українське суспільство не може на це не відреагувати в жодній зі сфер діяльності, що входить стан війни за свою незалежність, докладаючи всіх зусиль для перемоги над ворогом і підтримки його армії. Безсумнівно, як часто зазначалося, війна ведеться не лише на фронтах, а й у сферах інформації, культурного простору, де панують величезні тиски та різноманітні гібридні впливи на рівнях свідомості, мови та культурної ідентичності, збереженні української культурної спадщини.

Як слушно зазначають дослідники, 24 лютого 2022 року змінили напрямок усі види українського мистецтва: музика, поезія, література, образотворче мистецтво, фотографія та кінематограф, декоративно-прикладне мистецтво – в кожному з них з'являються численні твори, присвячені військовій тематиці. Розглядаючи вплив воєнних подій на сучасний розвиток живопису, слід виділити деякі напрями, які особливо цінуються: натуралістична передача оточуючих подій засобами станкового та монументального живопису; включення в загальне реалістичне рішення символічних і символічних елементів, які одразу викликають певні асоціації; Метафоризація, дослідження мов стилізації [228, с.287]. На знаково-символічному рівні численні графічні роботи, що наповнювали інтернет-середовище, були спрямовані на емоційну підтримку українців і ґрунтувалися на використанні національної символіки, колористики барв національного прапора, етноелементів та стилізацій української вишивки, інших творів національного мистецтва та його тематики. Також спостерігалось звернення як до образів українських героїв, відомих діячів історії та культури (Тарас Шевченко, Леся Українка, Степан Бандера та ін.), так і новітніх медіа-героїв, відомих своїми героїчними вчинками під час війни, оптимізмом («Привид Києва», пес Патрон). Відповідно, мистецьке середовище так само відгукнулося на жахіття цієї війни, звертаючись до

історично-мілітарної тематики у свої роботах. Наразі ми можемо говорити лише про перші відголоски, хоча доволі активні, і цілком очевидно, що в подальшому з'являтиметься ще низка робіт сучасних художників, присвячених російсько-українській війні.

Здійснюючи першу аналітику загальної ситуації у цій царині сучасного українського мистецтва, мистецтвознавиця і художниця О.Карпенко слушно відзначає, що «якщо до теперішнього часу героїчна та епічна тематика творів була неактуальною, вважалася архаїчною, то сьогодні, коли світ опинився на краю прірви третьої світової війни та ядерної катастрофи, а Україна на межі своїх сил протистоїть навалі лютої орди, героїчна тематика, національний код звучить з новою потужною силою, консолідуючи суспільство у боротьбі зі світовим лихом». Основними рисами художніх творів, які можна віднести до історично-мілітарної тематики, О.Карпенко називає риси графічності й плакатності; тенденції народного мистецтва та неопримітивізму; ознаки героїчного та епічного стилю; неореалізм [118, с. 129].

У цьому напрямку серед сучасних творів історико-мілітарної спрямованості варто викремити нову серію робіт заслуженого художника України Олега Шупляка «Андрофаги в Україні», присвячену подіям російсько-української війни, де іменування племені людоджерів, яких згадував ще Геродот, перенесено на російських вбивць, армію РФ, що вторглися в Україну. Також до цього тематичного циклу робіт належить графічна робота «ЗЛО буде знищене!», «Війна», «Поборемо», «ЗСУ», «Незламна скеля» (присвячена «Азову»), «Боги» та ін. [213].

Вирізняються власною глибоко пропрацьованою темою та стилістикою роботи українського живописця й графіка Владислава Шерешевського, випускника київської НАОМА: «Паляниця», «Лють», «Борщ», де в основному присутні портретні зображення захисників України з певними алюзіями на героїку та образи доби козаччини.

Надзвичайною гіперреалістичністю сповнені О. Канюки, які він виконує в чорно-білому варіанті (як фото) чорним та вугільними олівцями. Це портретні

зображення сучасних учасників і героїв російсько-української війни: головнокомандувача ЗСУ Валерія Залужного, льотчика «Привида Києва», Президента України Володимира Зеленського та ін. В його доробку, що вже сягає тисячі одиниць, не лише відомі українські постаті (Тарас Шевченко, Леся Українка, Михайло Грушевський, Симон Петлюра, Степан Бандера, Сергій Притула, Кузьма Скрябін), а й закордонні лідери, які підтримують Україну (президент США Джозеф Байден, Польщі – Анджей Дуда, колишній прем'єр-міністр Великої Британії Борис Джонсон) [211].

Художники, які розробили концепцію зображення, мають значний творчий доробок, присвячений війні росії проти України з 2014 року. Дарія Добрякова протягом восьми років війни створила серію портретів бійців АТО. За час війни подружжя митців написали чимало картин, що натуралістично або завуальовано-символічно передають відомі воєнні події. Пензлю Дарії Добрякової належить арт-об'єкт «Корабель іде вказаним курсом» — картина на великій дерев'яній палітрі, яка зображує момент потоплення крейсера «москва» [228, с.289].

Серед вагомих робіт молодих вихованців НАОМА, що працюють в жанрі сучасного історичного живопису варто назвати випускника майстерні М.Гуйди – Івана Волошина. Народився він у Білгороді-Дністровському, завершив Вигінську школу, потім навчався в Одеському художньому училищі ім. М.Б. Грекова на факультеті живопису. Надалі, маючи неабиякий талант, Іван Волошин вступив до Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури у Києві, яку закінчив з відзнакою. Так, його дипломною роботою 2022 р., вже час повномасштабного вторгнення росії, стало масштабне полотно «Герої Азовсталі» (2х2,5 м), виконане в техніці класичного живопису. Магістерською роботою художника стала картина під назвою «Герої Азовсталі» з унікальною і цікавою історією. Її сюжет зображує розбите приміщення металургійного заводу «Азовсталь» та реальних людей — Героїв, які пережили жахіття війни під час оборони міста Маріуполь. Серед Українських Воїнів-героїв центральною постаттю є Богдан Кротевич з

позивним «Тавр», який воює за рідну землю ще з 2014 року. Як відзначає сам автор, сюжет картини зображує Героїв Азовсталі в найскладніший період оборони міста Маріуполь. Особливу увагу приділено написанню психологічних портретів Героїв. На полотні зображено розбите приміщення металургійного заводу сумнозв'язний «Азовсталь». Центральними елементами картини є фігури, Українських Воєнів-героїв з полку Азов які композиційно розташовані в центральній частині полотна, композиційним групуванням один і три. Локальним тлом слугують напів абстрактні плями гострої конфігурації та графічні лінії які є асоціативним сприйняттям уламків заводу. Об'єднуючим елементом є промені світла які пронизують картину та психологічно впливають на її сприйняття глядачем, «промені світла- промені надії» [94, с.18]. Інша робота І.Волошина, «Молитва», за словами художника, присвячена усім відданим воїнам світла, захисникам і захисницям, тим, хто сьогодні ціною власного здоров'я та життя захищає нашу Батьківщину і наближає з кожним днем нашу перемогу. Сьогодні ми всі віримо, що здолаємо темні часи, бо на нашому боці правда» [94, с.23]. На полотні зображено зруйнований храм з пошкодженими стінами, розбитим дахом та постать військового, чиї статура та погляд спрямовані до Богородиці. Картина створює враження руїни, і водночас світло, яке йде крізь розбитий дах, передає атмосферу душевного болю. Церква ж виступає як символ віри, духовності та спокою, а її понівечений стан передає гірку трагедію зіткнення добра зі злом. У постаті воїна відчуваються мужність і сила, Герой ніби уособлює в собі силу духу та нездоланність всього Українського народу [86].

Заслуговує на увагу творчо-виставкова діяльність НСХУ в період війни, де започатковано низку творчих проєктів. Зокрема, проєкт «Маріуполь Нескорений» на якому були представлені роботи українських та іноземних художників в підтримку Маріуполя. Цей проєкт виник у 2022 році як прояв підтримки Маріуполя українськими художниками та митцями з усього світу. За рік існування, виставка побувала в Латвії, Литві, Польщі та Німеччині. Подія присвячена святкуванню Дня Незалежності України, що є дуже

символічним. Маріуполь був і залишається символом українського спротиву російській навалі. Зруйнований але нескорений, він продовжує боротьбу навіть після окупації, живучи за межами міста в своїх людях. В їх творах, музиці, літературі, театральних виставах, картинах та скульптурах. Тисячі маріупольців не припиняють відстоювати свою незалежність, продовжують працювати заради свободи та відродження рідного міста, як частини вільної України. Маріупольців об'єднує віра в перемогу і бажання відродити своє Нескорене місто. На виставці були представлені роботи: К. Чернявського, С. Баранника, А. Кутани, А. Кравченка, Г. Кравченко, О. Телятник, М. Кублика, В. Гутирі, В. Романова, А. Юрківської, В. Чернявського, Ф.Чорноброва, О. Гриценко, О. Бондоренка, В.Рогового, В. Пудано, Ю. Кондратенка, Р. Сайдимова та інших. 12 вересня 2023 р., в рамках культурно-мистецького проекту Національної спілки художників України «Нескорені міста- Герої» відбулось відкриття виставки, присвяченої героїчній обороні Чернігова та пам'яті загиблих за свободу та незалежність України.

