

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БАРАНОВСЬКА Анастасія Сергіївна

УДК 7.036.1:[7.035.9 +7.035.93(4-15:73:477) «19/20»](043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
**РЕАЛІСТИЧНИЙ ЖИВОПИС НА РУБЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ:
ТРАДИЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ А. С. Барановська

Науковий керівник: Солярська-Комарчук Ірина Олегівна
кандидат філософських наук, доцент

КИЇВ – 2024

АНОТАЦІЯ

Барановська А. С. Реалістичний живопис на рубежі ХХ–ХХІ століть: традиції та трансформації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2024.

Дисертація є комплексним дослідженням, що присвячене поліаспектному аналізу умов розвитку і трансформацій у сучасному реалістичному живописі України, Західної Європи та США під впливом взаємопроникнення класичних традицій і посткласичних художніх новацій крізь призму розмаїття мистецьких напрямів ХХ–ХХІ ст.

У дисертації досліджено теоретичні розробки вітчизняного та західного мистецтвознавства, що стосуються проблематики реалізму у сучасному живописі; проаналізовано твори українських та зарубіжних митців, що звертаються до реалістичної форми вираження, з акцентом на вплив традицій.

З’ясовано, що в Україні мистецтвознавчий аналіз новітнього реалістичного мистецтва проводиться в контексті творчого доробку окремих митців. Водночас, відсутні монографії, що всебічно досліджують різноманіття мистецьких напрямів реалізму; простежується брак інформації про існуючі зарубіжні наукові дослідження, а також лакуна у висвітленні розвитку реалізму у мистецтві США, Західної Європи; не приділена достатня увага опрацюванню понятійного апарату – категорій, що розкривають зміст реалізму.

Виявлено, що в українському художньому середовищі поширеною є думка, яка превалювала у західній арт-критиці у 1950-х рр. (К. Грінберг), щодо лінійного розвитку мистецтва, регресивності академічної школи та її традицій (А. Ложкіна). Відтак, відбувається заперечення цінності реалістичного живопису як явища і протиставлення йому сучасних арт-практик, не дивлячись

на те, що у світі позиція знецінення реалістичної форми вираження втратила актуальність у 1980-х рр. із міжнародним розповсюдженням неоекспресіонізму.

З'ясовано, що зарубіжні дослідження проблематики реалізму тривають від кінця 1970-х рр. і до сьогодні (Ф. Метей, Ф. Г. Гуд'єар, Е. Люсі-Сміт, Д. Малпас, Б. Прендевіль, Л. Чейз, К. Штреммель та інші) і є актуальними у зв'язку із світовою тенденцією у сучасному мистецтві щодо перевідкриття як традиції взагалі, так і феномену репрезентативного живопису ХХ ст.

За допомогою комплексного застосування загальнонаукових і спеціальних методів дослідження було виявлено сутність поняття реалізму на різних етапах його історичного розвитку, окреслені питання полісемічного використання терміну і неточного вживання ознаки «реалістичний» у науковому дискурсі. Зокрема, встановлено, що у первісному семантичному значенні «реалізм» – це художня течія ХІХ ст., за засадами якої митець зображав дійсність без прикрашення. Водночас, проведені дослідження дозволили актуалізувати проблему багатозначності (полісемії) поняття «реалізм» у західному (Ф. Г. Гуд'єар, К. Штреммель) і вітчизняному мистецтвознавстві (С. Безклубенко), на основі, в тому числі, герменевтичних тлумачень позначень, що містили в своєму складі слово реалізм (наприклад, сюрреалізм, фотореалізм, магічний реалізм тощо).

Акцентовано увагу на складності визначення поняття «реалізм» через розпливчате вживання ознак «реалістичний», «реальність». Наприклад, у зарубіжній науковій літературі, присвяченій аналізу реалістичних напрямів мистецтва (Е. Люсі-Сміт, Дж. Малпас), в контексті реалістичного живопису представлено майже весь обсяг фігуративного мистецтва (експресіонізм, нова предметність, поп-арт тощо), що значно розширює межі реалізму, фактично ототожнює його з фігуративним мистецтвом, і водночас не є вдалим для позначення живопису, що послуговується конкретно визначеними правилами реалістичної майстерності.

З'ясовано, що, не зважаючи на численні дискусії щодо сутності реалізму, більшість науковців дотримуються позиції, що це явище існувало з часів

Античності впродовж всієї історії мистецтва. Таким чином, найбільш поширеним у мистецтвознавчій теорії є розуміння реалізму, що спирається на подібність зображення формам природи (принцип мімезису). На підставі методу компонентного аналізу значення було запропоноване власне визначення, згідно з яким реалізм – це форма візуалізації у живописі, в основу якої закладені академічні (класичні) традиції.

Крім того, поєднуючи історико-генетичний, історико-системний та інші методи, розкрито закономірності у розвитку реалістичної форми від її витоків у добу Античності до появи модернізму, окреслено соціокультурні та політико-ідеологічні причини її «занепаду» та «відродження» на теренах Західної Європи, США та України у ХХ–ХХІ ст. Поруч з тим, застосування порівняльно-історичного методу дозволило охопити явище реалізму у живописі всебічно, через зіставлення впливів художніх течій та шкіл, що використовували реалістичну форму вираження та/або віднесені західними мистецтвознавцями до феномену реалізму: школа «Кошик для сміття», прецизійнізм, американський ріджионалізм, соціальний реалізм, contemporary realism, дисраптивний реалізм (США); «Реалізм кухонної мийки», неоромантизм, Лондонська школа (Велика Британія); соціалістичний реалізм, лейпцігська школа (НДР); метафізичний живопис, новеченто (Італія); сюрреалізм, магічний реалізм, поп-арт, неоекспресіонізм, рух кітч (міжнародні напрями) тощо.

До наукового обігу введено імена митців, творчість яких змінила вектори розвитку сучасного мистецтва від заперечення до прийняття реалістичної форми (у США – А. Леслі, Ф. Перлштейн, Ф. Портер, у Західній Європі – Н. Раух, Л. Фрейд та інші), поглиблено інформацію про вже відомі течії на Заході та введено назви не досліджуваних раніше напрямів та шкіл («Гарлемський ренесанс», «bad painting» – США, гіперманьєризм – Франція, анархо-бароко – Бельгія, школи Юстон-Роуд, Слейда та Глазго – Великобританія). Керуючись методом мистецтвознавчого аналізу, на прикладі творів художників США та Західної Європи виокремлені характерні

стилістичні особливості та тенденції у розвитку сучасного реалізму такі, як: наслідування традицій старих майстрів, повернення до краси, еkleктичність, інтерес до людського тіла, відродження портретного жанру та інші.

У дисертаційній роботі з'ясовано, що український реалістичний живопис розвивається у річищі світового поступу реалізму шляхом синтезу класичних та посткласичних художніх традицій, сприйняття естетики кітч та постмодерного смислоутворення. Крім того, виразно відчувається наслідування митцями традицій київської, харківської, одеської, закарпатської шкіл живопису, окремі художники підкреслюють вплив творчої спадщини старих майстрів, представників романтизму, реалізму XIX ст., модерну.

Варто відзначити, що у світі «мода» на салонний живопис за взірцем В.-А. Бугро та інших представників академізму повертається. Це відчутно як у творчості К. Вайлі, В. Коттона, так і через аналіз живопису численних представників міжнародного руху «кітч» та міжнародного угруповання митців під егідою авторитетної американської інституції «Art Renewal Central», яка активно пропагує цінності академічного реалізму понад 20 років. І «чиста» академічність, яка в українському художньому середовищі сьогодні «не вітається», імовірно тріумфально повернеться, з огляду на сучасні світові тенденції розвитку живопису.

У ході дослідження здійснено результативну спробу заповнити лакуну у дослідженні новочасного реалістичного живопису України. Введено у науковий обіг імена новочасних художників: С. Базюк, Я. Глазунова, І. Гнатів, О. Гречановський, Д. Доценко, А. Жуков, О. Катеринюк, С. Кушанов, В. Лапшин, І. Яровий та інші. Митців приваблює реалістична форма вираження, проте окремі з них констатують несприятливу ринкову кон'юнктуру щодо реалізму в Україні.

Зміст та висновки дисертації можуть слугувати підґрунтям для подальшого системного вивчення сучасного світового та українського реалістичного живопису, заповнити лакуну у теоретичних знаннях щодо розмаїття реалістичних мистецьких напрямів XX–XXI ст. у образотворчому

мистецтві США та Західної Європи. Крім того, матеріали дисертації є спробою здійснити критичну переоцінку феномену реалізму у вітчизняному мистецтвознавстві.

Ключові слова: реалізм, реалістичний живопис, мімезис, класичні традиції, академічні традиції, фігуративне мистецтво, мистецькі напрями, новації, трансформації, новочасні художники, реалістичний живопис США, західноєвропейський реалізм.

SUMMARY

Baranovska A. S. Realist Painting of the Late Twentieth and Early Twenty–First Centuries: Traditions and Transformations. – Qualifying scientific paper as manuscript.

The dissertation for the Doctor of Philosophy degree in specialty 023 – Fine Art, Decorative Art, Restoration. – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, 2024.

The dissertation is the comprehensive study devoted to a multidisciplinary analysis of the conditions of development and transformations in contemporary realist painting in Ukraine, Western Europe and the United States under the influence of the interpenetration of classical traditions and post-classical artistic innovations through the prism of the diversity of art movements of the 20th and 21st centuries.

The dissertation examines the theoretical developments of domestic and Western art theory related to the issues of realism in contemporary painting; analyses the works of Ukrainian and foreign artists who prefer the realistic form of expression, with an emphasis on the influence of traditions.

It has been found that in Ukraine, art historical analysis of contemporary realist art is carried out in the context of the individual artists' works of art. Along with that, there are no monographs that comprehensively study the diversity of realism art

movements; there is a lack of information about existing foreign scientific research, as well as a gap in the coverage of the development of realism in the art of the United States and Western Europe; insufficient attention is paid to the development of the conceptual apparatus - the categories that reveal the content of realism.

It is revealed that in the Ukrainian artistic environment there is a widespread opinion, which prevailed in Western art criticism in the 1950s (C. Greenberg), about the linear development of art, the regressiveness of the academic school and its traditions (A. Lozhkina). Consequently, the value of realistic painting as a phenomenon is denied and contemporary art practices are opposed to it, despite the fact that the position of devaluing the realistic form of expression lost its relevance in the 1980s with the international spread of neo-expressionism.

It is sound out that the research on the outlined problems has been conducted abroad since the late 1970s and up to the present day (F. Mathey, F. H. Goodyear, E. Lucie-Smith, J. Malpass, B. Prendeville, L. Chase, K. Stremmel, and others) and is relevant in connection with the global trend in contemporary art to rediscover both the tradition in general and the phenomenon of of twentieth-century representative art.

Through the integrated application of general scientific and special research methods, the essence of the concept of realism at different stages of its historical development was revealed, the issues of polysemic use of the term and inaccurate use of the category “realistic” in scientific circulation were outlined. Thus, it has been established that in its original semantic meaning, “realism” is an art movement of the nineteenth century, according to which the artist depicted reality without embellishment. At the same time, the research made it possible to actualize the problem of ambiguity (polysemy) of the concept of “realism” in Western (F. H. Goodyear, K. Stremmel) and national art history (S. Bezklubenko), based, among other things, on hermeneutical interpretations of designations that contained the word realism (for example, surrealism, photorealism, magic realism, etc.).

It is emphasized the difficulty of defining the concept of “realism” due to the vague use of the terms “realist” and “reality”. For example, in the foreign scientific

literature devoted to the analysis of realist art movements (E. Lucy-Smith, J. Malpass), almost the entire scope of figurative art (expressionism, “New Objectivity”, pop art, etc.) is presented in the context of realist painting, which significantly expands the boundaries of realism, actually identifying it with figurative art, which is at the same time not entirely appropriate in designating painting which follows the specifically significant rules of realistic mastery.

It has been found that, despite numerous discussions about the essence of realism, most scholars hold the position that this phenomenon has existed since Antiquity throughout the history of art. Thus, the most widespread understanding of realism in art theory is based on the similarity of the image to the forms of nature (the principle of mimesis). Based on the method of component analysis of the meaning, the author proposes her own definition, according to which realism is a form of visualization in painting based on academic (classical) traditions.

In addition, combining historical-genetic, historical-systemic and other methods, common patterns are revealed in the development of the realism visual form from its origins in the Antiquity period to modernism; the socio-cultural, political and ideological reasons are outlined for its “decline” and “revival” in Western Europe, the United States and Ukraine in the 20th and 21st centuries. At the same time, the use of the comparative historical method allowed to cover the phenomenon of realism in painting comprehensively, by comparing the influences of art movements and schools that used a realist form of expression and/or are attributed by Western art critics to the phenomenon of realism: Ashcan School, precisionism, American regionalism, social realism, contemporary realism, disrupted realism (USA); Kitchen sink realism, neo-romanticism, London School (UK); socialist realism, Leipzig school (GDR); metaphysical painting, novecento (Italy); surrealism, magic realism, pop art, neo-expressionism, kitsch movement (international trends), etc.

The names of artists whose work changed the vectors of the development of modern art from denial to the adoption of a realist visual form have been introduced into scientific circulation (in the United States – A. Leslie, P. Pearlstein, F. Porter, in Western Europe – N. Rauch, L. Freud and others), the information about the already

known art movements in the West is deepened and the names of previously unexplored art isms and schools are introduced (Harlem Renaissance, bad painting – in USA, hypermanierism – in France, anarcho-baroque – in Belgium, Euston Road, Slade and Glasgow schools – in Great Britain). Guided by the method of art analysis, on the example of the works of artists of the USA and Western Europe, characteristic stylistic features and trends in the development of modern realism are singled out, such as: imitation of the old masters, return to beauty, eclecticism, interest in the human body, revival of the portrait genre, and others.

The dissertation shows that Ukrainian realist painting is developing in line with the global progress of realism through the synthesis of classical and post-classical art traditions, the perception of kitsch aesthetics and postmodern meaning-making. In addition, artists follow the traditions of kyivska, kharkivska, odeska and zakarpatska schools of painting, and emphasize the influence of the creative heritage of old masters, representatives of nineteenth-century romanticism, realism, and Art Nouveau.

It is worth noting that trend for salon painting, as following the influence of W.A. Bouguereau and other representatives of academicism, is returning. This can be felt both in the works of Kehinde Wiley and Will Cotton, as well as through the analysis of the paintings of numerous representatives of the international kitsch movement and the international group of artists under the auspices of the authoritative American institution “Art Renewal Central”, which has been actively promoting the values of academic realism for over 20 years. And «pure» academicism, which is “not welcome” in the Ukrainian artistic environment today, is likely to make a triumphant return, given the current global trends in painting.

In the course of the study, an effective attempt was made to to fill the gap in the study of realist painting of emerging artists in Ukraine is relevant. The names of contemporary artists are introduced into scientific circulation: S. Baziuk, Y. Glazunova, I. Gnativ, O. Grechanovskyi, D. Dotsenko, A. Zhukov, O. Kateryniuk, S. Kushanov, V. Lapshyn, I. Yarovyι and others. Artists are attracted by a realistic

form of expression, but some of them note the unfavourable market conditions for realism in Ukraine.

The content and conclusions of the dissertation can serve as a basis for further systematic study of contemporary world-wide and Ukrainian realist painting, fill the void in theoretical knowledge about the diversity of realist art movements of the twentieth and twenty-first centuries in the art of the United States, and Western Europe. In addition, the materials of the dissertation are an attempt to critically reassess the phenomenon of realism in domestic art history.

Keywords: realism, realist painting, mimesis, classical traditions, academic art traditions, figurative art, art movements, innovations, transformations, emerging artists, realist painting in the USA, Western European realism.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Барановська А. С. Розуміння терміну «реалізм» у мистецтвознавчій теорії Заходу (від 60-х років ХХ ст. – до сьогодення). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №1. С. 101–105. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257492>

2. Барановська А. С. Естетика фотореалізму 70-х: вплив на сучасні мистецькі практики. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 5. С. 6–12. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.1>

3. Барановська А. С. Мотив війни у реалістичному живописі сучасних українських художників. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 66. Т.1. С. 33–40. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-5>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Барановська А. С. Витоки і розвиток реалістичної форми зображення у живописі через міметичну природу мистецтва. *Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей* : матеріали наук.-практ. конф., 28–29 жовтня 2021. НАКККіМ, кафедра мистецтвознавчої експертизи; Всеукраїнська асоціація фахівців оцінки; Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів ; Асоціація реставраторів України. Київ : НАКККіМ, 2021. С. 47–48.

5. Барановська А. С. Постмодерністські реалізми в арт-критиці України. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 червня 2022. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 84–86.

6. Барановська А. С. Реалістичний живопис у період модернізму: критичні зсуви в уподобаннях мистецької еліти країн Заходу. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран., 3 листопада 2022. М-во культ. України та інформ. Політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Київ. націон. універ. кул. і мист. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 83–84.

7. Барановська А. С. Поп-арт в українському живописі: від естетики спрощеної форми до реалізму. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві* : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 25–26 травня 2023. М-во культури та інформ. політики України, М-во освіти і науки України, Національна акад. образ. мист-ва і арх-ри [за ред.: О. А. Трошкіної]. Київ : НАОМА, 2023. С. 261–262.

8. Барановська А. С. Фігуративне мистецтво та реалізм: образний живопис на перетині понять. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран., 2 листопада 2023. М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 141–143.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	15
ВСТУП	16
Розділ 1. Стан наукової розробки проблематики реалістичного живопису у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві	26
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	26
1.2. Понятійний апарат і методологічні засади дослідження	36
Висновки до розділу 1	45
Розділ 2. Осмислення поняття реалізму у живописі крізь призму розвитку художніх традицій репрезентативного мистецтва	46
2.1. Розвиток реалістичної форми вираження у художніх традиціях Західної Європи (від Античності до модернізму)	47
2.2. Форми і місце реалістичного живопису у художній культурі ХХ ст.	74
2.3. Багатозначність поняття «реалізм» у контексті мистецтвознавчих досліджень від кінця 1970-х рр. до нашого часу	105
Висновки до розділу 2	120
Розділ 3. Реалістичний живопис у мистецтві США та Західної Європи (від 1960-х рр. до сьогодення)	123
3.1. Витоки та варіації реалізму в американському живописі	123
3.2. Реалізм у мистецтві Західної Європи. Вплив творчості провідних художників на трансформацію реалістичного відображення світу	146
Висновки до розділу 3	168
Розділ 4. Сучасний український реалістичний живопис (1989–2023)	170
4.1. Традиції та трансформації відтворення дійсності у доробку представників «Нової хвилі» й інших митців України	171
4.2. Тенденції розвитку новочасного реалістичного мистецтва України	194
Висновки до розділу 4	209
ВИСНОВКИ	211
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	218

ДОДАТКИ	235
Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації	235
Додаток Б. Список ілюстрацій	237
Додаток В. Ілюстрації	251

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ДАКККіМ – Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв

КДАДПМД імені М. Бойчука – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

НАМ – Національна академія мистецтв

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НДР – Німецька Демократична Республіка

НСХУ – Національна спілка художників України

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

ТПХ – Товариство південноруських художників

УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка

ФРН – Федеративна Республіка Німеччина

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Реалістична форма у живописі виникла задовго до появи у XIX ст. терміну «реалізм», адже вона була стрижневою засадою мистецтва, яке ґрунтувалось на класичних традиціях і сутність якого від часів Античності визначало наслідування природи («мімезис»). Попри те, що модернізм і пізніші напрями образотворчого мистецтва часто заперечували важливість відтворення дійсності через зображення натурних форм, поступ реалізму в історії художньої культури ніколи не переривався, а лише видозмінювався.

У середині XX ст. Сполучені Штати Америки здобувають статусу провідного центру художньої культури, що визначає світові тенденції у розвитку образотворчого мистецтва, оскільки у післявоєнний час там працює значна частина митців (нерідко тих, хто емігрував з європейських країн), що пропонують інноваційні підходи до вирішення творів і навіть засновують нові течії у мистецтві. Саме тоді реалізм у західній мистецтвознавчій думці зазнає чергового й потужного удару, зокрема, й через те, що він асоціюється із «панівним методом радянського мистецтва», як було визначено соціалістичний реалізм. В той же час абстракція у різноманітних варіантах втілення отримує необмежену підтримку з боку музейних інституцій та арт-критиків, як мистецтво вільних індивідуумів, як протиставлення соцреалізму та загалом репрезентативному мистецтву, характерному для держав з комуністичною владою. Реалістичний живопис всіляко засуджувався в арт-критиці як архаїчне явище, що несе на собі відбиток тоталітаризму (Ф. Серс, Г. Хофштеттер).

Однак, важливу роль у розвитку й відродженні реалістичного живопису відіграло прагнення митців (серед яких були Е. Ворхол, Р. Ліхтенштейн, Ф. Перлштейн, А. Леслі, Л. Фрейд та інші) створювати те, що було цікаво саме їм, а не критикам чи владі. Так виник поп-арт, що у 1960-х рр. не сприймався як мистецтво багатьма представниками художнього середовища, contemporary realism, фотореалізм, і нарешті, неоекспресіонізм, що остаточно «реабілітував»

наявність у мистецькому творі реалістично зображених елементів дійсності, незважаючи на умовність загального вирішення роботи. А західні науковці від кінця 1970-х рр. почали активно досліджувати умови розвитку та варіації реалізму, фактично «перевідкриваючи» його для теорії та історії мистецтва.

З набуттям незалежності України вітчизняне мистецтво достатньо швидко позбулося диктату соцреалізму і було відкрите до спадщини модернізму й тенденцій постмодернізму. Бурхливе опанування в Україні новітніх течій мистецтва *status quo* створило спрощене й хибне враження про лінійність розвитку мистецтва, і небажаність, або й неможливість звернення до класичних чи академічних форм у добу постмодерністської естетики.

Реакцією на довге панування соціалістичного реалізму можна пояснити і те, що науковці (О. Голубець, А. Ложкіна) іноді заперечували цінність реалізму, протиставляючи йому сучасні арт-практики, і не усвідомлюючи, що у світовій художній культурі наприкінці ХХ ст. критичне ставлення до реалізму змінилось на більш об'єктивне. Тож в Україні наразі існує ситуація, коли творчість митців-реалістів нерідко оминається увагою. Категорії «реалізм», «реалістичний живопис» майже вийшли із вжитку у вітчизняних наукових статтях та монографіях щодо сучасного живопису, а натомість часто вживається словосполучення «фігуративний живопис». Ця дисертація є спробою заповнити наявну лакуну: здійснити науково-теоретичне осмислення концепту реалізму на підґрунті вітчизняних та зарубіжних наукових джерел і дослідити широке різноманіття реалістичних течій та шкіл ХХ–ХХІ ст., творчий доробок митців, імена яких вже вписані у світову історію реалізму, а також новочасних художників.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вона є частиною науково-дослідної діяльності кафедри за темою «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (державний реєстраційний номер 0118U001513). Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 4 засідання Вченої ради від 27 жовтня 2020 р.).

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Науковим завданням є виявлення стилістичних трансформацій реалістичного живопису у ХХ–ХХІ ст. в Україні, США, Західній Європі та встановлення сутності й специфіки використання поняття «реалізм» у науковому дискурсі в контексті сучасного розуміння.

Мета дослідження – виявлення особливостей та тенденцій розвитку реалістичного живопису кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. в образотворчому мистецтві Західної Європи, США та України в контексті його видозмін під впливом взаємопроникнення класичних традицій і посткласичних художніх новацій.

Для реалізації мети сформульовано такі завдання:

- визначити стан опрацювання проблематики реалістичного живопису у художній культурі України, Західної Європи та США вітчизняними та зарубіжними науковцями;
- окреслити принципи відображення природи та людини у мистецькій традиції Європи від часів Античності до епохи модернізму;
- виявити закономірності і тенденції розвитку реалістичної форми у живописі доби некласичної естетики, проаналізувавши художні напрями і течії, мистецькі школи та доробок визначних художників ХХ–ХХІ ст., в яких наявні ознаки наслідування натури;
- здійснити мистецтвознавчий аналіз образних та стилістичних особливостей живописних творів сучасних українських, європейських та американських авторів;
- висвітлити історико-культурні чинники, що вплинули на генезу реалістичного живопису у мистецтві України ХХ–ХХІ ст., окреслити специфіку поєднання у творах вітчизняних художників традиційного прочитання та трансформації реальної форми;

- виявити сутність поняття реалізму у різні періоди розвитку образотворчого мистецтва, з'ясувавши семантику терміну «реалізм», його герменевтичне тлумачення та полісемічне розуміння і застосування;

- проаналізувати причини складності сучасного визначення поняття «реалізм», запропонувати і обґрунтувати авторське визначення цього терміну на основі комплексного дослідження реалістичного живопису та присвячених йому мистецтвознавчих праць.

Об'єкт дослідження – сучасний реалістичний живопис як амбівалентне явище художньої культури Західної Європи, США та України кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст.

Предмет дослідження – синтез форм класичного мистецтва й інноваційних трансформацій змісту і виражальних прийомів у творах українських та зарубіжних художників.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від 1960-х рр. до 2020-х рр., оскільки значна частина сучасних західних художників, твори яких досліджуються в роботі (зокрема, Ф. Перлштейн, Д. Салле (США), Л. Фрейд (Велика Британія), Г. Ріхтер, Н. Раух (ФРН) тощо), починали працювати у другій половині ХХ ст. або видозмінюють принципи вирішення, характерні для мистецьких течій того часу (contemporary realism від 1960-х рр. – В. Бейлі, В. Бекмен, А. Леслі), (фотореалізм від 1970-х рр. – Ч. Белл, Д. Едді, Р. Естес, Ч. Клоуз), (неоекспресіонізм від 1980-х рр. – Д. Салле, Е. Фішль).

Хронологічні межі дослідження сучасного українського реалістичного живопису охоплюють період від кінця 1980-х рр. (виникнення необароко) до 2020-х рр.

З метою осмислення сутності поняття реалізму у живописі було здійснено екскурс в історію мистецтва від епохи Античності до модерністських напрямів першої половини ХХ ст., оскільки формування і розвиток реалістичної форми у мистецтві відбувалися задовго до появи самого терміну.

Географічні межі дослідження охоплюють США, країни Західної Європи (Велику Британію, Німеччину, Францію, Італію, Бельгію, Норвегію), в

яких мистецький розвиток відбувався найактивніше з точки зору виникнення та розвитку різноманітних мистецьких напрямів, та Україну.

Методологічну основу дослідження складають загальнонаукові підходи і методи, серед яких виокремимо: *міждисциплінарний підхід* – для аналізу й розуміння дотичних до теми дослідження понять й застосування відомостей та понятійного апарату з інших суміжних дисциплін; методи аналізу й синтезу, узагальнення, індукції та дедукції; а також спеціальні наукові методи, а саме: *історико-генетичний метод* – за допомоги якого стало можливим прослідкувати розвиток основоположних для реалізму традицій наслідування форм натури; *історико-культурний метод* – щоб дослідити реалістичний живопис у зв'язку із соціокультурними процесами певної епохи, які впливали на зміст та формальне вирішення творів; *хронологічний метод* – необхідний для послідовного виявлення часових меж зародження новацій, що змінювали форму виображення; *біографічний метод* – для визначення ролі окремих митців у розвитку репрезентативного мистецтва; *герменевтичний метод* – для інтерпретації терміну «реалізм», наявного в публікаціях художників, арт-критиків та наукових джерелах; *метод компонентного аналізу значення* – для отримання визначення поняття «реалізм»; *мистецтвознавчий аналіз* – для розкриття образно-змістовної структури картини; *формально-стилістичний метод* – для аналізу композиційної побудови, колірного вирішення та інших засобів виразності живопису, *іконографічний метод* – для тлумачення змісту художнього твору.

Теоретичну основу дослідження складають вітчизняні та західні розробки, а саме:

- праці з історії мистецтва, які окреслюють розвиток і трансформацію класичних традицій, що є основою реалізму, а також присвячені сучасному мистецтву (Р. Болтон, Г. Вельфлін, М. Гейфорд, Е. Гомбріх, Д. Горбачов, М. Дворжак, А. Ложкіна, В. Марчак, Г. Скрипник, С. Фартінг, С. Філліпс, С. Ходж, Д. Хокні, Л. Чишер);

- праці з філософії мистецтва (В. Бенджамін, А. Данто, Ж. Дельоз, Д. Куспіт, В. Татаркевич, Ф. Фішер, Ф. Шеллінг);

- наукові праці, що стосуються реалізму в цілому, а також присвячені окремим художнім напрямам, в яких присутня реалістично вирішена форма (Г. Беткок, М. Боун, Ф. Г. Гуд'єар, Е. Демпсі, О. Калабрезе, Х. Крамер, М. Криволапов, Е. Люсі-Сміт, Д. Малпас, С. Ментон, Ф. Метей, О. Нердрум, Т. Недошовенко, Л. Нохлін, Б. Прендевіль, Ю. Романенкова, О. Федорук, Ф. Фриджері, Л. Чейз, К. Штреммель);

- роботи, що висвітлюють проблематику сучасного фігуративного живопису та художньої культури й інші дотичні питання (І. Абрамович, Н. Асєєва, О. Афоніна, В. Бабічева, О. Бурлака, Т. Годфрей, О. Голубець, В. Карпов, Т. Міронова, І. Міщенко, І. Несен, А. Носенко, О. Петрова, В. Рубан, В. Сидоренко, С. Хадсон, В. Шуріан, М. Юр);

- монографії та критичні огляди, присвячені творчій біографії окремих митців (А. Аветова, О. Авраменко, Л. Бондар, В. Граймс, О. Кашшай, Д. Корсунь, Т. Кочубінська, В. Кулікова, Н. Маценко, Р. Рублевська, Г. Скляренко, І. Солярська-Комарчук, С. Стоян, О. Тарасенко, Б. Філоненко, Л. Ейтель, С. Смі);

- праці, що розкривають особливості розвитку як реалістичного мистецтва, так і модерністських напрямів під впливом соціально-політичних процесів певної епохи (І. Ален-Буа, Б. Бухло, Н. Волф, К. Грінберг, Д. Джосліт, С. Г. Кантор, Р. Краусс, О. Роготченко, Ф. Серс, Л. Смирна, Х. Фостер).

Джерельну базу дослідження складають твори українського, американського та західноєвропейського живопису із музейних і приватних зібрань України – Національний художній музей України, Одеський художній музей, Abramovych Foundation, Grynyov Art Foundation; Західної Європи – Зібрання Воллеса (Wallace Collection) Королівські музеї красних мистецтв Бельгії (Royal Museums of Fine Arts of Belgium), Лувр (Musee du Louvre), Музей д'Орсе (Musee d'Orsay), Музей Дренте (Drents Museum), Музей Людвіга (Ludwig Museum), Музей Новеченто (Museo del Novecento), Музей Франса

Халса (Frans Hals Museum), Національна портретна галерея (National Portrait Gallery), Національний музей Прадо (Museo Nacional del Prado), Стара національна галерея (Alte Nationalgalerie), Тейт Британія (Tate Britain), Тейт Модерн (Tate Modern), Центр Жоржа Помпиду (Centre Georges-Pompidou); Сполучених Штатів Америки – Інститут мистецтв Мінеаполіса (Minneapolis Institute of Art), Клівлендський музей мистецтв (Cleveland Museum of Art), Музей американського мистецтва Вітні (Whitney Museum of American Art), Музей мистецтв Дуб'юка (Dubuque Museum of Art), Музей мистецтв округу Лос-Анджелес (Los Angeles County Museum of Art), Музей сучасного мистецтва (Museum of Modern Art), Національна галерея мистецтва (National Gallery of Art), Сент-Луїський художній музей (Saint Louis Art Museum), Художній музей Парріша (Parrish Art Museum) та інші.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що в дисертації здійснено багатоаспектний аналіз сучасного реалістичного живопису України як важливої складової глобального явища реалізму, що охоплює значну частку образотворчого мистецтва світу, перш за все, країн Західної Європи та США.

Вперше:

- комплексно проаналізовано поєднання класичної традиції та інновацій у розвитку мистецьких течій і шкіл Західної Європи та Сполучених Штатів Америки ХХ–ХХІ ст. та виявлено особливості впливу модернізму на трансформацію західного реалістичного мистецтва, які полягають у: фотографічній імітації реальності й використанні фотографії як першоджерела замість натури; колажному суміщенні стилістично різних зображень; декоративності в естетиці кітч; графічності, яскравій барвистості, фрагментарності зображень; ухилі у площинність, деформацію, спрощення або розмиття форми; поєднанні кількох точок сходження в одному творі; використанні трафаретів; зверненні до іконографії банальних речей тощо;

- введено у науковий обіг вітчизняного мистецтвознавства окремі західні школи реалістичного живопису (Юстон Роуд, Слейда та Глазго у Великій

Британії), мистецькі течії (contemporary realism, дисраптивний реалізм, гіперманьєризм, анахронізм тощо) та імена художників (К. Вайлі, М. М. Ерлебахер, А. Леслі, Д. Лігар, Д. Каррін, Т. Кафар, В. Коттон, Е. Фішль (США), М. Ендрюс, В. Колдстрім, П. Хоусон (Велика Британія), А. Калазіс (Німеччина), К. М. Маріані (Італія);

- введено у науковий обіг імена художників – представників новочасного мистецтва України (С. Базюк, Я. Глазунова, І. Гнатів, О. Гречановський, Д. Доценко, А. Жуков, О. Катеринюк, С. Кушанов, В. Лапшин, А. Поперняк, Л. Раштанова, В. Федусів, І. Яровий), творчість яких характеризується зверненням до фантастичної візуальності, наративністю у формі алегорій та символів, гіперреалізмом або високою деталізацією, поверненням до прекрасного через переосмислення традицій романтизму та модерну, введенням у академічний живопис модерністських художніх прийомів (розмиття форми, абстрактне тло твору, сплюснення об'ємів, колаж тощо);

- зіставлено специфіку використання терміну «реалізм» у працях українських та зарубіжних мистецтвознавців та арт-критиків: в Україні реалізм розуміється як творчий метод, в основу якого закладений принцип мімезису (Т. Недошовенко, С. Безклубенко); західні вчені акцентують увагу на полісемії поняття і розширюють його межі до фігуративного мистецтва, уникаючи визначення (Е. Люсі-Сміт, Дж. Малпас); разом з тим, у зарубіжних джерелах поширена і теоретична позиція, що відштовхується від принципу наслідування форм натури (Т. Джейкобс, Б. Прендевіль), і тому збігається з наявним в Україні розумінням реалізму. Запропоноване авторське визначення, згідно з яким реалізм – це форма візуалізації у живописі, в основу якої закладені академічні (класичні) традиції.

Уточнено:

- особливості поступу та сучасних модифікацій українського реалістичного живопису у порівнянні з розвитком реалізму у художній культурі США та Західної Європи. З'ясовано, що художники «Нової хвилі» прагнули відійти від академічності реалізму, при цьому намагаючись не розчинитись у

модерністських та постмодерністських художніх надбаннях, зберегти національні корені мистецтва через звернення до вітальної живописності бароко крізь національну ідею. На противагу останнім, новочасні митці схильні перевідкривати традицію, наративність та красу власне у академічному мистецтві. В цілому, розвиток українського реалізму відбувається в рідкісній світових тенденцій шляхом: «діалогу» із старими майстрами, повернення до краси, еkleктичності, інтересу до пластики людського тіла тощо.

Набуло подальшого розвитку:

- вивчення трансформацій у сучасному реалістичному живописі, пов'язаних з використанням умовних або декоративних форм, рис академічного мистецтва і наслідування стилістики старих майстрів або елементів естетики кітчю та інших ознак, наслідком чого є розширення меж реалізму;

- дослідження причин занепаду та відродження реалістичного живопису у США, Західній Європі та Україні; виявлення закономірностей розвитку реалістичної форми вираження у живописі ХХ–ХХІ ст.;

- дослідження взаємовпливів творчості художників, мистецького середовища, естетичних трендів у художній культурі сучасності.

Теоретичне і практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути покладені в основу подальших наукових розробок поняття реалізму у живописі та історії його розвитку у мистецтві ХХ–ХХІ ст. Теоретичні і фактичні дані дослідження можуть заповнити лакуну у наукових знаннях щодо розмаїття реалістичних течій у сучасній художній культурі України, США та Західної Європи, а також вплинути на критичну переоцінку феномену реалізму в цілому як глобального явища, що відроджується разом з набуттям актуальності традицій класичного живопису у сучасному мистецтві. Отримані результати можуть бути використані у навчальних дисциплінах «Історія мистецтва», «Сучасна художня культура», «Історія українського образотворчого мистецтва» у мистецьких закладах вищої освіти України, а також при написанні монографій, наукових і науково-популярних статей тощо.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження є самостійною науковою роботою. Усі наукові результати отримані авторкою особисто.

Апробація результатів дослідження відбувалася у вигляді обговорення на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККиМ), виступів на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: науково-практичній конференції «Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей» (м. Київ, НАКККиМ, 28–29 жовтня 2021 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (м. Київ, НАКККиМ, 21–22 червня 2022 р.); VI Всеукраїнській науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (м. Київ, НАКККиМ, 3 листопада 2022 р.); II Міжнародній науково-практичній конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві» (Київ, НАОМА 25–26 травня 2023 р.); VII Всеукраїнській науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, НАКККиМ, 2 листопада 2023 р.).

Публікації. Основні результати дослідження викладено у 8-ми наукових публікаціях, з них: 3 статті у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України (категорія Б); 5 публікацій апробаційного характеру у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації складається зі вступу, чотирьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та літератури, додатків. Обсяг основного тексту дисертації складає 202 сторінки, обсяг додатків – 112 сторінок, загальний обсяг роботи – 346 сторінок.

РОЗДІЛ 1.
СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ
ПРОБЛЕМАТИКИ РЕАЛІСТИЧНОГО ЖИВОПІСУ
У ВІТЧИЗНЯНОМУ ТА ЗАРУБІЖНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

Живопис має тривалу історію розвитку. З появою фотографії у ХІХ ст. деякі художники розмірковували про його імовірну смерть, про те, що фотографія замінить картину, однак час та історія мистецтва спростували це припущення. З виникненням концептуалізму, перформансу та розвитком нових медіа вкотре поширилась ідея про лінійний розвиток мистецтва і про те, що живопис вичерпав себе.

Особливо арт-критики не хотіли помічати появу нових мистецьких напрямів, в основу яких була закладена реалістична форма. Мистецтвознавець Тоні Годфрей у книзі «Живопис сьогодні» [1] слушно наводить приклад «байдужості» арт-критиків та істориків мистецтва, посилаючись на ґрунтовне видання з 895 сторінок «Мистецтво з 1900: модернізм, антимодернізм, постмодернізм» [2], авторами якого є І. Ален-Буа, Б. Бухло, Д. Джосліт, Р. Краусс, Х. Фостер. У книзі, що охоплює період 1900–2015 рр., майже не згадується живопис від 1970-х рр. і далі (окрім творчості Герхарда Ріхтера). Не розглядаються у вказаній праці ані фотореалізм, ані неоекспресіонізм, що значно поширились у 1980-х рр. Коли згасає вплив мінімалізму в абстракції, вищезазначені мистецтвознавці припиняють висвітлювати питання живопису взагалі. На думку австралійського митця та арт-оглядача Геррі Белла, «це вказує на кризу критики, нездатність критичної доктрини розгледіти нове чи відреагувати на нього»[3].

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

У ХХІ ст., подібно до стану західного мистецтвознавства і арт-критики у 1950-х – 1980-х рр., із вітчизняного наукового дискурсу вилучена проблематика

реалізму в живописі: відсутні розробки поняття «реалізм», що зазнало значних змін з моменту виникнення означеного терміну у ХІХ ст.; вживання категорії «реалістичний» щодо живопису зустрічається рідко; для позначення репрезентативного, в тому числі реалістичного зображення, частіше застосовується категорія «фігуративний».

У праці А. Ложкіної «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття» [4] академічна школа живопису, яка спирається на традиції класичного мистецтва, представлена з позицій антагонізму до сучасного українського та світового мистецтва. На думку А. Ложкіної, «реалістичне мистецтво, що його створювали члени анахронічної Спілки художників, поступово деградувало до рівня салону, але ще досі нікуди не зникло. Саме воно дотепер залишається базовою естетичною системою, яку передають молодому поколінню в стінах Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури та інших профільних вишів» [4, с. 270]. Всупереч цій тезі, реалістична традиція лежить в основі численних творів сучасних українських художників, що працюють з живописом, в тому числі у таких провідних представників сучасного мистецтва, як Арсен Савадов, Ілля Чичкан, Василь Цаголов, Віктор Сидоренко й багато інших.

Не можна сказати, що позиція А. Ложкіної є суб'єктивною думкою окремої дослідниці, вона є поширеною на даний час ідеєю, що стосується реалізму в Україні, і домінує у вітчизняному художньому середовищі. Частково це пов'язано з повним запереченням цінності соціалістичного реалізму як культурного надбання радянської епохи, враховуючи, що Україна успадкувала реалістичну школу майстерності від художників УРСР.

Показово, що великоформатний альбом-книга відомого мистецтвознавця Д. Горбачова «Шедеври українського живопису» [5] охоплює розвиток усіх стилів та течій на теренах України, окрім соцреалізму. З іншого боку, на Заході після Другої світової війни реалізм заперечувався з тієї ж причини, адже він вважався інструментом управління масами за тоталітарних режимів.

Крім того, новизна у мистецьких течіях, що вважалась проявом усього провідного та сучасного ще з часів існування авангарду, тривалий час дійсно виглядала як антагонізм до традиції. Саме за доби модернізму у есе 1939 р. «Авангард та кітч» [6] реалізм К. Грінбергом був охарактеризований як кітч, «відстале» мистецтво у порівнянні з авангардом. Цей дух непримиримості із реалістичним живописом, доведений до культу авторитетним арт-критиком, мав великий вплив на Заході майже до кінця 1980-х рр. І до сьогодні значна частина західних критиків старшого покоління, що засвоювала колись цей постулат, не відмовилась від нього, всупереч реальній картині на світовому арт-ринку. Тож, і багато українських митців та мистецтвознавців підхопили цей досвід підкреслення нетрадиційного, заперечення живопису як надто традиційного медіуму і особливо – реалізму, але саме в той час, коли на Заході така позиція практично вичерпала себе.

Усе вищезазначене позначилося на тому, що за доби незалежності України не написано жодної монографії, присвяченої сучасному реалізму, а наукові та критичні статті з такою тематикою є поодинокими. Реалізм у наукових есе, у засобах масової інформації висвітлюють і популяризують не професійні арт-критики, мистецтвознавці, а самі художники-викладачі, наприклад, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри монументального та станкового живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (КДАДПМД імені М. Бойчука) Т. Недошовенко у статті «Реалізм як основа образотворчості» [7]. Але ж, за виразом відомого мистецтвознавця М. Криволапова, «українська реалістична школа має ґрунтовні основи, давні традиції. Це явище світового значення» [8, с. 50].

Варто додати, що означена проблема прогалини у висвітленні осібних художніх явищ не стосується якоїсь окремої сфери в українському мистецтві. Про фрагментарність досліджень у царині сучасних візуальних мистецтв говорить Т. Міронова [9] та інші вчені.

В цьому українське мистецтвознавство поки «не встигає» за значним теоретичним ресурсом західної науки, де, окрім видання загальних фундаментальних праць з історії мистецтва або монографій, присвячених творчості визначних митців, прийнято виокреслювати теми за окремими явищами, стилями чи течіями, наприклад, що також стосується цього дослідження, – це «Реалізм» [10] Керстин Штреммель, «Сюрреалізм» [11] Емі Демпсі, «Магічний реалізм заново відкритий. 1918–1981» [12] Сеймура Ментона, «Фантастичне мистецтво» [13] Вальтера Шуріана, «Поп-арт» Флавії Фриджері [14], «Сучасний живопис» [15] Сюзан Хадсон тощо. Таким чином, одна наукова праця може охопити генези і розвиток мистецького явища максимально всебічно. В Україні подібні дослідження якщо і здійснюються на рівні дисертаційних робіт, вони майже не «реалізуються» у вигляді доступних для широкого загалу монографій.

Найбільш повним зібранням інформації про сучасне українське мистецтво є тритомне антологічне видання «30 років присутності. Сучасні українські художники» [16], підготовлене за ініціативи платформи «Abramovych.Art» і куратора проєкту Ігоря Абрамовича, що є продовженням серії «Сучасні українські художники». Воно репрезентує твори сучасних визнаних та молодих митців, а також арт-критику щодо творчості кожного з них від відомих українських мистецтвознавців. Серед численних імен тут представлені художники, що створюють сучасний реалістичний живопис, мистецький доробок яких проаналізований Т. Кочубінською, В. Куліковою, Н. Маценко, Р. Рублевською, Г. Скляренко. Однак, в одному виданні неможливо перелічити усіх визначних митців: інформацію про Олексія Анда, Вадима Bondero, Володимира Яковця, Андрія Цоя та багатьох інших довелося черпати із сайтів митців, їх інтерв'ю у засобах масової інформації. Подібну ситуацію позначав М. Криволапов: «Про сучасні мистецькі явища немало ведеться розмов на шпальтах газет та в журналах різного гатунку. Але це здебільшого короткі журналістські есе» [8, с. 50].

Водночас, у нагоді стають численні каталоги виставок та ювілейні збірки, наприклад, спільне видання Міністерства культури і мистецтв та Національної спілки художників України (НСХУ), присвячене десятирічній річниці Незалежності України [17]. Понад 400 київських митців з мистецтвознавчими есе про них презентує книга, видана до двадцятої річниці Незалежності України «Розмай незалежної України. Художники Києва. Українське образотворче мистецтво 1991–2011 років. Живопис, графіка, скульптура» [18] автора-упорядника В. Андрієвської.

Змістовним джерелом є каталог сьомої всеукраїнської виставки «Україна від Трипілля до сьогодні в образах сучасних художників» [19], присвяченої Революції гідності і вітчизняній війні 2014–2015 рр., виданий у 2016 р. спільно Міністерством культури України та НСХУ. За виразом мистецтвознавиці М. Юр, концепція вказаного бієнале, ініційованого з 2004 р. митцем і куратором О. Мельником, спонукала до «відродження історичного жанру мистецтва <...> передбачала творення правдивої історії минулого і теперішнього української держави» [20].

У вітчизняному мистецтвознавстві майже відсутні наукові розробки поняття реалізму в контексті сучасного його розуміння. Разом з тим, тлумачення терміну «реалізм» зустрічається у довідкових виданнях, наприклад, в енциклопедичному двотомному виданні Сергія Безклубенка «Мистецтво: терміни та поняття» [21], «Словнику термінів з образотворчого мистецтва і ландшафтного дизайну» [22], виданого у 2004 р. ДАКККиМ. Своє бачення реалізму висвітлює В. Марчак у праці «Про малярство» [23].

Системне уявлення про розвиток та традиції українського мистецтва закладено вченими в «Історії українського мистецтва» у п'яти томах (головний редактор видання – Г. Скрипник) [24]. До проблематики традицій та новацій у живописі зверталась М. Юр у дисертаційному дослідженні «Український живопис XIX – початку XXI століття: національна, конвенціональна, авторська моделі» [20]. Вона вважає, що зародження національно забарвлених традицій романтизму та реалізму розпочинається від творів Т. Шевченка, В. Тропініна,

В. Штернберга, І. Сошенка, М. Кузнецова, К. Трутовського, В. Орловського та інших. Мистецтвознавиця говорить про «національну форму» і «національний стиль», що були засвоєні також представниками модернізму, шістдесятниками, і пізнішими поколіннями соцреалістів та сучасних художників. Вона протиставляє «конвенціоналізм» соцреалізму та «авторську модель», яка є відкритою до новацій.

Відвертий погляд на ситуацію довкола реалістичного живопису відчутний у статті В. Бабічевої «Феномен збереження національних традицій у творчості сучасних українських митців» [25]. Вона акцентувала увагу на збереженні в Україні академічної школи; кількість музеїв, за її словами, сягає рекордної позначки – близько 5000 тисяч і серед них 77 художніх, що є прикметною особливістю української культури. В. Бабічева зазначає, що «У великих європейських країнах існує до трьох–чотирьох десятків митців, які і складають провідний кістяк мистецького ринку <...>. Чужих імен тут не буває і тому шукати нові велосипеди замість давно знайдених стає не логічно. <...> Поступова підміна жанрової картини великими за розмірами творами одного чи максимум двох–трьох кольорів влаштувала замовника, глядача і покупця. <...> Фігуратив у творах практично пропав» [25, с. 144]. Разом з тим, не можна не помітити, що з появою соцмереж ситуація на світовому арт-ринку істотно змінилась, оскільки в художників з'явилась додаткова можливість просувати творчість без посередництва галерей, і в цей час виявилось, що фігуративні твори чудово сприймаються замовниками.

Загалом, творчість українських митців досліджується у контексті школи та традицій, крізь призму впливу вчителів на учнів або послідовників, а також у взаємозв'язку зі світовою мистецькою спадщиною такими мистецтвознавцями, як О. Авраменко, Н. Асєєва, О. Афоніна, Р. Безугла, В. Бойко, О. Голубець, В. Карпов, О. Кашшай, І. Міщенко, І. Несен, А. Носенко, О. Петрова, О. Роготченко, Ю. Романенкова, В. Рубан, В. Сидоренко, І. Солярська-Комарчук, Г. Скляренко, Г. Скрипник, О. Тарасенко, О. Федорук та іншими. Наприклад, спільне дослідження розвитку одеської школи живопису крізь

призму творчості В. Гегамяна здійснили О. Афоніна та М. Юр [26]. Адже «однією з головних проблем мистецтвознавства <...> залишається визначення того місця, яке займають нові мистецькі явища в українській культурі, їхній зв'язок із попереднім досвідом, своєрідність творчих пропозицій в контексті сучасного світового художнього поступу» [27, с. 354].

Проте, через посттравми, що залишились у спадок від часів СРСР, а особливо – через болісну історію сьогодення, пов'язану з російською військовою агресією проти України, наразі творчість сучасних митців майже цілком відмежовується від впливу попередників, яким випало творити у добу «соцреалізму». Хоча останні зберегли для України відому у світі школу реалістичної майстерності. Недаремно В. Бабічева зазначає, що «відмова від студіювання академічного малюнку того ж періоду (1970-ті – 1980-ті рр. – прим. А.Б.) в Європі через два десятиліття призвела до невміння реалістично намалювати око чи руку» [25, с. 144].

У 1999 р. мистецтвознавець і галерист Людмила Березницька наголошувала, що Рой Майлс (Англія), один з перших колекціонерів соцреалістичного живопису, зауважив: «<...> зростає цікавість до соцреалізму, який тяжіє до класичних традицій та виступає гарантією якості» [28, с. 13]. Значний науковий інтерес та дискусії викликали монографії Олексія Роготченка «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» [29] і книга «Реалізм та соціальний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент» [30].

Грунтовною є праця Галини Склярєнко «Українські художники: з відлиги до незалежності» [31]. Про соцреалізм на Заході писав Олександр Федорук у монографії «Образотворче мистецтво Німецької Демократичної Республіки: науково-популярний нарис» [32]. Питання «шістдесятництва» та «суворого стилю» розглядає Леся Смирна у своєму дослідженні «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» [33].

Крім того, багатоаспектне дослідження соціокультурного феномена наслідування, що є одним з визначальних для аналізу проблематики

реалістичного живопису, здійснено у наукових працях Р. Безуглої [34], а також у більш вузькому розумінні, крізь призму мімезису, – Ю. Юхимик [35], А. Барановською [36].

Щодо іноземних напрацювань, у яких досліджується специфіка сучасного реалізму у живописі, – їх небагато, але вони фундаментальні. Тут слід назвати «Американський реалізм: огляд живопису від початку вісімнадцятого століття до 1970-х» [37] Франсуа Метей (1978), «Сучасний американський реалізм з 1960 р.» [38] Френка Генрі Гуд'єара (1981), «Американський реалізм» [39] Едварда Люсі-Сміта (1994), «Реалізм. Течії у сучасному мистецтві» [40] Джеймса Малпаса (1997), «Реалізм у живописі ХХ століття» [41] Брендана Прендевіля (2000) та «Реалізм» [10] Керстин Штреммель (2004). Даними виданнями охоплений широкий спектр мистецьких течій ХХ ст., що вищезазначеними вченими відносяться до реалістичних. Останні хоча й зіштовхуються зі складнощами у визначенні поняття «реалізм» і відмовляються від чіткої дефініції, все ж намагаються врахувати, систематизувати думки усіх учасників мистецького процесу щодо розуміння реалізму.

Слід також додати, що зарубіжні мистецтвознавці, виокремлюючи зразки живопису як реалістичні, здійснюють «умовний поділ творів на ті, що створені на засадах академічної майстерності (реалістичні), незалежно від предмету зображення (наприклад, у випадку сюрреалізму, магічного реалізму), так і на ті, що характеризуються тематикою спостереження і критики сучасного життя, незалежно від стилістичної направленості» [42, с. 104].

Поодинокі визначення терміну «реалізм» містяться у розділі термінології наприкінці мистецтвознавчих видань, наприклад, у книзі С. Хадсон «Сучасний живопис» [15], а також в окремих мистецьких енциклопедіях, наприклад у «Словнику мистецьких термінів» [43] Е. Люсі-Сміта тощо.

Враховуючи вищезазначений підхід до розкриття поняття реалізму через мистецькі напрями, обов'язковим стало звернення до вузькоспрямованих наукових розробок, таких як «Гіперреалізм» [44] Лінди Чейз; збірки критичних статей, присвячених фотореалізму, під назвою «Суперреалізм. Антологія

критики» [45] за загальною редакцією Грегорі Беткока; щодо соцреалізму у Франції та НДР – видання під назвою «Соціалістичні реалізми. Радянський живопис 1920–1970» [46] авторства Метью Боун та інших; вже означених вище монографій «Поп-арт» [14], «Сюрреалізм» [11], «Магічний реалізм заново відкритий. 1918–1981» [12], «Кітч, більше ніж мистецтво» [47] Одда Нердрума, «Дисраптивний реалізм» [48] Джона Сіда. Крім того, системними джерелами щодо течій сучасного мистецтва є видання Емі Демпсі «Стилі, школи, напрями. Путівник сучасним мистецтвом» [49], Сема Філліпса «Ізми. Як розуміти сучасне мистецтво» [50], Едварда Люсі-Сміта «Напрями в мистецтві з 1945» [51].

Реалістичні напрями мистецтва США розкриті Енн Лі Морган в «Оксфордському словнику американського мистецтва та митців» [52], а проблематиці сучасного живопису присвячені однойменна книга «Сучасний живопис» [15] С. Хадсон, а також «Живопис сьогодні» [1] Т. Годфрея.

Вивчення творчості окремих видатних митців здійснювалось на основі ґрунтовних біографічних праць, таких як «Девід Хокні. Хронологія» [53] Лутц Ейтель, «Річард Естес» [54] Лінди Чейз, «Фрейд» [55] Себастьяна Смі, а також численних інтерв'ю. Чимало критичних есе присвятили реалізму Хілтон Крамер [56], [57] та Дональд Куспіт [58].

Коли мова йшла про традиції класичного мистецтва, що безумовно вплинули на реалізм сучасності, незамінними стали наукові праці Ернста Гомбріха «Історія мистецтва» [59], «Мистецтво та ілюзія» [60], «Тіні у західному мистецтві» [61], «Гомбріх про Ренесанс. Спадщина Апеллеса» [62]. Варто відзначити, що в «Історії мистецтва» Е. Гомбріх крок за кроком здійснює аналіз «завоювання реальності» митцями, досліджуючи наслідування традицій і новаторські досягнення художників.

Пильна увага приділена працям Макса Дворжака «Історія італійського мистецтва у добу Відродження» [63], Генріха Вельфліна «Класичне мистецтво. Вступ у вивчення італійського Відродження» [64], «Ренесанс і бароко» [65], Омара Калабрезе «Обманка» [66], Девіда Хокні та Мартіна Гейфорда «Історія

картин: від печери до комп'ютерного екрану» [67], Роя Болтона «Історія мистецтва від 2000 років до н. е. до 2000 років н. е.» [68], а також «Мистецтво. Загальна історія» [69] за загальною редакцією Стівена Фартінга.

Водночас, з метою відстеження діалектичного розвитку та антагоністичних взаємовпливів реалістичного та абстрактного мистецтва використовувались фундаментальні праці Норберта Волфа «Мистецтво салону. Триумф живопису ХІХ століття» [70]; Сибіл Гордон Кантор «Альфред Барр та інтелектуальні витoki музею сучасного мистецтва» [71], книга «Мистецтво з 1900: модернізм, антимодернізм, постмодернізм» [2], визначальні для теорії модернізму есе К. Грінберга «Авангард і кітч» [6] (1939) та «Живопис американського типу» [72] (1955).

Джерельну базу дослідження складають твори українського, американського та західноєвропейського живопису із музейних і приватних зібрань. Твори українських митців були представлені на виставках Національного художнього музею України, Музейно-виставкового центру Музею історії міста Києва, Національного музею «Київська картинна галерея», у виставкових залах НСХУ, у галереях, репродуковані в каталогах до виставок, монографіях, містяться на сайтах митців, сторінках їх соцмереж та на інших інтернет-ресурсах. Твори західних художників представлені в музейних колекціях, репродуковані в опрацьованих наукових джерелах, розміщені на персональних сайтах художників, а також у *instagram* галереї «Gagosian».

Отже, в Україні відсутні комплексні дослідження, присвячені проблематиці сучасного реалізму, – його понятійному апарату та варіаціям розвитку крізь призму образотворчого мистецтва світу, у співставленні з країнами Західної Європи та США. Зазвичай, реалістичний живопис фрагментарно підлягає мистецтвознавчому аналізу в контексті творчого доробку окремих українських та зарубіжних митців. Тим часом, у західному мистецтвознавстві цьому феномену крізь призму розмаїття реалістичних мистецьких напрямів ХХ–ХХІ ст. приділена значна увага (Ф. Метей, Ф. Г. Гуд'єар, Е. Люсі-Сміт, Д. Малпас, Б. Прендевіль, К. Штреммель).

Українське реалістичне мистецтво істотно змінилося з часів соціалістичного реалізму, класичні традиції переосмислюються, доповнені прийомами, виробленими модерністами. Великий обсяг мистецьких здобутків українських художників-реалістів, твори яких відзначаються, в тому числі, на престижних міжнародних конкурсах («International ARC Salon», «The Almenera Art Prize»), є недооціненим, не відображений у наукових розвідках нашого часу. Відтак, український реалізм потребує критичного переосмислення у вітчизняній науці.

1.2. Понятійний апарат і методологічні засади дослідження

Вивчення та аналіз реалістичного живопису, сутності реалізму та проблемних питань, пов'язаних із неоднозначним його розумінням в мистецтвознавчих дослідженнях кінця ХХ–ХХІ ст., потребує оперування окресленими нижче понятійними категоріями.

Академічні традиції – принципи та правила, теоретичні знання та технічні прийоми, що були програмними приписами освітньої системи академій, в яких викладався живопис у ХVІ–ХІХ ст. (до появи імпресіонізму). Одні науковці зауважують, що академічній програмі притаманна «*ідеалізація природи, її облагородження за класичним взірцем*» [59, с. 395] (Е. Гомбріх). У цій праці академічні традиції розуміються більш широко на підставі твердження (М. Берд) про те, що академізації підлягали усі найкращі зразки минулого [73, с. 106], до яких в тому числі відносились твори, ознакою яких був натуралізм (наприклад, певні роботи Караваджо, Дюрера, голландських та фламандських художників). Зображенням творів, виконаних у академічних традиціях, притаманна висока реалістична майстерність виконання, що слугувала свідченням якості роботи в академічному середовищі. Однак, через звернення митцями до зразків творчості визнаних майстрів-попередників (шляхом вивчення манери, стилістики тощо), а також переважно гладку манеру письма, яка досягалась лесируванням і звужувала експерименти з живописною фактурою, академічному мистецтву ще у ХІХ ст. закидали уніфікацію,

відсутність власного стилю – «обличчя», обмеження свободи самовираження митця.

Натуралізм – точне копіювання, скрупульозна імітація природи у зображеннях (без прикрашення). К. Штремель зауважує, що натуралізм виник задовго до XIX ст. [10, с. 7], а Е. Гомбріх називає Караваджо одним з перших художників-натуралістів [59, с. 393]. Пильне спостереження форми, її пізнання і відтворення без ідеалізації зумовило ситуацію, за якої подеколи термін «натуралізм» вживався як синонім терміну «реалізм».

Реалізм в контексті цього дослідження розуміється як візуальна форма відтворення реальності, у яку закладений принцип мімезису (що полягає у наслідуванні природи і притаманний класичним та академічним традиціям). У вузькому розумінні реалізм позначає один з мистецьких напрямів XIX ст., ідейним змістом якого є зображення сучасного життя без прикрашення. У західному мистецтвознавстві поняття «реалізм» викликає численні дискусії, оскільки до *реалістичного живопису* окремі дослідники (Е. Люсі-Сміт, Б. Прендевіль тощо), включають твори ар-деко, експресіонізму, поп-арту інших течій, де наслідування натурних форм є в більшій чи меншій мірі умовним, фактично прирівнюючи реалістичний живопис до фігуративного живопису.

Репрезентативне мистецтво – «це мистецтво, що представляє впізнавані речі чи середовище чи відсилає до них. Репрезентативне мистецтво не обов'язково повинно бути реалістичним» [50, с. 153]. Зазначена категорія широко застосовується у західній мистецтвознавчій теорії як протилежна поняттю «абстрактне мистецтво».

Фігуративне мистецтво є синонімом терміну «репрезентативне мистецтво», на що вказує Е. Люсі-Сміт [43, с. 93]. Дане поняття включає як реалістичний живопис в контексті зображень на основі форм, подібних до природи, так і живопис в якому «присутні найменші залишки, натяки на форму із реального світу» [74]. У словнику «Britannica» зазначається: «фігуративний – це не абстрактний» [75]. Власне, слово «figurative» з англійської мови перекладається як «образний», «що і є протилежним значенням абстрактного» у

мистецтві [76, с. 141]. В цій праці поняття «фігуративне мистецтво» не звужується виключно до зображення людської фігури, хоча таке тлумачення терміну також має місце в Україні.

Звертаючись до методологічних засад дослідження, слід зазначити, що кожна наукова праця ґрунтується на основних загальнонаукових методах: аналіз і синтез, індукція та дедукція. На думку Г. Кривчика, парні методи аналізу й синтезу (від грец. «analysis» – розбирання; «synthesis» – з'єднання) є найбільш вагомими, «сутнісними, адже впливають із самого визначення науки, яка, за великим рахунком, передбачає два взаємопов'язаних процеси: вивчення наявного та творення нового» [77, с. 57]. Тож, традиційно, методологія цього дослідження базується на аналізі значної кількості наукових джерел, в яких вже сформоване певне уявлення щодо поняття реалізму у живописі, висвітлено різноманіття течій ХХ–ХХІ ст., що відносились істориками мистецтва до реалістичних, на підґрунті чого формуються авторські висновки та визначення.

Так, *аналітичний метод*, що полягає у розчленуванні цілого на частини, допомагає вичленувати в об'єкті мистецтвознавчого дослідження – реалістичному живописі – такі питання: багатозначність терміну «реалізм» і розпливчастість його вживання; зміни у ставленні до реалістичного живопису з появою модернізму та під впливом політично-ідеологічних протистоянь (від академічного взірця до кітчю); «революція» поп-арту та «відвоювання» права на наратив і реалістичну форму вираження на фоні диктату безпредметного мистецтва, концептуалізму та мистецтва нових медіа; синтез традицій та трансформацій змістів і візуальної репрезентації під впливом ідей постмодернізму; сучасні тренди у живописі; значний потенціал сучасного українського реалістичного живопису тощо.

Отримані в річищі вищезазначеної проблематики об'єктивні знання (на основі пізнання речей, фактів – творів мистецтва, культурно-політичних процесів) завдяки застосуванню *методу синтезу* систематизуються; з них виводиться загальне та суттєве для цілого – предмету дослідження. «Синтез –

це не довільне, еkleктичне поєднання розрізнених частин, шматочків цілого, а діалектична єдність з виділенням сутності» [78, с. 30].

Вказаний метод разом з *методом узагальнення* дають змогу комплексно і всебічно розкрити предмет дослідження: визначити межі у розумінні понять «реалізм» та «реалістичний», запропонувати власне визначення; описати чинники і встановити закономірності у нерівномірному розвитку реалістичного живопису в художній культурі ХХ ст.; через наслідування традицій і різноманітні трансформації у реалістичній мові художнього виображення естетичні засади, до яких звертаються митці; відстежити багатоманіття стилістичних і технічних прийомів, висвітлити стан розвитку реалізму в українському живописі у просторі сучасного мистецтва.

При вивченні літератури, присвяченої історії мистецтва, окремим художнім течіям чи персоналіям арт-простору застосовується *метод індукції*. *Дедуція* як метод «від загального до одиничного» застосовувалась, коли необхідно було екстраполювати загальні наукові закони на окремі явища, наприклад, при побудові визначення поняття реалізму, що спиралось на аксіоматичні закони логіки.

Застосування загальнонаукових методів супроводжується зверненням до спеціальних наукових методів. У дослідженні були використані як методи, що застосовуються в різних гуманітарних науках, так і методи, притаманні виключно мистецтвознавству.

Феномен реалізму має тривалу історію розвитку й щоб досягнути сутності цього явища таким, яким воно є сьогодні, необхідно, вдивляючись у форму, розуміти, звідки походять її витoki, де є той самий «дух сучасності», в чому проявляється переосмислення традиції, як відбувається її трансформація, де існує постмодерністська еkleктика, а де наявна стилізація, присутнє максимальне наближення до форми і змісту минулого.

У період Античності реалістичне мистецтво зазнало неймовірного злету, а потім – після значної перерви, митців знов цікавить «завоювання реальності», оволодіння прийомами ілюзорно достовірного відтворення дійсності. Від часів

Проторенесансу поступово, завдяки удосконаленню технік і новаторству окремих митців, з'являлись все нові способи досягти ще більшої переконливості, а далі – майже фізичної чуттєвості при передачі плоти, фактури, атмосферного середовища. Німецький мистецтвознавець Й. Й. Вінкельман (1717–1768), що був родоначальником *історико-генетичного методу* вивчення античного мистецтва, розумів значення традиції й у своїх працях не тільки описав засади античного мистецтва, але й простежив історію впливу його традицій на подальші епохи. Тож, зрозумілим є й прагнення простежити розвиток реалістичного живопису комплексно, з виявленням причин трансформацій традицій реалістичного мистецтва, *щоб розуміти ступінь змін у сучасному реалізмі*, для чого якнайкраще підходить вказаний історико-генетичний метод. А для відстеження зародження кожної новації, що мала істотний, засвідчений історією мистецтва, вплив у певних часових межах, застосовувався *хронологічний метод*.

Водночас відомо, що термін «реалізм» з'явився лише у XIX ст., однак реалістичне мистецтво існувало задовго до його появи і розвивалось у руслі теорії наслідування, яка виникла в Стародавній Греції і проіснувала у вжитку під терміном «мімезис» у грецькій мові, а латиною – «*imitatio*», до XIX ст. включно. Тому для отримання більш повного розуміння ідей, що теоретично осмислювали розвиток реалістичного живопису, керуючись *міждисциплінарним підходом*, були також досліджені зміст та історія використання естетичної категорії «мімезис» як визначальної і панівної у мистецтві протягом тривалого часу.

Відомо, що класичне мистецтво, традиції якого є засадничими для реалізму, залежало від меценатів, якими переважно виступали правителі, церква та політична верхівка, які, своєю чергою, існували в певних політичних та культурних умовах і через мистецтво намагались просувати свої ідеї та навіть міжнародні політичні наміри (наприклад, «Алегорія війни та миру» Пітера Пауля Рубенса була замовлена та вручена як подарунок іспанського короля англійському королю під час дипломатичних перемовин).

Згодом, у ХХ ст., мистецтво стає ще більш заангажованим та залежним від владних інституцій (соціалістичний реалізм), або намагається виступати з критикою існуючої суспільно-політичної ситуації (наприклад, соціальний реалізм в Америці, «нова предметність» у Німеччині). В один і той самий період можна простежити протистояння політичних поглядів, а разом з тим і культурних уподобань, що «насаджувались згори», бо мистецтво стало інструментом пропаганди, а культура – міжнародним репутаційним показником прогресивності, «першості» у культурних смаках. Саме тому, за допомогою *історико-системного методу*, що розглядає мистецтво у системі зв'язків між соціополітичною ситуацією і розвитком культури, були виявлені причини занепаду реалістичної форми у США, де ще до 40-х рр., на думку американських мистецтвознавців, реалістичний живопис лишався провідним та найбільш затребуваним; та причини відродження реалізму в інших державах, де відбувалась його цілеспрямована підтримка і розквіт на тлі та під впливом політичного курсу (особливо у період холодної війни).

Порівняльно-історичний метод дозволив подивитись на явище «реалізму» масштабно і системно, виявити місце сучасного українського реалістичного живопису в контексті світових мистецьких трендів, проявлених в різноманітних художніх течіях.

Так, з появою в Україні Центру Сучасного Мистецтва Сороса, академічний спосіб художнього висловлювання зазнав відверто негативного ставлення, не помічався як явище, а саме поняття «реалізм» тлумачилось або в вузькому значенні на пряму ХІХ ст. або наділялось негативними конотаціями в контексті соцреалізму. Наслідування дійсності та прекрасне іноді прирівнювалось в Україні до кітчю.

На противагу такому становищу у західному світі «культурна революція», що повернула реалістичну форму у виставкові зали та арт-ринок, відбулась ще з приходом поп-арту та фотореалізму, стараннями Ф. Портера, А. Леслі, Ф. Перлштейна та інших художників, які не побажали послуговуватись лише абстрактними формами в живописі. Тож вже наприкінці 1980-х рр.

«сприйняття» академічного живопису музейними інституціями та провідними дилерами нікого не дивувало. Все більше критиків відмовлялось від концепції щодо лінійного розвитку мистецтва і твердження, що реалістична форма залишилась в історії. Імена Н. Рауха, Л. Фрейда, Д. Хокні є взірцевими прикладами успіху. Сьогодні престижним є порівняння манери художника із манерою старих майстрів.

