

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

ЧУРСІН ОЛЕКСАНДР ВІКТОРОВИЧ

УДК 7.036.2(477):75.047

**СУЧАСНИЙ ПЛЕНЕРНИЙ РУХ В УКРАЇНІ
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ
(традиції, тенденції, образно-стильові особливості)**

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
Соколюк Людмила Данилівна
доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2015

ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень.....	
ВСТУП.....	
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	
1.1. Стан наукового опрацювання теми.....	
1.2. Джерельна база та методика дослідження.....	
<i>Висновки до першого розділу.....</i>	
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПЛЕНЕРНОЇ ТРАДИЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕЙЗАЖНОМУ ЖИВОПИСІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.....	
2.1. Роль плерного вектора в українському пейзажі 1880-х–1910-х р.р.....	
2.2. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажному жанрі 1920-х–1940-х р.р.....	
2.3. Тенденції в пленерній практиці українських пейзажистів другої половини ХХ ст.....	
<i>Висновки до другого розділу.....</i>	
РОЗДІЛ 3. СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО ПЛЕНЕРНОГО РУХУ В УКРАЇНІ (друга половина 1990-х – початок 2010-х р.р.).	
3.1. Утворення єдиного пленерного простору.....	
3.2. Нові форми організації пленерів та експонування пейзажних творів.....	
3.3. Діалог регіональних мистецьких шкіл як якісно новий етап українського пленеризму	
<i>Висновки до третього розділу.....</i>	

РОЗДІЛ 4. ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПЛЕНЕРИСТІВ

- 4.1. Академічний підхід у творчості представників реалістичної концепції та її переосмислення в плерних пейзажах мистців новітньої тенденції.....
- 4.2. Розвиток принципів монументальності та декоративності в пошуках представників «епічного» напрямку.....
- 4.3. «Пейзажні абстракції» у сучасному плерному живописі...
- 4.4. Особливості живописних технік і матеріалів у творчості учасників плерів.....
- Висновки до четвертого розділу.....*

ВИСНОВКИ.....

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....

ДОДАТКИ.....

- Перелік ілюстрацій.....
- Ілюстрації.....

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ВОХМ – Вінницький обласний художній музей
 ДРМ – Державний Російський музей
 ДХВУ – Дирекція художніх виставок Міністерства культури України
 ДХМ – Донецький художній музей
 ЖКМ – Житомирський краєзнавчий музей
 ЗОХМ – Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая
 ІАХ – Імператорська академія художеств
 КНМРМ – Київський Національний музей російського мистецтва
 КХІ – Київський художній інститут
 ЛНГМ – Львівська Національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького
 МСМО – Музей сучасного мистецтва Одеси
 МСМУ – Музей сучасного мистецтва України
 МУЖСА – Московське училище живопису, скульптури і архітектури
 МХМ – Миколаївський художній музей ім. В. Верещагіна
 НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
 НСХУ – Національна Спілка художників України
 НХМУ – Національний художній музей України
 ПОКМ – Полтавський обласний краєзнавчий музей
 ПХМ – Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка
 СХМ – Сумський художній музей ім. Н. Онацького
 ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв
 ХХПІ – Харківський художньо-промисловий інститут
 ХІМ – Харківський історичний музей
 ХХМ – Харківський художній музей
 ХХМ – Херсонський художній музей ім. О. Шовкуненка
 ЦДАМЛМУ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва
 України

ВСТУП

Актуальність дослідження. Починаючи з останніх двох десятиріч XIX ст. плерний пейзаж стає одним з провідних жанрів українського образотворчого мистецтва, базуючись на регіональних культурних досягненнях і набираючи форми безперервної традиції. Основою його високих здобутків і входження в загальноєвропейське мистецьке русло ставали безпосередні контакти з провідними європейськими художніми центрами, вивчення і впровадження у власну практику українських живописців кращих досягнень різних художньо-стилістичних систем Європи в роботі на плері. Незважаючи на низку вкрай несприятливих для розвитку пейзажного жанру в Україні протягом XX ст. суспільно-політичних потрясінь, стійкість плерної традиції зберігалась, відновлюючись з новою силою то в одному, то в іншому регіоні. Особливо важливими подіями для подальшого розвитку плерного руху стало заснування у другій половині XX ст. спеціальних постійно діючих творчих баз для проведення плерів у Седневі на Чернігівщині, Жденієві на Закарпатті, в Гурзуфі у Криму та ін. Втім паралельно набирало все нових обертів поширення технократичного мислення, що протиставляє людський світ природі. Сьогодні, в умовах повернення до капіталістичної моделі розвитку в Україні, знищення історичного ландшафту набуває катастрофічних розмірів. Всіляко розхитуються світоглядні основи єдності людини і природи. Разом з тим зростає екологічна свідомість суспільства, що робить людину ближчою до ідеалів традиційної культури. Наступає доба, що актуалізує ідею необхідності збереження природного середовища, а для мистців – розкриття його краси і значення для збереження духовності народу. Небувалого розмаху набув сьогодні в Україні плерний рух, що базується на кращих досягненнях українського плерного пейзажу.

Втім на сьогодні у нас опубліковані лише короткі біографії сьогоденних майстрів, невеликі статті та фрагментарні огляди. Відсутнє спеціальне

дослідження, присвячене українському пейзажу в цілому та його пленерній традиції, що стала фундаментом для розвитку сучасного пленерного руху.

Тому **метою** дисертації є висвітлення становлення і розвитку пленерної традиції в українському пейзажі, як основи сучасного пленерного руху, розкриття етапів його становлення, тенденцій розвитку та аналіз характерних художньо-стилістичних особливостей творчості його учасників.

Мета передбачає такі **завдання**:

- систематизувавши науковий доробок попередників та виявивши лакуни, дослідити колекції українського пленерного пейзажу у художніх музеях та приватних збірках України;
- ввести до наукового обігу нові твори українського пленерного пейзажного живопису та проаналізувати їх за художньо-стильовими та техніко-технологічними ознаками;
- українського пейзажу на основі пленерного підходу, показати регіональну специфіку цих процесів;
- висвітлити передумови формування сучасного пленерного руху в контексті розвитку пейзажного жанру в Україні;
- розглянути форми організації сучасних колективних пленерів, їхні завдання та основні напрямки творчої діяльності учасників;
- проаналізувати роль мистецького потенціалу регіональних художніх шкіл у розвитку сучасного пленерного руху та у формуванні новітніх тенденцій в українському пейзажному жанрі;
- вивчити художньо-стильові особливості творчості пейзажистів – учасників сучасних пленерів та використання ними живописних технік, мистецьких прийомів і матеріалів – розкрити основні періоди становлення нової національної моделі.

Об'єктом дослідження є пейзажний жанр в українському живописі кінця XIX – початку XXI століття.

Предмет дослідження – пленерна традиція (в усіх її регіональних та історичних аспектах) як передумова становлення сучасного пленерного руху в пейзажному жанрі України та тенденції його розвитку і стильові особливості творчості учасників (середина 1990-х – початок 2010-х рр.).

Хронологічні межі роботи охоплюють більш ніж сторічний період, починаючи від пленерних шукань і становлення національної моделі українського пейзажу до початку другого десятиріччя XX ст.

Територіальні межі дослідження зумовлені місцями розташування основних регіональних художніх шкіл (Київ, Харків, Одеса, Львів, Ужгород) та теренами проведення сучасних мистецьких пленерів України – регіонами Криму, Слобожанщини, Чернігівщини, Галичини та Закарпаття.

Методологічні засади. В основі дослідження – системно-структурний підхід, завдяки якому автор розглядає твори українського пленерного живопису у контексті різних історичних періодів як в Україні, так і в Європі з їх мистецькими теоріями, естетичними проявами. Основними стали методи художньо-стилістичного, історико-культурного, техніко-технологічного та компаративістського аналізу в його типологічному аспекті. Мистецтвознавчий художньо-стилістичний метод застосовувався при вивченні своєрідності творів пленерного пейзажу. Історико-культурний аналіз дав можливість виявити і зіставити історичні рівні в розвитку пленерної традиції в українському пейзажному живописі, стильові зміни у часі, розкрити взаємозв'язки між різними художніми прийомами. Техніко-технологічний аналіз став у пригоді при визначенні змін у використанні мистецьких матеріалів та технічних прийомів у процесі еволюції пленерного пейзажу. Компаративістський метод в його типологічному аспекті застосовувався для визначення зв'язків художньої системи українських пленеристів з європейським мистецтвом. У процесі дослідження використані

загальнонаукові методи аналізу, синтезу, індукції та дедукції, що спирались на історизм та об'єктивність.

Наукова новизна результатів дисертаційної роботи полягає в тому, що:

- уперше проведено комплексне наукове дослідження, присвячене як формуванню і розвитку національної моделі українського плерного пейзажу на матеріалі всіх регіонів України, так і творчості провідних майстрів сучасного плерного руху – новітнього мистецького явища в українській художній культурі;

- на основі вивчення значного корпусу літературних джерел, музейних та приватних колекцій до наукового обігу введені і проаналізовані за художньо-стильовими та техніко-технологічними ознаками нові твори плерного пейзажу;

- розкрито основні періоди становлення українського плерного пейзажу, виявлені домінанти у взаємозв'язках з різними мистецькими школами та художньо-стильовими течіями, висвітлена регіональна специфіка цих процесів;

- обґрунтовано закономірність становлення і формування сучасного плерного руху в образотворчому мистецтві України;

- розглянуто форми організації сучасних колективних плерів, їхні завдання та основні напрямки творчої діяльності учасників;

- проаналізовано роль мистецького потенціалу регіональних художніх шкіл у розвитку сучасного плерного руху та у формуванні новітніх тенденцій в українському пейзажному жанрі;

- досліджено художньо-стильові особливості творчості відомих українських пейзажистів – представників сучасного плерного руху та розмаїття використаних ними живописних технік, мистецьких прийомів та художніх матеріалів.

Зв'язок роботи з науковими програмами і планами. Дисертація виконана відповідно до планів роботи кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв та держбюджетної теми «Логіко-семантичне моделювання візуального простору: соціо-культурні та філософські аспекти (№ 0112u001612, 2011р.).

Практичне значення. Результати праці, як системної картини розвитку сучасного плерного руху в українському мистецтві, та зроблені автором теоретичні узагальнення можуть бути використані при розробці навчально-методичних посібників, програм проведення плерних практик в навчальних закладах мистецького напрямку, мистецтвознавчих курсів, альбомів, що ілюструють історію розвитку українського плерного пейзажу та історію сучасного плерного руху, в музейній роботі. Дослідження може допомогти іншим науковцям у роботах на тему плерного пейзажу в окремих регіонах України, там, де вона ще спеціально не вивчалась, а також у вивченні творчості окремих сучасних плеристів.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження проведено самостійно. Його результати і висновки відображають особистий погляд дослідника, який сам є учасником сучасного плерного руху. З 16 публікацій 15 є одноосібними, а одна – у співавторстві з Л.Д. Соколюк (авторська частина – аналіз мистецьких творів, 0.5 др. арк.).

Апробація результатів дисертації здійснювалась у вигляді доповідей на Всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях:

1. Технічні особливості виконання живописних етюдів на плері (XIII наукова конференція «Теорія і практика матеріально-художньої культури», Харків, ХДАДМ, 15. 12. 2011);

2. І.П. Похітонов і С.І. Васильківський – єднання творчих спрямувань і деякі технологічні особливості живопису (XIV наукова конференція «Теорія і практика матеріально-художньої культури», Харків, ХДАДМ, 17. 12. 2012);

3. Пленэры и их роль в современной пейзажной живописи Харькова (Международная научно-практическая конференция «Филология,

искусствоведение и культурология: тенденции развития», Новосибирск (Россия), 15.04. 2013);

4. Единство чувственного восприятия и осознания действительности как основа создания художественного произведения (IV Міжнародна науково-практична конференція «Соціально-гуманітарні вектори педагогіки вищої школи», Харків, ХДАДМ, 25-26. 04. 2013);

5. Дом творчества «Седнев» и украинский пленэр 1960–1970-х годов (V Международная научно-практическая конференция «Современная наука: тенденции развития», Краснодар (Россия), 23. 06. 2013);

6. К истории создания коллекции Чугуевской художественной галереи (Международная научно-практическая конференция «Методология, теория и практика в современной филологии, культурологии, искусствоведении, истории», Новосибирск (Россия), 21. 08. 2013);

7. Становлення сучасного пленерного руху України. Продовження традиції (Міжнародна науково-практична конференція «Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція», Харків, 14 – 18.10. 2013).

Публікації. Основні положення і висновки автора відбито у 16 публікаціях. 8 статей опубліковані в наукових збірниках, затверджених Атестаційною колегією МОН України як фахові для спеціальності 17.00.05. Загальний обсяг публікацій – 6.5 друк. арк.

Статті

1. Чурсін О. Пленери і їх роль в сучасному пейзажному живописі Харкова / О. Чурсін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. – Харків: ХДАДМ, 2011. – № 8. – С.131–133.