Таким чином, ми можемо констатувати, що події новітньої української історії – російсько-українська війна набувають своєї актуальності та відображенні у художній творчості, закладаючи нову образність, тематику і стилістику у формування новітніх тенденцій сучасного живопису історично-мілітарної тематики, що ґрунтується на традиціях українського мистецтва та глибокому переосмисленні власної культури та ідентичності в світлі боротьби за незалежність України.

Висновки до III розділу

Розвиток майстерень батально-історичного живопису в Київському державному художньому інституті 80-х – 90-х років відбувався в руслі продовження й удосконалення як традиції академічного живопису, так і спостерігається поява нових, постмодерних тенденцій, орієнтованих на індивідуальний творчий пошук, які відкривали розмаїття форм тогочасного світового мистецького творення.

Загальна ситуація тогочасного культурно-мистецького середовища характеризувалася розвалом системи ідеологічного контролю, швидким падінням пріоритетів соцреалізму та активізацією пошуків національного підґрунтя. Застійні явища, що характеризували основні соціальні процеси 1970–1980-х років, визначали також і стан художньої освіти. Навчально-творчі майстерні функціонували за усталеними навчальними програмами, проте з кінця 80-х рр. започаткувалися процеси, що згодом призвели до змін у методичних підходах, тематичній та ідейній спрямованості мистецької освіти.

Визначено, що зі здобуттям незалежності тема української історії та традиції отримала інтерпретацію в більш сучасних, синтетичних формах, а студенти НАОМА отримали змогу більш органічно й сміливо застосовувати національні традиції.

Концептуалізовано розвиток батально-історичного живопису в контексті суспільно-історичних процесів періоду Незалежної України, що полягає насамперед у визначенні напрямків розвитку та особливостей становлення національної художньої школи з огляду на можливості творчих пошуків та інкорпорації загальносвітових тенденцій в мистецтві, авторської інтерпретації та мистецького експерименту. В діяльності профільної майстерні НАОМА відбуваються зміни, пов'язані з відходом педагогів старшої генерації, зокрема професорів В. Пузиркова, В. Чеканюка В. Шаталіна та представника класичної реалістичної школи О. Лопухова, котрі керували майстернями ще з радянського періоду. Натомість нова генерація викладачів працює в проекції вільного

тематичного вибору. На зламі XX–XXI ст. українські художники продовжують розвивати традиції батального жанру, вони відтворюють на полотні як славетні військові події з історії нашої держави. Активізація виставкової діяльності в цей період, а також започаткування Всеукраїнської історичної бієнале (2004) сприяють популяризації батально-історичного живопису, сформованого традиціями київської академічної школи.

Події новітньої української історії – російсько-українська війна набувають своєї актуальності та відображенні у художній творчості, закладаючи нову образність, тематику і стилістику у формування новітніх тенденцій сучасного батально-історичного живопису, що ґрунтується на традиціях українського мистецтва та глибокому переосмисленні власної культури та ідентичності в світлі боротьби за незалежність України

ВИСНОВКИ

В результаті проведеного дослідження на осевій сукупності застосованої методології були отримані достовірні та наукового обґрунтовані висновки, що дають підстави стверджувати наступне.

1. На основі аналізу наукової літератури, архівних джерел та фактологічного матеріалу було з'ясовано, що стан дослідження історії становлення та розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст., а також в його межах ступінь вивчення батально-історичного живопису київської академічної школи мають достатній корпус наукових досліджень, які висвітлюють означену проблематику з позицій різних фахових методологічних підходів. Проведений аналіз засвідчує постійний глибокий інтерес дослідників до питань історії українського образотворчого мистецтва зазначеного періоду, генези його становлення і розвитку на різних історичних етапах, регіональних особливостей, творчих шкіл, вивчення мистецької спадщини тощо. Дослідження батально-історичного живопису київської академічної школи другої половини XX – початку XXI ст. ще не ставало цілісним і самостійним предметом вивчення, хоча низка науковців у своїх роботах розглядають окремі аспекти зародження і розвитку батально-історичного живопису, звертаючись до контексту творчих шкіл, якими ці феномени були опосередковані, персоналій, їх творчих методів і стилістики. Загальна динаміка означених процесів, як і основні тенденції становлення і розвитку батально-історичного живопису київської академічної школи визначатися тими суспільно-історичними тенденціями, що відбувалися на рівні панівної владної політики, культурного середовища, ретранслюючи засобами мистецтва панівні наративи та ідейні настанови.

Джерельну базу дисертації становить комплекс архівних документів та матеріалів, а також художні взірці, роботи батально-історичного живопису, які характеризують різні етапи розвитку київської академічної школи другої

половини XX – початку XXI століть. Також до джерельної бази належать каталоги виставок, афіші, документи, ескізні розробки художників, довідково-інформаційні видання, альбоми репродукцій художників. До архівних документів належать матеріали з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), а також джерельну базу роботи склали документи з архіву Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), що інституційно є спадкоємицею Київського державного художнього інституту.

Методологічною основою дослідження обрано міждисциплінарний підхід, що пов'язаний з вивченням історико-культурного та мистецького контексту становлення та розвитку київської академічної школи батально-історичного живопису, а також системний, історико-джерелознавчий та культурологічний методи.

2. Виявлено та об'єктивовано історичні передумови формування київської школи батально-історичного живопису, які обумовлюються логікою розгортання культурно-історичних процесів, формуванням системи художньої освіти, а також характером суспільної взаємодії, що визначають вектори розвитку всіх сфер суспільства, зокрема й культурно-мистецької. З'ясовано, що підвалинами та умовами розвитку батально-історичного живопису, здебільшого є складні соціальні зміни, політичні потрясіння, збройні конфлікти, що впливають на ступінь художнього відображення та інтерпретації в рамках національної історії та культури, формуючи при цьому відповідні наративи на основі світоглядно-ціннісних засад, які поділяються членами певного суспільства. Становлення батального-історичного живопису як жанру в межах української мистецької традиції бере початки від XVI-XVII століттях та зображень на літописних мініатюрах, церковних сюжетних розписах, гравюрах. Потужно розвинена мілітарна складова українського суспільства і формування відповідної культури в різні історичні періоди на території України, що обумовлювалася характером суспільно-політичних та воєнних процесів впливало на зародження і формування батально-історичного живопису, його

тематично-сюжетного наповнення, героїки, символності. Активізація інтересу до батально-історичної картини спостерігається з другої половини, кінця XIX століття та початків XX, що спричинилося процесами національного відродження, де значно посилилася увага до української проблематики як втілення націєтворчих завдань у культурно-мистецькій сфері суспільства. Розгортання процесів інституціоналізації художньої освіти на початку XX ст. та утворенням Української академії мистецтв поклало початок формуванню київської академічної школи живопису, і батально-історичного у тому числі, зберігаючи і передаючи тяглість традицій до сучасності.

3. Окреслено шляхи становлення київської академічної школи батально-історичного живопису в Київському художньому інституті 1950-ті – 1980-ті роки крізь призму суспільно-політичних і мистецьких процесів та з'ясовано, що основи академічної школи, що ґрунтуються на реалістичному мистецтві, традиції якої лежать в основі сучасної художньої освітньої системи були закладені ще в 30-ті рр. XX ст. та успішно реалізовані в подальшій діяльності в межах провідного закладу вищої художньої освіти КДХІ-НАОМА. Означений період 50-80-х рр. XX ст. охоплює найбільший за хронотопом етап діяльності радянської влади, що характеризується ідеологічно-репресивними заходами та впливами на сфери культурно-творчого виробництва та духовного буття. Разом з тим, повоєнний час, що веде відлік другої половини XX ст. визначив магістральною темою для батально-історичного живопису тему війни та її героїзму в руслі радянської партійно-ідеологічної парадигми та методу соцреалізму. Водночас цей період позначений виникненням нонконформізму як культурно-мистецького явища, що характеризувалося поверненням модерністських стилів і проникненням постмодерністських течій у культурний простір України. Це було не лише наслідком зміни історичних умов і політичного клімату наприкінці 1950-х років, а й відповідною випереджувальною реакцією мистецького середовища на ті соціальні зміни, які породили нові мистецькі явища та сформували життєві мистецькі форми.

4. Виявлено трансформаційні процеси батально-історичного живопису в

умовах ідеологізації художньої культури, що детермінувалися насамперед утвердженням на всіх офіційних рівнях радянського погляду на роль мистецтва у суспільно-історичних процесах. Відповідно до цього формуються підходи, що ґрунтувалися найперше на ідеологічних складниках, що безпосереднім чином визначало тематичну спрямованість художніх творів. Поява тематичної картини в мистецтві, й батально-історичному живописі зокрема, слугувала індикатором ідеологічної регуляторики художнього процесу, що позначилося на всьому культурно-мистецькому середовищі радянської доби. Жанрова картина, сповнена пафосу боротьби і праці в умовах соціалізму, наближалася до ідейно-художньої тематики історичного живопису, проте несла в собі ідеологічні кліше, пропагуючи штучні цінності. Поява спочатку руху, а потім культурно-мистецького феномену «шістдесятництва» обумовила започаткування нової візуальної мови в живописі та звернення до народної культури, її етнічної складової за допомогою стилізації зображення, його авторської інтерпретації.