Тому український реалістичний живопис вивчався з урахуванням одночасного існування у ХХ ст. різноманітних течій і традицій західного мистецтва, у зіставленні з надбанням українських шкіл та поліваріантним світовим розвитком реалізму крізь призму впливів: школи «Кошик для сміття» (1908–1920), метафізичного живопису (1916–1921), прецизійнізму (існував між Першою та Другою світовими війнами), новеченто (1922–1925) та реформованого «італійського новеченто» (1926–1933), «нової предметності» (1920-ті рр.), сюрреалізму (1920-ті – 1930-ті рр. – період розквіту), магічного реалізму (1920–1950), американського ріджионалізму (1930-ті рр.), соціального реалізму (1930–1940), героїчного реалізму (1920–1940), неоромантизму (1920–1950), contemporary realism (1960-ті – 1970-ті рр. – період розквіту), поп-арту (1960-ті рр.), лейпцігської школи (1960-ті – 1980-ті рр.), нової лейпцігської школи (1980-ті рр. – початок ХХІ ст.), фотореалізму (1980-ті рр. – ХХІ ст.), неоекспресіонізму (1980-ті рр. – початок ХХІ ст.), руху кітч (кінець 1990-х рр. – ХХІ ст.) тощо.

Значну роль у творенні історії мистецтва мали окремі особистості – художники, дилери, критики. Вони могли володіти харизмою, як Ф. Портер та Е. Ворхол, або мали визнання, що прийшло з роками, як у випадку з Ф. Перлштейном та Л. Фрейдом, або в силу певних обставин мали беззаперечний авторитет, як К. Грінберг. *Біографічний метод* дослідження застосовувався ще Д. Вазарі. Він допомагає оцінити умови, в яких відбувалось становлення, а згодом – набуття впливу особистостями, чия творчість чи погляди стали визначальними для світової історії мистецтва. Із зазначеною

метою було вивчено монографії, присвячені окремим митцям, інтерв'ю, що вони давали.

Комплекс методів було застосовано з метою аналізу вже існуючого в художньому середовищі розуміння реалізму та уточнення терміну. Так, значення поняття «реалізм» виявлялось за допомогою *герменевтичного методу* через вже існуючу інтерпретацію («пізнання пізнаного») слова «реалізм» та словосполучень, що вміщують його в своєму складі, у різноманітних текстових джерелах (монографії істориків мистецтва, мистецтвознавчі статті до каталогів, огляди арт-критиків у пресі, маніфести та інтерв'ю митців та представників мистецького середовища, енциклопедичні видання).

Завдяки застосуванню такого методу семантичного дослідження, як *компонентний аналіз значення*, що використовується в семантиці як метод отримання словникового визначення слова, віднайдено семантичні компоненти (інтегральні та диференціальні семантичні ознаки), сукупність яких складає визначення «реалізму». Керуючись *системним підходом структурної лінгвістики*, встановлено, що для слова «реалізм» характерною ознакою є багатозначність.

Варто зазначити, що полісемію слід відрізнити від розпливчатого вживання слова. Здійснюючи *семіотичний аналіз* використання слів «реалістичний», «реалізм», зроблено висновок, що у художньому середовищі воно вживається у випадках, які є взаємовиключними (наприклад, при позначенні академічних творів і при позначенні абстрактного живопису), тобто стерті межі поняття реалізму.

Щоб розв'язати означену проблему «розмитості меж» реалізму, було застосовано логічний метод через застосування логічного «закону оберненого відношення між обсягом та змістом поняття» [82, с. 195] та «закону протиріччя» [82, с. 70], які дають чіткі інструменти для побудови правильних міркувань з метою вдалих визначень понять. У даному разі доведено, що будь-яке поняття, в тому числі «реалізм», не може використовуватись розширено, безвідносно до специфічних ознак, а взаємовиключні твердження (про те, що

реалізм – це і натуралістичний живопис, і абстрактний (за К. Малевичем) руйнують змісти цих тверджень. Таким чином, керуючись законами логіки, якою встановлені правила визначення понять, слід дійти висновку, що невірним є вживання розмитого поняття «реалізм» із полярно протилежними змістами без максимально можливого звуження його до характерних ознак.

Традиції та новації вивчались на прикладі конкретних робіт. Щоб прослідкувати у певному творі наслідування або зміни у формі, використовувався *формально-стилістичний метод*. З метою тлумачення алегоричних мотивів та зображень-символів застосовувався *іконографічний метод*.

Одночасно твір мистецтва, згідно з *семіотичним методом*, є іконічним знаком, що завдяки притаманній мистецтву мові (засобам художньої виразності) здійснює комунікацію між людьми. Змістовна інтерпретація твору здійснювалась завдяки *мистецтвознавчому аналізу* образно-змістовної структури твору, що невід’ємно використовував дані *формального аналізу* композиційної схеми, ритму, статички/динаміки та *аналізу колористичної гами* тощо. Крім того, зміст і форма картин завжди оцінювались не тільки в контексті взаємовпливів традицій різних мистецьких течій, але й в контексті взаємовпливів творчості одних митців на інших, що проявлялось в омажах та алюзіях, з відстеженням ідейно-естетичних поглядів і переконань художника та оцінкою зовнішнього впливу на нього трендів доби.

Отже, з метою всебічного дослідження сучасного реалістичного живопису застосовувались загальнонаукові методи, спеціальні наукові методи мистецтвознавства, а також, спираючись на міждисциплінарний підхід, залучені знання з естетики та культурології, використані методи таких наук, як історія, герменевтика, семантика і лінгвістика, семіотика, логіка.

Висновки до розділу 1

Відчутною перевагою багатьох українських митців є академічний вишкіл і глибоке розуміння традицій класичного мистецтва. Однак, у вітчизняному мистецтвознавстві найбільша увага приділена авангарду та сучасному мистецтву. Із теоретичної бази останнього майже виключена категорія «реалізм». Водночас, реалістичний живопис України від кінця 1980-х рр. вивчається вченими крізь призму категорії «сучасного фігуративного живопису» (Т. Міронова), а також в контексті традицій та новацій у творчості художників, що звертаються до реалістичної форми вираження (Ю. Романенкова, Г. Скляренко). Разом з тим, з середини 1970-х рр. західні науковці (Ф. Г. Гуд'єар, Е. Люсі-Сміт, Д. Малпас, Б. Прендевіль, Л. Чейз, К. Штреммель) здійснюють фундаментальні дослідження сучасного реалізму ХХ ст. через розмаїття реалістичних мистецьких напрямів та шкіл, ведуться бурхливі дискусії щодо розуміння поняття реалізму.

З метою усунення прогалини у наукових розвідках були опрацьовані дослідження зарубіжних і вітчизняних вчених і зіставлено становище реалізму у художній культурі Заходу та України в контексті світової мистецької спадщини. При цьому використовувались загальнонаукові підходи і методи, як от: міждисциплінарний підхід (для використання знань з естетики та культурології, історії, методів герменевтики, семантики та логіки), методи аналізу й синтезу, узагальнення, індукції та дедукції; а також спеціальні наукові методи, зокрема, історико-генетичний метод, хронологічний метод, історико-системний метод. А для аналізу художніх творів – методи мистецтвознавства: формально-стилістичний, іконографічний, мистецтвознавчий аналіз.

РОЗДІЛ 2. ОСМИСЛЕННЯ ПОНЯТТЯ РЕАЛІЗМУ У ЖИВОПИСІ КРІЗЬ ПРИЗМУ РОЗВИТКУ ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ РЕПРЕЗЕНТАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Кожний твір мистецтва співвідноситься з попередніми через наслідування традицій або новаторство. Німецький мистецтвознавець Борис Гройс вважає, що новація не є питанням «*creatio ex nihilo*» (у перекладі з латини – «створення з нічого»), а скоріше питанням переоцінки цінностей у співставленні з іншими творами. На його думку, такі переоцінки можуть здійснюватись двома шляхами: те, що вважалось цінним, може знецінюватись, бо послання (меседж) відповідного мистецтва слабшає. І навпаки – те, що здавалось примітивним, тривіальним або вульгарним, з часом може перетворитись на культурне надбання. І ці переоцінки не є статичними, непохитними, про що свідчить приклад відкриття в середині 1980-х рр. Музею д'Орсе, до експозиції якого потрапляє салонний живопис [83].

Щодо реалістичного живопису, тут традиція є «наріжним каменем», адже від доби Античності, коли митці вперше досягли реалістичності зображення, виробивши правила побудови просторової глибини та моделювання форми в прикладних цілях ремесла (техне), було закладено «найміцніший фундамент» класичного мистецтва – ідея імітації довершеної природи поруч з ідеєю прекрасного. Понад два тисячоліття художники наслідували класичні традиції, розвивали їх, але не виходили за межі мімезису.

Приклад ХХ ст. доводить, що модерністські засади невпинного новаторства не змогли перервати розвиток реалізму. Численні мистецькі течії тільки збагачували арсенал засобів вираження художників – представників репрезентативного мистецтва. На думку Сюзан Хадсон, навіть концептуальне мистецтво (прибічники якого висунули тезу про «смерть живопису») потребує певної форми для вираження ідеї й є наративним за суттю [15], тож звинувачення реалістичного живопису у наративності є недолугим. Водночас

історія мистецтва свідчить, що реалізм не тільки не вмер й проявився в розмаїтті мистецьких течій, а ще й в останній чверті ХХ ст. став проявом справжнього, революційного бунтарства.

Наразі питання новації втрачає свою гостроту: не випадково з приходом постмодернізму зародилась ідея про кінець мистецтва, коли все «нове» вже випробувано в контексті модерністського поступу. Найбільш актуальним відтепер стає питання традицій, крізь призму яких й повинні вивчатись досягнення і трансформації в сучасному реалістичному живописі і взагалі у мистецтві, його розуміння у світлі безлічі естетичних нашарувань. Водночас, кожний художній твір, що є продуктом індивідуальної творчості, відображає неповторний погляд митця.

2.1. Розвиток реалістичної форми вираження у художніх традиціях Західної Європи (від Античності до модернізму)

Вміння художника відображати дійсність реалістично цінувалось з часів Античності. Стародавніх греків захоплювала здатність митця ілюзорно зображувати речі: у їхньому світогляді панувала ідея, що художник не спроможний «творити» нове, бо немає нічого досконалішого за універсум (навіть саме поняття «творення» відсутнє у греків), проте останній може наслідувати, точно копіювати речі, і чим вправніше це здійснюватиме, тим вищою буде його шана серед інших. Сократ вважав, що маляр та скульптор «роблять «портрети» речей, наслідують те, що ми бачимо» [84, с. 251], а Пліній Старший змальовує численні змагання художників, на кшталт історії про Зевксиса і Паррасія, а також описує кожну новацію, що перевершує вже наявні досягнення у відображенні візуальної правдивості. У своїй праці «Мистецтво та ілюзія» британський історик мистецтва Ернст Гомбріх (1909–2001) зазначає, що «в Античності завоювання ілюзорності у мистецтві було настільки сучасним досягненням, що дискусії навколо живопису та скульптури неминуче

зосереджувались на імітації, мімезисі. Прогрес у мистецтві тоді був тим самим, що прогрес технічний у добу модерну» [60, с. 9].

Означений розвиток живопису спонукає видатних філософів Давньої Греції визначити його природу. Так, Сократ вжив термін «mimesis», що означав наслідування, відтворення зовнішнього світу, з метою розкриття функції малярства та скульптури (латиною ідентично використовувався термін «imitatio» у період від часів Античності до XIX ст.). Теорію наслідування як тонкого копіювання дійсності розвивав Платон, що називав живопис «techne» (ремесло) та «skiagraphia», буквально – «зображення тіней», але також і «видимість», «ілюзія» [66]. Арістотель у «Поетиці» розширив погляд на мистецтво як мімезис, підкресливши суб'єктивну участь художника в обранні форми залежно від задуму [66].

Відомо, що складовими візуальної подоби є просторова та матеріальна ілюзія. «Світло та тінь позначають форму, рефлекси на поверхні предмета підкреслюють фактуру» [61, с. 27]. Якщо Аполлодора знали як «скіаграфа», тобто живописця тіней, то Агатарха – як митця, що застосовував принципи перспективи у театральних декораціях. Для позначення перспективи Арістотель та Гемінос Родоський використовували спеціальний термін «skenographia». У Стародавньому Римі дане поняття вживає Вітрувій у трактаті «Десять книг про архітектуру»: «Скенографія є рисунок фасада та сторін, що уходять углиб шляхом зведення всіх ліній до центру, наміченого циркулем» [79, с. 22].

Розглядаючи так звану Александрову мозаїку – копію грецької картини елліністичного періоду авторства імовірно Апеллеса або Філоксена з Еретрії (В. Рис. 1), датовану приблизно 100 р. до н. е. і знайдену у 1831 р. під час археологічних розкопок у Помпеях у Будинку Фавна (Casa del Fauno), слід окреслити, що ілюзія глибини, а поруч з тим і кульмінаційний драматизм зображення, як і посилена динамічність, у композиції досягаються складними ракурсами коней із вершниками, що зіштовхуються у битві Олександра Македонського з Дарієм III, царем Персії. Картина також виглядає реалістичною завдяки вправному світлотіньовому моделюванню форм.

Цікаво, що експерименти з ракурсами набули актуальності набагато пізніше, у добу Відродження, проте Александрова мозаїка дає уявлення, наскільки обізнаними були художники IV ст. до н. е. у побудові просторової глибини і анатомічних особливостей людей і тварин. Особливо реалістично змальовані коні. Не дивно, що авторство оригінальної картини науковці приписують Апеллесу, який був придворним художником та другом Олександра Македонського і про якого Пліній Старший писав, що йому не було рівних у зображенні коней, та взагалі, що він перевершив усіх художників-попередників та тих, що слідували за ним.

У 2019 р. у Помпеях у віднайдено фреску Нарциса (В. Рис. 2), що представляє собою зразок давньоримського живопису. Зображення чоловічого тіла, яке за манерою письма можна порівняти зі стилістикою маньєризму, передає чуттєвий самозакоханий образ Нарциса, тонкий колорит підкреслює витончені форми тіла, а світлотінню вповні розкривається виразна краса чоловічої фігури. Завдяки реконструкціям, що приурочені до відкриття у 1998 р. Музею Палаццо Массімо у Римі, в якому представлена колекція античного мистецтва і, зокрема, фреска (В. Рис. 3), датована I ст. до н. е. з Вілли Марка Віпсанія Агріппи в Трастевере (як припускають вчені щодо імовірного власника вілли), наочно видно, як майстерно художники Давнього Риму володіли світлотіньовим моделюванням зображення.

В історії мистецтва достеменно з'ясовано, що давньоримське мистецтво цілковито спиралось на грецьке. А що останнє «зуміло створити найпереконливіше, то це бачення людського тіла, в якому поєдналися вражаюче тонка взаємодія спостереження та ідеалізації, а ще технічні навички, необхідні для практичного втілення» [73, с. 94].

Повертаючись до аналізу досягнень Античності в освоєнні реалістичної форми, варто зауважити, що порівняно не так давно Е. Гомбріх у книзі «Тіні у західному мистецтві», вперше виданій у 1995 р., зазначав, що складно встановити, «що саме позначало давньогрецьке поняття «скіаграфія» (малюнок тійней) – безпосередньо зображення тіней чи світлотіньове моделювання

зображення. Саме побудова форми за допомогою світла і тіні здійснила революцію у живописі і стала відмітною рисою західного мистецтва» [61, с. 37].

У своїх попередніх працях (1976) [62] на прикладі ряду мозаїк Е. Гомбріх досліджував освітлення, відблиски та рельєфи форми і переконливо доводив, що античні митці чудово розуміли різницю між падаючим світлом, що поглинається матерією і робить зображення частини форми освітленим та матовим, та на противагу – відблиском, що утворюється при відбитті світла матерією, якій властиве віддзеркалення, як у випадку з металом, керамікою, склом. Так, у знайдений поблизу Помпеїв мозаїці давньогрецького художника Діоскорідеса Самоського «Вуличні музиканти», I ст. н. е. (В. Рис. 4), науковець вказує на наявність падаючих тіней на підлозі та стінах, світла, що спрямоване з правої сторони, світлотіньове моделювання драперій; звертає увагу на руки музиканта, одна з яких освітлена, а інша зображена темним тоном, що вказує на різницю між освітленими частинами тіла та тими, що знаходяться у тіні. Також привертають увагу відблиски на музичних інструментах, що тримає зображений музикант [62]. Така складна передача форми за допомогою світла й тіні дозволяє зробити висновок, що античні митці вкрай пильно досліджували реальність, що їх оточувала, і намагались якомога точніше відтворити її, тобто надавали формі реалістичності.

У мозаїці із зображенням морського життя невідомого автора (близько 100 р. до н. е.) (В. Рис. 5), вражає натуралістичність у відтворенні морської живності. Така майстерна візуалізація і сюжет передвістили виникнення натюрмортів. І хоча у XVII ст. вони досягли вершини ілюзорності, варто пам'ятати, що такі твори виконувались у техніці олійного живопису, яка розкривала перед митцями небачені раніше можливості. І, як зауважував італійський семіолог та історик мистецтва О. Калабрезе (1949–2012), «обманка завжди підштовхувала розвиток техніки живопису» [66, с. 57].

Доречно також дещо зазначити про освоєння перспективи у період Античності. Якщо проаналізувати зображення фрески Залу масок з Дому

Августа (В. Рис. 6), то можна помітити, що майже всі конструктивні елементи, що нагадують театральну сцену, композиційно побудовані за принципом лінійної перспективи. О. Калабрезе недаремно ставить питання, чи дійсно перспектива була винайдена у XV ст. та чи не існувала вона раніше? Він зауважує, що «протягом багатьох років з цього питання велась дискусія <...> і очевидно, що з часів Античності в основі розвитку теоретичної і практичної думки було вивчення ілюзорності будівель» [66, с. 59].

У 313 р. імператор Костянтин переніс столицю з Риму у Візантію, переіменованій на Константинополь. Саме там розвивалось візантійське мистецтво до 1453 р. З поширенням християнства реалістичне зображення дійсності було відкинуте, його місце заступили нові канони. Водночас, митці Візантії все ж послуговувались певними законами оптики, що сформувались у минулому, наприклад, при зображенні драперій чи відблисків на ликах святих; за допомогою складок одягу вони позначали форми тіла, вправлялися з ракурсами. Таким чином, з одного боку, візантійське мистецтво успадкувало певні елементи давньогрецького, римського та єгипетського, а з іншого боку, воно мало вплив на мистецтво таких регіонів, як Венеція, Сицилія, Греція, Київська Русь.

Християнське мистецтво Середньовіччя об'єднало в собі надбання культур Давнього Риму, Візантії та народів Північної Європи. Як зауважив Е. Гомбріх, жага до вивчення живої натури, що пробудилася у Греції близько 500 р. до н. е., через тисячу років згасла. Художники перестали винаходити нові способи зображення людського тіла та просторової глибини. Але вже зроблені відкриття ніколи не були забуті і в християнському живописі проглядають класичні прототипи [59].

Якщо у середні віки малярство, що достеменно наслідувало дійсність, недоброчливо називали «мавпуванням правди» [84, с. 254], то у добу Відродження мода на наслідування повернулася. Італійські митці свідомо вивчали досягнення Античності, маючи бажання завоювати славу, якої сягнули колись давньоримські митці. Одночасно митців Північного Відродження не так

цікавила власне Античність – вони бажали «обманути» очі, досягти справжньої натуралістичності, змусити глядача повірити ілюзії реальності.

Італійський теоретик та історик мистецтва Джорджо Вазарі (1511–1574) починає свої знамениті «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» з біографії художника Джованні Чимабуе (бл. 1240 – після 1302), який перевершив своїх вчителів-греків, досяг слави та «трохи не став першопричиною оновлення мистецтва живопису» [80, с. 79]. На думку Вазарі, перевершив останнього Джотто ді Бондоне (1267–1337), який був учнем Чимабуе і не тільки засвоїв манеру вчителя, але і став «гарним наслідувальником природи, воскресив нове і гарне мистецтво живопису, почав зображати прямо з натури живих людей, чого не робили понад 200 рр.» [80, с. 107]. Він намагався позбутися візантійської «затверділості», схематизму, робив спроби розмістити правдоподібно об'ємні фігури у реалістичному просторі, «оживляв» постаті, наділяючи їх рухами, жестами та емоціями звичайної людини. Його образи сповнені драматизму та суворої хвилюючої правдивості. Крім того, у композиціях Джотто фігури могли зображуватись спиною до глядача або виходити за край картини, чого не робили його попередники. На противагу середньовічним традиціям, він ввів у живопис зображення людей у профіль, а їх пози та рухи були природними, ясно вираженими, незважаючи на те, що тіла були захищені під одежею.

Якщо у середньовічному мистецтві інтер'єр чи пейзаж змальовувались рідко, схематичними натяками, лише тоді, коли цього вимагав зміст релігійної оповіді, то у Джотто завжди присутній або ландшафт, або інтер'єр приміщення, що у якості композиційного фактору координував фігури у просторі. На думку Макса Дворжака, найбільш важливим наслідком цього процесу можна назвати «появу проблеми перспективної побудови простору, що не грала жодної ролі у Середні віки, а відтепер стала актуальною та визначила нові шляхи розвитку» [63, с. 19]. Набули значення і задачі об'ємного моделювання та колірних рішень, що охопили задану живописну єдність.

Щодо технічної вправності Джотто, показовим є приклад фрески з алегорією Віри (В. Рис. 7), виконаної в одному кольорі, що імітує церковну скульптуру, у Капеллі дель Арена, відомій також як Капелла Скровенї (Падуя) близько 1305 р. Світлотіньове моделювання голови, шиї, глибокі тіні у складках одягу, досягнутий об'єм та глибина на площині – подібна ілюзорність не досягалась з часів Античності. Джотто подібним прийомом імітації скульптури задовго передвістив виникнення гризайлі, яку через понад сотню років застосували Ян ван Ейк, Ханс Мемлінг та інші художники. Вони створювали ілюзію простору та об'єму, причому зачинені вітварі здавались продовженням скульптурного вбрання храму.

Якщо детально вивчати метод світлотіньового моделювання Джотто, то він уподібнений класичній античній традиції на противагу візантійській. Джотто не «ліпить» форму за рахунок трьох тонів, і не «вибілює» рельєфні місця. Якщо зображується тіло, воно змальоване однорідним тоном, а потім накладаються світло та тіні [62].

Паралельно революційній манері Джотто сієнська школа продовжувала керуватись візантійською традицією ліплення форми за рахунок трьох тонів. Для прикладу, Ченніно Ченніні (1360–1427) у «Книзі про мистецтво» («Libro dell'Arte») ретельно описав, як потрібно зображати обличчя, керуючись правилом трьох тонів: «<...>візьміть світлий тілесний колір і зробіть форму рельєфів обличчя; візьміть середній тон тілесного кольору і відтінюйте напівтони обличчя; третім тілесним тоном накладіть найтемніші тіні так, щоб не втратився зелений тон. Прокладайте тони багато разів, щоб досягти тонкого переходу між ними, допоки не буде нашарувань, як вчить природа» [81]. Обидва методи – і Джотто, і описаний Ченніні – застосовувались з метою досягнення правдивості у візуалізації тіла.

Мистецтво Джотто також відзначене пошуками у зображенні перспективи. У Капеллі дель Арена наявна також фреска із зображенням потаємної каплиці (В. Рис. 8), у якій художник будував зображення за

допомогою перспективи і наблизився до ілюзорної імітації ніші. Отже, «у Флоренції після Джотто змінилась вся концепція живопису» [54, с. 212].

Хоча окрім Джотто й інші художники намагались опанувати перспективу, вважається, що метод правдивого зображення тривимірних об'єктів на площині – лінійна перспектива – був продемонстрований архітектором, інженером Філіппо Брунеллескі (1377–1446) близько 1413 р. Вставши навпроти баптистерію Сан Джованні, останній фарбами на дощечці намалював картину із виглядом цієї будівлі, у якому всі паралельні лінії зводяться в одну точку. Для порівняння вигляду будівлі і її тривимірного зображення у центрі дощечки був зроблений маленький отвір, крізь який глядач, стоячи позаду картини, дивився на її відображення у дзеркалі, яке знаходилось навпроти картини. Після цього дзеркало прибиралось і у отворі дощечки можна було побачити реальну будівлю баптистерію. Зображення картини у дзеркалі збігалось з оригіналом. Усі історики мистецтва відмічають беззаперечний вплив досліджень Брунеллескі на «Трійцю» Мазаччо у церкві Санта Марія Новелла у Флоренції (1426–1428). Однак Брунеллескі не залишив теоретичного трактату з поясненням цього методу, оскільки був практиком та винахідником і не займався теорією.

Знання про цей метод поширив художник та архітектор Леон Баттіста Альберті (1404–1472) у трактаті «Про живопис» (1435). На думку британського теоретика мистецтва та арт-критика Мартіна Гейфорда, у ньому викладається «пізньосередньовічна теорія оптики» [67, с. 102]. Так, від очей до предметів йдуть умовні зорові промені. Картина – це прямокутник (чи «відкрите вікно», звернене на предмет зображення), що перетинає зорові промені так, що предмети, які знаходяться ближче до ока, здаються більшими, далекі – меншими, а найвіддаленіші перетворюються на точку. Таким чином досягалась «оптична» достовірність, неначе тривимірну сцену зафіксував оптичний прилад, а «реалістичне зображення простору за допомогою лінійної перспективи дозволило художникам здійснити великий крок уперед у своєму мистецтві» [85, с. 18].

Наскільки стриманою є «Трійця» Мазаччо, настільки емоційною є його фреска «Вигнання з Раю» у капеллі Бранкаччі церкви Санта Марія дель Карміні, Флоренція (1426–1427). Подібного драматизму прагнув до цього часу лише Джотто. Мазаччо перший за довгі роки зобразив цілком оголених людей, правдиво відобразив емоційний стан болю, страждання, жалю щодо скоєного. Науковці називають Мазаччо реформатором живопису Раннього Ренесансу та засновником нового реалізму. «Він зумів вирішити в живописі найскладніші завдання: помістив фігури в просторі, міцно поставив їх на землю і змусив по ній ходити, пов'язав фігури з пейзажем» [86, с. 77]. Яскравим прикладом переконливості зображення з позиції означеного є фреска «Диво зі статиром» у капеллі Бранкаччі. Крім того, у своєму дослідженні впливу оптичних приладів на творчість митців Відродження, художник та теоретик мистецтва Девід Хокні зауважує, що тіні на обличчі жебрака у фресці «Святий Петро зцілює хворого своєю тінню» (В. Рис. 9) написані бездоганно: «Це перша в італійському мистецтві картина, на якій тіні виглядають так само, як на фотографії <...>, як їх зафіксувала би камера-обскура» [67, с. 129], і це спонукає Хокні висунути гіпотезу, що причина такого «стрибка» була технологічною.

На думку Е. Гомбріха, «головні перемоги у процесі завоювання реальності, найбільш сміливі відкриття» [59, с. 235], що позначили перелом у розвитку мистецтва, належать представнику Північного Відродження Яну ван Ейку (1390(?)–1441). Створення ним разом з братом Хубертом вітварю для собору у Генті (1432) за часом збігається із новаторськими починаннями Мазаччо у Флоренції. Я. ван Ейк створював зображення з надзвичайною точністю та деталізацією, завдяки чому досягалась ілюзія реальності. Вражає натуралістичність оголених тіл Адама та Єви, де зовсім відсутня ідеалізація людського тіла, як це робили античні митці. Тонка проробка деталей завдячує олійній техніці, яку застосовував художник, що отримав можливість працювати не поспіхом, адже темперна фарба швидко сохла, на відміну від олійної. До того ж він міг досягати глянцевого блиску завдяки лесируванню.

Брати ван Ейки насичували свій живопис деталями подібно до того, як це раніше (1410–1416) робили мініатюристи брати Лімбурги у «Розкішному часослові герцога Беррійського», але виписували їх з такою скрупульозністю, що перевершили останніх у точності натурального віддзеркалення. Здається, що можна перераховувати волосини у хутрі одягу чи гриві коней, тварини виглядають, як живі, на відміну від дещо «іграшкових» форм коней Лімбургів.

Отже, у той час як італійські художники починали з вивчення перспективи та анатомії, спочатку вибудовували просторову конструкцію і потім розміщували у ній фігури згідно з винайденими закономірностями, Я. ван Ейк рухався протилежним шляхом: він накопичував деталі, досягаючи ілюзії реальності, хоча його побудова перспективи не є вивірною та досконалою. «Побачивши картину, у якій тонко прописані поверхні речей, квітів, дорогоцінностей, тканин, ми можемо сказати, що вона належить пензлю північного, скоріш за все – нідерландського майстра. Італійська робота відрізнятиметься чітко окресленими контурами, впевнено побудованою перспективою та добре виліпленими формами людських фігур» [59, с. 240].

Д. Хокні зазначає, що у картині Яна ван Ейка «Мадонна каноніка ван дер Пале» (1436) (В. Рис. 10) фігури з точки зору оптичної ілюзії реальності занадто великі для будівлі, що їх оточує, однак виглядають так, «немов між ними та вами немає пустоти, ви – поруч з ними» [67, с. 103]. Такий метод нівелював підхід Альберті, за яким глядач дивиться у «вікно». На думку Хокні, Я. ван Ейк не використовував лінійну перспективу, в його картинах завжди присутні декілька точок зору і завдяки цьому глядач відчуває себе близько до всього, що зображено, він ніби дивиться одночасно в багато вікон, так само як людське око не зводить світ до математичної точки, а постійно рухається і відповідно перспектива змінюється і будується в його напрямку: «сучасники ван Ейка сприймали картину як вражаюче реальну» [67, с. 103].

Варто також зазначити, що саме у період ранньонідерландського живопису портрет як жанр зазнає помітних трансформацій: виникає новий портрет, що вийшов за межі придворного парадного зображення особи.

Художники почали писати буржуазію, такі картини ставали цінними у сімейних колах. З'явився поворот у три чверті, митці почали писати руки моделі, фон залишався темним.

У портреті Федеріго да Монтефельтро і Баттісти Сфорца (1465) (В. Рис. 11) італійський художник П'єро делла Франческа (1420–1492) зображує цих осіб у профіль за старою традицією, як на античних монетах, хоч знав про можливість повороту у 3/4. Картина демонструє, що стиль художника зазнав впливу як флорентійської школи, так і нідерландського живопису. П. Франческа відкинув нейтральний темний фон, що використовувався у портретах до нього, і як тло портретів представив пейзаж, пронизаний ясним світлом, що передає відчуття сонця. Пейзаж на полотні не тільки має просторову глибину, перспективу – кольори та форми блідніють в далечині. «І про це ніхто до П'єро не думав і не робив. Тільки Леонардо да Вінчі такий ефект сфумато, серпанку і світла вдалині використав знову» [87, с. 37]. І на противагу багатолікій природі, зображений Федеріго да Монтефельтро – великий, міцної форми у прозорій атмосфері. Його міць, монументальність відсилає до традиції Мазаччо, а вишуканість, з якою виконані вбрання та прикраси Баттісти Сфорца, – до нідерландської манери.

Задачі, пов'язані із побудовою найскладніших ракурсів, цікавили Паоло Учелло (1397–1475) та Андреа Мантенья (1431–1506). Так, за свідченням Вазарі, «Учелло довів до досконалості спосіб перспективної побудови будівель за планами та розрізами. <...> У результаті він знайшов шлях, спосіб і правила, як розставляти фігури на площині, на якій вони стоять, і як вони, поступово віддаляючись, повинні пропорційно скорочуватись і зменшуватись» [80, с. 226]. Він вивчав людську анатомію та анатомію тварин у складних розворотах.

Андреа Мантенья також часто експериментував з ракурсами, і Е. Гомбріх вважає, що ніхто на той час не міг перевершити його у досконалості перспективних побудов. Найбільш визначним прикладом цього є розпис плафону Камери дельї Спозі (1470–1474) у Палаццо Дукале, Мантуя (В. Рис. 12). Балюстрада, що утворює «отвір» у стелі, виконана у сильному

перспективному скороченні. З-за неї дивляться униз жінки, янголи, птах, а над ними розпростерте небо. Глядач, потрапляючи у кімнату, погано розуміє, де закінчується склепіння і починається майстерно виконаний вид. «Це була перша спроба, здійснена художником, зобразити «прорив» у стелі, використовуючи живописні ефекти <...>. Мантенья використав комплексну систему ракурсів, щоб зображення виглядало реалістично» [88, с. 59]. Цей розпис мав значний вплив на творчість Мелоццо да Форлі (1438–1494), який став відомим майстром перспективних рішень «*sotto in su*» (точка зору знизу), а цей тип перспективи називали «перспективою Мелоццо».

Флорентійські майстерні у період останньої третини XV ст. відзначалися небаченим до цього невпинним штудіюванням рисунку задля максимально точного зображення явищ та предметів. Питання «як?» у зображенні цікавило художників більше, ніж питання «що?» (сюжет). Повсюдно майстри шукають істину речі, не стільки звертаючись за вказівками до Античності, скільки безпосередньо, відтворюючи природу через спостереження натури. Невпинними є вивчення оголеного тіла, його анатомічної та функціональної будови, начерки з натури, вивчення одягу, що являв собою складну систему складок. Рисунок досяг такої досконалості і вірності, що за ним точно можна було відтворити модель.

Леонардо да Вінчі (1452–1519) висловлювався: «малярство тим більше заслуговує на похвалу, чим більше засвідчує відповідність наслідуваній речі» [84, с. 255]. Від своїх попередників він запозичив сприйняття мистецької діяльності як діяльності дослідницької (наприклад, проанатомував понад 30 трупів) і досяг неможливих висот у спостереженні, осягненні та точній фіксації матеріального світу. За виразом австрійського історика мистецтва Макса Дворжака, «Жодна людина до Леонардо не намагалася хоча б з половинною долею інтенсивності вирвати у природи та у життя їх таємниці» [63, с. 216]. Мистецтво перетворилось на знаряддя пізнання світу.

Однак, чим більше художник зосереджується на точності рисунку, тим більш статичними стають форми. Так, живі істоти нагадують застигли моделі-

статуї. Митці намагалися подолати статуарність фігур ще від часів Джотто. Але тільки Леонардо розв'язав цю задачу. Розмитими, розплавленими контурами та згущеними тінями, у яких об'єми перетікають один в одного, він надав формі мінливості, а зображенню «живої» невловимості та недомовленості. «Якщо у лініях відсутня тверда визначеність, якщо форма неначе прикрита вуаллю і місцями розчиняється у тіні, зникає враження її штучної нерухомості та висушеності» [59, с. 303]. Класичним прикладом цього відкриття, що має назву «сфумато», є картина Леонардо да Вінчі «Мона Ліза» (бл. 1502).

Мікеланджело Буонаротті (1475–1564) так само, як і Леонардо, прискіпливо вивчав будову людського тіла, анатомуючи трупи та виконуючи численні начерки з натури. Його цікавили складні пози та розвороти. Хоча сам Мікеланджело вважав себе скульптором, а не живописцем, оголені тіла у розписах стелі Сікстинської капелли, що виконані виключно його рукою в короткий строк – чотири роки (1508–1512), демонструють незрівнянну майстерність художника в зображенні фігур у будь-якому ракурсі. «З часів Античності жоден художник не досягав такої досконалості у передачі м'язових зусиль» [59, с. 310]. Сповнені напруги фігури, складна багатофігурна композиція у фресці Страшного суду передвіщають появу нового стилю. Швейцарський мистецтвознавець Генріх Вельфлін підкреслював, що Мікеланджело з давніх давен був прославлений як «батько бароко». Він вказує на те, що митець «поводився з формами із впевненою свободою... вони слугували композиції, націленій на виразність пластичних контрастів та узгоджену взаємодію світла й тіні. Кожна його лінія значна» [65, с. 59].

Рафаель Санті (1483–1520) вважається неперевершеним майстром композиції. Він відійшов від «портретування» натури і намагався ідеалізувати образи на взірць античного мистецтва, проте останні залишаються близькими та невимушеними, позбавленими античної статуарності. Пізній етап творчості Рафаеля ознаменувався змінами у його живописній манері: він відходить від врівноваженого Ренесансу на користь «динамічності», що буде характерною для епохи бароко. За виразом Г. Вельфліна, «Немає більше штучних, тонко

об'єднаних груп. <...> Нічого не залишається від їхньої напівправдивої витонченості і від позуючих філософів та поетів; натомість – багато пристрасті та виразного руху» [64]. Яскравим прикладом цього виступає фреска «Вигнання Еліодора з храму» Станца д'Еліодоро Папського палацу у Ватикані (В. Рис. 13).

Завдяки манері Джованні Белліні (1431–1516) Венеція із художньої провінції перетворилась на місто, що вступило у суперництво з Флоренцією та Римом. Белліні активно популяризував олійну техніку, що змінила тьмяну темперу. Він розумів, що «ніщо так не впливає на глядача як чисті фарби, і в своїх картинах їх вміло використовував» [68, с. 62]. В портреті Дожа Леонардо Лоредана (бл. 1501) (В. Рис. 14) відтворений засліплюючий блиск кольорів розкішного вбрання дожа не руйнує гармонію врівноваженого, глибоко інтелектуального образу. Колірне рішення виступає на перший план при оцінці художньої довершеності цього твору. Флорентійських художників більше цікавив рисунок та перспектива, ніж колір. Проте Белліні виявив, що колір може стати організуючим, об'єднуючим началом у складних композиціях, він майстерно використовував як яскраві чисті кольори, так і вишукані кольорові переливи. З його майстерні вийшли двоє найвеличніших художників венеційського Відродження – Джорджоне та Тіціан. Ці венеційські живописці «першими зрозуміли, що олія, яка дозволяє писати більш вільними мазками і до того ж на полотні, може надати нову, чуттєву свіжість зображенню обличчя та тіла людини» [67, с. 142]. У їх картинах завдяки «теплоті», що досягалась в олійній техніці на полотні, та зникненню жорстких контурів вже відчувається м'якість шкіри.

Знаменитий представник німецького Відродження Альбрехт Дюрер (1471–1528) був сучасником геніїв Високого Ренесансу і сприймав їх досягнення безпосередньо в Італії. Він залишив теоретичні праці щодо перспективи та з пристрастю, подібно Мікеланджело, вивчав людське тіло, намагаючись реалістично зобразити фігури у будь-яких ракурсах, що відчувається у роботі «Мучеництво десяти тисяч християн» (1508) (В. Рис. 15).

«Близько 1520 р. знавці мистецтва в Італії визнали, що живопис досяг межі досконалості <...> Великі майстри привели до гармонійної узгодженості зображальну точність та формальну цілісність» [59, с. 362]. У зв'язку з таким станом речей одні художники намагались якомога точніше копіювати манеру великих майстрів, в тому числі, наслідувати Мікеланджело, зображуючи оголені тіла у складних ракурсах, наприклад, як Россо Фйорентіно у роботі «Мойсей та доньки Іофора» (1523). Інші намагались створювати нові теми, відходити від врівноважених рафаелівських композицій, від класичних форм Високого Відродження, від ретельного промальовування деталей, закладеного у живопис Я. ван Ейком, – на догоду власному стилю (манері). Новизна та незвичність виключали натуроподібність зображуваного. Яскравими представниками маньєризму (бл. 1520–1590) стали Якопо Понтормо, Парміджаніно, Ель Греко, що шукали нові шляхи розвитку мистецтва. На думку провідної української дослідниці маньєризму Юлії Романенкової, «“Автопортрет в опуклому дзеркалі” – це візуалізований маніфест маньєризму: все, що бачить художник, перебільшується, гіпертрофується, підкреслюється, ефект сприйняття помножується на 2, якщо не на 3, поглиблюється, посилюється. Це автопортрет внутрішнього стану епохи» [89, с. 276].

Невдовзі такі художники, як Аннібале Караччі (1560–1609) та Мікеланджело да Караваджо (1573–1610) «повстали» проти екстравагантності, манірності, декоративності, химерної витонченості форми маньєризму на користь подібності до природи. Караччі намагався повернутися до вже класичних форм великих майстрів минулого. Разом з братами Агостіно та Лодовіко він створив «Академію тих, що вступили на вірний шлях» (1582(?))–1620). Академією пропагувалися начерки з природи, правила реалістичного виконання рисунку, і поруч з тим – звернення до ідеалізації природи, притаманної рафаелівським образам.

Якщо брати Караччі прагнули «чистої» краси, то Караваджо не боявся потворного. Він зображував речі такими, якими вони є. За його вірність природі, небачену раніше приземленість образів, що епатувала сучасників, його

прозвали «натуралістом» [59, с. 393]. Подібно до Джотто, у біблійних сценах він намагався зобразити реальних людей, що ніби постають перед нами. Приголомшливий реалізм та надзвичайна виразність образів Караваджо, створена за допомогою його особливої манери тенебресо, коли на площині картини темних поверхонь більше, ніж світлих, а контраст світла й тіні максимально виявлений, слугували прикладом для наслідування багатьом живописцям. На думку німецького історика мистецтва Карла Вермана, завдяки Караваджо та митцям-переселенцям з Нідерландів Рим першим став центром реалістичних устремлінь [90].

Слід зазначити, що з часів Ренесансу художники навчилися реалістично зображати фігури та предметний світ за рахунок чітко окреслених контурів зображуваного: «Ренесанс мислив лінійно» [65, с. 75]. Натомість живописний стиль, як називав бароко Г. Вельфлін, що мислить масами, ставив своєю ціллю ілюзію руху. Таке враження перш за все досягається розподілом мас світла та тіні на площині картини. «Контур знищується принципово; <...> маси не скріплені та не пов'язані твердими лініями і тому розтікаються» [65, с. 75]. Вельфлін наголошує також на відсутності симетрії та живописному безладі, що створюють динамізм композиції, невловимості мотиву, коли предмети чи фігури перекриваються, і виникає домислення. Одноколірні, спокійно-закінчені площини замінені перехідними тонами, кольорами, що відливають різними відтінками. У композиціях Петера Пауля Рубенса (1577–1640) вже більше світла, руху, простору та фігур. Яскравим прикладом передачі руху є його картина «Полювання на бегемота та крокодила» (В. Рис. 16).

У той самий час, коли у Фландрії працював яскравий представник бароко Рубенс, в Італії облаштувались два французьких художники – Клод Лоррен (1600–1638) та Нікола Пуссен (1594–1665), що створювали мистецтво у кардинально відмінній манері. Слідом за Анібалле Карраччі та Гвідо Рені, вони ідеалізували природу за класичними зразками, звертаючись до ідеалів Античності та Високого Відродження.

Клод Лоррен вважався одним з кращих пейзажистів в історії й картини в «його стилі» переважали в пейзажному живописі до кінця XIX ст. «Запозичивши у Каррачі принципи побудови винайденого останнім «ідеального пейзажу», Клод Лоррен перетворив його на закінчений образ бездоганної краси» [68, с. 131]. Якщо в етюдах з натури він проявив себе, за виразом Е. Гомбріха, «чудовим майстром реалістичного пейзажу» [59], то у закінчених картинах натурні мотиви ретельно відібрані та правдоподібно поєднані (наприклад, тріумфальна арка і морська гавань) у вигаданому пейзажі, осяяні сонцем чи оповиті маревом, де світло та повітря заповнюють усю картину.

Визначний живописець Нікола Пуссен, один з основоположників класицизму, прискіпливо вивчав культуру Давньої Греції та Риму. Здійснюючи виписки з античних та ренесансних трактатів, він «каталогізував» надбання традицій Античності та Високого Відродження у вигляді окремих художніх прийомів, колористичних та композиційних рішень, символіки жестів для досягнення необхідних ефектів, що склались таким чином у модуси. Художник старанно досліджував врівноваженість композиції Рафаеля, лаконічні кольори венеційської школи. Статичність фігур у його роботах компенсується виразністю поз та жестів, що не є випадковими, а ґрунтовно продумані з метою «прочитання» змісту сюжету. Так, у його картині «Чума в Азоті» (1630) (В. Рис. 17) яскраво переданий мотив порятунку малих дітей, які притуляються до тіл мертвих матерів у жахливій обстановці: кожного другого забирає чума. Складна, але врівноважена та струнка композиція архітектурного ансамблю символічно згуртовує жителів міста у біді. Природа та композиція у пейзажах Пуссена не менш виважено організована. Одним з найкращих взірців класицистичного пейзажу є серія картин «Пори року». Стриманий класичний живопис Пуссена навіть розколов Францію на два табори: пуссенітів та рубенситів.

У XVII ст. внаслідок впливу на суспільне становище у Нідерландах ідей Реформації та Протестантизму, спрямованих проти католицької церкви, і, в тому числі, проти пафосу та розкоші в оздобленні храмів, голландські

художники не пішли шляхом стилю бароко, як не пішли вони і дорогою класицизму. Замість сюжетів на релігійну чи міфологічну тематику, які в Італії чи у Франції розгортались на величезних площах плафонів, стінах соборів та палаццо, тут розвивався станковий живопис, що представляв собою невеликі за розміром картини (виняток становили групові портрети), що призначались для осель заможної буржуазії чи адміністративних ратуш у жанрах портрету, пейзажу та натюрморту.

Франс Халс (1582–1666) був першим великим художником протестантських Нідерландів, що тільки-но відвоювали свою незалежність. Його неперевершена манера схоплювати мить життя своєї моделі залишається незрівнянною і є взірцем віртуозної реалістичної майстерності у передачі рис обличчя, у яких зчитуються виразні емоції, що вкупі із поставою дають уявлення про характер особистості, як видно із твору «Кавалер, що сміється» (1624) (В. Рис. 18). У групових портретах Франса Халса можуть бути однаково невимушено представлені дванадцять офіцерів, що наче живуть своїм насиченим життям, а не позують, як наприклад, у картині «Бенкет офіцерів муніципальної гвардії Святого Георгія» (1616). Така відверта щирість, легкість у передачі атмосфери, живості рис обличчя, жестів, без умовностей, накладених саном портретованих, були новим явищем у мистецтві.

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) став новатором у мистецтві Голландії завдяки передачі небаченого раніше глибокого драматизму внутрішнього світу людини. Погляд його портретованих часто спрямований вглиб себе. Саймон Шама зазначав, що він «майстерно поєднував прозаїчну буденність та високу драму» [91, с. 143]. При цьому, як і Караваджо, Рембрандт надавав перевагу правді перед ідеалізацією і досконально зображав натуру. Його особлива манера ліплення обличчя рельєфним мазком не завадила створенню безкомпромісно реалістичних образів, у яких схоплена кожна мімічна лінія чи зморшка, як представлено на портреті восьмидесятитрьохлітньої жінки (В. Рис. 19). В одній картині художник наносить фарбу то рельєфно та густо, моделюючи людське тіло, то легко та

тонко, виписуючи деталі одягу. Особливою рисою, виражальними засобами, якими досягається унікальний драматичний ефект більшості його робіт, стають світлотіньові контрасти і тонкі переходи відтінків брунатної гамми тонів.

Якщо в Італії бурхливо розвивався декоративний ілюзіонізм, що знайшов застосування у фрескових розписах архітектурного декору та плафонів, мистецтво ілюзорного живопису в Нідерландах розквітло у натюрмортах XVII ст. Цьому сприяла мода на диковину, оскільки «обманка» була здатна дивувати. «Поняття дива, а також уява, гострота та розум відносяться до визначних рис мистецтва, оскільки вони здатні викликати у глядача подив, притаманний епосі бароко» [66, с. 223].

Натюрморт XVII ст. тісно взаємодіє із глядачем, що простежується у прориві віртуального простору у реальний – їх суміжності (В. Рис. 20). Це досягається завдяки тому, що в такому жанрі всі плани зближені, а лінія горизонту відсутня – фон затемнений, ледь помітний, що сприяє усуненню заднього плану, і кожен предмет, наближаючись за розмірами до натуральної величини, ніби знаходиться на невеликій відстані від глядача. На картині Абрахана ван Байерена (1620–1690) срібна таця, клешня лобстера, виноград виступають за край столу, здійснюючи візуальний «прорив» у реальне середовище.

З виділенням натюрморту як окремого жанру новим стало ставлення до зображення неживих предметів. На думку О. Калабрезе, неприйняття Реформацією образів із зображенням святих призвело до того, що «художники північної культури врешті решт почали ставитися до неживих речей ледь не як до предметів релігійного поклоніння» [66, с. 224]. Натюрморт дозволяв закладати у предмети релігійну символіку і підіймати теми «vanitas» (суєта суєт). Слід відмітити витонченість, з якою художники «оживляли» просту, нерідко невибагливу натуру. Голландці називали зображення такого роду не «nature morte» («мертва природа»), а «stilleven», що означає «тихе життя».

У Франції на початку XVIII ст. суворий класицизм вийшов з моди. Доволі меланхолійні, сентиментальні теми були властиві мистецтву доби рококо, що

перш за все призначалось для задоволення смаків короля та вищого світу. Тут підіймались нові теми світських розваг та тихих бесід аристократії на лоні природи, театру та театральної маски з передачею тонких емоційних відтінків настрою, як у картині «Жиль» Антуана Ватто (1684–1721). Еліта не хотіла позувати лише для парадних портретів, вона хотіла бачити себе в дійстві, веселошах, невимушеному спілкуванні. Однак краса, мрійливість, любовні сцени у полотнах Ватто були оповиті непередаваною меланхолією. Будучи уродженцем однієї з фламандських провінцій, Ватто наслідував «живий» живопис Рубенса, ще більше наповнюючи його тонкими нюансами ніжних, пастельних кольорів. «Але в його мистецтві панує настрій, що був невідомим ні Рубенсу, ні голландським жанристам» [59, с. 455].

Франсуа Буше (1703–1770) підійшов до зображення оголеного жіночого тіла не через міфологічні алегорії, як це робили митці до нього, а через змальовування впізнаваних жінок. Неприкриті тіла моделей, що були коханками Людовіка XIV, не знають цноти і зображені без натяку на сором'язливість, як у роботі «Мадемуазель О'Мерфі» (1751). Буше був найпопулярнішим художником свого часу, а король Франції надав йому звання Першого живописця короля. Його картини відверто чуттєвого, еротичного характеру довго цінувались аристократами, але за виразом Р. Болтона, «з часом еротизм Буше приївся суспільству, яке хотіло бачити в мистецтві моральну глибину» [68, с. 162].

Жан Оноре Фрагонар (1732–1806) був учнем Буше. Його роботи не можна назвати безсоромними, хоча їх сюжети натякають на протилежне. Наприклад, на вимогу замовника у картині «Щасливі можливості гойдалок» він зобразив заглядання під сукню дами, проте настільки «галантно» й завуальовано, що делікатний аспект майже прихований. Небачена бурхлива чуттєвість інтимного моменту талановито передана у одному з найбільш виразних творів доби рококо «Засувка» (В. Рис. 21). Галантним еротизмом Фрагонар належить своїй добі, але зміст його творів «перестрибує через неокласицизм Давида навпростець у романтизм» [68, с. 187].

У добу Просвітництва у другій половині XVIII ст., завдяки критиці релігії Вольтером, у суспільстві зменшується авторитет церкви, стверджується вільнодумство. На тлі діяльності Дені Дідро, Жан-Жака Руссо та інших енциклопедистів, активно поширюються ідеї про індивідуальну свободу, демократію, соціальну рівність та націю, що заклали фундамент для пробудження активної громадянської позиції та формування поглядів, що відобразились у знаменитому гаслі часів Французької революції «Свобода, рівність та братерство». У монастрії прагнули відповідного мистецтва, де образи героїзуються, а суспільний обов'язок переважає над особистими почуттями. Художники надихаються мистецтвом Античності, що сповнене патетичними сюжетами поруч із суворою стриманістю, а також мистецтвом класицизму, яке зверталось до античних тем з ясними стрункими формами у композиції, на взірць творів Пуссена. Такими є роботи Жака Луї Давида (1748–1825), як «Клятва Гораціїв» (1785), «Ліктори приносять Бруту тіла його синів» (1789), виконані в неокласичному стилі, що дозволяють збагнути ступінь напруги французького суспільства у буремний період останньої чверті XVIII ст. У мистецтві Античності Давида надихали не тільки дух та пафос древніх щодо демократії, але й прості, точні лінії античної скульптури, які у нього втілились в «класичних фігурах благородних греків» [68, с. 188]. В його картинах вражає графічно чіткий рисунок та виразне світлотіньове моделювання м'язів фігур.

Події Французької революції зумовили появу в живописі сюжетів з реального життя з існуючими на той час дійовими особами. Раніше впізнаваною людиною поставала у власних портретах, де вона позує і де підкреслено її соціальний статус, характер, рід занять. Такі роботи часто залишались у приватній власності окремої сім'ї, гільдії, могли прикрашати інтер'єри палаців чи адміністративних будівель. Проте у випадку замовлень Давиду, художник повинен був зображати не людей на портретах, а значимі події сучасності із реальними дійовими особами. Його роботи слугували пропагандою ідей, згодом вони репродукувалися у гравюрах і поширювались у

тисячах примірників по всій Франції. Так, картина «Клятва у залі для гри у м'яч 20 червня 1789», що писалась 4 роки, але з певних причин не була закінчена, зображала тогочасну історію, і була замовлена, щоб «увічнити подію, яка дала старт революції та визначила долю абсолютної монархії» [91, с. 223]. Картина «Смерть Марата» (1793) також змальовувала історичну подію часів Французької революції, а твір мав підтримувати революційні цінності. С. Шама називає цю роботу республіканською «П'єтою»: Марат представлений як «неокласичний квазібіблейський герой, чий обличчя та фігура, виключно за рахунок його внутрішньої чесноти, відображають вищі гуманістичні ідеали» [91, с. 237].

Саме у період Французької революції художники виявили свою свободу обирати в якості сюжету все, що викликало їх інтерес. Переживання нестримних страстей, душевної розгубленості, страхів і потаємних хвилювань, внутрішньої рефлексії над смислами смертності та життя відобразилось у творчості художників-романтиків. Романтизм неначе полемізує з епохою Просвітництва, з її чіткою побудовою ціннісних орієнтирів, та віддає дань внутрішнім емоціям та почуттям, вразливості людини чи то перед стихіями, чи перед соціальними викликами. Романтизм ставить під сумнів сталі уявлення і навіть старий світовий порядок.

Початок епосі романтизму дає картина Давида «Бонапарт, що перетинає Сен-Бернар» (1801). Образ Наполеона класично героїзований, проте композиція набуває вираженого динамізму, а тло портрету являє собою сувору непідвладну природу, яка так надихала романтиків: оголені кам'яні скелі з важким грозовим небом й буреломним вітром.

Теодор Жеріко (1791–1826) надає своїй картині «Офіцер кінних єгерів імператорської гвардії, що йде в атаку» (1812) ще більшого драматизму і динамічності у традиціях живопису Рубенса. А його «Пліт Медузи» (1819) зображає не героїчну, а реальну «огидну» смерть із справжнім відчаєм та крихкістю життя тих, хто лише сподівається на порятунок.

Представник англійського романтизму Вільям Тернер (1775–1851) часто використовує мотив бурі. У його полотнах стихія здатна знищити все живе. Тернер випереджає свій час, створює власну, ні на що не схожу манеру. У картині «Снігова буря. Ганнібал і його армія переходить Альпи» (1812) (В. Рис. 22) прийоми моделювання форми та фону, сплавленість контурів зображеного віддалено нагадують манеру Рембрандта, проте тут ще більше контрасту між колірними відтінками. Сюжет не виписаний у деталях, художник, проявляючи свою свободу від традицій академізму, майже ескізно зображає людські фігури та ландшафт. Головним героєм виступає стихія: великі безформні маси із снігу та вітру. Не тільки імпресіоністи, але й абстракціоністи вважають Тернера передвісником модернізму. Відомо, що Клод Моне (1840–1926) бачив роботи Тернера у Лондоні, де він перебував під час франко-прусської війни (1870–1871).

Франсиско Гойя (1746-1828) важко переживає наполеонівські війни. У картині «Колос» (1808) він звертається до фантазії, змальовуючи могутнього оголеного велетня, що знищує людей, тварин, будівлі на своєму шляху. Роботи Каспара Давида Фрідріха (1774–1840) сповнені символізму. А монстри Вільяма Блейка (1757–1827) постають немов візуалізовані образи із сучасного фантастичного голлівудського кіно.

Художником, що зневажав схематизм та умовності класичного живопису, був Джон Констебл (1776–1837). «Єдине, до чого він прагнув, – бути вірним тому, що бачить» (59, с. 495). Він відправлявся за місто, щоб писати з натури етюди, на основі яких потім в майстерні розробляв окремі картини, а над деякими творами, як наприклад, «Флетфордський млин» (1817) він з самого початку і майже повністю працював поза майстернею – на пленері. Констебл прискіпливо та чесно вивчав природу в умовах природного освітлення, відкидаючи будь-які зразки, закладені Пуссеном і Лорреном. «Пейзажі Констебла, не будучи фонами історичних чи міфологічних сцен, зображеннями значущих будівель чи міст, представляють собою звичайні види його рідних місць – графства Саффолк у Східній Англії» [85, с. 76]. Він любив споглядати

та фіксувати мінливі хмарини, кліматичні явища природи. Це був справжній реалізм, досягнення оточуючого світу через достеменне його відтворення.

У 1825 р. картина Констебла «Віз для сіна» отримує золоту медаль паризького Салону. Робота мала величезний успіх, вразила навіть романтиків Теодора Жеріко та Ежена Делакруа. Вплив Констебла відіграв важливу роль у спрямуванні французького живопису до буденного та звичайного. Таким чином, цей художник передвістив прихід французьких реалістів.

Підхід Констебла застосували і представники барбізонської школи. Так, Жан-Франсуа Мілле (1814–1875) вирішив зобразити сцену з селянського життя не комічно, як Брейгель, не із захопливою фавбулою, як Ян Стен, не пасторально чи драматично, а такою, якою вона була в дійсності: без прикрас та граційності, з важкою працею у полі, де збирається врожай, як у картині «Збиральниці колосків» (1857) (В. Рис. 23).

Після тривалих революційних потрясінь у Франції бідняки та середній клас виокремились як рушійна сила і вперше в історії мистецтва художники виявили цікавість створювати їх образи. «Звичайні ситуації та предмети повсякденного життя були не менш гідними зображення, ніж античні герої чи християнські святі: для “художника сучасності” благородне й прекрасне було менш доречним, ніж звичайне й непримітне» [92, с. 33]. Потворне почало виглядати у творах таким, яким воно було насправді.

Як і Констебл, реаліст Гюстав Курбе (1819–1877) хотів вчитись виключно у природи. «Його програма нагадує Караваджо, адже він хотів не приємного, а достовірного» [59, с. 511]. Проте, на відміну від останнього, Курбе не звертався до релігійних чи міфологічних тем. Він вважав, що художник може зображати лише свій час, схоплюючи даний конкретний оточуючий світ, речі, які він сам бачить. Тогочасні критики навіть звинуватили реалістів в тому, що вони підмінили високе на приземлене, в тому, що закінчилась ера вічних цінностей, піднесених ідеалів та універсальних змістів. Ті ж художники, які підтримували ідеї реалізму, розглядали «традицію та схематизм як “милиці” для мистецтва» [92, с. 27]. Вони хотіли звертатись до власного емпіричного досвіду, фактів, а

не до традиції та суб'єктивних емоцій. І таким шляхом реалізм став революційним знаряддям у боротьбі із умовностями, схематизмом, традицією.

Художник Едуард Мане (1832–1883), досліджуючи оточуючий світ емпіричним шляхом, дійшов висновку, що на відкритому повітрі зазвичай не помітний тонкий перехід від світла до тіні, як традиційно моделюється форма в академічних роботах у майстернях. На сонці контрасти різкі. Тіні не виглядають чорними чи сірими завдяки рефлексам. У своїх картинах, як наприклад, «Балкон» (1868–1869), всупереч авторитету академічних канонів, «він відмовився від традиційного методу м'якої світлотіні на користь сильних та різких контрастів» [5, с. 514], чим, з одного боку, досяг дещо плаского зображення, але з іншого боку, у картині більш достовірно відтворений контраст кольорів, що при яскравому світлі виглядають пласкими плямами кольору.

В подальшому для імпресіоністів стало безумовно важливим працювати з «мотивом» перед очима на пленері і закінчити роботу без відриву на місці. Цьому сприяла поява у 1841 р. фарб у металевих тюбиках. До цього фарби існували у вигляді сухих пігментів, з яких художники виготовляли необхідний їм матеріал. При цьому живописці не могли обходитись без майстерні та помічників, а якщо їм доводилось працювати на природі, «фарби доводилось нести з собою в тяжких та крихких скляних банках чи шкіряних мішечках, що швидко рвались. За словами Ренуара, “Без фарб у тюбиках не було б ні Сезанна, ні Моне, ні Піссаро, ні імпресіонізму”» [85, с. 80]. Крім того, саме в цей час з'явилися у продажу етюдник та фабричне заґрунтоване полотно.

Користуючись вищезазначеними технологічними досягненнями, якими задовольнялась потреба у «швидкому» живописі, імпресіоністи намагались зафіксувати моментальне враження від побаченого, оскільки на природі «натура» могла змінюватись за хвилину, що зумовило появу нового методу роботи з натури. Через те, що у художника не було можливості виписувати деталі, а цікавили його миттєві ефекти світла та кольору, він накладав мазки швидко, намагаючись схопити мить, загальне враження. Без деталізації,

особливо при спогляданні з близької відстані, зображення візуально розмивалось. На думку академічних художників, така робота виглядала як ескіз – незакінченою. Однак імпресіоністи вважали, що людському оку достатньо натяку, щоб на певній відстані від полотна уява глядача вибудувала цілісну форму з «мішанини» мазків.

У 1839 р. французьким художником й хіміком Луї Жаком Манде Дагером було обнародовано винайдення дагеротипу – фотознімку, що фіксувався на посрібленій мідній пластинці. Цього ж року британець Вільям Генрі Фокс Телбот представив процес друку знімків на папері – калотипію, що у 1850-х рр. стала домінуючою технологією у фотографії. Виникла нова та швидка практика створення зображень.

Відомо, що розвиток фотографії та традиції японської гравюри вплинули на мотиви живопису. Відтепер художник міг не тільки написати сцену з повсякденного життя, як це вже робили реалісти, але й «схоплювати» неначе камерою, випадкові пози, зображати фігури фрагментарно поданими («обрізаними»), використати несподіваний кут зору. Крім того, змінився підхід до зображення форм у русі: художники не писали зображення таким, яким вони його знають, оскільки при швидкому русі неможливо схоплювати всі деталі. Вони давали лише натяк на форму серед «безладу» ліній.

На думку Е. Гомбріха, цілі імпресіоністів не розходились з традиціями мистецтва від часів Ренесансу. «Вони також хотіли зображати натуру такою, якою ми її бачимо. Дослідження кольорових рефлексів, експерименти з ефектами вільних мазків пензля були спрямовані на створення ще більш досконалого втілення зорових вражень» [59, с. 536]. І сьогодні існують розбіжності у підходах до розуміння імпресіонізму у філософсько-естетичному контексті. Як підкреслює С. Плахта, з одного боку, «цей напрям трактують як мистецтво з позитивістською основою, що продовжує реалістичну традицію, але є достовірним лише щодо візуальної картини світу. У межах іншої тенденції імпресіонізм є початком модернізму, де домінують передавання відчуттів та емоцій і специфічне власне бачення митця» [93, с. 216].

Не дивлячись на те, що твори Клода Моне, Ренуара, Дега дійсно стилістично відрізняються від мистецтва, що превалювало у Салонах, не можна не помітити, що певні прийоми зароджувались набагато раніше. Так, творам Рубенса притаманна вільна живописність, контури форм стають менш помітними, а фарби пульсують кольором у енергійному вихорі, як представлено у картині «Битва греків з амазонками» (1618) (В. Рис. 24). Етюди Констебла нагадують закінчені імпресіоністичні твори, багато творів Тернера випередили свій час і їх можна було б назвати імпресіоністичними, наприклад, «Морський пейзаж з буйком» (1840) (В. Рис. 25). А менш деталізовані, порівнювані тоді з ескізами, твори Едуарда Мане стилістично можна співставити з твором Франсіско Гойї «Розстріл повстанців в ніч проти 3 травня 1808 року в Мадриді» (1814).

Отже, поступ реалістичної форми в історії мистецтва відбувався діалектично, циклічно та органічно. Діалектично тому, що, з одного боку, на шляху «завоювання реальності» відбувались постійні зміни, що простежується у виникненні нових стилів, шкіл, технік, жанрів і тем, з іншого боку – художники не відступали від класичного взірця: ренесансні митці наслідували античних авторів, брати Караччі за взірець брали роботи титанів Ренесансу й кожний подальший стиль вів діалог із Античністю. Циклічність розкривається у процесах відходу від «класичної» натуроподібності, що яскраво проявляється у період Середньовіччя, маньєризму і у другій половині XIX ст., коли, не зважаючи на «тріумфальну ходу» Салону, імпресіоністи відступають від правил академізму. Органічність вбачається в тому, що попри існуючі обмеження, що накладались «канонами», релігією, ідеологією, митці вільно проявляли індивідуальний стиль: манера Леонардо не схожа на манеру Мікеланджело, а Белліні не сплутаєш з Рафаелем тощо. Художники виражали себе і тим самим органічно започатковували нове.

2.2. **Форми і місце реалістичного живопису у художній культурі XX ст.**

У середині XIX ст. частина художників прагне відмовитися від академічної традиції, в основі якої була ретельність виконання рисунку, що мав стати базою для створення майстерного зображення. Таке ставлення до академічного мистецтва виникло не заради пред'явлення публіці чогось «нового», не через повне відмежування від класичного мистецтва та революційне протиставлення йому, а для більш достовірного відображення реальності, вивчення конкретного мотиву в природніх умовах пленеру, на чому наголошували імпресіоністи. Такі художники, як Поль Сезанн (1839–1906), Ван Гог (1853–1890), Поль Гоген (1848–1903) експериментували з формою, тому що їх не вповні влаштовували результати в мистецтві, які були досягнуті новим напрямом – імпресіонізмом. Проте вже у XX ст. розрив з традицією перетворився на головну мету новаторів, що відштовхували будь-які академічні зображальні прийоми.

Ситуація навколо «класичного» та «модерного» стрімко загострювалась. Так, художник Каміль Піссаро (1830–1903) вважав, що «зруйнування музеїв – «некрополів мистецтва» слугуватиме величезним стимулом прогресу у живописі» [94, с. 23]. Аналогічно у «Першому маніфесті футуризму» (1909) лунав заклик «вщент рознести музеї та бібліотеки» [95]. Творити все з «чистого аркуша», творити виключно нове та незвідане – головне гасло митців-бунтарів першої третини XX ст. Характерною рисою доби було те, що кожна мистецька течія, наголошуючи на унікальності власного методу, «виступала проти всіх» (стилів і напрямів), позиціонуючи себе єдино вірним та найкращим виразником «нового» та прогресу. Водночас, майже всіх модерністів об'єднувало те, що вони зневажали класичне мистецтво, а реалістичну форму сприймали як ознаку регресу.

Проте, до останньої чверті XIX ст. домінувала форма зображення, що спиралася на класичне мистецтво, поєднуючи роботу з натури та її

трансформацію (здебільшого ідеалізацію), залежно від запитів доби. Підпорядкованість розвитку живопису вузьким рамкам академізму тісно пов'язана з функціонуванням французьких Салонів – тривалий час єдиних публічних виставок, де намагався бути представленим кожний художник, що прагнув до впізнаваності та успіху. Журі Салонів складалось з членів художніх академій, які оцінювали роботи на предмет відповідності академічним канонам і вирішували питання щодо їх прийняття або відхилення для публічного показу. Тож авторитет академіків підтримував певний варіант розвитку мистецтва, спрямованого водночас і на виховання смаків публіки, орієнтацію її на сприйняття саме «класичного» мистецтва.

Переломним для розвитку мистецтва став час, коли художники, яких не влаштовувала залежність від авторитету академій, почали організовувати власні виставки, презентуючи таку «опальну» творчість. Так, у 1855 р. Гюстав Курбе влаштував власний «Павільйон реалізму». У 1863 р., коли журі французького Салону відхилило дві третини поданих на розгляд робіт, через численні скарги невдоволених художників за вказівкою Наполеона III академіки змушені були організувати для відхилених робіт альтернативну експозицію в іншій частині Палацу Промисловості під назвою «Салон відхилених». Саме на цій виставці серед півтори тисячі робіт була представлена картина Едуарда Мане «Сніданок на траві», «що зробилась знаменом модернізму у живописі, а Мане де-факто став лідером незалежних художників» [85, с. 88]. Наступні Салони відхилених відбулись у 1864 та 1873 рр.

А у 1874 р. в ательє фотографа Фелікса Надара відбулась перша виставка тридцяти художників-імпресіоністів, що була представлена як виставка «Анонімного товариства художників-живописців, скульпторів, граверів». Відтоді до 1886 р. імпресіоністи провели у Парижі вісім виставок, які в цілому були сприйняті критикою вороже, але в останніх з'явилися друзі, такі, як письменник Еміль Золя, доктор Поль Гаше та маршан Поль Дюран-Рюель. Своїм прикладом імпресіоністи показали іншим новаторам, які залежали від

позиції Салону, що можливо організувати групі виставки власними силами.

Отже, перед публікою постало альтернативне академічному мистецтво, що демонструвало можливість розширення естетичних уподобань. У 1883 р. французький поет Жюль Лафорг зазначив: «Публіка без сторонньої допомоги навчиться оцінювати художників, яких вона вважає сучасними та життєздатними. Художникам слід апелювати безпосередньо до публіки <...> Їм слід виробити свої власні художні стандарти, зафіксувати їх у маніфестах – та дивитись, чи виявиться відгук публіки доброзичливим» [50, с. 28]. Не дивлячись на засудження та насмішки академіків, художніх критиків та пересічних глядачів, модерністи згуртувались у прагненні «просування» власних поглядів через пояснення нової візуальності у маніфестах, літературно-художній періодиці та теоретичних трактатах, що утворили нову арт-критику, яка відіграла вирішальну роль у зміцненні модернізму.

На відміну від есеїв, на думку Мері Кавз, модель маніфесту є «пронизливим криком бунтаря», що хоче залучити у *свою* віру тих, хто споглядає новаторський твір. Він «був і залишається умисною маніпуляцією думкою публіки. <...> Протиставляючи «ми» деяким «вони» маніфест представляє собою «поле битви» [96, с. 20]. Митці намагались захищати власні погляди на те, яким має бути сучасне мистецтво, вони зухвало та войовничо виборювали право на самовираження та з цією метою виступали в особі художніх теоретиків.