2. Чурсін О. Авангардні пошуки у сучасному пленерному живописі України / О. Чурсін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. – Харків: ХДАДМ, 2012. – № 8. – С. 124 – 131).

3. Чурсін О. Живопис Юрія Вінтаєва в контексті розвитку сучасного українського пленерного пейзажу / О. Чурсін // Вісник Харківської державної

академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. – Харків: ХДАДМ, 2012 – № 10. – С. 82 - 85).

4. Чурсін А. Живописный метод Ван-Гога и современный пленэризм / А. Чурсин // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. – Харків: ХДАДМ, 2012. – № 12. – С. 95 – 99.

5. Чурсін О. Сучасні мистецькі пленери: особливості та тенденції розвитку / О. Чурсін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: VII Міжнародний форум «Дизайн-освіта 2013» : зб. наук. праць. – Харків: ХДАДМ, 2013. – № 2. – С. 141 – 144.

6. Чурсин А.В. Особенности техники и технологии живописи в произведениях современных украинских художников-пленэристов / А.В. Чурсин // Исторические, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. – Тамбов: Издательство «Грамота», 2014. – Часть II. – № 6 (44). – С. 185 – 189.

7. Чурсін О. Пленерний рух в Україні на сучасному етапі / О. Чурсін // Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2014. – № 3. – С. 249 – 253.

8. Соколюк Л., Чурсін О. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі 1920-х – 1940-х рр. / Л. Соколюк, О.Чурсін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2014. – № 8 – С.85-96.

Матеріали конференцій:

9. Чурсін О. Технічні особливості виконання живописних етюдів на пленері / О. Чурсін // Теорія і практика матеріально-художньої культури: Матеріали XIII наукової конференції. – Харків, 2011. – № 13. – С. 69 – 70.

10. Чурсін О. І.П. Похітонов і С.І. Васильківський – єднання творчих спрямувань і деякі технологічні особливості живопису / О. Чурсін // Теорія і практика матеріально-художньої культури: Матеріали XIV наукової конференції. – Харків, 2012. – № 14 – С. 128–131.

11. Чурсін О. Взаємозв'язок мистецької і літературної діяльності художників / О. Чурсін // Культурна спадщина Слобожанщини. – Харків, 2012. – Ч. 26. – С. 57 – 66.

12. Чурсин А. Единство чувственного восприятия и осознания действительности как основа создания художественного произведения / Чурсін А. // Соціально-гуманітарні вектори педагогіки вищої школи: IV Міжнародна наукова конференція 25–26 квітня 2013 р. – Харків, 2013. – С.149–151.

13. Чурсин А.В. Пленэры и их роль в современной пейзажной живописи Харькова / А.В. Чурсин // Материалы международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология. Тенденции развития». – Новосибирск, 2013. – С. 183 – 189.

14. Чурсин А.В. К истории создания коллекции Чугуевской художественной галереи / А.В. Чурсин // Методология, наука и практика в современной культурологии, искусствоведении, истории: Материалы Международной научно-практической конференции 21 августа 2013 г. – Новосибирск, 2013. – С. 93 – 97.

15. Чурсин А.В. Дом творчества «Седнев» и украинский пленэр 1960 – 1970-х годов / А.В. Чурсин // Современная наука: тенденции развития: Материалы V Международной научно-практической конференции. 23 июля 2013 г. – Краснодар, 2013. – Т. 1. – С. 25 – 30.

16. Чурсін О. Виникнення сучасного пленерного руху України. Продовження традиції / О. Чурсін // VII Міжнародний форум «Дизайн-освіта 2013» 14–18 жовтня 2013 г. – Харків: ХДАДМ, 2013. – С. 189–192.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ВИЗНАЧЕННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан дослідженості теми

Діяльність сучасних мистецьких пленерів у своїй основі має імпресіоністичний метод роботи художників на природі. Український пленерний живопис містить у своїй еволюції кілька періодів, кожний з яких висуває свої насущні проблеми, від розв'язання яких залежить результат його подальшого розвитку.

Витоки європейського пленеризму, історія розвитку, теоретичні засади, вплив його на шляхи розвитку європейського образотворчого мистецтва широко досліджені західноєвропейськими, російськими і вітчизняними фахівцями. Серед них Л. Вентурі [54, 56, 55], Ю. Мейєр-Грефе [222], К. Моклер [237], А. Воллар [66], О. Рейтерсверд [294], Я. Тугендхольд [346], М. Волков [65], О. Федоров-Давидов [354], М. Алпатов [8], І. Грабар [97], Н. Асєєва [18, 20], П. Говдя [93].

Л. Вентурі у книзі «Художники нашего времени» [56] розглядає творчість Дж. Констебля, а також його теоретичні дослідження, викладене у передмові до «Англійського ландшафту» (збірник гравюр з його картин, 1830), та шести лекціях, прочитаних у 1830 – 1836 роках. Дж. Констебль, як і Е. Делакруа, був передвісником імпресіонізму. В своїй теорії він, по суті, викладає принципи пленерного живопису: відмову від панорамного ефекту, фрагментарність, вираження невловимого, значимість етюду, передачу простору кольором і світлом, живописну свободу, щільність накладання фарби.

У книзі «Архіви імпресіонізму» [54] Л. Вентурі дає характеристику творчості французьких імпресіоністів, їх життя, а також звертається до листування художників, документів, спогадів Дюран-Рюеля. Для нашого

дослідження, що розглядає діяльність сучасних творчих пленерів, важливими є факти з творчої практики імпресіоністів, їх роботи безпосередньо на природі, які часто зустрічаються у листах художників (наприклад, у листах К. Моне до К. Піссаро, Пурвіля і ін.).

Відомий німецький мистецтвознавець початку ХХ ст. Ю. Мейєр-Грефе у книзі «Імпресіоністи» [222] відстоює свою точку зору на появу французького імпресіонізму як повністю вільного напрямку мистецтва від зобов'язань перед державою. Він з'являє, що «...Франція дала мистецтву свободу» [222, с. 11] і вказує, що «дух Делакруа є головним натхненником принципів імпресіонізму, веде до руйнування усіх традиційних понять, до найбагатшого розвитку фарб і тонів, до диференціації кожного мазку» [222, с. 18]. Вплив Делакруа на розвиток пленерного живопису Ю. Мейєр-Грефе вважає важливішим, ніж вплив Констебля і Курбе.

О. Рейтерсверд, шведський мистецтвознавець, у своєму дослідженні «Імпресіоністи перед публікою і критикою» [294] розглядає імпресіоністів під кутом не їх мистецтва, а тієї реакції, що була викликана новим живописом у критичних статтях і висловах публіки. Важливим є висновок про те, що імпресіоністам, що вступили своїм новим живописом у конфлікт із суспільством, який мав для них тяжкі життєві наслідки, не зважаючи на це, «ні одному з них і у голову не прийшло поступитися мистецтвом заради досягнення добробуту» [294, с. 7].

Розкриттю сутності ідей новітнього європейського мистецтва присвятив свою книгу «Імпресіонізм» К. Моклер, пояснюючи спосіб живопису на пленері як роботу художника відношеннями: «...і тому що живопис не є і не може бути наслідуванням природі, а тільки умовно передає її, маючи лише два виміри з трьох, відношення – єдиний засіб, який залишається для вираження на площині враження глибини» [цит. по 152, с. 276].

Один із старіших радянських мистецтвознавців Я. Тугендхольд розглядав імпресіонізм під тиском тогочасної доктрини ідейного мистецтва,

яка зовсім не вітала ідей імпресіонізму, їх плернерну теорію [346]. Дослідження радянських мистецтвознавців І. Грабаря, М. Волкова, О. Федорова-Давидова, М. Алпатова поступово змінюють відношення до імпресіонізму, плернеру взагалі і плернерного етюду-картини [354, 65, 97].

М. Волков, вивчаючи проблему кольору у живописі [65], характеризує імпресіонізм як великий пласт культури кольору, що був досягнутий в результаті повноцінного освоєння плернеру.

І. Грабар так тлумачить новий напрямок французького живопису: «Искусство импрессионизма есть искусство непрерывного движения, искусство неустойчивости, мимолётных переживаний, преходящих контуров, спутанных граней, мерцающих красок, распылённых, расплавленных масс. Естественно, что именно это искусство, прямо противоположное застывшему академизму, опрокинуло последний» [97, с. 144]. І. Грабар надає цікаві дані про відношення до імпресіоністичного плернерного пейзажу російських пенсіонерів Петербурзької академії кінця ХІХ – початку ХХ ст., що знаходились у Парижі, та вплив на їх творчість імпресіоністичних ідей [97, с. 145, 146, 149]. Творчість самого художника І. Грабаря є прикладом трансформації цих ідей на російському підґрунті, які згодом привели його до дивізіонізму.

Проблеми плернерного живопису у пейзажній творчості В. Сєрова, М. Нестєрова, І. Левітана, І. Грабаря, В. Борисова-Мусатова, П. Кузнєцова, М. Кримова, М. Сар'яна вивчає О. Федоров-Давидов. Автор досліджує також умови для створення етюду-картини, проблеми синтетичності пейзажного образу, декоративності, умовності і стилізації [354, с. 51, 163, 167].

Проблеми технології плернерного пейзажу періоду розквіту імпресіонізму (наприклад, у творчості І. Похітонова) подано у фундаментальній праці «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников» (у 2-х томах) під редакцією А. Лєонова [300, с. 232].

Розглядаючи пейзажну творчість видатного російського художника-новатора О. Іванова, Г. Заг'янська особливу увагу приділяє роботі художника

на пленері, що у подальшому шляхом «сравнения и сличения» етюдів дозволяло йому створювати пейзажі-картини, у яких він «знайшов втілення своєму бажанню «обнять природу»» і які згодом ставали частиною композицій [138, с. 5, 41]. Автора цікавлять і технологічні особливості роботи художника на природі, його живописної манери, для якої колір був одним із джерел емоційного впливу живопису [138, с. 56].

О. Ляковська у монографії «Пленэр в русской живописи XIX века» [205] прослідковує різноманітні етапи розвитку пленерного живопису XIX ст. на матеріалі творчості багатьох російських художників і у зв'язку з явищем європейського імпресіонізму. Для нашої теми корисними є положення, що розглядають самі поняття пленеру і пленерного живопису, що він не заперечує обдуманість творчості художника-пейзажиста. Ствердження автора про те, що детальна спрацьованість мотиву неминуче властива пленерному живопису, для сучасного пленерного живопису, на нашу думку, вже не актуальна у силу нових поглядів на цей вид образотворчого мистецтва, продиктованих новими суспільними обставинами і загальними тенденціями розвитку сучасного живопису.

Об'єкт нашого дослідження зумовлює висвітлення авангардних пошуків у післяреволюційному пленерному мистецтві 20-30-х років XX століття, зокрема розгляд збірки «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти» (упорядники Д. Горбачов, О. і С. Папети) [348].

В. Манін аналізує розвиток пленеру у радянському живописі середини і другої половини 1950-х років [208].

Видатні радянські пейзажисти В. Бакшеев, К. Юон, М. Кримов, А. Рілов, В. Мешков, Ю. Піменов і інші у збірнику «Мастера советского искусства о пейзаже» [217] розповідають про свій власний досвід створення пейзажу, приділяючи особливу увагу роботі над етюдом, а також технологічним особливостям роботи на пленері.

Стаття доктора мистецтвознавства О. Морозова «Російський імпресіонізм у радянській дійсності» [288, с. 183] досліджує місце

російського імпресіоністичного пейзажу, його пленерного методу на тогочасних радянських теренах, історію розвитку з 20-х до 80-х років XX століття.

Засобам тлумачення природно-предметного і просторово-часового середовища художниками, взаємозв'язку особистості із оточуючим світом у період розквіту «суворого стилю» присвячує свою працю А. Ягодовська [425]. Автор обґрунтовує появу етюдності у творах В. Стожарова, М. Андронova, І. Сорокіна, Е. Браговського, а також вплив і значення пленерного етюду для вироблення цілого напрямку у радянському пейзажному живописі 60-70-х років XX століття, пошуки нових засобів поетичного освоєння пейзажного жанру.

Проблемам кольору, живописності, колоризму, декоративності, значенню інтуїції у творчому процесі присвячені роботи О. Зайцева [139], Г. Цойгнера [391]. На прикладі творчості художників-шестидесятників О. Нікуліна у книзі «Природа очами художника» [252] вивчає своєрідність еволюції радянського пейзажного живопису, розвиток національних пейзажних шкіл, гостроту особистого авторського переживання у створенні ліричного пейзажу. Автор конкретизує загальні закономірності у творчості багатьох художників як «сільського» напрямку, чистого пейзажу, так міського і індустріального, що зараз майже зовсім зник.

Л. Андрєєв [12], Н. Бродська [45] досліджують сучасний погляд на імпресіонізм як художній метод, ідейно-художню течію і стиль.