5. Охарактеризовано діяльність майстерень батально-історичного живопису в Київському державному художньому інституті 80-х – 90-х років та встановлено, що в означений період були продовжені й удосконалені як традиції академічного живопису, так і спостерігається поява нових, постмодерних тенденцій, орієнтованих на індивідуальний творчий пошук, які відкривали розмаїття форм тогочасного світового мистецького творення. Загальна ситуація тогочасного культурно-мистецького середовища характеризувалася розвалом системи ідеологічного контролю, швидке падінням пріоритетів соцреалізму та активізацією пошуків національного підґрунтя. Застійні явища, що характеризували основні соціальні процеси 1970–1980-х років, визначали також і стан художньої освіти. Навчально-творчі майстерні функціонували за усталеними навчальними програмами. Проте з кінця 80-х рр. започаткувалися процеси, що згодом призвели до змін у методичних підходах, тематичній та ідейній спрямованості мистецької освіти. На початку 90-х рр. новий очільник майстерні батально-історичного живопису М. Гуйда, учень

славнозвісного В.Шаталіна, спрямовує зусилля на те, щоб паралельно з міцною академічною підготовкою вони шукали мистецький спосіб передачі дійсності, що сприятиме розвитку нових формальних засобів виразності. Визначено, що зі здобуттям незалежності тема української історії та традиції отримала інтерпретацію в більш сучасних, синтетичних формах, а студенти НАОМА отримали змогу більш органічно й сміливо застосовувати національні традиції.

6. Концептуалізовано розвиток батально-історичного живопису в контексті суспільно-історичних процесів періоду Незалежної України, що полягає насамперед у визначенні напрямків розвитку та особливостей становлення національної художньої школи з оглядну на можливості творчих пошуків та інкорпорації загальносвітових тенденцій в мистецтві, авторської інтерпретації та мистецького експерименту. В діяльності профільної майстерні НАОМА відбуваються зміни, пов'язані з відходом педагогів старшої генерації, зокрема професорів В. Пузиркова, В. Чеканюка В. Шаталіна та представника класичної реалістичної школи О. Лопухова, котрі керували майстернями ще з радянського періоду. Натомість нова генерація викладачів працює в проєкції вільного тематичного вибору. На зламі ХХ–ХХІ ст. українські художники продовжують розвивати традиції батального жанру, вони відтворюють на полотні як славетні військові події з історії нашої держави. Активізація виставкової діяльності в цей період, а також започаткування всеукраїнської історичної бієнале (2004) сприяють популяризації батально-історичного живопису, сформованого традиціями київської академічної школи.

Події новітньої української історії – російсько-українська війна набувають своєї актуальності та відображенні у художній творчості, закладаючи нову образність, тематику і стилістику у формування новітніх тенденцій сучасного батально-історичного живопису, що ґрунтується на традиціях українського мистецтва та глибокому переосмисленні власної культури та ідентичності в світлі боротьби за незалежність України

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ)

1. Афансьєв В. Талант щирий, народний. Ф. 61. Оп.2. Спр. 5. Арк. 32.
2. Забашта В. Мій вчитель. Ф. 61. Оп.2 Спр. 5 Арк. 70–74.
3. Шаталін В. Воспоминания о К. Д. Трохименко. Ф. 61. Оп.2. Спр. 5. Арк. 168–170.
4. Трохименко Карпо Дем'янович, український художник. Ф. 61. Оп.2. Спр. 5. 237 арк.
5. Епштейн Марк Ісайович. [1909-1927]. А. 436. Оп.1. № 3600/2
6. Дерегус М. Г. Стаття до відкриття виставки «Радянська Україна» 1957 р.. Ф. 581. Оп.1. Спр. 620. 14 арк.
7. Мозолевский И. Образ положительного героя. Ф. 581. Оп.1. Спр. 468. 22 арк.
8. Рецензія критика Попової на Республіканську виставку, присвячену 40-річчю Великого Жовтня. 1957 р. Спілка художників Української РСР. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 622. 26 арк.
9. Стенограма обговорення виставки Народного художника УРСР, члена-кореспондента Академії мистецтв СРСР О. М. Лопухова. Ф.581. Оп.1. Спр. 345. 102 арк.
10. Зі спогадів А.О. Пламеницького про Шовкуненка. Ф.658. Оп.1. Спр. 282. арк.46
11. Піаніда Б. М. Видатний художник і педагог. Київ, 1976. Ф. 658. Оп.1. Спр. 282. 11 арк.

12. Пламеницький А. О. Олексій Олексійович Шовкуненко: спогади про художника. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 658. Оп.1. Спр. 282. 6 арк.

13. Шовкуненко Олексій Олексійович Ф. 658. Оп.1. Спр. 48. Арк. 98 арк.

14. Списки творів, представлених на республіканську художню виставку, присвячену 40-річчю Великої Перемоги. 1985. Дирекція художніх виставок. Ф. 665. Оп.2. Спр. 396. 173 арк.

15. Список пересувних виставок, присвячених «30-річчю Великої Перемоги», «ХХV з'їзду КПРС», «Людині праці» та інші і список картин, що приймали в них участь. 1976. Дирекція художніх виставок. Ф. 665. Оп.2. Спр. 107. 16 арк.

16. Документи про проведення виставки художників О. Донченко, В. Ненада, В. Чеканюка «По В'єтнаму», що відбулася у вересні 1980 р. Дирекція виставок Спілки художників Української РСР. Ф. 986. Оп. 1. Спр. 468. 4 арк.

17. Звіт про виставкову діяльність за 1976 р. Дирекція виставок Спілки художників Української РСР. Ф. 986. Оп. 1. Спр. 233. 31 арк.

18. Перелік творів, реалізованих за 2 квартал 1976 р. Ф. 986. Оп. 1. Спр. 233. Арк 12

19. Перелік творів, реалізованих за 2 квартал 1976 р. Ф. 986. Оп. 1. Спр. 233. Арк. 17

20. Звіт по виставочній роботі Дирекції виставок Спілки Художників УРСР за 4 квартал 1976 р. Ф. 986. Оп. 1. Спр. 233. Арк 27–31.

21. Литвиненко Валентин Гаврилович. Дружні шаржі на радянських художників. Ф. 1000. Оп. 1. Спр. 456. 11 арк.

22. Балановський Юрій Васильович, український радянський художник. Ф. 1131. Оп. 1. Спр. 8. 4 арк.

23. З виступу О. Лопухова на відкритті виставки О. Шовкуненка Ф.№1092. Оп. 2. Спр. 35. Арк 1–3.

**Архів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(НАОМА)**

24. Особова справа Гуріна Василя Івановича. Ф. Р-622. Оп. 4 Сп. 36. 54 арк.
25. Особова справа Григор'єва Ігоря Павловича. Ф. 568. Оп. 2Л. 23 арк.
26. Особова справа Одайник Вадима Івановича. Ф. 568. Оп. 2 Л. 18 арк.
27. Особова справа звільненого працівника за 1982 рік Пламеницького Анатолія Олександровича. Ф. Р-622. Оп.4. Спр. 72. 28 арк.
28. Список основних творів художника Пламеницького Анатолія Олександровича. Ф. Р-622. Оп.4. Спр. 72. Арк. 10-12
29. Характеристика старшого викладача кафедри живопису Пламеницького А.О. Ф. Р-622. Оп.4. Спр. 72. Арк.24.
30. Характеристика професора кафедри живопису Київського державного художнього інституту Пламеницького Анатолія Олександровича. Ф. Р-622. Оп.4. Спр. 72. Арк. 25.
31. Подання Шевченківському райкому партії Укаїни, м. Київ [про нагородження Грамотою Президії Верховної Ради української РСР народного художника РСР професора Пламеницького Анатолія Олександровича]. Ф. Р-622. Оп.4. Спр. 72. Р-622. Оп.4. Спр. 72. Арк. 27.
32. Особова справа звільненого працівника за 1999 рік Пузиркова Віктора Григоровича. Р-622. Оп.4. Спр. 92. 41 арк.
33. Указ Президії Верховної Ради СРСР про присвоєння почесного звання народного художника СРСР Пузиркову В.Г. Р-622. Оп.4. Спр. 92. Арк. 16
34. Список основних творчих робіт [Пузиркова В.Г.]. Р-622. Оп.4. Спр. 92. Арк. 16
35. Список творів професора Київського державного художнього інституту, народного художника УРСР Пузиркова Віктора Григоровича. Р-622. Оп.4. Спр. 92 Арк. 20–22.

36. Характеристика на народного художника УРСР, завідувача кафедрою живопису, професора Пузиркова Віктора Григоровича. Арку. Р-622. Оп.4. Спр. 92. 28-29

37. Особова справа звільненого працівника за 2003 рік Шаталіна Віктора Васильовича. Ф. Р-622. Оп. 4. Спр. 106. 50 арк.

38. Список основних творів художника Шаталіна Віктора Васильовича. Ф. Р-622. Оп. 4. Спр. 106. Арк. 12.

39. Творча характеристика на народного художника Української РСР Шаталіна Віктора Васильовича. Ф. Р-622. Оп. 4. Спр. 106. Арк. 24-26

40. Особова справа звільненого працівника Чеканюка Вілена Андрійовича. Ф. Р-622. Оп. 4. Спр. 95. Арк.17.