Прикладом скандального підходу до просування нових ідей у мистецтві, що надихав інших бунтарів, був маніфест футуризму, опублікований на першій шпальті французької газети «Le Figaro» у 1909 р. Текст був настільки шокуючим, що видавці газети зробили допис: «Пан Марінетті <...> тільки що заснував школу «футуризму», ідеї якої перевершують у зухвалості теорії всіх інших шкіл» [85, с. 116]. Художники Альбер Глез та Жан Метценже у спільному маніфесті «Про кубізм» зазначають, що «Мистецтво померло, його поховали». Активно зневажається усе традиційне як антагонізм новому та

сучасному світосприйняттю у маніфестах, присвячених супрематизму, дадаїзму. Американський фотограф Ман Рей із смутком згадував, що прибувши до Парижу у 1921 р., він пов'язав себе з авангардом, який з презирством ставився до музеїв і виступав за їх знищення. Як слушно зазначає Сем Філіпс, «ключовою рисою модернізму в образотворчому мистецтві, що поділялась усіма «ізмами», був намір порвати з традицією та вступити на нову художню територію» [50, с. 28].

Крім того, починаючи з останньої третини XIX ст., популярності набули художньо-літературні журнали, що були рупорами нового у мистецтві, своєрідним культурним майданчиком, де могли висловлюватись поети, письменники, філософи, музиканти, художники, арт-критики. Тут також публікували репродукції творів мистецтва чи спеціально створені ілюстрації. Такими, наприклад, були бельгійські журнали «L'Art Libre» (заснований 1871 р.), «L'Art Moderne» (заснований 1881 р.), «La Revue Moderne» (заснований 1881 р.), французький журнал «La Plume» (заснований 1889 р.), що окрім того організовував художню виставку «Salon des Cent» («Салон сотні»), та багато інших у пізніші роки. Деякі художні угруповання видавали власні журнали, наприклад, основоположник вортицизму Персі Уіндем Льюїс видавав журнал «Blast», у якому пропагував теорію відповідної течії, дадаїсти випускали «Der Zeltweg».

Для досягнення впізнаваності та впливу художники згуртовувались: у різних містах організовувались численні виставки, де публіка могла ознайомитись з новими напрямками у мистецтві. Так, активною була виставкова діяльність групи «Двадцятка» (Брюссель, 1883–1893), де кожного року, починаючи з 1884 р., поруч з роботами її членів подавали роботи запрошених закордонних художників (126 за весь період) з метою просування новаторського мистецтва та обміну досвідом. У Парижі з 1892 р. до 1897 р. було проведено шість Салонів «Троянди та Хреста», організованих письменником-символістом Жозефом Пеладаном, де виставилось 230 художників. При цьому перший такий Салон був влаштований у галереї

маршана Поля Дюран-Рюеля. У Відні Будинок Віденського Сецесіону був збудований на кошти художників спеціально для проведення постійної виставкової діяльності. З 1898 р. до 1905 р. у ньому було влаштовано 23 виставки, на яких австрійська публіка, окрім сецесіону, познайомилась також з імпресіонізмом, символізмом, постімпресіонізмом, японським мистецтвом, рухом «Мистецтв та ремесел» та іншими новаторськими течіями свого часу.

Маніфестація і експозиційна репрезентація йшли пліч-о-пліч. Однак, чим більш радикальним ставало мистецтво, чим більше опору було на шляху його сприйняття публікою та представниками «офіційного» мистецтва, тим більше наукових теорій висувалось самими художниками – апологетами нового. Відомі численні наукові доробки художників: «Про духовне в мистецтві» (1910) і «Точка і лінія на площині» (1926) В. Кандинського, «Фактура» і «Кубізм» Д. Бурлюка (1912), «Живопис та елементи» О. Богомазова (1914), праці М. Бойчука, В. Іздебського, К. Малевича, В. Пальмова та інших. Художники не просто вивчають «елементи» художньої мови як засоби виразності, вони об'єктивують їх і надають їм абсолютної самодостатності, мети та ідеї твору. «Малярство вийшло на шлях безрічевої творчості. Перед художником повстало питання про нові засоби впливу замість сюжету і речі» [97, с. 44].

В першу чергу художників-модерністів підтримували модерністи - поети, письменники, композитори, архітектори або арт-критики, що самі були модерністами-художниками, серед яких слід назвати імена Роджера Фрая, Захарія Аструка, Альберта Ор'є, Моріса Дені, Луї Анкетена. Зрозуміло, що численні художні критики мали академічну освіту і подекуди вороже зустрічали художні експерименти. Саме тому «багато творів мистецтва часів авангарду стали визнаними творами мистецтва лише після другої світової війни завдяки художній оцінці, наданій новим поколінням художників-інтелектуалів, що шукали підтримки своїм нетрадиційним напрямам часів 50-х–60-х» [98, с. 8].

Попри те, з'являються спочатку поодинокі мистецтвознавці-дослідники історії мистецтва, що почали змінювати підходи щодо аналізу новаторських творів. Серед таких є відомий український вчений Григорій Павлуцький (1861–1924), що у 1913 р. написав критичну статтю «Новий напрям у живопису. Кубізм і неофутуризм». У статті «Історична динаміка мистецтвознавчих понять кінця XIX – початку XX століття в Україні» Н. Мандра слушно відмічає, що «якщо у класицистичній мистецтвознавчій парадигмі поняття <...> були підпорядковані філософським категоріям істини, краси, добра, користі, то у другій половині XIX століття окреслився злам: відхід від оціночних порівнянь відповідності предмета мистецтва цим філософським вартостям у бік об'єктивної фіксації існування того чи іншого феномена мистецтва» [99, с. 24].

Вирішальну роль у популяризації та інтерпретації мистецтва модернізму відіграли ті, хто його продавав. На думку Філіпа Хука, доля модернізму склалася б зовсім інакше без Дюран-Рюеля, Воллара, Канвейлера, Кассірера, Вальдена [100]. Саме вони формують коло колекціонерів та поціновувачів сучасного мистецтва серед верхівки суспільства. Досить швидко з появою прошарку заможних покровителів модернізм виходить на найвищий щабель визнання – інституційний: кола родин Рокфеллерів, Вандербільтів, Тейт вперше засновують окремі музеї, що представляють сучасне мистецтво.

Здавалося б, настільки войовнича, зневажлива позиція модерністів, які були непримиримі до традиції, які глузували з академічного мистецтва, взагалі «викидали» його за межі сучасного мистецтва, така безапеляційна позиція, що набувала з кожним новим мистецьким напрямом все більшої сили й непомітно, але ґрунтовно закрадалась у свідомість публіки, повинна була скинути реалістичний живопис у прірву забуття, перетворити його на щось чужорідне в добу технологічного прогресу та нестримного новаторства. Проте, з огляду на історію, реалістичний живопис продовжив свій поступ та розвиток у XX ст.

Так, у США слід згадати період так званого «позолоченого віку», або «епоху американського ренесансу» (1870–1930) – добу стрімкого фінансового зростання, незнаного раніше багатства, технологічного прогресу [101]. Еліта

зводила величні палаци вздовж П'ятої авеню у Нью-Йорку, звертаючись до історичного мистецького надбання італійського Ренесансу, французького бароко та класицизму, мріючи спільно створити метрополіс, що конкуруватиме з європейськими культурними центрами – Лондоном, Парижем та Римом. Архітектура, а слідом за нею – скульптура та живопис, створювались за класичним взірцем, наприклад, фрескові розписи Бібліотеки Моргана у Нью-Йорку (В. Рис. 26).

Крім того, реалістичний живопис з приходом імпресіонізму, витоки якого можна прослідкувати ще в стрімких мерехтливих мазках епохи бароко, стає ще більш плюралістичним, можна сказати, що сучасність ХІХ ст. «подарувала» йому ще одну художню мову. Недаремно західні мистецтвознавці, наприклад, Сьюзі Ходж, відносять до американського реалізму творчий доробок художників-імпресіоністів з об'єднання «Десять американських художників» (1897 р. заснування), яке проіснувало близько 20 років [102], а також групу під назвою Бостонська школа живопису – імпресіоністів, які працювали у першій третині ХХ ст.

Серед американських реалістів мистецтвознавці виділяють школу «Кошик для сміття» (1890-ті – 1920-ті рр.), ідейним натхненником якої був Роберт Генрі (1865–1929), учень видатного американського художника-реаліста Томаса Ікінса (1844–1916). Дана назва школи «Кошик для сміття» з'явилась у 1908 р. (і узвичаїлась пізніше – після 1930-х рр.) у відповідь на виставку мистецької групи «Вісімка», завдяки принизливому прізвиську від критиків, оскільки американська академічна традиція не передбачала сюжети, які б зображали сучасну повсякденність. Так, у 1908 р. художники виступали як група «Вісімка», організувавши власну виставку на знак протесту проти відхилення їх робіт відбірковою комісією Академії для щорічної експозиції. Тож цих митців об'єднало протистояння Академії та віра в право художника малювати все, що йому цікаве. За виразом Роберта Генрі, «Чого ми дійсно потребуємо, то це мистецтва, яке виразить дух людини сьогоднішнього дня» [49, с. 78]. На картинах цих митців зображені сцени з міського життя, що стали

революційними в американському мистецтві, за участю робочого люду, емігрантів, боксерів, повій, вуличних хлопців, (В. Рис. 27). Замість ідеалізованих, піднесених чи таких, що викликають задоволення, тем, їх творчість тоді сприймалась вульгарною. Однак, попри це, виставка мала грандіозний успіх і пройшла у десяти містах Америки. Як наголошує Емі Демпсі, першими до Р. Генрі приєдналися художники-репортери з різноманітних філадельфійських газет (у той час фотографія ще не витіснила малюнок з газет) з їх здатністю схопити мить і гострим інтересом до повсякденності [49]. Виставка 1910 р. під назвою «Виставка незалежних художників» зібрала понад 200 митців, проголосивши свободу самовираження. Відкритістю до нового вона передвістила знамениту «Armory Show» 1913 р., яка представила в Нью-Йорку європейський модернізм, та яку допомагали організувати члени «Вісімки». «Новаторство школи «Кошик для сміття» полягає не у техніці чи стилі, а в тематиці та життєвій позиції» [49, с. 80]. Традиції цієї школи згодом підхопили художники американського ріджионалізму та соціального реалізму. Деякі мистецтвознавці, наприклад С. Ходж, навіть об'єднують реалістичні напрями періоду 1890-х – 1940-х рр. під загальним терміном «американський реалізм» [102, с. 17].

Варто також зазначити, що на хвилі хаосу, який принесла Перша світова війна, подібно європейським митцям, американські художники відчули розчарування у цілях абстрактного мистецтва і підхопили європейську ідею «пошуку стабільності та порядку, повернення до традиційного», яку Жан Кокто найменував «*garrel a l'orde*» (повернення до порядку). Велика депресія підштовхувала до згуртування навколо ідеї національної самосвідомості, яка виражалась через образи сучасної Америки у мистецтві. Суспільство потребувало укріплення духу і у нагоді став наратив, який оспівував стійкість простих і працелюбних американців. Крім того, питання, що являє собою аутентичне американське втілення – «американський характер та досвід», яке виникло у ХІХ ст., продовжувало хвилювати художників та критиків, як модерністів, так і традиціоналістів аж до 1940-х рр., і «американський

жанровий рух (American Scene movement), що охоплював різні течії реалістичного спрямування у 1920-х – 1940-х рр., об'єктом зображення якого було американське життя, вніс вагомий внесок у дискусію щодо репрезентації американського “обличчя”» [52, с. 13].

Отже, художня еліта США прагнула створити власне національно забарвлене мистецтво, відмінне від того, що було в Європі. Ось чому і прецизйонізм, або кубістичний реалізм (існував між Першою та Другою світовими війнами), і художники «Fourteenth Street School» (представлені Е. Хоппером, І. Бішоп, Р. Маршем та іншими у 1920-х рр.), і американський ріджионалізм (1920-ті – 1930-ті рр.), і соціальний реалізм (1930–1940), не зважаючи на те, що протиставлялись один одному як напрями тематично, разом спирались на національну ідентичність, відштовхувались від впізнаваної «американської іконографії», її індустріальних, урбаністичних видів, таких, наприклад, як завод «Форда» на картині Чарльза Шилера (1883–1965) під назвою «Завод Рівер Руж» (В. Рис. 28) чи сцен з фермерського життя, як у роботах Гранта Вуда (1891–1942) (В. рис. 29) чи Джона Стюарта Каррі (1897–1946) (В. Рис. 30) та злободенних тем. Картина Едварда Хоппера (1882–1967) під назвою «Східний вітер над Віхоукеном» (1934), на якій зображений виставлений на продаж будинок, проникнута настроєм Великої депресії (В. Рис. 31), а картина Нормана Роквелла (1894–1978) «Свобода від нужди» (В. Рис. 32) зображувала образ ідеальної американської сім'ї. Фресковий розпис Реджиналда Марша (1898–1954) у Федеральній будівлі Уільяма Джефферсона Клінтона (де розміщувалась Поштова служба США) зображав процес розвантаження пошти звичайними працівниками (В. Рис. 33). Необхідно підкреслити, що у США у той період існувала широка державна підтримка художніх проєктів у вигляді фрескових розписів державних установ.

Картини Едварда Хоппера у 1931 р. купували Музей американського мистецтва Вітні та Метрополітен. У 1933 р. в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку відбулась виставка останнього, що мала великий успіх. Крім того, у 1933 р. арт-дилер Мейнард Уокер, що відверто пропагував реалістичне

мистецтво, організував у Канзаському міському художньому інституті виставку під назвою «Американський живопис починаючи від Уістлера». В передмові до каталогу виставки він закликав підтримати це мистецтво «замість мотлоху із корабельних трюмів судів, тільки-но привезеного з Парижу»; Генрі Льюїс з журналу «Time» у відповідь надав хвалебну рецензію ріджионалістському мистецтву, пропагуючи патріотичне американське мистецтво із здоровими «американськими цінностями» [49, с. 164]. На певний час «американський жанровий рух став найбільш поширеним мистецьким рухом в історії Америки» [52, с. 14].

Варто також підкреслити, що незважаючи на те, що такі художники, як Г. Вуд, Е. Хоппер, Т. Х. Бентон бували чи навчались у Парижі чи інших європейських містах, охоплених авангардом, вони все ж звертались саме до реалістичної манери. За виразом Томаса Харта Бентона (1889–1975) «Я насолоджувався кожним безглуздим «ізмом», які тільки були, і мені знадобилось 10 років, для того щоб витягнути всю цю модерністську мерзоту зі свого організму» [49, с. 165]. Подібно до перших реалістів, які виступили проти «мейнстримного» академічного мистецтва через те, що воно було надто ідеалізоване, відірване від реальності, естетизоване, художники американського жанрового руху відхиляли модернізм, зосереджений на елітарності, формалізмі та теорії, щоб повернутись до образів з життя, до змісту, щоб звернутись зі своїм мистецтвом до звичайних людей. Більше того, вони критикували його за «чужі» – європейські корені.

Іншим модерністським спрямуванням було цілком реалістичне за формою, проте «метафізичне» за змістом сюрреалістичне мистецтво, пов'язане із світом підсвідомого, сновидінь та фантазій, також поширене у 1930-х рр. через зразки європейського сюрреалізму. У 1927 р. директором одного з найстаріших державних музеїв США Уодсворт Атенеум у Хартворді став Артур Еверетт Остін-молодший, що був теоретиком мистецтва та закликав повернутись до живопису минулого. За його ініціативою у музеї вперше в Америці відбулись виставки італійського живопису бароко (1930), а також

американських сюрреалістів, яких у Америці у той час називали суперреалістами (1931), і що були тісно пов'язані з європейськими неоромантиками. «Ця виставка по-своєму виразила як бажання перекинути міст між Європою та Сполученими Штатами Америки, так і прагнення наділити нові течії цінностями класичної спадщини» [66, с. 352].

В 1936 р. у нью-йоркському Музеї сучасного мистецтва відбулась виставка «Фантастичне мистецтво, Дада, сюрреалізм», що включала 700 робіт 157-х художників, створених з 1450 р. до 1936 р. Концепція директора музею Альфреда Г. Барра полягала в демонстрації шляху від фантастичного мистецтва XV–XVI ст. (Арчимбольдо, Босх) через У. Блейка, О. Редона і А. Руссо в XVIII–XIX ст., піонерів XX ст. – Д. де Кіріко, М. Дюшана – до дадаїстів та сюрреалістів з усього світу [11, с. 50]. У 1943 р. в цьому ж музеї відбулась виставка «Американські реалісти та магичні реалісти», ціллю якої було «дослідження інтересу молодих художників до репрезентативної точності» [52, с. 293]. Серед представлених художників були Пітер Блум (1906–1992), Луї Гульєльмі (1906–1956), Пітер Херд (1904 – 1984), Ендрю Ваєт (1917–2009).

У Європі першої половини XX ст. реалістична живописна манера в художній творчості розвивалась двома шляхами. Перший шлях передбачав пізнання через мистецтво ірраціонального та прихованого, занурення у підсвідомість та автоматизм і відображений у таких мистецьких напрямках, як метафізичний живопис (1913–1920), сюрреалізм (1920-ті – 1930-ті рр. – період найбільшого розквіту), що став одним із найпопулярніших напрямів впродовж XX ст., магичний реалізм (1920-ті – 1950-ті рр. – період найбільшого розквіту), та частково – неоромантизм (1920–1950). Іншим шляхом розвився «соціальний» реалізм художників так званого лівого крила «нової предметності» (Макс Бекман, Отто Дікс, Георг Гросс), спрямований на соціальну й політичну критику суспільного стану повоєнної Німеччини, італійське новоченто, англійський «реалізм кухонної мийки», героїчний та соціалістичний реалізм. Попри різну ідейну та ідеологічну складову, тут художники відображали не

підсвідоме, а реальність – відверто шокуючу, буденну або ідеалізовану (на замовлення партії).

У Європі першої половини ХХ ст. реалістична живописна манера в художній творчості розвивалась двома шляхами. Перший шлях передбачав пізнання через мистецтво ірраціонального та прихованого, занурення у підсвідомість та автоматизм і відображений у таких мистецьких напрямках, як метафізичний живопис (1913–1920), сюрреалізм (1920-ті – 1930-ті рр. – період найбільшого розквіту), що став одним із найпопулярніших напрямів впродовж ХХ ст., магічний реалізм (1920-ті – 1950-ті рр. – період найбільшого розквіту), та частково – неоромантизм (1920–1950). Іншим шляхом розвився «соціальний» реалізм художників так званого лівого крила «нової предметності» (Макс Бекман, Отто Дікс, Георг Гросс), спрямований на соціальну й політичну критику суспільного стану повоєнної Німеччини, італійське новоченто, англійський «реалізм кухонної мийки», героїчний та соціалістичний реалізм. Попри різну ідейну та ідеологічну складову, тут художники відображали не підсвідоме, а реальність – відверто шокуючу, буденну або ідеалізовану (на замовлення партії).

Слід також зауважити, що фантастичні образи, сни, переживання та містицизм не були новими темами у живописі. Йоган Хайнріх Фюслі, Каспар Фрідріх, Франциско Гойя, прерафаеліти, представники символізму, руху декадансу та інші художники по-різному відображали невидимі стани людської душі, відчуття невідомого, загадкового, страху, осмислення абсурду чи алогічності подій. В період домінування імпресіонізму та кубізму такі художники, як Фернан Кнопф, Гюстав Моро, Макс Клінгер різко протиставляли себе «усім іншим», самоізолюючись від художнього середовища, створюючи небачені, шокуючі світи. Саме ж слово «фантазія» має грецькі корені і його первісним значенням було «робити видимим» [13, с. 13].

Концепції таких художників, як Джорджо де Кіріко (1888–1978) та його молодшого брата Альберто Савиніо (1891–1952) жили «ідея про інтуїтивне знання» Артура Шопенгауера (1788–1860), «теорія загадкового» Фрідріха

Ніцше (1844–1900). У 1913 р. Гійом Аполлінер вперше назвав живопис Д. де Кіріко «метафізичним». З 1917 р. до Д. де Кіріко приєднався колишній футурист Карло Карра (1881–1966) та художник Філіппо де Пізіс (1896–1956) й разом вони створили метафізичну школу (Scuola Metafisica). «Стратегія «метафізиків» полягала в тому, щоб вийти за межі видимої дійсності, позбавити спокою та вразити глядача таємними, такими, що не піддаються розшифруванню, образами» [49, с. 111]. У картині «П'яца Італія» (В. Рис. 34) Джорджо де Кіріко створює незвичну атмосферу при зображенні, на перший погляд, звичної міської площі. Відчувається, що він надихається роботами Рафаеля та П'єтро Перуджіно, однак перспектива у його картині є множинною, тіні від об'єктів драматично видовжені та темні, непрозорі, а сама площа, не дивлячись на наявність двох постатей, виглядає пустельною і дивною. Подібне трактування образу налаштовує на сприйняття зображеного як ірреального.

«Метафізичний живопис» поруч з традиціями романтизму, закладеними у ХІХ ст., вплинув на сюрреалізм, магічний реалізм та неоромантизм, а Д. де Кіріко визнавали як передвісника сюрреалізму. При цьому, якщо сюрреалізм існував як програмний напрям із чітким самовизначенням через маніфести, та велику увагу надавав автоматизму і фрейдистському психоаналізу, термін «магічний реалізм» виник у 1925 р. завдяки німецькому критику Францу Роху, «з метою розрізнення фігуративної та експресіоністичної тенденцій в сучасному мистецтві» [49, с. 161], і одночасно щоб описати роботи 1920-х рр., «у яких підкреслено точна деталізація містила б моторошні ноти в цілком реалістичному творі» [52, с. 293]. Магічні реалісти зображали сучасні для них реалії у незвичних обставинах (що ріднить їх з представниками романтизму) та іноді включали у свої роботи фантастичні елементи. Сюжетам з картин П'єра Руа (1880–1950) «Небезпека на сходах» (1927) (В. Рис. 35), Ріхарда Ельце (1900–1980) «Очікування» (1935–1936) (В. Рис. 36), Леонор Фіні (1908–1996) «Жінка, що сидить на чоловікові» (1942) (В. Рис. 37) притаманна загадковість, недомовленість попри те, що вони не містять фантастичні елементи: митці намагались виразити приховану сутність речей, поєднати

реальний образ з «містичним» змістом. «Реалістичними фантазіями буденності» [49, с. 162] називає Емі Демпсі твори магічних реалістів Рене Магрітта (1898–1967) та Поля Дельво (1897–1994), які також створювали і сюрреалістичні картини.

Художники, яких відносять до магічних реалістів, не становили групи, а сам термін «магічний реалізм» впродовж 1920-х – 1950-х рр. як у Європі, так і в Америці, Бразилії використовувався поруч з термінами «ідеальний реалізм» та «різкофокусний реалізм». Провідний дослідник магічного реалізму Сеймур Ментон вивчає його як інтернаціональний феномен впродовж періоду 1918–1981 рр. [12]. Зародився він у Німеччині та був заміщений терміном «нова предметність» («нова об'єктивність»). Митці даного руху вивчали техніку і манеру старих майстрів та німецький романтизм, намагались відійти від авангарду, протистояти абстракції та «зрушити німецький живопис до реалізму» [50, с. 62]. Назва руху виникла і поширилась з 1925 р. завдяки проведенню Густавом Хартлаубом, істориком мистецтва і директором вистакового залу Кунстхалле у Мангеймі, виставки молодих художників з однойменною назвою «Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus» (Нова предметність. Німецький живопис від експресіонізму). Хартлауб не вважав рух об'єднаним єдиною стилістикою, проте узагальнено поділяв його на два крила [103]. Праве крило – консервативне, зосереджене у Мюнхені та Карлсруе, представляли такі художники, як Георг Шольц (1890–1945), Крістіан Шад (1894–1982), що у своїх творах орієнтувались на чітку деталізацію, реалістичність зображення (В. Рис. 38) та відштовхувались від традицій класицизму (В. Рис. 39). Такі художники умовно вважаються магічними реалістами у Німеччині. Ліве соціально критичне крило художників з Дрездену та Берліну – Отто Дікс (1891–1969), Георг Гросс (1893–1959), Макс Бекман (1884–1950), які також називались веристами, гротескно, карикатурно висвітлювали політичні та соціальні питання післявоєнної збіднілої держави. Разом з тим, обидва крила митців нової предметності прагнули повернутись у бік реальності.

Післявоєнна реалістична тенденція («повернення до порядку») стала загальною для Європи у 1920-х рр. «Пікассо раптом почав писати як Енгр. Експерименталіст Джіно Северіні став класицистом. Феліче Казоратті писав як П'єро делла Франческо. А батько метафізичного живопису, Джорджо де Кіріко, що закликав повернутись до майстерності, позував як Тіціан або Рафаель на своїх автопортретах» [103, с. 36].

Яскравим представником англійського неоромантизму був Пол Неш (1889–1946). «Сюрреалістична образність та англійська пейзажна традиція поєдналися у неоромантичному пейзажі». Доволі часто Неш зображає покинуті ландшафти, якими «пройшла» війна, після чого пейзажі набули дивних обрисів. Навіть у картині «Весна в окопах, Рідж Вуд, 1917» (1918) попри зображення трьох солдатів, пустельний вид природи навіює стан відчуження, так само як у творі «Мертве море» (1940–1941) (В. Рис. 40), де «кладовище» німецьких літаків справляє моторошне, гнітюче враження.

Назва «Реалізм кухонної мийки» закріпилася за групою молодих британських художників, що разом навчалися у Королівському коледжі мистецтв Лондона та працювали у реалістичній манері, звертаючись до тривіальної буденності, як у картині Джека Сміта (1928–2011) «Дитина, що пише» (1952), предметів інтер'єру, як у роботі Едварда Міддлдіча (1923–1987) «Квіти, стільці та пружини» (1956) (В. Рис. 41) та пригніченості післявоєнного суспільства, як у творі Джона Бретбі (1928–1992) «Троє людей за столом» (1955) (В. Рис. 42). А у 1970-х рр. вже представники Лондонської школи продовжили створювати реалістичне мистецтво.

В Італії розквітло новеченто (1922–1925) та реформоване «італійське новеченто» (1926–1933). Італійські митці прагнули відновити минушу славу італійців у живописі, звертаючись до надбань італійського Відродження. Картини «Умберто Нотарі у своїй студії на площі Кавур» (1921) (В. Рис. 43) Акілле Фуні (1890–1972), «Платонічна розмова» (1925) (В. Рис. 44) Феліче Казоратті, «Рибак» (1926) (В. Рис. 45) Каньяччо ді Сан-П'єтро (1897–1946), що зображають сучасників митців, безумовно проникнуті захопленням перед

класичною традицією. Ідеологічно письменниця та художній критик Маргарита Сарфатті, яка очолювала мистецьку групу, проголошувала, що така творчість «є чистим італійським мистецтвом, що черпає натхнення з найчистіших джерел, позбавленим усіх імпортованих змін та впливів» [49, с. 146]. Окремо від течій італійського мистецтва слід розглядати творчість художника вірменського походження Григорія Шилтьяна (1900–1985), що наслідував традиції натюрмортів XVII–XVIII ст. (В. Рис. 46), а також створював складні багатофігурні «неокласицистичні» композиції (В. Рис. 47).

Націоналістичний реалізм, або «героїчний реалізм» став офіційним мистецтвом гітлерівської нацистської партії («Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини»), що пропагував принципи героїчного фігуративного реалізму і відрізнявся монументальністю, ідеалізацією, возвеличенням фігури «вождя» за часів Третього рейху (1933–1945). На думку французького філософа та історика мистецтва Філіппа Серса, «Спотворення перспективи та форми для тоталітаризму нестерпне: воно ставить під сумнів виношений ним ідеальний образ світу як звеличення моделі неперевершеності, пов'язаної з конкретним народом, землею і расою, що прагне перевершити усіх інших» [104, с. 53]. Мистецтво стало полем битви культурних стратегій та конфлікуючих ідеологій. Після Другої світової війни відомо, що у Німецькій Демократичній Республіці розквітнув соцреалізм, який «підживлювався» комуністичною партією СРСР, що підтримало розвиток німецького реалістичного живопису.

Варто зазначити, що багато художників по різних країнах вступало до комуністичних партій: це і Пабло Пікассо (1881–1973), і Андре Фужерон (1913–1998), і Борис Тасліцький (1911–2005) у Франції, і Ренато Гуттузо (1911–1987) – в Італії. А як відомо, компартійні структури перебували в тісному зв'язку з владою СРСР, яка насаджувала реалістичні традиції в образотворчому мистецтві. Іноді можна зустріти думку, що Р. Гуттузо та А. Фужерон були представниками другої хвилі неореалізму в Європі (1949–1970); останні завзято боронили реалістичну манеру письма, вступаючи в палкі суперечки з

абстракціоністами. Крім того, за виразом Джона Глейвс-Сміта «для деяких художників фігуративний живопис був єдиним стилем, який міг надати сенсу соціальним і політичним реаліям» [69, с. 460]. Так, у картині «Парижанка на базарі» (1948) (В. Рис. 48) А. Фужерон зображає тяжке матеріальне становище простих людей у післявоєнній Франції, а твір «Атлантична цивілізація» (1953) (В. Рис. 49) – «це критика американського впливу на європейську політику й культуру» [69, с. 461].

Фундаментально соцреалізм у СРСР (1932 р. – початок 1990-х рр.) досліджувався О. Роготченко у праці «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» [29]. Вчений прискіпливо аналізує його риси: високу комуністичну ідейність, партійність, державне (командним шляхом) насадження ідей марксистсько-ленінського вчення. Мистецтво повинно було «служувати» народу, займатись його вихованням, а народ повинен був «тягнутись» до ідеалів, оспівуваних мистецтвом.

Не торкаючись аналізу жорстких тоталітарних методів насадження соцреалізму, а також його протистояння мистецьким надбанням країн капіталістичного табору (що проявилось у вигляді боротьби з формалізмом, натуралізмом, естетизмом), варто згадати, що будь-які держави так чи інакше «використовували» мистецтво, яке є потужним засобом комунікації, донесення ідей. Мистецтву тривалий час був притаманний особливий виховний характер, скеровуваний ідеологічно. Найяскравішими прикладами є релігійні сюжети творів середньовіччя, доби Ренесансу, бароко, що були спрямовані на утвердження християнської моралі серед, в тому числі, неписьмених простих людей; твори Давида, як відомо, також набували громадянського й політичного пафосу.

Поруч із зображенням і прославленням радянських вождів та комуністичної партії такі митці, як О. Басанець, М. Божій, О. Вовк, Є. Волобуєв, А. Гавдзінський, Т. Голембієвська, А. Горбенко, Г. Крижевський, К. Ломикін, В. Рижих, І. Тартаковський, О. Шовкуненко, Т. Яблонська «славили велич Батьківщини, увічнювали героїзм радянських людей, виявлений

в ратних і трудових подвигах, оспівували красу рідної землі» [29, с. 93]. В той самий час у США представники американського жанрового руху зображали працелюбних американців і до 1940-х рр. надавалась значна державна підтримка такого національно свідомого мистецтва.

Якщо у Західній Європі в першу чверть ХХ ст. новаторське мистецтво стрімко «засвоювалось» у художньому середовищі, стало явищем помітним та вагомим і поділило поціновувачів мистецтва на два табори, то одночасно на іншому континенті – в Америці, особливо у наукових колах Принстонського та Гарвардського університетів, де функціонували факультети історії мистецтва, ставлення до сучасного мистецтва було скептичним. Так, Френк Джулет Мейтер, директор принстонського Музею історичного мистецтва, що також писав критичні есеї у пресі, викладав в Принстонському університеті курс сучасного живопису, що починався з майстрів Відродження та закінчувався на імпресіоністах. Як і більшість критиків у 1920-х рр. він вважав, що «твори художників-авангардистів відрізняються «дивністю та зовнішнім потворством» [71, с. 33] і що теоретизують останні краще, ніж пишуть картини. Так, курс про мистецтво модернізму під назвою «Традиція та бунтарство в сучасному живописі» вперше з'явився у приватному жіночому коледжі Уелсі лише у 1927 р. завдяки ініціативі Альфреда Барра, випускника Принстону та Гарварду, якому тоді було 25 років, а у курсі «Італійська традиція в європейському живописі» він також провів зв'язок між Ренесансом та сучасним мистецтвом. За висловом Сибіл Гордон Кантор, «Барра бентежила загальна проблема американської культури – зневага до сучасного мистецтва» [71, с. 149].

Цікавість у американських студентів та аспірантів до сучасного мистецтва виникала не завдяки університетській освіті, а завдяки власній допитливості та юнацькому «духу бунтарства». Так, європейське авангардне мистецтво на той час колекціонували і підтримували художники, що полишили Європу після першої світової війни і переселились до США, та новоспечені американські колекціонери, що придбали твори європейських сучасних художників на Арсенальній виставці 1913 р., серед яких фотограф та засновник галереї «291»

Альфред Стігліц, лікар Альберт Барнс, адвокати Джон Куїнн та Артур Джером Едді, письменник Уолтер Конрад Аренсберг, художники Кетрін Дрейер та Хемільтон Істер Філд. Твори з їх колекцій ставали репродукціями у журналах («Vanity Fair», головний редактор якого, Френк Крауніншильд, товаришував з Альфредом Стігліцем, які разом були серед організаторів Арсенальної виставки у 1913 р.; «The Dial»), студентських альманахах («Hound & Horn»), що випускались за ініціативою самих студентів, таких як Лінкольн Кірстайн, Альфред Барр, та журналах, що створювались американськими експатріатами у Європі, матеріали з яких поширювались на два континенти і створювали міст між культурами («Little Review», «Secession», «Broom»).

Слід наголосити, що завдяки вузівській освіті університетів Принстону та Гарварду молода американська мистецтвознавча еліта (Альфред Барр, Артур Еверет Остін, Джон Уокер, Джеймс Рорімер, Генрі Сейлс Френсіс, Отто Уітман, Генрі Френсіс Тейлор, Джеймс Плот) була досконало обізнана в історії мистецтва, в тому числі класичного. Як і їх наставники-вчителі, такі як Чарльз Еліот Нортон, Пол Сакс, перелічені молоді люди поважали і цінувала традицію, намагалась, на відміну від художників-новаторів, прослідкувати «нерозривний зв'язок сучасного мистецтва з історією мистецтва традиційного» [71, с. 77], розгледіти лінії впливу одного художника на іншого. При цьому вони подорожували Європою ще за часів навчання і знайомились з мистецтвом безпосередньо у європейських музеях та багатих приватних колекціях. Вказані випускники Гарварду в молодому віці очолили новостворені музеї по всій Америці. Так, Альфред Барр, що у 27 років став директором Музею сучасного мистецтва у Нью-Йорку, намагався об'єктивно і неупереджено ставитися до художньої творчості, і це дозволяло йому у своїй кураторській діяльності «виходити за межі «чистого» абстрактного модернізму та охоплювати також сюрреалістичне, етнічне, реалістичне та експресіоністичне мистецтво» [71, с. 10].

У 1939 р. в американському журналі «Partisan Review» була опублікована критична стаття Клементя Грінберга, в якій арт-критик безапеляційно визнавав

авангардне мистецтво єдино можливою високою культурою в індустріалізованому суспільстві. Одночасно він нарікав, що авангард з кожним днем стає ще більш «боязким», він позбавляється інтересу заможних та освічених: «Оскільки ж авангард і є єдиною наявною у нас живою культурою, то в найближчому майбутньому доля культури в нашому суспільстві – виживання» [6].

Арт-критик вважав, що суттю витвору мистецтва у живописі є його медіум, або інструмент: площина та фарба, і через це мистецтву необхідне позбавлення змісту. На його думку, Пікассо, Брак, Мондріан, Кандинський, Клеє, Матісс та Сезанн черпали натхнення з виражальних засобів живопису, займались «організацією просторів, поверхонь, форм, кольору, що доходило до виключення всього, що не закладено у цих факторах» [72]. Грінберг умоглядно намагається розрізнити «зрілу» культуру старих майстрів (Рафаеля, Рембрандта) та «кітч»; він зауважує, що споконвіку склались уявлення про різницю між цінностями художніми та цінностями, що перебувають за межами мистецтва. Згідно з твердженням Грінберга, кітч наскрізь академічний і все академічне є кітчем. Тобто абсолютно увесь реалістичний живопис після старих майстрів підпав таким чином під «тавро» «крохмальної манішки для кітчу». Для прикладу, Репіна критик відніс до провідного представника кітчу, він засуджує його «батальну сцену» за те, що в ній зникає розрив між мистецтвом та життям, за драматизм і закладений «рефлексивний» ефект. Однак Грінберг не пояснює, як «вловити» різницю між «високим» твором Рембрандта, який змальовував жанрову життєподібну сцену, та «кітчевим» твором Репіна. Якими ж є ті критерії, за якими твір одного віднесено до високої культури, а іншого відкинуто за межі мистецтва? Адже вочевидь, що обидва твори видатних художників своєї епохи виконані у реалістичній манері, обидва є наративними за суттю, мають певне емоційне навантаження, є взірцями бездоганного володіння засобами художньої виразності. На це питання надати відповідь неможливо. І Грінберг свідомо ухиляється від теоретичного обґрунтування такої «різниці».

Поза очі Грінберга називали снобом, «високолобим» (хоча буквально чоло в нього дійсно було високим) за зневажливе ставлення до протилежних позицій. Подібний стан речей виглядає особливо іронічно, оскільки порівняно не так давно, у 1915 р., у науковому дослідженні з приводу американської арт-критики стверджувалось: «сучасність американської культури полягає в запереченні естетичних диктатів «високолобих» та «вужьколобих» і позиціювання себе в серединному становищі, в якому обезкровленість високої культури та імунізоване сакралізацією авангардне мистецтво були подолані так само, як тенденції масової культури стосовно комерційної стандартизації» [105, с. 99].

Хоча К. Грінберг був одним із тих арт-критиків, що «наполягав на лінійному історичному поступі мистецтва від академізму до модернізму» [106, с. 84], і вважав реалістичне зображення живописом «низького рівня», він не міг запобігти появі у другій половині ХХ ст. «таких постмодерністських течій як поп-арт та гіперреалізм, як і не міг не помічати творчість Філіппа Перлштейна, Люсьєна Фрейда. У 80-х науковцю довелось «захищати» модернізм від постмодернізму у статті «Модернізм та постмодернізм» шляхом заперечення стилістичного виокремлення останнього» [106, с. 84].

Тим часом, попри нігілістичне ставлення до реалізму з боку Грінберга, у 1943 р. Музей сучасного мистецтва в Нью-Йорку організував виставку під назвою «Американські реалісти та магічні реалісти», метою якої було продемонструвати широко поширений тренд реалізму, що на думку організаторів виставки повинен був панувати в США найближче десятиліття. Серед представлених художників, які при цьому не мали спільних естетичних засад, були Пітер Блум, Пол Кадмус, Кларенс Картер, Бен Шан, Ендрю Вайет та інші. В подальшому на початку 1950-х рр. виставки американського сучасного живопису, що представляли значну кількість реалістичних творів, були проведені у Музеї Метрополітен у Нью-Йорку, у Музеї Вітні, у Пенсильванській академії вишуканих мистецтв, у Галереї мистецтв Коркоран у Вашингтоні [38].

Продовжуючи досліджувати антагонізм, що склався у колах певних критиків та художників-абстракціоністів стосовно реалізму, слід знову звернутись до доробку К. Грінберга. Хрестоматійним стало його есе «Живопис американського типу», 1955 р. («American-Type» Painting), що є апологією абстрактного експресіонізму. У ньому стверджувалось, що плеяда американських художників (абстрактних експресіоністів) є найбільш сильними та оригінальними талантами у живописі з часів кубізму [72].

Хоча успіх абстрактних експресіоністів і був приголомшливим, є підстави вважати, що він завдячує політичній кон'юктурі, адже відомо, що на початку 1940-х рр., окрім К. Грінберга та невеличких провінційних галерей, арт-критика не визнавала цих художників. На початку 1950-х рр. їх називали «непримиримою вісімнадцяткою» («Inrasible Eighteen») за скандал, пов'язаний із шестимісячним бойкотуванням Музею Метрополітен у Нью-Йорку, що на їх думку був «ворожим до передового мистецтва» [2, с. 404]. Крім того, відкриті листи на сторінках «New York Times» до президента вказаного музею були підписані Марком Ротко та Адольфом Готлібом у 1943 р. та всіма непримиримими на чолі з Барнеттом Ньюменом у травні 1950 р.

Лише у 1949 р. зневажливе ставлення до дріпінгу Джексона Поллока, живописні полотна якого іменували «смаженими макаранами» (baked macaroni) або «купою сплутаного волосся» (a mass of tangled hair) [2, с. 411], почало різко змінюватись на протилежне. Як зазначає Лі Чешир, «Ймовірно, мали під собою підґрунтя чутки, що поширились згодом, про те, що у часи холодної війни ЦРУ займалось пропагандою живопису Поллока під лозунгом «Вільне мистецтво – для вільного народу» <...> його слава сприяла утвердженню Нью-Йорка у якості нового центру післявоєнного світу мистецтва» [85, с. 143].

Такі американські арт-критики, як Хал Фостер, Розалінд Краусс, Ів-Ален Бойс та інші вважають, що у Д. Поллоку і решті абстрактних експресіоністів вбачали «важливих агентів американського досвіду», їх «дикість» (wildness) стала гарним взірцем свободи та демократії у холодну війну. В «Історії мистецтва від найдавніших часів до сьогодення» за загальною редакцією

історика мистецтва Стівена Фартінга зазначається, що «свободу абстрактного експресіонізму використовували як пропаганду проти комунізму» [69, с. 455]. План Маршалла по фінансовій допомозі постраждалій від війни Європі супроводжувався експортом культурних подій – музейних та галерейних виставок американського мистецтва, що у кінці 1940-х рр. фінансувались USIA (Інформаційним агентством Сполучених Штатів), а у 1950-х рр. цю діяльність від імені держави почав виконувати міжнародний відділ Музею сучасного мистецтва [2]. І з того часу вже угруповання художників-реалістів вимагало зі шпальт преси розширити виставкову політику музею, що репрезентував майже виключно безпредметне мистецтво.

Аналогічної думки щодо становлення абстрактного експресіонізму та «падіння» реалізму притримується провідний дослідник американського реалізму Едвард Люсі-Сміт у своїй праці «Американський реалізм» [39]. На його думку, абстрактний експресіонізм став інструментом політики у післявоєнні часи, так само, як ріджионалізм у роки Великої депресії. Він широко «просувався» американськими культурними інституціями за кордоном як символ творчого лідерства у мистецтві, що відповідав політичному верховенству, якого досягла Америка в результаті Другої світової війни. Той факт, що Радянський Союз нав'язав своїм художникам жорстку доктрину соціалістичного реалізму послугував причиною припинення подальшого розвитку реалізму в США. «Вперше реалістичне зображення, мистецтво, яке відображало факти видимого світу, було представлено як щось чужорідне для американської культури» [39, с. 144].

«У період “холодної війни” неприйняття комуністично-нацистських ідеалів привело до справжньої диктатури абстрактного мистецтва на Заході, що почала пом'якшуватись у кінці 60-х рр. Кожен, хто у 1950-ті займався образним живописом, автоматично вважався реакціонером» [10, с. 10]. Західні критики умисно зайняли позицію, що реалізм та тоталітаризм невіддільні одне від одного. Карл Хофер, представник німецького реалістичного живопису зазначав:

«На мене нависили ярлик: “Склеротик, з відсталим розумовим розвитком, прихильник образного мистецтва”» [10, с. 9].

Не зважаючи на загострено вороже ставлення до фігуративного мистецтва, реалістичні устремління у середині 1950-х рр. тривали і у Західній Європі, і в США. Так, у 1955 р. французький художник Анрі Кадью (1906–1989) брав участь в організації міжнародної групи з 15-ти митців («живописці реальності»), що згодом перетворилась на групу «Обманка/реальність». Роботи Анрі Кадью відсилають до сучасного для нього мистецтва, наприклад, Лучіо Фонтана, Марселя Дюшана, проте виконані художньою мовою реалізму. «Цей мистецький рух сприяв виникненню аналогічних явищ за кордоном, зокрема у США, де плідно працювали майстри ілюзії» [66, с. 355].

Відомий англійський художник Грегем Сазерленд (1903–1980) створював сюрреалістичні роботи, що тяжіли до експресіонізму та абстракції. Проте прославився він завдяки своїм реалістичним портретам знаменитостей (В. Рис. 50). «Реалізм сам по собі не був недоречним питанням, що стосується післявоєнного живопису Європи. Похмурий настрій щойно після війни у Європі здавалось призводив принаймні до теоретичних включень щодо реалістичного мистецтва <...> щодо документального стилю» [51, с. 48].

У 1950-х рр. художники США почали об'єднуватись у групи з ціллю відстояти реалістичне мистецтво, яке у цей час вважалось другосортним. Так, у Каліфорнії виникло «Товариство за здоровий глузд у мистецтві» («The Society for Sanity in Art»), що згодом стало відомим як «Товариство художників Заходу», яке боролась за справедливість у представленні репрезентативного мистецтва. У Нью-Йорку 47 художників, серед яких були Мілтон Ейвері, Ізабель Бішоп, Едвард Хоппер, Мойсей та Рафаель Соєри, Аарон Бохрод, Чарльз Берчфілд, Гай Пен Дю Буа, Філіпп Евергуд, Джейкоб Лоуренс, Роберт Гветмей, Реджиналд Марш, що працювали в різних манерах, але створювали образне мистецтво, також об'єднались у групу та заснували видання «Реальність: журнал поглядів художників», де також «відстоювався» реалістичний живопис. Так, на думку Едварда Хоппера, що була висловлена у

цьому виданні: «Живопису потрібно більш повно та менш опосередковано мати справу з життям і природними явищами, перш ніж він знову зможе стати великим» [107, с. 8].

Серед абстрактних експресіоністів, що інкорпоровали образ у абстракцію, був Віллем де Кунінг. На думку Френка Гуд'єара, його відкритість у розумінні того, що абстракція та реалізм можуть не бути взаємовиключними, стала взірцем для молодих художників та важливим кроком у процесі повернення до реалізму. Таким чином, вважає Гуд'єар, виникли «прийнятні реалісти» (acceptable realists), тому що поруч з образністю задній план їх полотен створювався експресивно на взірець живопису дії [38].

На думку Едварда Люсі-Сміта, місток до «мейнстримного повернення» фігуративного мистецтва проклали не стільки магічні реалісти чи одинаки, на кшталт Ендрю Вайета, скільки Фейрфілд Портер (1907–1973). Він був не тільки художником, який мав багато послідовників, і регулярно виставляв свої твори у респектабельній галереї «Tibor de Nagy Gallery» у Нью-Йорку, але й відомим авторитетним мистецтвознавцем, що друкував критичні статті у провідних виданнях, таких як «Art News» та «The Nation». При цьому він мав дар бути дуже товариським і чудово ладнав і сприймався відомими абстрактними експресіоністами того часу. У творах Портера прослідковувалось намагання «примирити абстрактні та фігуративні імпульси» [39, с. 165], вони фіксували безпосереднє оточення художника, домашнє життя, яким він жив у своїй великій сім'ї (В. Рис. 51). Роботи привертали глядача до реальних людей, речей та подій та незумисно нагадували про соціальний реалізм та американський ріджионалізм (але не про фермерів, а про добропорядну інтелігенцію Східного узбережжя США). Разом з Портером об'єднували в єдине ціле абстракціонізм та реалізм його молодші товариші: Алекс Кац (1927 р. н.), Ніл Веллівер (1929–2005), Ларрі Ріверс (1923–2002), Джейн Фрейліхер (1924–2014), що мало величезний вплив на подальший розвиток американського мистецтва.

Відомо, що Ларрі Ріверс пильно вивчав творчість Курбе та академічні твори XIX ст., у яких зображалось оголене тіло. Але водночас він

демонстративно створив скандальні, шокові роботи в очах тогочасної еліти арт-критики, що привертали значну увагу та не були очевидним наслідуванням реалістичних традицій минулого. Так, картина «Подвійний портрет Берді» (1955) (В. Рис. 52) містила портрет оголеної тещі художника у двох ракурсах, анатомічність тіла у якому за задумом автора не була чітко вивірена, так само, як і побудова простору, що вже свідчило про те, що реалізм більше не є очевидним, банальним шляхом, який можна обрати. При цьому, авторитетний критик, палкий прихильник авангарду Лео Штайнберг, охарактеризував її як таку, «в якій справжня огида поєднується з фальшивим шармом» [39, с. 166]. Однак така провокативність зробила реалістичний живопис знов можливим.

Персональна виставка у Лео Кастеллі Гелері у Нью-Йорку у 1958 р. тоді ще невідомого 27-річного Джаспера Джонса (1930 р. н.), який став передвісником поп-арту в Америці, остаточно підтвердила зміну клімату: вісімнадцять з двадцяти представлених на цій виставці творів, що не були безпредметним мистецтвом, були одразу ж продані. За два тижні до цієї виставки на обкладинці журналу «Artnews» з'явилась його робота «Мішень з чотирма обличчями», яка представляла твір, у якому гіпсові моделі обличчя (реалістичний образ), мішень у техніці енкаустики (фігуративне зображення) та живописна площина у вигляді газети та тканини, увінчана дерев'яним коробом, були об'єднані. Його прапори, мішені, числа - це зіткнення із реалізмом у крайній формі: точне відтворення речей у концептуальній неоднозначності. Джонс намагається не «обманути» око глядача, як живописці минулого у натюрмортах-обманках, а показати різницю між живописною площиною та реальним об'єктом [39].

Отже, у кінці 1950-х – на початку 1960-х рр. фігуративний живопис починає повертатись на арт-сцену. То був час, коли колишні абстрактні експресіоністи продовжили свій розвиток як реалісти. Серед них: Алекс Кац, Альфред Леслі, Роберт Бектл, Рекстрау Даунс, Філіп Перлштейн, Джордж Сегал, Джанет Фіш. У 1962 р. згаданий вище Фейрфілд Портер прогнозував ренесанс реалізму в Америці. Крім того, у 1960-х рр. з'явився поп-арт, який

ототожнювався з американським реалізмом. Так, у 1962 р. у Сідніс Дженіс Гелері у Нью-Йорку пройшла міжнародна виставка англійських, італійських, шведських та американських художників поп-арту під назвою «Нові реалісти». Сідніс Дженіс була основним, найбільш авторитетним дилером у сфері просування європейських модерністів та абстрактних експресіоністів, і її виставка зробила творчість художників поп-арту «історично наступним художнім напрямом, роботи якого обговорювались та колекціонувались» [49, с. 219]. Через три роки виставка робіт поп-артистів була проведена у Вустерському музеї мистецтв під назвою «Новий американський реалізм». Організатори обох виставок ухилились від назви поп-арт і навіть намагались простежити зв'язок нового реалізму з традицією ХІХ ст. Критики того часу називали нове явище по-різному: «новий реалізм», «мистецтво факту», «живопис звичайного предмету», «неодадаїзм», доки Лоуренс Еллоуей, англійський критик, що вперше використав термін «поп-арт» у 1958 р., не популяризував його у США як куратор Музею Гуггенхайма у Нью-Йорку.

Поп-арт сфокусувався на повсякденності та географічно поширився майже повсюдно. В Америці він підривав престиж зосередженого на емоціях безпредметного абстрактного експресіонізму. За виразом Енді Ворхола, «поп-художники працювали з коміксами, столиками для пікніка, чоловічими брюками, знаменитостями, завісами для ванни, холодильниками, пляшками кока-коли, – з усіма тими класними сучасними речами, які так старанно не хотіли помічати абстрактні експресіоністи» [14, с. 17]. У манері спрощення, графічності, яскравої барвистості, характерної для рекламних плакатів білбордів, поп-арт переробляв усі речі і будь-які образи, навіть мистецтво (В. Рис. 53). За виразом Флавії Фріджері «Граючи на миттєвій впізнаваності образів, поп-артисти намагались вразити публіку сміливістю переінакшування будь-яких, навіть найбільш прославлених витворів» [14, с. 125].

Як зазначалось вище, одні критики зараховували поп-арт до гілки реалізму (наприклад, Джон Ешбері), інші (Лінда Нохлін, Френк Гуд'єар, Хілтон Крамер) відокремлювали цей напрям від contemporary realism. Так, Л. Нохлін,

історик мистецтва, професор у Вассарському коледжі, у статті, яка містилась у каталозі до виставки «Реалізм зараз» (Арт-галерея Коледжу Вассар, 1968) намагалась ідентифікувати його як нову течію сучасного мистецтва – новий реалізм (New Realism), що має великий інноваційний імпульс; визначала поп-арт як *«реалістичний стиль загально визнаного значення, що не становить аутентичну реалістичну форму, який був засвоєний модерністською естетичною концепцією завдяки абстрактному ухилу у площинність та реді-мейд образам»* [108]. При цьому, до «нового реалізму» нею відносились і твори фотореалістів. І щоб пов'язати цей феномен з традиціями модернізму, їй довелось аргументувати його спорідненість з естетикою абстракціонізму і віддаленість від «старого» реалізму Ендрю Вайета.

Найбільш важливими виставками реалістичного живопису наприкінці 1960-х рр. були: «Реалізм зараз» (Арт-галерея Коледжу Вассар, 1968), «Аспекти нового реалізму» (Мілуокі арт центр, 1969), «22 реалісти» (Музей американського мистецтва Вітні, 1970), де серед інших були представлені і художники, що працювали у традиційній манері з традиційними темами, і «деякі, що працювали у пост-поп манері з фотографії» [38, с. 20].

Як засвідчує Едвард Люсі-Сміт, повернення до фігуративного мистецтва на початку 1960-х рр., що продовжилось у 1970-х та 1980-х рр. охопило безліч трендів. Одні митці черпали від традицій абстракціонізму, інші почали звертатись до надбань старих майстрів, перевідкриваючи бароковий реалізм Караваджо чи класицизм Давида або Енгра [39].

У статті в «The New York Times» під назвою «Чому фігуративне мистецтво конфузить наші музеї?» у 1977 р. впливовий арт-критик Хілтон Крамер зазначав, що кожен, хто слідкує за арт сценою, знає про велику кількість репрезентативних творів і все більшу кількість молодих художників, що обираються ту чи іншу фігуративну традицію, і така традиція сама по собі перестала бути «страшилкою», якою вона була у часи, коли кожний амбітний художник хотів стати новим прибічником авангарду. За його виразом, «згадування авангарду зараз викликає підозру хоча б тому, що цей термін,

видається, належить більше до сфери комерції, ніж до естетики, і молоді митці більше не соромляться відкрито кидати виклик колись священним приписам модерністської теорії» [56].

Хілтон Крамер підкреслює, що багато музеїв поза Нью-Йорком переглянули своє ставлення до реалістичної традиції та репрезентують виставки сучасних художників – її послідовників. Так, Музей красних мистецтв у Бостоні та Музей Гіршгорна у Вашингтоні об'єднали свої зусилля задля експозиції робіт Альфреда Леслі, «зірки відродженого реалізму»; музей Водсворт Атенеум у Хартфорді влаштував ретроспективне дослідження творчості Алекса Каца, Арт Галерея Вассарського коледжу (Vassar College Art Gallery) організувала виставку Філіпа Перлштейна. Однак, арт-критик звинувачує нью-йоркські музеї, зокрема, Музей сучасного мистецтва та Музей Гуггенхайма в тому, що вони тримаються осторонь сучасного американського реалізму: «виникає відчуття, що музеї настільки застигли у своїх фіксованих уявленнях про те, чим є сучасне мистецтво чи чим воно має бути, що ідея приділяти серйозну увагу мистецтву, яке сприймається у антимодерністському руслі, є більш ніж лячною» [56].

У 1979 р. виставка під назвою «Фігуративне/реалістичне мистецтво» (Figurative/Realist Art) була проведена за ініціативою організації «Artist's Choice Museum», що виступала як альтернативний музей реалізму у Нью-Йорку. Експозиція включала твори провідних реалістів, однак дивовижно, що на ній не були представлені твори фотореалістів. Натомість вона включила твори Віллема де Кунінга, Арістодемоса Калдіса та Лелланда Белла, що, на думку арт-критиків прибічників реалізму не «вклалися» в ряд представлених реалістичних творів.

У статті у «The New York Times» «Притулок від докучливих 70-х» Х. Крамер критикує Джейн Лівінгстон, керівника художнього музею Галерея мистецтв Коркоран у Вашингтоні, за організацію 36-ї бієнале сучасного американського живопису «у спосіб, який ефективно видаляє усі суттєві сліди 70-х років» [57]. Так, бієнале вузько обмежена творчістю 5 знаменитих

художників: Віллема де Кунінга, Джаспера Джонса, Елсворта Келлі, Роя Ліхтенштейна та Роберта Раушенберга, тому що, за виразом Д. Лівінгстон, ці 5 художників «представляють особливо рідкісний рівень якості у їх пізніх творах» [57]. Не підтримуючи цю тезу, детально аналізуючи роботи кожного художника, арт-критик зазначає, що в такому випадку бієнале не намагається дослідити 70-ті рр., що вибір художників базується на смаках, які були сформовані у 60-ті рр. і стосовно живопису не піддавались змінам з тих пір. Далі він звертає увагу, що куратори не можуть дозволити собі рахуватись із реалізмом, тому що в очах останніх він виглядає контрреволюцією, і його відродження у 70-х рр. стало неприємністю для них: «Вони могли прийняти той чи інший прояв на межі жахливого феномену – особливо якщо за формою або змістом він був достатньо пов'язаний з кітчем і, таким чином, уподібнювався, хоча й віддалено смаку, сформованому на умовностях поп-арту. Але мейнстримний реалізм залишався і залишається анафемою» [57].

У той час, як прихильники арте повера, мінімалізму, концептуального мистецтва, перформансу, відео-арту на межі 1960-х – 1970-х рр. заявляли, що образотворчий живопис помер, багато художників 1970-х – 1980-х рр. повстали проти такої « нової ортодоксальності » [51]. Постмодернізм як явище через еkleктику та звернення до нарративу, через саморефлексію митців фактично урівняв традиції усіх течій та стилей. Стилiстичний плiуралiзм став чи не найголовнiшою його манiфестацiєю, широко досліджуваною критиками, а «формалістська позиція, якої дотримувався Клемент Грінберг та інші знецінилась в цілях «доречності» та більшої творчої свободи» [52, с. 388]. Відтепер загальноприйнятною стає думка, що звернення до традицій класичного мистецтва є можливим і для сучасного митця. Тож, з 1980-х рр. фігуративний живопис тріумфально повернувся у масштабному розвитку неоекспресіонізму в Європі та Америці і включав не тільки твори експресіоністичної стилістичної направленості, а й увесь спектр репрезентативного мистецтва, в тому числі, реалістичний живопис. Хоча у відповідь деякі критики увели поняття «endgame» («ендшпіль» – завершальна

частина партії у шахи), яке позначало занепад модернізму з приходом постмодернізму, різнобічні практики якого, включаючи живопис, не могли щось додати. Натомість мистецтво «потенційно нескінченно переосмислюватиме ідеї, що прийшли раніше» [15, с. 9].

Підсумовуючи, варто зазначити, що незважаючи на прихід модернізму з його боротьбою проти традиції і зневажливим ставленням до міметичного способу відображення дійсності, реалістична репрезентація у мистецтві не зникає впродовж всього ХХ ст., на відміну від деяких авангардних напрямів. Видозмінюючись за ідейною спрямованістю або стилістичними рисами, реалістичний живопис утверджується як інструмент вираження національної ідентичності під час «експорту» іноземних європейських модерністських традицій у США до початку холодної війни; як протидія диктату абстрактного експресіонізму та постживописної абстракції (Америка на початку 1960-х рр. і до кінця 1980-х рр.); через «кітч» і «салонні» форми як шлях повернення до «прекрасного» (відчутний тренд в Америці у кінці ХХ ст.). У Європі звернення до реалістичної форми вираження відбувалось на хвилі «повернення до порядку» (1920-ті рр.), а також за підтримки нацистського режиму у Німеччині, соціалістичної партії – у НДР, комуністичних партій – у Франції, Італії та СРСР. Крім того, на теренах Західної Європи сюрреалізм проявив себе як потужне явище із тривалою історією аж до сьогодення. Поруч з тим, розвивались такі локальні течії як неоромантизм, реалізм кухонної мийки (повоєнні часи), Лондонська школа (1970-ті рр.) та інші, що передвістило розвиток інтернаціонального неоекспресіонізму, який проявився у країнах Заходу (США, Великобританія, ФРН, Італія) у 1980-х рр. Культурний обмін між художниками різних континентів, розмаїття мистецьких напрямів збагачувало мову реалізму, а постмодернізм повернув усе репрезентативне мистецтво у межі сучасного, а не «застарілого» мистецтва. Однак, варто зазначити, що невпинний розвиток реалізму у живописі випереджав його дослідження істориками мистецтва. Означена проблематика набула інтересу та актуальності у науковому середовищі лише в останню чверть ХХ ст.

2.3. Багатозначність поняття «реалізм» у контексті мистецтвознавчих досліджень від кінця 1970-х рр. до нашого часу

За виразом німецького мистецтвознавця Керстин Штреммель, «спектр того, що щедро іменується терміном “реалізм”, варіює від фотореалізму до сюрреалізму, охоплюючи багато інших стилів» [10, с. 6]. Тож не дивно, що дане поняття набуло багатозначності і по-різному тлумачиться у мистецтвознавчих працях, що демонструє складність та неоднозначність у його розумінні й застосуванні.

У вузькому, первісно вживаному значенні цей термін трактується як назва одного з мистецьких напрямів XIX ст. За виразом відомого американського історика мистецтва Лінди Нохлін, метою реалізму як напрямку, що яскраво проявився у період 1840–1880-х рр., було «дати правдиву, об’єктивну та неупереджену репрезентацію реального світу, що базується на ретельному спостереженні сучасного життя» [92, с. 13].

К. Штреммель підкреслює, що у XIX ст. назва «реалізм» органічно виникла, щоб розмежувати новий напрям і вже існуючі – ідеалізовані стилі. Варто згадати, що академічне мистецтво також існувало на засадах ідеалізації. Так, Ф. Фішер у праці «Естетика» (1846) «аргументував неможливість обрання явищ дійсності предметом художнього узагальнення тим, що краса, безумовно, необхідна в художньому творі, відсутня у проявах реального життя» [35, с. 9]. Тому, критикуючи твори Г. Курбе, критики-мистецтвознавці називали його «реалістом», оскільки така робота, як наприклад, «Дробильники каменю» (1849) репрезентувала використання пастозної техніки, а також не відповідала звичному ідеалізованому зображенню реальності, вводячи у «високе мистецтво» змалювання тяжкої праці збіднілого (у подертому одязі) робітничого класу. У 1855 р., коли на Всесвітню виставку у Парижі не були допущені картини Г. Курбе «Похорон в Орнані» та «Майстерня художника», останній влаштував власний «Павільйон реалізму» неподалік, а також підготував каталог з «Маніфестом реалізму», в якому декларував, що «його

ціль як митця – транслювати звичаї, ідеї та зовнішній вигляд доби, в якій він живе, виходячи зі своїх суджень» [109]. Цю традицію зображати дійсність без ідеалізацій продовжив Е. Мане, якого Ш. Бодлер називав «художником сучасного життя», адже сюжети картин митця зображали звичайну повсякденну дійсність. На думку історика мистецтва Сюзан Хадсон, що визначає реалізм як течію ХІХ ст., цей термін у широкому значенні «може також стосуватись будь-якої роботи, що відображає позицію зображення без прикрашання» [15, с. 298].

Досліджуючи реалізм, К. Штреммель уточнює, що цей термін вживався також, коли потрібно було вказати на метод художнього зображення – як синонім «натуралізму», «щоб зобразити зовнішню реальність на «повний зріст» [10, с. 7]. Дослідниця обґрунтовано доводить, що невірно стверджувати, що реалізм започатковано у ХІХ ст., адже реалістичні тенденції можна простежити впродовж усієї історії мистецтва. Вона згадує зразки точного вивчення природи, наводячи як приклад твори Дюрера, Караваджо, Гісбрехтса, згадуючи про ілюзіонізм як ретельне дослідження об'єкту, достеменне копіювання дійсності: «Реалізмом в цьому сенсі слова – за контрастом, наприклад, з ідеалістично орієнтованими програмами – ми називаємо будь-яке намагання істинного зображення видимої реальності у живописі» [10, с. 7].

Подібне твердження щодо розширеного тлумачення реалізму поза часовими рамками підтримує Едвард Люсі-Сміт у «Словнику мистецьких термінів»: «Реалізм – це мистецтво, що ставить за мету відтворювати дійсність точно» [43, с. 181]. У вітчизняному «Словнику термінів з образотворчого мистецтва і ландшафтного дизайну» також надано пояснення реалізму як загального поняття – «правдиве, об'єктивне відображення дійсності», що у своєму розвитку «набуває конкретно-історичної форми та творчих методів, які пов'язані між собою спадкоємністю, мають характерні особливості» [22, с. 40]. С. Безклубенко в енциклопедичному виданні «Мистецтво: терміни і поняття» зазначає, що реалізм є «стилем художньої творчості в зображальних мистецтвах, провідним формальним принципом якого є вірність слідування

(мімезис), відтворення, зображення реальності, тобто предметно-речової дійсності» [21, с. 116].

Врешті-решт, у багатогалузевій енциклопедії «Britannica» («Британіка»), консультантами якої виступають провідні університети світу, також зазначено, що реалізм існував від Античності впродовж всієї історії мистецтва, незважаючи на те, що термін виник лише у XIX ст. Зміст поняття тут визначено як «точне, детальне, неприкрашене зображення природи чи сучасного життя» [110], що корелюється з наведеним вище визначенням К. Штреммель про реалізм як синонім натуралізму.

Наведені твердження щодо часового проміжку та визначальних характеристик реалізму узгоджуються з історією мистецтва, впродовж якої митці прагнули «освоїти» реальність, імітувати її, паралельно винаходячи прийоми, що слугували точному відтворенню дійсності. Це відношення мистецтва до дійсності відображене філософами, художниками та науковцями у теорії наслідування, відтворення зовнішнього світу, що існувала під терміном «mimesis» (латиною цей термін звучав як «imitatio») від часів Античності до XIX ст., а реалізм, на думку В. Татаркевича, просто посів її місце, будучи концептом, застосовуваним до «давніх мистецьких формацій, які не знали такої назви» [84, с. 270], перетворившись із терміну, що позначає напрям у мистецтві, на загальне поняття. «І в цьому немає суперечності, адже сама історія мистецтва вказує на те, що людина прагнула опанувати реалістичність у зображенні, а згодом протягом сторіч послугоувалась одними й тими ж законами ілюзорної побудови глибини простору, світлотіньового моделювання об'єму форми (відблиск, світло, напівтінь, рефлекс, тінь власна та падаюча), прийомами, що надають фактурності, виразності зображуваному» [36, с. 47].

Достовірне відтворення дійсності як метод художнього зображення досліджував і О. Калабрезе у ґрунтовній праці «Мистецтво обманки», що присвячена аналізу ілюзійністичних прийомів, які використовувались для створення реалістичних зображень з тривимірним ефектом, у часовому проміжку від V ст. до н. е. до нашої доби [66]. Мартін Гейфорд та Девід Хокні

під особливим кутом зору вивчали розвиток реалістичності у мистецтві, наполягаючи на тому, що у класичному мистецтві значному зсуву в оволодінні здатністю «дзеркально точно» зображати речі сприяло застосування митцями камери-обскури та інших оптичних пристроїв [67].

Брендан Прендевіль аналізує розвиток реалізму від Давнього Єгипту та Греції, через епоху Ренесансу і до теперішнього часу. На його думку, античне мистецтво, яке мало міметичну природу (тобто було реалістичним), відрізнялось і контртрадицією, що полягала в ідеалізації, прагненні до краси. А анатомічний реалізм, що зображав людське тіло у добу Високого Відродження, слід було сприймати як мистецтво, лише якщо він відображав, за виразом Рафаеля, «певну ідею» за межами досвіду [41]. Від того часу виникли численні різновиди реалізму, у тому числі, у продовження традицій, що мали справу з фізичною матеріальністю та «низькими» темами (Північне Відродження, фламандський та голландський живопис). Тож Б. Прендевіль узагальнено виділив дві родини реалізму, що були основоположними для західного мистецтва від XV ст., – класичних ідеалів та матеріалістичності. А реалізм XIX ст., за твердженням цього науковця, порушив канони академічного мистецтва, сфокусованого на трансцендентному і вічному [41].

Отже, протягом століть зі зміною стилів змінювались підходи до композиційної побудови, змінювалась роль кольору, тональних нюансів, контрастів світла й тіні, змінювалась іконографія, з'являлись нові теми і жанри, однак незмінним залишалось розуміння *реалістичної форми*, розуміння того, за якими правилами вона досягається (вивіреними лініями рисунку, світлотіньовим моделюванням об'єму, ілюзорною передачею глибини простору й «прориву» у реальність глядача, майстерним відображенням різноманітних фактур). Навіть ідеалізація образів при зображенні міфологічних чи біблейських сюжетів, навіть «прикрашання» зовнішності правителів при написанні парадних портретів все ще потребували від митців відштовхуватись від моделей із дійсності, адже натурні начерки та знання анатомії були

необхідними для майстерної, професійно виконаної роботи – такої, яка б вражала подібністю до природи.

Коли модерністи «повстали» проти академізму, вони, в першу чергу, ламали канони, якими досягалась натуралістичність. К. Малевич у маніфесті «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916) проголошував, що «Художник може бути творцем тоді, коли форми його картин не мають нічого спільного з природою» [111]. Академізм тому і вважався консервативним для новаторів ХХ ст., що спирався на вже створені канонічні шедеври минулого, в основі яких була класична (міметична) традиція. «Головна перевага академії, – наголошував Рейнолдс, – не тільки в тому, що тут навчають професіонали, але вона ще й є сховищем великих зразків мистецтва» [73, с. 106].

Загальновідома музейна інституція «Тейт» (мережа галерей Британії «Tate») в online-словнику термінів, розміщеному на її web-сторінці, надає лаконічне тлумачення, згідно з яким «у вузькому розумінні реалізм є напрямом ХІХ ст., що характеризується предметом зображення з повсякденного життя у натуралістичній манері; однак в цілому термін вживається з метою позначити роботи, *створені у реалістичному, майже фотографічному вигляді*» [112]. З цього ж інформаційного ресурсу можна отримати визначення «сучасного реалізму» (modern realism), яке полягає в тому, що «реалізм та реалістичний – це переважно стилістична характеристика стосовно живопису чи скульптури, *що продовжують зображувати речі у спосіб, що передує постімпресіонізму та наступному ряду модерністських течій*» [113].