У вітчизняній фаховій літературі теорія і історія українського пленеризму майже не розроблена. Становлення українського пейзажного мистецтва, його пленерні започаткування вивчаються у працях Д. Степовика, В. Овсійчука, Д. Кривавича, П. Говді, Н. Асєєвої.

Певного значення має теоретичний матеріал Д. Степовика [328], В. Овсійчука [255, 188], що визначає появу перших спроб пленерного пейзажу в українському живописі періоду романтизму (перша половина – середина XIX століття) на прикладі творчості В. Штернберга і Т. Шевченка,

які уперше в українському пейзажному малярстві на службу виразності образу поставили колір і світло. Автори розглядають український пейзаж у світлі переломного періоду, коли відбувалися зміни у художньому мисленні і українське мистецтво намагається зблизитись з європейським.

Б. Лобановський [201] і П. Говдя [201, 93] досліджують українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століть, становлення і досягнення національного реалістичного пейзажу у творчості Л. Жемчужникової, І. Соколова, К. Трутовського і ін., а також аналізується зв'язок з діяльністю передвижників художників К. Костанді, М. Кузнєцова, С. Світославського, П. Левченка, О. Мурашко, Є. Буковецького, П. Нілуса.

Публікації мистецтвознавців Н. Асєєвої [18], О. Жбанкової [124, 125, 126], О. Денисенко [107, 108] присвячені окремим аспектам українського плерного живопису кінця XIX – початку XX ст., впливу французького імпресіонізму і зв'язку з ним творчості українських пейзажистів І. Похітонова, М. Ткаченка, І. Труша, А. Маневича, О. Новаківського, М. Сосенка, Я. Станіславського та інших.

Н. Асєєва у дослідженні «Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису XX ст.» [20] визначає, що імпресіонізм як творчий метод в багатьох художніх школах часто поєднувався з національними варіантами інших течій і напрямків, і, що згодом «його окремі риси, такі, як звернення до сучасної, зокрема, міської тематики, ефекти плерного живопису, ескізність творчої манери, висвітлення палітри, тощо, широко увійшли до мистецького обігу й стали елементом художньої мови» [20, с. 127]. Автор також розглядає вплив імпресіонізму на розвиток українського пейзажного живопису через творчу біографію багатьох мистців, починаючи з І. Похітонова, П. Левченка, М. Беркоса і інших, і завершуючи творчістю художників старшого покоління радянського періоду – А. Ерделі, Й. Бокшая, О. Шовкуненка, М. Глуценка. Н. Асєєва зазначає, що «український варіант імпресіонізму відрізняло різноманіття проявів у різних регіональних школах, чого не було в російському мистецтві» [20, с. 158]. Для нашого дослідження важливим є

висновок автора про ту велику роль в українському мистецтві, яку відіграє започаткований імпресіоністами ліричний пейзаж-етюд, що став окремим різновидом пейзажного жанру.

Всебічно вивчають творчість засновників харківської плернерної пейзажної школи С. Васильківського, М. Беркоса, М. Ткаченка, П. Левченка мистецтвознавці В. Нємцова [245, 246, 251, 368], О. Денисенко [368, 107], О. Жбанкова [124, 125]. Вони відзначають розквіт пейзажного жанру в українському живописі того часу як «феномен, значення якого виходить за рамки чисто художніх проблем» [245, с. 75].

В. Сусак у монографії «Українські мистці Парижа. 1900 – 1939» [335] ґрунтовно досліджує творчість українських художників «Паризької школи» 20–30-х років ХХ ст., а також вплив нових європейських мистецьких ідей на розвиток українського живопису зарубіжжя тих років, у тому числі пейзажного.

В. Петрашик у дисертації «Творчість Миколи Бурачека в контексті мистецького процесу в Україні у першій половині ХХ століття» [275] розглядає художню та дослідницьку спадщину М.Г. Бурачека (1871–1942), який стоїть на «почесному місці в когорті подвижників» національного відродження першої половини ХХ ст. Автор зазначає, що М. Бурачеку доводилось жити і творити, зробивши вагомий внесок у розвиток українського пейзажного живопису, мистецтвознавства та шевченкознавства.

Стаття В. Цельтнера «Пейзаж 1971–1976» [390] визначає певні досягнення українського пейзажного мистецтва, називаючи імена відомих живописців старшого покоління, які багато працювали на плерері – О. Шовкуненка, М. Глуценка, А. Кашшай, С. Шишка, Ф. Захарова, В. Бернадського, В. Цветкової, С. Кошового, а також середнього і молодшого поколінь – М. Андрущенко, К. Багдасарян, В. Ємця, В. Габди, О. Захарчука, А. Шепи, А. Чічкана. Автор звертає увагу на давню традицію в українському пейзажному мистецтві – пейзаж-картину, а також не менш давню ліричну традицію етюд-картини.

Дисертація Б. Мисюги «Краєвид у малярстві Галичини першої третини ХХ ст. (традиції та інновації образної мови)» [230] вивчає художню мову «галицької традиції малювання краєвиду», просліджуючи етапи виникнення та еволюцію цього мистецького явища до 40-х років ХХ ст.

Аналіз цікавого явища українського радянського мистецтва – індустріального пейзажу наведено у розвідці В. Фоменка [366]. Цей напрям з певних причин, як ми вказували, зовсім зник із сучасного пейзажного мистецтва.

До наукового вивчення творчої спадщини видатних пейзажистів, корифеїв плерного краєвиду А. Кашшая і Ф. Захарова зверталися І. Блюміна [38], О. Приходько [287], які дослідили життєвий і творчий шлях майстрів, їх місце і значення у вітчизняному образотворчому мистецтві. Зазначається, що, по суті, ці мистці є одними із засновників сучасного плерного живопису України і які багато в чому визначили шляхи його розвитку.

Вибрані статті доктора мистецтвознавства О. Федорука [357] аналізують актуальні питання історії і теорії українського мистецтва. Для нас значимими є висновки автора щодо творчості українських мистців В. Винниченка, В. Сидоренка, В. Свальявчика, В. Олексенка, А. Бородая.

Увесь зазначений загаль наукових праць вивчає історію і теорію європейського імпресіонізму, витоки і розвиток плерного живопису, як зарубіжного, так і українського. Головне завдання нашого дослідження – вивчення сучасного плерного живопису і сучасного плерного руху України, який концентрується у вигляді роботи численних творчих груп – плерів.

У російському мистецтвознавстві, як ми вже вказували, є ґрунтовна праця О. Ляковської [205], яка вивчає плер у живописі ХІХ ст., а також дослідження В. Маніна [208], що аналізує плер в радянському живописі середини – другої половини 1950-х років. Але подібних істотних наукових праць по загальних проблемах українського плеризму, а також які б

грунтовно вивчали сучасний пленерний рух України, не існує. Розвідка Г. Носенко [254] аналізує лише пленер Одеси другої половини XX – початку XXI ст. Стаття О. Чурсіна є спробою висвітлити теж лише сучасний пленерний живопис Харкова [405]. В. Немцова у монографії «Харьковская художественная школа» [246, с. 265] зазначає розквіт діяльності творчих пленерів з кінця 90-х років, називаючи його знаковим явищем, коли відбувся перелом у відношенні до статуту пейзажного жанру, але ґрунтовно не вивчає це явище, не маючи такої мети у своїй праці.

Перші публікації, які освітлюють роботу сучасних пленерів, з'являються наприкінці 90-х років і, зазвичай, мають в основному інформаційний характер (до речі, цей напрямок публікацій зберігається і дотепер). Одна з них – у журналі «Образотворче мистецтво» за 2002 р., №4 [115, с. 74] під рубрикою «Позиція». Невелика за розміром публікація називається «Донецький пленер діє» і, по суті, є справжнім маніфестом започаткування сучасних творчих пленерів не тільки донецьких мистців, а й усієї України. Вона підписана художниками Ю. Зорко, О. Поляковим, Г. Жуковим, Є. Орликом, О. Вороною, Є. Євдокимовим і О. Жанталаєм.

Значна частина публікацій, що розглядають роботу окремих пленерів, друкується в журналі НСХУ «Образотворче мистецтво», починаючи з кінця 90-х років. Автори їх: О. Федорук [356, 359], О. Соловей [322], О. Кіс-Федорук [169], Т. Журунова [132], О. Денисенко [105], А. Шумова [419], В. Петрашик [274], О. Луковська [202], О. Алексєєва [7], О. Загаєцька [135], С. Антоненко [14], Р. Набутовський [241], З. Мичка [232], В. Карнав [159], О. Чередниченко-Мініна, В. Мінін [393] і інші. Ці розвідки висвітлюють роботу окремих пленерів, які діють у різних живописних куточках країни – від Криму, Харківщини до Закарпаття. Статті О. Федорука [356, 359] за своїм змістом, хоч і частково, найбільш наближаються до нашого дослідження. У першій, що написана з нагоди проведення 9-го Севастопольського пленеру і присвячена його творчим здобуткам, розглядається історія створення пленеру, розповідається про його засновника і ініціатора – голову

Севастопольської організації НСХУ (на той час) – А. Сухоруких, який «...зумів об'єднати художників у живий творчий організм, сам став його невід'ємною часткою» [356, с. 98]. О. Федорук подає висновок, що пленери активізують і стимулюють виставкову діяльність, молодіжний творчий рух. У другій – йдеться про самий зміст пленерів: «Вони уможливлують художникові самотність робітні змінити на відкриту й колективну конкурсність» [359, с. 2].

Стаття О. Загаєцької висвітлює роботу зимових пленерів у Седневі у 2010 і 2012 р. р., та участь в їх організації Благодійного фонду «Велика родина» і Національної спілки художників України [135, с. 130].

Публікація З. Мички «Мукачівські пленери: історія і сьогодення» наголошує на важливість пленерних традицій для сформування Закарпатської школи живопису [232, с. 138].

С. Яринич розглядає роль місцевостей в історії розвитку європейського пленерного живопису у статті «О роли местности в истории. Пленэры в европейской живописи» [426, с. 10]. Інформація про роботу пленерів у Каневі подається у статті цього ж автора «Genius loci Княжей горы» [427, с. 22].

Публікація Т. Каліти «Пленэр как сотворчество» освітлює роботу міжнародного пленерного проекту «Каліта Арт – 2008», що втілив у життя проведення семи пленерів у Києві і в Криму (2008–2012 р. р.) [157, с. 46].

Досвід організації кримських пленерів подає О. Самойлова у роботі «Крымские пленэры: вчера и сегодня» [306, с. 74] та С. Антоненко у статті «XV Севастопольський, ювілейний» [14, с. 132].

Аналізуючи роботу пленеру у Чугуєві, який існує з 2000 року, А. Сазонова у розвідці «Міжнародний Репінський пленер: здобутки і перспективи» розкриває його цілі і мету, наголошує на здобутках і обґрунтовує не випадковість його створення [305, с. 138]. У цьому ж збірнику О. Денисенко інформує про доробки багатоступінчастого Всеукраїнського пленеру «Шляхами Васильківського» [106, с. 30].

У публікації доцента кафедри живопису ХДАДМ, заслуженого діяча мистецтв України, В. Чурсіної [400, с. 149] йдеться про умови роботи, проблеми емоційного настрою, психологічної сумісності учасників творчих груп з точки зору особистого досвіду.

Іншою групою є матеріали, що присвячені творчості відомих сучасних художників – пленеристів: В. Єфименку, С. Дуплію, Ю. Вінтаєву, С. Репці, А. Зорко, О. Ольхову, В. Козику, О. Полякову, В. Чурсіну, О. Косару, Д. Єфименку, І. Шипіліну, А. Дерезі, В. Ковтуну, О. Чередніченку, О. Заборовському, М. Дудченку, А. Сухоруких і іншим. Автори цих публікацій – Н. Юрченко [422], О. Соломка [324], О. Загаєцька [137], Г. Носенко [253], О. Федорук [358], В. Петрашик [273, 272], О. Шевлюга [409], О. Соловійова [323], В. Нємцова [250], М. Дьомін [118], О. Кіс-Федорук [168], Ю. Кривенко [190], Ф. Озовець [258], М. Третьякова [342]. У цих статтях розглядаються етапи творчості, їх стильові напрямки, а також конкретні твори зазначених художників.

У роботі над об'єктом нашого дослідження виявилось за необхідне приділити увагу визначенню термінів щодо роботи на природі, наприклад, «пленер», «творчі пленери» і інших, визначити класифікацію і розподіл стилів і напрямків у сучасному пленерному живописі. Для цього було використано словники образотворчого мистецтва [244, 187, 225], енциклопедичні словники [39, 186]. Також була необхідність зупинитися на художніх матеріалах, типах полотна, ґрунту, основних виробниках художніх фарб, що використовуються при роботі на пленері, у тому числі, в залежності від пори року, погодних умов і творчих устремлінь самих мистців. З цією метою було проаналізовано наукові праці Б. Сланського [315], Ю. Гренберга [98], Е. Бергера [32]. Для розгляду можливостей роботи безпосередньо на природі важливим є досвід старіших російських і українських пейзажистів, їх особисті технологічні і технічні засоби роботи, наведені у збірнику «Мастера советского искусства о пейзаже» [217], «Советы мастеров» [319].