41. Автобіографія Чеканюка В.А. Ф. Р-622. Оп. 4. Спр. 95. Арк. 3.

42. Виписка з наказу № 268 ректора Київського державного художнього інституту від 30.09. 1959 р. про призначення Чеканюка В.А. асистентом на кафедру живопису та рисунку. Ф. Р-622. Оп. 4. Спр. 95. Арк. 4.

43. Копія диплому № 263607 Чеканюка В.А. Ф. Р-622. Оп. 4. Спр. 95. Арк. 6.

44. Копія наказу Президії Верховної Ради Української РСР про присвоєння Чеканюку В.А. почесного звання Заслуженого діяча мистецтв Української РСР від 10 березня 1964 р. Арк. 9.

45. Список робіт Заслуженого діяча мистецтв України завідувача кафедри композиції Чеканюка В.А. Ф. Р-622. Оп. 4. Спр. 95. Арк. 11.

46. Виписка з наказу № 74 ректора Київського державного художнього інституту від 6.04.1973 р. про призначення Чеканюка В. А. заступником завідувача кафедрою композиції народного художника України Шаталіна В. Г. Ф. Р-622. Оп. 4. Спр. 95. Арк. 28.

47. Наказ № 241 від 14.11. 1974 р. про призначення Чеканюка В. А. заступником завідувача кафедрою теорії та історії архітектури та синтезу мистецтв. Арк. 29.

48. Нагородний лист Чеканюка В.А. Ф. Р-622. Оп. 4. Спр. 95. Арк. 36.

Література

49. Авер'янова Н. Баталістика у зарубіжній та українській історії мистецтв. *Українознавчий альманах*. 2021. Випуск 29. С. 8–15.
50. Авер'янова Н. Мова образотворчого мистецтва в добу тоталітаризму: український контекст. *Українознавчий альманах*. 2012. Вип. 9. С. 13–17.
51. Авер'янова Н. М. Радянські міфологеми у мистецтві України постколоніального періоду. *Молодий вчений*. 2018. № 8 (60). С. 286–289.
52. Авер'янова Л. М. Теми конфліктів і воєн в українській історії мистецтв. *Розвиток наукової думки постіндустріального суспільства: сучасний дискурс*. 1 липня 2022 рік/ Вінниця: МЦНД. С. 240–245
53. Авраменко О. Михайло Гуйда / Від. ред. В. Сидоренко. Київ — Ханджоу : НАОМА, 2005. 196 с.
54. Авраменко О. Оксана Полтавець-Гуйда. Україна – нова епоха. Золотий фонд нації. URL: https://whoiswiki.org/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B0_%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D1%85%D0%B0_%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B9_%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B4_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97/%D0%9E%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C-%D0%93%D1%83%D0%B9%D0%B4%D0%B0 (дата звернення: листопад 2022).
55. Аккаш О. Моральна відповідальність митця на перетині комунікативної етики та теорії сучасного мистецтва. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2015. Вип. 10. С. 7–8.
56. Андрій Серебряков. Творчий автопортрет. URL: <https://art-nostalgie.com.ua/Serebryakov.html> (дата звернення: квітень 2022).

57. Афанасьєв В. А., Ткаченко В. Я. Станковий живопис. *Історія українського мистецтва*: у 6 т. Т. 6: Радянське мистецтво 1941-1967 років. Київ: Гол. Ред. укр. рад. енцикл., 1968. С. 114–184.

58. Ахновський Д. В., Петрова І. В. Аналіз відображення військового спорядження, обладунків та уніформи у польському батальному живописі XIX-XX століття. *Вісник науки та освіти*. 2022. №1 (1). С. 238–251.

59. Ахновський Д.В., Петрова І. В. Війна кризь мистецтво: батальний польський живопис XIX-XX століття. *Актуальні питання у сучасній науці*. 2022. № 5 (5). С. 21–33.

60. Бабенко Л. Соціальні умови розвитку української національної культури та образотворчого мистецтва в СРСР. URL: <https://docplayer.net/amp/188059628-Udk-socialni-umovi-rozvitku-ukrayinskoyi-nacionalnoyi-kulturi-ta-obrazotvorchogo-mistectva-v-srsr.html> (дата звернення: листопад 2021).

61. Бадах Ю. Конотопська битва в історіографії (до 350-річчя битви). *Вісник КНТЕУ*. 2009. № 3. С. 85–92.

62. Бажан О. Г. Особливості національно-культурного життя в Україні в другій половині 1940-х років. *Наукові записки НаУКМА*. Том 22. Ч.1 *Гуманітарні науки*. 2003. С. 139–144.

63. Балтазюк І. В. Художній символ у живописі київських митців початку XXI століття: контекст, типологія, художньо-стильові особливості: дис. д-ра філософії 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Київ, 2022. 292 с.

64. Бардаш О. Розвиток історичного жанру в образотворчому мистецтві України (кінець XIX-початок XX ст.). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 6 : Історичні науки* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2008. Вип. 6. С. 319–323.

65. Батальний живопис в Україні. URL: <https://vue.gov.ua/%D0%91%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0>

%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80 (дата звернення: травень 2023).

66. Безугла Р. Методологічні проблеми сучасного мистецтвознавства: історичні передумови та соціокультурні реалії. *Сучасне мистецтво*. 2020. Вип. 16. С. 127–137. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219994>

67. Бендюк Л. Гетьмани, що здолали Московію, та острозькі сторінки їх життєписів. *Острозький краєзнавчий збірник*. 2008. Вип. 3. С. 68–85.

68. Білецький П., Криволапов М. Етапи формування мистецтвознавчої науки в Україні другої половини ХХ століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2017. Вип. 13. С. 16–26.

69. Блюміна І. Пузирков Віктор. Олексій Шовкуненко та його учні: альбом Київ: Мистецтво, 1994. 126 с.

70. Бокотей А., Мартинюк С. Ступенева форма навчання в системі художньої освіти України. *Мистецька школа в системі національної освіти України*. Львів, 1999. С. 8–15.

71. Бондаренко Г., Гулько Г., Дем'янюк О. З'їзд монархів європейської середньовічної цивілізації у Луцьку в історії та культурі. *Літопис Волині. Всеукраїнський науковий часопис*. 2019. Чис. 20. С. 28–35.

72. Борцова К. О. Батальна графіка М. С. Самокиша. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 4. С. 79–82.

73. Босенко О. Історія Київського художнього училища у дослідженні Ольги Дмитрівни Карпенко (Публікація архівного документа). *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2017. Вип. 12–13. С. 7–10.

74. Бочарова С. Творці батального жанру (на основі збірки живопису музею історії Полтавської битви). *Полтавська битва 1709 року в історичній долі України, Росії, Швеції та інших держав: зб. матер. Міжнародної науково-практичної конференції*. Харків : ФОП Толмачова Н. Ю., 2009. 356–362.

75. Бродский В. Советская батальная живопись. Ленинград–Москва, 1950. 107 с.

76. Бугаєнко І. Слово про Майстра. *Василь Гурін : альбом творів*. Київ : ШРЕЗ, 1999.
77. Булавіна Н. Інституалізація сучасного мистецтва: вітчизняна проблематика. *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 99–108.
78. Булавіна Н. Принципи освіти в галузі сучасного мистецтва. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2017. Вип. 11–12. С. 10–11.
79. Бульвінський А.Г. Конотопська битва 1659 р. в контексті українсько-російських відносин за гетьманування І.Виговського. *Україна крізь віки: Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смоля*. 2010. С. 447–480.
80. Бурачек М. Г. Українське малярство М. Самокиша. Харків : Рух, 1930. 41 с.
81. Бушак С. Історико-мистецькі передумови формування композиційного канону української народної картини «Козак Мамай». *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2009. Вип. 2. С. 159–169.
82. В.Г.Пузырьков «Надо быть фанатиком...». *Art Line*. 1998. № 9. С.51
83. Валентина Виродова-Готьє. Живопис. Графіка. Каталог виставки творів. Київ, 1985. 56 с.
84. Васильєв О. Дещо про педагогічні і творчі принципи професора В.Г.Пузырькова. *Українська академія мистецтва*. Київ, 2003. Вип.10. С. 141
85. Виставка картин талановитих художників Віктора Полтавця та Оксани Полтавець-Гуйди «З Україною в серці». URL: https://format.cn.ua/news/vistavka_kartin_talanovitikh_khudozhnikov_viktora_poltavcja_ta_oksani_poltavec_gujdi_z_ukrajinoju_v_serci/2019-10-09-6681 (дата звернення: серпень 2023).
86. Виставковий проєкт «Маріуполь нескорений». Галерея мистецтв «Лавра» URL: <https://nuau.org.ua/2023/08/15/%d0%b2%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%b0%d0%b2%d0%ba%d0%be%d0%b2%d0%b8%d0%b9-%d0%bf%d1%80%d0%be%d1%94%d0%ba%d1%82->

%d0%bc%d0%b0%d1%80%d1%96%d1%83%d0%bf%d0%be%d0%bb%d1%8c-
%d0%bd%d0%b5%d1%81%d0%ba%d0%be%d1%80/ (дата звернення: жовтень
2023).