В обидвох цих визначеннях головною прикметною характеристикою категорії виступає реалістичний *вигляд* зображуваної речі, тобто певна, в даному випадку – «майже фотографічна», «створена за традицією, що передує постімпресіонізму» *форма візуалізації об'єкту зображення*. Варто відзначити, що саме академічні традиції (як слушно стверджується, до появи постімпресіонізму), акумулювали в собі надбання прийомів від часів Античності до кінця ХІХ ст., що надавали можливість творити в межах

реалістичного розуміння форми, не відступити від стрижневої ідеї наслідування реальності.

Звертаючись до завдання дати визначення поняттю «реалізм», слухним є використання такого поширеного методу семантики, як *компонентний аналіз значення*. Адже останній використовується в семантичних наукових пошуках як метод отримання визначення терміну. Відповідно до цього методу, спершу необхідно віднайти слово або словосполучення, що позначає рід речей, видом якого є слово «реалізм». Якщо аналізувати «реалізм» в межах образотворчого мистецтва, не спираючись на його вузьке значення як напрям, тоді необхідно виділити певну групу – види, що різняться з ним та між собою, і водночас всі ці види позначити одним спільним словом, що виступатиме загальним родовим поняттям. Оскільки тут для реалізму в його широкому розумінні відкидається вузьке позначення «течія» або «мистецький напрям», й він за своїми канонами чітко різниться і з «постімпресіонізмом», і з «фовізмом», і з «кубізмом», і з «абстракціонізмом», що у живописі мають іншу *форму* вираження, тоді логічним буде підставити під кожний перелічений вид родове словосполучення «*форма візуалізації*» у живописі (або іншому виді образотворчого мистецтва). Тобто реалізм – це форма візуалізації, абстракціонізм – також форма візуалізації. Цей перший *семантичний компонент* – «форма візуалізації» – відображує ознаку, що є спільною у реалізму і абстракціонізму у живописі. Він (семантичний компонент) не є настільки широким, як слово «мистецтво» чи «живопис» і дозволяє вказати на сутнісну характеристику. Адже усі мистецтвознавчі визначення «реалізму» надавались крізь призму «вигляду», «форми», що тут була натуралістичною, фотографічною, реалістичною, імітаційною і т.д.

При формулюванні визначення певного слова після винайдення інтегральної семантичної ознаки, необхідно віднайти диференціальні семантичні ознаки, тобто ознаки, за якими вид – «реалізм» відрізняється від інших видів. Очевидно, що форма візуалізації у реалізму є реалістичною, на відміну від інших форм. Тут слухним є уточнення, що містилось в дефініції,

наданій галереєю «Тейт», а саме, що слово «реалістичний» стосується живопису чи скульптури, що *«продовжують зображувати речі у спосіб, що передує постімпресіонізові та наступному ряду модерністських течій»*. Дійсно, найвразливіший «удар» по реалізму завдав не імпресіонізм, що застосовував майже всі канони реалізму від світлотіньового моделювання форми до правил лінійної перспективи, а постімпресіонізм з наступними модерністськими течіями, що «ламали» форму та перспективу (П. Сезанн, П. Пікассо), змінили колірну палітру на «неможливу» у реальній дійсності (А. Матісс), а іноді і взагалі зрекались предметності (К. Малевич). Відомо, що до приходу модерністських течій панували академічні традиції, що і були базисом для створення реалістичного живопису, скульптури. Отже, диференціальну ознаку реалізму можна позначити через академічну (класичну) традицію (щоб не користуватись тавтологією: реалізм – це форма візуалізації, що є реалістичною). Звідси випливає, що *реалізм – це форма візуалізації у живописі (скульптурі), в основу якої закладені академічні (класичні) традиції*.

Однак, згідно з системним підходом до вивчення складу мови, слово як елемент мовної системи може перебувати у багатоманітних зв'язках з іншими її елементами; слово не можна трактувати ізольовано від системи, частиною якої воно є. Тож, наука семантика доводить, що одне слово не обов'язково має лише одне значення. Наприклад, є такі слова, для яких характерна полісемія (багато значень), коли значення слова різні, але мають істотну спільну частину. Наприклад, слово «кіно» може означати 1) фільм, 2) мистецтво, що створює фільми, або 3) кінотеатр, у який ходять дивитись фільм. Отже, позиція К. Штреммель, що реалізм є *методом художнього зображення*, теж відображає значення цього слова, тільки в іншому ракурсі. Якщо «форма візуалізації» стосується об'єкту зображення, твору як результату художньої творчості, то слово метод стосується процесу, сукупності кроків, правил, які потрібно дотриматись для отримання певного результату. Отже, вірним буде і розуміння К. Штреммель, що реалізм є *методом художнього зображення*, в основу якого закладені академічні (класичні) традиції. В українському мистецтвознавстві

укорінена ідентична категорія «творчий метод». Так, Т. Недошовенко вказує: «Реалізм як певний творчий метод в мистецтві пройшов цілий ряд історичних етапів в процесі свого розвитку» [7, с. 369].

На даний час найпотужніша спільнота професійних художників-реалістів гуртується навколо американської організації «Art Renewal Central» або «ARC», що проводить престижні міжнародні конкурси з реалістичного живопису, підтримує тісні зв'язки із сучасними музейними інституціями та ательє реалізму, арт-виданнями, а також 144 художніми галереями світу. «ARC» зосереджується на реалістичному живописі – від старих майстрів до реалістів сьогодення. Водночас, у цій спільноті немає прагнення доводити, що реалізм є виключно візуально відтвореною неідеалізованою дійсністю. Так, на думку Теда Седа Джейкобса, «жодна картина не є такою, як реальність, яку ми бачимо. Картини завжди виглядають, як картини. Реальність завжди виглядає, як реальність. Усі так звані «реалістичні» зображення насправді є свого роду візуальним кодуванням, заснованим на побаченій реальності. <...> кожен художник створює візуальний код, який, по суті, є вираженням найглибшої природи цього художника. Це особисте вираження є найвищою цінністю мистецтва. Картини і люди Веласкеса завжди виглядають, як роботи Веласкеса. Рембрандт створює світ Рембрандта зі своїм власним світлом і людьми Рембрандта. Вермеєр малює впізнаваний світ Вермеєра. Жоден із цих художників не створює точного відтворення того, що ми бачимо» [114]. У своєму баченні засновники «ARC» розглядають реалізм як феномен, що ґрунтується на традиціях академізму та натуралізму, відштовхуючись від розуміння мистецтва крізь призму класичної естетики. Вони чітко відмежовують реалізм від імпресіонізму, поп-арту та інших модерністських і постмодерністських течій і обґрунтовують свою позицію у численних критичних статтях.

Проте практика вживання слова «реалізм» іншими художниками та кураторами породила справжню плутанину та невизначеність. Так, Джеймс Малпас у монографії «Реалізм» не дає відповіді на питання про визначення

цього поняття. Посилаючись на «Реалістичний маніфест» (1920) конструктивіста Н. Габо та новий реалізм І. Кляйна, цей мистецтвознавець зауважує: «Врешті-решт, жодний художник не ставиться до свого твору, як до позбавленого реальності... Парадокс полягає у тому, що майже усі художники стверджують, що вони є реалістами і особливо це стосується художників ХХ ст.» [40, с. 7].

На думку американського мистецтвознавця Френка Генрі Гуд'єара, який тривалий час очолював Пенсільванську академію красних мистецтв, брак ясності породжували в тому числі назви художніх виставок з їх експонатами. Наприклад, виставка «Мистецтво Реального США 1948–1968» («The Art of the REAL USA 1948–1968»), що проводилась у Музеї сучасного мистецтва у 1968 р., не мала нічого спільного з реалізмом. Вона включала абстракцію Д. Поллока, М. Ротка, Б. Ньюмена, М. Луїса та інших. Наступні виставки під назвами «Реалізм зараз» (Арт-галерея Коледжу Вассар, 1968), «Аспекти нового реалізму» (Milwaukee Art Center, 1969), «22 реалісти» (Музей американського мистецтва Вітні, 1969) не мали достатньо спільного, щоб виявити дефініцію, хоча й репрезентували кілька робіт фотореалістів і реалістів [38, с. 20]. Подібний стан речей викликав дискусії щодо природи реальності і реалізму. «І найпершим поставало питання, чому правда матеріалів у живописі (полотна та техніки) є більш важливою, ніж правда природи?» [38, с. 22].

Не дивлячись на агресивне просування модерністських течій, що відкидали можливість для традиційних течій «виступати на рівних», як реалістичний живопис, так і власне слово «реалізм», ніколи не зникали із вжитку впродовж ХХ ст. Саме тому серед західних науковців популярним був герменевтичний метод аналізу цього терміну: вони аналізували його через усі зафіксовані в історії мистецтва вживання і підтерміни – назви течій, які містили в собі слово «реалізм», інтерпретували крізь призму маніфестів, висловлювань митців, кураторів та арт-критиків, відштовхувались від назв художніх виставок та текстів каталогів до них. Так, тільки щодо сучасного американського реалізму Ф. Гуд'єар у 1981 р. наводив наступні вживані на той час

найменування: новий реалізм (new realism), реалізм чітких контурів (hard-edge realism), фотореалізм (photo-realism), новий/фото-реалізм (new/photo-realism), суперреалізм (super realism), радикальний реалізм (radical realism), нео-реалізм, (neo-realism), нео-академічний реалізм (neo-academic realism), реалізм речі у собі (thing-in-itself realism), нетрадиційний реалізм (unconventional realism), живописний реалізм (painterly realism), реалізм жесту (gestural realism), формалістичний реалізм (formalist realism), органічний реалізм (organic realism), алегоричний реалізм (allegorical realism) та інші [38, с. 19].

С. Безклубенко також наголошує на існуванні різновидів реалізму, не обмежуючись відтворенням лише безпосередньої, фактичної реальності. За його словами, оскільки дійсність виявилась не тільки речевою, «а й до того ж не однакового ступеня предметності», адже «форми життя» – це і думки людей, спогади, прагнення, мрії, фантазії, «оскільки зображення набули вигляду як “дзеркально” подібного, так і схематичного та символічного» – все це спричинилося до появи різноманітних видів реалізму (критичний, сюрреалізм, соціалістичний реалізм, гіперреалізм тощо) [21, с. 117].

Брендан Прендевіль, за його власним твердженням, «замість надати чітке фіксоване визначення, надає змінюване, яке формувалось в історії мистецтва та у вжитку» [41, с. 7]. Разом з іншими західними вченими, чії монографії присвячені реалізму у сучасному живописі (К. Штреммель, Е. Люсі-Сміт, Д. Малпас, Ф. Гуд'єар), він згадує усі мистецькі напрями ХХ ст., що включали слово реалізм, наприклад «соціальний реалізм», «фотореалізм», але зауважує, що було також багато реалістичних практик та тенденцій, що не мали в словосполученнях відповідного слова. Так, широко трактуючи поняття реалізму, К. Штреммель включає до нього творчість Т. Лемпицької, у якій втілені традиції ар-деко, та К. Шада, що у новій предметності продовжує їх; експресіоністичні твори М. Бекмана та Б. Шана; американський ріджионалізм Г. Вуда (що сполучив європейські традиції Півничного Відродження Г. Мемлінга та американський наїв Е. Хікса); творчість А. Каца та художників поп-арту, де митці оперують площинністю чи відступають від натуралістичних

кольорів, та безліч інших прикладів художніх робіт, коли існує відхилення від «чистого реалізму», яким він був до появи модернізму.

Художник Валерій Марчак, що очолює Українську академію дизайну у Львові, має власний погляд на розвиток мистецької форми і також розширює межі реалістичного живопису. На його думку, «реалістична мистецька форма може знаходитись на значній відстані від першоджерела – живої природи, але не переступає межі, за якою втрачається візуальний зв'язок з першоджерелом <...> набуває величезну кількість різновидностей, позначених неповторністю творчої особистості митця» [23, с. 60] і за способом трактування може бути як об'ємно-просторовою, так і площинно-декоративною. У якості прикладу реалістичного мистецтва В. Марчак наводить такі твори, як «Нічне кафе в Арлі» В. Ван Гога, «Танцівницю» Г. Клімта, «Студентку» П. Пікассо, «Її звати Вайрауматі» П. Гогена, «Віллу» П. Клеє та інші роботи митців модернізму.

Аналізуючи вищезазначену ситуацію, можна помітити, що розмитість терміну «реалізм» зумовлена розпливчастим вживанням слова «реалістичний» (оскільки небагато представників художнього середовища вживають його виключно коли йдеться про відповідність чітким правилам реалістичної майстерності). А відтак, саме це слово – «реалістичний» – згодом набуло неоднозначності, подібно до вживання оціночних слів-критеріїв «розумний» чи «складний». Якщо Е. Гомбріх вживає прикметник «реалістичний», коли описує візуальну форму, яка дзеркально відображує природу, точно, у вузькому сенсі натуроподібності, то у мистецькому середовищі навіть форму, лише наближену до реалістичної, також зараховують до реалістичного живопису (для прикладу, у поп-арті часто зберігається фотографічність зображення, проте, на відміну від «класичного» реалізму, зникає об'єм та/або з'являються неонові кольори). Отже, така ознака, як «реалістичний», перестала бути точною.

Виникає практичний і поширений у семантиці випадок, коли стосовно фігуративного зображення з позиції форми немає визначеного числа ознак, які необхідні для проведення чіткої межі між «реалістичним» та «нереалістичним». Єдиним орієнтиром стає таке твердження: чим більшою мірою твір мистецтва

наближається до класичної традиції, є на стику з нею, тим більшою є можливість вжити щодо нього слово «реалістичний».

Вказаний вище підхід до значення слова «реалістичний» узгоджується з твердженням лінгвіста, що вивчав семантику, Тулліо де Мауро, про те, що значення – це відкладене у пам'яті; воно є «результатом і функцією семіотичної діяльності, мовної поведінки людини, яка діє в межах тієї історичної спільноти, до якої її залучено завдяки насамперед семантичній солідарності» [115, с. 81].

Варто також зазначити, що українські арт-критики уникають вживання терміну «реалізм», замінюючи його на «постмодерний фігуратив» («фігуративний живопис»), коли йдеться про реалістичні твори (Т. Міронова, В. Бурлака, М. Юр), але при цьому доволі часто використовують його у сполученнях, що стосуються, наприклад, абстракції (мова, наприклад, йде про виставку О. Іванюка «Realism», що проходила в експозиційному просторі «Mironova Foundation» (В. Рис. 54). «Постмодернізм слідом за модернізмом вплинув на прагнення митців не традиційно, різнобічно вивчати реальність та шукати форми, що її «віддзеркалюватимуть», а українська арт-критика робить спроби осмислити багатосторонній зміст поняття реалізму у живописі. У вітчизняному мистецтвознавстві з'явилися позиції, що трактують реалізм у найбільш широкому розумінні» [116, с. 85]. Так, О. Петрова вживає позначення «критичний реалізм Жлобарту», коли художники даного напрямку використовували як реалістичну манеру, так і прийоми примітивізму та лубка, а також «гіперреалізм струшеної свідомості», характеризуючи гротескні експресіоністичні твори В. Кравця [117]. В. Бурлака є автором терміну «постмедійний реалізм», коли постмедійний живопис «імітує цифрові носії, то надає художнім фантазіям відтінку фотозвіту і будь-який трип здається документально зафіксованим вояжем» [118]. І. Міщенко вживає термін «крипто-реалізм», що вперше був використаний німецьким мистецтвознавцем Г. Беком, наголошуючи на існуванні віртуальної фантазмагоричної реальності у творчості Г. Горбатого [119]. В. Карпов вважає, що «нейро-арт уявляється як процес біологічного перетворення реальності в уявні внутрішні

образи» [120, с. 16]. В усіх перелічених випадках акцент зміщується з реалістичності дійсності (зовнішнього чинника) до природи реальності (її внутрішнього змісту).

Таке філософське трактування реалізму як різнобічної внутрішньої суті реальності, має місце в історії мистецтва. Британський мистецтвознавець С Шама вказує: «Ротко з дивовижною завзятістю стверджував, що не є абстракціоністом <...> головною темою його творчості (навіть якщо глядач далеко не одразу міг розгледіти її у нагромадженні кольорових полів) стала вселенська трагедія людського буття» [91, с. 432].

Однак, в такому разі кожний художник працює з реальністю під самостійно обраним кутом зору, навіть підсвідоме та вигадане є її частиною. На думку К. Штреммель, «Розширюючи поняття «реалізм», щоб охопити подібні феномени, ми зіштовхуємось з тим, що дана сфера стає надто обширною, щоб обмежити її яким-небудь чином» [10, с. 13].

Вказане розмивання меж реалізму алогічне, згідно з науковими критеріями побудови правильних міркувань. Так, пильну увагу вивченню і формулюванню понять приділяє наука логіка. Відповідно до «закону оберненого відношення між обсягом та змістом будь-якого поняття» [82, с. 195] (сформульований у логіці Пор-Рояля), чим ширший обсяг поняття, тим вузчий його зміст, і навпаки. І якщо обсяг реалізму – все (вся сукупність живописних творів, в тому числі, супрематизм К. Малевича, який називав свою творчість новим реалізмом живопису), то зміст реалізму втрачається зовсім. Ідея, що реалізм всеосяжний, є згубною для його змісту.

Тому невірно буде беззаперечно слідувати за К. Малевичем при визначенні поняття. «Поняття – це думка, яка шляхом вказівки на деяку ознаку виділяє з універсуму й *узагальнює в клас предмети*, яким притаманна ця ознака» [82, с. 193]. Вказаною ознакою є «реалістичність», однак оскільки не можна вдаватись до тавтології (правило заборони кола у визначенні), то цю ознаку можна розкрити через натуралістичність, через певну форму візуалізації у живописі, в основу якої закладені академічні (класичні) традиції, як

наводилось вище. Коли Е. Гомбріх досліджував «завоювання реальності» митцями в історії мистецтва, він вдавався до таких словосполучень та фраз: «ілюзія реальності», «метод, який дозволив відтворювати натуру майже з науковою вивіреністю», «дзеркальне відображення дійсності», «метод точного відтворення натури», «реалістична точність» [59]. Усі ці ознаки розкривають суть саме «реалістичного» зображення. І якщо *вірним* буде твердження, що до реалізму у живописі слід відносити реалістичні твори, то згідно з логічним «законом протиріччя» [82, с. 70] (згідно з яким жодне висловлювання не може бути істинним одночасно із своїм запереченням), *невірним* буде твердження, що до реалізму слід відносити нереалістичні за формальними ознаками твори (постімпресіоністичні, абстрактні, кубістичні тощо).

Однак, для позначення вказаних постімпресіоністичних, експресіоністичних та інших творів, що мають в своїй основі образність (зображення речей, «які сприймаються у видимому світі, незалежно від зміни чи руйнації форми» [43, с. 93]), вже існує поширений термін «фігуративне мистецтво». При цьому, поняття фігуративне мистецтво як більш широке, ніж реалізм, як таке, що виникло у результаті протиставлення явищу абстракції у мистецтві, вміщує усі репрезентативні твори, в тому числі реалістичні.

Варто зазначити, що чим точніше визначено поняття, чим краще виокреслені його зміст і обсяг, тим ґрунтовніше і послідовніше можна оперувати ним у науці, а у розрізі мистецтвознавства – визначати розвиток, роль, місце реалізму в історії мистецтва, відокремивши його від інших явищ. «Наука, яка не має чіткого термінологічного апарату, не може називатися наукою. До того часу, поки немає наукового визначення того чи іншого терміну, нема й чіткого розуміння його сутності, відсутній критерій розрізнення одних предметів від інших» [82, с. 211, 212].

Слід також додати, що будь-яке визначення є конвенційним, ось чому існує так багато визначень реалізму у різноманітних джерелах (монографіях та словниках). Визначення формується під впливом безлічі умов, в тому числі, контекстуальних. Відомо, що впродовж тривалого часу певні поняття

визначались по-різному, хоча б на прикладі терміну «мімезис», що тлумачився неоднаково багатьма філософами. Тож, визначення не може бути оцінене як істинне або хибне. Воно може бути правильним або неправильним з позиції логіки міркування, вдалим або невдалим, і не обов'язково виключним, єдиним, оскільки термін можна вивчати під різним «кутом зору» – родові поняття, подібно до того, як мову та мислення вивчають лінгвістика, психологія, філософія та інші науки. Ознака ж форми для реалізму у живописі є специфічною, відмітною для мистецтвознавства як науки, що ретельно досліджує стилістичні особливості твору, форму художнього вираження.

Отже, термін реалізм у вжитку та трактуванні набув багатозначності з однієї сторони, через притаманну йому полісемію, з іншої – через розпливчате, неточне вживання такої ознаки, як «реалістичний». У вужчому розумінні «реалізм» позначає напрям XIX ст. Із світоглядних засад цього напрямку впливає філософське визначення сучасного реалізму у мистецтві *через сукупність творів, що зображають неприкрашену дійсність*. Іншим, найбільш поширеним, домінуючим є підхід, що спирається на оцінку відповідності твору правилам реалістичної майстерності. Так, твір може зображати і міф, бути метафоричним, але якщо він створений за канонами класичних традицій, прикметним в ньому стає міметичність – вивірене відтворення природи, якого прагнули як митці, що ідеалізували дійсність, так і ті, що звертались до її фізичної матеріальності, «низьких» тем (за Б.Прендевілем). Визначення реалізму у цьому випадку, яке видається вдалим, оскільки чітко окреслює його межі з позиції мистецтвознавчого аналізу, – *це форма візуалізації у живописі, в основу якої закладені академічні (класичні) традиції*. Водночас, якщо за методом компонентного аналізу значення змінити родовий семантичний компонент, тобто, якщо розглядати реалізм під іншим ракурсом (через сукупність правил, необхідних для досягнення результату), то слушним є і визначення його як *методу художнього зображення (творчого методу), в основу якого закладені академічні (класичні) традиції*.

Згубним для визначення будь-якого поняття є розширення його меж, порушення «закону протиріччя» логіки. Однак, виходячи із семіотичних підходів у дослідженні вживання слова у мовному середовищі, слід зазначити, що реалістичним часто називають і імпресіоністичний, експресіоністичний живопис, і поп-арт тощо. Керуючись підходами семантики, у таких спірних випадках можна вивести наступний принцип: чим більшою мірою у творі проявлені класичні традиції (не зважаючи на наявність засобів виразності, не притаманних реалізму), тим більшою є можливість використання словосполучення «реалістичний живопис». Хоча з метою наукової «чистоти» при застосуванні мистецтвознавчої термінології доречніше все ж уникати протиріч і для творів, в яких розкрита візуальна форма модерністських напрямів мистецтва, вживати цілком відповідне позначення «фігуративний живопис».

Висновки до розділу 2

Не дивлячись на первісно вузьке значення терміну «реалізм» як назви напрямку у мистецтві XIX ст., в історії мистецтва превалує переконання, що реалістичним є увесь живопис від Античності і до сьогодення, побудований на наслідуванні класичних (академічних) канонів, з метою правдивого, подібного до природи, моделювання форми і простору, незалежно від того, чи є предмет зображення дійсним, чи випливає з уяви (при зображенні міфу, біблійного дива, фантастичного мотиву). Поширеною і слушною є думка, що реалізм співвідноситься з фігуративним (репрезентативним) мистецтвом як його складова. Однак, впродовж XX ст. власне слово «реалізм» застосовувалось і щодо поп-арту (де академічні канони сповна не застосовуються) у вигляді терміну «новий реалізм», і щодо експресіоністичних напрямів, таких як «реалізм кухонної мийки» тощо. Саме тому авторитетні американські та британські дослідники у свої монографічні дослідження, присвячені проблематиці реалізму, включають усе образне (репрезентативне) мистецтво,

таким чином ототожнивши реалізм і фігуративне мистецтво. При цьому, саме через подібне сум'яття, останні утримуються від формулювання чіткого визначення поняття «реалізм».

Водночас, реалістична форма вираження у живописі тільки у ХХ ст. виявлена у безлічі течій і шкіл, в тому числі тих, що не містять в назві відповідне слово «реалізм», таких як: школа «кошику для сміття», метафізичний живопис, прецизійонізм, новеченто, сюрреалізм, магічний реалізм, американський ріджионалізм, соціальний реалізм, героїчний реалізм, соціалістичний реалізм, неоромантизм, сучасний американський реалізм, лейпцігська школа, фотореалізм тощо. Кожна така течія на свій лад переосмислює традицію, залишаючи спільною засадою для всіх творів мистецтва реалістичну майстерність, що, як відомо, спирається на класичні (академічні) традиції. Узагальнюючи сказане та керуючись методом компонентного аналізу значення, слід дійти висновку, що реалізм – це форма візуалізації у живописі, в основу якої закладені академічні (класичні) традиції роботи з натури під час виконання твору.

Варто додати, що до кінця ХІХ ст. впродовж значного проміжку часу реалізм теоретично обґрунтовувався через категорію «мімезису» (наслідування природі, дійсності). Але у ХХ ст. саме за міметичну природу його відкинули деякі модерністи. Разом з тим, якщо розглядати мистецтво, зокрема живопис, як універсальний невербальний засіб комунікації, слід зазначити, що людина мислить образами та виражає, доносить свої ідеї іншим опосередковано у формах, здатних транслювати чіткий зміст, які не потребують додаткового розтлумачення за допомогою слів. Тим часом абстракціоністи, що вважали своє мистецтво інтелектуальним, на відміну від «примітивного та зрозумілого реалізму», не могли обійтись без «розшифрування» своїх ідей та форм у маніфестах та теоретичних доробках, тому що формальне вирішення їх творів позбавлене репрезентативної візуалізації, яка є ключем до розуміння змісту твору. Концептуалісти свого часу навіть звинувачували абстракціоністів у відсутності ідеї.

Окрім того, у ХХ ст. арт-критики закидали реалізму гріх «краси». Мистецтво, що зображало «прекрасне», наприклад, романтичний пейзаж чи бездоганну оголену натуру, прихильники модернізму прирівняли до кітчю. І навпаки – посмодерністичне прийняття кітчю реабілітує «красу» в мистецтві.

З приходом поп-арту у 1960-х рр. відбулась революція в американському мистецтві, яке задавало тренди на арт-ринку та у світовій художній культурі: образне й реалістичне мистецтво повернулось. І відтоді впевнено відвойовувало втрачені позиції. Як наслідок, наразі існує тенденція реабілітації академічного мистецтва ХІХ ст., що деякі науковці вже позначили як процес циклічності у культурі. «Коли музеї сьогодні вирішують інтегрувати салонний живопис задля нового поштовху у продовжуваній дискусії щодо мистецтва, коли вони дістають зі сховищ картини, щоб репрезентувати їх, вони одночасно спонукають до дискусії про суспільні умови визнання та/чи знецінення, дискусію, породжену проблемою постійної втрати новизни, якій підлягає кожний художній тренд з того моменту, як тільки він починає бути суспільно прийнятним» [70, с. 18].

Отже, суспільне прийняття певного напрямку породжує втрату новизни і «стомленість» від однієї форми. І це є одним із чинників розвитку відмінних форм. У розрізі реалізму, впродовж ХХ ст. він досить довго відкидався модерністами, апологетами безпредметного мистецтва. Саме тому суспільство скучило за його формою вираження. Саме тому сьогодні він переповнює виставки престижної галереї «Gagosian», відділи якої представлені у Нью-Йорку, Беверлі-Гіллз, Лондоні, Парижі, Гштад, Базелі, Женеві, Римі, Афінах та Гонконгу.

РОЗДІЛ 3.

РЕАЛІСТИЧНИЙ ЖИВОПИС У МИСТЕЦТВІ США ТА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ (ВІД 1960-Х РР. ДО СЬОГОДЕННЯ)

Нині реалістичний живопис на Заході, і особливо у США, складає вагомую частку арт-ринку: його представляють провідні галереї зі світовим ім'ям. Однак реалістичні мистецькі твори, ціни на які сягають мільйонів доларів у XXI ст., зобов'язані таким попитом творчості митців, що розпочинали з 1960-х рр., 1970-х рр., 1980-х рр. XX ст., які створювали репрезентативне мистецтво у період, коли його «не хотіли помічати» арт-критики. Майже всі такі художники виявились довгожителлями і стали сучасними «легендами» (Філіп Перлштейн, Альфред Леслі, Алекс Кац, Річард Естес, Дон Едді, Барклі Хендрікс, Люсьєн Фрейд, Герхард Ріхтер). Тож історію успіху сьогоденного реалізму слід розглядати через поступ творчості знакових імен, які колись зачинали тренди, а також через мистецькі течії другої половини XX ст., вплив яких неможливо переоцінити і у стилістиці яких працюють сучасні відомі представники реалізму.

3.1. Витоки та варіації реалізму в американському живописі

Сучасний реалізм (contemporary realism) у США починає свій відлік у Нью-Йорку від 1960-х рр. як художній протест проти «диктатури» абстрактного експресіонізму і активно обговорюється такими мистецтвознавцями, як Френк Генрі Гуд'єар, Лінда Нохлін, Гарольд Розенберг до 1980-х рр. Якщо Гуд'єар розглядав його максимально вузько, беручи за основу стилістику реалізму XIX ст. і, на відміну від інших, не відокремлював від нього фотореалізм, то інші вчені або розмежовували два покоління реалізму: новий реалізм 1960-х рр. та фотореалізм (1970-ті рр.), або включали у нього усе фігуративне мистецтво як протиставлення абстракції без обмежень у стилістиці. Цей напрям позначився як повернення до відображення оточуючого життя. Лінда Нохлін, що відома

своїм дослідженням реалізму XIX ст., вважає такий реалізм Новим Реалізмом і зазначає, що його особливою рисою є «не показне накладання гуманістичних цінностей у старі форми, а скоріше утвердження візуального сприйняття речей світу як необхідної бази у структурі живописної площини» [108]. При цьому, спільним з традицією XIX ст. було те, що більшість художників прагнули зображати світ, яким він є, а не ідеалізувати його, а їх роботи були позбавлені сентиментальності, чуттєвості, притаманної, наприклад, американському ріджионалізму. Не дивлячись на те, що термін «сучасний реалізм» застосовувався у 1960-ті – 1970-ті рр., щоб окреслити творчість кола таких художників, як Філіп Перлштейн, Альфред Леслі, Вільям Бекмен, Джек Біл, Кетрін Мерфі тощо, що працювали поза стилістикою абстрактних течій чи поп-арту, варто зазначити, що вказані художники продовжили притримуватись обраного ще у 1960-ті рр. методу і в подальшому, в тому числі наприкінці XX – в перше двадцятиріччя XXI ст.

У 1983 р. арт-критик Роберт Х'юз, оглядаючи ретроспективну виставку Філіпа Перлштейна (1924–2022), що проходила у Бруклінському музеї, написав у журналі «Time», що «він, мабуть, зробив більше, щоб «розбити лід» для реалістичного живопису в Америці, ніж будь-який інший художник його покоління» [121]. Не дивлячись на те, що дипломна робота Перлштейна була присвячена дадаїзму – творчості Ф. Пікабیا та М. Дюшана, а перші роботи створювались «у дусі» абстрактного експресіонізму, на початку 1960-х рр. він полишає написання гірських пейзажів, що сприймались абстрактно та напівплощинно – завдяки розмашистому мазку та сприйняттю гір згори вниз, не захоплюючи небо. І звертається до написання моделей з натури.

«Для багатьох провідних критиків того часу сама ідея зображення фігури з натури представлялась реакціонерським стрибком у минуле» [121]. Однак, подача тіла Перлштейном виглядала новаторською, а значить сучасною, оскільки відрізнялась відсутністю пошуків ідеальних поз моделей, як у XIX ст. Наприклад, останні можуть розвалитись на підлозі чи стільці розслаблені та зігнуті; різкі тіні від сторонніх предметів падають на них, часто перетинають

тіло, перетворюючи його на ламані площини; майже завжди частини тіла (іноді такі, як голова чи плечі тощо) обрізані, а тіла прописані чітко, в характерному холодному колориті, і в деяких роботах людська шкіра сприймається як пластичний флюїд. Перлштейн вважав, що «засмічений» розум людини неодмінно ідеалізує оголене тіло і тільки досвідчений художник здатний розгледіти його по-справжньому, здатний до тривалого сприйняття. Митець завжди пише фігури зблизька і нерідко його погляд направлений згори додолу, оскільки моделі позують на підлозі. Його оголені образи зовсім позбавлені еротизму чи наративу, вони виступають фактами - митець «описує» тіло як будь-яку іншу поверхню, як річ, він взагалі працює лише з «поверхнями», вважаючи, що характер людини – непроникний і не є його справою. Чимдалі, Перлштейн ускладнює композицію, з'являється більше деталей в інтер'єрі, кольорові килими вистилають підлогу як контрастний декор. У роботі «Модель з Емпайр-Стейт-Білдінг» (1992) (В. Рис. 55) оголена жінка позує, сидячи навпроти панорамного вікна, в якому в традиціях прецизійнізму виписані будівлі Нью-Йорку. Характерним прийомом митця є розміщення моделі впритул до поверхонь, стіни, підлоги або, як у даному випадку, – до вікна, що своєрідним чином «спресовує» зображення і таким чином наближає спосіб бачення до модерністської естетики.

У 1962 р. у журналі «ArtNews» Перлштейн іронізував, що «завжди будуть ті, хто хоче робити живопис людських форм з їх частинами там, де вони повинні бути, незалежно від Прогресу» [122]. Він зазначає про «дві тиранії», що накладаються на тих, хто спробує так робити. Перша стосувалась площинності живописного поля, а друга була названа як «блуждаюча точка зору» (яка була притаманною кубізму та абстракції). Ці тиранії на той час змінили спосіб сприйняття мистецтва і саме розуміння того, що є «переконливим мистецтвом». Далі митець описує, як художнику доводиться підлаштовуватись під смаки модернізму, щоб його творчість могла бути засвоєною.

Перлштейн викладав у Бруклінському Коледжі (державний університет у штаті Нью-Йорк) з 1963 р. до 1988 р., писав оголені моделі впродовж всього життя. Хілтон Крамер зазначав про нього у 1969 р.: «Він зробив те, що більшість «просунутих» критичних концепцій останніх двох десятиліть вважали неможливим: він створив значний живописний стиль, заснований на точному та кропіткому зображенні фігури» [121]. Такі художники, як Альфред Леслі, Джек Біл, Алекс Катц почали досліджувати людську фігуру та відроджувати портретний жанр саме завдяки прикладу Перлштейна, під впливом неймовірного враження від його портретів, таких як «Портрет Ела Хелда та Сильвії Стоун» (1968) (В. Рис. 56).

Альфред Леслі (1927–2023) звернувся до реалістичного зображення у 1960-х рр. досить несподівано, адже арт-критики «пророчили» йому велику славу у царині абстракції і він вже набув тут широкої популярності. Так, у 1950 р. як абстрактний експресіоніст він брав участь у виставці «Новий талант» (New Talant), організованій затятим противником реалізму Клементом Грінбергом та Мейером Шапіро у Кутц Гелері (Kootz Gallery); у 1951-му р. у важливій виставці «Ninth Street Show», організованій провідними художниками-представниками так званої Нью-Йоркської школи (провідною стилістикою тут також був абстрактний експресіонізм); а у 1959 р. був включений поруч з Джаспером Джонсом, Робертом Раушенбергом та Френком Стеллою у виставку «Шістнадцять американців», що проходила у Музеї сучасного мистецтва у Нью-Йорку.

Впродовж 1962–1967 рр. Леслі створював великоформатну серію реалістичних портретів у техніці гризайль. «Я вважав, що фігура та написання портрету – це найбільш дискредитована річ у світі мистецтва, і якби я міг взятися за щось, що було повністю дискредитовано, і показати, що в цьому є якась крихітна доля цінності, створивши прекрасну роботу, це було б дивовижним досягненням» [123], зазначає художник у інтерв'ю у 2002 р. На жаль, з десятків робіт того часу зберіглось лише 3 через масштабну пожежу у майстерні художника на Мангеттені у 1966 р. Однією з таких робіт є нині

представлений у Музеї Вітні автопортрет «Альфред Леслі/1966–67» (В. Рис. 57). Тож, митець полюбляв обирати великі формати, адже амбітно призначав свої твори для інституційного володіння. Його вражаючі монументальні, розміщені обличчям вперед образи «тиснуть» на глядача, і здається, можуть перетнути простір останнього, виступаючи з неначе вакуумного простору-фону полотна. Художник поставив задачу позбутися будь-якого прикрашання картини, особистісного погляду, кольору та наративу, лише представити чітке зображення особи. До кінця 1970-х рр. Леслі працював над серією наративних робіт, присвячених вбивству його друга, поета та арт-критика, куратора Музею сучасного мистецтва у Нью-Йорку Френка О'Гара, що був збитий джипом на пляжі у 1966 р. Драматизм освітлення, поз та композиції у цих роботах відсилає до творчості Караваджо. До кінця життя Леслі звертається до портретного жанру, а образам у його портретах притаманні міць у тілі (за висловом визначного американського арт-критика Дональда Куспіта «м'язовий реалізм» [58]) і доволі характерний, позбавлений емоцій, загадково непроникний, а іноді агресивний погляд вперед навіть при зображенні дітей, як представлено на картині «Мері, Марта та Джон Робертс» (1987) (В. Рис. 58). Творчість Леслі справила значний вплив на наступне покоління художників, в тому числі на художника Вільяма Бекмена (1942 р. н.). Його картина «Пальто з зораним полем» (2018–2021) (В. Рис. 59) є парафразом автопортрету Леслі. На противагу Альфреду Леслі, художник Джек Біл (Jack Beal) (1931–2013) ніколи не був абстрактним експресіоністом і завжди був анти-модерністом, що полюбляв портретний жанр та натюрморт.

У 1950-х рр. творчість Алекса Каца (1927 р. н.) зіштовхується з неприйняттям і з боку модерністів, і зі сторони тих, хто підтримував реалізм. З одного боку, його роботи тих часів не були абстракціями, як вимагала мова абстрактного експресіонізму: репрезентативність, і тим більше – створена з природи, вважалась провідними критиками анахронізмом. З іншого боку, художники-реалісти не сприймали такий живопис, адже він був так наблизений до авангарду Анрі Матісса, як, наприклад, можна простежити у портреті «Жан»

(1953) (В. Рис. 60), і оперував площинністю та спрощенням форм. У 1960-ті рр. поп-арт легалізував «реальне зображення» і в цей час творчість Каца несподівано опиняється «в авангарді» поруч з трендовою течією. Кац дивовижним чином передвістив поп-арт з площинним зображенням у манері Ворхола, і наприкінці 1960-х рр. зазнає справжньої слави, вже як представник модерністського реалізму, один з лідерів повернення до фігуративу. У власний живопис, що так кореспондував новочасному поп-арту, він органічно впровадив площинність, якої прагнула Нью-Йоркська школа, та ніби втілив у фігуративній формі прийоми живопису жорстких контурів. При цьому, на відміну від художників поп-арту, він не запозичував образи з медіа і не створював зображень з реді-мейдів. Кац писав з натури як великоформатні, розміром з білборди портрети, так і пейзажі. Більшість його творів позбавлені трагізму та наративу, вони зображують дружину та близьких друзів, від них віє молодістю та красою. Емоції спрощені у його образах. Від зовнішньої форми до внутрішнього світу – тут усе передається лаконічними засобами. Поруч з тим Кац писав і вечірки арт-еліти Нью-Йорку, а його герої, у модному одязі, надихали дизайнерів. В своєму впізнаваному стилі Кац працює до сьогодні понад 70 років. Портрет під назвою «Біла сорочка (Ерік)» (2021) (В. Рис. 61) зображає молодого чоловіка, плечі та голова фотографічно «обрізані», що характерно як для стилю митця, так і для післявоєнної доби (цей прийом ще з 1950-х рр. практикував Філіп Перлштейн і він став притаманним сучасному мистецтву). Через фрагментарне зображення фігура виглядає ще більш виразно, погляд глядача інтуїтивно домальовує контури і образ проступає за межі простору картини. Світлотіньове моделювання форми відрізняється від трафаретності поп-арту, проте тіні і лінії використовуються максимально лаконічно. Ідею спрощувати світлотінь та колірну палітру поширив ще Едуард Мане, та Кац інтерпретує її на свій смак, підсилює за допомогою жорстких контурів та максимально зближених за кольором тонів. Зелені листки з гілок дерев на задньому плані створюють атмосферу спокою та усамітнення, а біла

сорочка транслює «стильність» та аристократизм і може відсилати до внутрішньої чистоти молодої людини, погляд якої попри те непроникний.

Вільям Бейлі (1930–2020) набув великої популярності у 1980-х рр. Критик Марк Стівенс у своїй статті для «Newsweek» у 1982 р. висловив подяку пану Бейлі за те, що він допоміг «повернути репрезентативному мистецтву значуще місце у сучасному живописі» [124]. Бейлі мав визначний вплив на інших художників не тільки завдяки своєму живопису, але й тридцятилітньому викладанню у Єльській школі мистецтв (Yale School of Art). Його твори Хілтон Крамер називав цариною живописної романтики завдяки поєднанню впізнаваних речей і «містичної» атмосфери. Дана традиція – надавати загадковості звичайним сюжетам, яскраво простежується ще від часів магічного реалізму. Як одностайно зауважують західні арт-критики, і його натюрморти, і його фігури постають скоріше з уяви художника, ніж від спостереження. Його майстерня була наповнена реквізитом, але він ніколи не писав з натури, а створював роботи по пам'яті. Саме тому, попри участь у масштабному проєкті у Музеї Вітні під назвою «22 реалісти» (1970), художник не вважав себе реалістом: «Реалізм – це про інтерпретацію повсякденного життя у світі навколо нас. Я намагаюся намалювати світ, якого немає довкола нас» [124]. Його натюрморти із вазами, пляшками та мисками, які композиційно нагадують натюрморти італійця Джорджо Моранді (1890–1964), видаються напрочуд реалістичними, й при цьому не прагнуть натуралістичної достовірності. Так, у картині «Doglio» (2007) (В. Рис. 62) тіні від кухонного приладдя не є правдоподібними, відсутні характерні відблиски, а фактура є однорідною (позбавленою відмінних рис) для усіх предметів – як різноманітного посуду з порцеляни і заліза, так і дерев'яного столу та стіни. У його роботах із зображенням людей, наприклад, «Опівдні в Умбрії» (2012) (В. Рис. 63), жіночі образи позбавлені натурної тілесності: стилістично жіночі тіла уподібнюються до образів доби проторенесансу, де натяк на об'єм при моделюванні плоти був слабо вираженим й фігури не є анатомічно натуралістичними. Крім того, в даній роботі художник подібно Полю Сазанну «невловимо» здійснює переходи

від одного куту зору до іншого, колірна палітра гір на задньому плані – це також діалог із Сезанном, що зображав пейзажі гори Сент-Віктуар.

Джон Каррін (1962 р. н.), один з найуспішніших американських реалістів сучасності, навчався у Єльській школі мистецтв, тож зазнав впливу Вільяма Бейлі. З початку 2000-х рр. Каррін співпрацює з Гагасян Гелері. Ціна продажу роботи «Nice 'n Easy» (1999) в його характерній манері на аукціоні Christie's у Нью-Йорку перевищила 12 млн. доларів. Передусім, він відзначився зображенням жіночих тіл у техніці старих майстрів, з глазуrowаним, сяючим шаром фарби та майстерно виписаними, витонченими формами: його порівнювали з художниками Ренесансу та Золотої доби голландського живопису. Однак, роботи митця в Америці часто називали суперечливими, аморальними, адже еротично змальовувались моделі дуже юного віку, або ж зображення жінок набували гротескного, вульгарного характеру, іноді – неприховано порнографічного змісту. Як зауважував сам Каррін, він завжди надихався вражаючим впливом картини «Походження світу» Гюстава Курбе. За основу художник брав журнальні образи жінок, але спотворював пропорції тіла, наприклад, карикатурно збільшував груди чи сідниці. Головними героями нерідко поставали оголені жінки з видовженими формами тіла, за що митця також порівнювали з маньєристами (В. Рис. 64). Поруч з тим, надихаючись класичним мистецтвом, він створював і кардинально інакші твори, де оспівуючи жіночу красу, він точно зображав жіночу натуру, наслідуючи традиції, наприклад, неокласицизму у роботі «Тюрбан» (2012) (В. Рис. 65). «Позначений маньєристом, карикатуристом, радикальним консерватором або сатириком, Каррін продовжує обманювати очікування та уникати категоризації» [125], як зазначається у біографії митця на сторінці галереї «Gagosian», що офіційно представляє художника.

Сучасні мистецтвознавці називають Давида Лігара (1945 р. н.) каліфорнійським класицистом. Він не тільки наслідує традиції класицизму Пуссена, Давида та Енгра, але й використовує теми давньогрецької міфології, епічних поем Гомера, що допомагають йому розкрити позачасову цінність,

універсалізм певних ідей. За його словами: «Сьогодні у більшій мірі мистецтво залежить від легковажної іронії. Іронія «Іліади» Гомера, як і грецьких драматургів, глибоко гуманістична <...> Я вважаю, чого ми потребуємо зараз, то це мистецтва майстерно репрезентативного і не прив'язаного до моменту, але історично плинного, гнучкого» [126].

Аскетичний образ прекрасної Пенелопи, дружини Одисея, що чекала на нього 20 років, змальований Лігаром у роботі «Пенелопа» (1980) (В. Рис. 66). Холодний чіткий рисунок наближений до манери Жана-Огюста-Домініка Енгра, а простота композиції та елементи пластики жіночої фігури відсилають до твору Жака Луї Давида «Портрет мадам Рекам'є» (1800), однак мова тіла Пенелопи позбавлена ніжної звабливості, дівчина заглиблена у внутрішні переживання. Холодний блакитний колорит підкреслює велич героїні у своїй стійкості. Ефект позачасовості дійсно притаманний твору, адже сукня дівчини не відображає моду 1980-х рр., а стилізована під античну туніку, Пенелопа сидить босоніж, навіть форма стільця може сприйматись, як сучасно, так і відсилати до авангарду початку ХХ ст. Надзвичайно виразно завдяки класицистичній композиції виглядає картина «Ахілл та тіло Патрокла» (1986) (В. Рис. 67), при цьому драматизм трагічної події підсилений живописним прийомом к'яроскуро, поширеним ще Караваджо.

Наратив робіт Лігара майже завжди про моральний вибір та відповідальність і в історії про Пенелопу, і про Ахілла, і про Геркулеса. У картині «Геркулес на роздоріжжі» (1997) митець спонукає глядача замислитись і поставити себе на місце Геркулеса, чи обере він звивистий, але простий шлях, на який метафорично вказує річка у долині, чи піде скелястими схилами. Щодо власного вибору, Лігар відповідає, що є тисячі художників, які йдуть передбачуваним шляхом сучасного мистецтва, але він з 1979 р. вирішив робити щось абсолютно протилежне – досліджувати давньогрецьке та давньоримські мистецтво, архітектуру, літературу та філософію, що заклали основу думки Заходу, й, не дивлячись на сьогоденне інституційне визнання, для нього це був складний шлях. Пейзажі Лігара часто порівнюють з пейзажами Пуссена. Їх

види не є уявними чи запозиченими в старих майстрів, митець оспівував рідні місця каліфорнійського півострову Монтерей.

Естетикою класицизму та романтизму захоплювалась також провідна художниця-реаліст Марта Майєр Ерлебахер (1937–2013). Вона досягла значного авторитету у світі мистецтва завдяки своїм роботам з зображенням оголеної фігури, які вона писала, створюючи з натури безліч начерків, а також завдяки натюрмортам-обманкам. Художниця ставилася до мистецтва Ренесансу не як до копіювання життя, вона вважала, що воно народжувалось уявно, умоглядно; і з таким посилом вона створювала свої роботи, звертаючись до досвіду традиційного мистецтва. Одними з кращих її робіт є серія з чотирьох картин під назвою «Цикл життя». У картині «Цикл життя, повітря: дитинство» (2004) (В. Рис. 68) оголені дівчата-підлітки зображені на ніжно-кораловому тлі, стоячи на підвищенні, яке за барвами орнаментального візерунку нагадує єгипетську культуру, що змістовно відсилає глядача до часів зорі цивілізації, зародження культури. Дівчата простягають руки до білих голубів – своєю чистотою вони самі подібні до небесних пташок. Художниця призначає дитинству стихію повітря, що асоціюється з легкістю, однак його складно зобразити, особливо, коли відсутнє зображення неба, адже Ерлебахер свідомо обирає абстрактне тло, щоб не звужувати зміст твору, а «концентровано» наповнити його додатковими асоціаціями від сприйняття спектру ніжних коралових нюансів. Незвичайна композиція, тонкий і водночас яскравий колорит, натуралістично вимальована плоть – усе вражає відточеною майстерністю і витонченим світобаченням автора. «Я сподіваюсь, що мої фігури виглядають сучасними, проте сягають своїм корінням у традицію з позиції будови, не сприйняття <...> Змісти тих днів не є змістами сьогодення. Люди не змінились, однак акценти у їх переживаннях – так», зазначала про своє бачення сучасного реалістичного мистецтва мисткиня [127].

Ще одним напрямом реалістичного мистецтва, що виразно виділяється в США, є фотореалізм. Як зауважує Едвард Люсі Сміт, у період його появи і стрімкого поширення (1970-ті рр.), він не був «легко» прийнятий

авторитетними критиками. Ті, хто його відкидали, сприймали його як цинічне спекулятивне потурання масовому смаку або ж як ненормальне і водночас невігядливе продовження поп-арту. Там, де він вітався, що траплялось набагато рідше, це відбувалось тому, що він вбачався «замаскованим» продовженням типу мислення, породженого мінімалізмом та концептуалізмом [41]. Так, Вільям Дайкс робив акцент на такій концептуальній ідеї фотореалізму, як «спосіб, у який ми бачимо речі» [128]. Вочевидь, фотографія, газети, реклама та телебачення – це інакші способи бачення реальності.

Явище фотореалізму (яке в історії мистецтва мало такі назви, як гіперреалізм, суперреалізм, новий реалізм, документальний реалізм, холодний реалізм та інші) характеризується дистанціюванням від предмету зображення, яке досягається через емоційну відстороненість та відтворення не безпосередньої дійсності, а фотографічного зображення у такий спосіб, що живописний твір візуально стає ідентичним оригіналу (фотографії) за чіткою формою, кольором, монокулярним фокусуванням, певною «фотографічною площинністю», гладкою фактурою, відсутністю видимих мазків фарби («руки» художника), наприклад, завдяки використанню аерографу, відрізняючись часто тільки розміром.

Поняття «фотореалізм» ввів в обіг арт-дилер Луїс К. Майсел у 1968 р., а в 1970 р. воно вжито у каталозі для виставки «22 реалісти» (22 Realists), що проходила у музеї Вітні [129]. При цьому, художники, що притримувались фотографічної імітації реальності ніколи не згуртовувались в об'єднання та не мали маніфесту.

Фотореалізм 70-х рр. технічно та ідейно наближений до традицій прецизійнізму (з його точністю та навіть використанням фотографії), а також поп-арту, коли митці звертались до фігуративного живопису, щоб зобразити банальні речі. Подібно до того, як образи з рекламних листівок використовувались з метою створення творів поп-арту, при фотореалізмі почали використовуватись «іміджі» фотографій. Філіпа Перлштейна також відносять до передвісника фотореалізму через, наприклад, «фотографічне»

обрізання кадру. Щодо традицій класичного мистецтва, то Едвард Люсі Сміт проводить аналогію із голландським жанровим живописом та натюрмортами XVII ст., наголошуючи на деталізації та впізнаваних образах життя свого часу. Разом з тим, на відміну від традиційного мистецтва старих майстрів, тут відсутній суб'єктивний коментар автора, наративний, емоційний зміст. Річард Естес називав це «абстрактним способом бачення речі без коментарів і зобов'язань» [44, с. 10].

Як і Вільям Дайк, арт-критик Лінда Чейз вважала, що фотореалісти фіксували зміни, які внесла фотографія у спосіб бачення, заразом позбуваючи твір індивідуального впливу та впливу інших художників, взагалі будь-яких традицій: «Художник Нового Реалізму не піклується про композицію фігур у просторі або речей у натюрморті, він абстрагується від облаштування речей у реальному світі. Він використовує фотографію, часто досить свідомо, для того, щоб відмежувати себе від вимог класичного реалістичного живопису» [44, с. 9].

Кардинально протилежну позицію займає Едвард Люсі-Сміт, який припускає, що дійсним мотивом фотореалізму була «ні проста залежність від фото, ні інтелектуальний аналіз способу бачення речі, що досягається камерою, а голод за фігуративним зображенням, що містить у собі сильний емоційний та суб'єктивний елемент» [39, с. 189].

Аналізуючи твори окремих художників-фотореалістів, не слід відкидати жодної з означених позицій арт-критиків, оскільки кожен митець, обираючи метод фотореалізму, не мав перед собою конкретного програмного маніфесту та переслідував лише свою власну задачу.

Так, завданням британо-американського художника Мелкольма Морлі (1931–2018), одного з найперших представників напряму (його фотореалістична картина «Морський офіцер» намальована ще у 1964 р.), було створення живопису, у якому відтворене б не відрізнялось від оригінального джерела (листівки, календаря) за прикладом Марселя Дюшана, тобто він імітував навіть не саме фотографічне зображення, а друковану репродукцію як таку, з її білими краями чи логотипом компанії на сторінці календаря. Його

заявленою ціллю було: «віднайти іконографію, яка б була незаплямованою мистецтвом» [39, с. 192]. Морлі товаришував з Ворхолом, Лічтенштейном, і співпрацював з відомими арт-дилерами. Його фотореалістичні роботи принесли йому славу. І хоча митець експериментував з різними стилістичними впродовж своєї творчості, він неодноразово повертався до фотореалізму, як наприклад, у картині «Перехват м'яча» (2004) (В. Рис. 69). Примітно, що тут твір вже є цілком наративним і передає емоційне напруження.

На думку Лінди Чейз, що присвятила художнику Річарду Естесу (1932 р. н.) своє монографічне дослідження, останній «був в авангарді цих нових фотографічно досягнутих і натхненних образів, які з'явилися в той час, коли навіть саме існування живопису було піддано сумніву модерністськими арт-критиками» [54]. Мистецтвознавець називає митця одним з видатних художників реалістів свого покоління. Митець не відтворює фотографічні образи буквально. Хоча в основу його твору закладається одна фотографія, він завжди робить комбіноване зображення з декількох знімків. Естес також не намагається схопити і відтворити певний технологічно зафіксований момент, а наприклад, може прибрати з уявного кадру людей або сміття. Його роботи майже завжди демонструють глибоку перспективу у зображенні міських видів, що зазвичай не притаманно фотореалістам, адже фотографія є більш площинною, не здатною вповні передати глибину. За словами художника, «фотографія слугує ескізом» [39, с. 199]. Крім того, нерідко в його роботах відсутня єдина точка сходу, на відміну від фотографій, де цього неможливо досягти технічно. А завдяки зображенням прозорих скляних вітрин, які одночасно віддзеркалюють вид зовні будівлі та дають змогу роздивитись інтер'єр всередині неї, художник досягає взаємопроникнення просторів, як представлено у картині «Академія» (1980). Рання творчість Естеса присвячена урбаністичним видам, проте в подальшому його все більше цікавлять людські фігури. В його доробку є навіть «нестандарне» для жанру портрету зображення конкретної людини, одного з найавторитетніших архітекторів світу, в атріумі багатоповерхової адміністративної будівлі, як представлено у картині «Портрет

І. М. Пей» (1996) (В. Рис. 70). Тут, окрім змалювання портретованого в повний зріст, Естес охопив ще й вигляд шести поверхів, а також вміщує пейзаж з Капітолієм, що проглядає через вікна будівлі.

«Багато фотореалістів надають перевагу зображенню речей із скла та металу саме через захоплюючу яскравість рефлексів. Рефлекси часто використовуються подібно абстрактним елементам у роботах Дона Едді, Чарльза Белла» [130].

Художник Чак Клоуз (1940–2021) здобув славу провідного фотореаліста завдяки своїм великоформатним фотореалістичним портретам – «великим головам». Першим і найвідомішим з них став його власний «Великий автопортрет» (1968) (В. Рис. 71), створений за допомогою аерографу. На відміну від Річарда Естеса, який усе прописував з однаковою чіткістю, Чак Клоуз відтворює як фокус, так і розмиття, що виникають при роботі з камерою. У 1979 р. він зображує свого друга художника Марка Грінволда, досягаючи неймовірної фотографічності, використовуючи шар за шаром усього три прозорі тони фарби – жовтий, блакитний та рожевий. За словами митця, «по суті, це те, що робить сучасна технологія принтеру, накладаючи один колір на інший для того, щоб створити бажаний відтінок» [39, с. 190]. В кінці 1970-х рр. він почав перетворювати вихідні фотографічні образи на піксельні зображення, заповнюючи окремі осередки сітки кольоровими краплинами різних форм, що могли складатись з кількох тонів, але при перегляді на відстані поєднувалися у фотографічні зображення. Цей прийом він використовував впродовж всього життя, як представлено у «Автопортреті» (1997) (В. Рис. 72). Таким чином, через свій індивідуальний стиль, художник об'єднав абстрактну і реалістичну форму в одному творі. Незважаючи на те, що у 1988 р. здавалось, що його кар'єра закінчилась, адже митця паралізувало вниз від шиї, після місяців реабілітації, він навчився писати знову, прив'язуючи пензлі до зап'ястя. Кажуть, він сказав друзям: «Я плюну на полотно, якщо доведеться» [131]. У творах пізнього періоду при збереженні стилістики він більше уваги приділяє

тону і експресивному моделюванню плоті, де відчувається вплив Люсьєна Фрейда, що простежується у картині «Еггі» (2011).

Сучасний фотореалізм Вілла Коттона (1965 р. н.) позбавлений холодного документалізму. «Рожеве, солодке та сексуальне» в таких його картинах, як наприклад, «Венера морозива» (2010) (В. Рис. 73), «Солодка вата Кеті» (2010) принесли йому всесвітню славу. Це безсумнівний випадок, коли гра у кітч є вишукано естетичною, стає *fine art*, захоплюючи у полон спраглою до краси глядача. Образи «венер» відсилають до салонного мистецтва ХІХ ст. (Венери Бугро, Кабанеля), творів у стилістиці пінап та скандальної серії Джефа Кунса «Зроблено на небасах». Цікаво, що історик мистецтва Сюзан Хадсон навіть проводить паралелі «солодких ландшафтів» із циклом алегоричних пейзажів «Курс імперії» (1833–1836) представника «школи річки Гудзон» Томаса Коула (1801–1848) через утопічність зображуваних видів [15]. Бездоганна майстерність, поєднана з поп-артівським заграванням до смаків публіки, не набридає поціновувачам творчості Коттона: художник звернувся до теми солодошів у поєднанні з еротичним портретним зображенням привабливих жінок на початку 2000-х рр. і успішно продовжує втілювати ці змісти донині.

У часи концептуального мистецтва та мінімалізму, а також як антагоністичний тренд до фотореалізму, що завоював широку прихильність у американської публіки, у 1970-ті рр. виникає явище «*bad painting*» (поганий живопис), за якого з однієї сторони заперечувалось використання у живописі будь-яких укорінених стилей, а з іншого боку, у ньому безумовно простежувались витоки, що ведуть початок від добре відомих традицій експресіонізму, як вбачається у картинах Едуардо Карілло «Тропикани» (1974) (В. Рис. 74), Ерла Стейлі «Геракл та німецький лев» (1983); від традицій поп-арту та фовізму – у творі Джоан Браун «Портрет дівчинки» (1971) (В. Рис. 75); від традицій сюрреалізму – у роботі Кенні Шарфа «Нова кухня Барбари Сімпсон» (1978) (В. Рис. 76). Зазначені твори провокували публіку своєю зухвалою «інакшістю», ставлячи під питання «гарний смак», вже укорінений через «пануючі» напрями в мистецтві. Художники, що прагнули виобразити

свою творчість на власний лад, не становили єдиного угруповання, і у 1978 р. мистецтвознавець та арт-критик Марсія Такер зафіксувала вказане вище явище у есе до каталогу її кураторського проекту – виставки під назвою «Bad Painting», що проходила у Новому музеї сучасного мистецтва у Нью-Йорку, де Такер була директором. Політикою цього музею була демонстрація нових та провокаційних робіт сучасних митців США, а «поганий живопис» піднімав суперечливі на той час питання про природу та використання образів у сучасному американському мистецтві. На думку Такер, «“Поганий” живопис – це іронічна назва хорошого живопису, який характеризується деформацією фігури, сумішню впливів з історії мистецтва та ресурсів поза її межами, а також фантастичним і нешанобливим змістом. У нехтуванні точним зображенням і відмовою від загальноприйнятих поглядів на мистецтво «поганий» живопис є водночас смішним і зворушливим, і часто скандальним у презирстві до стандартів доброго смаку» [132]. Але що стало прикметним у вказаному явищі, так це «розчинення», розмиття традицій, коли вже не існує чіткого наслідування певного напрямку, а є суміш запозичення з безлічі джерел мистецтва. Своєрідна свобода художнього виображення, поєднання кітчю і традиційних образів, міфу та особистих фантазій стали проявом зміни художньої парадигми – настання нової доби постмодерну. Цей фігуративний живопис передвістив прихід неоекспресіонізму в США.

Крім того, у 1970-ті рр. існувала течія «new image painting», передвісником якої вважається Філіп Гастон (1913–1980), що на початку кар'єри захоплювався сюрреалізмом Джорджо де Кіріко та творчістю Пікасо й у 1937 р. створив один з найвідоміших своїх творів «Бомбардування». В подальшому Гастон звертався до абстракції, і знов повернувся до фігуративного живопису, виробляючи власний стиль, у 1960-х рр. під впливом війни у В'єтнамі, коли йому було вже замало шукати співвідношення кольорів, і він задавався питанням, що може зробити мистецтво, щоб протистояти насиллю. Й на прикладі подібних явищ на фоні поп-арту чи фотореалізму також можна

прослідковувати подальший поступ фігуративного живопису у час домінування перформансу, інсталяції та концептуального мистецтва.

У 1980-ті рр. провідною мистецькою течією у США стає неоекспресіонізм. Як зауважують історики мистецтва Емі Демпсі, Сем Філліпс, він проявився не стільки в певній стилістиці, скільки у вже сповна відчутному поверненні до фігуративності, що була насичена алегоріями та постмодерністською іронією; а також у відстороненні від умоглядності «холодних» мінімалізму та концептуалізму на користь живописної чуттєвості. Поняття «неоекспресіонізм» є розмитим та узагальнюючим, адже до лав цієї течії критики «вводили» не тільки послідовників традицій німецького експресіонізму, але й абсолютно різних митців за стилістичною спрямованістю творчості. Відтак, через стилістичний плюралізм деякі вчені прирівнюють неоекспресіонізм до постмодернізму, як наприклад теоретик мистецтва Артур Данто, критик Фредерік Джеймсон чи Енн Лі Морган, що є автором «Оксфордського словника американського мистецтва та митців», в той час як Емі Демпсі називає його «відтінком» постмодернізму; деякі вважають, що неоекспресіонізм завдяки, врешті решт, прийняттю наративності у мистецтві (від якої «відмовлявся» Клемент Грінберг) здійснив перехід від модернізму до постмодернізму як комплексних системоутворюючих мистецьких феноменів, а інші науковці – розрізняють і як окремі мистецькі напрями постмодернізм, що спочатку виявився в архітектурі та дизайні, та неоекспресіонізм.

Ось чому такого художника, як Девід Салле (1952 р. н.) критики відносять одночасно і до постмодернізму, і до неоекспресіонізму, адже він використовував реалістичне зображення і водночас через прийом колажу поєднував різностильові зображення та змішував сюжети. Так, у картині «Еполети для Волта Куна» (1987) (В. Рис. 77), художник звертається до традицій голландського натюрморту та поп-арту; у картині «Потоп» (2006) (В. Рис. 78) Салле надихається образами з історії мистецтва від часів Високого Відродження і доби класицизму до більш сучасних образів великої хвилі К. Хокусая, реалізму Е. Хоппера (маяк), шовкографії Е. Ворхола (зелена

смуга), «готових речей» поп-арту. У картині «Це смішно» (2015) відчутний вплив Пікассо, Жоана Міро, Алекса Каца, а також художників поп-артистів. Хоча арт-критики не можуть розгледіти наратив у творчості Салле, сам художник стверджує, що візуальний ряд у кожній його роботі не є випадковим і скомбінований як ансамбль. При цьому картини митця позначають приголомшливий натиск інформації та медіакультури.

Улюбленцем арт-ринку 1980-х рр., що в той час бурхливо розвивався, став неоекспресіоніст Ерік Фішль (1948 р. н.). Він полюбляв створювати вуаеристичні великоформатні твори, що зображали знайомий для нього середній клас з замського клубного середовища Лонг-Айленду, для якого, на думку митця, «зовнішнє» превалювало над «внутрішнім». Досліджуючи психотип заможних людей у мирському баченні та через «табу», автор прагнув викликати у глядача зняковіння, як наприклад, у картині «Пізня Америка» (Late America) (2016) (В. Рис. 79). Сам митець зазначав, що стилістично його надихав живопис Едварда Хоппера, а роботи створювались з фотографій. Його ранні твори торкалися і політичних, і гостросоціальних тем, за що Едвард Люсі Сміт відносить творчість цього художника також до напрямку «полемічного реалізму». Так, на картині «Візит на/ Візит з/ острів» (1983) (В. Рис. 80), яка складає два суміжних великих полотна, протиставляються дві різні групи людей. Одні, - багаті білі американці, - відпочивають на курортному острові Гаїті, інші є бідними темношкірими, що втекли з цього острова (образ був заснований на фотографії гаїтянських біженців, які прибувають на узбережжя Флориди).

Тайтус Кафар (1976 р. н.) є одним з найвідоміших художників більш пізнього покоління, якого критики називають художником свого часу – часу, коли «життя темношкірих має значення» («Black Lives Matter»). Хоча останній присвячував свої роботи гострим проблемам афроамериканців ще до виникнення однойменного руху. Митець зазначає, що своїми картинами у неокласичній стилістиці він не «стирає» історію, а доповнює її, зміщує акценти і фокусує увагу глядача на питаннях, що приховувались протягом тривалого

часу. Майже кожний його твір доповнено незвичним елементом, наприклад, порізаним чи скрученим полотном, або вирізаною ділянкою полотна тощо. Наприклад, картина «Тіні свободи» (2016) (В. Рис. 81) присвячена першому Президенту США Джорджу Вашингтону, який мав 318 рабів. У 1793 р. він підписав закон щодо впіймання та повернення колишнім володільцям біглих рабів. При цьому, від Вашингтона втікали раби і він роками розшукував їх. У своєму заповіті він погодився дарувати своїм рабам свободу, але тільки після смерті дружини. Однак, дружина Джорджа Вашингтона, що успадкувала рабів, так і не відпустила їх на волю. Уся фігура Вашингтона від середини обличчя перекрита порізаним на клапті полотном, яке зображає невольничу книгу з даними щодо рабів. Картина «Поза міфом про благодійність» (2014) (В. Рис. 82) також складається з двох полотен, що накладаються одне на одне. Портрет Томаса Джефферсона, колишнього Президента США, відсувається, як завіса, відкриваючи портрет темношкірої дівчини-рабині Саллі Хемінгс, що була на 30 років молодша від останнього і народила від нього 6 дітей.

Взагалі, першим і одним з найдорожчих художників, що почав зображати портрети стильних темношкірих людей ще у 1960-ті рр. (В. Рис. 83), в тому числі в повний зріст, був відомий американський художник та фотограф Барклі Хендрікс (1945–2017). Варто зазначити, що під час навчання в Академії образотворчого мистецтва Пенсильванії він став першим темношкірим студентом вказаного вузу, який отримав два поспіль гранти на подорожі до Європи у 1966 р. та Північної Африки у 1968 р. У Європі він вивчає живопис старих майстрів і усвідомлює те саме, що на курсі історії мистецтв відзначив Тайтус Кафар: образи, що зображують темношкірих людей, вкрай недостатньо представлені в західному мистецтві. Впродовж всієї кар'єри Хендрікс змальовував їх, лише однотонний фон змінився на декоративний в трендовій в Америці естетиці кітч, як представлено на картині «Обід з Пікассо: коза з каррі на двох» (2003) (В. Рис. 84).

Однак не тільки Барклі Хендрікс має вплив на сучасних афро-американських митців. У 1920-ті – 1930-ті рр. в Нью-Йорку у районі Гарлем

зародився культурний рух з художників та письменників інтелектуалів, відомий як «Гарлемський ренесанс», або «Новий негретянський рух». Яскравим його представником є художниця Лора Вілер Ворінг (1887–1948), що теж любила створювати портрети афро-американців в реалістичній манері. Один з найвідоміших сучасних художників Керрі Джеймс Маршалл (1955 р. н.), представлений галеристом Девідом Цвірнером, продовжив традиції «Гарлемського ренесансу». «Його фігури не є достовірним зображенням темношкірих осіб. Вони є знаками, і вони скеровують і руйнують багатовікову історію уявлень про темноту як про зло, неповноцінність або просто відсутність» [133]. Тіла фігур Маршалла написані тоном однорідного, щільного, світлопоглинаючого чорного (не відтінків коричневої шкіри). У його картині без назви (2009) (В. Рис. 85) зображена художниця, яка вже розпочала власний автопортрет. Поєднання реалізму й уплющення відсилає до художніх експериментів Каца, адже митець гарно апелює до історії мистецтва. Його монументальний твір «Сувенір 1» (1997) витриманий у стилістиці поп-арту з ненав'язливою грою у кітч.

Варто зауважити, що наразі порівняння аспектів творчості сучасних «зіркових» художників із впливом, технікою або манерою старих майстрів, підкреслення традиції, набуло особливо престижного звучання з вуст відомих арт-дилерів та аукціоністів. У аналітичній довідці компанії Morgan Stanley Smith Barney LLC (що надає консультації щодо інвестицій, в тому числі, у предмети розкоші) окремо зазначено, що сучасні художники здобувають славу завдяки своїм інтерпретаціям творчості європейських старих майстрів [134]. Так, афро-американський художник Кехінде Вайлі (1977 р. н.) у роботі «Juliette Recamier» (2012) (В. Рис. 86) здійснює омаж, присвячений Давиду і його твору «Портрет мадам Рекам'є» (1800). Більшість робіт К. Вайлі представляє собою звернення до класицистичної академічності. У 2017 р. він був обраний Президентом США Бараком Абамою з метою написання офіційного портрету для Національної портретної галереї у Вашингтоні (В. Рис. 87), у 2023 р. він створює портрет Нани Акуфо-Аддо, Президента Гани. Одночасно мисткиню

Емі Шеральд (1964 р. н.) було обрано для написання портрету Мішель Обама (В. Рис. 88).