1.2. Джерельна база

1.2.1. Літературні джерела. Головне завдання нашого дослідження, специфіка його цілей і задач зумовили ґрунтовне вивчення джерельної бази, що охоплює друковані і матеріальні джерела.

Цілий ряд наукових праць містять ілюстрації і каталожні дані стосовно історії європейського, російського і українського плеризму, зв'язку вітчизняного пейзажного мистецтва з французьким імпресіонізмом, сучасного плерного пейзажу. Це численні альбоми репродукцій, каталоги музейних і приватних колекцій, каталоги і буклети підсумкових виставок сучасних мистецьких плерів, альбоми репродукцій творів відомих пейзажистів України.

Дослідження Н. Бродської «Імпресіонізм» [45] містить багатий ілюстративний матеріал щодо розгляду становлення і розквіту французького імпресіонізму – репродукції творів Е. Мане, К. Моне, О. Ренуара, А. Сіслея, К. Піссаро, Е. Дега, Б. Морізо, а також їх попередників Дж. Констебля, Е. Делакруа, Д. Тернера, Г. Курбе.

У альбомі «Імпресіонізм і Україна» [154], що є каталогом однойменної виставки, яка відбулась 2011 року у НХМУ, репродуковано 199 творів українських мистців, які ілюструють неповторність розвитку українського плерного пейзажу від декоративного постімпресіонізму до елементів модерну у сплаві із традиційним лірико-поетичним реалізмом. В альбомі наведено твори тридцяти трьох художників кінця ХІХ – першої половини ХХ століть з колекцій НХМУ, Одеського художнього музею, Харківського художнього музею, Сумського обласного художнього музею імені Н. Онацького та інших музеїв України: Є. Агафонова, М. Бурачека, М. Беркоса, О. Богомазова, Д. Бурлюка, П. Волокидіна, Т. Дворникова, С. Колесникова, О. Кульчицької, П. Левченка, А. Маневича, О. Новаківського, Н. Онацького, Я. Станіславського, С. Світославського, І. Труша і інших. Деякі з цих художників також представлені в альбомі

«Український пейзажний живопис XIX – початку XX століття» [198]. Ці альбоми є найповнішим джерелом для вивчення витоків українського пленеризму.

Феномен харківської пейзажної школи представлений альбомом-каталогом «Харківська пейзажна школа (остання чверть XIX – початок XX ст.)» [368]. В ньому репродуковано твори засновників харківської школи пленеризму С. Васильківського, М. Ткаченка, М. Беркоса, П. Левченка з колекції Харківського художнього музею – 181 якісна репродукція. Альбом також містить докладний каталог творів зазначених художників. Альбом-каталог 2013 року «Сергій Васильківський. Українська доля Дикого Поля. Іван Труш. Малярські елегії українського неоромантика» вміщує 117 репродукцій творів С. Васильківського і 83 – Івана Труша з повними каталожними даними [51].

Російський імпресіонізм представлено у виданні «Пути русского импрессионизма (к 100-летию Союза русских художников)» [288]. Альбом багато ілюстрований творами відомих пейзажистів початку XX століття, які були членами Союзу російських художників, головним творчим методом яких був пленеризм. Видання також вміщує репродукції радянських пейзажистів середини 50-х – 80-х років: Е. Браговського, В. Гаврилова, Ф. Глебова, О. Гриця, Є. Зверькова, Ю. Кугача, К. Максимова, А. Пластова, В. Стожарова, А. Тутунова, з іменами яких пов'язана пленерно-імпресіоністична традиція у російському пейзажному мистецтві радянських часів.

Серед видань 70 – 80-х років XX ст., присвячених творчості значних російських майстрів пленерного пейзажу, інтерес являють альбоми з каталожними даними «Іван Сорокин» [48, 325], «Ефрем Иванович Зверьков» (авт. И. Филонович) [365], «Владимирские пейзажисты» [62], «На тёплой земле. Валентин Сидоров» [242], які цікаві тим, як художники трансформують пленерний етюд у пейзаж-картину.

Нове видання альбому «Харківський художній музей» [370] і ілюстрований каталог виставки із зібрання Полтавського художнього музею ім. М.О. Ярошенка дають репродукції плерних пейзажів українських живописців 50–80-х років ХХ ст. – М. Коган-Шаца, Ф. Манайла, М. Муцельмахера, Л. Чичкана, Й. Бокшая, М. Глуценка, А. Кашшая, С. Шишка.

В ілюстрованому каталозі творів М. Глуценка із зібрань музеїв Донеччини [91] та альбомі «Микола Глуценко» [92] представлено значну кількість творів видатного майстра, одного із засновників сучасного плерного пейзажу.

Присвячений Федору Захарову – художнику, творчість якого, безсумнівно, вплинула на характер і стиль сучасного плерного живопису, альбом вміщує 37 репродукцій пейзажів мистця. Репродукції творів кримських художників Ф. Захарова, О. Стремського, А. Стрелова репрезентовано у каталозі, виданому севастопольською галереєю «Арт Бульвар» [413]. Альбоми «Валентин Бернадський» і «Валентин Бернадский. Живопись» широко представляють творчість іще одного видатного представника кримської плерної школи [33, 34].

Повні каталожні дані і репродукції творів містять альбоми «Олексій Шовкуненко» [63], «Гавдзинский Альбин Станиславович» [87], «Антон Кашшай» [164], «Сергій Шишко» [114, 115], «Тетяна Яблонська» [182], «Валерій Мозок» [236], «Андрій Сербутовський» [35]. Ці альбоми широко презентують живопис визначних українських художників другої половини ХХ ст. і дозволяють провести порівняльний аналіз регіональних пейзажних шкіл – одеської, київської, закарпатської.

До когорти відомих майстрів плерного етюдів другої половини ХХ століття відноситься і представник харківської школи Л. Чернов, в альбомі якого [394] наведено репродукції творів і повні каталожні дані.

Книга-альбом «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент» (автор проекту

Ю. Манійчук, Б. Лобановський, І. Блюміна) [291] вміщує репродукції творів відомих пейзажистів плерного напрямку Д. Дзеванківського, М. Коган-Шаца, Б. Колесника, Г. Мариниченка.

Значний корпус літературних джерел по дослідженню періоду формування і розвитку сучасного плерного руху складається із каталогів і буклетів звітних виставок плеристів, буклетів їх персональних виставок, альбомів творів відомих художників-плеристів, альбомів художників – учасників конкретних мистецьких плерів України, альбоми-каталоги Всеукраїнських виставок і конкурсів пейзажу. Майже всі вони репродукують роботи мистців.

Упродовж 1999–2012 років виходили з друку каталоги виставок окремих плерів [3, 4, 114, 220, 233, 312], каталоги персональних виставок плеристів [6, 109, 174, 183, 257, 261, 282, 299, 334, 341, 363, 392, 412, 420] з невеликим об'ємом репродукцій і каталожних даних. Серед них каталоги виставок А. Дерези, В. Бабака, М. Алатарцева, О. Чередниченка, В. Ганоцького, О. Косара, О. Полякова, О. Шеховцова, О. Шурінова і інших.

Друкуються альбоми-каталоги окремих плерів («Махіт», «Бархатний плер», «Гадяч – гетьманська столиця», «Шляхами козацької слави», «Аквамарин», «Україна духовна»), в яких представлений певний обсяг репродукцій творів учасників даного плеру з каталожними даними [26, 88, 162, 218, 417].

Окреме угруповання складають альбоми-каталоги (з повними каталожними даними), що дають узагальнену збірку репродукцій творів учасників окремого плеру за кілька років діяльності, або якийсь період. Це альбом-каталог Міжнародного Репінського плеру у Чугуєві [295], плерів у Седнівському Будинку творчості [330], альбом-каталог «Мистецька мозаїка Сумщини» [227]. Найповнішим є альбом-каталог плерів «Шляхами Васильківського» (упорядник – О. Денисенко) [416], що відбувалися протягом 2004 – 2009 років по черзі в Охтирці, Путивлі, Полтаві, Ромнах, Лубнах, Сорочинцях, Диканці, Чернігові, Новгород-Сіверському,

Святогірську, Дрогобичі, Самборі. В цьому ж альбомі надруковано, окрім робіт самих учасників пленеру, цілий ряд пейзажів С. Васильківського. Видання є унікальним по незвичайній місткості інформації.

Певним джерелом для дослідження є цілий ряд персональних альбомів з репродукціями кращих творів відомих пленеристів України з повними каталожними даними: А. Зорко [147, 148], С. Дуплія [116], М. Моргуна [238], Д. Єфименко [122], В. Єфименко [123], О. Ольхова [278], Л. Заборовського [133], Р. Третякова [344], В. Сафіної [309], О. Федяєва [364], В. Чурсіна [401], С. Рєпки [296], Г. і А. Кравченків [146], О. Полякова [283], А. Мельника [223], В. Бабака [27], В. Ковтуна [172, 173], С. Поздєєва [281], А. Дерези [109], Ю. Вінтаєва [59, 61], О. Судакова [334], О. Лисенка [199].

Ряд номерів періодичного видання під назвою «Художники України», що виходило в 2005 – 2007 роках, репродукує вибрані твори художників-пленеристів – О. Чередніченка [384], В. Бабака [379], Ю. Вінтаєва [385], О. Полякова [377], О. Демиденка [383], М. Алатарцева [382], а також мистців, які часто звертаються до пленерного живопису – В. Черватюка [378], Л. Павленка [380], Л. Шелудька [381], Ю. Зорко [386]. Ці видання дають змогу вивчення деяких маловідомих творів зазначених авторів, виконаних під час роботи у творчих групах саме в ті роки.

Останнім часом видано ряд альбомів-каталогів, які ілюструють тематичні виставки українського пейзажу (у тому числі пленерного) «Зимовий етюд» [143], «Осінній вернісаж 2004» [260], «Тарасовими шляхами» [338], «Весняний салон – 2011» [309], в яких наведені твори і каталожні дані деяких менш відомих пейзажистів пленеру, але активно працюючих: С. Гнойового, М. Юхно, В. Старікова, С. Ткаченка, І. Величко (Полтава); М. Гайдука, Ф. Міщенко, П. Бредюка, Є. Павлова (Чернігів); О. Антонова, В. Петровського, О. Потапенка, А. Яланського (Київ), С. Радіонова, М. Константинопольського (Харків).

Ілюстровані каталоги творів живопису, графіки і скульптури, видання яких започатковано Музеєм сучасного мистецтва України (МСМУ) під

назвою «Мистецька мапа України», репродукують мистецтво регіональних шкіл – Одеси [257], Криму [191], Львова [206], Харкова [373] і включають певну кількість творів відомих плереристів з колекції музею. Альбом «Зібрання музею сучасного образотворчого мистецтва України. З колекції живопису» [144] теж включає плерерні роботи деяких митців старшого покоління і сучасних, які ще не введені в науковий обіг – Б. Колесника, Ф. Захарова, В. Бернадського, П. Столяренка, М. Драгомирової, М. Глуценка, А. Сухоруких, О. Судакова, Ю. Вінтаєва, В. Ольхова, О. Ольхова, М. Шевченка.

До попередньої групи видань примикають альбоми, які репродукують твори багатьох пейзажистів з особистих колекцій – Б. і Т. Гриньових «Passinato» [268], І. Лучковського «Прикосновение» [285], альбом «АРТ-Київ. (Парад галерей. Приватні колекції)» [16]. Перший альбом містить репродукції творів сучасних плереристів (особливо учасників серії плерерів «Шляхами Васильківського»). Альбом «Прикосновение» цікавий для нашого дослідження тим, що він презентує зовсім невідомі твори багатьох російських і українських художників 20–30-х років ХХ століття, які часто зверталися до роботи на плерері: Р. Фалька, О. Грота, А. Маневича, А. Лентулова, Т. Верховської, П. Кузнєцова, О. Русакова, Н. Симонович-Єфімової, С. Іжевського, О. Ведерникова, В. Грінберга, Г. Федорова, Л. Крамаренко, Р. Френца. Цікавою є і публікація плерерних пейзажів В. Єрмілова і А. Страхова. Видання «АРТ – Київ» (Парад галерей. Приватні колекції) є повним ілюстрованим каталогом виставки творів з приватних колекцій і галерей Києва (2007), де були презентовані роботи багатьох майстрів плереру як старшого покоління – С. Шишка, Т. Яблонської, Л. Чічкана, Й. Бокшая, М. Глуценка, Ф. Захарова, В. Цветкової і інших, так і сучасних – А. Зорка, В. Чегодара, Ю. Вінтаєва, О. Смірнова, А. Іноземцева, К. Спїртус, О. Шадрїна. Ці видання містять вичерпну каталожну інформацію.