87. Виставковий проєкт «Молитва» геніального аккерманського художника Івана Волошина представили в Білгород-Дністровському краєзнавчому музеї. URL: <https://bessarabiainform.com/2023/08/vistavkoviyy-proekt-molitva-genialnogo-akkermanskogo-hudozhnika-ivana-voloshina-predstavili-v-bilgorod-dnistrovskomu-kraeznavchomu-muzei/> (дата звернення: серпень 2023).

88. Відкриття виставки, присвяченої героїчній обороні Чернігова. Фотозвіт. 12.09.2023. URL: <https://nuau.org.ua/2023/09/16/%d0%b2%d1%96%d0%b4%d0%ba%d1%80%d0%b8%d1%82%d1%82%d1%8f-%d0%b2%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%b0%d0%b2%d0%ba%d0%b8-%d0%bf%d1%80%d0%b8%d1%81%d0%b2%d1%8f%d1%87%d0%b5%d0%bd%d0%be%d1%97-%d0%b3%d0%b5%d1%80%d0%be/> (дата звернення: серпень 2023).

89. Віктор Пузирков та його учні: Альбом-есе / Авт.-упоряд. М. Шалімова Пузиркова. Київ, 2011. 280 с.

90. Віктор Шаталін: Альбом Київ: Мистецтво, 1974 (серія «Художники України»). 40 с.

91. Вірність традиціям: З історії становлення художньої школи на Україні за роки Радянської влади. Київ. держ. худож. ін-т: Живопис, графіка, скульптура, архітектура. Альбом / Авт.-упоряд. П. І. Говдя. Київ, 1982.

92. Войтович Л. Й. Військова діяльність князя Костянтина Івановича Острозького. *Військово-науковий вісник*. 2019. Вип. 32. С. 17–32.

93. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2010. 248 с.

94. Волошин І. Г. Пояснювальна записка на тему: «Історичний жанру в образотворчому мистецтві України» Київ, 2022. 31 с.

95. Вперше в Чернігові виставка картин талановитих художників Віктора Полтавця та Оксани Полтавець-Гуйди «З Україною в серці». URL: <https://oldchernihiv.com/vpershe-v-chernigovi-vystavka-kartyn-talanovytyh-hudozhnykiv-viktora-poltavtsya-ta-oksany-poltavets-gujdy-z-ukrayinoyu-v-sertsii/>(дата звернення: серпень 2023).

96. Врона І. К. Д. Трохименко. Нарис про життя та творчість. Київ : Вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 29 с. іл.

97. Герман Є. Історія дослідження художніх виставок як особливої форми репрезентації мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. *Українська академія мистецтва*. 2013. Вип. 21. С. 201–209.

98. Граб О. В. Аспекти вивчення проблем вітчизняної культури другої половини ХХ століття (1960–1980 роки). *Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології: Матеріали третьої Всеукраїнської науково-практичної конференції «Стан і перспективи розвитку духовної культури особистості в умовах розгортання глобалізаційних процесів»*: У 2-х т. Випуск 6. Рівне: РДГУ, 2008. Т.1. С. 85–89.

99. Гончаренко Т. Реалізм Сергія Григор'єва. Виставка майстра. *Українська академія мистецтва*. 2010. Вип. 17. С. 471–474.

100. Горова Н. В. Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х — початку ХХІ століття (на прикладі творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка): дис... канд. мист./ Інст проблем сучасного м-ва. Київ, 2016. 178 с.

101. Григоров В. Відновлення та робота майстерні монументального живопису Київського художнього інституту в 60–80-х роках ХХ ст. *Українська академія мистецтва*. 2017. Вип. 26. С. 277–283.

102. Грищенко О. Книга художника як творчий метод у навчальному процесі (на прикладі майстерні книжкової графіки НАОМА). *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 90–98 .

103. Грінченко В., Грінченко В. Тенденції розвитку мистецького життя України в часи хрущовської «відлиги». *Наукові записки [Кіровоградського*

державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія : Історичні науки. 2010. Вип. 13. С. 59–69.

104. Гуменюк Ф., Ягодкін Г. Український історичний живопис у контексті західноєвропейського художнього процесу. *Українська академія мистецтв : дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2011. Вип. 19. С. 41–49.

105. Гурін В. І. Формування української школи живопису: історичний аспект / В. І. Гурін, О. М. Храпачов. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* 2011. Вип. 18. С. 65–72.

106. Гурін В., Храпачов О. Формування української школи живопису: історичний аспект. *Українська академія мистецтв : дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2011. Вип. 18. С.65–73.

107. Гутковський В. Похід гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного на Москву 1618 р. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hutkovskiy_Vasyl/Pokhid_hetmana_Petra_Konashevycha-Sahaidachnoho_na_Moskvu_1618_roku.pdf? (дата звернення: квітень 2022).

108. Дзісяк Я. Великий гетьман Костянтин Острозький: битва під Оршею 1514 р., її історіографія. *Великий краєзнавчий збірник. Випуск 7*. Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2014. С. 15–21

109. Єфремова В. Виставка живопису «В єдиному просторі: «Михайло Гуйда та його учні». URL: <https://familytimes.com.ua/mistectvo/vistavka-zhivopisu-v-edinomu-prostori-mikhaylo-guyda-ta-yogo-uchni> (дата звернення: грудень 2021).

110. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 326 с.

111. Забашта В. Мій учитель. Карпо Трохименко. *Художник про себе: автобіографія, творчі мандрівки. Спогади про художника*. Київ, 1986.

112. Зіненко Т. Сучасні художні практики та їхній вплив на формування творчої особистості митця. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2017. Вип. 11–12. С. 24–25.

113. «Інше» мистецтво і пізній СРСР. 1953-й — кінець 1980-х
URL:https://www.arthuss.com.ua/pdf/perm_revol.pdf (дата звернення: лютий 2022).

114. Історія майстерні батально-історичного живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Традиції академічної школи у педагогічних методах М. С. Самокиша та К. Д. Трохименка, В. В. Шаталіна та М. Є. Гуйди). URL: <http://dvnshu.com/archiv/129-v-yedinomu-prostor-mihaylo-guyda-uchn.html> (дата звернення: грудень 2021).

115. Історія українського мистецтва: у 5 т. Т.5. Мистецтво ХХ століття / Гол. Ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. 1048 с.: іл.

116. Історію козацтва можна вивчати за картинами київського митця. URL: <http://www.golos.com.ua/article/337031> (дата звернення: квітень 2022).

117. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 53–64.

118. Карпенко О. В. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 127–134.

119. Карпенко О. Д. Киевское художественное училище (1901–1920 годы). *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2017. Вип. 12-13. С. 11–72.

120. Карпов В. В. Українська військова тематика в історично-батальному живописі Андрія Холоменюка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 99–104.

121. Карпов В. В., Пекарчук В. М., Філіна Т. В., Майстренко-Вакуленко Ю. В. Творчість Феодосія Гуменюка у становленні і розвитку київської школи історичного живопису. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 44. С. 53–59.

122. Кауфман Р. С. Советская тематическая картина. 1917–1941. Москва : Изд. АН СССР, 1951. 230 с.

123. Ковальчук О. Видатний майстер пензля і педагог (До 120-річчя від дня народження О. О. Шовкуненка). *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2004. Вип. 11. С. 355 – 361.

124. Ковальчук О. Головний навчальний корпус НАОМА: Історія будівлі в контексті розвитку вітчизняної художньої освіти другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2014. Вип. 9. С. 164–175.

125. Ковальчук О. Дипломні роботи студентів навчально-творчої майстерні живопису НАОМА під керівництвом М. Гуйди другої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол. : А. В. Чебикін (голова редкол.), О. К. Федорук (голов. ред.), М. І. Яковлєв (заст. гол. редкол.) [та ін.]*. Київ : Фенікс, 2016. Вип. 16. С. 21–27

126. Ковальчук О. Загальні тенденції в дипломних роботах студентів факультету образотворчого мистецтва НАОМА другої половини ХХ — початку ХХІ століття. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 125–136.

127. Ковальчук О. В. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917 – 1941 років: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Нац. акад. образотворч. мистец. і архіт. Київ, 2003. 21 с.

128. Ковальчук О. Мистецька збірка НАОМА в контексті історії вітчизняної художньої школи другої половини ХХ — початку ХХІ ст. *Українська академія мистецтва*. 2013. Вип. 20. С. 76–84.

129. Ковальчук О. Педагогічна і творча діяльність Василя Гуріна в контексті історії НАОМА та вітчизняної художньої школи другої половини ХХ—початку ХХІ століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2014. Вип. 6. С. 180-185

130. Ковальчук О. Про дискусії в академічному середовищі НАОМА щодо питань художньої освіти та мистецьких тенденцій другої половини ХХ століття. *Українська академія мистецтва*. 2019. № 28. С. 180–186.

131. Ковальчук О. Ранній період творчості Олександра Лопухова в контексті розвитку вітчизняної художньої освіти 1940–50-х років. *Українська академія мистецтва*. 2012. Випуск 19. С. 60–73.

132. Ковальчук О. Традиції української академічної художньої школи у педагогічній діяльності О. Лопухова в контексті історії НАОМА другої половини ХХ — початку ХХІ ст. *Українська академія мистецтва*. 2013. Випуск 21. С. 26–35.

133. Ковальчук О. Українська академічна художня школа другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Українська академія мистецтв : дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2011. Вип. 18. С. 86–95.