Молода художниця Кайла Махаффі (1994 р. н.) створює яскраві твори у традиціях поп-арту, де зображення нагадують голлівудський мультфільм. Картини настільки красиві й доступні для сприйняття, що декілька десятиліть тому критика віднесла б їх до кітч за справжню «солодкість» і потурання смакам мас. У роботі Махаффі «Голова у хмарах» (2021) (В. Рис. 89) присутня алюзія на «радісні» квіти Такасі Мураками, а колірна гама, у якій значну частину займають рожеві та жовті тони, забезпечує ейфоричний мрійливих дух сюжету, який покликаний перенести глядача у стан солодкої ностальгії за безтурботним дитинством.

Однак реалізм у США звісно популяризують не тільки «топові» та молоді темношкірі художники. Існують школи реалізму (Academy of Realist Art Boston, Atelier of Fine Art, Atelier School of Classical Realism, Beaux-Arts Academy, Great Lakes Academy of Fine Art, Studio Incamminati, School for Contemporary Realist Art тощо), гільдії реалізму (Gild of Boston Artists, International Gild of Realism тощо), клуби митців (Salmagundi Club, The California Art Club тощо), мистецькі організації (The American Artists Professional League, American Renaissance for the Twenty-first Century тощо), що згуртовуються з метою просування реалістичних традицій. Серед престижних журнальних видань, що присвячені висвітленню сучасного реалізму, можна назвати «American Art Collector», «Fine Art Connoisseur» та багато інших. У 2000 р. групою художників, мистецтвознавців та колекціонерів у США був заснований «Центр відновлення мистецтва» (Art Renewal Center) – некомерційна організація, яка поширює цінності академічного мистецтва, що набула міжнародного впливу. Твори фіналістів міжнародних конкурсів, які проводяться цією організацією, представляються на аукціонах Sotheby's у Нью-Йорку. Це дає можливість молодим художникам завдяки високій оцінці їх таланту та академічній майстерності потрапити на вершину визнання, опинившись там, де раніше були присутні лише імена топових сучасних художників або старих майстрів.

Термін «реалізм» у США почав застосовуватись навіть для творів, що відступають від критеріїв натуроподібності форми, умисно «ламають» її, зберігаючи при цьому елементи реалістичності. Так у 2018 р. виникло позначення «disrupted realism» («дисраптивний реалізм»). Але спершу у 2013 р. художник Ф. Скотт Гесс застосував термін «дискомбобуляція» («discombobulation» – в перекладі з англійської «збентеження») як до своєї роботи «Стіл №58» (В. Рис. 90), так і до робіт кількох інших сучасних художників, представлених у галереї Джона Нацуласа («John Natsoulas Gallery»). Він пояснив, що термін поширюється на твори, в яких чітко відчувається візуальне переривання. На думку історика мистецтва Джона Сіда, що підхопив цей термін у 2016 р. у своєму арт-блогі, даний живопис зводить нанівець будь-які спроби легкого «сканування» або розпізнання зображення. Передвісниками дисккомбобуляторів були Поль Сезанн, кубісти, футуристи та експресіоністи, Герхард Ріхтер та багато інших митців, що руйнували, переривали форму. І звичайно, це явище – різноманітних деформацій форми – має давню традицію. Що стосується сьогодення, то за виразом Сіда, «У наш час стає все більше академічно підготовлених репрезентативних художників, які шукають способи досягти двох цілей одночасно: створювати картини, які відображають їхній академічний вишкіл, водночас відстоюючи свободу працювати проти цих навичок» [135]. «Перервані зображення» як глобальний тренд у фігуративному живописі останнього часу викликав інтерес у власниці галереї Stanek Gallery у Філадельфії і вже у 2018 р. ця концепція була представлена у формі виставкового проекту «Disrupted realism» («Дисраптивний реалізм»). У перекладі з англійської мови «disrupted» – порушений, викривлений. Меган Шаффер, представник видавництва «Schiffer Publishing», відвідала галерею та відчула, що концепція гідна книжки. І так у 2019 р. з'явилось монографічне видання Джона Сіда «Дисраптивний реалізм» [48], згідно з яким досліджуване явище є глобальною тенденцією, за якої художники, що мають сильний імпульс до реалізму, поєднують реалістичні традиції і суб'єктивне бачення, втілене у деформаціях, завдяки чому

проявляється стилістичне різноманіття творчих підходів. Вказаний термін увійшов в сучасний лексикон у західному художньому середовищі, оскільки книга та однойменна виставка викликали широкий інтерес в музейних інституціях США (цей термін в тому числі вже використовується на онлайн ресурсі www.saatchiart.com). Прикладом цього живопису можуть слугувати картини Крейг Каллі «Обезличення чоловіка перукарниці» (В. Рис. 91), Лізи Фрікер «Грані Тома» (В. Рис. 92).

На свій лад використовує класичну традицію Джефф Кунс у серії живописних робіт «Gazing Ball» («Заглядаючи у кулю»). Команда митця створює копії картин, майже всі з яких писались або старими майстрами, чи у період до ХХ ст., та додає до них дзеркальну кулю (2015). Водночас, розміри оригінальних робіт і копій не є однаковими. У інтерв'ю журналістам Кунс зазначає, що зображення, які він використовував – одні з найвідоміших в історії мистецтва – не мали на меті представляти канон, а натомість були «роботами, які мені подобаються... моєю культурною ДНК». Вони «не про те, щоб бути копією, це про цей союз, концепцію участі» – акт перегляду та зв'язок між картинами [136]. Однак складно говорити в цьому випадку про «виправдане копіювання». Кунс неодноразово потрапляв у скандальні історії, пов'язані з порушенням авторських прав, програючи справи про «чесну» апропріацію. Схоже, що він обрав як переважну більшість саме роботи старих майстрів тому, що на такі твори не поширюється авторське право. На думку судді П'єра Леваля, викладеній у 1990 р. у статті для журналу «Harvard Law Review»: «Коли йдеться про те, чи можна виправдати [копіювання], питання полягає в тому, чи є оскаржуваний спосіб використання новаторським. <...> Якщо вторинне використання додає оригіналові цінності <...>, що творить нову інформацію, нову естетику, нові концепції та уявлення – це якраз той вид діяльності, що його намагається захистити принцип сумлінного використання, щоб суспільство збагатилося» [137, с. 49].

Отже, сучасний реалістичний живопис щодо найбільш гучних імен представлений творами художників, що починали писати у реалістичній манері

ще з 1960-х – 1980-х рр. і перенесли цю традицію у ХХІ ст., будучи «recognised artists» (відомими митцями). За довгі роки практика реалізму в США узвичаїлась через укорінення впливу напрямів contemporary realism, фотореалізму, неоекспресіонізму та неокласицизму ХХ ст. (із його зверненням до традицій старих майстрів в контексті форми та універсальності ідеї). В Америці реалізм можна назвати мейнстримним явищем. Його підхопило молоде покоління митців: серед найбільш відомих – імена Тайтуса Кафара і Кехінде Вайлі. Крім того, у США існує безліч організацій – від арт-галерей до клубів, фондів, гільдій, видань, академій і шкіл-ательє, що маніфестують відродження та збереження класичних традицій. Власне термін «реалізм» застосовується в арт-критиці доволі часто. Одні надають йому чіткого змісту, інші вживають довільно, як у випадку з «дисраптивним реалізмом», коли художники намагаються продемонструвати академічний вишкіл у побудові форми і разом з тим умисно у різний спосіб вносять часткові, «сторонні втручання» у реалістичне зображення (наприклад, розмиття, «фотографічне розфокусування» тощо). Однак у цілому, помітно, що реалізм у сьогоденній Америці не прагне творення новизни, а перевідкриває призабуте. Все частіше можна побачити роботи, створені у стилістиці «красних мистецтв», де естетична складова, класична реалістична форма є визначальними.

3.2. Реалізм у мистецтві Західної Європи. Вплив творчості провідних художників на трансформацію реалістичного відображення світу

У 1976 р. художник Рональд Брукс Китай застосував термін «Лондонська школа» (School of London) стосовно художників, що працювали у Лондоні та, як бунтарі, звертались до фігуративності, людського тіла на протигагу середовищу, де панувало абстрактне мистецтво (Френк Ауербах, Люсьєн Фрейд, Френсіс Бекон, Рональд Брукс Китай, Майкл Ендрюс). За виразом Р. Китаю, «На маленькому острові (Англія) більше творчих особистостей, ніж де б не було у світі за межами Америки. Ви зустрінете тут чудернацьких і

дивовижних людей, що здатні перервати поширену повсюдно моду даремно витратити час на плекання провінційного та вузьколобного авангардизму» [50, с. 119]. Водночас творчість «Лондонської школи» характеризувалась експресивністю й відхиленням від натуралізму традиційного мистецтва. У Європі такі художники, як Фрейд, Ендрюс, Бекон «вдихали життя» у репрезентативне мистецтво і портрет зокрема.

Одні арт-критики називають Люсьєна Фрейда (1922–2011), що писав з натури своїх моделей тривалими сеансами, найвидатнішим портретистом ХХ ст., інші вважають ледь не кращим і найбільш відомим британським художником. Його манері притаманний експресивний пастозний мазок, а колірна палітра чуттєво передає теплу людську плоть. За його власним виразом, при зображенні людей його не цікавила психологія, на відміну від Зігмунда Фрейда (дідуся художника), його інтерес був у передачі відчуття фізичної присутності і використання фарби як «еквіваленту тіла».

Історик мистецтва Емі Демпсі зазначає, що «поява неоекспресіонізму у 1980-х рр. дозволила реабілітувати художників, які тривалий час працювали в експресіоністському стилі. Люсьєн Фрейд – один з тих художників, чия творчість заднім числом була визнана неоекспресіоністською» [49, с. 279]. Едвард Люсі-Сміт також вважає, що «перевідкриття» митця завдяки ретроспективі у 1974 р., організованій Радою з мистецтв Великої Британії (Arts Council of Great Britain) було прикладом ситуації, коли важливі художники могли бути викинуті з поля зору, «якщо їх роботи не підпадали під бачення авангарду, підтримуваного тими, хто формував думку у світі сучасного мистецтва» [51, с. 175]. На думку вченого, включення Фрейда у виставку «Новий дух у живописі» («A New Spirit in Painting»), що проходила Королівською академією мистецтв у Лондоні у 1981 р., було частиною довгого процесу реабілітації, кульмінацією якого стала ретроспективна виставка Фрейда, проведена у Музеї Гіршгорна, Вашингтон, у 1987 р. В подальшому вказана ретроспектива була представлена у Парижі, Лондоні та Берліні під час

міжнародного турне. І саме з цього періоду Фрейд набуває значення не місцевого художника, а митця світового рівня.

Його ранні твори 1940–1945 рр. наслідують стиль Отто Дікса, наприклад, «Біженці», однак у період 1946–1949 рр. зображення відходять від карикатурності «нової предметності», набувають реалістичності, наприклад, «Портрет Кітті» (В. Рис. 93). Роботи цього часу створюються з кропіткою деталізацією, а образи настільки витончені, що художника порівнюють з майстрами Північного Відродження. У другій половині 1950-х рр. проявляється власна художня мова Фрейда, якій він буде слідувати впродовж наступних років, і завдяки якій набуває світового визнання.

Такі історики мистецтва, як Хал Фостер, Розалінд Краусс вважають, що Люсьєн Фрейд, народжений у Німеччині, наслідує традиції німецького імпресіонізму, наприклад, художника Макса Слефогта (1868–1932), який відтворював тілесність підкреслено пастозними мазками, як представлено в «Автопортреті» (1915) (В. Рис. 94) та «Данаї», а також німецького експресіонізму, як продемонстровано у роботі Людвіга Майднера (1884–1966) «Портрет письменника Йоханеса Бехера» (1916). Безумовно, оглядаючи ці картини, можна казати про безперервність традицій імпресіонізму та експресіонізму у творчості Люсьєна Фрейда, хоча власне митець ніколи не розповідав про те, хто вплинув на нього. Крім того, у подібній манері прописане обличчя українського художника Олекси Новаківського в «Автопортреті з дружиною» (В. Рис. 95) у 1917 р.

На протипагу зазначеному вище, багато дослідників стверджують, що Люсьєн Фрейд винайшов окремий «стиль». З 1950-х рр. і надалі він почав використовувати широкий жорсткий пензель та «протягував» фарби довгими смугами, наприклад, як у картині «Аннабель та Реттлер» (1998) (В. Рис. 96). Коли митець зображував своїх моделей, він часто обирав кут зверху, займаючи домінуючу позицію. На його полотнах часто можна помітити ганчір'я як атрибут (яким він насправді витирив пензлі), а також старі меблі, що знаходились в його студії. Відомо, що художник створював кожну роботу від

трьох до вісімнадцяти місяців шляхом ретельного спостереження за моделлю: іноді йому необхідно було двадцять хвилин вивчати об'єкт спостереження, після чого він робив лише один виважений мазок. За цю пристрасть у дослідженні тіла американський арт-критик Роберт Х'юдж за життя художника називав його найвеличнішим серед живих художників-реалістів [138]. А сам Фрейд називав себе біологом. Його цікавила тільки передача «правди» з позиції біології і цим він «перевернув» традицію жанру портрету, адже раніше задачею художника було проникнути у психологію, відобразити характер портретованого. Його також не цікавив наратив, символізм та універсальність ідеї в роботі.

У Фрейда було чотирнадцять дітей, багато онуків і він надавав перевагу зображенню їх портретів, зазвичай оголеними, від чого деякі з них ніяковіли. Також він малював друзів та коханок. Художник зауважував, що його цікавили безсоромність та самовпевненість Курбе, ось чому в його роботах стільки зухвалої відвертості. «Мої роботи автобіографічні. Вони про мене та моє оточення. Це спроба зафіксувати. Я працюю з людьми, які мене цікавлять. І про яких я піклуюсь і думаю, в кімнатах, у яких я живу і які знаю» [55, с. 7]. Однак іноді він погоджувався писати портрети на замовлення. Фрейд мав значний вплив на молодше покоління британських митців. Однією з його послідовниць, що чуттєво зображає тілесність, є наймолодша художниця із групи «Молоді британські художники» («Young British Artists»), Дженні Савіль.

Британський художник Майкл Ендрюс (1928–1995), роботи якого у даний час представляє загальновідома галерея «Gagosian», був близьким другом Люсьєна Фрейда та ще одним провідним представником Лондонської школи, що надавав великої цінності фігуративному живопису у часи 1950-х рр., коли це здавалось викликом. Відомою роботою тих часів є картина «Людина, що раптово впала» (1952) (В. Рис. 97). Не дивлячись на те, що Ендрюс уникав абстракцію і розділяв цінності Лондонської школи щодо важливості дослідження людської форми, за його 40-річну творчу діяльність він створив небагато робіт, що зображали б людину і всього три автопортрети. Останні

двадцять п'ять років свого життя він присвятив серії пейзажів і картинам, що зображали риб у воді.

З приходом фотореалізму, художники широко використовували аерографи, щоб позбутися слідів «руки» митця. Ендрюс поєднує цей прийом з технікою акрилового живопису у багатьох своїх роботах. За рахунок цієї специфічної техніки, площинності та гри з великими масштабами зображуваного об'єкту, його пейзажі виглядають дуже своєрідно й іноді сприймаються на межі абстракції та фігуративу при абсолютній впізнаваності теми твору. Так, при змалюванні масиву гір Аерс-Рок у картині «Весна Меггі, Аерс-Рок» (1986) (В. Рис. 98), митець шляхом розпилення фарби тонким прозорим покриттям нашаровує білий, темний брунатний, сірий, чорний кольори, створюючи на майже пологому вертикально видовженому зображенні укоси гори подоби ущелин та гострих країв скель, а також тіні, якими моделюються нахили гірських схилів. Переходи відтінків настільки тонкі та розмиті, що нагадують ефект сфумато Леонардо да Вінчі, а біла фарба, що просвічує крізь шари інших кольорів, створює враження світіння, наче пейзаж не є земним. Поруч з тим, на окремих ділянках можна помітити шорстку фактуру, яка призначена візуально передати пористу структуру гірської породи. Загалом, пейзаж виглядає новаторським.

На реалістичну манеру, що використовував Ендрюс, вплинув його вчитель, директор Школи вишуканих мистецтв Слейда (Slade School of Fine Art) та відомий британський художник-реаліст Вільям Колдстрім (1908–1987). Колдстрім мав великий авторитет серед британських художників у післявоєнний період. У 1937 р. він разом з іншими художниками заснував школу Юстон-Роуд (Euston Road School), яка представляла групу британських реалістів, що тоді виступали проти авангардних напрямів. Після Другої світової війни він викладав у Кемберуельському коледжі мистецтв (Camberwell College of Art), а в кінці 1940-х рр. отримав посаду директора у престижній в Британії Школі вишуканих мистецтв Слейда (де свого часу також викладали Ернст Гомбріх та Люсьєн Фрейд). Колдстрім завжди писав тільки з натури. Його

реалізм ґрунтувався на ретельному вимірюванні, яке здійснювалося наступним чином: стоячи перед об'єктом зображення, художник тримав кисть вертикально на відстані витягнутої руки. З одним закритим оком він, проводячи великим пальцем вгору або вниз по ручці пензля, вимірював об'єкт або інтервал. Знайдене вимірювання порівнюється з іншими об'єктами чи інтервалами, при цьому кисть так само тримається на відстані витягнутої руки. На основі таких вимірювань митець може малювати те, що бачить око, без покладання виключно на перспективу, а поверхні картин Колдстріма містять багато невеликих горизонтальних і вертикальних позначок. Наприклад, особливо помітні вони на тілі оголеної моделі у картині «Апельсинове дерево I» (1975) (В. Рис. 99). Відповідні позначки простежуються у творах багатьох його учнів. Через свої копіткі виміри митець працював повільно.

Найбільш відомими учнями та послідовниками Колдстріма були Юан Аглоу (1932–2000) та Патрік Джордж (1923–2016), що надалі також викладали у Слейді. Однак, під впливом Колдстріма, можна говорити про школу мистецтв Слейда, куди входили також такі художники, як Енді Панхерст, Роберт Д'юкс, Клаудіа Карр, Джудіт Грін, Чарлі Міллар. При збереженні реалістичного зображення, Аглоу, як і його вчитель, звертається до традицій імпресіонізму, а також постімпресіонізму, закладених Полем Сезанном, щодо різних кутів зору на об'єкт зображення, а на тілі людської фігури можна помітити кубістичні заломы, які віддалено підкреслюють певну його схематичну побудову, та мітки замірів, що використовував раніше і Колдстрім, як зображено на картині «Подвійний квадрат» (1999–2000) (В. Рис. 100).

Школа мистецтв Глазго (The Glasgow School of Art) у Шотландії дала Британії багато відомих митців, що обрали репрезентативне мистецтво. Так, Джон Патрік Бірн (1940 р. н.) був художником, письменником сценаристом для театрів та телебачення, а також створював обкладинки альбомів, в тому числі для «The Beatles». У 1958 р. він відвідував Школу мистецтв Глазго, і на останньому курсі був нагороджений Премією Беллахаустен, найпрестижнішою нагородою школи з живопису. Критики називали його «хамелеоном», оскільки

він однаково вдало звертався до різних стилістик. «Автопортрет у квітчастому піджаку» (1971) (В. Рис. 101) створений під впливом Анрі Руссо, яким художник захоплювався все життя. Бірн злегка «видовжує» пропорції фігури, а рисунки на дерев'яному ящику, що слугує сидінням, створює в дусі часу митців-аутсайдерів. Цікаво, що через п'ятдесят два роки художник повторює мотив: також зображає творчу особистість, що сидить на розписаному ящику на тлі блакитного неба (2023). Але тут героєм постає темношкірий чоловік, одяг якого відсилає до Америки з її поп-культурою, духом бунтарства й утвердженням ідеї расової рівності.

Крім того, у Глазго зародилась група «New Glasgow Boys» («Нові хлопці з Глазго»). Завдяки однойменній виставці у 1985 р. також вживається назва «New Image Glasgow». Групу представляють художники-фігуративісти, які навчалися в Школі мистецтв Глазго в 1980-х рр. Так, Кен Каррі (1960 р. н.) створює реалістичні роботи, в яких провідним є мотив смерті, розкладання та жаху як стосовно людей, так і стосовно тварин. Дуже рідко він звертається до портретного жанру, як у випадку зображення за замовленням Університету Единбургу портрету фізика-теоретика Пітера Хіггса (2008) (В. Рис. 102). Люди на картинах Пітера Хоусона (1958 р. н.) майже завжди кремезні та перебувають у стані боротьби у скупченні таких самих сильних людей, але часом митець зображує людину наодинці із собою, у власних переживаннях (В. Рис. 103). Стівен Барклай створює натюрморти, а також зображає природу в традиціях неоромантизму.

Палким прибічником реалістичного живопису є впливовий британський художник і теоретик мистецтва Девід Хокні (1937 р. н.). Коли в інтерв'ю його запитали, що він вивчав для того, щоб досягти вершини, Хокні відповів, що пішов до Художньої школи Бредфорда у 16 років (1953–1957) і чотири роки писав з натури і це вчило його «бачити і ставити питання», а потім він пішов до Королівського художнього коледжу (1959–1962) у Лондоні, де розкрив свій живопис у кольорі. На питання, чи вчив він абстракцію, художник відповів ствердно і додав, що протягом п'ятдесятих, шістдесятих і сімдесятих років вона

панувала, але ніколи по справжньому не приваблювала його. «Спочатку абстракція виглядала неначе вона буде провідником до всього, але вона ним не є, чи не так? <...> Так, я думаю, що абстракція стане лише етапом в історії» [139].

На початку 1960-х рр., за виразом Енн Лі Морган, «Він швидко утвердив своєрідну художню ідентичність роботами на тему гомосексуального кохання, представлених у псевдо-наївному стилі, що часто супроводжувались графіті-написами» [52, с. 224], наприклад, як представлено на картині «Два хлопчики, що зчепилися», хоча подібні теми підпадали під табу у Великобританії.

У 1961 р. Хокні вперше відвідав Нью-Йорк, а згодом і Лос-Анджелес, що були набагато ліберальнішими на думку митця. Там він потоваришував із Енді Ворхолом, знайомство з яким допомогло йому потрапити у богемну середу. Художник також познайомився із Генрі Гельдцалером – найвпливовішим куратором американського арт-простору, арт-критиком та істориком мистецтва, завдяки якому отримав доступ до заможних і впливових замовників. В Америці митець здобуває справжнє визнання завдяки своїм поп-арт творам із зображенням басейнів, що давали уявлення про сонячну та яскраву атмосферу у Каліфорнії. Як описує сам Хокні, його увагу привернуло те, що Лос-Анджелес, на відміну від Парижу або Лондону, досі ніхто по-справжньому не малював, – і тому він почав писати панорамні пейзажі. На думку Емми Бейкер, представника аукціонного будинку Sotheby's, картина «Сплеск» (1966) (В. Рис. 104) «є безсумнівно одним із найбільш іконічних поп-арт зображень ХХ ст.» [140]. На те, щоб реалістично зобразити власне сплеск води художник витратив сім днів, керуючись фотозображеннями, які він робив особисто. Наприкінці 1960-х рр. художник також експериментує з «модним» фотореалізмом.

У 1980-х рр. Хокні захоплюється фотографією і створює серію фотоколажів. Однак його фаворитом залишиться живопис. За словами художника, «кольорова фотографія ніколи не була настільки доброю, тому що ви не можете сфотографувати те, що існує, в кольорі. Ви помітите, якщо у вас є

поле з ріпаком, що ріпак є флуоресцентно-жовтим. Але, якщо ви сфотографуєте його, він не такий. Це просто чистий жовтий колір» [139]. Під час виставки-шоу «Bigger & Closer» у Лондоні (2023), підготовка до якої тривала понад 3 роки, за допомогою гучномовців, проєкторів та цифрових полотен у розмірі на всю величину стін приміщень представляється близько 250 творів митця, зроблених впродовж його творчої кар'єри. Годинне шоу-виставка поділене на кілька розділів із міні-уроками, які пояснюють в тому числі, як тільки малюнок може передати справжню велич Великого Каньйону, або як фотографія не в змозі «схопити» те, як люди бачать речі насправді. Використовуючи приклади своїх картин на кріслах або фотоколажів, Хокні пояснює, як рисунок може порушувати правила оптики та відкривати відчуття часу у спосіб, у який фотографія не може. «Ми думаємо, що дивимось так само, як камера, але це не так. Ми завжди рухаємося, або очі завжди рухаються. Камери бачать геометрично, а ми бачимо психологічно» [141].

У 2000-х рр. Хокні звернувся до традиції пейзажу, пропонуючи вражаючі, яскраві, гігантські пейзажі, що виглядають художньо і водночас самотньо. Картина «Великі дерева коло Вартера» (2007) (В. Рис. 105) є найбільшою картиною в історії мистецтва, що писалась на пленері. Вона виконана на 50 полотнах і митцю доводилось робити цифрові фотографії кожного полотна на кожній наступній стадії роботи з ним, щоб з'єднати усі 50 полотен у єдину композицію на екрані комп'ютера. Саме таким чином Хокні контролював художній процес, тримаючи усю композицію перед очима [53]. Він одразу завоював прихильність публіки і за його власними словами, з початком кар'єри у 1960-х рр. він і не думав, що колись можливо буде повернутись до краси. Одні критики вказують на постійні експериментальні пошуки Хокні, говорять про силу великого мистецтва (Мадлен Люкель) й новаторство (Аластер Кертис). Його олійний живопис нагадує малюнки створені завдяки технологіям на IPAD. Митець немов використовує Apple Pencil на полотні, і ця «незвичність» прийому поруч з насиченими яскравими барвами створюють «новий світ», незнаний раніше і тому індивідуальний стиль. Дуже дивно виглядають

твердження арт-критика Лаури Каммінг, опубліковані в «The Guardian» про те, що «великим ризиком» є звернення до старої традиції пейзажу. За її словами «Питання в тому, що з нього (пейзажу) зробити в особистому та естетичному плані, як його оновити. <...> результати дивовижно низькі щодо унікальності, емоцій чи глибини. Вони жахливо добре підходять для товарів Королівської академії» [142]. Погляд Каммінг є суб'єктивним особистим баченням. Так, щодо емоцій, то глядача вони переповнюють завдяки віртуозній грі Хокні з кольорами, що «вибухають» вітальною енергією яскравих фарб, роботи є традиційними і «свіжими» водночас, а їх масштаб «накриває з головою», глядач немов входить у простір роботи; щодо глибини – споглядання прекрасного є самодостатнім актом духовного піднесення (Кант, Гегель); і якщо вже у Хокні немає унікальності, тоді що взагалі авторка розуміє під унікальністю з огляду на те, що з середини 1950-х рр. апробовані не тільки всі можливості відійти від традиційного міметичного наслідування у живописі, але й усі форми мистецтва взагалі через появу нових медіа (про кінець мистецтва неодноразово розмірковували Артур Данто, Дональд Куспіт та інші).

Британський художник Пітер Дойг (1959 р. н.) є всесвітньовідомим представником магічного реалізму. Він розпочинав кар'єру, коли популярності набувала група «Молодих британських художників» («Young British Artists»), але його не цікавили провокативна жестуальність та тактика шоку, адже цей митець надихався живописом від класики до сучасності і був прибічником фігуративного зображення ще тоді, коли це не було трендово. Все ж, його помітила некомерційна «Whitechapel Art Gallery»: 32-річний Дойг отримав престижний нагороду «Whitechapel Artist Prize» і у підсумку персональну виставку у 1991 р. у цій галереї. У 1993 р. він отримує першу премію на виставці Джона Мура за картину «Блоттер» (В. Рис. 106) (премія вручається кожні 2 роки починаючи з 1957 р. за найкращий сучасний живопис). Все це поруч з номінацією у 1994 р. на Премію Тернера приносить йому славу і суспільне визнання. Неймовірно, що вже у 2007 р. після аукціонного продажу роботи «Біле каное», яка перебувала у власності Чарльза Саатчі, та ціна

продажу якої набагато перевищила естимейт (5,7 млн. фунтів, що становило 11,3 млн. доларів США, замість очікуваного 1 млн. фунтів), Дойг на певний час стає найдорожчим сучасним живим європейським художником. Хоча тоді дохід від продажу отримав Чарльз Саатчі як продавець картини.

Твори Дойга увібрали в себе майже усю стилістику ХХ ст. В одних картинах проглядають риси наївного мистецтва – «Чумацький шлях» (1990) та гогенівського постімпресіонізму «Два дерева» (2017), іноді відчувається вплив традиції фовізму, вкраплення кольору безперечно відсилають до Поллока, а «Аліса у Боско» (2014–2023) та «Альпініст» (2019–2022) ведуть діалог із стилем Хокні. До мотиву каное, що став візитівкою Дойга, звертався канадський художник Джеймс Едуард Херві Макдональд у картині «Боброва плотина» (1919), а також відомий американський реаліст Ніл Веллівер (1929–2005) у роботах «Чоловік у каное» (1964) та «Два каное». Ніл Веллівер робив багато зображень «крізь гущавину дерев», що також простежується у Дойга. І разом з тим, Дойг є Дойгом, його манера з розмиттям та перетіканням відтінків, із прозорими заливками кольору, із бризками кольорових крапель, з уплощеною фігуративністю і багато інших рис об'єднують мистецтво художника і роблять його стиль впізнаваним. Становлення митця як особистості відбувалось між Британією, Канадою, Тринідадом – місцях, де він жив тривалий час. «Дислокація є хронічним елементом Пітера Дойга, який впливає як на його життя, так і, як наслідок, на більш практичні підходи до його творчості. <...> Він часто малює по пам'яті або по фотографії, яка провокує спогад. Цей пережитий досвід якимось чином підживлює таку автентичну манеру його малювання, яка ґрунтується на колажі спогадів, знайдених образів» [143].

Візуальність ранніх творів британського художника Гленна Брауна (1966 р. н.) черпає з естетики фотореалізму: зображення нагадують знімок на плівку, що прослідковується у триптиху «Їжа впливає/ Портрет загарбника/Реймонд МакГрат, Чертсі» (1988) (В. Рис. 107). У 1990-х рр. художник створює певну кількість фігуративних портретів у манері імпасто, його стилістика близька до художньої мови вираження представника

Лондонської школи Франка Ауербаха. Продовжуючи експерименти з експресією мазку, у 2000-х рр. художник виробляє відмінний індивідуальний стиль: зображення виконуються за допомогою застосування тонких, закручених мазків, водночас зберігається ілюзія фотографічно плоских поверхонь. Браун цитує історію мистецтва, апропріюючи зображення, змінює його колір, положення та розмір, як представлено у картині «Смертельна дискотека» (2005) (В. Рис. 108).

Те, наскільки відкритою до традиції та реалізму в цілому є Великобританія, можна простежити на прикладі творчості Ракіба Шоу (1974 р. н.), що народився в Калькутті, а з 1993 р. проживає у Лондоні. Він відомий своїми розкішними і складно деталізованими картинами, у яких «зливаються» художні традиції Заходу та Сходу (В. Рис. 109), що часто інкрустовані яскравими кольоровими коштовностями та емаллю. У 1992–1998 рр. Шоу працював у сімейному бізнесі, що варіювався від дизайну інтер'єру до продажу ювелірних виробів, антикваріату, килимів і тканин. Даний досвід дозволив йому познайомитись з найкращими витворами мистецтва та дизайну, у яких втілені індійські традиції, а у Лондоні його пристрасстю стала Національна Галерея. Тож Ракіб Шоу своєю творчістю демонструє еkleктичне поєднання стилістик, технік та традицій – від перських килимів, індійських релігійних мотивів і живопису Північного Відродження до японського лакованого посуду.

Збереження реалістичних традицій у сучасній Німеччині завдячує її культурно-політичному становищу у повоєнні часи, коли мистецтво розвивалось не єдиним, а двома протилежними, майже взаємовиключними шляхами. Після Другої світової війни культ Національного соціалістичного рейху був дискредитований і Західна Німеччина звернулася до попередніх надбань: німецького експресіонізму, нової предметності, баухазу. В той самий час Східна Німеччина, мистецтво якої скеровувалось Радянським Союзом, звернулася до репрезентативного реалізму, що зображав життя звичайних людей і був зрозумілим для робочого класу - соціалістичного реалізму.

Провідними художниками НДР того часу були Вільгельм Лахніт (1899–1962), Манфред Боттхер (1933–2001), Гаральд Метцкес (1929 р. н.) (берлінська школа), у чиїх роботах все ж простежується вплив німецьких модерністів, а також популярний художник-монументаліст Вальтер Вомака (1925–2010), в творах якого найбільше відчувався дух соцреалізму. На думку Марка Гісбурна, впливового європейського куратора та історика мистецтва, це мистецтво завжди повинно було передавати відчуття контуру, миттєво фокусувати око на зображуваному об'єкті і завжди містити в собі соціалістичний наратив, хоча насправді не сприйняло цілком і беззаперечно комуністичну ідеологію. Однак помічені відхилення могли звинувачуватись або у відсутності майстерності, або просто у тупості чи дикості: «Загальним критерієм для включення або виключення з членства Союзу художників часто були такі терміни, як «надто дико», «надто хаотично», «надто багато експресіонізму», «надто голосно», або просто «надто вільно» [46, с. 237]. Гісбурн підкреслює, що 1960-ті рр. представляли найбільший розквіт соцреалізму НДР, який в мистецтвознавчих колах іноді називають «конкретним реалізмом», де скеровуючими настановами були ясність форми, відсутність обрізаних фігур або фрагментів і побудова твору на засадах перспективи.

Одним з потужних осередків мистецтва, що дав світу всесвітньо визнаних митців-реалістів, була лейпцігська академія – Вища школа графіки та книжного мистецтва (1764 р. заснування). Вона об'єднала навколо себе своїх випускників, що згодом викладали у її стінах: Вернера Тюбке (1929–2004), що пройшов шлях від асистента до призначення ректором академії у 1974 р.; Вольфганга Маттойєра (1927–2004), професора академії; Бернхарда Хайсіга (1925–2011), що був призначений ректором у 1961 р. Дані художники складають «серце» «лейпцігської школи», або «старої лейпцігської школи».

Так, творчість Вернера Тюбке можна охарактеризувати як полістилістичну: у ній присутній соцреалізм (В. Рис. 110), стилістика бароко та маньєризму, відчувається вплив Лукаса Кранаха, Дюрера та Босха. Його «Життєві спогади судді Шульца» (1965) (В. Рис. 111) були розкритиковані за

складність метафоричного та символічного змісту, через що він мало не позбувся посади у лейпцігській академії. Найбільш відомим є його монументальний твір на державне замовлення, що зображав німецьку селянську війну, під назвою «Рання буржуазна революція у Німеччині, 1525». В той час соціалістичній державі НДР потрібно було віднайти попередні соціальні події, що стверджували б «опір капіталізму», у старій історії - через революції простого люду. Велетенський поліптих, над яким Тьобке працював 11 років, був заввишки 14 метрів і 123 метри довжиною і вміщував понад 3000 фігур.

Вольфганг Маттойер, надихаючись творчістю Рене Магріта, завжди створював неоднозначні картини. Так, у картині «Колос» (В. Рис. 112) гігант спирається на місто і невідомо, чи він захищає, чи душить його. Обличчя Колоса може нагадувати Муссоліні, а відтак, – мати стосунок до питань фашистського режиму. З іншої сторони, твір можна тлумачити як критику НДР, з постійним владним контролем та натиском. Красномовними є назви творів «Сусід, що хоче літати» (В. Рис. 113), яка зображує чи то затишок, чи то обмеженість і прагнення за допомогою крил полишити, вирватись за кордони; або твір «За семи горами» – алюзію на свободу на барикадах Е. Делаакра.

У той самий час Бернхард Хайсіг черпав натхнення у експресіонізмі. Стилїстика його творів подібна до тієї, у якій працювали Оскар Кокошка, Отто Дікс. Його навіть можна зарахувати до передвісників неоекспресіонізму, що поширився наприкінці 1970-х рр. Твори митця здебільшого зображають гіркі та неприємні сторони життя, багато робіт присвячено військовій тематиці та жахам нацизму. Так, у триптиху «Фортеця» (1980) (В. Рис. 114) із серії «Фортеця Бреслау» зображена агонія фашизму: торттури, замордовані жертви, розпусні розважальні програми на фоні руїн та тяжко травмованих. Місивом фарб експресивно зображена плоть та залишки від неї. Хайсіг створював цю роботу у час, коли критика фашизму заохочувалась на державному рівні і була частиною соціалістичної пропаганди. При цьому художник напевно обрав форму триптиху не випадково. Тема кривавої нелюдності та жертв війни

осмислювалась німецькими художниками після Першої світової війни. У 1933 р. Отто Дікс, який пішов на фронт добровольцем (1914–1918), створив одну з найвідоміших своїх робіт під назвою «Війна. Триптих» (В. Рис. 115), Сама форма триптиху відсилає до вітварних триптихів, і зокрема «Ізенгеймського вітварю» Маттіаса Грюневальда, що зображує Розп'яття. Таким чином, Дікс провів паралель між найжахливішими подіями в історії людства, показав, як люди вкотре розпинають один одного.

Як респектабельний митець НДР, Хайсіг створював і твори соціалістичної тематики, наприклад, «Бригадир» (1970 р., перероблена у 1979 р.) (В. Рис. 116). Він залишився вірним своїй впізнаваній експресивній манері до кінця життя, що можна побачити у численних портретах, в тому числі у «Автопортреті» (2005).

І Тюбке, і Маттойер і Хайсіг при житті набули міжнародного визнання, а їх твори представлялись у секції «Соціалістичний реалізм» на Documenta, міжнародній виставці сучасного мистецтва, що кожні п'ять років проходила у Касселі. Крім того, на відміну від інших, вони могли вільно відвідувати та подорожувати на міжнародні заходи, якщо це слугувало позитивному іміджу НДР [46]. Їх вважали пропагандистами, але зараз вони «реабілітовані», оскільки їх картини говорили «завуальованою мовою».

Відомий сучасний німецький художник Нео Раух (1960 р. н.), що став провідним представником нової лейпцігської школи, як і його дідусь та батьки також навчався у Вищій школі графіки та книжного мистецтва у Лейпцігу та був студентом Хайзіга з 1986 р. до 1990 р., а з 1993 р. до 1998 р. – його персональним асистентом. За виразом Віктора Сидоренка, поєднуючи в єдине ціле елементи традиції академічного живопису і сюрреалізму, представники нової лейпцігської школи «визначили, по суті, нові напрями у розвитку новітнього німецького живопису» [144, с. 137].

Дійсно, форми зображень у Рауха виконані академічно і поруч з тим чітко відчувається вплив Джорджо де Кірко, а в дивних формах фантастичних істот – Далі та Макса Ернста. Одні вважають, що його картини наративні і через це

зрозумілі, інші вважають їх абсурдними. Насправді, можна легко впізнати людей та речі, однак зміст творів зазвичай залишається загадкою, подібно до змісту сновидінь. Його колірна палітра є впізнаваною, яскравою, переповненою контрастним поєднанням майже локальних плям кольору, що зближує твір з візуальністю поп-арту. Митець надає перевагу темним насиченим тонам, за допомогою яких ще більше підсилює напругу і атмосферу небезпеки, як відчувається у картині «Чужий край» (2016). Доволі часто він змінює масштаби зображуваного, як у роботі «Болото» (2003), через що картина немов «оповідає» сюжет з казки німецьких літераторів братів Грімм. Автор уникає тлумачення своїх робіт, наголошуючи на тому, що вони спонукають сприйняттю за межами зрозумілого, однак куратори та арт-критики доволі часто прив'язують зображення його творів до біографії митця. Наприклад, у картині «Блакитна риба» (В. Рис. 117), критики стверджують, що образи жінки та чоловіка, який допомагає останній вийти з чрева риби, є схожими на дружину Рауха, Розу Лой, та самого художника.

Вважається, що саме завдяки «законсервованому» збереженню академічних традицій у соціалістичному реалізмі НДР, стала можливою сама поява наступного покоління художників, що звертались до реалістичної форми у живописі в Німеччині. Тож, ще одним яскравим представником нової лейпцігської школи є німецький художник грецького походження (син грецьких політичних емігрантів) Аріс Калазіс (1967 р. н.). Він народився у Лейпцігу і так само закінчив лейпцігську академію. Як і Раух, він мав виставки у США; приймав участь у Венеційському бієнале.

Аріс Калазіс притримується думки, що, незважаючи на натуроподібну форму, уся європейська традиція (окрім дуже вузького розуміння реалізму у ХІХ ст.) свідчить про живопис вигаданої реальності. Його картини відображають стани поза межами реального. Незвичним є процес творчості, за якого митець не працює з ескізами, адже ніколи не знає, що зобразатиме наперед. Відправним пунктом є місце, обставини. Калазіс досліджує знайоме місце, або те, що привертає його увагу, фотографує і потім в точності відтворює

на полотні. Саме в процесі йому «відкриваються» певні ідеї: речі і обставини «підказують», яким повинен бути сюжет картини. Більшість його творів, як, наприклад, «Втрачений» (2012) укорінені в традицію магічного реалізму, коли перед глядачем постають впізнавані образи чи речі, але їх сприйняття є загадковим, містичним, а сюжет містить в собі певну загрозу. Художник рідко звертається до позачасових, універсальних ідей. Одним з виключень є картина «Батьківщина» (2020) (В. Рис. 118). Хоча автор народився і живе у Лейпцігу, йому знайоме відчуття втрати дому з історії його батьків, що емігрували з Греції під час громадянської війни 1943–1946 рр. «Цю втрату неможливо психологічно компенсувати прокламаціями з боку політики та економіки, бо світова політика пропагує міркування, які не мають нічого спільного з якостями душі» [145]. Усі твори художника є академічними та мають високу деталізацію. Він створює близько п'яти картин на рік.

Маркус Матіас Крюгер (1981 р. н.) представляє молоде покоління художників, що також закінчили лейпцігську академію. Рівень майстерності та піднесена поетизація природи у його творах змушують згадати шедеври класичного мистецтва таких великих майстрів пейзажу, як Клод Лоррен та Якоб ван Рейсдал. Проте якщо Лоррен змальовував красу італійської природи з античними руїнами, з світанками та заходами сонця (хоча ця краса і була ідеально вивіреною в уяві митця), а в пейзажах Рейсдала впізнається північна природа, то Крюгер створює уявну красу, якої, мабуть, не могло б і існувати, якщо її не створити штучно. Так, у творі «Озеро» (2015) форма водойми утворює чіткий квадрат, у творі «Пагорб» (2021) (В. Рис. 119) дерева дикого лісу виглядають так, неначе їх кронам надав ідеальної форми садівник. Гармонічна панорама врівноваженістю втворює упорядкованості, притаманної ренесансним видам (П'єро делла Франческа, Антоніо Поллайоло). І разом з тим, твори Крюгера наводять на думку, що краса Версальського парку та садів Фонтенбло виражає той ідеал, що був можливий лише через синтез природного з людською уявою та працею. Тому й сприймаються ландшафти Крюгера як можливі у дійсності, як куточки природи, у які хочеться зазирнути.

Найуспішніший німецький художник сучасності Герхард Ріхтер (1932 р. н.) народився у Дрездені і художню освіту отримав у 1951–1956 рр. у Дрезденській академії мистецтв в НДР, тобто в країні, де підтримувався соціалістичний реалізм у мистецтві. За словами Ріхтера, академічна традиційна освіта мала величезний вплив на нього, він увібрав художні прийоми, властиві класичному живопису, ознайомився зі спадщиною всіх епох до моменту зародження заборонених до вивчення в академії авангардних напрямів (за винятком допустимого до вивчення кубізму Пікассо та експресіонізму Ренато Гуттузо: ці художники симпатизували комунізму). Наприкінці 1950-х рр. митець відвідує Всесвітню виставку «II Documenta'59». Мистецтво після 1945 року. Міжнародна виставка» у Касселі, організованій Арнольдом Бодє (Західна Німеччина), де він наживо знайомиться з роботами Джексона Поллока, Лучіо Фонтани та іншими сучасними представниками абстрактного мистецтва із різних країн світу. І його захоплює світова слава цих митців, виникає нестримне бажання бути в ногу з тими, хто задає світовий тон у мистецтві. Ріхтер фактично «втікає» з НДР у 1961 р., адже після прибуття у Західну Німеччину він оформлює статус біженця. У листі до професора Хайнца Ломара, що підтримував його у Дрездені, він пише: «Причини здебільшого пов'язані з моєю кар'єрою <...> Коли я кажу, що весь культурний «клімат» на Заході пропонує мені та моїм мистецьким зусиллям більше, що він більш сумісний із моїм способом існування та моїм способом роботи, ніж клімат на Сході, я вказую на головну причину свого рішення» [146]. У ФРН він закінчив Дюссельдорфську академію мистецтв (1961–1964), де викладались виключно практики авангарду.

Не зважаючи на те, що у Західній Європі активно просувалась абстракція, Ріхтер ніколи не відвертався від фігуративного мистецтва, хоча однаково яскраво зарекомендував себе і як фотореаліст, і як абстракціоніст. У ФРН спершу він створював роботи в стилістиці поп-арту, так званий «капіталістичний реалізм». У середині 1960-х рр. експериментував з фотографією. Тоді виникає його знаменита «розмитість», як представлено у

картині «Жінка, що спускається сходами» (1965). Згодом Ріхтер захоплюється фотореалізмом, яскравим прикладом якого є картина «Бетті» (1988) (В. Рис. 120). Його стиль є впізнаваним, попри те, що художник завжди знаходиться у пошуках незвіданих пластичних рішень, і привносить нове у власну манеру, що можна помітити у роботі «Елла» (2007).

У Франції реалістичний живопис зберігся завдяки політичному впливу *Parti communiste français* (французької комуністичної партії), членом якої був також Пікассо. Типово соцреалістичні роботи створював Жан Амблар (1911–1989), як представлено на фресковому розписі «Паровий молоток» (1952), продовжуючи традицію ХІХ ст. зображати шахти, кузні, працю робітників, як це робили французькі художники Гюстав Курбе, Максимільєн Люс, Константен Еміль Менсьє. Як стверджує куратор та історик мистецтва Сара Вілсон, абстракція була трендовою, але тільки французький соціалістичний реалізм викликав політичні дебати довкола концентраційних таборів, бомбардувань, колоній та американізації [46]. Так, французький художник Борис Таслицький (1911–2005), син єврейських емігрантів, пройшов війну, концтабори у Франції, а потім і Бухенвальд. Під загрозою смерті, він викрав папір з проектного бюро СС та створив сотні начерків своїх співкамерників (бухенвальдські портрети). Його твір «Маленький табір в Бухенвальді» (1945) (В. Рис. 121) зображує посеред двох брудних бараків напівмертвих від голоду, хвороб та катувань в'язнів концтабору, які складають на візок людські рештки-скелети.

Всесвітню славу здобув французький художник Жерар Гаруст (1946 р. н.), творчість якого критики відносять до французького гіперманьєризму (анохронізму). У своїх творах художник часто зображає себе, але у контексті міфу, релігійної історії чи цитати з історії мистецтва. Його твори, особливо більш раннього періоду (В. Рис. 122) за живописною вітальністю, колоритом, побудовою форм можна зіставляти з творчістю представників українського необароко.

Робін Кід (Robin Kid a.k.a. The Kid) (1991 р. н.) є нео-поп художником, що має голландське коріння, який живе та працює у Франції. Роботи художника є

монументальними, гіперреалістичними та видовищними. Вони підіймають різноманітні соціальні, політичні питання і несуть у собі бунтарський, часто образливий відтінок. Поєднуючи живопис з інсталяцією (рис.) автор розширює сприйняття твору і звертається до традиції концептуалізму. А колажність деяких робіт (В. Рис. 123) дозволяє сприймати контрастні розрізнені у часі і місці образи, що провокують ланцюг асоціацій та непростих питань на задану митцем тему.

Бельгійський художник Ян Ван Імшут (1963 р. н.), самопроголошений майстер «анархо-бароко», «перевідкриває» фігуративний живопис та історію мистецтва з 1990-х рр. і до сьогодні. У недавній серії картин «Le bouillon de onze heures» (бульйон об одинадцятій годині) він досліджує надбання майстрів натюрморту XVII ст. Так у творі «Сніданок Хуаніто (Щасливий Харлем)» (2019) (В. Рис. 124) він буквально цитує «Накритий стіл з шинкою і булочкою» Віллема Класа Хеда (В. Рис. 125). Побудова композиції, срібні тарелі та чайник, склянки, шинка та булочка, біла скатертину поверх столу – усе виглядає як омаж видатному майстру Золотої доби голландського живопису. Однак форма та колорит твору Ішота, залишаючись реалістичними, не переслідують мету «обманки», як це робили старі майстри. Тут є місце імпресіоністичній складності колориту у відтворенні білого кольору скатертину, звернення до постімпресіоністичних традицій Поля Сезанна щодо кількох точок сходу при побудові перспективи, експресіоністична видозміна форми. Таким чином, «старий» світ виглядає на сучасний лад, поєднує класичні та посткласичні традиції живопису.

У Італії всесвітню славу здобув Карло Марія Маріані (1931–2021), що звернувся до класичних традицій під впливом захоплення у 1970-х рр. працями мистецтвознавця Йоганна Вінкельмана та одного з основоположників неокласицизму художника й теоретика Антона Рафаеля Менгса. Як зазначав сам Маріані, «Мені відкрився світ, всесвіт, щось, що змусило мене знову прийняти міф про красу, гармонію» [147, с. 25]. Як і інші митці 1970-х рр., у той час Маріані кинув виклик модернізму. Його постмодерністичне звернення

до ідеалів кризи Античності, до класицистичних канонів, цитування старих майстрів у постіндустріальному суспільстві критики відносять до італійського гіперманьєризму (анахронізму). Його образи у своїй подобі і пластиці нерідко втілюють красу мадонн Рафаеля, як представлено у роботі «Монстри Грейс» (2008). Жіноча краса подана як канонічна, ідеальна і тут є впізнаваним античний взіреть, що являє неперехідну цінність (В. Рис. 126). Поруч з тим, його творчість не здається чимось заскоруглим. Не даремно твори митця презентувались на Венеційській бієнале, в Музеї сучасного мистецтва у Нью-Йорку, у Центрі Жоржа Помпиду та багатьох інших музеях сучасного мистецтва. Класичні ідеали та витончена краса проникають у свідомість сучасників, немов у сюжеті картини «Луна проникає крізь замкнені очі» (1995).

Італійський художник молодого покоління Роберто Феррі (1978 р. н.) надихається традиціями бароко (зокрема, Караваджо), академізму (Давид, Енгр, Бугро), романтизму та символізму. Про його «анохронізм» критики кажуть, що митець поступається тільки сюрреалізму як методу модернізму, за допомогою якого досягається нове прочитання старих міфів. Феррі зображає ангелів і демонів, майже завжди оголених, сповна оспівуючи пластику людського тіла. В його роботах стільки ж багато темного, а іноді й садо-мазохістського або ж блюзнірського, скільки й красивого. Його Люцифер – неймовірний, витончений красень. А сирена попри рокову звабливість викликає почуття жалю, немов жертва (В. Рис. 127). Митець досліджує темні сторони підсвідомого людської душі. Його картини відображують його власний внутрішній світ. Так, Феррі притримується східної концепції щодо нероздільності добра і зла, чорного та білого, інь та янь. Це можна простежити у картині «Вічне прощання», де у янгола-жінки чорне крило, а у янгола-чоловіка – біле. У обох тільки по одному крилу і вони не зможуть злетіти, але це їх об'єднує. Картина викликає рефлексії і щодо боротьби світлого і темного, чистого і гріховного, і щодо нерозривного співіснування одного з іншим, немов темне покликане відтіняти світле.

Роберто Феррі не заперечує щодо віднесення своєї творчості до мистецької течії «кітч», заснованої у 1998 р. норвезьким художником Оддом

Нердрумом (1944 р. н.). Течія включає художників, що дотримуються класичних традицій та наслідують виражальні прийоми і наративність, притаманну старим майстрам. Кітч визначається як синонім грецького «техне» (вміння, ремесла, майстерності). На думку Одда Нердрума, який надихається творами Караваджо та Рембрандта, якби останній творив сьогодні, його роботи так само відносились би до кітчу, тобто кітч є вираженням класичної фігуративності сьогодні. Художник вважає, що те, що ми називаємо «кітчевим» мистецтвом, є наслідком концепції модернізму «зроби це новим». Це наполягання на новизні пронизує мислення інституцій, критиків, митців та публіки та фактично придушило те, що Нердрум найбільше цінує у творі мистецтва: сентиментальність, пристрась, пафос і самодостатню очевидну майстерність та емоцію в чистому ремеслі [47].

Мистецька позиція Нердрума стала філософією для багатьох його учнів і послідовників. У період 2002–2010 рр. у Норвегії, Німеччині, Швеції, Італії було організовано 11 виставок кітчу, в тому числі Біенале кітчу у Венеції у 2010 р. Рух міцно утримує позиції і з кожним роком набуває нових членів не тільки з Європи, але й по всьому світу, про що свідчать дані з онлайн-ресурсу <https://worldwidekitsch.com>.

Отже, незважаючи на міцно укорінені традиції авангарду у Західній Європі, інтерес до реалізму у певних художніх осередках не зникав. У Великій Британії завдяки Л. Фрейду (неоекспресіонзм), Д. Хокні (поп-арт), П. Дойгу (магічний реалізм), впливу Лондонської школи, шкіл Юстон-Роуд, Слейда та Глазго реалістичний живопис перетворився на «бунтарську відповідь» абстрактному живопису. У Німеччині, де повернення до традицій авангарду відбулось після падіння Третього Рейху, наступником у збереженні й розвитку академічних форм вираження стала НДР, що підтримувала курс на соцреалізм у мистецтві. Г. Ріхтер, який отримував освіту у Дрезденській академії мистецтв, здобув славу, в тому числі, завдяки своїм фотореалістичним творам, а Н. Раух є відомим художником молодшого покоління, що представляє «нову» лейпцігську школу. У Франції та Італії з 1970-х рр. поширилось явище

гіперманьєризму, або анохронізму, яке можна охарактеризувати як звернення до історії класичного мистецтва. Бельгійський художник Я. В. Імшут проголошує, що його творчість представляє собою «анархо-бароко», хоча за манерою і світовідчуттям він наближується до французького гіперманьєриста Ж. Гаруста. На прикладі творчості зазначених митців простежується тенденція звернення до експресивно-реалістичних форм, а доробок К. М. Маріані доводить, що звернення до традицій античності не заважає класицистичним смакам митця бути актуальними зараз. Водночас, у Норвегії зародився і поширився на весь світ напрям і філософська концепція кітч, що розуміє сучасний живопис, виконаний з дотриманням канонів академічної майстерності, як кітч (відлуння тези модерністів) без негативних конотацій, а у розумінні високого мистецтва.

Висновки до розділу 3

Звертаючись до питань поширеності реалістичного живопису на Заході, слід зазначити, що його становище у США та Західній Європі не є однаковим. Водночас, варто підкреслити, що Америка як і раніше задає тон на світовій арені мистецтва. Тож у США ліберальність та демократичність суджень зачепила і реалізм: на даний час він конкурує з безпредметним живописом, а також з іншими видами мистецтва «на рівних», завдячуючи всеохоплюючому впливу поп-арту, «первородності» фотореалізму, унікальності «contemporary» реалізму, що зародився у 1960-х рр. і відкритості до естетики кітч. Крім того, американське суспільство, що до кінця 1940-х рр. захоплювалось класичними традиціями і мало значні школи реалізму, цінуючи власну історію і ідентичність у культурі, органічно приймає реалізм у творчості американських митців і цінує зіставлення їх із старими майстрами.

У Західній Європі практика реалістичного живопису по різних країнах поширена нерівномірно. Найбільше – на рівні всесвітньовідомих імен – реалізм представлений у Великій Британії (Л. Фрейд, Д. Хокні, М. Ендрюс, Г. Браун,

П. Дойг). Тут визнана і популярна творчість місцевих відомих художників – випускників шкіл Слейда, Глазго (Ю. Аглоу, П. Джордж, Д. П. Бірн, К. Каррі, П. Хоусон, С. Барклай та інші). У Німеччині (в силу збереження реалістичної школи на теренах НДР) класичні традиції цінуються на сході країни. Зірковими стали імена представників лейпцігської школи; одними з найдорожчих є фотореалістичні твори Г. Ріхтера. У решті європейських країн реалістичний живопис поширюється на рівні місцевих вподобань. Міжнародного інституційного представлення набули окремі художники: італійці К. М. Маріані та Р. Феррі, француз Ж. Гаруст, бельгієць Я. В. Імшут, молодий голландський художник Р. Кід, що живе у Франції. Окремо слід виокремити вагомий рух «кітч» (основоположники – норвежець О. Нердрум та його учні) як уособлення майстерного нарративного *fine art* живопису.

Отже, як у Америці, так і у Європі відбувається «відродження» реалізму. Прикметними рисами західного реалістичного живопису на межі ХХ–ХХІ ст. на прикладі творчості знаменитих митців є: *наслідування старих майстрів* (Т. Кафар, К. Вайлі, Д. Лігар, М. М. Ерлебахер, рух кітч); *повернення до краси* (В. Коттон, Д. Каррін, М. М. Ерлебахер, К. М. Маріані); *інтерес до людського тіла* (Л. Фрейд, Ф. Перлштейн, Д. Каррін, Д. Савіль, А. Леслі, Е. Фішль, П. Хоусон); *відродження портретного жанру* (А. Кац, Ч. Клоуз, Д. Хокні, Е. Ворхол, Ф. Перлштейн, Г. Ріхтер); *еклектичність* (Д. Салле, Р. Шоу); *сентиментальність* (В. Коттон, К. Махаффі); *використання у живописі мови нових технологій* (Д. Хокні); *натурний живопис*, характерний для англійців (В. Колдстрім, М. Ендрюс); *магічний та фантастичний реалізм* (Н. Раух, П. Дойг, А. Калазіс, Ж. Гаруст, К. М. Маріані), *звернення до експресивно-реалістичної форми* у європейських митців-представників гіперманьєризму (Ж. Гаруст, Я. В. Імшут). Акценти у творчості митців змістилися з новизни на переосмислення і перевідкриття традиції, а сучасне мистецтво позбулось «едіпового комплексу» стосовно класичного мистецтва.

РОЗДІЛ 4.

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РЕАЛІСТИЧНИЙ ЖИВОПИС (1989–2023)

Історія розвитку реалізму розпочалась на теренах України задовго до появи однойменного напрямку у ХІХ ст., розквіту передвижництва та творчої діяльності художників ТПХ (К. Констанді, М. Кузнецова, М. Скадовського тощо). Дмитро Горбачов говорить про те, що ознакою козацького бароко (ХVІІ ст.) було «поєднання символічних та реалістичних форм [5, с. 104], моделюючи образ, художники писали його скульптурно-пластично, було «синтезовано західну та східну манери» [5, с. 110]. Крім того, реалістичність образів гетьманів (без бороди та із зачіскою-оселедцем), пишній квітковий орнамент вбрання на іконах, з одного боку, сприймалися як відхилення від канону, а з іншого – надавали творам особливих, національних рис. Саме тому барокові традиції набули особливої актуальності на початку 1990-х рр., коли українські митці прагнули віднайти вияви національної ідентичності у образотворчому мистецтві минулих століть.

Впродовж ХІХ ст. зв'язок з народною культурою відчувається у академічних творах С. Васильківського, А. Гороновича, В. Орловського, М. Пимоненка, М. Рачкова, С. Світославського, В. Тропініна, К. Трутовського, Т. Шевченка, В. Штернберга тощо. Мистецтво початку ХХ ст. відзначено модерністським впливом художників Г. Головкова, М. Жука, Ф. Кричевського, О. Мурашка, О. Новаківського, С. Прохорова, П. Холодного, О. Шовкуненка, які трансформували реалістичне зображення, збагачуючи його стилістичними прийомами імпресіонізму, модерну, постімпресіонізму, а вже в 1917 р. була утворена Українська академія мистецтв (на цей час – НАОМА), у 1921 р. – Харківський художній вищий навчальний заклад (нині – Харківська державна академія дизайну і мистецтв), поруч з тим давню історію мають також Одеське художнє училище (на цей час – Одеський художній фаховий коледж ім. М. Б. Грекова) та закарпатська школа живопису. У цих осередках

мистецької освіти через покоління передавались академічні традиції за доби радянської влади в Україні.

В еволюції художньої мови наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. В. Сидоренко чітко виділив поєднання впливу кількох чинників, таких як: «1) розпад системи ідеологічного контролю і швидке руйнування пріоритетів єдиного творчого методу – соцреалізму; 2) виразний прогрес у пошуку історичного національного підґрунтя на противагу інтернаціоналізму; 3) відкриття безкінечного розмаїття форм сучасного світового мистецтва» [144, с. 52]. В Україні академічна майстерність розкрилась по новому в контексті сучасності.

4.1. Традиції та трансформації відтворення дійсності у доробку представників «Нової хвилі» й інших митців України

Послуговуючись вправністю у реалістичній майстерності, що прищеплювалась через академічну художню освіту, та надбанням національних художніх традицій, митці «Нової хвилі» активно трансформували мову українського реалістичного живопису від кінця 1980-х рр. «Наскрізною ниткою» через український трансавангард проходить «лінія бароко», що на думку Г. Скляренко є «однією з засадничих в українській культурі» [148, с. 35], яскраво вплітаючи у себе прийоми експресіонізму, поп-арту, інших напрямів, створюючи переплавлений в єдине ціле постмодерний мікс класичних і посткласичних мистецьких традицій.

Вільна живописність, театралізація, декоративність, романтизація, внутрішнє напруження та прихованість змісту супроводжують твори Сергія Панича «Занепалий лебідь» (1988) (В. Рис. 128), Валерії Трубіної «Та, що входить у тінь» (1991) (В. Рис. 129), «Фонтан любові» (1994), Дмитра Кавсана «Велика карлиця» (1991). Парадна пишність та химерність тут апелює до характерної барокової екзальтації, а розмиття форм, їх видозміна, мерехтіння

нашарованих кольорів відсилають до традицій експресіонізму на стику з імпресіонізмом.

Розмитість контурів припала до душі не тільки художникам «Нової хвилі», але й багатьом іншим митцям, хоча кожен з них застосовує її у індивідуальній манері. Так, вона простежується у творчості Владислава Шерешевського у картині «Що ви говорите?», Петра Бевзи – у творі «Чудо Св. Георгія. До світла» (2013), Ігоря Губського – у «Інфанті» (2014), Віктора Сидоренка – у «Cytrochronismus1» (2001), Андрія Цоя – у «Pinocchio & Plan» (2018) тощо. У класичному бароковому мистецтві прикладом розмитого зображення у дзеркалі є робота Дієго Веласкеса «Венера з дзеркалом» (1647–1651).

Своєрідно у графічній манері звернулись до барокової естетики Арсен Савадов (1962 р. н.) та Георгій Сенченко (1962 р. н.) у творі «Чорні мавпи» (1991) (В. Рис. 130). Живописна робота, наповнена формами картушу і численними закрученими лініями, створена штрихами, немов офорт. За висловом А. Савадова, «Європа є гігантським бібліотечним сховищем, це – гігантське скупчення пилу, і тепер ми намагаємося створити з цього пилу банку супу Кемпбелл» [149]. Вікторія Буралака виразила думку, що панувала серед мистецтвознавців у період 1990-2000-х рр., коли жваво обговорювався феномен «творчості Савадова» і «постсавадизм»: «Можливо, ніхто інший і не розібрався б у процесуальних тонкощах деконструкції Музейної картини. Однієї лише «Печалі Клеопатри» (створеної в 1987 році у співавторстві з Сенченком) досить, щоб з усією можливою повнотою сформулювати принципи постмодерністського формосмислоутворення» [150, с. 9].

Юрій Соломко (1962 р. н.) теж звернувся до музейної картини, виказуючи захоплення витонченому мистецтву, зокрема шедеврам Ж.-О. Фрагонара, у своїх творах «Поцілунок крадькома» (1991) (В. Рис. 131), «Омаж рококо» (2020). Художник започаткував «картографію» - живопис на мапах. За його задумом, складним візерункам географічних контурів-позначень вторують вишукані форми вбрання доби бароко та рококо. Водночас, у «Поцілунку

крадькома» Ю. Соломко сплющує людське тіло, створює силует, експериментуючи з естетикою поп-арту як стилістично, так і засадничо, адже твір Ж.-О. Фрагонара стає переінакшеним готовим об'єктом. Крім того, за виразом Г. Скляренко, митець запропонував подорож по «географії культури»: «Художник співставляє у своїх творах два виміри реальності – географічний, що уособлює карта світу як знак наукових відкриттів нового часу, і живопису, картини, яка саме в той час остаточно визначилася як завершена і самостійна форма мистецтва» [27, с. 379].

«Художник О. Ройтбурд, посилаючись на поп-арт, стверджував, що творчість Ворхола була відомою в Радянському Союзі майже від початку з ілюстрованих книжок «Кризис безобразия», «Искусство обреченного мира». Графічність, силуетність, трафарети, що давали лише натяк на об'єм, а іноді взагалі його позбувалися, чистий колір, портрети-обличчя в будь-яких яскравих контрастних тонах, окрім натуралістичних, нерідко виділений окремим кольором контур – все це вабило молодих митців прийдешньою сучасністю. <...> Яскраво поп-арт трансформувалася у «нац-арт» у творчості О. Тістола і М. Скугаревої, К. Реунова та Я. Бистрової» [151, с. 261, 262].

Почерк художника Олега Тістола (1960 р. н.) сформувався досить рано і проглядається ще в автопортретах митця 1978, 1985 рр.: характерна палітра кольорів з переважанням оливкового, сріблястого та блакитного тонів, навмисне уникнення натуралізму – олія, немов плавлена рідина, обтікає форми, що в окремих місцях позбуваються меж. Іноді лише обриси призначені дати змогу уяві завершити образ (В. Рис. 132). Такою є його вільна живописність. Примітно, що завдяки прийомам поп-арту, завдяки трафаретності, розмита, ніби дощем, картина набуває струнких ліній, і стає реалістичною, як можна побачити у творі «Там» (1990) (В. Рис. 133). Тож, О. Тістол також поєднує стихійне буйство українського необароко та міжнародний поп-арт. Його знамениті пальми із серії «ЮБК» (2014–2015) «черпають» з традицій шовкографій Е. Ворхола.

Творчість групи «Вольова грань національного постеклектизму», куди входили О. Тістол і М. Скугарєва, К. Реунов та Я. Бистрова, у 1989 р. критик Костянтин Акінша означив як нац-арт, що не дивно, адже митці прагнули створити національний стереотип, звертаючись до національної історії. За виразом О. Авраменко, О. Тістол та К. Реунов уважно розібралися з визначенням Ж. Бодріаром «ключового терміну постмодерністської філософії – симулякру, який означає зображення того, чого насправді не існує. Ідея щодо роботи зі стереотипами, власне найвиразнішими прикладами симулякрів, помістила митців у саму гущу казана постмодерністського бурління світового мистецтва» [152, с. 51]. Як слушно зауважив Ігор Абрамович, «Лідер гурту Тістол до національних стереотипів відносить атрибути гетьманської влади, фрагменти вулиць і краєвидів, історичних персонажів» [153, с. 14]. Та одним із найголовніших стереотипів кожної національної культури він вважав дизайн грошей та додавав: «Незалежно від художньої цінності та технічної якості гроші – це найпоширеніший твір мистецтва» [152, с. 95]. Однією з ключових робіт у серії «Українські гроші» є монументальна картина «Роксолана» (1995), абсурдна, іронічна, полістилістична, і попри те міцно пов'язана з *fine art*, з прекрасним та класичним.

Національним колоритом у стилістиці поп-арт пронизані твори Миколи Маценко (1960 р. н.), наприклад, «А. Шевченко» (2006) (В. Рис. 134). Співзасновник «Нацпрому» разом з О. Тістолом у 2017 р. створює роботу «Кохайтеся чорнобриві». Цей твір ламає усталений образ шевченківської Катерини, що постає в уяві, коли бачиш його назву, заміщуючи трагічну історію щасливим національним стереотипом: українська дівчина цілує чоловіка козацького роду на своїй землі, а земля приносить їм свої дари. У зображенні пари вгадується «стиль» О. Тістола, тим часом як графічно змальовані плоди долом – впізнавано створені рукою М. Маценко, що в подібній манері зображав овочі та фрукти у роботі «Щастя в праці» (2007). М. Маценко майстерно послуговується і академічним реалізмом у такому творі, як «Гранат» (2007).

Ужгородські художники Р. Саллер, П. Ковач з закарпатського об'єднання «Поптранс» в «плакатному стилі» сполучають у живописі закарпатський колорит, «трафаретність» у традиціях поп-арту, «замішені» на локальному гуморі. Поп-арт вабив митців «смаком сучасності». Можна сказати, що даний інтернаціональний напрям не вичерпує себе до сьогодні у світі і Україні. Портрет Гоголя в роботі Ю. Соломко «Геній місця» (2017), Юлії Тимошенко у роботі І. Гусева візуально є класичними прикладами поп-арту. Мовою засобів вираження реалістичного живопису оперує «К. Реунов у роботах, присвячених обкладинкам Форбс, І. Гусев у картині «Повернення Елвіса» (2010) (В. Рис. 135), М. Мамсіков у творі «Акула» (2012) із зображенням надувної кулі-акули – предмету повсякденності. До поп-арту тут відсилає наратив зображеного» [151, с. 262].