Ілюстровані каталоги, які в останні роки видає Міністерство культури України, Національна спілка художників України та Дирекція виставок

Національної спілки художників України з нагоди Всеукраїнських виставок «Різдвяна», «Мальовнича Україна», до Дня незалежності України, до Дня художника, Всеукраїнських трієнале живопису [16, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81], висвітлюють інформацію про стан розвитку сучасного образотворчого мистецтва і вміщують репродукції творів багатьох пейзажистів – учасників цих виставок, а також повні каталожні дані.

Для вивчення стану сучасного пейзажного мистецтва особливого значення набувають альбоми-каталоги Всеукраїнських виставок-конкурсів пейзажу «Меморіал А.І. Куїнджі», що проводяться у м. Маріуполь [71, 72]. В цих виставках бере участь значна кількість відомих українських художників-плереристів, тому каталоги друкують їх нові твори, що дає змогу ознайомлення з творчістю цих майстрів за останні роки.

В контексті заявленої теми дослідження було звернуто увагу на фундаментальні видання, здійснені Національною спілкою художників України: «Альбом-каталог членів НСХУ» (з усіх 32 обласних і міських організацій) [243], альбом «Українське образотворче мистецтво. Початок ХХІ століття» [347]; Харківською організацією НСХУ – «Мистецькі шляхи Харківщини» [229], «Харківщина мистецька» [372], «Художники Харківщини» [388], «Мистецька палітра Слобожанщини» (до 75-річчя ХО НСХУ) [228], Миколаївською організацією НСХУ «Сучасні миколаївські митці 1970–2000» [336], «Вінницький вернісаж. 35 років ВО НСХУ» [60], «Мій рідний край – моя Полтава» [234]; Національним культурно-мистецьким та музейним комплексом «Мистецький Арсенал» «Велике і величне» (каталог виставки, 2013) [52]. Вони багато ілюстровані творами мистців регіону, містять біографічні і повні каталожні дані авторів. Альбом-каталог «Благослови, душе моя, Господа» (2012), та альбом-каталог «Блаженні ті очі, що бачать» (2013), видані меценатом В. Синчуком (Харків), подають важливу інформацію щодо роботи творчого плеру «По православним місцям» [36, 37].

Каталог аукціону «Живопись и графика. Крымская художественная традиция XX – XXI столетий. 23 августа 2010 года» [24] надає інформацію про маловідомі пленерні пейзажі видатних кримських мистців Ф. Захарова, П. Столяренка, Є. Смирнова, О. Шадрина, І. Шипіліна, Я. Басова, В. Толочка, А. Сухоруких, Г. Брусенцова, С. Бакаєва, О. Шуринова, М. Дудченка і інших.

Певний інтерес викликають ілюстровані каталоги аукціонів SOTHEBY'S [430], які, у деякій мірі, дають можливість отримати інформацію про ступінь обізнаності європейських мистецьких кіл про сучасне українське образотворче мистецтво і творчість окремих художників.

1.2.2 Музейні колекції та приватні збірки українського пленерного пейзажу. Специфіка дослідження передбачає вивчення українського пленеризму по музейних колекціях України. Українські художні музеї в своїх колекціях містять істотні збірки художників імпресіоністичного напрямку початку XX століття. Найповніша колекція українського імпресіонізму зберігається у Національному художньому музеї України (П. Левченко, М. Беркос, О. Новаківський, А. Маневич, С. Колесніков, Н. Онацький та інші, а також художники радянського періоду М. Глущенко, С. Шишко, О. Шовкуненко, А. Кашшай, Ф. Захаров і ін.). У Харківському художньому музеї зберігається найбільш численна збірка пленерних творів С. Васильківського в Україні (101 екз.), твори М. Беркоса (33), М. Ткаченка (29), П. Левченка (53), а також І. Похитонova.

Етюди Н. Онацького містить колекція Сумського художнього музею ім. Онацького.

Значна колекція пейзажів одеських пленеристів радянського періоду зберігається в Одеському художньому музеї – А. Гавдзинського, О. Лози, В. Власова, О. Слешинського, Ю. Єгорова, К. Ломикіна, В. Литвиненко, Н. Шелюто.

У Донецькому художньому музеї сформувалася досить значна колекція пейзажів художників різноманітних стильових напрямків 20-30-х років ХХ ст., що представляє інтерес для розгляду авангардних пошуків у пленері цього періоду.

Велика кількість пленерних пейзажів 50-70 років одного із видатних українських пленеристів М. Глуценка зберігається у Горлівському художньому музеї, Краматорському художньому музеї, Маріупольському краєзнавчому музеї [91].

Сучасний пленерний рух України, який започаткувався у 90-х роках ХХ ст. і набуває активного розвитку і в сьогоденні, ще не сформував якісних фундаментальних музейних колекцій. Музей сучасного мистецтва України (Київ) поступово поповнюється роботами А. Зорка, Ю. Вінтаєва, В. Ольхова, О. Ольхова, В. Ковтуна, О. Судакова, В. Міщенко, В. Чурсіна, а також володіє доволі значною збіркою, яка складається з пленерних робіт Г. Меліхова, М. Бельського, В. Полтавця, Б. Рапопорта, Б. Шостака, Б. Колесника, Ф. Захарова, В. Бернадського, В. Толочка, П. Столяренка, М. Бортнікова [373, 144].

Але процес формування колекцій пленерного живопису іде і, насамперед, завдяки проведенню самих пленерів – за рахунок подарованих робіт їх учасників. Наприклад, по результатах пленерів Севастопольський художній музей ім. М.П. Крошицького поповнився роботами М. Дудченка, В. Власова, М. Яценко, І. Пилипенка, О. Ольхова, В. Ольхова, Є. Смірнова, О. Шадріна, Ю. Вінтаєва, А. Зорка, В. Чурсіна і інших. Колекція Донецького художнього музею вміщує роботи учасників Донецького пленеру у Святогірську – А. Дерези, Г. Тишкевича, Б. Єрьоміна, В. Орликова, О. Полякова, В. Євдокимова, Л. Джарти, В. Бауера, В. Ганоцького, В. Чауса, В. Чурсіна, М. Якуніна.

Чугуївський історико-художній меморіал ім. І.Ю. Рєпіна володіє значною колекцією пейзажів російських художників радянського періоду – лауреатів премії імені І.Ю. Рєпіна В. Сидорова, І. Сорокіна, О. Грицяя,

В. Стожарова, Б. Угарова, А. Полюшенко, Є. Зверькова, А. Курнакова і ін. У наш час, завдяки проведенню в Чугуєві (з 2000 р.) Міжнародного Репінського пленеру, сформувалась вже доволі істотна колекція пленерного пейзажу, яка стає основою музею образотворчого мистецтва Слобожанщини, що організовується на базі історико-художнього меморіалу ім. І.Ю. Рєпіна. До збірки входять твори багатьох учасників чугуївського пленеру з різних міст України, а також ближнього і дальнього зарубіжжя – І. Ковтонюка, А. Зорка, В. Малинки, С. Рєпки, В. Корольчука, Е. Антохіна (Київ), Ю. Кафарського (Могилів-Подільський), В. Мозока, М. Рожнятовської (Полтава), С. Смирнова, В. Ольхова, О. Шадріна (Севастополь), О. Малика (Одеса), Т. Шевченка (Донецьк), Ю. Вінтаєва, В. Бабака, М. Алатарцева, В. Чурсіна, М. Клягіна, О. Глухих, Є. Єгорова, С. Письменного, І. Іванова, С. Радіонова (Харків), О. Чередниченко, І. Гапоченко (Суми), Ю. Утенкова, Є. Щеглова (Воронеж), Ю. Межирова, В. Братанюка, Н. Вишнякової (Санкт-Петербург), А. Дроздова (Москва), С. Горбачова, П. Серкіна (Кіров), Б. Пупиніна, В. Желобка, І. Бобенчика, І. Чорного (Белгород), С. і Н. Кокель (Чебоксари), П. Явича, В. Тихоненка, В. Крук, В. Маришева (Вітебськ, Білорусь), Х. Лукас (Німеччина), У. Павлак (Польща) і багатьох інших [305, с. 138-139; 295; 233].

Експозиція «Львівська Шевченкіана» кімнати-музею Т.Г. Шевченка Львівського палацу мистецтв постійно збільшується пейзажами учасників пленерних виїздів художників по шевченківським місцям України, Литви, Росії, Білорусі і Казахстану. В одній із таких творчих мандрівок виникла ідея створення постійно діючої експозиції пленерного живопису. Колекція вже налічує багато творів львівських художників, серед них роботи З. Кецала, П. Сипняка, М. Демцю, С. Міхновського, О. Скопа, В. Стогнута, В. Патики, Ю. Лесюка та інших.

Колекція київської галереї «Каліта Арт Клуб» створена по результатах проведення Міжнародних пленерів «Каліта Арт – 2008», у яких брали участь художники О. Винник-Штеп, А. Толстухін, С. Коваленко, Л. Глушенкова,

О. Аполлонов, О. Придувалова, В. Сафіна, О. Бритцев, В. Шматько, С. Вовк, М. Вайсберг, В. Призонт, А. Примакова і інші, здебільшого молоді митці.

У Харкові створено «Музей приватних колекцій» (на базі колекції живопису І. Лучковського), в якому зберігаються етюди О. Судакова, О. Коцарєва, А. Кузьменка, В. Чурсіна, В. Чауса, інших харківських художників. Значну кількість плернерних пейзажів вміщують приватні колекції І. Лучковського [285], В. Грубаря, О. Давтяна [83], Б. і Т. Гриньових [268], О. Єжова, В. Синчука (Харків) [134, с. 54], О. Антоненко (Севастополь), І. Шарова, Т. Каліти (Київ), О. Петренка [349; 211, с. 168], Л. Гонтаря, С. Козлова, С. Литвина (Полтава).

РОЗДІЛ 2

СТАНОВЛЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПЛЕНЕРНОГО РУХУ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕЙЗАЖІ В КІНЦІ XIX–XX ст.

Децентралізація мистецького життя в Російській імперії, що почалася з другої половини XIX ст., призвела до створення низки мистецьких центрів в різних регіонах України і формування регіональних художніх шкіл у Харкові, Києві, Одесі, що на хвилі активізації національно-визвольного руху досягають значних успіхів на шляху свого розвитку. На цій хвилі пожвавлюється розбудова національної художньої школи на західних теренах українських земель, що входили до складу Австро-Угорської імперії. Посиленням безпосередніх зв'язків з європейською художньою культурою, оволодінням її досягнень долається провінційність, розвивається потреба досягти європейського рівня художньої майстерності. Українські мистці працюють над розв'язанням низки важливих технічних проблем живопису і досягають у цьому значних успіхів. Актуальним для них стає поняття «майстер форми». Втім в умовах тоталітарного режиму зв'язок із Заходом занепадає, пейзажний жанр втрачає свою домінуючу роль, що не могло не відбитись на розвитку пленерної традиції.

2.1. Роль і значення пленерного вектора у пейзажній творчості мистців окремих художніх центрів України у 1880-х–1910-х р.р.

Як справедливо наголошувала відомий харківський мистецтвознавець О. Денисенко, «культура народу визначається природним оточенням, серед якого і в якому він живе. Саме тому в українському мистецтві, починаючи з середини XIX століття, пейзажний живопис набуває все більшого значення поряд із жанровим, а в кінці XIX – на початку XX століття стає провідним,

концентруючим в собі новаторські пошуки, а разом з тим – національні теми і традиції» [91, с. 64]. Провідною темою національного живопису, як і в тогочасній російській художній культурі, з якою українські мистці більшої частини регіональних художніх центрів (Київ, Харків, Одеса) були пов'язані спільною системою навчання в С.-Петербурзькій академії мистецтв – єдиному вищому художньому навчальному закладі Російської імперії, стала тема Батьківщини. Але своєї Батьківщини – України з традиціями її народу, що склалися упродовж століть, у розумінні краси, закарбувавшись в українських піснях, вишиванках, писанках, народному малярстві. Це завдання українські мистці в останній чверті XIX і майже впродовж перших двох десятиліть XX століття вирішували у жанрі пейзажу. Слід відзначити, що пейзажне бачення у той період ставало характерною ознакою європейської художньої свідомості. Пейзаж зайняв особливе місце в національному живописі, а його характерною рисою став потяг до пленеризму.

На основі систематизації доробку попередників (передусім Н. Асєєвої) нами з'ясовано, що пленерний рух у цей період охопив всі регіони України. Втім в авангард у цьому русі вийшла харківська пейзажна школа. Аналізуючи причини цього, ми зосередили увагу на діяльності в місті художньої студії Єгора Шрейдера (1844–1922), земляка І. Рєпіна. Шрейдер навчався у Мюнхенській та С.-Петербурзькій академіях мистецтв. Заснована ним у 1875 р. у Харкові студія – якісно новий етап у розумінні завдань пейзажного жанру, пов'язаний з роботою в природних умовах під відкритим небом. Основна частина творів Шрейдера – т. зв. настроєві пейзажі етюдного характеру, що зображують природу місцевого краю та Криму (рис. 2.1.1, 2.1.2.). Етюди ж розглядаються ним вже як самостійні твори мистецтва, що ставало новою тенденцією в пейзажному жанрі України.