134. Ковалевська О. О. Зображення крізь віки: іконографія козацької старшини ХVII–ХVIII ст. В 2-х ч. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2014. Ч. 1. Монографія. 314 с.

135. Ковач Т. Українська графіка 1980—1990-х років. *Українська академія мистецтва*. 2013. Вип. 20. С. 123–131.

136. Козловська Є. А. Козацька тематика у творчості Антона Манастирського у контексті художнього життя України. *Наукові записки НаУКМА*. 2010. Т. 101 : *Теорія та історія культури*. С. 60–65.

137. Корнєв А. Ю. Постаті Богдана Хмельницького та Максима Кривоноса у живописі та графіці козацької доби. *Вісник ХДАДМ*. 2013. №3. С. 135–138.

138. Котов Петр Іванович. URL: <http://www.artpanorama.su/?category=article&show=subsection&id=539> (дата звернення: січень 2022).

139. Кравець А. Курдельчук Г. Постатті України в картинах художника А. Орльонова / А. Кравець., Г. Курдельчук . Луцьк : ПП Іванюк В.П., 2021. – 83 с.

140. Криволапов М. Видатний український митець і педагог Костянтин Миколайович Єлева. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2014. Вип. 6. С. 187–190.

141. Криволапов М. Здобутки і втрати в образотворчій культурі та мистецтвознавчій науці України в умовах тоталітарного режиму ХХ століття. *Мистецтвознавство України*. 2017. Вип. 17. С. 153–158

142. Криволапов М. Літописець суворої і мужньої правди (В. Пузирков). *Мистецтвознавство України : зб. наук. Праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол. : А. В. Чебикін (голова редкол.), О. К. Федорук (голов. ред.), М. І. Яковлев (заст. гол. редкол.) [та ін.]*. Київ : Фенікс, 2014. Вип. 14 С. 61–68.

143. Криволапов Б. Роль науки у формуванні фахівців нової формації у мистецьких навчальних закладах. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2014. Вип. 9. С. 176–180.

144. Криволапов М. Українська академія мистецтва. Сторінки історії. *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 6/7. С. 511–530.*

145. Криволапов М. Українська академія мистецтва, Київський інститут пластичних мистецтв, КДХІ, НАОМА. Сторінки історії становлення та розвитку національної художньої школи в Україні у першій половині ХХ століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2016–2017. Вип. 8–9. С. 33–49.

146. Криволапов М. Федір Кричевський як педагог і фундатор української живописної школи ХХ століття (До 85-річчя Української академії мистецтва). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2006. № 6. С. 142–158.

147. Криволапов М. Шляхи формування київської живописної школи у ХХ столітті. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: О. О. Роготченко (голова редкол.), В. Д. Сидоренко, Л. А. Дрофань та ін.* Київ: Фенікс, 2019. Вип. 15. С. 141–185.

148. Кризь віки. Київ в образотворчому мистецтві XII – XX століть : альбом / Ю. В. Белічко, Ю. П. Підгора (Авт. упоряд.). Київ, 1982. 335 с.

149. Крупник Л.О. Державна політика у сфері українського професійного мистецтва (1965–1985): автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. Львів, 2003. 18 с.

150. Крюкова Г. О., Крюк О. О., Мостовщикова Д. О. Витоки формування національного стилю в українському образотворчому мистецтві XX – початку XXI століття. *Логос онлайн: міжнародний електронний науковий журнал*. 2020. №8. С. 1–8.

151. Кулеба-Барінова В. В єдиному просторі. Михайло Гуйда й учні. URL: <https://veche.kiev.ua/journal/4496/> (дата звернення: грудень 2021).

152. Кулеба-Барінова В. Щастя бути з Василем Івановичем Гурінім (До 70-річчя від дня народження). *Українська академія мистецтва: Дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА*. Київ, 2009. Вип. 16. С. 381–385.

153. Левчук К. Діяльність українських національно-культурних товариств в перші роки незалежності (90-і рр. XX ст.). *Етнічна історія народів Європи*. 2011. Вип. 35. С. 9–14.

154. Литвин С. Х. Діяльність Національної спілки художників України в розвитку та популяризації українського мистецтва в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 2. С. 88–94.

155. Литвин С. Х. Творчість Артура Орльонова в контексті розвитку сучасного історично-батального живопису. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 1. С. 105–110.

156. Литвин С. Х., Карпов В. В., Пекарчук В. М., Філіна Т. В. Історична тематика у живописі Оксани Полтавець-Гуйди: жанрово-стилістичні особливості. *Вісник НАКККіМ*. 2023. № 4. С. 60–65.

157. Литвих Т. В. Тенденції культурних процесів в Україні в умовах «відлиги» (друга половина 50-х – початок 60-х рр. XX ст.) – наука, література

та мистецтво. URL: http://history-pages.kpi.ua/wp-content/uploads/2015/10/27_15_Lutvuh.pdf (дата звернення: листопад 2022).

158. Лотиш Л. О. Новації С. О. Григор'єва у викладанні жанрового живопису та «режисерський» метод створення жанрової картини. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2013. № 28. С. 108–114.

159. Лук'янчук Г. Серебряков прославив козацтво. URL: <http://svoboda-news.com/svwp/%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B1%D1%80%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2-> (дата звернення: квітень 2022)

160. Майданець-Баргилевич О. Творчі досягнення НАОМА: виставковий ракурс. *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 242–251.

161. Майстерня станкового живопису професора В. І. Гуріна. *Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2007. Вип. 14. С. 40.

162. Майстренко-Вакуленко Ю. Академічний рисунок в художніх освітніх закладах України. Історія становлення та проблеми сучасності. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2012. Вип. 7. С. 247–251.

163. Майстренко-Вакуленко Ю. Кафедра рисунка НАОМА: сьогодення та перспективи. *Українська академія мистецтва*. 2010. Вип. 17. С. 11–13.

164. Майстренко-Вакуленко Ю. В. Портретні рисунки Карпа Трохименка 1941–1944 років до картини «Засідання президії Академії наук УРСР в Уфі». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 1. С. 58–63.

165. Майстренко-Вакуленко Ю. Проблеми і стратегії розвитку сучасної художньої освіти в НАОМА у європейському контексті. *Українська академія мистецтва*. 2016. Вип. 25. С. 5–12.

166. Майстренко-Вакуленко Ю. Рисунок українських художників в евакуації (1941–1945). *Народознавчі зошити*. 2021. № 2 (158). С. 440–450.

167. Малезик Д. І. Творча інтелігенція України в 1945-1953 рр.: соціальний аспект. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.*

П. Драгоманова. Серія 6 : Історичні науки : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 8. С. 307–313.

168. Мандра Н. Б. Мистецтвознавчі поняття у системі культури: Типологія функціональних впливів. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17(2). С. 84–91.

169. Мельничук А. Вимір «експериментальної культури»: анатомія, соціальна педологія та фізіологічна рефлексологія як складові художньої освіти в Київському художньому інституті. *Українська академія мистецтва*. 2021. № 30. С. 77–82

170. Михайло Гуйда. Живопис: Каталог виставки творів. Київ: Музей історії Києва, 1990. 56 с.

171. Михайлова Р. Д. Історичний жанр у доробку українських митців - вихованців Імператорської академії мистецтв. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 28. С. 121–127.

172. Михайловська Ю. А. Батальний живопис в колекції Харківського історичного музею. *Вісімнадцяті сумцовські читання. Матеріали наукової конференції на тему «Музей як соціокультурний інститут в умовах інформаційного суспільства»*, Харків, 18 квітня 2012 р. / Харківський історичний музей. Харків : Майдан, 2012. С. 236–244.

173. Михальчук В. В. Мотив війни в графічному доробку Олени Кульчицької. *Арт-платформа*. 2022. Вип. 2 (6). С. 168–200.

174. Мицик Ю. Облога Збаража (1649 р.): відоме й невідоме. *Український історичний журнал*. 2008. № 5. С. 15–38.

175. Монсевич В. В. Культурно-мистецьке середовище у формуванні київської школи батально-історичного живопису другої пол. ХХ ст. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. Вернадського. Історичні науки*. 2021. Том 32 (71). № 4. С. 309–314. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.45>

176. Монсевич В. В. Розвиток історичного жанру крізь призму ідеологізації художньої культури. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 7 (43). Vol. 1. С. 89–93. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.7.1.14>

177. Монсевич В. В. Розвиток тематичної картини в історико-батальному живописі України другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 49. Том 1. С. 39–44. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-1-6>

178. Монсевич В. В. Спадкоємність художньої традиції у розвитку українського історичного живопису другої половини ХХ ст. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. Вернадського. Історичні науки*. 2022. Том 33 (72). № 1. С. 205–210. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2022/1.30>

179. Монсевич В. В. Українська військова історія у батальному живописі Андрія Серебрякова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 51. С. 61–46. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-8>

180. Мохнюк Р. С. Культурні практики творчих спілок у розбудові громадянського суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 2. С. 42–48.

181. Муляр Л. Навчально-творча майстерня живопису і храмової культури Миколи Стороженка в НАОМА: Тенденції і перспективи. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. Вип. 5. С. 177–183.

182. Муратова О. В. Історична трансформація методу соцреалізму в період «відлиги». *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Сер. : Історія*. 2010. Т. 129. Вип. 116. С. 42–48.