Одеський художник Вадим Bondero (1967 р. н.) позначає свою творчість як сюрреалістичний нео-поп. Засади естетик сюрреалізму і поп-арту найперше впадають в око неспокушеному глядачу. Однак, відсилок в історію мистецтва набагато більше. У творі «Тріумф сріблястого кролика» (2018) (В. Рис. 136) автор зображає відому нео-поп скульптуру Джеффа Кунса (створену у 1986 р.) у zenіті сьогоденної слави. Робота «Кролик» Д. Кунса була продана у 1919 р. за 91,1 млн. доларів. Решта ідентичних скульптур із однойменної серії була продана більше тридцяти років тому по 40 тис. доларів. Подібний розрив у ціноутворенні свідчить, що художня цінність твору не є першорядним ідентифікатором вартості, адже інакше, вона зростала б на десятки відсотків з плином часу, але не у 2275 разів. У картині «Тріумф сріблястого кролика» Bondero зображає також «Рожеву пантеру» Д. Кунса, авангардну скульптуру Генрі Мура, гамбургер, що відсилає до скульптур поп-арту Класа Ольденбурга. За словами художника, «Іміджі, якими переповнений наш світ, агресивно атакують наше свідоме та підсвідоме. Поступово вся ця вакханалія крикливої візуалізації порожнечі стає константою, що супроводжує сучасне бачення навколишньої дійсності» [154]. Bondero не заперечує цього, але пропонує власну альтернативу. Він змішує стилі та напрями і переосмислює готові

образи. Так, у зазначеній роботі кумири сучасного мистецтва постали із води, немов народжені божества (Венери у творах С. Боттічеллі і О. Кабанеля). Вони «непотоплювані» на відміну від будь-чого іншого. Зображені люди нагадують радянських атлетів, кульмінаційний пафос композиції зіставляється з соцреалізмом, попри те у ритмі картини можна вловити вплив традицій Відродження, якщо пригадати композицію «Весни» С. Боттічеллі. Bondero нашаровує на мінімалістичний концептуалізм сучасної масової культури власні рефлексії та не перериває діалог з класичним мистецтвом.

Ігоря Коновалова (1965 р. н.) також приваблює реалізм і нео-поп, приправлені художніми знахідками мови сучасного мистецтва. Його «Сніжний король» (В. Рис. 137) (2010) – це поєднання поп-арту й абстракції, це пульсуючі хвилі глітч, що народжують в уяві полярне сяйво, це тонкі переливи кольору, що слугують фоном для вирішеного стрімкими гострими штрихами кришталевого зайця (при цьому штрихами утворені структури, подібні до «морозних» візерунків на склі чи кризі). Перед глядачем завжди постає питання: хто є той заєць, що присутній у творах І. Коновалова? За задумом художника, це подоба інформаційної частки-«молекули», «швидкої в розмноженні й стрімкої в своєму поширенні» [155].

Василь Цаголов (1957 р. н.) у 1991 р. у необарочному руслі створює картину «Релігійна композиція», що наслідує європейські традиції модернізму кінця ХІХ ст., а саме синтетизму (спорідненого з клуазонізмом), яскравим прикладом якого слугує твір Поля Гогена «Видіння після проповіді (Яків, що бореться з янголом)» (1888). Не дивлячись на те, що митець швидко відійшов від бароковості і виробив власний впізнаваний стиль, вплив традицій клуазонізму «прозирає» у деяких творах через чітко окреслені контурні лінії, контрастне розмежування плям кольору, як представлено у роботах «Інтер'єр 1» (2007) (В. Рис. 138), «Квіти зла» (2010). Улюбленою ж темою митця впродовж багатьох років був кримінал, як із кіно, за формулою успіху Е. Ворхола «секс, гроші, смерть». В. Бурлака, аналізуючи вказану

проблематику його творчості, зазначала, що Цаголов розчинився в універсумі банальності та став транслятором анонімного «культурного смітника» [156].

До «глузування» та «провокації» у проекті «Психодарвінізм» вдається представник «Нової хвилі» Ілля Чичкан (1967 р. н.), зображуючи мавп у образах homo sapiens. «У своїх проектах він запрошує глядача в особливий світ снів і фантазій, які художник характеризує як «шизо-арт» [157, с. 40]. Відслідковуючи традиції у мистецтві, цікавим фактом є те, що на межі ХІХ та ХХ ст. німецький художник Габріель фон Макс (1840–1915) цікавився, чи дійсно людина могла походити від мавп в контексті теорії Дарвіна, чому присвятив серію творів з персонажами-мавпами, як наприклад, «Мавпи як арт-критики/Вечірка» (1889) (В. Рис. 139).

Від початку художньої кар'єри І. Чичкан спирався на фігуративне мистецтво. У 1991 р. він створює необарочний твір «Коханки Кирила», у 1992 р – тонко, немов офорт, виписану картину «Не вірю. Сподіваюсь. Люблю – 1» (В. Рис. 140), що має завуальований зміст: чоловік, який звертається до молодої жінки, манерами, зовнішністю та книгами у руках нагадує місіонера, що причепився з розмовами, хоча невідомо, чи це дійсно так і чи могла бесіда, виходячи з назви твору, бути лише проповіддю чи мала романтичний посил. Кожен трактуватиме на власний лад. Непересічно виглядає тілесність у творах «Вів'єн» (2008) (В. Рис. 141), «Ідеальний вік» (2008), що є не менш «живою», ніж у Люсьєна Фрейда, яскраво передані характери зображених героїв.

Отже, лінії необароко та поп-арту розвивались одночасно представниками «Нової хвилі». З середини 1990-х рр. твори молодих тоді художників «втрачають попередню бароковість, експресивність, міфологічне підґрунтя <...> В них з'являється псевдосюжетність з явним чи прихованим абсурдизмом, навмисна випадковість і фрагментарність прийомів. Живописність вступає тут у взаємодію із фотографічністю бачення, доповнюється виразністю назви та текстом, що стає необхідним компонентом твору» [24, с. 786].

«Мої фігури «порожні» і кожен наповнює їх власним змістом. Людина старшого покоління одразу впізнає це спідне радянського періоду», – так

говорить митець Віктор Сидоренко (1953 р. н.) про свій безперервний проект «людина в спідньому» [158]. Вперше люди в кальсонах з'явилися у живописній серії «Амнезія». У картині «Invasion» (Вторгнення) (1996) представлені чоловіки у білих кальсонах, що безтурботно грають у м'яча, коли їх застигає щось катастрофічне. Якби ця картина була створена у 2022 р., її тлумачення було б єдино можливим, але у 1996 р. таке зображення могло викликати домисли про найжахливішу техногенну катастрофу, що сталася у радянській минувшині, адже сама робота завдяки «кракелюру» – грі з фактурою, запрошує зазирнути до історії.

Дійсно, тлумачення вказаного твору, як і подальших образів у спідньому В. Сидоренка є справою суб'єктивного бачення, власного пережитого досвіду у просторі й часі. Не даремно, у книзі «Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон» подані такі багатогранні рефлексії мистецтвознавців щодо «персонажа». Так, якщо у молоді проект «Левітація» асоціюватиметься зі свободою, відчуттям себе в моменті або буде про себе в незвичних, неприродних обставинах, для інших він звучатиме вразливо трагічно. Сергій Васильєв описує «Левітацію» так: «<...> безіменні, доволі безликі чоловіки у спідньому тепер не просто приречені осиротіло борсатися в порожнечі, але ніби прагнуть вгадати напрям повітряних потоків, знайти власну координацію. Їм заважають густі сірі хмари, їхні тіла ще охоплені щільними червоними нитками, але це, можливо, не тільки мотузки, якими герої прив'язані до рабського минулого, а й струмочки жертвовної крові, яку доводиться платити за своє вільне майбутнє» [159, с. 119]. Образи у творах художника фотографічно реалістичні, вони правдиво зображають невагомість і «зависання» у стані левітації. Віктор Сидоренко використовує складні ракурси, схоплені у відриві від землі; людське тіло є атлетично досконалим; ідеально вивірена композиція здатна сприйматись як динамічно, так і статично. Водночас змісти цих реалістичних зображень не віддзеркалюють існуючу реальність, вони звертаються до пам'яті і досвіду, до внутрішнього світу і породжують в уяві автономні «картинки».

З творчості В. Сидоренка відчувається, наскільки йому цікаво працювати з людською натурою. Досліджуючи внутрішнє, він невпинно шукає відповідну пластичну форму. Його образи уніфіковані та «універсалізовані»: «Автор прагнув упіймати універсальну пластику, універсальний жест, універсальне розташування у просторі, хиткість, невизначеність, плинність і багатовалентність існування сучасної людини — персонажа, героя, присутнього і відсутнього одночасно» [159, с. 7].

Цикл творів із серії «Вправи з ентузіазму» у своїй назві має відлуння соцреалістичного захоплення спортом. Радянські живописці з задоволенням звертались до теми спорту, возвеличуючи красу і міць здорової людини. Відомим прикладом доби мистецтва соцреалізму у означеній тематиці є робота Т. Яблонської «Ранок» (1954), де зображена струнка донька художниці, яка займається ранковими вправами. Надзвичайною динамічністю і виразністю образно-пластичних рішень відрізняються твори В. Рижих «Київський футбол» (1979) та П. Міхеєва «Атака. Регбіст І. М. Китайцев» (1982). «Вправи з ентузіазму» немов перейняли естафету від цих творів радянських часів: такою ж беззаперечною є краса спортивного тіла, відточеними рухи, такою ж стильною – спортивна форма, так само чітко транслюється завзяте прагнення перемогти у грі. Навіть майже монохромна червона палітра кольорів у картині «Баскетбол» (В. Рис. 142), що створює враження умовності зображуваного, застиглого «кадру з історії», не позбавляє композицію здатності передати відчуття духу гри. Подібно до того, як роздивляючись чорно-біле фото, уява сама домальовує барви, занурення в емоції цього твору дозволяє на мить перенести себе у стан вболівальника.

Львівський художник Любомир Якимчук (1974 р. н.) у серії картин, в основу яких закладені образи з фотографій кінця XIX – початку XX ст., теж звертається до феномену пам'яті і трансформації інформації, подій із плином часу (В. Рис. 143). Світлини, що слугують матеріалом, є і портретами, і даниною красі та моді минулого. Митець ревно відтворює ту красу, у монументальних картинних розмірах вона ще більше захоплює. З іншого боку,

він змінює фактуру: «глянець» перекривають подряпини, відбитки фарби як сліди часу, що підкреслюють минущість зображуваної доби, коли її ідеали лишень проглядають крізь рештки документальних свідчень-фотографій. Ця крихкість демонструє, що «стирається» все. Відтак постає питання про те, що потрібно зберегти, щоб не втратити остаточно? Зазираючи у бік творчого процесу, варто додати, що перед написанням картин Л. Якимчук залишав світліни на підлозі своєї майстерні, «щоб зібрати випадкові потертості, подряпини, плями, нашарування фарби. В такий спосіб він поєднує, накладає, сплавляє свідомий процес живописного копіювання і випадковість, передбачуване ірраціональне і сліди власної біографії, щоб через картину явити оту невблаганну трансформацію в часі» [160].

Якщо творам Л. Якимчука експресивності додавали подряпини та нашарування фарби, то у роботах черкаського художника Володимира Яковця (1960 р. н.) (В. Рис. 144) експресія завдячує авторській техніці, яка в науковій літературі означена як «палімпсестна симуляція» [161], де поєднались дріппінг та прозорість численних лісирувань, коли академічна майстерність та авторські пошуки народжують новий персональний стиль. В. Яковець надихається античною скульптурою та шедеврами старих майстрів, а в основі його мистецтва лежить неокласицизм, на який нашаровуються художні прийоми з будь-яких інших напрямів – від концептуалізму з його текстами до візуальної імітації цифрових втручань. Такі експерименти надають його творчості стрімкої суголосності із сучасністю. Однак сам автор на перше місце висуває античну класику, віддаючи данину традиції. За його словами, мистецтво розвивалось саме на фундаменті Античності, хоча пізніше – у зворотному напрямі: «почалися творчі пошуки серед форм архаїки <...>, хтось захопився японською та китайською традицією. Фактично, модерністи не придумали нічого нового – просто змінили вектор пошуків. Я ж працюю із класикою, оскільки сьогодні у світі забагато трешу» [162].

У творчому доробку одеського художника Ігоря Гусева (1970 р. н.) можна зустріти живопис у різних стилістиках. В одній роботі він поєднує поп-арт з

ташизмом, в іншій – звертається до імпресіонізму або експресіонізму, і як стверджує сам митець, йому подобається перебувати в постійному пошуку. Його ранні роботи є епатажними, провокуючими, з відчутним присмаком кітчу, як представлено у творі «Долматинець» (2001). Від часів, коли Д. Кунс з приголомшливим успіхом поєднав еротичу з кітчем у проекті «Створено на небесах» (1989 – початок 1990-х рр.), стало модно «експлуатувати» шокуючий еротизм у легкодоступній доступності масової культури.

Візуальне поєднання і співставлення природної та технічної сили і краси (адже кішка, а особливо хижа як леопард, завжди володіє принадністю, вираженою у гнучкості, швидкості, красі і міці водночас, і недаремно номерний знак на автівці позначений як «LEO») у картині І. Гусева «Кінець конкурента» (2010) справляє враження співпадіння патернів модного й комерційного світу сегменту LUX. Твір викликає бажання милування і водночас тут є місце для філософських рефлексій.

Однак знаковими творами І. Гусева, що виокремили його з-поміж усіх гучних імен, є картини з ефектом глітч. «У роботах, основою яких є фігуративні зображення, від предметів та фігур тягнуться лінії, що доходять до краю картини. Вони настільки повторюють структуру кольорів, відповідають загальному колористичному рішення, що видаються помилкою, кольоровими смугами, залишеними принтером при друці на полотні» [157, с. 40]. Варто зазначити, що глітч використовувались як засоби художньої виразності у кіно та цифрових медіа. Існує навіть мистецький напрям «глітч-арт». У власній творчості Гусев розглядає цей прийом через призму синтезу фігуративного живопису та абстракції. В його картину «Бурштинова ріка» (2017) (Б. Рис. 145) глітч «вплетений» найтоншими нюансами. Палітра картини тут стає самодостатнім витвором мистецтва, настільки гармонічно, виразно звучать фарби у «класицистичній» композиції. Своїми роботами, що сприймаються цілковито сучасно, автор повертає глядача до академічного мистецтва з його невід'ємною ознакою – «прекрасним». Саме так крок за кроком сучасне мистецтво «легалізує» красу.

Ярослав Присяжнюк (1973 р. н.) довершено поєднує у своїх пейзажах класику та сучасність. Коли йдеться про аналіз пейзажів митця «Володар перснів» (2011) (В. Рис. 146), «Пейзаж з планетами» (2012) відносно традиції, першими на думку спадають картини представників романтизму К. Д. Фрідріха «Чоловік та жінка, що споглядають місяць» (1818–1824) (В. Рис. 147), К. Коро «Орфей, що веде Евредіку через підземний світ» (1861), В. Тернера «Замок Ребі». В стилістиці романтизму Я. Присяжнюк оспівує красу природи, однак натхнення черпає з голлівудських кінострічок. Здається, що у сучасний час саме у кіно як виді мистецтва залишилось місце «відкинутому» модерністами прекрасному, романтичному, й художник вихоплює цю ідеалізовану красу. За його словами, він «своїми пейзажами намагається підтримувати візуальний культурний бар'єр, що захищає від сміття та банальності. Тому треба говорити про екологію збереження в людини бажання ідеального світу, ідеального пейзажу» [163].

На відміну від Я. Присяжнюка, у творчості наступних художників пейзаж є натурним, однак реалістичність зображуваного не позбавляє символізму, філософського прочитання розглядуваних творів. Так сталося, що у середовищі сучасних українських митців майже ніхто не любить, коли його творчість порівнюють з творчістю майстра попереднього покоління чи минулих епох, коли говорять про наслідування традицій, про вплив певної історичної стилістики. Адже сучасні художники в гонитві за новизною хочуть переконати усіх в унікальності своєї манери і творчого методу. Але існують такі рідкі особистості, що сприймають за особисту честь бути в лоні художньої школи, продовжувати традиції великих майстрів живопису, нести в собі вогонь сакральних здобутих знань, розкриваючи при цьому власний своєрідний стиль (В. Рис. 148). Такою рисою наділений одеський художник Анатолій Горбенко (1944 р. н.), не зважаючи на найвище професійне визнання: він є народним художником України, головою Одеської обласної організації НСХУ. Не даремно О. Федорук підмічає, що «в його сокровенних думках нема ані крихти зла до будь-кого зі старших за віком, чи молодших за ним, чи просто

ровесників, які поруч пройшли роки навчання у знаменитому художньому училищі імені М. Б. Грекова, потім, можливо дехто, в університеті імені К. Д. Ушинського» [164, с. 32].

Основи традиції пленерного ліричного живопису одеської художньої школи були закладені знаменитим Кіріяком Констанді та іншими художниками-членами одеського об'єднання ТПХ. За виразом О. Федорука, «Ліризм, почуттєвість, поетика живопису і склали фундаментальні підвалини руху талантів і розвитку педагогічної системи одеського художнього училища» [164, с. 35]. Ці традиції були продовжені у ХХ ст. Як зазначає О. Тарасенко про А. Горбенка, «...художник бачив взірць служіння мистецтву у творчості таких художників-романтиків як О. П. Ацманчук, В. Г. Власов, Г. М. Павлюк, В. М. Синицький, К. М. Ломикін, М. Д. Тодоров, Г. З. Крижевський, А. С. Гавдзінський» [164, с. 55], а головними вчителями вважав М. Божія та В. Гегамяна.

У роботі «Усамотнення» (2001) (В. Рис. 149) у ніжних пастельних колірних нюансах блакитного, блідо-рожевого, вохристого та зеленого художник змальовує пейзаж з деревами, у затінку яких загубилась самотня нашвидкоруч змайстрована лавка. Вона розміщена майже впритул до синього лиману, але головне, що лавка найкраще слугує для усамотнення. У такому місці на лоні природи уповільнюється життя, земні турботи полишають і душа стає відкритою духовному. Храм вдалечині є теж самотнім. І перед власними драмами людина залишається одна серед людей. Тоді вона шукає відповідей і шукає Бога. Пристрасті неминуче вщухнуть – незмінною буде тиша. Цей стан трансцендентності передається блідою палітрою. Характерною особливістю манери Горбенка є те, що при лаконічній колірній композиції, відтінки барв є складними, поліфонічними. «Я намагаюся ускладнювати колір. Відкритість – не те, в роботі повинна бути таїна, таємничість кольору...» [164, с 68], говорить майстер.

Для митця у природи немає жодного подібного стану. Картина «Перу. Анди» (2023) (В. Рис. 150) народного художника України, мецената і

колекціонера Володимира Козюка (1972 р. н.), що створювалась за натурним враженням, захоплює монументальністю й передає правду емоції, атмосфери. Широкими фактурними мазками фарби живописець пише вигини випалених сонцем пагорбів. Позаду них височіють кремезні нездоланні Анди. Їх велич осягається не тільки візуальним і чуттєвим досвідом кожного, хто міг колись споглядати живий гірський краєвид, а й завдяки масштабу зображеної крихітної хатинки, що видніє на передгір'ї. Та найперше у творі вражає експресія глибоких насичених кольорів: синього, жовто-гарячого, зеленого. Їх відтінки «акомпанують» один одному: жовті і зелені нюанси прозирають у синяві гір та блакиті неба. І навпаки, лазурові рефлекси відбиваються від зелені долом. В. Козюк обирає постімпресіоністичну традицію, усуваючи деталізацію, що допомагає узагальнити образ, загострити погляд на міцних формах та кольорах, що врізаються у свідомість. Водночас яскрава соковита палітра відлунює впливом закарпатської школи живопису.

Київського художника Генрі Ягодкіна (1954–2023), що був професором кафедри живопису і композиції у НАОМА, заслуженим художником України, колеги величають майстром світла. Його сонячні пейзажі, здається, здатні дати відчуття самої температури середовища, настільки влучно митець відтворює атмосферний стан, світло та рефлекси у природі. У творі «Морські метелики» (2012) (В. Рис. 151) Г. Ягодкін «пронизує сонцем» вітрила човнів, відблиски світла відбиваються від дзеркальної поверхні води тисячами «сонячних зайчиків». Радіння життю звучить у яскравих барвах, юнацькою безтурботністю відзиваються рожеві відтінки неба, а легкість уособлена в розправлених «крилах»-вітрилах човнів. Стилістично автор поєднує традиції пуантилізму, закладені Жоржем Сера, застосовуючи часті об'ємні мазки при зображенні морської гладі, що надають живості твору в цілому, а також традиції реалізму, зображаючи глибину простору, неба. У картині «Березень. Відлига» (2012) (В. Рис. 152) Г. Ягодкін відтворює той стан природи, коли сніг ось-ось перетвориться на воду. Він ще пухкий і білосніжний на незайманих галявинах, але проїжджий шлях вже не пружний: чоловік із возом

провалюється у мокрий сніг, що змішується з землею коричневих відтінків. Прозорим є небо і білосніжна палітра кольорів зимового пейзажу розкриває стан свіжості, чистоти повітря. На противагу цьому, у місті Сходу розжареність повітря відчувається навіть у затінку, як представлено у картині «Східна вулиця» (1999). Відтінки вохри та золота використовуються, щоб передати спекоту, і водночас пробуджують в уяві глядача думки про багатства східних крамниць, що ховаються десь за рогом. Автор вибудовує складну багатопланову і разом з тим струнку композицію; видовишно завдяки контрасту світла й тіні представлені геометричні форми архітектури.

Київський художник Михайло Гуйда (1954 р. н.) є народним художником України, дійсним членом НАМ України, викладає у НАОМА. Митець є визнаним майстром портретного жанру. У портреті українського мистецтвознавця Едуарда Димшица автор композиційно віднаходить позу, поставу, положення кистей рук, що відображають аристократичність та статус портретованого (В. Рис. 153). Білі і чорні кольори одягу урочисто контрастують, лінії форм вбрання м'яко вібрують або є графічно прямими, гострими, що надає і живості, і складності образу. Зосереджений погляд чоловіка спрямований вбік, людина є «непроникною», хоча попри стриманий образ, відчувається владна вдача портретованого. Благородний сріблястий фон картини є елегантно мінімалістичним і водночас грає фактурами завдяки експресивному накладанню широких мазків фарби. У «металевому» колориті проглядають фіолетовові, зеленкуваті, коричневі відтінки, що тонко збагачують живописну площину. За словами Гуйди, «Портрет-картина пишеться лише по пам'яті. Пишу етюд для портрета. Вивчаю форму. Потім ховаю. Один зроблю, але в ньому відчувається піт і кров, а другий зроблю на одному диханні, з урахуванням колишніх» [165, с. 152].

Михайло Гуйда має оригінальний художній стиль: кольори закладаються широким мазком, розтікаються розпливчастими плямами та лініями, як представлено у картині «Чумацький шлях» (2014) (В. Рис. 154). Так він дозволяє фарбі бути «живою субстанцією». Художник гарно знайомий з

традиціями китайського живопису: він працював і викладав у Китаї. Вплив Сюй Бейхуна (1895–1953) є визначальним в Китаї, адже останній одним з перших поєднав національні традиції з досягненнями європейського живопису (В. Рис. 155). У творчості китайського майстра лаконічними засобами передані і настрої, і форма, що робить і М. Гуйда. Однак палітра кольорів українського художника є ширшою, пронизаною вкрапленнями золотого тону, часто в пастельних тонах, з акцентами білого та червоного та залученням смугастих барв «веселки»: жовтого, блакитного, рожевого (наприклад, при зображенні стрічок, якими оповиті роги волів у картині «Чумацький шлях»). Картинам М. Гуйди притаманна вільна живописність, хоча він продумує кожну деталь-символ. Його жанрові твори філософські, автор часто звертається до мотивів рідної землі, дому, взаємозв'язку людини, природи, всесвіту.

Досліджуючи портретний жанр, не можна не згадати твір викладача КДАДПМД імені М. Бойчука Руслана Кутняка (1967 р. н.) «Пісня пісень. Портрет Олександра Кутняка» (2016) (В. Рис. 156). У традиціях закарпатської школи живопису митець пише соковитими яскравими барвами і звертається до народної символіки. Живописець вносить неповторну ліричну ноту, зображаючи чоловіка за грою на сопілці, одночасно розкриваючи тонку душу портретованого.

Київський художник Олексій Анд (1962 р. н.) також створює портрети, однак не натурного, а концептуального характеру. Він визначає власну творчість як асоціативний символізм. Анд відходить від шаблонів традиційного розуміння символів і переставляє акценти із заздалегідь заданої визначеності символу на його багатозначність, багатоплановість, яка витікає із свободи глядача здійснювати власні інтерпретації побаченого (вільні асоціації, де в кожного – своє), в чому автор виявляє певне співтворення [166]. У серії робіт «В пошуках взаємозв'язку» О. Анд поєднує живопис з інсталяцією, звертаючись до традицій концептуалізму, де річ в певному контексті стає виразником ідеї. Він свідомо відходить від суто портретного зображення відомих постатей, насичуючи образ несподіваними деталями, що викликають

цікаві багат шарові асоціації, а інсталяції ще більше зміщують акценти, уводять глядача у бік гри з ідеями. Так, у картині «Траєкторія долі. Микола Амосов» (2016) (В. Рис. 157) шкіра обличчя та рук знаменитого кардіохірурга моделюється не натуроподібно, а у вигляді краплин рідини, що асоціюються із плазмою крові, його волосся схоже на судини. Амосов тримає у власних руках розірвану стрічку кардіограми, стаючи тією обраною «надлюдиною», що може все «повернути назад». У дописі в соцмережах О. Анд зауважує: «Кому як не Миколі Амосову, лікарю-кардіохірургу зі світовим ім'ям, який провів понад 6000 операцій, не знати цінність життя кожної людини. <...> Ось так, усім серцем і душею, Амосов на моїй картині заповнює той розірваний порочною хворобою простір стрічки кардіограми, який він намагається з'єднати своїми золотими хоч і поцяткованими нелегкою долею руками» [167]. Інсталяції у вигляді підвішених на майже невидимих нитках скальпелів виражають і ризик смертельної загрози, пов'язаної із дотиком до вразливого серця, і водночас є буквальними інструментами хірургічного зцілення. Для автора вони є «символом того, що всі ми перебуваємо під Дамоклевими Мечами Долі» [167].

Картина О. Анда «Цариця сплячих скель» (1996) із серії «Симфонії земних структур» захоплює тендітною одухотвореною красою. В її естетиці вбачається вплив бельгійського символіста Фернана Кнопфа, що на початку ХХ ст. наповнював свої твори містичним настроєм, застосовуючи розмиття контурів, мерехтіння, що надавали образу загадковості, як у творі «Маска із чорною вуаллю». Проте Кнопф працює пастеллю та вугіллям, а Анд досягає ефекту м'якості та мерехтіння повітряної димки в олійній техніці. Дивовижну царицю у картині можна порівняти із міфічною ореадою, гірською німфою, а кожна скеля алегорично розкрита у людській подобі так, немов вона жива й запрошує у непізнаний, царствений у гармонії світ. Картина передає умиротворення від розуміння довершеної впорядкованості природного світу.

Роман Жук (1955 р. н.) закінчив Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва та викладав на кафедрі живопису в цьому ж інституті до 1982 р. Із 1987 р. він переїжджає до Амстердаму і з того часу експонує свої

твори як за кордоном, так і в Україні. За виразом Ольги Петрової, «коли Жук оселився в Нідерландах, еротична грайливість, гріховність без моралізаторства не могли не зачепити свідомості донедавна львів'янина.<...> Уся творчість Жука базується на рефлексіях амстердамського еротизму та оголеності» [168, с. 439]. У картині «Партнери» (2008) (В. Рис. 158) зображено напівоголеного чоловіка. Він є злодієм: на це вказують чорна маска грабіжника (на кшталт, чорної панчохи з отворами для очей), що приховує обличчя, та рукавички, надягнені з ціллю не залишити слідів. Чоловік приймає коштовні прикраси від напарника, який залишається в іншому приміщенні і лише рука якого простягнута, щоб передати вкрадене. Такий сюжет нагадує про традиції магічного реалізму, коли змальовуються цілком можливі події і, на перший погляд, нічого фантастичного, але обставини є незвичними, через що зміст набуває загадки, наповнюється сюрреалістичними смислами з підсвідомого. Незвично виглядає розкішна оселя, одна кімната якої яскраво освітлена, а інша – знаходиться у повній темряві й не має дверей, а тільки вузький отвір. І якщо грабіжники «працюють» вночі, чому той, кому світло потрібно, щоб віднайти дорогоцінності, залишається в темряві, а інший – на противагу, не піклується про те, що світло може привернути увагу. Чому чоловік озирється? І він не відкидає тінь. Тож, це химерний сон, який можна сплутати з реальністю. Картинам Р. Жука завжди притаманна загадка і часто – еротизм. Автор балансує між анатомічною натуралістичністю і уплощенням людської фігури; наслідуючи традиції постімпресіонізму, утрирує певні риси, колір чи пластику тіла. Площина полотна захоплює декоративністю, тонкою проробкою деталей, де візерунок, виписаний неначе орнамент гобелену, місцями розмивається у контурах чи перекривається прозорими плямами кольору, лишаючись вишуканою мереживною окрасою. Квіти Р. Жука порівнюють з коштовностями. Безліч відтінків виблискують і сяють зсередини, живописна фактура кожної пелюстки занурює у гармонію стрімких та плавних, брутальних та тендітних мазків.

Львівські художники Володимир Костирко (1967 р. н.) та Євген Равський (1966 р. н.) мають чимало спільних виставкових проєктів і знані як представники течії «нові старі майстри» в Україні. Борис Філоненко у мистецтвознавчому дослідженні «Лувр. Володимир Костирко. Євген Равський» зазначає, що вищевказаний феномен «нових старих майстрів» вперше запропонований американським істориком мистецтва та арт-критиком Дональдом Куспітом [169]. Останній застосував його у 2005 році щодо каліфорнійських митців неокласицистів та однойменної виставки у галереї «Gallery C» – «California New Old Masters», де виступав куратором. На думку Д. Куспіта, мистецтво «нових старих майстрів» поєднує якості класичної естетичної форми з сучасною концептуалізацією.

Обидва українські митці надихаються естетикою бароко (особливо підкреслено наслідує Караваджо у деяких роботах Равський) та інших великих стилей, полюбляють алюзію та створюють технічно складний, тонко виписаний реалістичний живопис. Олійна техніка Костирка в одній і тій самій роботі може виглядати контрастно графічно, коли йдеться про орнамент, і поруч скульптурно-мальовничо при моделюванні пластики людського тіла. Рослинний бароковий мотив у творі «Рука майстра» (2011) (В. Рис. 159), написаний олійними фарбами з високою деталізацією, є симетричним, немов трафаретний рисунок, а його монохромне виконання відсилає до палацових гризайлей. Водночас напис CARAVAGGIO виконаний у стилістиці поп-арту, однак «криваві бризки плям», що відбиті на полотні, – це не діалог з Поллоком, а свідоме введення деталей. Адже сама картина, у якій гіперреалістично зображено ніж у руці, «розповідає» про бурхливе кримінальне життя великого художника. І цей мікс стилістик виглядає настільки органічно, що глядач захоплюється майстерною роботою, а не зважає на гріхи Караваджо. Виставка з однойменною назвою «Рука майстра» іронічно покликана розвіяти міф про особливу природу митців, що беруться писати релігійні сюжети. Костирко нагадує, що «рука майстра тримається за пензель лише у перервах між кинджалом, пляшкою чи то революційним прапором, та висуває на суспільний

огляд приватне життя Караваджо, Лонгі, Челліні, Торріджіано й Перуджино» [170]. Челліні мав на своєму рахунку три вбивства. Саме йому художник присвячує твір «Benvenuto Cellini» (2011) (В. Рис. 160), і якщо б не контекст, молодий м'язистий парубок з татуюванням Мони Лізи на грудях сприймався б спортсменом з рукопашного бою або радше – учасником бандитської ватаги.

Євген Равський у своїй творчості також звертається до теми насильства, сили. Його образи списані з друзів, але в основі сюжету – рокові події з «Іліади», як наприклад у творі «Гнів Ахіллеса» (2012) (В. Рис. 161), «Смерть Гектора» (2012) чи біблійних текстів, як можна побачити у роботах «Жертвоприношення» (2010) (В. Рис. 162), «Каїн» (2010). Означені теми у всі часи хвилювали людство, вони стосуються внутрішньої боротьби, вибору і відповідальності за нього, породжують питання щодо справедливості та несправедливості, щодо невідворотності долі або навпаки – прийняття виклику на життєвому шляху. Для Равського важливий спектр емоцій, однак душевні стани його героїв передають не завжди передбачувані відтінки почуттів. Так, у картині «Жертвоприношення» образ головного героя, прототипом якого є Авраам, не виказує ані покірності, ані смутку чи відчаю. Одягнутий у шовкову сорочку, костюм, з годинником на руці, він виглядає прагматичним, немов прийшов вчиняти угоду. Його обличчя виражає подив від пропозиції відміни вбивства, немов він почув щось переконливе для себе і це змінює хід історії. Життя жертви його не бентежить. Взагалі, цінність людського життя у цьому творі прирівняна до цінності життя барана, якого звично легко зарізати. Картина викликає зовсім інші рефлексії, ніж біблійна оповідь. Вона викриває якусь брудну сторону реальності, світ за межею справедливості. І чи вона взагалі існує, якщо вчинками керують власні інтереси? Равський є палким цінителем Караваджо, якого історики мистецтва називають основоположником реалізму, в тому числі, за неідеалізовану передачу середовища та його героїв. Равський, як і Караваджо, контрастами світла й тіні вип'ячує важливе. Він використовує класичну традицію, щоб сповна, у деталях зобразити епопею сьогодення, доповнюючи новими питаннями універсальні змісти.

Андрій Цой (1971 р. н.), викладач НАОМА, якого теж можна назвати «старим майстром сьогодення» не прагне універсальних змістів. Його роботи називають магічними, а сам митець говорить, що вони розкривають підсвідомий зміст світу. Навіть назви картин сприймаються як шаради, наприклад, «Non multa sed multum» (В. Рис. 163). Як зазначає Цой, «крім візуального контакту людини з картиною, нічого іншого не існує. Кожен глядач розуміє конкретну роботу настільки, наскільки він може і хоче її зрозуміти. <...> у кожній роботі закладений весь мій професійний і життєвий досвід. Якою стороною він відкриється комусь тут і зараз, це і є сенс у даний момент» [171].

Живопис Владислава Шерешевського (1964 р. н.) «пульсує» на стику між реалізмом, імпресіонізмом та експресіонізмом. Стилїстика його портретів зазнає впливу імпресіонізму видатного художника Івана Труша (1869–1941), що простежується на прикладі таких робіт, як «Портрет Лесі Українки» (1900), «Портрет Катерини Грушевської» (1903). Як зауважує О. Петрова, «попри диктат трансавангардної нормативності, якої переважно трималося покоління 1990-х – початку ХХІ ст., Шерешевський залишив за собою право на стовідсоткову свободу та самостійність. Він охоче зазирає до сторінок історії європейського мистецтва, не оминає увагою реалізму, постімпресіонізму, а особливо салонного живопису ХІХ ст.» [168, с. 410].

«Оголений» психологізм глибоко розкривається у творах В. Шерешевського, створених у воєнну добу. Серед них: «Arrival» (2022) (В. Рис. 164), «Враження» (2022). Ці роботи, пронизані трагізмом, здатні «промовити» більше, ніж словесні оповіді. Усі відтінки гірких емоцій схоплені у розпачливих очах. Прості речі набувають у митця кульмінації (картина «Борщ» (2022), «Свіжа паляниця» (2022), адже художник відчуває та передає час, передає ту переоцінку цінностей, що сталася у всіх, хто опинився у полоні війни. Насмішливий Шерешевський, якщо і іронізує з 2022 р., то все більше з присмаком того, що усім непереливки, ніщо не відлунює певністю буття, залишається жартувати, щоб не зламатися. А раніше твори художника були інакшими, в дусі глузування над «гріхами», недосконалістю людини, як у

картині «Pasta Alla Bolognese» (2020), візії, що Ольга Петрова називала «полегшеними іграми зі справжньою почуттєвістю», де «немає карнавального, очищувального сміху, натомість чуємо хихотіння, властиве постмодернізму, що втомився від культури, експлуатуючи її» [168, с. 414].

Події, що розгорнулись узимку 2022 р., були неочікуваними для простих українців. Багатьом не хотілось вірити у те, що «братній» народ нападе, щоб відривати шмати України. Художник Ед Потапенков у картині «Експансія» (2022) (В. Рис. 165) алегорично зобразив зрадливих агресорів у вигляді ненажерливих, оскаженілих гієн. Колір цих тварин символічно є «кривавим»: з одного боку вони несуть смерть, проливаючи кров, адже червоний ще називають кольором війни, з іншого боку, червоні тони взагалі виражають агресію та лють. На задньому плані твору художник зобразив ангелів, які сурмлять у труби, що можна тлумачити як сповіщення про грядущі біди. Образи є контрастними: тут нище заступає святе, руйнівна сила протистоїть рятувній, ангели та гієни розвернуті в протилежні сторони. Експресивно-реалістична форма, активно виражений ритм, контрастні кольори, яскраві образи – все це робить твір емоційно-приголомшливим.

Тема війни привертала художників усіх часів. До неї в традиціях реалізму звертався баталіст Микола Самокиш (1860–1944); Федір Кричевський зображав переможців Врангеля. Як зауважує О. Роготченко, щодо живопису воєнної тематики у 1941–1945 рр. «в українському живописі таких знакових творів народжено не було» [172, с. 280]. Проте до вказаної тематики художники звертались вже в мирні часи. Так, емоційне напруження обіймає при перегляді творів В. Пузиркова «Чорноморці» (1947), «Безсмертя» (1967), «Солдати» (1972). Проникливим є твір А. М. Константинопольського «Рідна земля».

Впродовж війни з Росією, що триває в Україні з 24 лютого 2022 р., українські художники створили безліч пронизливих і щемливих, патріотичних та гостросоціальних творів, які об'єднує мотив війни. Абсолютно по різному сприйматимуться сучасниками реалістичний живопис, що створювався попередниками в межах історичного жанру, зображуючи події минувшини, і

роботи сучасних митців, які переживають всенародний біль на власному досвіді, які «викарбовують» історію наживо. «В історії мистецтва живописних творів, що передають жахи війни в реалістичній манері, незрівнянно більше, ніж в будь-якій нереалістичній стилістиці. <...>Українські художники через академічне формотворення та алегоричні образи розкривають найрізноманітніші відтінки переживань і станів українського суспільства, яке зненацька опинилось посеред страшної війни» [173, с. 37].

Підсумовуючи усе вищезазначене, можна стверджувати, що вітчизняні митці наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. звернулись до національних барокових традицій у живописі, що мало наслідком бурхливий розквіт необароко. Засвоюючи постмодерністське формосмислоутворення, вони залучали у твори прийоми або стилістичну візуальність з інших напрямів сучасного мистецтва – від абстракціонізму до експресіонізму, клуазонізму, поп-арту, глітч-арту. Таким чином у просторі української культури з'явилися сюрреалістичний нео-поп (Bondero), полімпсестна симуляція (В. Яковець), асоціативний символізм (О. Анд) тощо. Керуючись засадами постмодернізму, художники виявили інтерес до дослідження симулякрів (О. Тістол, К. Реунов), фрагментарних випадковостей із повсякденного життя (М. Мамсіков), абсурдизму (І. Чичкан), трансформації інформації та пам'яті (В. Сидоренко), ірраціонального та підсвідомого (Р. Жук, А. Цой). Реалістичний живопис не рідко позбавлявся наративного початку, хоча такий художник як Є. Равський навпаки доповнював новими питаннями універсальні змісти. Поруч з тим, ніхто з митців-живописців не переривав діалог з класичним мистецтвом та «музейною картиною»: твори виглядають як сучасний *fine art* завдяки збереженню реалістичної форми. Яскраві представники академічної школи з досконалістю поєднали синтез персонального стилю та традицій київської, одеської, закарпатської школи тощо. Вплив старих майстрів відчувається у роботах Р. Жука, І. Гусєва, В. Костирко, Є. Равського та інших. Таким чином, сучасний реалістичний живопис ґрунтується на школі реалістичної

майстерності, закладеної традиційним мистецтвом, і нашаровує на дану основу багатство художніх прийомів модерністських та постмодерністських течій.

4.2. Тенденції розвитку новочасного реалістичного мистецтва України

Творчість молодих художників, а також художників, що почали свій творчий шлях п'ять-п'ятнадцять років тому з моменту закінчення художнього вищого навчального закладу, українські мистецтвознавці досліджують дуже обмежено. Слід зазначити, що наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. «нову хвилю», художників київського вокзалу, проекти Центру Соросу вивчали в поточному моменті, незважаючи на відсутність «напрацьованих» імен, адже тоді митцям було близько тридцяти чи навіть менше років. Так і молоді митці, що сьогодні представляють новочасне мистецтво, визначатимуть тренди української культури у майбутньому.

Термін «новочасне мистецтво», що є аналогом зарубіжного «emerging art», у вітчизняній літературі використано у книзі «Emerging Art in Ukraine / Новочасне мистецтво в Україні», де представлено обрані твори, біографічні дані, авторську позицію молодих митців. За словами авторок книги Л. Бондар та А. Аветової, вони використовують назву «emerging art» чи «новочасне мистецтво», оскільки намагаються «продемонструвати світу мистецтво нового часу, молодих талантів, хто має індивідуальний стиль, спеціалізовану освіту, виставковий досвід, і чия творчість є перспективною» [174, с. 7].

На Заході поняття «emerging art» (у перекладі з англійської – мистецтво, що розвивається, «з'являється на поверхні», «виникаюче мистецтво») є поширеним і гнучким у вжитку. Воно широко використовується у арт-бізнесі, оскільки існує поділ ринку на два великі сектори: твори молодих художників та твори вже визнаних [175]. Найбільш поширеними є такі твердження: «термін “emerging” вказує на те, що митець ще офіційно не представлений великою комерційною галереєю» [176]; «“emerging art” — це роботи художників, які все

ще будують свою мистецьку кар'єру та ще не досягли більш усталеного та широко визнаного статусу» [177]. У більшості випадків, вік не має значення. Так, представники аукціонного дому Sotheby's до молодих та перспективних відносять і митців, старших за 40 років, наприклад, Томаказу Матсуяма, наголошуючи на потенційному значному розвитку його творчої кар'єри у майбутньому [178]. Тож у цій дисертації розглядатимуться митці-представники реалістичного живопису, що підпадають під вищенаведені характеристики, і мистецтво яких виникло в останні п'ятнадцять років незалежної України, на відміну від мистецтва художників, представлених у першій главі, що мають довгий творчий шлях.

У монументальному творі Людмили Раштанової «Air, 202» (В. Рис. 166) можна впізнати Святу за мотивом Тіціана «Каяття Марії Магдалини». Хоча у картині лик є обрізаним в місці верхньої третини обличчя, що є поширеним прийомом у традиціях постмодернізму, іконографія образу, пластика руки Святої відсилають до образу, створеного венеційським живописцем у 1565 р. Тільки понад 400 років тому військові літаки з ракетами під крилами не ширяли небесами, як у творі Л. Раштанової. Не існує «справедливих» війн: разючою є невідповідність між ідеалами, які оспівувало людство впродовж тисячоліть, і реальністю, яку воно породило. Тут Свята прикладає руку до грудей не у «тиціанівському» каятті, а від страху та нерозуміння, як могло так статися у XXI ст. На картині відсутні мазки, вона виконана з розмитістю контурів, подібною до сфумато. На контрасті літаки зображено трафаретним способом, чим досягається чіткий графічний силует. Вони не тіні, не привиди, скоріше примарними, розмитими, тими, що розчиняються, стають суспільні цивілізаційні й моральні надбання.

У роботі Іллі Ярового «Відбитки війни. Дзеркало Ірпінь» (2022) (В. Рис. 167), що також є монументальною, з копіткою реалістичною деталізацією відображено побачене митцем наживо. З розповіді автора на його Facebook сторінці, він знайшов зруйнований будинок в Ірпені, на одній із стін якого збереглися забруднені сажею квіткові шпалери, і лише в одному місці

візерунок шпалер лишився неторканим чорною кіптявою – там, де раніше висіло дзеркало: «Більша частина дзеркала лопнула і обвалилася, залишався один єдиний шматок, в якому я побачив своє відображення, і коли я побачив себе в ньому, я відчув величезний смуток і всю трагедію місця. На місці осколків, що відпали, крізь тріщини в дзеркалі пробивалася сажа, що утворила силует ніби величезного чорного павука, що виповзає з-за осколка, що залишився висіти на стіні. На веселий квітковий малюнок шпалер наповзав павук ніби війна наповзає на щасливе мирне життя в Україні» [179].

Пронизливою є картина Дмитра Доценка «Український ренесанс» (2022) (В. Рис. 168). На ній зображені душі невинних жертв – померлих і закатованих людей з Бучі, Ірпеня, Гостомеля, Маріуполя. Вони підіймаються до Неба над потонувшими в чаду містами. У композиції монументального твору тіла переплетені, немов у храмових барокових розписах, золотаве ренесансне вбрання жінок і дітей подібне до пишних риз з творів львівського маляра і іконописця Федора Сеньковича, пурпурне забарвлення одягу жінки й чоловіка і в цілому поєднання червоного, золотого та оливкового тонів відсилають до сакральних зображень мучеництв. З реалістичною майстерністю у традиціях західноєвропейського мистецтва автор увічнив драматизм безмежного болю. Драперії та складки «продовжують діалог» із великими стилями старих майстрів, відчутна також школа видатного українського митця Миколи Стороженка.

У 2018 р. Святослав Базюк створює роботу «Монумент Ні війні» (В. Рис. 169). Зображення є нагадуванням про те, що слідами війни є лише знедолені змарновані життя, спустошена земля та духовна порожнеча. У творі змальовані скелети-рештки людини, що вигинається від тортур, та хижого птаха, вириваючого плоть з її чрева. Птах уособлює війну, його форма відтворює обриси смертоносного літака-винищувача. А людина не змогла протистояти йому, вона є беззахисною і самотньою. Від решток-скелетів з часом нічого не лишиться, навіть місця поховання. Цей жахливий

«монумент» – апогей абсурду смерті невинних, свідчення бридких наслідків війни.

У всіх своїх роботах, наслідуючи традиції сюрреалізму, С. Базюк підіймає світоглядні питання. Його картина «Даєш і віддається» (В. Рис. 170) висвітлює ідею «переродження»: щоб отримати плід, потрібно кинути насіння; щоб змінитись, потрібно «пожертвувати» час та зусилля. Картина пронизана енергією стрімкого танку та життєствердної легкості, чим свідчить, що цей хід речей є органічним: усе змінюється, однак результат все ж можна передбачити і «віддавати» вже сьогодні, щоб віддалось з часом. У творі замилюють пластичні лінії, гармонія кольорів, але найперше, передача враження магії у образах та пейзажі.

Варто зазначити, що відхід у бік алегорії та сюрреалізму простежується у більшості молодих митців. Водночас, одні намагаються сторонитися категорій прекрасного та наративного, спираючись на «підсвідоме» та фрагментарний візуальний ряд, інші – не приховують захоплення класичними традиціями, супутниками яких є «вічні» змісти та «краса».

Художники Юрій Сивирин та Андрій Сидоринко у інтерв'ю для блогу видавництва «ArtHuss» розмірковують про те, що інституції, які представляють сучасне мистецтво, не готові працювати з молодими художниками, які пропонують академічні роботи. Крім того, Ю. Сивирин зауважує, що «Мистецтво, яке повністю розчиняється у загальноприйнятих канолах краси, сьогодні асоціюється з комерційним продуктом чи розвагою» [180]. Однак варто поставити питання, ким таке мистецтво асоціюється з комерційним продуктом? Якщо придивитись, то відразу до краси насаджувалась в Україні Центром сучасного мистецтва Сороса у Києві (1993–2008). Саме ця інституція п'ятнадцять років заохочувала табуйоване і пов'язане з хайпом мистецтво і підтримувала умонастрої в середовищі сучасних митців про деградацію академічного живопису. Досить докладно аналіз цієї ситуації здійснила мистецтвознавець О. Петрова у статті «Шокуюче як мистецтво – від бунту до ринку»: «<...> У проекті «Алхімічна капітуляція», що був розгорнутий на

палубі флагманського корабля (Севастополь), експонувалися об'єкти з анатомічного театру (немовлята у формаліні). На величезному екрані В. Цаголов демонстрував статевий акт. <...> Категорії прекрасного не знайшлося місця навіть в Архіві – вона сприймалася затертим знаком із «непотрібної доби розумової діяльності» [181, с. 95]. Однак, художня освіта виявилась стрижнем, завдяки якому виховувалось розуміння надбань класичного мистецтва і поруч з тим – традицій авангардного живопису.

Митець Ю. Сивирин закінчив НАОМА і викладав у цьому вищому навчальному закладі. Він завжди мав інтерес до класичного живопису: щодо його змістів й щодо його техніки. За словами Ю. Сивирина, його цікавить процес творення. «Відповідаючи на запитання, «чому саме Веласкес», сам митець пояснює, що це майстерно і красиво... «Мені захотілося пройти паралельним шляхом із Веласкесом і спробувати відчувати його почуття над своєю роботою «Менінами»[182] (В. Рис. 171). За виразом В. Бурлаки, він здійснює «деконструкцією» класичних творів. Окрім історії мистецтва Ю. Сивирин черпає ідеї для сюжетів картин у кіно, інтернеті і «передає власні враження від побаченого колись та загострює загальне відчуття тривоги, що котрий вже рік висить у повітрі» [183, с. 331].

Зображення дивних фантастичних істот, мутацій і сцен у більшості творів Ю. Сивирина, викликають моторошні почуття, навіюють різноманітні невтішні думки, в тому числі, про експерименти над людьми з минулого та сучасні позбавлені етики медичні дослідження щодо генетичної модифікації людських ембріонів, які раніше вважались неприпустимими. Настрій кошмару підтримує характерна палітра у коричневих та сірих відтінках та специфічна розмитість контурів, що відсилає до видіння чи передчуття.

На думку Г. Скляренко, «головною темою творчості Андрія Сидоренка є феномен антиутопії. <...> Художника хвилює тема відсутності «критичного компоненту» у свідомості сучасної людини, де стереотипи радянської доби міксуються із новими стереотипами кризового суспільства» [183, с. 335]. У творі «Trade secret» (у перекладі – «комерційна таємниця») (2013) (В. Рис. 172)

сюжет присвячений одному з найбільш амбітних в історії людства питань – гонитві за підкоренням космосу. Однак, слід пам'ятати, що за грандіозною ідеєю стояла гонитва озброєння, адже передбачати потрібно було навіть міждержавні атаки з космосу. А що криється за прагненням колонізувати Марс? Невже ідея перенаселення? Що стоїть за наміром накормити усіх «штучним м'ясом»? Можливо, екологічна та етична турбота? У світі масових інформаційних технологій впливати на колективну свідомість простіше, ніж будь-коли. Саме тому митець ставить під сумнів «беззастережність сприйняття, наголошує на необхідності самостійного мислення» [183, с. 335], а мистецтво – це своєрідне попередження. Роботи А. Сидоренка виконані в стилістиці поп-арту з ухилом у сюрреалізм, із відчутним пафосом соцреалізму, дітища масштабної ідеології. Зображення людей нагадують світлини з радянських газет, проте іронія в тому, що історія ідеологічного контролю повторюється. Абсурдність підкреслюють барви – неприродні, агресивно-яскраві, вони «попереджають» про наступаючу ірреальну реальність.

Тему пропаганди, ідеологічного «програмування», сюрреалістично і водночас використовуючи прийоми поп-арту (уплощення, графічність, контрастні барви), відображає також Сергій Грех у творах «Тільки позитивна пропаганда» (2022), «Тотальний контроль» (2020). Неоекспресіоністська колажність, яку можна зіставляти з творчістю американського митця Д. Салле, простежується у творі «Досягти до небес» (2023), а поєднання речей у «портрет» тварини у роботі «Собака» (2023) (В. Рис. 173) сягає традицій одного з передвісників сюрреалізму Джузеппе Арчімбольдо (1527–1593). На сторінці *instagram* художник пояснює, що випадкові речі, які моделюють зображення собаки, – це речі, які оточують, впливають і формують людину. «Ми випадково народились в цьому світі, в різних умовах і країнах. Як сильно фактично це впливає на напрям розвитку життя» [184].

Вова Кено (Володимир Федусів) поєднує східну та західноєвропейську художні традиції, а також використовує в одному творі різні техніки (акрил, спреї, пастель). У картині «Потік» (2021) (В. Рис. 174) художник зображує

парчевих коропів (кої) – декоративних риб, що самі є як мистецтво: виведені шляхом селекції вони є предметом колекціонування. У китайському та японському живописі існує традиція зображення цих красивих риб самостійно або серед білих лотусів. Вова Кено вводить фігуру у зображення, яка прихована за абстрактними формами: видно лише правицю, що простягається до коропа і драперії одягу, як у старих майстрів. Білосніжні лотуси поступились абстракціям. Зображення накладаються одне на одне, як колажі і водночас складають враження єдиного потоку і устремління. Усі лінії пластичні і мають вектор руху, вони немов відображають уявну течію, а блакитні та дзеркально-металеві кольори асоціюються з гладдю води, спокій якої порушується живими істотами. Ніжна колірна палітра надає твору витонченої естетики. Виразна пластичність, гра ліній та плям кольору відрізняє також картину «3 або 4 собаки» (В. Рис. 175) у постімпресіоністичній стилістиці.

Людська пластика завжди була чи не найскладнішим у виконанні елементом у реалістичному живописі і вона, як і раніше цікавить митців. Особливу увагу їй приділяють О. Глазунов, А. Жуков, Ю. Коваль.

На думку мистецтвознавиці О. Кашшай, «Олексій Глазунов – явище непересічне в сучасному художньому просторі. Творчі проекти, створені ним упродовж останніх років <...> стають епіцентром дискусій в арт-середовищі про значення мистецтва, його істинні цілі та завдання в сьогоdnішньому світі. <...> Автор сміливо заявляє про свій творчий метод, маніфестуючи свідому прихильність реалістичним формам. Його роботи настільки академічно довершені, що глядачі мимоволі порівнюють їх з образами епохи Ренесансу чи Класицизму» [185]. Так, у картині «Непрості рішення» (2020) (В. Рис. 176) фігури молодих людей зависли у просторі в складних напівоголених ракурсах. Детально промальовані та бездоганно прекрасні, вони своєю атлетичною анатомією сягають традицій доби антропоцентризму, коли людина вважалась вінцем світобудови. Кожне напруження м'язів зображене не умовно, а з максимальною відповідністю натурі. Глазунов позиціонує себе реалістом, коли максимально близько намагається підійти до анатомічного зображення людини,

коли працює з людською пластикою. Динамічність у позах і разом з тим – точно вибудувана врівноважена композиція, також відсилають до традицій Відродження, однак реалізм в митця не рідко поєднується з абстрактними формами трактування площини. У картині фоном слугує мінімалістичний малюнок, де відчувається вплив «живопису жорських країв» (Френк Стелла). Чітко структуровані схематичні елементи асоціюються з «мікросхемою», з «галактикою» нейронних зав'язків. Це тло з різких ліній та розмитих плям створює стан напруження, можливо навіть підсвідомої агресії, адже сам твір про непрості рішення: тут усі образи метафорично зв'язані між собою міцними мотузками, перебуваючи у залежності один від одного, а головний герой, тримаючи ножиці у руках, приймає рішення, де обрізати мотузку. Чи зашкодить він іншим, чи навпаки допоможе, як зміниться його власне положення – це вочевидь стане далекосяжним рішенням. Проблема вибору, складних рішень неодноразово постає у творах О. Глазунова. «Кільце Соломона» (2021), «Я граю чи зі мною грають?» (2020) (В. Рис. 177) відображають перманентні стани свідомості критично мислячої людини. При цьому художник прагне образно втілювати універсальні змісти, його мистецтво невіддільне від філософських роздумів. Крім того, Олексій Глазунов постійно експериментує з техніками й блискуче володіє цифровими медіа, можливості яких сприяють новому, нетривіальному баченню при створенні живописних робіт.

Героїнями багатьох творів Андрія Жукова є жінки. В їх образах, містичних та еротичних, автором закладається або тонка вразлива «неземна» краса, або демонічна, що таїть в собі загрозу, мовить холодом та всевладдям. Часто ці образи амбівалентні. Неоднозначною героїнею є й Медуза Горгона у творі «Відродження Медузи» (2017) (В. Рис. 178). То хто вона? Чудовисько та лиходійка, що перетворює всіх, хто погляне на неї, на камінь? Чи жертва, прекрасна дівчина, зґвалтована Посейдоном у храмі Афіни, де шукала порятунку? У наслідку, покараний не Посейдон, а вона: спочатку обернена на монстра із зміями замість її довгого чудового волосся, а потім ще й підступно

обезголовлена Персеєм уві сні, втретє не маючи можливості боронити себе. Та навіть після смерті її не полишили в спокої: відтяти голову застосовували як зброю. Андрій Жуков відмовляється приймати такий фінал і продовжує історію. Його Медуза знову красуня й вона відроджується. Місце, що приготувала їй доля, – щит Афіни. Тут вона розпочинає все заново, збирає себе по частках. В її тілі ще багато болю, від якого вона заламує ноги, вивертає пальці. Немов пуповина, що постачає кров до дитини, її життєзабезпечення підтримує налаштована система. Медузі складно контролювати цю систему: в неї поки не так багато сил й вона вразлива. Будь-хто може скористатись цим, завдати шкоди знову. Але це місце, де все вкрито іржею, давно забуте. Потрібен лише час, щоб зміцніло тіло. Ця історія відродження міфічна і у ній, на відміну від давньогрецької традиції, перемаже справедливість. Але справжнім тут є погляд жінки. В ньому немає і тіні помсти, він загартований стражданнями, але відкритий, звернений до того, хто зрозуміє. В цьому творі художник алегорично відображає глибокі внутрішні переживання людини.

Картина А. Жукова «Belle Epoque» (2019) (В. Рис. 179) передає неповторний дух доби модерну (L'Art Nouveau). Вона присвячена яскравим рокам безтурботності, розкоші, модних вродливих жінок, театрів. За виразом автора, що міститься в експлікації до твору: «Я зобразив Прекрасну епоху пишно вбраною таємничою красунею у масці, що стоїть посеред умовного театрального подіуму, у позі, що нагадує птаха, який зараз взмахне крилами та полетить. І зникне так само швидко, як минула та чудова доба...». Майстер персоніфікацій, А. Жуков неперевершено поєднав традиції романтизму, модерну та символізму.

У своїх інтерв'ю львівський художник Юрій Коваль зазначає, що його завжди приваблював реалізм, і що найбільше йому подобається «розкривати сутність феномену людської тілесності, яка стає проекцією нашої свідомості» [186]. Його роботи гіперреалістичні, але за власним виразом митця не є фотореалістичною копією. Із світових художників Ю. Коваль найбільше захоплюється Караваджо, в тому числі, «за вміння створювати сильну

драматургію» [187]. Попри те, що більшість робіт художника наслідують традиції сюрреалізму та магічного реалізму, де ірреалістичний сюжет складає загадку для глядача, є у доробку Ковалю картина «Ранок» (2014) (В. Рис. 180), виконана у найтонших бузкових відтінках, від якої віє романтизованою великою мрією, близькою більшості емігрантів. У творі спиною до глядача зображена немолода, із пишними формами жінка, гарна постава якої свідчить про те, що вона сповнена сили. Жінка опинилася в Парижі і сонячним ранком милується Ейфелевою вежею. Про те, що вона є нашою співвітчизницею, свідчить характерне вбрання буфетниці та картата господарська поліпропіленова сумка. Можливо, цього ранку пані снідатиме просто неба, адже окрім знаного французького багету й зелені, прямо під її ліктем лежать невеличкі нерозкриті харчові пакети. Перше враження від картини: «Цій багатій на життєвий досвід пані вдалося... Вона впевнена у своїх силах та можливостях і подолає будь-які труднощі». А її охайна зачіска, білосніжні речі вбрання і прагнення побачити красу Парижу «переконують», що усюди, де вона облаштується, пануватиме лад та затишок. Не дивлячись на те, що доля емігрантів складна, воля і дух авантюризму, пошук кращого життя пересилує усі перепони. Можна сказати, що даний твір присвячений сучасним універсальним цінностям.

Захоплює граційним видовищем, передачею нестримного пориву-польоту жінок у танці робота Ю. Ковалю «Ритм» (2022) (В. Рис. 181). Експресія досягається складною пластикою і візуально точною репрезентацією стрімких віртуозних рухів – кульмінаційних у балеті. Червоне драпіювання і золоті труби надають пафосу, а форма твору у вигляді серця відсилає до пристрастей: кохання, балету та краси, яка відносно скороминучого часу є миттєвою, як стрибок балерини, а тому безцінною. Як зазначає Наталія Маценко, «Коваль – майстер натуралістичної і точної передачі тілесної пластики. Втім, тілесність у його полотнах присутня не лише як естетичний фактор, а як певний код, підкреслення важливості і вразливості, крихкості людського життя загалом і значущості кожної окремої особистості» [188, с. 179].

Різні змісти вкладають художники у свої твори, коли звертаються до такого жанру як портрет. Ігор Гнатів в стилістиці гіперреалізму створює картину «Америка» (2018–2020) (В. Рис. 182). У ній зображена дівчина, обгорнута в американський прапор. Це і портрет, і метафора одночасно. Дівчина уособлює Америку. Вона яскрава і неприступна. Вона не посміхається тобі, скоріше намагається скласти щодо тебе свою думку. Художник працював над роботою 1200 годин. Як він сам зазначає, «фотографія не є ідеальною, а ми хочемо перебільшити, зробити ідеальніше, ніж фотографія» [189].

Про «Ренесанс фігуративного живопису» та відродження інтересу до портретного жанру говорить одеський художник Валентин Лапшин. Його реалістичні картини, що вирізняються тонким графічним живописом, зображають покоління міленіалів (В. Рис. 183), (В. Рис. 184). У анотації до персональної виставки митця «Дивні сни» зазначалось: «Художник синтезує елементи масової культури, емоції, грацію та тонку красу своїх героїв – юнаків та дівчат – представників Інтернет-покоління урбаністичної цивілізації початку 21-го ст. <...> Вони зображені, як «вітрини» нової сучасної дійсності, в якій предмети-конструкції вже втратили свою актуальність» [190].

Серія «Непомітні люди» (В. Рис. 185) Юрія Пікуля, на перший погляд, відсилає до мотивів живопису соцреалізму. Героями живописних творів постають прості люди – робочий клас. Проте тут відсутня задача ідеалізувати і типізувати. Автор фіксує погляд водія маршрутки у дзеркальному відображенні салонного дзеркала з максимальною ретельністю (стає у нагоді фотографічний досвід митця). І хоча серія називається «непомітні люди», свідомо чи несвідомо художник заглянув у душу своїм героям, завдяки чому назовні вибралась незамаскована індивідуальність. І це захоплює, бо споглядаючи трударів, які просинаються до світанку, а завершують роботу пізно вночі, замислюєшся про кожну просту людину, від якої іноді залежить добробут тисяч людей. У когось ці твори викликають зневагу до пострадянської бідності, але хтось неодмінно відчує вдячність, й пригадає, як затишно взимку проїхатись маршруткою кілька зупинок. А колоритні інтер'єри можуть стати справжньою інспірацією, бо все

залежить від художнього погляду і переосмислення. І тут на думку спадає Дієго Рівера, що завжди з повагою зображав простий народ. «Цей проект є фіксацією характерного для нашого, пострадянського регіону середовища громадського транспорту, а саме робочих місць, «куточків» водіїв маршрутних таксі. Неповторна насиченість мікропобуту водійської кабінки, з усією відповідною атрибутикою, і, звісно ж, особи самих водіїв, з їхніми суворими й красномовними поглядами, не залишали мене байдужим» [188, с. 263].

Юрій Пікуль експериментував з різними стилістичними, але саме у реалістичному живописі його талант розкривається багатогранно: автор шукає незвідані сюжети, плоть його людей «жива» і реалістично складна так само, як складною за кількістю барв і ліній є шкіра. Роботи митця насичені деталями, наприклад, проєкт «Декоративні елементи». В українському мистецькому середовищі художник відчуває себе так, немов «у кожному проєкті повинен застережувати, чому він займається живописом» [191], наголошуючи, що живопис не вичерпав себе і що в недалекому майбутньому ставлення до цього медіуму зміниться.

До жанрів портрету і пейзажу звертається Сергій Кушанов. Портрет «Чоловік в помаранчевому» (2021) (В. Рис. 186) виконаний з фотографічною точністю: озираючи обличчя, можна розгледіти і вологу слизову оболонку ока, і тонку шкіру навколо очей, і жорстку щетину портретованого. Однак, така гранична деталізація не відволікає уваги від головного – характеру особи. Очі чоловіка «сяють», посмішка є відкритою, довірливою. Відчувається, що людина добра. На картині чоловік не позує, він і є таким у житті.

Всім пейзажам С. Кушанова притаманна життєствердна основа і романтизм. У творі «Бурштинове море» (2023) (В. Рис. 187) автор веде діалог з Каспаром Давидом Фрідріхом. Золотаві й рожеві кольори задають настрій твору. Два вітрила яхти (одне трохи більше, інше – стрункіше) «кореспондують» постатям чоловіка та жінки на яхті. Штиль на морі підсилює відчуття застиглому часу: «О, мить прекрасна! Зупинись».

Крім того, С. Кушанов любить звертатись до національної теми. Картина «Український пейзаж» (2017), у якій так вірогідно, життєво зображена велика хата із солом'яною стріхою, її господарі, воли та всяка живність, написана за мотивами творів художника Володимира Орловського (1842–1914). Поза хатою стоять велетенські дуби, а за тином розкинувся степ. Саме так виглядав український пейзаж понад сто років тому.

Інакше виглядає пейзаж Олександра Гречановського «Зимова відлига» (2013) (В. Рис. 188). Тут відсутні сентиментальність і романтизм. Автор майстерно передає стан природи, відчувається вплив реалістів ХІХ ст. – Миколи Скадовського, Миколи Кузнецова, наслідування традицій передвижників. Вражаюча прозорість фарб у зображенні неба й краєвиду на задньому плані як правило досягається у акварельному живописі, однак художник використовує олійну техніку. Фактурними мазками він виписує рельєф пагорбів, вкритих минулорічною травою та снігом.

Сюжет, зображений у творі Олега Катеринюка «Ловець моментів» (В. Рис. 189), можна назвати «новим романтизмом». Автор поєднує пейзаж та портрет. Попри цілковито реалістичну сцену, у якій чоловік фотографує на мобільний телефон певний вид, згущені хмари сірого неба, що за одну мить може «вибухнути» грозою і зливою, відсилають до мотиву неприборканої природи, сильнішої за людину, а це як відомо – прикметна особливість художніх традицій романтизму. Стрімкими широкими мазками художник додає експресії роботі. Так само, як зображений «ловець моментів» схопив вид, художник схопив момент (сцену), схопив навіть рух неба.

Тонка декоративність притаманна «ботанічним портретам» Яни Глазунової. У серії картин «Макросвіт» художниця досліджує тонкий механізм навколишнього середовища – співіснування різних видів комах і рослин. За словами мисткині, вона зображає «живий подих природи», «найцікавіші її історії», «Як можна не бути щасливим, що бачиш і відчуваєш це?!» У її картинах природа в багато разів збільшена, щоб сфокусувати акценти на найдрібніших деталях, і немов у казковому перетворенні Аліси із задзеркалля,

квітка і комахи стають такими великими, що людина поруч поринає в новий паралельний світ. Так, на картині «Джміль» (2018) (В. Рис. 190) зображений волохатий представник «великого царства комах», що зависнув над квіткою. Його мікроорганізм змальований віртуозно ілюзорно: прозорі тонкі крильця, насправді не суцільні, вони «викладені» з частинок, немов вітражі, поверхня лапок вкрита безліччю ворсинок, які у комах є чуттєвими, і навіть різниця у кольорі смужок черевця від помаранчевого до світло-жовтого на кінчику є характерною, але ж її до цього часу ніхто не помічав. Не дивлячись на таку деталізацію, картини Я. Глазунової не стають документальними. Авторка поєднала реалізм з його точністю у зображенні маленької істоти та імпресіонізм на стику з абстракцією у відтворенні світу поза межами квітки, що спонукає глядача до уяви й подальшої подорожі.

Пристрасть Я. Глазунової до «ювелірно» тонкої роботи простежується не тільки в анімалістиці. У картині «Великий Комбінатор» (2020) (В. Рис. 191) авторка поєднує вишукану графічність орнаменту у дусі епохи ар-деко, абстрактні природні візерунки каменю та реалістичне моделювання фігури головного героя та руки, що символічно тримає «молоток судді». Картина змальовує типового представника свого часу, що знаходиться у перманентній погоні за успіхом. Як розповідала художниця під час презентації картини, «Везіння у справах сприймається, як належне. Та чи завжди удача буде на стороні спритного розумника? Чи вірним був вибір на кожному кроці? Немов та бджола, що збирає нектар, та не має втратити жало, людина не має втратити внутрішню пильність».

Декоративність та тонка робота властиві Антону Поперняку, що позиціонує себе гіперреалістом. Усім його творам, написаним і у жанрі портрету, і пейзажу, і сюрреалізму притаманна висока, «фотографічна» деталізація. Його картина із серії «Сонячний день» (2020) (В. Рис. 192) справляє враження діалогу із Д. Хокні, який набув слави у США саме за подібні сюжети. Елітні каліфорнійські будинки з пласкими дахами і панорамними вікнами коло басейнів з високими пальмами, що сповна отримують тепло і сонячне світло,

вказували на розслаблене, наповнене фінансовим успіхом життя у Лос-Анджелосі, в якому майже всі дні яскраво-сонячні. Однак візуально Д. Хокні спрощував і уплощував зображення, воно мінімалістичне, тут немає просторової глибини ані у небі, ані у воді, адже у репрезентації форми витримана стилістика поп-арту. Абсолютно по-іншому підійшов А. Поперняк до вже «культової» в Америці теми. Його робота виконана фотореалістично, отже, тут присутня просторова глибина, але водночас наявні і глибокі природні тони, і суто живописні рефлекси, які підсилюються завдяки наявності великої кількості світла. Ця робота художника відмінна від інших картин у серії «Сонячний день», оскільки імітує фотографію, що знімалась на плівку фотокамери. Митець, імовірно, надихається «первородним» стилем перших американських фотореалістів, а також тонко передає атмосферу «закритого» для стороннього ока способу життя сімей «old money». У інших творах із серії «Сонячний день» художник обирає ще більш деталізовані, графічно різкі форми з підсиленими, «соковитими» контрастами кольору (2020), однак не прагне фотографічності: вода в басейні набуває декоративності, а форми твору – це інтелектуальна «геометрична гра» чітких смуг, округлих форм і плавних ліній.