Основоположником краєвиду настрою в російському мистецтві, з розвитком якого досить тісно пов'язані представники харківської пейзажної школи, прийнято вважати О. Саврасова, а започаткування цього напрямку

вбачається в його картині «Граки прилетіли» (1871), де мистець вперше з такою переконливістю розкрив глядачеві чарівну красу звичайного російського пейзажу. Серед послідовників для Шрейдера, за його словами, найближчими були Ф. Васильєв та І. Левітан [275, с. 105], очевидно, через їхню особливу задушевність, надзвичайно тонке сприйняття природи у найрізноманітніших проявах її життя. У 1872 році одночасно з феноменально талановитим Ф. Васильєвим, який вже у наступному році у 23-літньому віці пішов з життя, Шрейдер брав участь у виставці у С.-Петербурзькій академії мистецтв двома пейзажами і був відзначений В. Стасовим. «После г. Васильева [...], – писав він, – идет другой молодой художник г. Шрейдер, который выставил два прекрасных вида Харьковской губернии» [Там само, с. 105]. Працюючи у Харкові, мистець зосередився на зображенні місцевих мотивів, по-новому побачених і відчутих. Це селянські задвірки, діряві солом'яні стріхи, вітряки, вибоїсті дороги тощо. В подальшому таку тематику продовжать інші представники харківської пейзажної школи наступних десятиліть.

Шрейдер першим серед харківських мистців почав переглядати всю систему пейзажного жанру, виходячи з нових тенденцій, спрямованих до етюдності, що уможливлювало перегляд характеру і призначення пейзажного живопису, відмову від норм картинності. Це важче було зробити російським пейзажистам, де живопис протягом багатьох десятиліть був прив'язаний до сюжетного мислення. Тому принципи навіть одного з найулюбленіших російських майстрів Шрейдера, яким був І. Левітан, були пов'язані з традиційним для передвижників тяготінням до пейзажу-картини, до оповідності.

У педагогічній практиці Шрейдер прагнув, щоб система викладання у його студії за своєю програмою, методами відповідала «последнему слову художественной европейской педагогики» [Там само, с. 107]. Серед його улюблених майстрів були Коро, барбізонці, шведський художник Цорн з його темпераментною манерою, сповненими радості життя етюдами. З

повагою ставився і до свого земляка І. Рєпіна. І про все це розповідав учням своєї студії, де навчання у сповненого ентузіазмом Шрейдера-вчителя було позбавлене академічної схоластики і сприймалося як зіткнення зі справжнім мистецтвом.

Не випадково учні студії Шрейдера П. Левченко (1856–1917) та М. Ткаченко (1860–1916), продовживши освіту у С.-Петербурзькій академії мистецтв, вступають там до пейзажного класу. Одним з їхніх вчителів став киянин В. Орловський (1842–1914), який під час свого пенсіонерства у тодішній столиці мистецтв – Парижі, ознайомившись з творами К. Коро й барбізонців та захоплено сприйнявши їхній досвід плерного живопису, втілював цю нову систему у педагогічній практиці (рис. 2.1.3). Учень Орловського був і старший колега Левченка і Ткаченка – С. Васильківський (1854–1917).

З часом, у свою чергу удосконалюючись в Парижі, ці представники харківської групи отримали можливість більш глибокого вивчення досягнень плеризму. Для Васильківського дарунком долі стала зустріч з вихідцем з України І. Похитоновим (1850–1923), який у своїх близьких до імпресіонізму мініатюрних творах досяг блискучих результатів у відтворенні сонячних і сповнених ліризму краєвидах. Секретар правління Російського художнього клубу в Парижі, він не лише допоміг молодому українському мистцю зі Слобожанщини увійти у простір культурно-мистецького життя Франції, а й виїжджати разом на етюди, пишучи часом один і той же пейзаж, сприяв оволодінню секретами плерного живопису. Живописна мова його пейзажів – глибоко національна. В написаних на Україні пейзажах Похитонов у буденних мотивах оспівував красу і поетичність рідної природи – задумливі зимові сутінки, пронизане м'яким сонячним сяйвом поле, весняне цвітіння рідної природи тощо («Зимові сутінки в Україні» (1892); «Вівці на тирлі» (кін. XIX ст.); «Околиця в Жабовщизні» (1904) (рис. 2.1.4); «Яблуня цвіте» (1910)).

Новизна і оригінальність художньої мови Похитонова зумовлена не лише застосуванням принципів плерного живопису і засвоєнням надбань французької школи, а й новими технологічними здобутками. Його мініатюрні пейзажі написані на невеличких дощечках червоного та лимонного дерева, завдяки чому живописна поверхня нагадувала переливи дорогоцінної емалі. Доречно навести слова із спогадів його онука І. Маркевича, маючи на увазі зневажливе ставлення до підготовки основи під живопис, яке часто зустрічається серед сучасних мистців: «Любов, з якою Іван Павлович вибирав дощечки лимонного і червоного дерева, закріплював на звороті поперечні планки, щоб вони не покрутилися, а потім вкривав їх густим шаром темної мастики і зберігав у такому вигляді інший раз по декілька років перед тим як написати на них картину...

Нарешті, коли фарби підсихали, Іван Павлович знову ж таки, не шкодуючи сили, щоб удосконалити картину, – полірував її рибною кісткою, без кінця перевертаючи у своїх прекрасних мускулистих руках, і пестував, немов бажаючи передати їй теплоту свого дихання. Саме цьому піклуванню Івана Павловича про технічну сторону мистецтва ми зобов'язані незмінною свіжістю і стійкістю фарб» [258, с. 232].

Як справедливо відзначала харківський мистецтвознавець О. Денисенко, вказуючи і на благотворний вплив на представників харківської пейзажної школи безпосередніх зв'язків з французькою художньою культурою, і з боку І. Похитонова, кожен з них взяв своє від системи плеризму. Визнаний співець неба, «небесний» Васильківський – повітря [91, с. 64]. Феноменально обдарований і в музичному, і в художньому сенсі, здобувши європейське визнання, мистець навесні 1888 року повертається на батьківщину. Головне в його творчості – національні мотиви. Це був період наростання національно-визвольних ідей в українській культурі, доба модерну з його національно-романтичними устремліннями, що в наступні десятиліття дала яскраві сходи на Харківщині.

З дитинства причетний до народного буття, Васильківський поринув у саму гущу рідної природи. Пішки сховався Харківщину, Полтавщину, Катеринославщину. Що б не писав (степ, галявина на узліссі, гай, луки за селом чи поле, заплави річок чи річки), в усій композиційно-кolorистичній структурі його краєвидів постійно відчувається зв'язок з українськими народними піснями, думами, музикою. Як пісенність природи – особливість українського народного характеру, так і цей зв'язок надає неповторної самобутності краєвидам Васильківського («Бездоріжжя», 1890-ті, дер., о., НХМУ) (рис. 2.1.5).

Не виключено, що саме у Похитонова Васильківський перейняв потяг до етюдів та техніку пленерного живопису на дерев'яних дощечках. Досить часто його пейзажі невеликі за розміром (найчастіше у межах 24х36, 13х24, 11,5х19,5). Із 114 робіт Васильківського, що зберігаються у Харківському художньому музеї, 46 написані на дощечках, деякі виконані на дереві, але з наклеєним полотном або папером [314, с. 244]. Серед них «Ранок в Безансоні» (1886), «Околиці Парижа» (1887), «Етюд моря. Венеція» (1887), «Повіяло весною. Харківщина», «Захід сонця», «Японська слива», «Гора Бештау. Вид з каменоломні» (др. пол. 1890-х – п. пол. 1910-х); у цей же період написані «Стара церква на Бойківщині», «Святі гори», «Ловлять снігурів», «Степова доріжка», «Захід сонця. Над ставком» та ін. На дереві написаний і етюд з Донецького художнього музею «Хати в Криворівні».

Технологічні принципи у Васильківського, що забезпечували витонченість письма і свіжість фарб, певною мірою нагадували систему Похитонова. «Він брав дерев'яну дощечку, – писав М. Безхутрий. – або картон, промащував олією з лаком, відшліфовував і писав широкими густими мазками, користуючись середніми номерами пензлів і навіть мастихіном. Коли фарби висихали, художник шліфував мазки пемзою і знову прописував – тільки вже тоненьким пензлем, а потім, де треба, лесував. Внаслідок цього елементи картини були міцно вписані кольором, освітленням і навіть фактурою; матеріальність зображуваного, його форма, простір сприймалися

як реально відчутні. Така обробка, при всій її філігранності, не засушує твору» [267, с. 14-15].

Наступний важливий крок у подальшій розробці живописних проблем пленерного живопису, пов'язаний з імпресіонізмом, для якого світло і повітря набувають особливо важливого самостійного значення, зробили талановиті учні студії Є. Шрейдера у Харкові П. Левченко (1856–1917) і М. Ткаченко (1869–1916). Левченко на відміну від Васильківського, закінчивши С.-Петербурзьку академію у 1883 р., довгий час залишався під впливом передвижників. З 1886 р. став експонентом їх виставок. Молодого Левченка особливо притягували своїм тонким вмінням передачі настрою пейзажні твори Ф. Васильєва, О. Саврасова, В. Поленова, а також пленерні знахідки С. Світославського та І. Левітана. Серед спільних з ними художніх засобів, за нашими спостереженнями, слід відзначити ретельність технічної обробки переднього плану, деякі загальні колористичні вирішення з використанням коричневатих кольорів, складного червоного і жовтого у вечірніх мотивах.

Попередні дослідники вже звертали увагу на вплив І. Похитонova як родоначальника українського ліричного пейзажу на формування творчої особистості П. Левченка [20, с. 131], на елегантність його емоційно-ліричного осягнення природи [92, с. 25]. Відзначалось також, що Левченко лише в 1895 р. зміг побувати в Парижі (значно пізніше за своїх харківських колег) і ознайомитись з творчістю імпресіоністів [17, с. 42], а починаючи з 1990-х рр. рішуче переходить від стриманої тональної гами, притаманної планеризму, «до співставлення яскравих, часто контрастних кольорів, висвітлює палитру, широко використовує гру кольорових рефлексів», що є вже рисами імпресіонізму.

Втім слід ще звернути увагу на здобутки мистця в галузі кольору, на його особливий колорит, на тонкі нюанси зеленого, чого не було у його харківських колег і взагалі було рідкісною рисою в колористиці тогочасних російських і українських пейзажистів. Виключенням може бути хіба що

І. Левітан, бо навіть К. Коровіну не так просто давався зелений колір в пейзажах. У Левченка особливим ліричним проникненням відзначається зелений, коли мистець передає кольорові нюанси сіренького літнього дня («Околиця села. Городи», 1890-ті р.р., НХМУ), надзвичайно теплим при відображенні яскравого сонячного дня («Хати», к., о., ОХМ (рис. 2.1.7); «Річка Донець», 1910-ті, п., о., ХІМ (рис. 2.1.6)). Дивовижні градації зеленого від теплого переднього плану до насиченого і холодного в купах дерев находимо у творі Левченка «Пейзаж з річкою. На Харківщині» (1900-ті р.р.).

Оригінальний авторський почерк мистця, який робить його не схожим на інших колег-плереристів, створюється і завдяки м'якому дотиканню пензля до поверхні полотна або картону. Тому і яскраве світло навіть у полудень у Левченка лагідне і м'яке. М'якість, оксамитовість живописної текстури в пейзажах мистця досягалась і завдяки емульсійному ґрунту. Більшість його невеликих за розміром пейзажних етюдів виконані на картоні (це підтверджується найбільшими в Україні збірками творів мистця в НХМУ і ХХМ), інколи на полотні, наклеєному на картон. Вивчаючи ці етюди, ми помітили, що Левченко використовував картон з емульсійним ґрунтом з обов'язковою попередньою проклеюю від одного до трьох разів. Такий ґрунт при досить корпусній кладці фарби не вимагав шліфування, в необхідній мірі втягував зайву олію із фарб. Тим самим мистець запобігав непотрібного блиску, відсвічування мазків.

Тому П. Левченко рідко вживав дерево як основу для живопису, яке найчастіше покривалось саме олійним ґрунтом і було у продажу. Олійний ґрунт сприяв створенню колірних переливань, які нагадували емалеву поверхню і дозволяли шліфування попередніх нашарувань, як в етюдах І. Похитонова та С. Васильківського. Подібне бачимо і в етюді на дереві М. Беркоса (1919, ХХМ).

Інколи Левченко писав на картоні без ґрунту, лише проклеєному. Тоді тепло-коричневий колір просвічував крізь живопис, що відзначався матовою поверхнею. Навіть взяті більш відкрито яскраві суміші зеленого на такій

основі ставали пом'якшеними і зближено-гармонійними, дещо схожими на гуаш («Пейзаж з деревами. Етюд. 1900-ті р.р. ХХМ).