183. Наконечна Л. Історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Курбасівські читання: Наук. Вісник / Нац. Центру театр. мистец. імені Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. К: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2017. №12: Україна, 2017. Реформи в галузі культури. С. 34–43*

184. Нікітін А. Володимир Нікітін – художник-графік, професор НАОМА. *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 37–46.

185. Нікітін А. Науково-методична праця професора Олександра Кривоноса у контексті розвитку кафедри рисунка 1970–1980 рр. *Українська академія мистецтва*. 2017. Вип. 26. С. 60–66.

186. Ніколайчук Н. Механізм закладання основ композиційного мислення у системі художньої освіти. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2017. Вип. 11–12. С. 60–62.

187. О. Шовкуненко та його учні / [Упор. І. Блюміна]. К.: Мистецтво, 1994. 168 с. 10.

188. Орльонов Артур Олегович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%90%D1%80%D1%82%D1%83%D1%80_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: травень 2023).

189. Орльонов Артур Олегович. URL: <https://esu.com.ua/article-76068> (дата звернення: травень 2023).

190. Орлова Т. Михайло Криволапов. До 75-річчя від дня народження. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. Вип. 4. С. 47-48.

191. Паньок Т. В. Художня реформа 1934 року (історико-педагогічний аспект). Збірник наукових праць «Педагогіка та психологія». Харків, 2015. Вип. 49. С. 309-320.

192. Паньок Т. В., Молчанова М. А. Образотворче мистецтво у контексті ескалації російської агресії проти України. *The 3rd International scientific and practical conference “Progressive research in the modern world” (December 1-3, 2022)* VoScience Publisher, Boston, USA. 2022. С. 495–501.

193. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60-80-х років ХХ століття. URL:

<http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1408/art%2060-80ies.pdf?sequence=3&isAllowed=y> (дата звернення: листопад 2021).

194. Петрова О. Матриця творчої свободи. *Магістеріум*. 2018. Вип. 71. Культурологія. С. 71–77.

195. Петутіна О. О. Українське козацтво в образотворчій спадщині Опанаса Сластьона. *Філософія в сучасному світі* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 22-23 листопада 2019 р. / гол. ред. Я. В. Тарароєв ; Нац. техн. ун-т «Харків. політехн. ін-т» [та ін.]. Харків : Точка, 2019. С 168–172.

196. Печенюк І. С. Конотопська битва 1659 року – перемога, яку варто пам'ятати. *Збірник наукових праць ННДІУВІ*. Київ : ННДІУВІ, 2011. Т. XXVII. С. 271–288.

197. Пилипенко І. Із історії майстерні монументального живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2016. № 3. С. 96–100.

198. Полтавець-Гуйда О. В. Художньо-історичні домінанти творчості Віктора Полтавця в українському образотворчому мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис.. . канд. мист. 26.00.01. Теорія та історія культури. Київ, 2023. 238 с.

199. Полякова М. В. Повсякденне життя українських художників 1960-х - 1980-х років: Перспективи культурологічного дослідження *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17(2). С. 92–97.

200. Прокопович Т. А., Галькун Т. Д. Живопис в умовах воєнного часу. Як змінилося мистецтво підчас війни – колористика, тенденції, сюжет. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2022. С. 99–102.

201. Професори НАОМА (1917–2012). *Українська академія мистецтва: спец. випуск*. Київ, 2012. 275 с.

202. Проців І. «Тематична картина» у радянській системі та умовах свободи творчості. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. Вип. 21. С. 146–154.

203. Роготченко О. Аналіз особливостей вітчизняного образотворчого мистецтва від появи соціалістичного реалізму до початку «хрущовської відлиги». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2018. Вип. 14. С. 43–52. DOI: 10.31500/1992-5514.14.2018.150917

204. Роготченко О. О. Видозміна подій і героїв як репрезентація дійсності в українському живописі повоєнної доби. *Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14. С. 277–286. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152250>

205. Роготченко О. О. Київська організація національної спілки художників України. Шляхи розвитку і становлення. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 215–235.

206. Рожак-Литвиненко К. Б. Теми й образи українського січового стрілецтва у творчості Івана Іванця (до проблеми батального жанру в українському мистецтві першої третини ХХ століття). *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 6. С. 90–96.

207. Романенко Г. О., Шейко В. М. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір: монографія. Київ: Ін-т культурології Акад. мистец. України, 2008. 208 с.

208. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини ХІХ — початку ХХ ст. Київ : Наукова Думка, 1986. 219 с.

209. Русина О. В. «Сказання про перемогу князя косянтина острозького під Оршею»: структура та джерела. *Український історичний журнал*. 2016. №1. С. 133–149.

210. Садовень В. В. Русские художники-баталисты XVIII–XIX веков. Москва : Искусство, 1955. 370 с.

211. Садомська Л. Хмельничанин Олександр Канюка малює реалістичні портрети, щоб підтримати ЗСУ та українців, постраждалих від війни. https://ye.ua/kultura/63029_Hmelnichanin_Oleksandr_Kanyika_malyiye_realistichni

[_portreti_schob_pidtrimati_ZSU_ta_ukrayinciv_postrazhdalih_vid_viyni.html](#) (дата звернення: травень 2023 р.)

212. Саєнко Н. Виставкова діяльність НАОМА. *Українська академія мистецтва*. 2010. Вип. 17. С. 475–487

213. Самченко В. Найцінніша для мене – виставка у бойових локаціях на передовій. Олег Шупляк, заслужений художник <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3587868-oleg-suplak-zasluzenij-hudoznik-ukraini>. (дата звернення: травень 2023 р.)

214. Серєда Н. Мотиви козацтва у мистецтві першої половини ХІХ ст. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва*. 2018. №5. С. 110–113.

215. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 1(25). С. 67–78.

216. Скляренко Г. Я. Українські художники : з відлиги до Незалежності. У 2-х книгах. Книга перша. Київ: Huss, 2018. 288 с. іл.

217. Скрипник О. Розвідники доби УНР очима художника-баталіста. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/03/27/153890/> (дата звернення: травень 2023).

218. Смирна Л. Століття нонкоформізму в українському візуальному мистецтві. Київ : Фенікс, 2017. 477, [2] с. : кольор. іл.

219. Сонько Я. Вплив Зборівської військової кампанії 1649 року на державотворчий фактор Гетьманщини. *Актуальні проблеми вітчизняної юриспруденції*. 2021. № 3. С. 33–39.

220. Соловей О. В. Творчий універсалізм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ...канд.мист. 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Київ, 2021. 362 с.

221. Степанков В. С. Батозька битва у висвітленні українських істориків 40-х рр. ХХ – першого десятиріччя ХХІ ст. *Наукові праці Кам'янець-*

Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки. Том 22. 2012. С. 92–102.

222. Степанчук Ю. С. Воєнне мистецтво Богдана Хмельницького та військова кампанія 1648 року в працях сучасних істориків. *Український селянин*. 2016. Вип. 16. С. 15–17.

223. Стороженко І. Жовтоводська битва 1648 р. у світлі гіпотез та археологічних досліджень. *Військово-історичний альманах*. 2010. Число 2. С. 5–15.

224. Стороженко І. Корсунська битва 1648 р. Українська козацька держава: витоки та шляхи історичного розвитку: *Матеріали респ. іст. читань. Вип. 3 / АН України. Ін-т історії України; Відп. ред. В. А. Смолій. Київ, 1993. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Storozhenko_Ivan/Korsunska_bytva_1648_r.pdf?](https://shron1.chtyvo.org.ua/Storozhenko_Ivan/Korsunska_bytva_1648_r.pdf) (дата звернення: квітень 2022).*

225. Сторчай О. Карпо Трохименко: спогади про Київське художнє училище (публікація архівного документа). *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*. 2008. Том 21, Число 1. С. 143–144.

226. Тельцов М. Громадянськість творчості Василя Гуріна. *Образотворче мистецтво*. 1994. №1. С. 29–30.

227. Тітова І. Висвітлення битви під Батогом у козацьких літописах початку XVIII ст. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. ст.* 2012. Вип. 21. Ч. 1. С. 228–236.

228. Триколенко С. Т., Єлісеєв І. А. Війна очима українських митців – знакові образи і новітня символіка. *Сталий розвиток авіаційної інфраструктури України : колективна монографія*. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 285–300.

229. Трохименко К. Д. Дещо про педагогічні методи Ф. Г. Кричевського. *Федір Кричевський: Спогади, статті, документи*. Київ: Мистецтво, 1972.

230. Тягло К. Соціологічні дослідження сучасного українського мистецтва: спроба виявлення молодіжного тренду. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2013. Вип. 8. С. 266–269.

231. У Верховній Раді України розгорнуто експозиційний проект «Героїчний літопис України» художника Андрія Серебрякова. URL: <https://www.rada.gov.ua/news/Novyny/215615.html>(дата звернення: квітень 2022).

232. У Києво-Печерському заповіднику відкрилася виставка «Українське середньовіччя в картинах А.О.Орльонова». URL: <https://web.archive.org/web/20150427111226/http://www.kplavra.kiev.ua/4089.html> (дата звернення: травень 2023).