Отже, художники-представники новочасного мистецтва часто звертаються до фантастичної візуальності. Одні проявляють у ній сюрреалістичні образи з підсвідомого, інші – задумані наративні смисли, виражені у символах та алегоріях. Велика частина митців тяжіє до гіперреалізму або високої деталізації. Звернення до краси можна прослідкувати у «деконструкції» класичної картини; у анатомічно довершеній пластичній тілесності; у введенні у творчість митців естетики романтизму, модерну, реалізму XIX ст. Крім того, митці продовжують синтезувати техніки, напрями і традиції (наприклад, західноєвропейські та східні). В цілому, новочасних митців приваблюють широкі можливості реалізму виявити високу майстерність та передати значимі ідеї, що характерно для традиційного мистецтва. Для багатьох реалістична форма стає маніфестом у творчості.

Висновки до розділу 4

Реалістичний живопис на теренах України має давню історію розвитку й сучасні живописці зберігають стійкий інтерес до реалістичної форми вираження. Водночас, художники, становлення яких відбувалось у 1990-х роках, апелюють до сучасного мистецтва і говорять про фігуративний живопис у своїй творчості, в той час як новочасні художники (emerging artists) свідомо маніфестують наслідування реалізму. Відповідно, у відомих українських митців розвиток творчості відбувався через національну ідею та художню традицію (бароко) до постмодерного смислоутворення (абсурдизм, симулякр) і звернення до міжнародних напрямів (поп-арту, сюрреалізму, експресіонізму, глітч-арту тощо). Новочасні ж митці звернулись до фантастичної візуальності, щоб втілити символічно-алегоричні образи, привнести наратив у мистецтво. Їх не засмучує «академічність», навпаки – вони намагаються «перевідкрити» її.

Сучасному українському реалістичному живопису притаманні як *висока деталізація та фотореалізм, наслідування манери старих майстрів, звернення до естетики кітч, а також романтизму, реалізму XIX ст., модерну*, що свідчить про повернення до краси, так і *наявність реалістичних образів на стику реалізму, імпресіонізму та експресіонізму* чи з залученням *художніх прийомів поп-арту*. Людська пластика та портрет постійно переосмислюються. У ногу з часом українських художників-реалістів цікавить використання у живописі можливостей нових технологій.

Варто зазначити, що зараз «у моді» наукових розробок та критики знаходиться український авангард і наївне мистецтво, а реалістична форма оминається увагою, що створює специфічну кон'юнктуру на українському арт-ринку. Тут, на відміну від ситуації у США, реалістичний живопис «живе своїм життям», залишаючись недооціненим (у випадку якщо це не колекційні роботи визнаних метрів часів «нової хвилі»), хоча в Україні академічні традиції ніколи не переривались, на відміну від Заходу.

Подібна ситуація у вітчизняному художньому середовищі пов'язана із прищепленим на початку 1990-х рр. культом новизни у мистецтві, що заперечував все традиційне. Однак, Артур Данто вже обґрунтовував концепцію «кінця мистецтва», його крайньої еkleктичності. А стакісти аргументували, що *після єдиної оригінальної ідеї Дюшана про те, що мистецтвом може бути все, що завгодно, будь-яка ідея втрачає новизну і оригінальність*. Відтак, наразі на Заході «гонитва за новизною» не є злбоденним питанням, як це було за доби модернізму. Натомість можна спостерігати, як парадигма поволі змінюється і на перший план висуваються ідеї наслідування традицій. Разом з тим, коли у світі відбувається «відродження» реалістичного живопису і актуалізація питань реалізму у мистецтвознавстві, в Україні існує неактуальний поділ на «нове» та «застаріле», який, між іншим, негативно впливає на свободу самовираження митця.

Отже, український реалістичний живопис розвивається у руслі світового поступу реалізму, проте – всупереч ринковій кон'юктурі на Україні. У випадку місцевої підтримки реалістичного мистецтва – інституційної та у сфері арт-критики – реалізм у живописі здатний зазнати розквіту і «народити» шедеври світового рівня.

ВИСНОВКИ

Згідно з визначеною метою та поставленими завданнями, проведене дослідження реалістичного живопису на рубежі ХХ–ХХІ ст. в образотворчому мистецтві України, Західної Європи та США дає підстави стверджувати наступне:

1. В результаті вивчення стану опрацювання проблематики дослідження реалістичного живопису у художній культурі України, Західної Європи та США вітчизняними та зарубіжними науковцями, встановлено, що проблематика реалістичного живопису України від кінця 1980-х рр. (поява необароко) до 2020-х рр. досліджується вченими (О. Авраменко, І. Міщенко, Ю. Романенкова, Г. Скляренко, М. Юр та інші) крізь призму традицій та новацій у творчості художників, що звертаються до реалістичної форми вираження (В. Сидоренко, І. Чичкан, І. Гусєв, О. Карпенко тощо). Фрагментарно українські науковці здійснюють мистецтвознавчий аналіз творчого доробку художників-реалістів США (О. Афоніна) та Західної Європи (Р. Безугла). Однак, слід відзначити, що поняття «реалізм» в річищі сучасного його розуміння майже не артикулюється, за винятком нечисленних досліджень (Т. Недошовенко). Окремі визначення цього терміну можна зустріти у мистецтвознавчих довідкових виданнях (С. Безклубенко). Категорії «реалізм», «реалістичний живопис» не є поширеними у вітчизняних наукових статтях та монографіях щодо сучасного мистецтва. Натомість твори, в яких митці наслідують класичні традиції, твори, що є зразками реалістичного живопису, переважно позначаються у науковому обігу через мистецтвознавчу категорію «фігуративний живопис».

Зарубіжні науковці (Ф. Метей, Ф. Г. Гуд'єар, Е. Люсі-Сміт, Д. Малпас, Б. Прендевіль, К. Штреммель) присвячують ґрунтовні праці проблематиці реалізму ХХ ст., системно висвітлюючи його варіації в контексті мистецьких напрямів та шкіл США та Західної Європи. Крім того, наявні також вузькоспрямовані монографії щодо гіперреалізму, соціалістичного реалізму у

Франції та НДР, поп-арту, сюрреалізму, магічного реалізму, кітчю та дисраптивного реалізму, фантастичного мистецтва, сучасного живопису (Л. Чейз, Г. Беткок, Е. Демпсі, С. Ментон, М. Боун, Ф. Фриджері, О. Нердрум, Д. Сід, В. Шуріан, С. Хадсон, Т. Годфрей). Однак, спільної позиції щодо сутності поняття «реалізм» західними мистецтвознавцями не вироблено, що свідчить про те, що дана проблематика не є достатньо розробленою.

2. Досліджуючи принципи відображення природи та людини, що були засадничими у класичному мистецтві, виявлено, що у мистецькій традиції Європи у період Античності, а надалі – від часів Джотто і до епохи модернізму панував принцип наслідування (імітації) природи, що в історії мистецтва отримав назву «мімезис» (від грецької «mimesis», латиною – «imitation») і теоретично опрацьовувався стародавніми філософами, в тому числі, Сократом, Платоном, Арістотелем, а в подальшому – і іншими філософами і митцями до XIX ст. Світоглядно у теорію мімезису закладена ідея щодо недоцільності «творити нове», оскільки немає нічого досконалішого за природу, через що художнику потрібно лише точно імітувати дійсність. Саме через міметичну природу мистецтва більшість науковців вважає, що реалістична форма вираження (форма, подібна до натури) має давню історію розвитку від часів Античності (С. Безклубенко, О. Калабрезе, Б. Прендевіль).

Піфагорійські, платонівські та інші вчення обґрунтовували принцип об'єктивності прекрасного як невід'ємної властивості речей оточуючого світу. При цьому, спостерігання художниками натури надало можливість здійснити узагальнення і виробити канони краси для зображення пропорцій і частин тіла людини (Й. Вінкельман). Отже, принцип натурного наслідування та принцип об'єктивності прекрасного (що мав наслідком ідеалізацію у живописі, прагнення краси) були поєднані в античному мистецтві. І навпаки, в епоху Ренесансу митці почали трансформувати натуру у своїх живописних роботах, узгоджуючи її зображення з ідеалами античного мистецтва (Е. Гомбріх).

Від XV ст. мистецтвознавці (Б. Прендевіль, К. Штремель) виділяють *дві родини реалізму – класичних ідеалів* (наприклад, живопис італійського

Ренесансу, класицизму) та матеріалістичності, «натуралізму» (наприклад, фламандський та голландський живопис). Крім того, з розвитком науки та технологій митці використовують камери-обскури та інші оптичні пристрої з метою досягнення дзеркально точного відтворення реальності. Ідея імітації дійсності, що витікає з класичних традицій, проявлена і у реалізмі як мистецькому напрямі XIX ст. Однак в даному випадку реалістичний живопис позбувався академічної ідеалізації, адже зображав дійсність сучасного життя без прикрашення.

Отже, до епохи модернізму принцип мімезису, що у філософії мистецтва ототожнюється з принципом реалістичного відтворення дійсності в формах, подібних до природи (В. Татаркевич), був основоположним у традиційному живописі, навіть якщо у цих формах виражались трансцендентні ідеї (наприклад, міфологічні, біблійні сюжети). Розвиток реалізму в межах міметичної природи мистецтва проявлявся через зміни у стилістиці з появою нових стилів (напрямів), через виникнення нових тем та жанрів, а також через новаторські прийоми у манері окремих митців. Незмінними залишались правила реалістичної майстерності (світлотіньове моделювання об'єму, передача глибини простору тощо).

3. Аналізуючи закономірності і тенденції розвитку реалістичної форми у живописі у добу некласичної естетики, розкрито, що розвиток реалістичного живопису у художній культурі XX ст. відбувався в умовах модерністського розриву із традицією у часи утвердження авангарду, а також на тлі політико-ідеологічного протистояння Заходу та СРСР у період холодної війни, що відповідно позначилось на пропаганді у культурі та мистецтві. Так, комуністичні режими скеровували мистецтво у рідше соціалістичного реалізму, в якому проявлялись ознаки наслідування природи, основоположні для класичних традицій. Америка на рівні державної підтримки обирає абстрактний експресіонізм як антипод реалістичній візуальній формі соцреалізму, яка (на відміну від мистецтва «вільних» у США) пов'язувалась з тоталітаризмом і комуністичною ідеологією (про що пишуть І.-А. Бойс, Р. Краусс, Е. Люсі-Сміт,

С. Фартінг, Х. Фостер, К. Штреммель). Така ситуація вирішально вплинула на західну арт-критику у 1950-х рр., яка вживала позначення «кітч» та «регрес» щодо реалізму, не зважаючи на те, що у першій половині ХХ ст. в культурі США реалістичний живопис домінував, адже американська реалістична традиція в мистецтві стверджувалась як вияв національної ідентичності на противагу художнім традиціям модернізму, які мали європейські корені та були привнесені художниками, що емігрували у США. Водночас, «прекрасне» у мистецтві також прирівнялось західними критиками (К. Грінберг) до кітчю.

Критичне переосмислення реалістичної форми вираження у західному мистецтвознавстві відбулось наприкінці ХХ ст., оскільки розвиток реалістичних течій (метафізичний живопис, прецизійнізм, новеченто, сюрреалізм, магічний реалізм, американський ріджионалізм, соціальний реалізм, героїчний реалізм, соцреалізм, неоромантизм, contemporary realism, фотореалізм, неоекспресіонізм тощо) впродовж доби некласичної естетики викликав значний інтерес у істориків мистецтва. Крім того, художники Е. Ворхол, Ч. Клоуз, А. Леслі, Ф. Перлштейн, Ф. Портер (США), а також П. Дойг, Л. Фрейд, Д. Хокні (Велика Британія) визнані західними науковцями як такі, що мали особливий вплив на повернення форм реалізму у сучасне мистецтво. Ідейні засади постмодернізму ще у 1970-х рр. остаточно реабілітували звернення художників до класичних традицій.

4. Спираючись на мистецтвознавчий аналіз живописних творів, з'ясовано, що українські художники зберігають стійкий інтерес до класичних традицій, а поступ вітчизняного реалізму відбувався від звернення до вітальної живописності бароко крізь національну ідею до постмодерного смислоутворення і апропріації елементів стилістики міжнародних напрямів (поп-арту, сюрреалізму, експресіонізму, глітч-арту тощо). Українському реалістичному живопису притаманні: висока деталізація та фотореалізм, наслідування прийомів старих майстрів, звернення до естетики кітчю, а також еkleктичність (сюрреалістичний нео-поп (Bondero, С. Грех), полімпсестна симуляція (В. Яковець), асоціативний символізм (О. Анд). Чимало творів

зображають образи на стику реалізму, імпресіонізму та експресіонізму. Введено у науковий обіг імена новочасних художників (Я. Глазунова, О. Гречановський, А. Жуков, С. Кушанов, А. Поперняк та інші), які нерідко маніфестують реалізм як провідний творчий метод у власній творчості, переосмислюють наративність і красу у мистецтві.

Тенденцією кінця ХХ–ХХІ ст. є стрімке «відродження» реалізму у США та зростаючий інтерес до нього у митців Західної Європи. До відчутних його особливостей слід віднести: «діалог» із старими майстрами (К. Вайлі, О. Нердрум), повернення до краси (М. М. Ерлебахер, К. М. Маріані), еклектичність (Д. Салле), інтерес до людського тіла (Е. Фішль, Л. Фрейд), відродження портретного жанру (А. Кац, Е. Шеральд). Найбільший вплив мають традиції поп-арту, contemporary realism, фотореалізму, неоекспресіонізму та неокласицизму ХХ–ХХІ ст., поширеним стає дисраптивний реалізм. Акценти у творчості художників змістилися з новизни на переосмислення традиції.

5. Досліджуючи історико-культурні чинники, що вплинули на генезу реалістичного живопису у мистецтві України ХХ–ХХІ ст., виявлено, що в Україні збережена академічна школа живопису, яка увібрала традиції західноєвропейського класичного мистецтва, а також київської, харківської, одеської, закарпатської шкіл живопису. Традиційне прочитання реалістичної візуальності в українських художників поєднується з прийомами, що трансформують реальну форму або закладають нові змісти в універсальні ідеї. Зокрема, О. Анд досягає реалістичної подібності портретного зображення у формах відмінних, від натурних; Я. Глазунова поєднує фотореалістичне макрозображення і розмиття природних форм, що перетворюються на абстрактні плями; О. Катеринюк, Ю. Пікуль незвично фрагментують зображення; Ю. Коваль використовує прийом колажу, підсилюючи ефект введенням фігур, вирішених як у чорно-білій гаммі, так і у колірній палітрі; В. Лапшин, І. Яровий досягають графічності у живописних творах; Є. Равський трансформує прочитання біблійних та міфологічних сюжетів; Ю. Сивирин,

Л. Раштанова звертаються до мотивів, використаних у творах старих майстрів, вводячи елементи ірреального.

6. Окреслюючи сутність поняття «реалізм» у різні періоди розвитку образотворчого мистецтва, встановлено, що у первісному семантичному розумінні воно позначило мистецький напрям 1840–1880-х рр., засадами якого було зображення дійсності без прикрашення (Л. Нохлін), уникаючи ідеалізації, притаманної академічному живопису того часу. Водночас, більшість науковців вживає цей термін й у іншому значенні, визначаючи його через міметичну природу мистецтва (зображення реальності – дійсної чи уявної – у формах, подібних до натури), і акцентуючи увагу на тому, що існування реалізму у мистецтві не обмежено періодом у ХІХ ст. (С. Безклубенко, В. Татеркевич, Е. Гомбріх, Б. Прендевіль). Реалізм можна визначити і як художній метод (К. Штремель) або творчий метод (Т. Недошовенко) – як сукупність правил і прийомів реалістичної майстерності у живописі. Подібне використання поняття «реалізм» у кількох значеннях свідчить про полісемію (багатозначність), закладену у ньому.

Крім того, у ХХ ст. поширене вживання слова «реалізм» у назвах мистецьких течій (наприклад, магічний реалізм, сюрреалізм, фотореалізм, новий реалізм, *contemporary realism* тощо), а також у назвах виставок спонукало вчених (Б. Прендевіль, К. Штремель) здійснювати герменевтичні тлумачення поняття крізь призму текстів каталогів та критичних статей про відповідні виставки та художні напрями, що не тільки підкреслило плюралістичність реалізму, але й значно розширило його межі до фігуративного мистецтва, а також викликало чимало дискусій з приводу неоднозначного розуміння феномену реалізму (Л. Нохлін, Г. Беткок). Як наслідок, зарубіжні мистецтвознавці або взагалі відмовляються надати чітке визначення поняття «реалізм» (Дж. Малпас, Ф. Г. Гуд'єар), або надають багатозначні визначення (К. Штреммель).

7. Аналізуючи причини складності сучасного визначення поняття «реалізм», з'ясовано, що, по-перше, замість єдиного й однозначного розуміння

йому притаманна полісемія через використання у назвах художніх течій – сюрреалізм, новий реалізм, фотореалізм тощо. По-друге, складність визначення терміну «реалізм» посилювало і розпливчате (у ракурсі семантичного та семіотичного аналізу) вживання у мовному середовищі ознаки «реалістичний», категорій «реальність» та «реалізм», що застосовувались у відношенні стилістичних форм постімпресіонізму, експресіонізму, поп-арту, коли наслідування форм природи відбувалось не в повній мірі чи було умовним (С. Хадсон, Л. Чейз, К. Штремель, В. Марчак). Крім того, всі художники, в тому числі абстракціоністи, стверджували, що вони зображали реальність, утверджуючи власний погляд на реалізм (О. Іванюк, К. Малевич, М. Ротко). В наведених випадках розширення меж реалізму є згубним для змісту поняття згідно з законами логіки (застосовуються при конструюванні поняттєвих визначень).

Узагальнюючи теоретичні знання праць, присвячених реалістичному відтворенню дійсності у живописі (Р. Болтон, Е. Гомбріх, О. Калабресе та інші), а також сукупність вже існуючих термінологічних визначень (в тому числі, визначення, представлене музейною галереєю «Tate») на основі методу компонентного аналізу значення запропоноване власне визначення, згідно з яким реалізм – це форма візуалізації у живописі, в основу якої закладені академічні (класичні) традиції.

Підсумовуючи усе вищезазначене, варто підкреслити, що звернення митцями до реалістичної форми вираження на рубежі ХХ–ХХІ ст., а також наявність актуальних досліджень проблематики сучасного реалістичного живопису у світі спонукає українських мистецтвознавців до перевідкриття класичних традицій у добу некласичної естетики та поступової критичної переоцінки реалізму як яскравого феномену значної частки світового образотворчого мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Tony Godfrey. *Painting today*. London; New York: Phaidon Press, 2009. 448 p.
2. *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. Hal Foster and others. Thames & Hudson, 2016. 896 p.
3. Cap's Crits Art Criticism. Tony Godfrey: *Painting today*, 2009, Phaidon, London, NY. URL: <https://capscrits.blogspot.com/2011/09/tony-godfrey-painting-today-2009.html> (Last accessed: 01.02.2024).
4. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ ст.. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
5. Шедеври українського живопису: альбом / авт.-упоряд. Д. Горбачов. – 2-ге вид., змін. – Київ: Мистецтво, 2012. 512 с.
6. Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, in *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961, pp. 3–21.
7. Недошовенко Т. Ф. Реалізм як основа образотворчості. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. №40. С. 367–377.
8. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України ХХ ст.: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ ст.. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. 268 с.
9. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 175–182.
10. Stremmel Kerstin. *Realism*. Taschen, 2004. 95 p.
11. Dempsy Amy. *Art essentials: Surrealism*. London: Thames & Hudson, 2019. 176 p.
12. Menton Seymour. *Magic Realism Rediscovered, 1918–1981*. London: Associated University Presses, 1983. 120 p.

13. Schurian Walter. *Fantastic Art*. Taschen, 2005. 96 p.
14. Frigery Flavia. *Art Essentials: Pop Art*. London: Thames & Hudson, 2018. 176 p.
15. Hudson Suzann. *Contemporary painting*. London: Thames & Hudson, 2021. 320 p.
16. 30 років присутності. Сучасні українські художники: у 3 т. / відп. ред. І. Абрамович. ArtHuss, 2022. Т. 1. 144 с., Т. 2. 136 с., Т. 3. 136 с.
17. Каталог Національної спілки художників України / керівник проекту В. А. Чепелик. Київ: Видавничий дім КАРАНДАШ, 2002. 152 с.
18. Розмай незалежної України. Художники Києва. Українське образотворче мистецтво 1991–2011 років. Живопис, графіка, скульптура» / авт.-упоряд. В. Л. Андрієвська. Київ: Криниця, 2011. 648 с.
19. Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників: кат. VII всеукр. вист. / керівник видання О. Мельник. Нац. спілка художників України, 2016. 236 с.
20. Юр М. В. Український живопис XIX – початку XXI ст.: національна, конвенціональна, авторська моделі: автореф. дис. д-ра мистецтвозн-ва: 26.00.01 / Інс-т проблем сучас. мист-ва. Київ, 2021. 42 с.
21. Мистецтво: терміни та поняття : енцикл. вид. : у 2 т. / С. Безклубенко ; Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2010. Т. 2 (М–Я). 256 с.
22. Словник термінів з образотворчого мистецтва і ландшафтного дизайну / упоряд.: А. Д. Жирнов, О. В. Зіпцева. Київ: ДАКККіМ, 2004. 52 с.
23. Марчак В. Про малярство : навч. посіб. Львів: Видавництво ФОП Стебеляк, 2018. 264 с.
24. Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006–2011.
25. Бабічева В. Феномен збереження національних традицій у творчості сучасних українських митців. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. Вип. 4. С. 144–146.

26. Афоніна О., Юр М. Творча діяльність В. Гегамяна в контексті розвитку одеської школи живопису. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 34–39.
27. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / В. Сидоренко та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України: у 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. 656 с.
28. Березницкая Л. Социалистический реализм : вчера и сегодня. *Соціалістичний реалізм і українська культура. Книга "Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент"* : матеріали наук. конф. 3 березня 1999р. Київ. / ред. Х. Білак; Нац. худ. музей України. Київ, 1999. С. 12–14.
29. Роготченко О. Соцреалізм та тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
30. Реалізм та соціальний реалізм в українському живопису радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент. Київ : LK Maker, 1998. 320 с.
31. Склярєнко Г. Українські художники: з відлиги до незалежності: у 2 кн. Київ : Huss, 2018. Кн.1. 288 с.
32. Федорук О. Образотворче мистецтво Німецької Демократичної Республіки: науково-популярний нарис. Київ : Мистецтво, 1986. 144 с.
33. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Видавництво Фенікс, 2017. 480 с.
34. Безугла Р. І. Теоретико-методологічні засади дослідження феномена наслідування в модусі гуманітарного знання. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 33. С. 104–110.
35. Юхимик Ю. В. Проблема мімезису в історії гуманітарного знання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 4. С. 8–14.
36. Барановська А. С. Витоки і розвиток реалістичної форми зображення у живописі через міметичну природу мистецтва. *Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей* : матеріали наук.-практ. конф., 28–

29 жовтня 2021. НАКККіМ, кафедра мистецтвознавчої експертизи; Всеукраїнська асоціація фахівців оцінки; Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів ; Асоціація реставраторів України. Київ : НАКККіМ, 2021. С. 47–48.

37. Mathey François. American realism: a pictorial survey from the early eighteenth century to the 1970's. New York: Rizzoli, 1978. 191 p.

38. Goodyear Frank Henry, Jr. Contemporary American Realism since 1960. Boston: New York Graphic Society, 1981. 256 p.

39. Lucie-Smith Edward. American Realism. London: Thames&Hudson, 1994. 240 p.

40. Malpas James. Realism. Movements in Modern Art. Cambridge University Press, 1997. 80 p.

41. Prendeville Brendan. Realism in 20th Century Painting. London: Thames&Hudson, 2000. 224 p.

42. Барановська А. С. Розуміння терміну «реалізм» у мистецтвознавчій теорії Заходу (від 60-х років ХХ ст. – до сьогодення). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №1. С. 101–105.

43. Lucie-Smith Edward. The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms. London: Thames & Hudson, 2003. 240 p.

44. Chase Linda. Hyperrealism. New York: Rizzoli, 1975. 75 p.

45. Battcock Gregory. Super Realism. A Critical Anthology. New York: A Dutton Paperback, 1975. 322 p.

46. Socialist realisms. Soviet Painting 1920-1970 / Bawn Matthew et al. Milano: SKIRA, 2012. 296 p.

47. Kitsch, More than Art / Nerdrum Odd et al. Schibsted Forlag, 2011. 376 p.

48. Seed John. Disrupted Realism: Paintings for a Distracted World. Schiffer, 2019. 208 p.

49. Dempsy Amy. Styles, Schools and Movements. London: Thames&Hudson, 2011. 312 p.

50. Phillips Sam. Isms. Understanding Modern Art. Universe, 2013. 160 p.

51. Lucie-Smith Edward. *World of Art: Movements in Art Since 1945*. London: Thames&Hudson, 2020. 336 p.
52. Morgan Ann Lee. *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*. Oxford : Oxford University Press, 2007. 544 p.
53. David Hockney. *A Chronology* / Eitel Lutz et al. Taschen, 2004. 512 p.
54. Chase Linda. Richard Estes. London : Phaidon, 2014. 146 p.
55. Smee Sebastian. Freud. Taschen, 2003. 96 p.
56. Kramer Hilton. Why Figurative Art Confounds Our Museums. *The New York Times*. 1977. January 2. P. 19.
57. Kramer Hilton. A Refuge from vexing 70-s. *The New York Times*. 1977. March 25. P. 31.
58. Kuspit Donald. Alfred Leslie, The Return of Muscular Realism. *Whitehotmagazine*. 2023. Feb. URL:<https://whitehotmagazine.com/articles/figure-redivivus-by-donald-kuspit/5686> (Last accessed: 01.02.2024).
59. Gombrich E. H. *The Story of Art*. London : Phaidon Press, 2018. 688 p.
60. Gombrich E. H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London : Phaidon Press, 1984. 331 p.
61. Gombrich E. H. *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*. Yale University Press, 2014. 88 p.
62. Gombrich E. H. *Gombrich on the Renaissance. Volume 3. The Heritage of Apelles*. London : Phaidon Press, 1976. 250 p.
63. Dvorak Max. *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen das XIV und XV Jahrhundert*. R. Piper & Co, 1927. 304 s.
64. Wöllflin H. *Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance*. London: Phaidon Press, 1952. 320 p.
65. Wöllflin Heinrich. *Renaissance and Baroque* / trans.: Simon K. Cornell University Press, 1967. 183 p.
66. Calabrese Omar. *L'art du trompe-l'oeil*. Paris : Citadelles & Mazenod, Paris 2010. 400 p.

67. Hockney David, Gayford Martin. *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen*. London: Thames & Hudson, 2016. 360 p.
68. Bolton Roy. *A Brief History of Painting 2000 BC to AD 2000*. London : Constable & Robinson, 2004. 320 p.
69. Art. *The Whole Story* / gen. ed. Farthing Stephen. London: Thames & Hudson, 2018. 576 p.
70. Norbert Wolf. *The Art of the Salon. The Triumph of 19th-century Painting*. Munich, London, New York: Prestel Verlag, 2012. 288 p.
71. Kantor Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Morden Art*. The MIT Press, 2001. 472 p.
72. Greenberg Clement. *American-Type Painting*. *Partisan Review*. 1955. Vol. 22, №.2. P. 179–196.
73. Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво / пер.: О. Українець, К. Дудка. Київ: ArtHuss, 2019. 208 с.
74. Abstract vs. Figurative Art. *theartstory.org* URL: <https://www.theartstory.org/definition/abstract-vs-figurative-art/> (Last accessed: 01.02.2024).
75. Figurative. *Encyclopædia Britannica online*. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/figurative> (Last accessed: 01.02.2024).
76. Барановська А. С. Фігуративне мистецтво та реалізм: образний живопис на перетині понять. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран., 2 листопада 2023. М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. Київ : НАКККиМ, 2023. С. 141–143.
77. Кривчик Г. Г. Основні загальнонаукові методи дослідження в історичних науках. *Грані*. 2017. Т. 20. №12. С. 55–61.
78. *Основи методології та організації наукових досліджень: навч. посіб. для студентів, курсантів, аспірантів і ад'юнтів* / за ред. А. Є. Конверського. Київ: Центр учбової літератури, 2010. 352 с.

79. Vitruvius: Ten Books on Architecture / ed. Rowland Ingrid, Howe Thomas Noble. Cambridge University Press, 2001. 352 p.
80. Vasari Giorgio. The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors & Architects / trans.: Gaston du C. de Vere. Modern Library, 2006. 640 p.
81. Cennino Cennini. Il Libro Dell'Arte. Neri Pozza, 2001. 239 p.
82. Хоменко І. В. Логіка – юристам : підручн. Київ: Четверта хвиля, 1998. 392 с.
83. Boris Groys. Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, 2009. 232 p.
84. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. пер.: В. Корнієнко. Київ : Юніверс, 2001. 368 с.
85. Cheshire Lee. Art essentials: Key Moments in Art. Thames & Hudson, 2018. 176 p.
86. Демідко. О. Історія образотворчого мистецтва та архітектури. Київ : Видавництво Ліра-К, 2021. 182 с.
87. Wolf Robert Erich, Millen Ronald. Renaissance and Mannerist Art. Harry N. Abrams, 1968. 272 p.
88. Arenas Jose Fernandez. The Key to Renaissance Art. Lerner Pub Group, 1990. 80 p.
89. Романенкова Ю. Феномен маньєризму у мистецтві Європи XVI – початку XVII ст.: до питання про походження стилю. *АРТ-платФОРМА*, 2021. Вип. 1(3). С. 259–293.
90. Woermann K. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Fünfter Band: Die Kunst der mittleren Neuzeit von 1550 bis 1750 (Barock und Rokoko). Leipzig: Bibliographisches Institut, 1924. 516 s.
91. Shama Simon. The Power of Art. Random House, 2009. 480 p.
92. Nochlin Linda. Realism. Style and Civilization. Baltimore: Penguin, 1971. 283 p.

93. Плахта С. Імпресіонізм як вияв художнього світогляду кінця ХІХ ст. / *Вісник Львівського університету*. 2012. Вип. 15. С. 223–228.
94. Gay Peter. *Modernism. The Lure of Heresy*. W.W. Norton and Company, 2007. 640 p.
95. Danchev Alex. *100 Artists' Manifestos from the futurists to the stuckists*. Penguin Classics, 2011. 496 p.
96. Mary Ann Caws. *Manifesto: a Century of Isms*. University of Nebraska Press, 2000. 713 p.
97. Пальмов В. Проблема кольору в станковій картині. *Нова генерація*. 1929. №7. С. 42–48
98. Барановська А. Значення перших художніх маніфестів у контексті історії мистецтва. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали ІІІ міжн. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів (Київ, 5-6 груд. 2019 р.) Київ: НАКККіМ, 2019. С. 7–8.
99. Мандра Н. Історична динаміка мистецтвознавчих понять кінця ХІХ–початку ХХ ст. в Україні. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 1. С. 23–30.
100. Hook Philip. *Rogues' Gallery: A History of Art and its Dealers*. Profile Books, 2017. 288 p.
101. Dodd Phillip James. *American Renaissance: Beaux-Arts Architecture in New York City*. The Images Publishing Group, 2021. 412 p.
102. Hodge Susie. *The Short Story of Modern Art : A Pocket Guide to Key Movements, Works, Themes, and Techniques*. Laurence King Publishing, 2019. 224 p.
103. Rewald Sabine, Buruma Ian, Eberle Matthias. *Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s*. Metropolitan Museum of Art, 2006. 306 p.
104. Sers Philippe. *Totalitarisme et Avant-Gardes. Au seuil de la transcedance*. Paris : Les Belles Letres. 2001. 336 p.

105. Fluck Winfried. *Theatricality and Excess : A European Look at American Landscape Painting. New World. Creating an American Art.* München: Hirmer Vg., 2007. P. 90–101.

106. Барановська А. С. Реалістичний живопис у період модернізму: критичні зсуви в уподобаннях мистецької еліти країн Заходу. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран., 3 листопада 2022. М-во культ. України та інформ. Політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Київ. націон. універ. кул. і мист. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. Київ : НАКККиМ, 2022. С. 83–84.

107. Statement by Four Artists. *Reality. A Journal of Artists' Opinions.* Spring 1953. Vol. 1, № 1. P. 1-8.

108. Nochlin Linda. *Realism Now : catalogue.* New York : Vassar College Art Gallery, 1968. 46 p.

109. Finocchio Ross. *Nineteenth-Century French Realism.* Heilbrunn Timeline of Art History. New York: *The Metropolitan Museum of Art.* https://www.metmuseum.org/toah/hd/rism/hd_rism.htm (Last accessed: 01.02.2024).

110. Realism Art. *Encyclopædia Britannica online.* URL: <https://www.britannica.com/art/realism-art> (Last accessed: 01.02.2024).

111. Malevich Kazimir. *From Cubism and Futurism to Suprematism.* URL: https://monoskop.org/images/b/bc/Malevich_Kazimir_1915_1976_From_Cubism_and_Futurism_to_Suprematism.pdf (Last accessed: 01.02.2024).

112. Realism. *Tate online.* URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/realism> (Last accessed: 01.02.2024).

113. Modern Realism. *Tate online.* URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modern-realism> (Last accessed: 01.02.2024).

114. Jacobs Ted Seth. *Impressionism Revisited.* URL: <https://www.artrenewal.org/articles/impressionism-revisited/63> (Last accessed: 01.02.2024).

115. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями і проблеми: підручн. Полтава: Довкілля-К, 2008. 711 с.
116. Барановська А.С. Постмодерністські реалізми в арт-критиці України. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 червня 2022. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 84–86.
117. Петрова О. Гіперреалізм струшеної свідомості. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 107–110.
118. Рильов К. Синдром медіазалежності: як його бачать художники Савадов, Цаголов, Голосій і Тістол. URL: <https://mind.ua/style/20204900-sindrom-mediazalezhnosti-yak-jogo-bachat-hudozhniki-savadov-cagolov-golosij-i-tistol> (дата звернення: 01.02.2024).
119. Міщенко І. І. Живопис Геннадія Горбатого: крипто-реалізм як подолання імітації дійсності. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 176–180.
120. Карпов В. В. Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2021. Вип. 2. С. 16–26.
121. Grimes William. Philip Pearlstein Is Dead at 98; Realist Nudes Revived Portraiture. *The New York Times*. 2022. Dec. 19. P. 6.
122. Pearlstein Philip. Figure Paintings Are Not Made in Heaven. *ARTnews*. 1962. Summer. P. 39.
123. Grimes William. Alfred Leslie, 95, Abstract Artist Who Went Back to Realism, Dies. *The New York Times*. 2023. Jan. 29. P. 22.
124. Grimes William. William Bailey, Painter Who Exalted Eggs, Vases and Nudes, Dies at 89. *The New York Times*. 2020. April. P. 8.
125. John Currin. New paintings. About. *Gagosian*. URL: <https://gagosian.com/exhibitions/2010/john-currin-new-paintings/> (Last accessed: 01.02.2024).
126. David Ligare. Realism and the New Ideal. A dialogue between Robert Dickenson and David Ligare URL: <https://davidligare.com/essays.html> (Last accessed: 01.02.2024).

127. McEwin Florence Rebecca. *American Women Artists and the Female Nude Image (1969-1983): dissertation / North Texas State University. Denton, Texas. 1986. 413 p.*
128. Dyckes William. *The Photo as Subject. Arts Magazine. 1974 Feb. Vol. 48. №5. P. 60–65.*
129. Cormand Marti. *Exploring Hyperrealism. Drawing and Painting Techniques. Barcelona: Hoaki Books, 2021. 128 p.*
130. Барановська А. С. Естетика фотореалізму 70-х: вплив на сучасні мистецькі практики. *Український мистецтвознавчий дискурс. 2022. Вип. 5. С. 6–12.*
131. Jonze Tim. *Chuck Close, painter of outsized photorealist portraits, dies aged 81. The Guardian. 2021 Aug. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/aug/20/chuck-close-painter-of-outsized-photorealist-portraits-dies-aged-81> (Last accessed: 01.02.2024).*
132. Tucker Marcia. *Bad Painting: catalogue. The New Museum. URL: <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/5> (Last accessed: 01.02.2024).*
133. Farago Jason. *Kerry James Marshall: Mastry exhibition review – a sumptuous symphony in black. The Guardian. 2016 Oct. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/28/kerry-james-marshall-retrospective-mastry> (Last accessed: 01.02.2024).*
134. *State of the Art Market: Old Is New Again and Neo Old Masters. Artnet News and Morgan Stanley. 2023. June. URL: <https://news.artnet.com/market/state-of-the-art-market-old-masters-and-neo-old-masters-2327212> (Last accessed: 01.02.2024).*
135. Seed John. *Interrupted Images: Discombobulation in Painting Is Definitely a Thing. Huffpost. 2016. URL: https://www.huffpost.com/entry/interrupted-images-discombobulation-in-painting-is_b_57eda196e4b07f20daa105fa (Last accessed: 01.02.2024).*
136. Needham Alex. *Jeff Koons on his Gazing Ball Paintings: “It's not about copying”. The Guardian. 2015 Nov.*

URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying> (Last accessed: 01.02.2024).

137. Шор Роберт. Благай, кради і позичай. Митці проти оригінальності / пер. з англ. Г. Лелів. Київ : ArtHuss, 2019. 186 с.

138. Hughes Robert. Lucian Freud Paintings. London : Thames & Hudson, 1997. 136 p.

139. Mouly Françoise. David Hockney Rediscovered Painting. *The New Yorker*. 2022. Feb. URL: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/a-tour-of-david-hockneys-newest-painting-series> (Last accessed: 01.02.2024).

140. David Hockney's Iconic Masterpiece “The Splash”. *Sotheby's*. 2020. Jan. URL: <https://www.sothebys.com/en/articles/david-hockneys-iconic-masterpiece-the-splash> (Last accessed: 01.02.2024).

141. Jonze Tim, Stone Mee-Lai. “I hope it gives young people some ideas!”: David Hockney’s immersive art show – photo essay. *The Guardian*. 2023 Feb. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/feb/20/david-hockney-lightroom-immersive-bigger-closer-not-smaller-further-away> (Last accessed: 01.02.2024).

142. Cumming L. David Hockney: A Bigger Picture – review. *The Guardian*. 2023 Feb. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/22/david-hockney-bigger-picture-review> (Last accessed: 01.02.2024).

143. Pellegrino S. Peter Doig’s Art of Passing Through. *Tablecloth Magazine*. 2023. March. URL: <https://mccs-journalism.gold.ac.uk/wp/tablecloth/peterdoig/> (Last accessed: 01.02.2024).

144. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ ст. / Ін -т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. Київ: ВХ[студіо], 2008. 187 с.

145. Ladaki Fotini. Kalaizis Aris. Devastated Home. 2020. URL: <https://kalaizis.com/en/texts/essays/devastated-home/> (Last accessed: 01.02.2024).

146. Gerhard Richter. *Biography* <https://gerhard-richter.com/en/biography/the-dresden-years-3> (Last accessed: 01.02.2024).

147. Mariani. Catalogue raisonne of the paintings by Carlo Maria Mariani / ed. Emanuela Termine. Allemandi. 2021. 480 p.
148. Скляренко Г. (2021). Необарокові тенденції в українському мистецтві кінця 1980-х–2000-х років: актуальність національного досвіду. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 16. С. 35–56.
149. Akinsha Kostantin. Savadov & Senchenko. Works 1990–1991. Berman E.N.Gallery. Exhibition Catalogue. May 1992. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/kostyantyn-akinsha-pro-seriyi-robit-arse> (дата звернення: 01.02.2024).
150. Бурлака В. Фігуративний живопис кінця 1980-х – початку 2000-х років: Тенденції розвитку. *Сучасне мистецтво*. 2004. Вип. 1. С. 7–33.
151. Барановська А. С. Поп-арт в українському живописі: від естетики спрощеної форми до реалізму. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві* : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 25-26 травня 2023. Київ: НАОМА, 2023. С. 261–262.
152. Авраменко О. Тістол. Київ: АССЕНТ, 2023. 184 с.
153. Абрамович І. «Межа зусиль національного постеклектизму»: український арт-гурт останньої чверті ХХ ст. в культурному контексті доби. *Сучасне мистецтво*. 2019. Вип. 15. С. 9–22.
154. Bondero. Хроніки майбутніх рас. URL: <https://bondero.com.ua/new> (дата звернення: 01.02.2024).
155. Коновалов Ігор. Художник про себе і свої твори. URL: <https://kyiv.gallery/ihor-konovalov> (дата звернення: 01.02.2024).
156. Бурлака В. Отрицание отрицания. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 12–28.
157. Міронова Т. В. Метафізика постмодерного фігуративу в українському мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст.. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 37–42.

158. Тетяна Лисун. Віктор Сидоренко. Історія перехідного персонажа. *Антиквар*. 2022. URL: <https://antikvar.ua/istoriya-perehidnogo-personazhu/> (дата звернення: 01.02.2024).
159. Сидоренко В. Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон. Київ: ArtHuss, 2019. 240 с.
160. Любомир Якимчук в галереї мистецтв «Лавра». *МІТЄЦ*. URL: <https://mitec.ua/lyubomir-yakimchuk-v-galereyi-mistetstv-lavra/> (дата звернення: 01.02.2024).
161. Спіркіна О. О. Володимир Яковець як представник сучасного мистецтва Черкащини. *Історичний архів*. 2012. Вип. 8. С. 68–74.
162. Богуш. М. Володимир Яковець: “Я працюю із класикою, оскільки сьогодні у світі забагато трешу”. *ArtUkraine*. 2018. URL: <https://artukraine.com.ua/a/volodimir-yakovec--ya-pracyuyu-iz-klasikoju-oskilki-sogodni-u-sviti-zabagato-treshu/> (дата звернення: 01.02.2024).
163. Буцикіна Є., Погребняк О. Идеальный пейзаж сегодня: интервью с Ярославом Присяжнюком. *ArtUkraine*. 2016. URL: <https://artukraine.com.ua/a/ideal-landscape/> (дата звернення: 01.02.2024).
164. Анатолій Горбенко. Поетика пейзажу: монографія / авт. А. Горбенко, О. Федорук, О. Тарасенко, А. Носенко; Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2020. 84 с.
165. Тарасенко О., Тарасенко А. Світобудова Михайла Гуйди. *Art and Design*. 2021. №2. С. 152–163.
166. Стоян С. Концепція асоціативного символізму. URL: <http://artand.com.ua/ru/component/content/article/3-ob-avtore/38-aleksej-and> (дата звернення: 01.02.2024).
167. Олексій Анд. My painting. Album: “In Search of Interrelation”: 2022. <https://www.facebook.com/aleksey.and/posts/pfbid0iagbh19MCnQZWpQrAnvJCAoWdVYBjDFVqycBCRLUKGuenSt9doF5SY6DfUwgt1Lzl> (дата звернення: 01.02.2024).

168. Петрова О. Третє Око. Мистецькі студії: моногр. зб. ст. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ: Фенікс, 2015. 478 с.

169. Філоненко Б. Лувр. Володимир Костирко, Євген Равський. Київ: Артбук, 2017. 208 с.

170. Володимир Костирко. Рука майстра. Кримінальні історії митців. *Арт-центр Я Галерея*. Прес-реліз. URL: <https://yagallery.com/exhibitions/ruka-majstra-kriminalni-istoriyi-mitsiv> (дата звернення: 01.02.2024).

171. Гордейчук І. Художник Андрій Цой, або Таємниця числа «762». *День*. 2020. №75–76.

172. Роготченко О. Видозміна подій і героїв як репрезентація дійсності в українському живописі повоєнної доби. *Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14. С. 277–286.

173. Барановська А. С. Мотив війни у реалістичному живописі сучасних українських художників. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 66. Т.1. С. 33–40.

174. Бондар Л., Аветова А. *Emerging Art in Ukraine/ Новочасне мистецтво в Україні*. Київ : CP Publishing, 2022. 240 с.

175. Teixeira Tania. A Beginner's Guide to Buying Emerging Art. *The Artling*. 2020 Oct. 13. URL: <https://theartling.com/en/artzine/a-beginners-guide-to-buying-emerging-art/> (Last accessed: 01.02.2024).

176. NEAP 2023 FAQ'S. What Is Emerging? *National Emerging Art Prize*. <https://nationalemergingartprize.com.au/key-details-contact/> (Last accessed: 01.02.2024).

177. Emerging Art. *Chicago Gallery News*. URL: <https://www.chicagogallerynews.com/specialties/emerging> (Last accessed: 01.02.2024).

178. Talawadekar V. N. Emerging Artists Who Will Shape the Contemporary Art World. *Sotheby's*. 2022. <https://www.sothebys.com/en/articles/emerging-artists-who-will-shape-the-contemporary-art-world> (Last accessed: 01.02.2024).

179. Ілля Яровий. Відбитки війни. Дзеркало Ірпінь. 2022. URL: <https://www.facebook.com/jaravojfamaly/posts/pfbid02T1qpaKrLwXTxAtmhaKQhtvD66jV3XtixW1mfconvfMDbuhRNocmg3GPBCj7crF7A1> (Last accessed: 01.02.2024).

180. Катериненко. Н. Юрий Сивирин и Андрей Сидоренко: Эстетика абсурда. *ArtHuss Блог*. <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/180913> (дата звернення: 01.02.2024).

181. Петрова О. Шокуюче як мистецтво – від бунту до ринку. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 93–98.

182. «Enfant Terrible» Юрія Сивирини. *Антиквар*. 2020. <https://antikvar.ua/enfant-terrible/> (дата звернення: 01.02.2024).

183. 30 років присутності. Сучасні українські художники: у 3 т. / відп. ред. І. Абрамович. ArtHuss, 2022. Т. 3. 136 с.

184. Сергій Грех. The Dog. *instagram.com/ferosone/* URL: https://www.instagram.com/p/Co_9cyzNy7s/ (дата звернення: 01.02.2024).

185. Олексій Глазунов. Геометрія устремлінь : каталог живопису / упоряд. А. Барановська, вступне слово О. Кашшай. 2019. 46 с.

186. Рублевська Р. Юрій Коваль: «У мистецтві для мене важливе художнє узагальнення». *ArtUkraine*. 2017. URL: <https://artukraine.com.ua/a/yuriy-koval--u-mistectvi-dlya-mene-vazhlive-khudozhnye-uzagalnennya/> (дата звернення: 01.02.2024).

187. Рублевська Р. Юрій Коваль, художник: Будь-який виставковий проект – діалог художника з глядачем. *Інтерв'ю з України*. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2018/12/04/urij-koval/> (дата звернення: 01.02.2024).

188. 30 років присутності. Сучасні українські художники: у 3 т. / відп. ред. І. Абрамович. ArtHuss, 2022. Т. 2. 136 с.

189. Стахів А. Художник Ігор Гнатів про війну крізь призму гіперреалізму. URL: <https://zahid.espreso.tv/khochu-shchob-cherez-moi-roboti-svit->

zrozumiv-shcho-vidchuvayut-ukrainsi-khudozhnik-igor-gnativ (дата звернення: 01.02.2024).

190. Адлер І. Абстракція застаріла: одесит показав реалістичні «Дивні сни». *Думська*. 2019. <https://dumskaya.net/news/abstraktsiya-ustarela-odessit-rokazal-realistich-106583/ua/> (дата звернення: 01.02.2024).

191. Калита Н. Інтерв'ю: Юрій Пікуль. *Your Art*. 2019. URL: <https://supportyourart.com/conversations/yurijpikul/> (дата звернення: 01.02.2024).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації***Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Барановська А. С. Розуміння терміну «реалізм» у мистецтвознавчій теорії Заходу (від 60-х років ХХ ст. – до сьогодення). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №1. С. 101-105. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257492>

2. Барановська А. С. Естетика фотореалізму 70-х: вплив на сучасні мистецькі практики. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 5. С. 6–12. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.1>

3. Барановська А. С. Мотив війни у реалістичному живописі сучасних українських художників. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 66. Т.1. С. 33–40 <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-5>

Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася на наукових заходах, зокрема:

1) Науково-практичній конференції «Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей» (Київ, 28–29 жовтня 2021 р., форма участі – очна);

2) Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, 21–22 червня 2022 р., форма участі – дистанційна);

3) VI Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 3 листопада 2022 р., форма участі – дистанційна);

4) II Міжнародній науково-практичній конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві» (Київ, 25–26 травня 2023 р., форма участі – дистанційна);

5) VII Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2 листопада 2023 р., форма участі – дистанційна).

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- 1.2.1. Александрова мозаїка. Бл. 100 р. до н. е. National Archaeological Museum Naples, Неаполь.
- 2.2.2. Фреска Нарциса. Автор невідомий. Помпеї.
- 3.2.3. Фреска. I ст. до н. е. з Вілли Марка Віпсанія Агріппи в Трастевере, The National Roman Museum – Palazzo Massimo alle Terme, Рим.
- 4.2.4. Мозаїка. Діоскорідес Самоський. Вуличні музиканти. I ст. н. е.
- 5.2.5. Мозаїка невідомого автора. Бл. 100 р. до н. е. Fish catalogue mosaic National Archaeological Museum Naples, Неаполь.
- 6.2.6. Фреска Залу масок з Дому Августа. Рим.
- 7.2.7. Джотто ді Бондоне. Фреска з алегорією Віри. Бл. 1305. Scrovegni Chapel, Падуя.
- 8.2.8. Джотто ді Бондоне. Фреска. Бл. 1305. Scrovegni Chapel, Падуя.
- 9.2.9. Мазаччо. Святий Петро зцілює хворого своєю тінню. 1426–1427. Капелла Бранкаччі. The Church of Santa Maria del Carmine, Флоренція.
- 10.2.10. Ян ван Ейк. Мадонна каноніка ван дер Пале. 1436. Groeninge Museum, Брюгге.
- 11.2.11. П'єро делла Франческа. Портрет Федеріго да Монтефельтро і Баттісти Сфорца. 1465. Uffizi Gallery, Флоренція.
- 12.2.12. А. Мантенья. Розпис плафону Камери дельї Спозі. 1470–1474. Palazzo Ducale, Мантуя.
- 13.2.13. Рафаель Санті. Вигнання Іліодору з храму. 1511–1512. The Stanza di Eliodoro, Папський палац, Ватикан.
- 14.2.14. Дж. Белліні. Портрет Дожа Леонардо Лоредан. Бл. 1501. Дошка, олія. 61,6x45 см. The National Gallery, Лондон.
- 15.2.15. А. Дюрер. Мучеництво десяти тисяч християн. 1508. Дошка, олія. 99x87 см. Art History Museum, Відень.

- 16.2.16. П. П. Рубенс. Полювання на бегемота та крокодила. 1616. Дошка, олія. 248x321 см. The Alte Pinakothek, Мюнхен.
- 17.2.17. Н. Пуссен. Чума в Азоті. 1628–1630. Полотно, олія. 148x198 см. The Louvre Museum, Париж.
- 18.2.18. Ф. Халс. Кавалер, що сміється. 1624. Полотно, олія. 83x67,3 см. Wallace Collection, Лондон.
- 19.2.19. Рембрандт Харменс ван Рейн. Портрет Ах'є Класдр (Портрет восьмидесятитрьохлітньої жінки). 1634. Дошка, олія. 71x56 см. The National Gallery, Лондон.
- 20.2.20. А. ван Байерен. Бенкетний натюрморт. 1667. Полотно, олія. 141x122 см. Los Angeles County Museum of Art, Лос-Анджелес.
- 21.2.21. Ж. О. Фрагонар. Задвижка. 1777. Полотно, олія. 74x94 см. The Louvre Museum, Париж.
- 22.2.22. Дж. М. В. Тернер. Снігова буря. Ганнібал і його армія переходить Альпи. 1812. Полотно, олія. 146x237 см. Tate Britain, Лондон.
- 23.2.23. Ж.-Ф. Мілле. Збиральниці колосків. 1857. Полотно, олія. 83x110 см. Musée d'Orsay, Париж.
- 24.2.24. П. П. Рубенс. Битва греків з амазонками. 1618. Дошка, олія. 121x166 см. The Alte Pinakothek, Мюнхен.
- 25.2.25. Дж. М. В. Тернер. Морський пейзаж з буйком. 1840. Полотно, олія. 91,4x121,9 см. Tate Britain, Лондон.
- 26.2.26. Фрескові розписи Бібліотеки Моргана, Нью-Йорк.
- 27.2.27. Дж. Беллоуз. Парубочний вечір у Шаркі. 1909. 92x122 см. Cleveland Museum of Art, Клівленд.
- 28.2.28. Ч. Шилер. Завод Рівер Руж. 1932. Полотно, олія, олівець. 52x62 см. Whitney Museum of American Art, Нью-Йорк.
- 29.2.29. Г. Вуд. Оцінювання. 1931. Полотно, олія. 75x90 см. Dubuque Museum of Art, Дюбюк.
- 30.2.30. Дж. С. Каррі. Хрещення у Канзасі. 1928. Полотно, олія. 102x127 см. Whitney Museum of American Art, Нью-Йорк.

- 31.2.31. Е. Хоппер. Східний вітер над Віхоукемом. 1934. Полотно, олія. 86,4x127,6 см. Приватна колекція.
- 32.2.32. Н. Роквелл. Свобода від нужди. 1945. Полотно, олія. 116,2x90 см. Norman Rockwell Museum, Стокбрідж.
- 33.2.33. Р. Марш. Фресковий розпис. 1936. Федеральна будівля Аріеля Ріоса, Вашингтон.
- 34.2.34. Дж. де Кіріко. П'яца Італія. 1960. Полотно, олія. 30x40 см. Art Gallery of Ontario, Торонто.
- 35.2.35. П. Руа. Небезпека на сходах. 1927. Полотно, олія. 91,4x60 см. Museum of Modern Art, Нью-Йорк.
- 36.2.36. Р. Ельце. Очікування. 1936. Полотно, олія. 81,6x100,6 см. Museum of Modern Art, Нью-Йорк.
- 37.2.37. Л. Фіні. Жінка, що сидить на чоловікові. 1942. Полотно, олія. 80x115 см. Приватна колекція.
- 38.2.38. Г. Шольц. Автопортрет. 1926. Полотно, олія. 66x78 см. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Карлсруе.
- 39.2.39. К. Шад. Майка. 1929. Дошка, олія. 65x53 см. The Guggenheim Museum Bilbao, Більбао.
- 40.2.40. П. Неш. Мертве море. 1940–1941. Полотно, олія. 102x152 см. Tate Britain, Лондон.
- 41.2.41. Е. Мідлдитч. Квіти, стільці та пружини. 1956. Оргаліт, олія. 112x175 см. Tate Britain, Лондон.
- 42.2.42. Дж. Бретбі. Троє людей за столом. 1955. Полотно, олія. 120x120 см. Колекція Британської Ради, Лондон.
- 43.2.43. А. Фуні. Умберто Нотарі у своїй студії на площі Кавур. 1921. Полотно, олія. 108x94 см. Museo del Novecento, Мілан.
- 44.2.44. Ф. Казоратті. Платонічна розмова. 1925. Дошка, олія. Приватна колекція.
- 45.2.45. К. ді Сан-П'єтро. Рибак. 1926. Полотно, олія. 80,5x65,5 см. Galleria Alessandro Biffanti, Мілан.

- 46.2.46. Г. Шилтьян. Триптих. Старі сторінки. XX ст. Полотно, олія. 111x75,5; 100,5x30; 100,5x30 см. Приватна колекція.
- 47.2.47. Г. Шилтьян. Вакх в остерії. 1936. Полотно, олія. 220x100 см. Palazzo dei Priori Museum Complex, Фермо.
- 48.2.48. А. Фужерон. Парижанка на базарі. 1947–1948. Полотно, олія. 130x195 см. The Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, Сент-Етьєн.
- 49.2.49. А. Фужерон. Атлантична цивілізація. 1953. Полотно, олія. Tate Britain, Лондон.
- 50.2.50. Г. Сазерленд. Сомерсет Моем. 1949. Полотно, олія. 137,2x63,5 см. Tate Britain, Лондон.
- 51.2.51. Ф. Портер. Лоренс за фортепіано. 1953. Полотно, олія. 101,6x76,2 см. Приватна колекція.
- 52.2.52. Л. Ріверс. Подвійний портрет Берді. 1955. Полотно, олія, штучна крейда, деревне вугілля. 181,6x210 см. Whitney Museum of American Art, Нью-Йорк.
- 53.2.53. EQUIPO CRÓNICA. Маленька кімната. 1970. Полотно, олія. 200x200 см. URL: <https://www.march.es/en/palma/collection/creative-artworks/small-room> (Last accessed: 01.02.2024).
- 54.2.54. О. Іванюк. Ліс. Із серії «Новий реалізм». 2019. Полотно, олія, спреї. 150x100 см. Приватна колекція.
- 55.2.55. Ф. Перлштейн. Модель з Емпайр-Стейт-Білдінг. 1992. Полотно, олія. 182,9x152,4 см. Приватна колекція.
- 56.2.56. Ф. Перлштейн. Портрет Ела Хелда та Сильвії Стоун. 1968. Полотно, олія. 66x72 см. Приватна колекція.
- 57.2.57. А. Леслі. Автопортрет. 1966–1967. Полотно, олія. Whitney Museum of American Art, Нью-Йорк.
- 58.2.58. А. Леслі. Мері, Марта та Джон Робертс. 1987. Полотно, олія. 182,9x15,4 см. URL: <https://www.artnet.com/artists/alfred-leslie/mary-martha-and-john-roberts-x3EbEhcg4UZt4OFvOyXoag2> (Last accessed: 01.02.2024).

- 59.2.59. В. Бекмен. Пальто з зораним полем. 2018–2021. Полотно, олія. 254x185,4 см. URL: <https://www.forumgallery.com/artists/william-beckman/images?view=slider#6> (Last accessed: 01.02.2024).
- 60.2.60. А. Кац. Жан. 1953. Мазоніт, олія. 121,92x86,36 см. Приватна колекція.
- 61.2.61. А. Кац. Ерік, із серії «Білі сорочки». 2021. Архівний пігментний друк на папері. 67x38,1 см. URL: <https://www.artnet.com/artists/alex-katz/eric-from-the-white-shirt-portfolio-RHUCYBjxeWYvf3kJs-qSNg2> (Last accessed: 01.02.2024).
- 62.2.62. В. Бейлі. Doglio. 2007. Полотно, олія. 91,44x99,06 см. URL: <https://newyorkarttours.com/blog/art,artist,contemporary,critic,exhibition,gallery,new-york,photography,sculpture,tour,visualart/william-bailey/> (Last accessed: 01.02.2024).
- 63.2.63. В. Бейлі. Опівдні в Умбрії. 2012. Полотно, олія. 129,54x160 см. URL: <http://www.bettycunninghamgallery.com/exhibitions/william-bailey8/selected-works?view=slider#5> (Last accessed: 01.02.2024).
- 64.2.64. Д. Каррін. Золота хіппі. 2022. Полотно, олія. 137,2x91,4 см. Sadie Coles HQ, Лондон.
- 65.2.65. Д. Каррін. Тюрбан. 2012. Полотно, олія. URL: https://www.sadiecoles.com/zh/exhibitions/542-john-currin/installation_shots/ (Last accessed: 01.02.2024).
- 66.2.66. Д. Лігар. Пенелопа. 1980. Полотно, олія. 101,6x121,92 см. The Crocker Art Museum, Сакраменто.
- 67.2.67. Д. Лігар. Ахілл та тіло Патрокла. 1986. Полотно, олія. 152,4x198,12 см. Приватна колекція, Лос-Анджелес.
- 68.2.68. М. М. Ерлебахер. Цикл життя, повітря: дитинство. 2004. Полотно, олія. 162,6x162,6 см. New York Academy of Art, Нью-Йорк.
- 69.2.69. М. Морлі. Перехват м'яча. 2004. Полотно, олія. 124,46x91,44 см. Приватна колекція. Лондон.
- 70.2.70. Р. Естес. Портрет І. М. Пей. 1996. Полотно, олія. 81,28x144,78 см. New York Academy of Art, Нью-Йорк.

- 71.2.71. Ч. Клоуз. Великий автопортрет. 1968. Полотно, акрил. 272x211 см.
URL: <https://walkerart.org/collections/artworks/big-self-portrait>
- 72.2.72. Ч. Клоуз. Автопортрет. 1997. Полотно, олія. 259,1x213,4 см.
Smithsonian American Art Museum, Вашингтон.
- 73.2.73. В. Коттон. Венера морозива. 2010. Полотно, олія. 213x183 см. Michael Kohn Gallery, Лос-Анджелес.
- 74.2.74. Е. Карілло. Тропікани. 1974. Дошка, олія. 213,36x335,28 см. Museo Eduardo Carrillo, Санта-Круз.
- 75.2.75. Д. Браун. Портрет дівчинки. 1971. Полотно, олія. Minneapolis Institute of Art, Міннеаполіс.
- 76.2.76. К. Шарф. Нова кухня Барбари Сімпсон. 1978. Полотно, олія.
URL: <https://usaartnews.com/news/a-short-guide-to-bad-painting> (Last accessed: 01.02.2024).
- 77.2.77. Д. Салле. Еполети для Волта Куна. 1987. Полотно, олія, акрил. 243,84x338 см. Mary Boone Gallery, Нью-Йорк.
- 78.2.78. Д. Салле. Потоп. 2006. Полотно, олія, акрил. 228,6x470 см. Parrish Art Museum, Water Mill, Нью-Йорк.
- 79.2.79. Е. Фішль. Пізня Америка. 2016. Полотно, олія. 203,2x248,9 см.
Приватна колекція.
- 80.2.80. Е. Фішль. Візит на/ Візит з/ острів. 1983. Полотно, олія. 213,4x426,7 см.
Whitney Museum of American Art, Нью-Йорк.
- 81.2.81. Т. Кафар. Тіні свободи. 2016. Полотно, олія. 274,32x213,36 см. Yale University Art Gallery, Нью-Хейвен.
- 82.2.82. Т. Кафар. Поза міфом про благодійність. 2014. 149,86x86,36 см.
Колекція Гільермо Ніколаса і Джима Фостера. Jack Shainman Gallery, Нью-Йорк.
- 83.2.83. Б. Хендрікс. J. S. В. III. 1968. Полотно, олія. 121,92x87,31 см.
Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Філадельфія.
- 84.2.84. Б. Хендрікс. Обід з Пікассо: коза з каррі на двох. 2003. Полотно, олія, акрил, поталь. 36x45 см. Jack Shainman Gallery, Нью-Йорк.

- 85.2.85. К. Дж. Маршалл. Без назви. 2009. Панель ПВХ, акрил. 155,3x 185,1 см. Yale University Art Gallery, Нью-Хейвен.
- 86.2.86. К. Вайлі. Juliette Recamier. 2012. Полотно, олія. 182,88x243,84 см. Sean Kelly Gallery, Нью-Йорк.
- 87.2.87. К. Вайлі. Портрет Барака Обами. 2018. Полотно, олія. 213,36x144,78 см. National Portrait Gallery, Вашингтон.
- 88.2.88. Е. Шеральд. Портрет Мішель Обами. 2018. Полотно, олія. 182,88x144 см. National Portrait Gallery, Вашингтон.
- 89.2.89. К. Махаффі. Голова у хмарах. 2021. Полотно, акрил. 60x73 см. Приватна колекція.
- 90.2.90. Ф. С. Гесс. Стіл № 58. 2013. Полотно, олія. Приватна колекція.
- 91.2.91. К. Каллі. Обезличення чоловіка перукарниці. 2015. Дошка, олія. 30x30 см. Приватна колекція.
- 92.2.92. Л. Фрікер. Грані Тома. 2015. Полотно, олія. 51x41см. URL: <https://www.singulart.com/en/artworks/lisa-fricker-facets-of-tom-1422987> (Last accessed: 01.02.2024).
- 93.2.93. Л. Фрейд. Портрет Кітті. 1948–1949. Полотно, олія. 35x24 см. The New Art Gallery Walsall, Уолсолл.
- 94.2.94. М. Слефогт. Автопортрет. 1915. Дошка, олія. 45x36,5 см. The New Gallery, Кассель.
- 95.2.95. О. Новаківський. Автопортрет з дружиною. 1917. Картон, олія. 68,5x68 см. Національний художній музей України, Київ.
- 96.2.96. Л. Фрейд. Аннабель та Реттлер. 1998. Полотно, олія. 91,6x177 см. Приватна колекція.
- 97.2.97. М. Ендрюс. Людина, що раптово впала. 1952. Дошка, олія. 120,6x172,7 см. Tate Modern, Лондон.
- 98.2.98. М. Ендрюс. Весна Меггі, Аєрс-Рок. 1985–1986. Полотно, акрил. 213,4x259,11 см. James Human Gallery, Лондон.
- 99.2.99. В. Колдстрім. Апельсинове дерево I. 1974–1975. Полотно, олія. 91,4x 71,1 см. Приватна колекція.

- 100.2.100. Ю. Аглоу. Подвійний квадрат. 1999–2000. Полотно, олія. 42x42 см.
URL: <https://www.marlbroughgallerylondon.com/artwork/double-square> (Last accessed: 01.02.2024).
- 101.2.101. Дж. П. Бірн. Автопортрет у квітчастому піджаку. 1971–1973. Дошка, олія. 147x91 см. Scottish National Gallery, Единбург.
- 102.2.102. К. Каррі. Портрет Пітера Хіггса. 2008. Полотно, олія. Flowers Gallery, Лондон.
- 103.2.103. П. Хоусон. Автопортрет. 2023. Полотно, олія. 72,2x91,4 см. Приватна колекція.
- 104.2.104. Д. Хокні. Сплеск. 1966. Полотно, акрил. 94x94 см. Приватна колекція.
- 105.2.105. Д. Хокні. Великі дерева коло Вартера. 50 полотен. 2007. Матеріал, олія. 457,2x1219,2 см. Tate Modern, Лондон.
- 106.2.106. П. Дойг. Блоттер. 1993. Полотно, олія. 249x199 см. Приватна колекція.
- 107.2.107. Г. Браун. Їжа упливає/ Портрет загарбника/ Реймонд МакГрат, Чертсі. 1988. Полотно, олія. 188x504 см.
URL: <https://glenn-brown.co.uk/artworks/482/> (Last accessed: 01.02.2024).
- 108.2.108. Г. Браун. Смертельна дискотека. 2005. Дошка, олія. 134x89 см. URL: <https://glenn-brown.co.uk/artworks/135/> (Last accessed: 01.02.2024).
- 109.2.109. Р. Шоу. Простір між мріями. Скорботний жебрак. 2022–2023. Алюміній, акрил, емаль. 90x110 см. Pace Gallery, Нью-Йорк.
- 110.2.110. В. Тюбке. Групове зображення. Бригада Ширмера. 1972. Деревинно-стружкова плита, темпера. 148x148 см. New Masters Gallery, Dresden State Art Collections, Дрезден.
- 111.2.111. В. Тюбке. Життєві спогади судді Шульца. 1965. Полотно, олія. 188x121 см. Alte Nationalgalerie, Берлін.
- 112.2.112. В. Маттойер. Колос. 1970. Дошка, олія. 96x118 см. Приватна колекція.

- 113.2.113. В. Маттойєр. Сусід, що хоче літати. 1984. Полотно, олія. 200x230 см. Ludwig Museum of Contemporary Art, Будапешт.
- 114.2.114. Б. Хайсіг. Фортеця. 1980. Триптих. Полотно, олія. 150x60, 150x141, 150x60 см. The Mainz State Museum, Майнц.
- 115.2.115. О. Дікс. Війна. Триптих. 1932. Дерево, олія. 264x406 см. Old Masters Picture Gallery, Дрезден.
- 116.2.116. Б. Хайсіг. Бригадир. 1970, перероблена в 1979. Полотно, олія. Kunstmuseum Düsseldorf, Дюссельдорф.
- 117.2.117. Н. Раух. Блакитна риба. 2014. Полотно, олія. 300x501 см. David Zwirner Gallery, Нью-Йорк.
- 118.2.118. А. Калазіс. Батьківщина. 2020. Полотно, олія. 140x180 см. Collectie Drents Museum, Ассен.
- 119.2.119. М. М. Крюгер. Пагорб. 2021. Полотно, олія. 60x70 см. Galerie Schwind, Лейпциг.
- 120.2.120. Г. Ріхтер. Бетті. 1988. Полотно, олія. 102x72 см. Saint Louis Art Museum, Сент-Луїс.
- 121.2.121. Б. Таслицький. Маленький табір в Бухенвальді. 1945. Полотно, олія. 118x197 см. The Centre Pompidu, Париж.
- 122.2.122. Ж. Гаруст. Оріон, Маєра та дзеркало. Диптих. 1984. 240x170, 240x170 см. Приватна колекція.
- 123.2.123. Р. Кід. Я вірю в землю обітовану. Диптих. 2019. Полотно, олія, темпера. 209x444 см. Приватна колекція.
- 124.2.124. Я. Ван Імшут. Сніданок Хуаніто (Щасливий Харлем). 2019. Полотно, олія. 130x150 см. Приватна колекція.
- 125.2.125. В. К. Хед. Накритий стіл з шинкою і булочкою. 1635. Дошка, олія. 53,4x71,8 см. Cleveland Museum of Art, Клівленд.
- 126.2.126. К. М. Маріані. Місто 2. 2001. Полотно, олія. 185x160 см. Приватна колекція.
- 127.2.127. Р. Феррі. Народження русалки. 2012. Полотно, олія. 50x120 см. URL: <https://pindaricart.com/racconti/sirene/> (Last accessed: 01.02.2024).