В пізніх пейзажних творах Левченка, «вправи з кольором та фактурою, притаманні імпресіонізму, змінюються на проблеми декоративності, лінійної ритміки, силуетної виразності відповідно до стилістики модерну» [20, с. 131].

Крізь пленеризм та імпресіонізм пробивався до модерну й інший харківський вихованець С.-Петербурзької академії мистецтв М.Ткаченко, який, закінчивши її у 1887 р., наступного року вже вчився в Парижі у студії Ф. Кормона, хоч і недовго. Особливу роль в становленні молодого українського пейзажиста відіграла його дружба з талановитим мариністом М. Гриценком, який був головним художником Головного Російського штабу у Франції (у 1901 р. цю посаду обійматиме Ткаченко), їхні сумісні поїздки на етюди до морського узбережжя у північній Франції вплинули на творчі пошуки молодого мистця «й круто повернули все його життя» [102, с. 17]. В марині Ткаченка «Скелястий берег» (1906) явно відчувається зв'язок з морськими пейзажами імпресіоністів, зокрема К. Моне («Скелі в Бельвіль», Маннепорт. Етрета», 1886). Поєднання натурного й декоративного підходів спостерігається в пейзажах Ткаченка «Весняний день» (1900-ті рр.), «Весна» (1906), в яких зображується природа України, куди він приїздив щороку на етюди. В останній дається взнаки і талант мистця як графіка. Текстура його етюдів побудована стрімкими мазками з пастозним нанесенням фарб без переписок і виправлень. Серед них «Стовбури дерев. Осокори» (1900, дер., о., ХХМ), «Харків. Околиця села» (п. на карт., о. ХХМ), «Хмари» (к., о., ХХМ), «Святогорський монастир» (1910, дер., о., ХХМ) та ін. Мистець вільно володіє усім спектром кольорів – від жовтого і насиченого червоного до складних відтінків охристо-зеленого і голубувато-фіолетового.

Устремлінням до монументальності й декоративності відзначається близький до стилістики модерну етюд «Виноград на червоній стіні» (1910, к., о., ХХМ) з його силуетністю, ритмічністю плям. Особливості пластичної

мови модерну з її підкресленою силуетністю використовує Ткаченко і в пейзажі «Вечір. Кипариси» (1910-ті р.р., карт., о., ХХМ), що за настроєм і мотивом викликає асоціації з пейзажами Бьокліна, Чурльоніса. В контексті модерної поетики виконано твір Ткаченка «Трибанна церква. Таращанський повіт Київської губернії» (1915, карт., о., приват. колекція. Харків) (рис. 2.1.8). В цій роботі, як і в пізніх творах Левченка, створюється відчуття матовості поверхні, зникає олійний блиск. Написаний пастозно на тонованому картоні, пейзаж зберігає свіжість етюду. «Мазок лягає з розривами, крізь які просвічує тепла охриста поверхня картону, – пише Л. Соколюк. – Чудово передано повітря: воно живе, вібрує. Відчуття тиші, зачарованого замилювання красою рідної землі передусім досягається колоритом, що будується на протиставленні холодної сині неба й теплості картону в розривах ритмічного дотику пензля, локального кольору зелені і складного кольору стіни церкви з рожевими, бузковими, жовтими та оранжевими відтінками. Легко, невимушено мистець ліпить мазком форму і разом з тим досягає враження монументальності образу» [138, с. 76–77].

До кола харківських пейзажистів досліджуваного періоду увійшов і одесит М. Беркос (1861–1919), який з 1889 р. жив і працював в Харкові і так само йшов до імпресіонізму, виходячи з плернерної концепції. Чимало етюдів на плернері він написав, виїжджаючи до Італії, Франції, Німеччини, Швейцарії [314, с. 132]. Особливого впливу творчість Беркоса зазнала від знайомства з плернеристичними знахідками французьких імпресіоністів. Від них він сприйняв соковитість кольору, вміння використовувати світло як головний засіб для передачі вражень від сонячної природи України.

Численні картини-етюди М. Беркоса передають його спроби знайти найточніші співвідношення між світлом і колірним вирішенням у відтворенні «пишного розквіту природних сил» [Там само, с. 48]. Утім, на відміну від своїх друзів-харків'ян С. Васильківського і П. Левченка, які з часом винайшли свій індивідуальний стиль у розвитку плернерної концепції і мало його змінювали, М. Беркос постійно експериментував з технікою живопису.

Його роботи 1890-х років у своїй більшості написані дрібним, мерехтливим мазком, щільність накладання фарби переднього і дальнього планів мало відрізняється: лише у глибині трохи пом'якшуються межі дотику окремих мазків, маючи в основному вертикальний і діагональний характер («Мала Данилівка. Парники», 1895, дер., о. ХХМ; «Весна», 1890-ті, дер., о. Приватна зб.; «Будяки». 1898, п. на карт., о. ХХМ та ін.). Вже в цих творах помітно, що М. Беркоса, на відміну від С. Васильківського, більше хвилює передача настрою не через небо: він примушує глядачів відчувати рельєф місцевості, вражаючу у кольорі красу будівель, полів, квітів, від якої сам перебував у захваті. Особливо любив тему цвітіння в природі.

В пейзажах 1910-х р.р. прослідковується значна узагальненість середнього і дальнього планів. Сонячне світло, що передається засобами кольору, ще більше пронизує кожний куточок мотиву. Мистець захоплюється вивченням живописних контрастів між простими і складними формами. Мазок стає все більш вільним, різноманітним, узагальненим. Утім, Беркос не уникає точного рисунку і проробки необхідних деталей («Молотьба», 1902, дер., о., НХМУ; «На хуторі. Мала Данилівна, 1903, п. на карт., о., ХХМ; «Маки цвітуть», 1905, дер., о. НХМУ (рис. 2.1.9) та ін.).

Незакінчений «Етюд дерева» (дер., о.) з Харківського художнього музею дає можливість розглянути принципи роботи мистця. Він не починає з вкривання одразу великих частин робочої поверхні, як цього часто потребує пленер, а поступово прописує невеликими вертикальними мазками передній план, беручи колір майже у повну силу. Далі по відношенню до нього холодними варіаціями складного синього і фіолетового прописує частину дальнього плану. З'ясувавши ці головні колірні плями, які задають кольорове вирішення пронизаного світлом мотиву, мистець, за нашими спостереженнями, лише потім пише активні за тоном стовбури дерева і тіньові маси крони. Помітно, що далі він доторкнувся ліворуч до частини неба біля горизонту розбілом синього кобальту: незаписаний поки світлий ґрунт виконує роль «небесного» тону, утримуючи світлоносність колірно-

тональних співвідношень. Робота над цим етюдом не є миттєвою передачею враження, а навпаки – результатом продуманості у визначенні свого композиційного і колористичного наміру. Такий поетапний шлях надавав автору можливість найповнішого втілення його конкретного задуму.

У 1910-х р.р. М. Беркос продовжує вдосконалювати свої живописні і технологічні можливості. Якщо у попередній період він, як і С. Васильківський, часто писав етюди на дереві, то тепер застосовує картон і полотно на картоні, лише подеколи звертаючись до ґрунтованих дощечок як основи для живопису. Мистець застосовує і принцип роботи густою пастою кольору по вже сухій поверхні першої прописки, що значно збагачувало глибину колірної розробки, особливо в яскраво освітлених місцях, як в етюді «На хуторі, Мала Данилівка» (1903, п. на карт., ХХМ). Можна припустити, що мистець у цих випадках застосовував навіть засіб нанесення кольору в необхідних місцях прямо із туби, одразу вплавляючи в нього доповнюючі тони пензлем або мастихіном.

Молодшим представником харківського осередку був творець нової української архітектури В. Кричевський (1872–1952), який під впливом «чистого» імпресіоніста К. Первухіна (1863–1915), а також С. Васильківського і особливо М. Ткаченка, засвоївши їхні пленеристичні досягнення, виробив свій варіант, а виконані за один сеанс етюди як самодостатні твори зайняли особливе місце в його творчості. Як і в цілому у своїй різнобічній творчості, створюючи свій своєрідний варіант стилю модерн в пейзажному живописі використовував риси і традиції українського народного мистецтва. Мистець шукав власний шлях, працюючи над проблемою передачі сонця і світла у своїх пейзажах. Разом з тим тяжів і до романтичних сюжетів згасання дня, вечірніх сутінок. Його «Південний пейзаж» (1900, НМЛ) (рис. 2.1.10), «Верби» (1913, п., о., приватна зб. Київ) викликають асоціації з «музичним» живописом М. Чурльоніса. Енергійний, живий мазок, вібруюча фактура твору свідчить про осягнення і переосмислення надбань імпресіонізму. Втім, звернення до умовних

бузкових і зелених тонів видають не лише неабиякий талант декоративіста, а й потяг до втілення нових шукань, що привносив стиль модерн.

Живописці приморської Одеси з її особливим світлоповітряним середовищем у розробленні нової концепції пейзажного жанру на чолі з К. Костанді (1852–1921) рухались своїм шляхом, відмінним від представників харківської школи. Головна відмінність в тому, що їх малярсько-плернерні новації базувались на передвижницькому підґрунті. Етюд у них не став самодостатнім видом творчості. Ці мистці віддавали перевагу пейзажу-картині, що стверджує нерозривність зв'язку людини, її переживань, внутрішнього світу з природою.

Неповторне поетичне забарвлення, особлива камерність притаманна мистецтву засновника одеської художньої школи К. Костанді. «Коли з'явилися його картини «Рання весна», «Бузок», «Акація в цвіту», ми зрозуміли велике значення гармонії в імпресіоністичності та плернеризмі», – писав один з його учнів [136, с. 20–21]. Особливим «костандієвським» звучанням, фрагментарністю композиції, захопленням кольором, майстерністю передачі ефектів насиченого сонцем повітряного середовища, пастозністю і широтою мазка відзначаються й інші численні твори мистця, в яких він вдало поєднав по-своєму переосмислені принципи імпресіонізму і передвижництва, ідеали якого сповідував до кінця життя («Сонячний день. Відпочинок» (1906, дер., о., ОХМ) (рис. 2.1.11); «Гуси» (1913, к., о., НХМУ); «Пейзаж. Монастир» (1910-ті, дер., о., НХМУ) (рис. 2.1.12) та ін.). Важливу роль в досягненні і переосмисленні К. Костанді плернеристичних досягнень європейського живопису мали його поїздки за кордон (відвідання у 1887 р. Франції, Німеччини, Австрії, Італії, а в 1894 – Парижа, Австрії, Німеччини). Найбільший вплив на нього справили барбізонці, та й живописні досягнення імпресіоністів не залишили байдужим одеського мистця. І навіть тоді, коли Костанді поєднав жанр і пейзаж, побутові сцени, можна сказати, розчиняються в пейзажних мотивах, а ці мотиви визначають емоційний лад картини.

Захоплювався імпресіонізмом, але міцно стояв на передвижницьких ідеях й інший вельми популярний одеський живописець М. Кузнецов (1850–1929), так само, як й К. Костанді, вихованець С.-Петербурзької академії мистецтв. Надзвичайно обдарований живописець, він з перших кроків у своїх пейзажно-жанрових композиціях привертав увагу своїми колористичними пошуками. Побувавши, як і Костанді за кордоном (у 1880 і 1887 виїжджав до Франції і Німеччини для огляду виставок), високо цінуючи імпресіоністів, він обирає свій шлях плерного відтворення навколишнього середовища. У своїх пошуках плерності Кузнецов сприймає її крізь призму досвіду В. Полєнова, В. Сєрова. Він першим з українських живописців почав зображувати натуру на плері. Сповідуючи передвижницькі погляди, як і Костанді, поєднував жанр з пейзажем, приділяючи особливу увагу живописному вирішенню світло-повітряного середовища, ґрунтуючись на плерному підході.

Особливості ландшафту причорноморських степів любив відтворювати ще один з випускників С.-Петербурзької академії мистецтв в Одесі, який приїхав сюди з Костромської губернії, Г. Ладигенський (1853–1916). Він так само створював пейзажі-картини, поєднуючи краєвид з жанром, залишаючись в полоні сюжетного мислення. В українському живописі він одним з перших звертається до індустриальних мотивів, зображуючи життя портового міста, вдаючись до плеру.