233. Україна від Трипілля до сьогодні в образах сучасних художників. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B0_%D0%B2%D1%96%D0%B4_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%BF%D1%96%D0%BB%D0%BB%D1%8F_%D0%B4%D0%BE_%D1%81%D1%8C%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%B2_%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%85_%D1%81%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B8%D1%85_%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D1%96%D0%B2 (дата звернення: липень 2023).

234. Україна від Трипілля до сьогодні: Каталог дев'ятої Всеукраїнської виставки. Присвячуються утвердженню духовної незалежності України. Київ: Національна спілка художників України, 2020. 78 с.

235. Українська звитяга. Козацька доба / Авт. проекту В. Карпов, І. Чичкань. Київ : Центральний музей Збройних Сил України, 2009. 136 с. : іл.

236. Федорук О. Академічна мистецька збірка — важливий чинник навчального процесу. *Українська академія мистецтва*. 2011. Випуск 18. С. 80–86.

237. Фомічова Н. Регіональна специфіка формування професійних мистецьких шкіл в Україні. *Українське мистецтвознавство: матеріали,*

дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 63–67.

238. Храпачов О. Василь Іванович Гурін. Мистецькі роздуми. *Українська академія мистецтва*. 2014. Вип. 23. С. 168–175

239. Храпачов О. Історичний аспект живопису. *Українська академія мистецтва*. 2016. Вип. 25. С. 86–95.

240. Храпачов О. Мистецька школа у просторі академічного живопису *Українська академія мистецтва*. 2013. Випуск 21. С. 51–57.

241. Циба Г. Проблеми творчої молоді в умовах нової культурної реальності часів Перебудови в СРСР (1986 – 1991). *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2017. Вип. 11–12. С. 95–97.

242. Цимбал Т. Конфлікти пам'ятей в сучасному українському героїчному дискурсі (соціально-філософський аспект). *Українознавчий альманах*. Випуск 26. Київ: «Міленіум», 2020. С. 86–93

243. Цимбал Т. Шляхетність і війна: поставання суб'єкта героїчної дії. *Українознавчий альманах*. Випуск 30. 2022. С. 136–142.

244. Чава І. Зображення подій польсько-української війни 1649 року в польській історіографії першої половини ХХ ст. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. 2020. № 3/45. С. 305–327.

245. Чепелик О. Парадигма змін у мистецькому освітньому процесі. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. Вип. 5. С. 208–219.

246. Чуліпа І. Мовою барви – мовою душі (До 95-річчя від дня народження В. Г. Пузиркова). *Українська академія мистецтва*. 2013. Випуск 21. С. 226–228

247. Шалімова-Пузиркова М. Випускники НАОМА 2010 року. *Українська академія мистецтва*. 2010. Вип. 17. С. 441–450.

248. Шалімова-Пузиркова М. Випускники НАОМА 2013 року. *Українська академія мистецтва*. 2013. Вип. 21. С. 234–244.

249. Шалімова-Пузиркова М. Випускники НАОМА 2014 року. *Українська академія мистецтва*. 2014. Вип. 23. С. 176–183.

250. Шалімова-Пузіркова М. Київський художній інститут в евакуації (1941–1944). *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ 2007. Вип. 14. С. 163–175.

251. Шаров І., Толстоухов А. Художники України: 100 видатних імен. Київ: АртЕк, 2007. 424 с.

252. Шаталін Віктор Васильович. URL:<http://knpu.gov.ua/content/shatalin-viktor-vasilovich> (дата звернення: жовтень 2020).

253. Шейко В. Методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень / В. Шейко, Н. Кушнарєнко. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16(1). С. 44–48.

254. Шейко В.М., Тишевська Л. Г. Історія української культури: Навч. посібник / Наук. ред. В.М. Шейко. Київ: Кондор, 2006. 264 с.

255. Шмагало Р. Ілля Рєпін і українська мистецька освіта. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 34. С. 15–18.

256. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ століття: структурування, методологія, художні позиції: автореф. дис. ... д-ра мист. Львів, 2005. С.5–18.

257. Щербакова О. О. Стан дослідженості творчо-педагогічної діяльності М.С. Самокиша в російському та українському мистецтвознавстві. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 3. С. 158–162.

258. Щербакова О.О. Творчо-педагогічна діяльність М.С. Самокиша: від навчання до викладання. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 6. С. 160–165.

259. Юр М. Інноваційні підходи до творення та репрезентації сучасної графіки. На матеріалах дипломників-графіків НАОМА. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2017. Вип. 11–12. С. 101–106

260. Юр М. Конвенціональний живопис як форма відображення ідеології тоталітарної системи. *Сучасне мистецтво*. 2019. № (15) С. 231–242.

261. Яланський А. Традиції радянської академічної мистецької школи в художній освіті та мистецтві Китаю ХХ — поч. ХХІ ст. / А. Яланський, К. Ступакова *Українська академія мистецтва*. 2013. Вип. 21. С. 5–12.

262. Ясінський М. Ідея історичного образу та образ історичної ідеї – як наукова дилема. актуальні питання культурології. *Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології та музеєзнавства 2012* . Випуск 12. С. 206–209.

263. Ясенев О. Батальний жанр ХІХ –ХХ ст. у європейському, російському та вітчизняному живопису. *Українська академія мистецтва*. 2019. Випуск 19. С. 229–239.

264. Яценко В.Ф. М.С. Самокиш: нарис про життя та творчість. Київ : Мистецтво, 1954. 48 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні
наукові результати дисертації

*Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації:*

1. Монсевич В. В. Культурно-мистецьке середовище у формуванні київської школи батально-історичного живопису другої пол. ХХ ст. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. Вернадського. Історичні науки.* 2021. Том 32 (71). № 4. С. 309–314. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.45>
2. Монсевич В. В. Розвиток тематичної картини в історико-батальному живописі України другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип 49. Том 1. С. 39–44. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-1-6>
3. Монсевич В. В. Спадкоємність художньої традиції у розвитку українського історичного живопису другої половини ХХ ст. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. Вернадського. Історичні науки.* 2022. Том 33 (72). № 1. С. 205–210. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2022/1.30>
4. Монсевич В. В. Українська військова історія у батальному живописі Андрія Серебрякова. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип 51. С. 61–46. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-8>

Статті в зарубіжних періодичних наукових виданнях:

5. Монсевич В. В. Розвиток історичного жанру крізь призму ідеологізації художньої культури. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 7 (43). Vol. 1. С. 89–93. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.7.1.14>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Монсевич В. В. Еволюція українського станкового рисунку кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р.* Київ : НАКККіМ, 2018. С. 135–137.

7. Монсевич В. В. Полікультурність як тенденція розвитку сучасної художньої освіти. *Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір», НАКККіМ, Київ 5–6 грудня 2019.* С. 18–19.

8. Монсевич В. В. Образотворче мистецтво як важіль для освітніх інновацій в історичному контексті. *V Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих вчених: «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених», Одеса, 15 листопада 2019.* С. 282–283.

9. Монсевич В. В. Батально-історичний жанр у творчості В. Шаталіна. *IV Міжнародна наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір», 3–4 листопада 2020.* Київ: НАКККіМ. С. 23–24.

10. Монсевич В. В. Живописні практики майстерні Михайла Гуйди. *International scientific conference «Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society» : conference proceedings, December 28–29, 2021. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021.* С. 108–110. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-178-7-27>

11. Монсевич В. В. Історично-мілітарна тематика в сучасному українському живописі. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 85–86.*

Додаток Б.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Б.1. В.Пузирков. Повернення.



Б.2. В.Пузирков. Солдати.



Б.3. В.Пузирков Чорноморці.



Б.4. В. Шаталін. Баталія.



Б.5. В. Шаталін. На конях.



Б.6. В. Шаталін. Перед боєм.



Б.7. В. Шаталін. Пісня бандуриста



Б.7. В.Гурін. Чапаєвці прийшли.



Б.8. В.Гурін. Перемога.



Б.8. В. Гурін. Устим Кармалюк.



Б.9. А. Пламеницький. Вершники.



Б.10. М. Гуйда. Зустріч І.Мазепи і Карла XII.



Б.11. М. Гуйда. Початок.



Б.12. О. Соловей. Рік 1764. Знищення гетьманства.



Б.13. О. Соловей. Пилип Орлик. Шлях гетьмана.



Б.14. Ф. Гуменюк. Гонта і Залізник.



Б.15. Ф. Гуменюк. За Волю, за Україну.



Б.16. О. Полтавець-Гуйда. Останній гетьман. Портрет Павла Скоропадського.



Б.17. О. Полтавець-Гуйда. Клятва Мазепи на вірність Україні.



Б.18. О. Полтавець-Гуйда. З української старовини.



Б.19. А. Серебряков. Битва під Корсунем.



Б.20. А. Серебряков. Запорізький степ.



Б.21. А. Серебряков. Козацька навала.



Б.22. А.Серебряков. Крути.



Б.23. А. Орльоноу. Битва на Синіх Водах.



Б.24. А. Орльоноу. Битва під Берестечком. 1651 р.



Б.25. А. Орльонов. Конотопська битва.



Б.26. А. Орльонов. Кий з батьком приймають гунських послів. 450 р.



Б.27. І. Волошин. Герої Азовстали.



Б.28. І. Волошин. Фортеця Бахмут.



Б.29. И. Волошин. Молитва.