- 128.2.128. С. Панич. Занепалий лебідь. 1988. Полотно, олія. 110x85 см. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/sergij-panich-1988-zanepalij-lebid-polot> (дата звернення: 01.02.2024).
- 129.2.129. В. Трубіна. Та, що входить у тінь. 1991. Полотно, олія. 150x100 см. Приватна колекція.
- 130.2.130. А. Савадов, Г. Сенченко. Чорні мавпи. 1991. Полотно, олія. 370x460 см. Приватна колекція.
- 131.2.131. Ю. Соломко. Поцілунок крадькома. 1991. Офсетна ламінована мапа на полотні, олія. 202x176 см. Приватна колекція.
- 132.2.132. О. Тістол. Автопортрет. 1985. Полотно, олія. 45x40 см. Приватна колекція.
- 133.2.133. О. Тістол. Там. Полотно, олія. 130x200 см. 1990. Приватна колекція.
- 134.2.134. М. Маценко. Андрій Шевченко. 2006. Полотно, олія. 70x60 см. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/mikola-matsenko-2006-andrij-shevchenko-polo> (дата звернення: 01.02.2024).
- 135.2.135. І. Гусєв. Повернення Елвіса. 2010. Полотно, олія. 195x145 см. Приватна колекція.
- 136.2.136. Bondero. Триумф сріблястого кролика. 2018. Полотно, олія. 135x150 см. URL: <https://www.saatchiart.com/art/Painting-The-Triumph-of-a-Silver-Rabbit/60989/4262343/view> (Last accessed: 01.02.2024).
- 137.2.137. І. Коновалов. Сніжний король. 2010. Полотно, олія. 140x140 см. URL: <https://www.artsy.net/artwork/igor-konovalov-snow-king> (Last accessed: 01.02.2024).
- 138.2.138. В. Цаголов. Інтер'єр 1. 2007. Полотно, олія. 145x140. URL: <https://dymchuk.com/artist/vasyl-tsaholov/> (дата звернення: 01.02.2024).
- 139.2.139. Г. фон Макс. Мавпи як арт-критики. 1889. Полотно, олія. 85x107 см. Neue Pinakothek, Мюнхен.
- 140.2.140. І. Чичкан. Не вірю. Сподіваюсь. Люблю – 1. 1992. Полотно, олія. 150x200 см. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/illya-chichkan-1992-r-ne-viryu-spodivayusya-lyub> (дата звернення: 01.02.2024).

- 141.2.141. І. Чичкан. Вів'єн. 2008. Полотно, олія. 160x195 см. URL: <https://gs-art.com/auctions/ukrainian-contemporary-art-14/catalog/1650/#mz-expanded-view-1159843582026> (дата звернення: 01.02.2024).
- 142.2.142. В. Сидоренко. Баскетбол. Полотно, олія. 200x150 см. Приватна колекція.
- 143.2.143. Л. Якимчук. Без назви/ Міс Югославія-1930. 2021. Полотно, акрил, олія. 180x125 см. URL: <https://www.lyakumchuk.com/> (Last accessed: 01.02.2024).
- 144.2.144. В. Яковець. Antique 118. 2022. Полотно, акрил. 190x150 см. URL: <https://www.artsy.net/artwork/vladimir-yakovets-antique-118> (Last accessed: 01.02.2024).
- 145.2.145. І. Гусєв. Бурштинова ріка. 2017. Полотно, олія. 120x100 см. URL: <https://imaginepoint.gallery/ua/artists/142> (дата звернення: 01.02.2024).
- 146.2.146. Я. Присяжнюк. Володар перстнів із серії «Голлівудська картина». 2011. Полотно, олія. 90x160 см. Приватна колекція.
- 147.2.147. К. Д. Фрідріх. Чоловік та жінка, що споглядають місяць. 1818–1824. Полотно, олія. 34x44 см. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Берлін.
- 148.2.148. А. Горбенко. Теплий захід сонця. 2017. Полотно, олія. 60x70 см. Приватна колекція.
- 149.2.149. А. Горбенко. Усамітнення. 1989. Полотно, олія. 80x100 см. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/10252/1/Horbenko%20Anatoly%20020.pdf> (дата звернення: 01.02.2024).
- 150.2.150. В. Козюк. Перу. Анди. 2023. Полотно, олія. 60x70 см. Приватна колекція.
- 151.2.151. Г. Ягодкін. Морські метелики. 2012. Полотно, олія. 79,5x143 см. URL: <https://www.spotuae.com/places/n2n-art-gallery/> (Last accessed: 01.02.2024).
- 152.2.152. Г. Ягодкін. Березень. Відлига. 2012. 95x114 см. URL: <https://sverediuk.com.ua/hudozhnik-genri-yagodkin/#gallery-5> (дата звернення: 01.02.2024).
- 153.2.153. М. Гуйда. Портрет Едуарда Димшиця. Полотно, олія. Приватна колекція.

- 154.2.154. М. Гуйда. Чумацький шлях. 2014. Полотно, олія. 180x180 см. Національний художній музей України, Київ.
- 155.2.15. С. Бейхун. Портрет Сунь Дуоци. 1936. Полотно, олія. 131x106 см. The Xu Weihong Memorial Museum, Пекін.
- 156.2.156. Р. Кутняк. Пісня пісень. 2016. Портрет Олександра Кутняка. Полотно, олія. 50x65 см. Приватна колекція.
- 157.2.157. О. Анд. Траєкторія долі. Микола Амосов. 2016. Полотно, олія, авторська техніка. 120x120 см. Приватна колекція.
- 158.2.158. Р. Жук. Партнери. 2008. Полотно, олія. URL: <https://art.lviv-online.com/roman-zhuk/> (дата звернення: 01.02.2024).
- 159.2.159. В. Костирко. Рука майстра. 2011. Полотно, олія. 35x50 см. URL: <https://yagallery.com/exhibitions/ruka-majstra-kriminalni-istoriyi-mitsiv> (дата звернення: 01.02.2024).
- 160.2.160. В. Костирко. Benvenuto Cellini. 2011. Полотно, олія. 150x120 см. URL: <https://gs-art.com/auctions/contemporary-art-21/catalog/571/> (дата звернення: 01.02.2024).
- 161.2.161. Є. Равський. Гнів Ахіллеса. 2012. Полотно, олія. 100x70 см. URL: <https://artukraine.com.ua/n/vidkrivayetsya-vistavka-yevgena-ravskogo-v-ya-galereya/> (дата звернення: 01.02.2024).
- 162.2.162. Є. Равський. Жертвоприношення. 2010. Полотно, олія. 60x90 см. Приватна колекція.
- 163.2.163. А. Цой. Non multa sed multum. 2015. Полотно, олія. 80x80 см. URL: <https://tsoyart.com/gallery-2/> (Last accessed: 01.02.2024).
- 164.2.164. В. Шерешевський. Arrival. 2022. Полотно, олія. 75x90 см. Приватна колекція.
- 165.2.165. Е. Потапенков. Експансія. 2022. Полотно, олія. 135x190 см. URL: <https://kirisenko-gallery.com/eduard-potapenkov/#&gid=1&pid=3> (дата звернення: 01.02.2024).
- 166.2.166. Л. Раштанова. Air. 2022. Полотно, олія, акрил. 135x195 см. Приватна колекція.

- 167.2.167. І. Яровий. Відбитки війни. 2022. Дзеркало Ірпінь. Полотно, олія. 120x300 см. Приватна колекція.
- 168.2.168. Д. Доценко. Український ренесанс. 2022. Полотно, олія. 147x240 см. Приватна колекція.
- 169.2.169. С. Базюк. Монумент Ні війні. 2018. Полотно, олія. 100x80 см. Приватна колекція.
- 170.2.170. С. Базюк. Даєш і віддається. 2022. Полотно, олія. 125x110 см. Приватна колекція.
- 171.2.171. Ю. Сивирин. Інфанта. 2020. Полотно, олія. 200x150 см. URL: <https://antikvar.ua/enfant-terrible/> (дата звернення: 01.02.2024).
- 172.2.172. А. Сидоренко. Trade secret. 2015. Полотно, акрил. 150x150 см. Приватна колекція.
- 173.2.173. С. Грех. Собака. 2023. Полотно, олія, акрил. 160x200 см. URL: <https://www.artsy.net/artwork/feros-dog> (Last accessed: 01.02.2024).
- 174.2.174. В. Кено. Потік. 2021. Полотно, акрил, спрей-фарба, пастель. 170x150 см. Приватна колекція.
- 175.2.175. В. Кено. 3 або 4 собаки. 2021. Полотно, акрил, спрей-фарба, пастель. 100x120 см. URL: <https://www.vovakeno.com/portfolio/3-or-4-dogs> (Last accessed: 01.02.2024).
- 176.2.176. О. Глазунов. Непрості рішення. 2020. Полотно, акрил, олія. 90x110 см. Приватна колекція.
- 177.2.177. О. Глазунов. Я граю чи зі мною грають? 2020. Полотно, олія. 85x175 см. Приватна колекція.
- 178.2.178. А. Жуков. Відродження Медузи. 2017. Полотно, олія. 105x75 см. Приватна колекція.
- 179.2.179. А. Жуков. Belle Epoque. 2019. Полотно, олія. 120x90 см. Приватна колекція.
- 180.2.180. Ю. Коваль. Ранок. 2014. Полотно, олія. 140x210 см. URL: <https://art.lviv-online.com/yurii-koval/> (дата звернення: 01.02.2024).

- 181.2.181. Ю. Коваль. Ритм. 2022. Полотно, олія, акрил. 150x150 см. Приватна колекція.
- 182.2.182. І. Гнатів. Америка. 2018–2020. Полотно, олія. 130x90 см. Приватна колекція.
- 183.2.183. В. Лапшин. Overcast. 2023. Полотно, олія, прозора наклейка з цифровим друком на оргсклі (розшаровування). 145x145 см. Приватна колекція.
- 184.2.184. В. Лапшин. Поцілунок сонця. 2022. Полотно, олія. 120x120 см. URL: <https://www.artsy.net/artwork/valik-lapshin-kiss-of-the-sun> (Last accessed: 01.02.2024).
- 185.2.185. Ю. Пікуль. Серія «Непомітні люди». Полотно, олія. 2011–2012. URL: <https://supportyourart.com/stories/pickup-dymchuk/> (дата звернення: 01.02.2024).
- 186.2.186. С. Кушанов. Чоловік в помаранчевому. 2021. Полотно, олія. 60x50 см. Приватна колекція.
- 187.2.187. С. Кушанов. Бурштинове море. Полотно. Олія. 70x60 см. 2023. Приватна колекція.
- 188.2.188. О. Гречановський. Зимова відлига. 2013. Полотно, олія. Приватна колекція.
- 189.2.189. О. Катеринюк. Ловець моментів. 2020. Полотно, олія. 110x130 см. Приватна колекція.
- 190.2.190. Я. Глазунова. Джміль. 2018. Полотно, олія. 115x100 см. URL: <https://thebestartist.info/uk/2019/yana-glazunova> (дата звернення: 01.02.2024).
- 191.2.191. Я. Глазунова. Великий Комбінатор. 2020. Полотно, акрил. 110x90 см. Приватна колекція.
- 192.2.192. А. Поперняк. Серія «Сонячний день». 2020. Полотно, акрил. 100x100 см. Приватна колекція.

ІЛЮСТРАЦІЇ



В. Рис. 1. Александрова мозаїка. Бл. 100 р. до н. е.
Національний археологічний музей. Неаполь.



В. Рис. 2. Фреска Нарциса невідомого автора. Помпеї.



В. Рис. 3. Фреска. I ст. до н.е. з Вілли Марка Віпсанія Агріппи в Трастевере
Музей Палаццо Массімо. Рим.



В. Рис. 4. Мозаїка. Діоскорідес Самоський. «Вуличні музиканти». I ст. н.е.



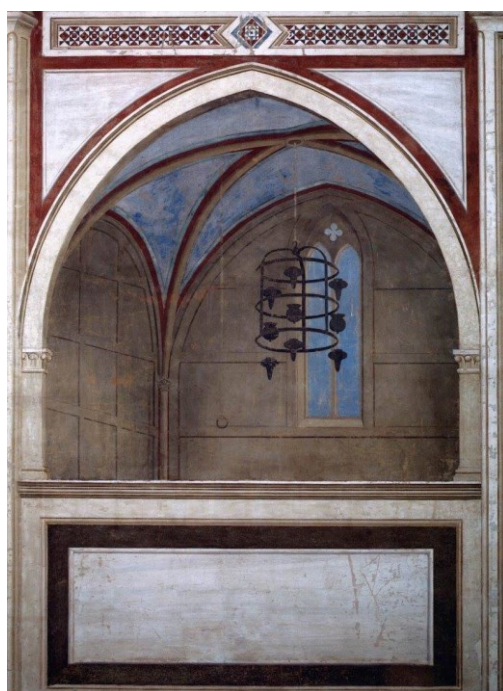
В. Рис. 5. Мозаїка невідомого автора. Бл. 100 р. до н.е.



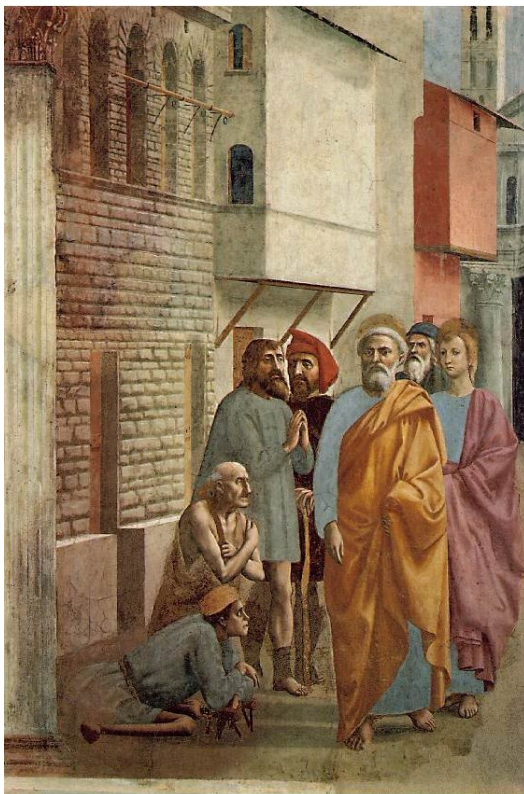
В. Рис. 6. Фреска Залу масок з Дому Августа. Рим.



В. Рис. 7. Джотто ді Бондоне. Фреска з алегорією Віри. Капелла Скровеньї.
Падуя. Бл. 1305



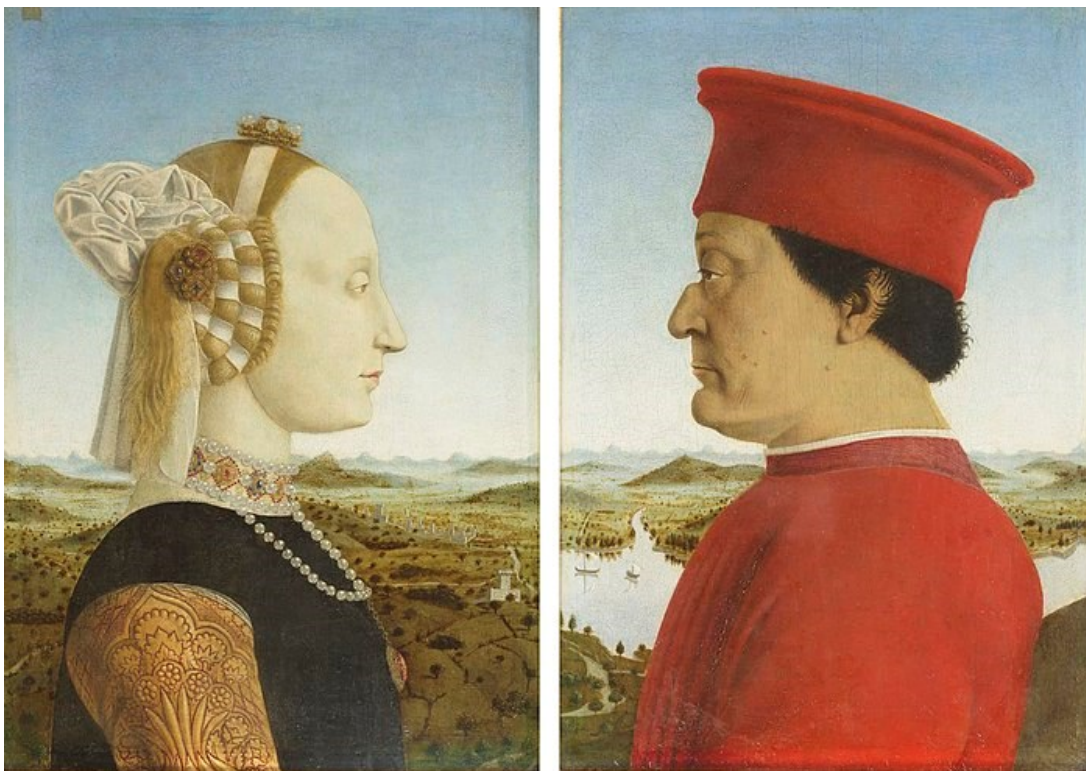
В. Рис. 8. Джотто ді Бондоне. Фреска. Капелла Скровеньї. Падуя. Бл. 1305



В. Рис. 9. Мазаччо. Святий Петро зцілює хворого своєю тінню.
Капелла Бранкаччі церкви Санта Марія дель Карміні. Флоренція. 1426-1427



В. Рис. 10. Ян ван Ейк. Мадонна каноніка ван дер Пале. 1436

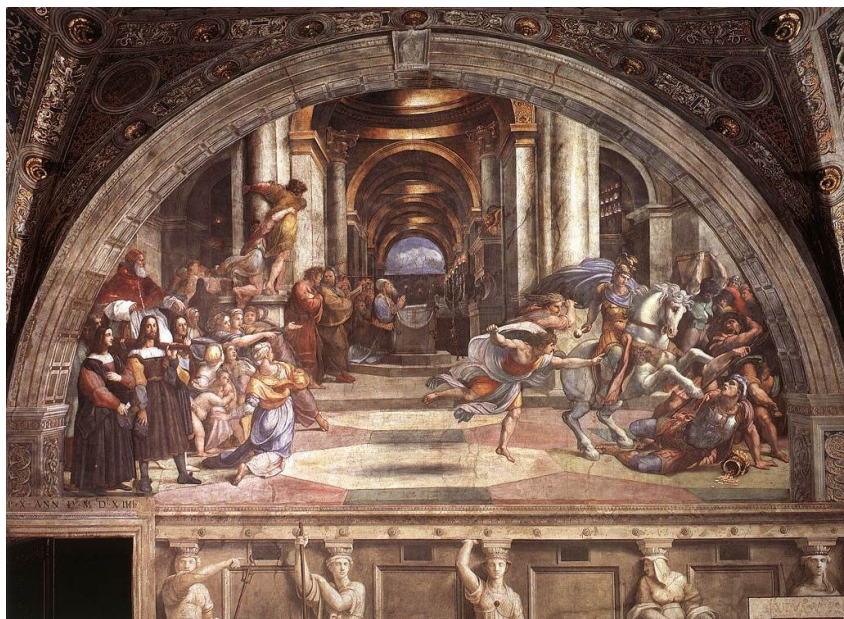


В. Рис. 11. П'єро делла Франческа.

Портрет Федеріго да Монтефельтро і Баттісти Сфорца. 1465



В. Рис. 12. Андреа Мантенья. Розпис плафону Камери дельї Спозі. Палаццо
Дукале, Мантуя. 1470-1474



В. Рис. 13. Рафаель Санті. Вигнання Іліодору з храму.
Станца д'Еліодоро. Папський палац, Ватикан. 1511–1512.



В. Рис. 14. Джованні Белліні.
Портрет Дожа Леонардо Лоредан. Дошка. Олія. 61,6x45 см. Бл. 1501



В. Рис. 15. Альбрехт Дюрер.

Мучеництво десяти тисяч християн. Дошка. Олія. 99x87 см. 1508



В. Рис. 16. Петер Пауль Рубенс.

Половання на бегемота та крокодила. Дошка. Олія. 248-321 см. 1616



В. Рис. 17. Нікола Пуссен.

Чума в Азоті. Полотно. Олія. 148x198 см. 1628-1630



В. Рис. 18. Франс Халс.

Кавалер, що сміється. Полотно. Олія. 83x67,3. 1624



В. Рис. 19. Рембрандт Харменс ван Рейн. Портрет Ах'є Класдр.
(Портрет восьмидесятитрьохлітньої жінки) Дошка. Олія. 71х56 см. 1634



В. Рис. 20. Абрахан ван Байерен.
Бенкетний натюрморт. Полотно. Олія. 141х122.1667



В. Рис. 21. Жан Оноре Фрагонар.
Задвижка. Олія. Полотно. 74x94 см. 1777



В. Рис. 22. Джозеф Меллорд Вільям Тернер.
Снігова буря. Ганнібал і його армія переходить Альпи.
Полотно. Олія. 146x237 см. 1812



В. Рис. 23. Жан-Франсуа Мілле.

Збиральниці колосків. Полотно. Олія. 83х110 см. 1857



В. Рис. 24. Пітер Пауль Рубенс.

Битва греків з амазонками. Дошка. Олія. 121х166 см. 1618



В. Рис. 25. Джозеф Меллорд Вільям Тернер.
Морський пейзаж з буйком. Полотно. Олія. 91,4x121,9 см. 1840



В. Рис. 26. Фрескові розписи Бібліотеки Моргана. Нью-Йорк.



В. Рис. 27. Джордж Беллоуз. Парубочний вечір у Шаркі. 92x122 см. 1909



В. Рис. 28. Чарльз Шилер.
Завод Рівер Руж. Полотно. Олія й олівець. 52x62 см. 1932



В. Рис. 29. Грант Вуд. Оцінювання. Полотно. Олія. 75х90 см. 1931



В. Рис. 30. Джон Стюарт Каррі.

Хрещення у Канзасі. Полотно. Олія. 102х127 см. 1928



В. Рис. 31. Едвард Хоппер.

Східний вітер над Віхоукеном. Полотно. Олія. 86,4x127,6 см. 1934

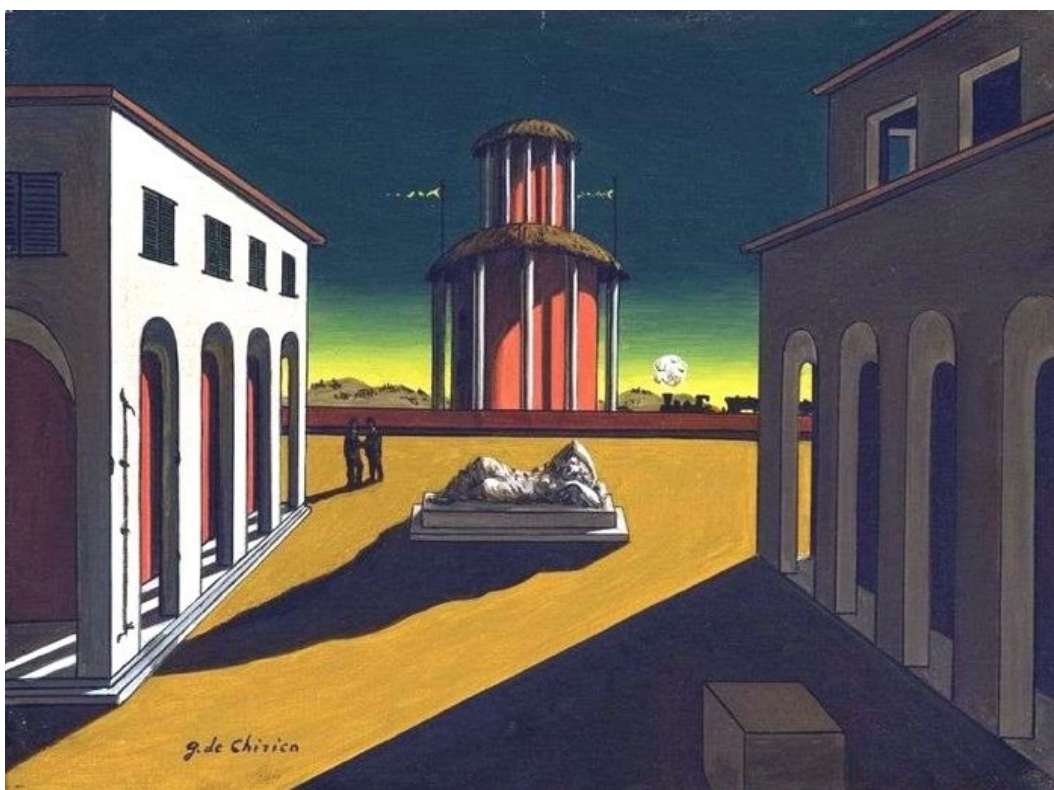


В. Рис. 32. Норман Роквелл.

Свобода від нужди. Полотно. Олія. 116,2x90 см. 1945



В. Рис. 33. Реджиналд Марш. Фресковий розпис.
Федеральна будівля Аріеля Ріуса. Вашингтон. 1936



В. Рис. 34. Джорджо де Кіріко.
П'яца Італія. Полотно. Олія. 30x40 см. 1960



В. Рис. 35. П'єр Руа.

Небезпека на сходах. Полотно. Олія. 91,4х60 см. 1927



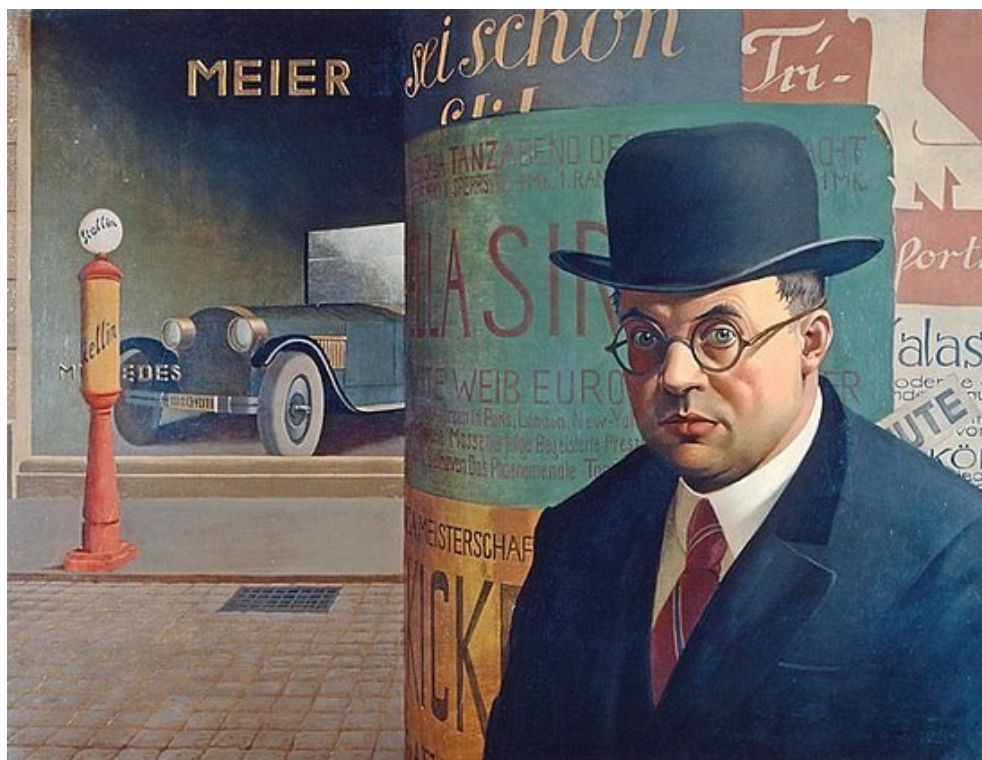
В. Рис. 36. Ріхард Ельце.

Очікування. Полотно. Олія. 81,6х100,6 см. 1936



В. Рис. 37. Леонор Фіні.

Жінка, що сидить на чоловікові. Полотно. Олія. 80x115 см. 1942



В. Рис. 38. Георг Шольц.

Автопортрет. Полотно. Олія. 66x78 см. 1926



В. Рис. 39. Крістіан Шад. Майка. Дошка. Олія. 65х53 см. 1929



В. Рис. 40. Пол Неш. Мертве море. Полотно. Олія. 102х152 см. 1940-1941



В. Рис. 41. Едвард Міддлитч.

Квіти, стільці та пружини. Оргаліт. Олія. 112x175 см. 1956



В. Рис. 42. Джон Бретбі.

Троє людей за столом. Полотно. Олія. 120x120 см. 1955



В. Рис. 43. Акілле Фуні.

Умберто Нотарі у своїй студії на площі Кавур. Полотно. Олія. 108х94 см. 1921



В. Рис. 44. Феліче Казоратті. Платонічна розмова. Дошка. Олія. 1925



В. Рис. 45. Каньяччо ді Сан-П'єтро. Рибак. Полотно. Олія. 80,5 x 65,5 см. 1926



В. Рис. 46. Григорій Шил'гьян. Триптих. Старі сторінки. Полотно. Олія. 111 x 75,5; 100,5 x 30; 100,5 x 30 см. XX ст.



В. Рис. 47. Григорій Шилтьян. Вакх в остерії. Полотно. Олія. 220×100 см. 1936



В. Рис. 48. Андре Фужерон.

Парижанка на базарі. Полотно. Олія. 130х195 см. 1947-1948



В. Рис. 49. Андре Фужерон. Атлантична цивілізація. Полотно. Олія. 1953



В. Рис. 50. Грегем Сазерленд.
Сомерсет Моем. Полотно. Олія. 137,2х63,5 см. 1949



В. Рис. 51. Фейрфілд Портер.

Лоренс за фортепіано. Полотно. Олія. 101,6x76,2 см. 1953



В. Рис. 52. Ларрі Ріверс. Подвійний портрет Берді.

Полотно. Олія, штучна крейда та деревне вугілля. 181,6x210 см. 1955



В. Рис. 53. EQUIPO CRÓNICA. Полотно. Олія. 200x200 см. 1970



В. Рис. 54. Олексій Іванюк. Ліс. Із серії «Новий реалізм».
Полотно. Олія, спрей. 150x100 см. 2019.



В. Рис. 55. Філіп Перлштейн.

Модель з Емпайр-Стейт-Білдінг. Полотно. Олія. 182,9x152,4 см. 1992



В. Рис. 56. Філіп Перлштейн.

Портрет Ела Хелда та Сильвії Стоун. Полотно. Олія. 66x72 см. 1968



В. Рис. 57. Альфред Леслі. Автопортрет. Полотно. Олія. 1966–67



В. Рис. 58. Альфред Леслі.

Мері, Марта та Джон Робертс. Полотно. Олія. 182.9x152.4 см. 1987



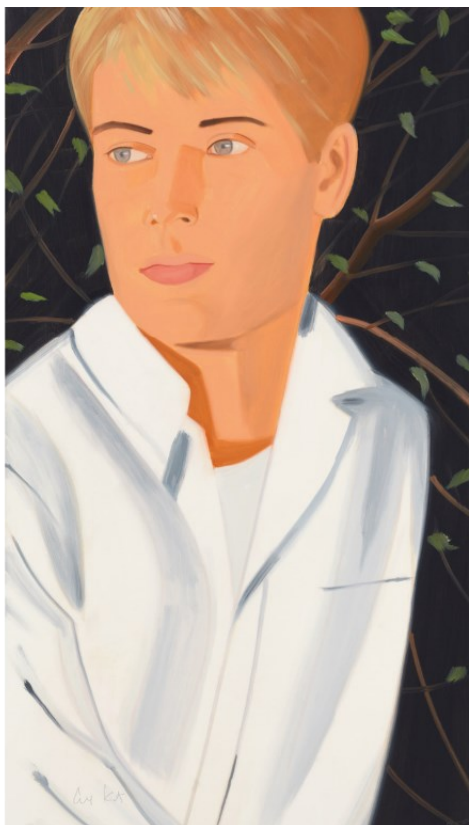
В. Рис. 59. Вільям Бекмен.

Пальто з зораним полем. Полотно. Олія. 254x185.4 см. 2018-2021



В. Рис. 60. Алекс Кац.

Жан. Мазоніт. Олія. 121,92x86,36 см. 1953



В. Рис. 61. Алекс Кац. Біла сорочка (Ерік). Полотно, олія. 2021



В. Рис. 62. Вільям Бейлі. Doglio. Полотно. Олія. 91,44x 99,06. 2007



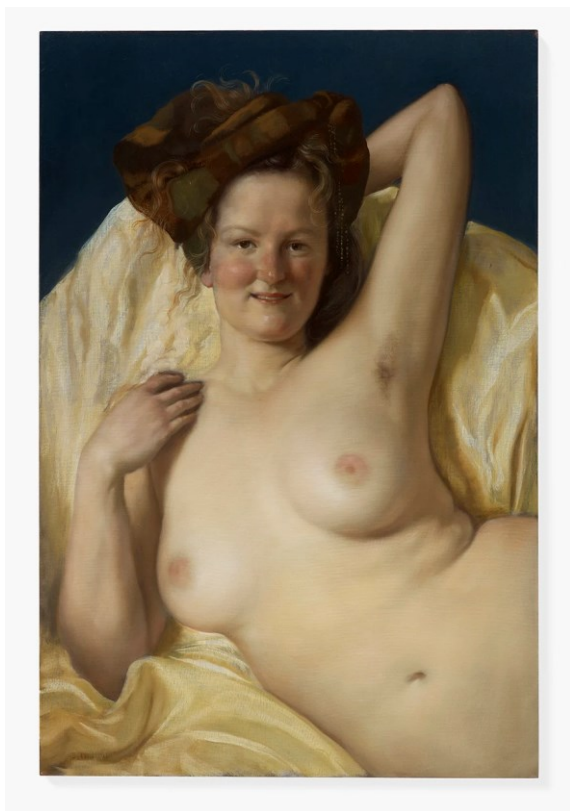
В. Рис. 63. Вільям Бейлі.

Опівдні в Умбрії. Полотно. Олія. 129,54x160 см. 2012



В. Рис. 64. Джон Каррін.

Золота хіппі. Полотно. Олія. 137,2 x 91,4 см. 2022



В. Рис. 65. Джон Каррін. Тюрбан. Полотно. Олія. 2012



В. Рис. 66. Давид Лігар.
Пенелопа. Полотно. Олія. 101,6x121,92 см. 1980



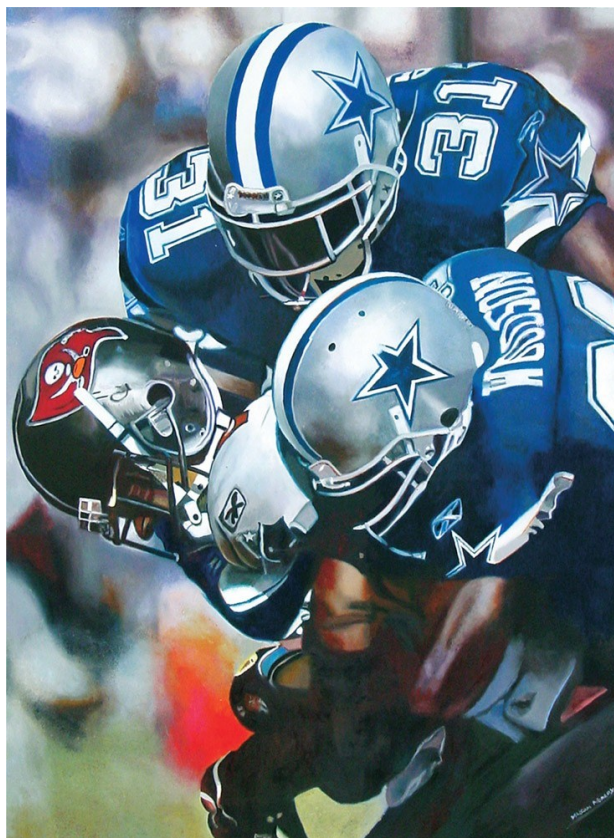
В. Рис. 67. Давид Лігар.

Ахілл та тіло Патрокла. Полотно. Олія. 152,4x198,12 см. 1986



В. Рис. 68. Марта Майєр Ерлєбахєр.

Цикл життя, повітря: дитинство. Полотно. Олія. 162,6x162,6 см. 2004



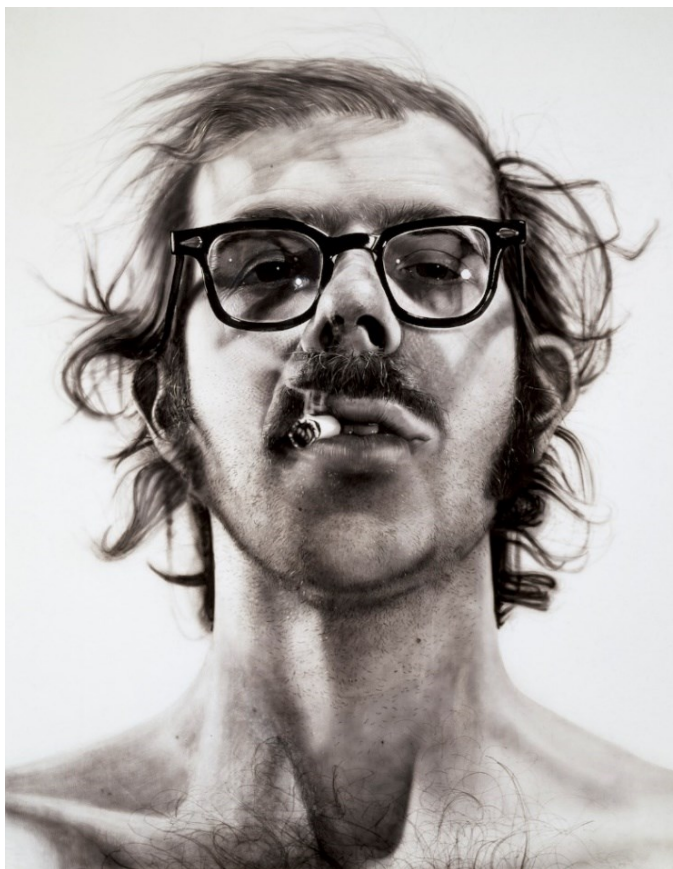
В. Рис. 69. Мелкольм Морлі.

Перехват м'яча. Полотно. Олія. 124,46x91,44 см. 2004

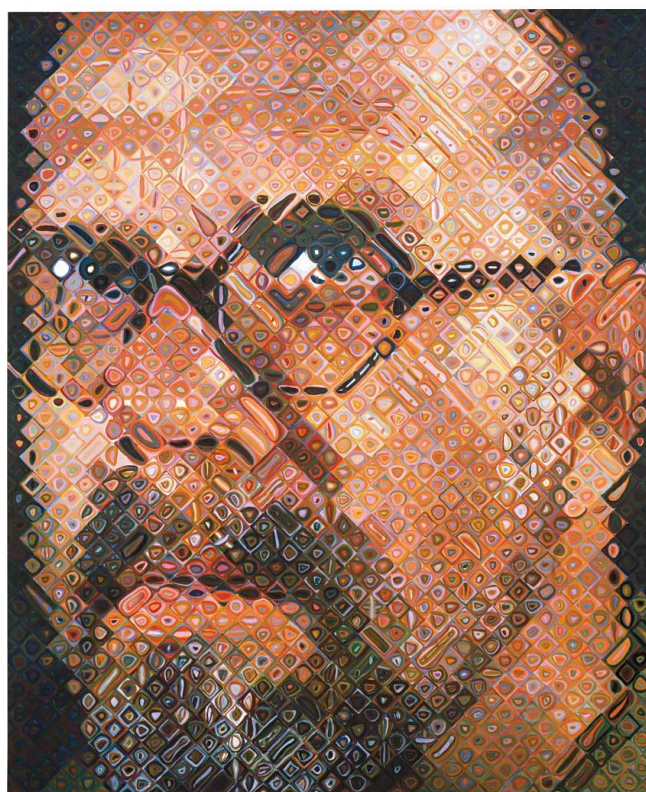


В. Рис. 70. Річард Естес.

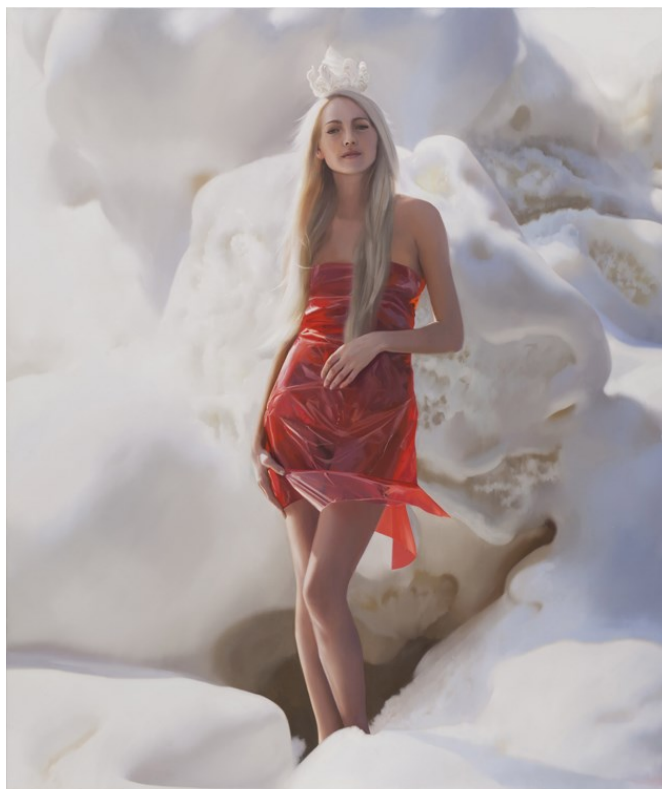
Портрет І. М. Пей. Полотно. Олія. 81.28x144.78 см. 1996



В. Рис. 71. Чак Клоуз. Великий автопортрет. Полотно. Акрил. 272x211 см. 1968



В. Рис. 72. Чак Клоуз. Автопортрет. Полотно. Олія. 259,1x213,4 см. 1997



Will Cotton, *Ice Cream Venus*, 2010, Oil on linen, 84 x 72 inches

В. Рис. 73. Вілл Коттон. Венера морозива. Полотно. Олія. 213x183 см. 2010



В. Рис. 74. Едуардо Карілло. Тропікани. Дошка. Олія. 213,36x335,28 см. 1974



В. Рис. 75. Джоан Браун. Портрет дівчинки. Полотно. Олія. 1971



В. Рис. 76. Кенні Шарф. Нова кухня Барбари Сімпсон. Полотно. Олія. 1978



В. Рис. 77. Девід Салле.

Еполети для Волта Куна. Полотно. Олія. Акрил. 243,84x338 см. 1987



В. Рис. 78. Девід Салле.

Потоп. Полотно. Олія. Акрил. 228,6x470 см. 2006



В. Рис. 79. Ерік Фішль.

Пізня Америка. Полотно. Олія. 203,2x248,9 см. 2016



В. Рис. 80. Ерік Фішль.

Візит на/ Візит з/ острів. Полотно. Олія. 213,4x426,7 см. 1983



В. Рис. 81. Тайтус Кафар.

Тіні свободи. Полотно. Олія. 274,32x213,36 см. 2016.



В. Рис. 82. Тайтус Кафар.

Поза міфом про благодійність. 149,86x86,36 см. 2014



В. Рис. 83. Барклі Хендрікс.

J. S. V. III. Полотно. Олія. 121,92x87,31 см. 1968



В. Рис. 84. Барклі Хендрікс. Обід з Пікассо: коза з каррі на двох.

Полотно. Олія, акрил, поталь. 36x45 см. 2003



В. Рис. 85. Керрі Джеймс Маршалл.
Без назви. Панель ПВХ. Акрил. 155,3х 185,1 см. 2009



В. Рис. 86. Кехінде Вайлі.
Juliette Recamier. Полотно. Олія. 182,88х243,84 см. 2012



В. Рис. 87. Кехінде Вайлі.

Портрет Барака Абами. Полотно. Олія. 213,36x144,78 см. 2018



В. Рис. 88. Емі Шеральд.

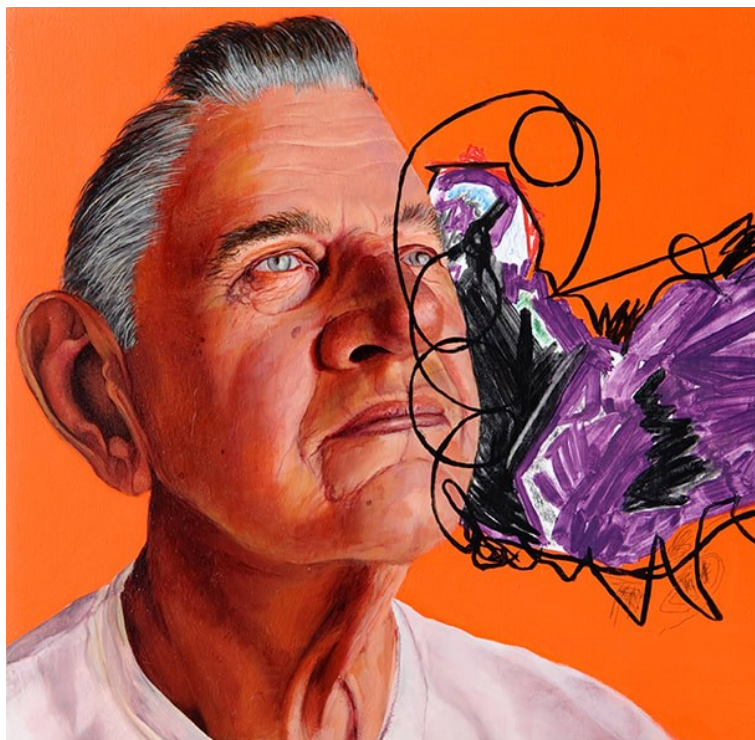
Портрет Мішель Обама. Полотно. Олія. 182,88x144 см. 2018



В. Рис. 89. Кайла Махаффі. Голова у хмарах. Полотно. Акрил. 60х73 см. 2021



В. Рис. 90. Ф. Скотт Гесс. Стіл №58. Полотно. Олія. 2013



В. Рис. 91. Крейг Каллі.

Обезличення чоловіка перукарниці. Дошка. Олія. 30х30 см. 2015



В. Рис. 92. Ліза Фрікер. Грані Тома. Полотно. Олія. 51х41см. 2015



В. Рис. 93. Люсьен Фрейд. Портрет Кітті. Полотно. Олія. 35х24 см. 1948-1949



В. Рис. 94. Макс Слефогт. Автопортрет. Дошка. Олія. 45х36,5 см. 1915



В. Рис. 95. Олекса Новаківський.

Автопортрет з дружиною. Картон. Олія. 68,5x68 см. 1917



В. Рис. 96. Люсьєн Фрейд.

Аннабель та Реттлер. Полотно. Олія. 91,6x177 см 1998



В. Рис. 97. Майкл Ендрюс.

Людина, що раптово впала. Дошка. Олія. 120,6х172,7 см. 1952



В. Рис. 98. Майкл Ендрюс.

Весна Меггі, Аерс-Рок. Полотно. Акрил. 213,4х259,11 см. 1985-1986



В. Рис. 99. Вільям Колдстрім.

Апельсинове дерево I. Полотно. Олія. 91,4х 71,1 см. 1974-1975



В. Рис. 100. Юан Аглоу.

Подвійний квадрат. Полотно. Олія. 42х42 см. 1999-2000

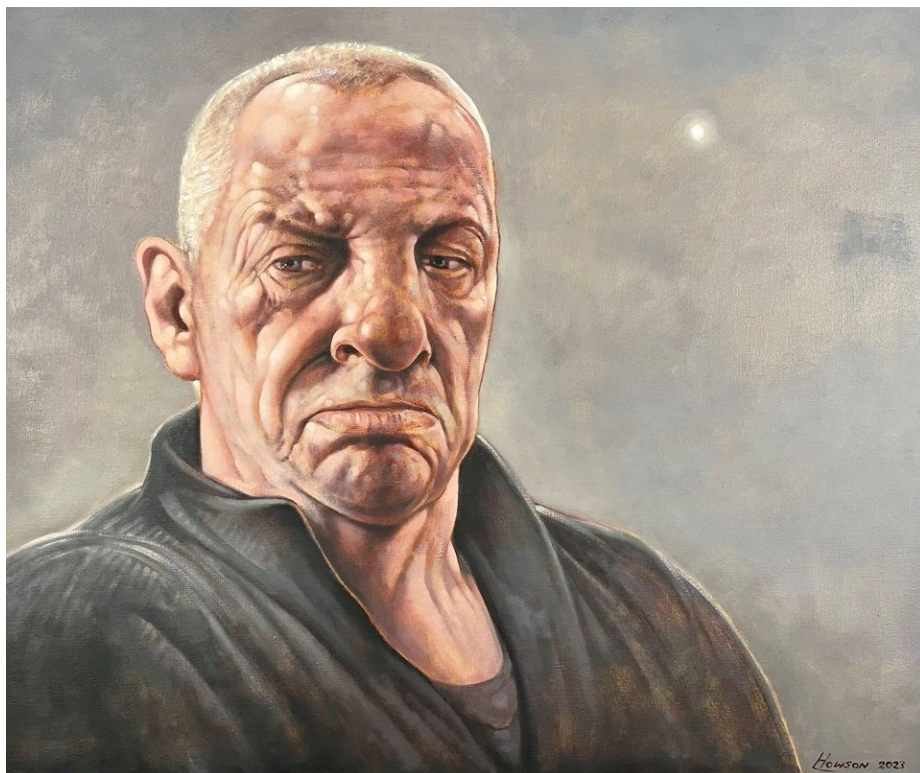


В. Рис. 101. Джон Патрік Бірн.

Автопортрет у квітчастому піджаку. Дошка. Олія. 147х91 см. 1971-1973



В. Рис. 102. Кен Каррі. Портрет Пітера Хіггса. Полотно. Олія. 2008



В. Рис. 103. Пітер Хоусон. Автопортрет. Полотно. Олія. 72,2х91,4 см. 2023



В. Рис. 104. Девід Хокні. Сплеск. Полотно. Акрил. 94х94 см. 1966.

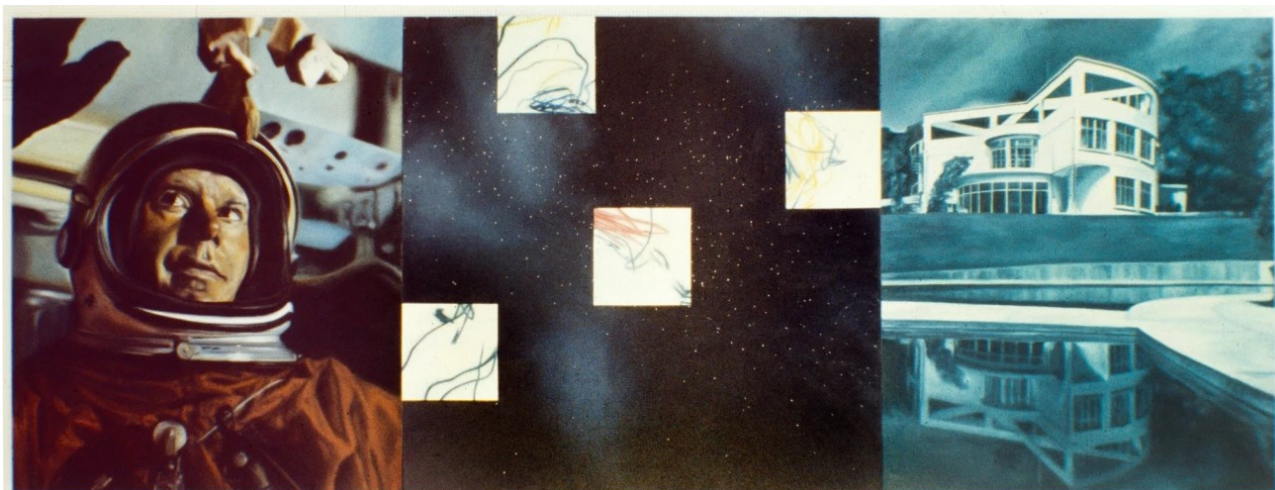


В. Рис. 105. Девід Хокні.

Великі дерева коло Вартера. 50 полотен. Олія. 457,2х1219,2 см. 2007



В. Рис. 106. Пітер Дойг. Блоттер. Полотно. Олія. 249х199 см. 1993



В. Рис. 107. Гленн Браун.

Їжа упливає/ Портрет загарбника / Реймонд МакГрат, Чертсі. Полотно. Олія.

188x504 см. 1988



В. Рис. 108. Гленн Браун. Смертельна дискотека. Дошка. Олія. 134x89 см. 2005



В. Рис. 109. Ракіб Шоу. Простір між мріями. Скорботний жебрак.
Алюміній. Акрил. Емаль. 90х110 см. 2022-2023



В. Рис. 110. Вернер Тюбке. Групове зображення. Бригада Ширмера.
Деревинностружкова плита. Темпера. 148х148 см. 1972



В. Рис. 111. Вернер Тубке.

Життєві спогади судді Шульца. Полотно. Олія. 188x121 см. 1965



В. Рис. 112. Вольфганг Маттойер. Колос. Дошка. Олія. 96x118 см. 1970



В. Рис. 113. Вольфганг Маттойер.

Сусід, що хоче літати. Полотно. Олія. 200х230 см. 1984



В. Рис. 114. Бернхард Хайсіг. Фортеця.

Триптих. Полотно. Олія. 150х60, 150х141, 150х60 см. 1980



В. Рис. 115. Отто Дікс. Війна. Триптих. Дерево. Олія. 264х406 см. 1932



В. Рис. 116. Бернхард Хайсіг.
Бригадир. Полотно. Олія. 1970 р., перероблена у 1979 р.



В. Рис. 117. Нео Раух. Блакитна риба. Полотно. Олія. 300х501 см. 2014



В. Рис. 118. Аріс Калазіс. Батьківщина. Полотно. Олія. 140х180 см. 2020



В. Рис. 119. Маркус Матіас Крюгер. Пагорб. Полотно. Олія. 60x70 см. 2021



В. Рис. 120. Герхард Ріхтер. Бетті. Полотно. Олія. 102x72 см. 1988



В. Рис. 121. Борис Таслицький.

Маленький табір в Бухенвальді. Полотно. Олія. 118x197 см. 1945



В. Рис. 122. Жерар Гаруст.

Оріон, Маера та дзеркало. Диптих 240x170, 240x170 см. 1984



В. Рис. 123. Робін Кід.

Я вірю в землю обітовану. Диптих. Полотно. Олія, темпера. 209x444 см. 2019



В. Рис. 124. Ян Ван Імшут.

Сніданок Хуаніто (Щасливий Харлем). Полотно. Олія. 130x150 см. 2019



В. Рис. 125. Віллем Клас Хед.

Накритий стіл з шинкою і булочкою. Дошка. Олія. 53,4x71,8 см. 1635



В. Рис. 126. Карло Марія Маріані. Місто 2. Полотно. Олія. 185x160 см. 2001



В. Рис. 127. Роберто Феррі.

Народження русалки. Полотно. Олія. 50x120 см. 2012 см.



В. Рис. 128. Сергій Панич. Занепалий лебідь. Полотно. Олія. 110x85 см. 1988



В. Рис. 129. Валерія Трубіна.

Та, що входить у тінь. Полотно. Олія. 150x100 см. 1991



В. Рис. 130. Арсен Савадов, Георгій Сенченко.

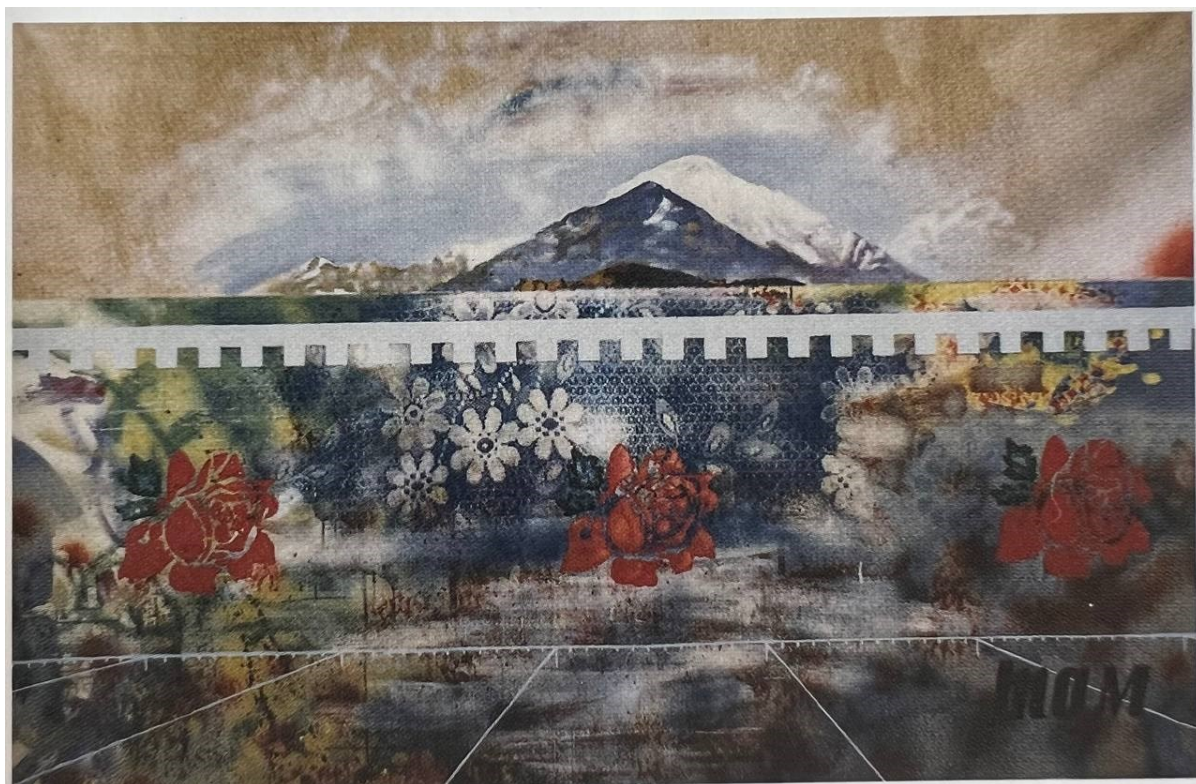
Чорні мавпи. Полотно. Олія. 370x460 см. 1991



В. Рис. 131. Юрій Соломко. Поцілунок крадькома.
 Офсетна ламінована мапа на полотні. Олія. 202x176 см. 1991



В. Рис. 132. Олег Тістол. Автопортрет. Полотно. Олія. 45x40 см. 1985



В. Рис. 133. Олег Тістол. Там. Полотно. Олія. 130х200 см. 1990



В. Рис. 134. Микола Маценко.
Андрій Шевченко. Полотно. Олія. 70х60 см. 2006



В. Рис. 135. Ігор Гусєв.

Повернення Елвіса. Полотно. Олія. 195х145 см. 2010



В. Рис. 136. Bondero.

Тріумф сріблястого кролика. Полотно. Олія. 135х150 см. 2018



В. Рис. 137. Ігор Коновалов.

Сніжний король. Полотно. Олія. 140x140 см. 2010



В. Рис. 138. Василь Цаголов.

Інтер'єр 1. Полотно. Олія. 145x140. 2007



В. Рис. 139. Габріель фон Макс. Мавпи як арт-критики.

Полотно. Олія. 85x107 см. 1889



В. Рис. 140. Ілля Чичкан.

Не вірю. Сподіваюсь. Люблю – 1. Полотно. Олія. 150x200 см. 1992



В. Рис. 141. Ілля Чичкан. Вів'єн. Полотно. Олія. 160x195 см. 2008



В. Рис. 142. Віктор Сидоренко. Баскетбол. Полотно. Олія. 200x150 см.



В. Рис. 143. Любомир Якимчук.
Без назви. Полотно. Акрил, олія. 180x125 см. 2021



В. Рис. 144. Володимир Яковець.
Antique 118. Полотно. Акрил. 190x150 см. 2022



В. Рис. 145. Ігор. Гусєв.

Бурштинова ріка. Полотно. Олія. 120х100 см. 2017



В. Рис. 146. Ярослав Присяжнюк.

Володар пернів. Полотно. Олія. 90х160 см. 2011



В. Рис. 147. Каспар Давид Фрідріх.

Чоловік та жінка, що споглядають місяць. Полотно. Олія. 34x44 см. 1818-1824



В. Рис. 148. Анатолій Горбенко.

Теплий захід сонця. Полотно. Олія. 60x70 см. 2017



В. Рис. 149. Анатолій Горбенко.
Усамітнення. Полотно. Олія. 80x100 см. 2001



В. Рис. 150. Володимир Козюк.
Перу. Анди. Полотно. Олія. 60x70 см. 2023



В. Рис. 151. Генрі Ягодкін.

Морські метелики. Полотно. Олія. 79,5x143 см. 2012

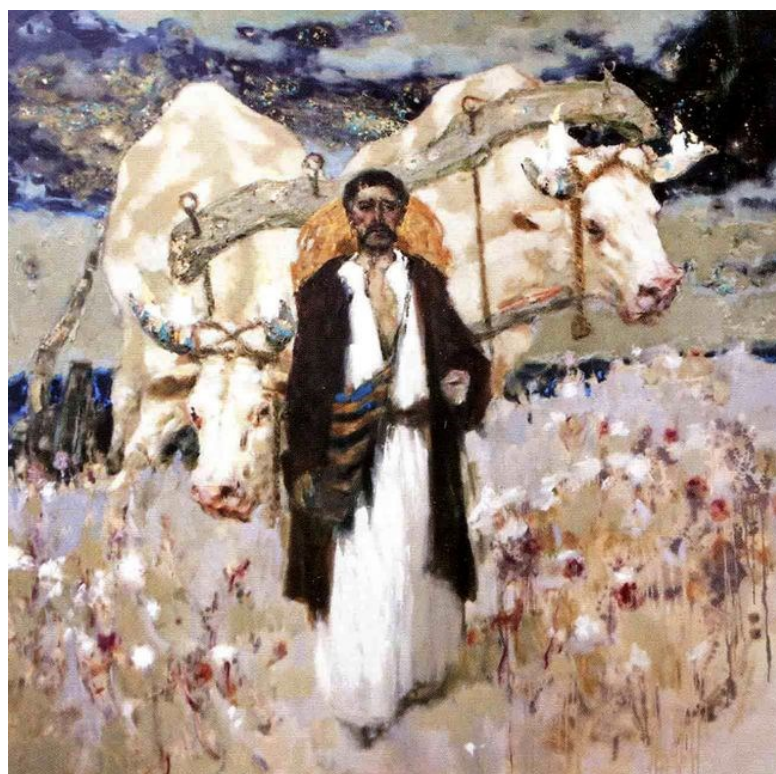


В. Рис. 152. Генрі Ягодкін. Березень. Відлига. 95x114 см. 2012



В. Рис. 153. Михайло Гуйда.

Портрет Едуарда Димшица. Полотно. Олія. 2022



В. Рис. 154. Михайло Гуйда.

Чумацький шлях. Полотно. Олія. 180x180 см. 2014



В. Рис. 155. Сюй Бейхун.

Портрет Сунь Дуоці. Полотно. Олія. 131x106 см. 1936



В. Рис. 156. Руслан Кутняк. Пісня пісень. Портрет Олександра Кутняка.

Полотно. Олія. 50x65 см. 2016



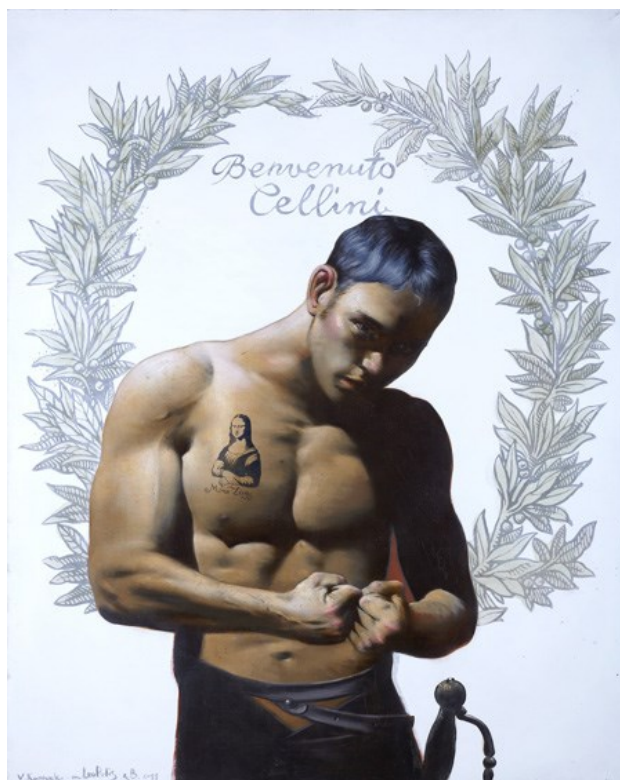
В. Рис. 157. Олексій Анд. Траєкторія долі. Микола Амосов.
Полотно. Олія, авторська техніка. 120х120 см. 2016



В. Рис. 158. Роман Жук. Партнери. Полотно. Олія. 2008



В. Рис. 159. Володимир Костирко.
Рука майстра. Полотно. Олія. 35x50 см. 2011



В. Рис. 160. Володимир Костирко.
Benvenuto Cellini. Полотно. Олія. 150x120 см. 2011



В. Рис. 161. Євген Равський.

Гнів Ахіллеса. Полотно. Олія. 100х70 см. 2012



В. Рис. 162. Євген Равський.

Жертвоприношення. Полотно. Олія. 60х90 см. 2010



В. Рис. 163. Андрій Цой.

Non multa sed multum. Полотно. Олія. 80x80 см. 2015



В. Рис. 164. Владислав Шерешевський.

Arrival. Полотно. Олія. 75x90 см. 2022



В. Рис. 165. Ед Потапенков.

Експансія. Полотно. Олія. 135x190 см. 2022



В. Рис. 166. Людмила Раштанова.

Air, 202. Полотно. Олія. Акрил. 135x195 см. 2023



В. Рис. 167. Ілля Яровий. Відбитки війни. Дзеркало Ірпінь.

Полотно. Олія. 120х300 см. 2022



В. Рис. 168. Дмитро Доценко.

Український ренесанс. Полотно. Олія. 147х240 см. 2022



В. Рис. 169. Святослав Базюк.
Монумент Ні війні. Полотно. Акрил. 100x80 см 2018



В. Рис. 170. Святослав Базюк.
Даєш і віддається. Полотно. Олія. 125x110 см. 2022



В. Рис. 171. Юрій Сивирин.
 Інфанта. Полотно. Олія. 200x150 см. 2020



В. Рис. 172. Андрій Сидоренко.
 Trade secret. Полотно. Акрил 150x150 см. 2015



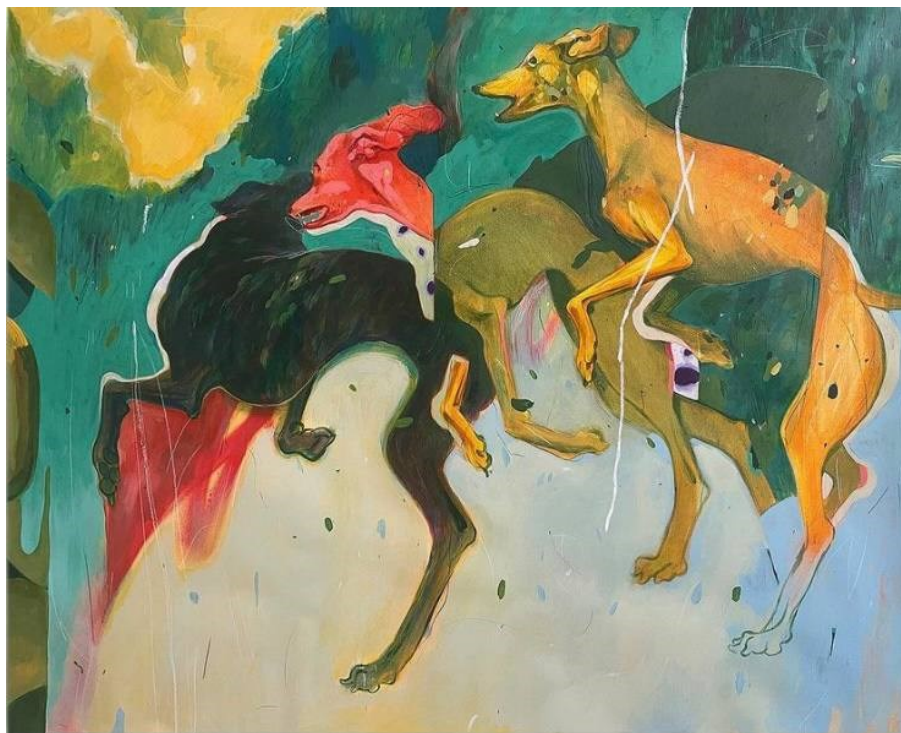
В. Рис. 173. Сергій Грех.

Собака. Полотно. Олія, акрил. 160x200 см. 2023



В. Рис. 174. Вова Кено. Потік.

Полотно. Акрил, спреї-фарба, пастель. 170x150см. 2021



В. Рис. 175. Вова Кено. 3 або 4 собаки.

Полотно. Акрил, спрей-фарба, пастель. 100x120 см. 2021



В. Рис. 176. Олексій Глазунов.

Непрості рішення. Полотно. Акрил, олія. 90x110 см. 2020



В. Рис. 177. Олексій Глазунов.

Я граю чи зі мною грають? Полотно. Олія. 85x175 см. 2020



В. Рис. 178. Андрій Жуков.

Відродження Медузи. Полотно. Олія. 105x75 см. 2017



В. Рис. 179. Андрій Жуков.

Belle Epoque. Полотно. Олія. 120x90 см. 2019



В. Рис. 180. Юрій Коваль.

Ранок. Полотно. Олія. 140x210 см. 2014



В. Рис. 181. Юрій Коваль.

Ритм. Полотно. Олія, акрил. 150x150 см. 2022



В. Рис. 182. Ігор Гнатів.

Америка. Полотно. Олія. 130x90 см. 2018-2020



В. Рис. 183. Валентин Лапшин. Overcast.

Полотно. Олія, цифровий друк на оргсклі. 145 x 145 см. 2023



В. Рис. 184. Валентин Лапшин.

Поцілунок сонця. Полотно. Олія. 120x120 см. 2022



В. Рис. 185. Юрій Пікуль.

Серія «Непомітні люди». Полотно. Олія. 2011-2012



В. Рис. 186. Сергій Кушанов.

Чоловік в помаранчевому. Полотно. Олія. 60x50 см. 2021



В. Рис. 187. Сергій Кушанов.
Бурштинове море. Полотно. Олія. 70х60 см. 2023



В. Рис. 188. Олександр Гречановський.
Зимова відлига. Полотно. Олія. 2013



В. Рис. 189. Олег Катеринюк.

Ловець моментів. Полотно. Олія. 110x130 см. 2020



В. Рис. 190. Яна Глазунова.

Джміль. Полотно. Олія. 115x100 см. 2018



В. Рис. 191. Яна Глазунова.

Великий Комбінатор. Полотно. Акрил. 110x90 см. 2020



В. Рис. 192. Антон Поперняк.

Серія «Сонячний день». 100x100 см. Полотно. Акрил. 2020