Визначним одеським живописцем кінця ХІХ – початку ХХ ст. був учень К. Костанді та Г. Ладигенського в Одеському художньому училищі, вихованець С.-Петербурзької академії мистецтв П. Нілус (1869–1943). Він, як і його одеські попередники, як правило поєднував пейзаж з жанром, але запобігав оповідності. Його твори не стільки оповідні, скільки настроєві. «Суть мистецтва не в наближенні до природи, а у ставленні художника до природи», – писав він [17, с. 88]. Відвідавши у 1907 р. виставки й музеї Парижа й Берліна, мистець із зацікавленням сприйняв і барбізонців, й імпресіоністів. Особливо його вразили Коро, Добіньї, Моне, Сіслей. Нілус

максимально висвітлює палітру, розкриваючи красу і гармонію довкілля, гру кольорових тіней, рефлексів в пейзажах або в лаконічних буденних сценках. Його засоби художньої виразності відзначаються простотою і разом з тим не виключають притаманної стилю цього мистця витонченості («Вулиця», п. на карт, о., НХМУ (рис. 2.1.16); «Тераса після дощу», дер., о., НХМУ; «У неділю», 1902, п., о., приват. зб. та ін.). Втім його система пленеру так само спиралась і розвивала доробок своїх співвітчизників. Його етюди виконані з використанням традиційних засобів упорядненого накладання мазків, а за рахунок вкраплення чистого кольору створювалась живописна тремтливість, відчуття свіжості.

Закоханістю в мотиви природи, потягом до пленерності відзначався і С. Колесников (1879–1955) – так само вихованець Одеської рисувальної школи і С.-Петербурзької академії мистецтв, активний експонент виставок Товариства південноросійських художників, як й інші представники одеського осередку. Серед них він відзначався неповторністю світовідчуття, своєрідністю авторського стилю з притаманним йому соковитим живописом, вибором високої лінії обрису, міцним, енергійним пастозним мазком. Його улюбленими темами були мотиви ранньої весни, весняні повені, бездоріжжя, поля зореного чорнозему зі шматками останнього снігу. В простих, буденних мотивах мистець вмів відчутти справжню, заворожуючу красу, як в пейзажах «Напровесні» (1901) (рис. 2.1.13), «Перед грозою» (1909), «Пейзаж. Весна» (1917).

В пейзажі «Перед грозою» з колекції Одеського художнього музею перед глядачем відкривається пагорбкувате поле, освітлене яскравими променями сонця. Крила вітряка у глибині простору та невелика купа дерев з'єднують землю зі смугою темного, насупленого неба, що займає всьогодесь п'яту частину площини полотна. Напружений момент у природі підкреслюється темпом роботи мистця: окремих емоційно покладених мазків майже не помітно, бо вони утворюють колірні плями, що вливаються одна в одну, вони наче «рвані», але міцно пов'язані між собою. Вся площа

полотна покрита щільною пастою фарби різноманітними ударами пензля. До цього додається і робота мастихіном, але, що характерно, не по просохлій живописній поверхні, а впевненим доторканням до такої ж тільки-но покладеної свіжої колірної суміші. Таким чином, мазки ще більше «вплавляються» один в одного і виникає відчуття короткочасності самого процесу живопису і повної завершеності. Етюдна манера С. Колесникова стає переконливою, безпомилковою по точно знайденій кількості мазків, їх масі, щільності, колірній і тональній насиченості. Тут не може йти річ про «етюдну недомовленість», а, навпаки, робота виглядає цілковито закінченою.

Твір С. Колесникова «Пейзаж. Весна» (1917, карт., темп. НХМУ) досить впевнено можна визначити як етюд, написаний безпосередньо на природі. Він зовсім невеликий за розміром (17x21), написаний темперою, як видно, за один сеанс без подальших доробок в майстерні, на картоні, скоріше тільки проклеєному, без ґрунту. В загальному живописному вирішенні мистець вдало використовує колір картону, що місцями не закритий фарбою. Засіб накладання мазків мало відрізняється від олійного. Утім, автор використовує властивість темпер, яка розбавляється водою, швидко висихати, тим більше на відкритому повітрі. Тому він сміливо накладає мазки поверх вже висохлих. Часом це робиться щільним доторканням пензлю, а далі нажим послаблюється і створюється шорсткувата фактура з просвітами попереднього шару фарби. Таким чином досягається ефект «нерукотворності» живописної поверхні, з'являються ускладнені кольори, які вже не потрібно шукати на палітрі.

Шлях в мистецтво, оволодіння пленером ще одного талановитого одесита Г. Головкова (1863–1919) багато в чому повторював традиції, що склались в регіоні: випускник С.-Петербурзької академії мистецтв, член Товариства південно-російських художників з його прихильністю до ідей передвижництва. Розв'язання проблеми освітлення у ранніх творах мистця відзначається прагненням досягти суголосності настрою природи і психологічного стану людини, що стало характерним для представників

одеського осередку («Морозний день. На санчатах». 1898). Та живописець не залишався осторонь подальших живописних шукань в пейзажі, що проявлялись у творчості сучасників. Неодноразово демонстрував свої твори у Мюнхені, нагороджувався за майстерно, з новим підходом написані пейзажі [17, с. 135]. В його творах все більше відчуваються відлуння модерну з його тяжінням до декоративізму («Двір», «Рання весна», поч. XX ст. та ін.). «Завітайте на виставку Головкова і після найкращого пейзажу погляньте у вікно: перед вами далеке море, берег затоки, гавань – все ті ж речі, що й на картинах одного з рідких наших реалістів, і що ж? Хіба не так само далекі пейзажі Головкова від природи, як картини Бурлюка?», – ставив питання П. Нілус [17, с. 88]. Відкритою насиченістю яскравих барв, експресією кольорів, ритмізацією кольорових плям привертають увагу його «Дубки» (поч. XX ст.) (рис. 2.1.14), в яких переосмислені тенденції постімпресіонізму ставали в пригоді на шляху нових стильових шукань майстра в пейзажному жанрі.

Талановитим майстром пейзажного жанру був вихованець Харківської школи малювання М. Раєвської-Іванової Т. Дворников (1862–1922), який переїхав до Одеси, де продовжив навчання у К. Костанді, а далі його творчий шлях відбувався сходами, характерними для регіону (С.-Петербурзька академія мистецтв, Товариство південно-російських художників). У творах, написаних в 1890-х – на поч. XX ст. живописець дотримується концепції пейзажу-настрою, його пленерні розробки ґрунтуються на досвіді вітчизняних мистців. («Пейзаж. Зимовий день», 1895, п., о. ОХМ; «Тепла зима», біля 1902, п., о. ХХМ). Утім, у творах 1910-х рр. спостерігаються нові тенденції, пов'язані з новими стильовими шуканнями. Його полотно «В парку» (1910-ті, п. на карт., НХМУ) (рис. 2.1.15) написане в холодній гамі, в якій переважають темно-бузкові та зелені тони, відтворює характерну для модерну атмосферу таємничості, суму.

З 1900-х рр. причетність до новітніх віянь пленерного руху в Україні, пов'язаних з проблемами імпресіонізму, почали виявляти мистці Києва.

Раніше помірну увагу до проблеми освітлення показав С. Світославський (1857–1931), залишаючись, однак, у полоні передвижницьких настанов.

Для О. Мурашка (1875–1919) та А. Маневича (1881–1942) плерерні досягнення на засадах імпресіонізму стали лише першою сходинкою для подальших пошуків декоративної виразності з використанням здобутків постімпресіонізму, модерну. О. Мурашку (1875 – 1919), хоч свої плерерні пошуки він втілював не в пейзажному, а в побутовому і портретному жанрах, належить почесне місце серед мистців порубіжної доби в прагненні вирвати українське мистецтво з тенет провінційності, збагатити його кращими досягненнями європейської художньої культури. Вихованець Київської рисувальної школи, де навчався у М. Пимоненка, а далі у І. Рєпіна у С.-Петербурзькій академії мистецтв, вдосконалюючись у Мюнхені і Парижі, він досяг неповторної майстерності у поєднанні живописної гри великих локальних кольорових площин, на противагу тонким тональним градаціям французьких імпресіоністів, зі свіжістю і ясністю довершеної колористичної гами, користуючись широким, темпераментним мазком. Він збагатив плерерні шукання українських мистців новими мистецькими засобами, переосмисливши досвід імпресіонізму, ґрунтуючись на нових досягненнях експресіонізму, югендстилю, залишаючись самотнім українським живописцем.

Самобутню сторінку в розвиток плерерних шукань в українському пейзажному жанрі своєю творчістю вписав виходець, як і М. Шагал, з маленького провінційного містечка на Поліссі А. Маневич (1881 – 1942), який отримав професійну освіту, закінчивши у 1905 р. Київське художнє училище та продовживши її у Мюнхенській академії мистецтв (1905 – 1906). Через деякий час, а це були роки становлення його творчої особистості, у своїх надзвичайно поетичних, сповнених туги та жалю пейзажних творах, що зображували провінційні містечка і міські окраїни та були показані на виставці в Києві наприкінці 1909 – на початку 1910 р.р., мистець продемонстрував оволодіння новою живописною системою і технікою

«розкладу тонів у нових сполученнях, що впадали в око незвичайністю кольорових ефектів» [17, с. 56], які сформувались під впливом імпресіонізму.

Тяжіння до відтворення зворушливої краси повсякдення, елегантність, музична настроєвість залишались особливими, неповторними ознаками пейзажів Маневича і в період 1910-х рр., коли він, побувавши в Європі з метою удосконалення, повернувся в Київ, досяг творчої зрілості і визнання («Симфонія весни», 1912, п., о. НХМУ, «Вулиця», 1910-і р.р., п., о. СХМ (рис. 2.1.17)). Імпресіоністичний підхід в його ранніх творах змінюється потягом до декоративності, до живописних пошуків модерну, які він втілює, знайшовши свою особливу манеру, що характеризується сплавом живописних та графічних засобів. Певною мірою до цього прийому звертався і харківський пейзажист М. Ткаченко («Весна», 1906, п., о. ХХМ). Але у Маневича це тяжіння до орнаментально-умовного, до графічної виразності темних контурів, що обводять кольорові плями, стало характерною рисою, притаманною саме його творчій індивідуальності. Залишається приєднатись до думки українського мистецтвознавця Л. Членової, яка писала: «Декоративна звучність кольорових площин, ритмізація динамічних мазків та арабескова візерунчастість ліній і визначили своєрідність живописного почерку художника» [17, с. 58].

Разом з тим, як і в інших основних представників київського кола (О. Мурашка, М. Бурачека) образ природи в пейзажах Маневича відзначається етюдною незавершеністю.

Принципові зрушення відбулись у творчості М. Бурачека (1871–1942), який на відміну від пейзажистів харківського і одеського осередків та киян С. Світославського, навчався не в С.-Петербурзькій, а в Краківській академії мистецтв, де система навчання більше відповідала новітнім європейським досягненням. Вчителями були видатний майстер польської сецесії Ю. Мегоферер (1869–1946) та талановитий плерист Я. Станіславський (1860–1907).

Поляк Станіславський, який народився на Україні (на Черкащині), протягом всього недовгого життя зберігав любов до української природи, яку продовжував відтворювати у своїх численних етюдах. Його педагогічна діяльність розгорталась у Краківській академії мистецтв. Втім йому належить особлива роль у розповсюдженні і ствердженні ідей нового європейського живопису серед української художньої молоді. Окрім М. Бурачека, учнями Станіславського з України були представники, головним чином, західного регіону, про пейзажну творчість яких мова йтиметься далі.

Як зазначив видатний діяч української культури Д. Антонович, «імпресіонізм прийшов на Україну від науки Яна Станіславського» [363]. Захоплений творчими шуканнями французьких імпресіоністів, мистець, перебуваючи в Парижі, вивчає їх досвід, а з Клодом Моне його «зв'язувало довголітнє товаришування» [158, с. 30]. Вже там роботи молодого поляка виставляються у Салоні і Рейхе за купує у нього 30 етюдів. Станіславський неодноразово подорожує до Італії, Швейцарії, але завжди повертається в Україну, де із захопленням пише краєвиди в Білій Церкві, Києві, с. Вільшана, зображує Дніпро і Рось, працює на Поділлі. Серед цих творів «Покинутий млин» (1883), «Сад з яблунею» (1890, ЛНГМ), «Подільський пейзаж», «Поле капусти», «Річка Рось», «Вітряки», «Над ставком» (ЛНГМ) (рис. 2.1.18), «Хутір Княгиніно» (1906). В цих невеликих пейзажних етюдах, гармонійних і довершених за колоритом, Станіславський проникливо втілює своє лірико-поетичне бачення української природи. У розумінні і освоєнні плеризму і надбань імпресіонізму він іде значно далі своїх українських сучасників. Його мистецтво, як відзначав В. Овсійчук, не можна визначити однозначно, тому що воно увібрало в себе ряд протилежних за живописним характером явищ (сецесія, символізм, неоромантизм), невідривних від емоційної реалістичної основи, що взагалі було несумісним із французьким імпресіонізмом» [217, с. 12].

З точки зору технічних можливостей самого живописання Станіславський значно розширює засоби, що використовувались в

тогочасному українському пейзажі. До 1897 р., як відзначає відомий польський мистецтвознавець Т. Добровольський, фактура його пейзажних творів наближена до пуантилістичної [234, с. 50]. В межах 1897–1906 р.р. Станіславський застосовував широкі, пастозні, соковиті мазки, наносячи їх активними ударами пензлів досить великого розміру, пишучи то усією площиною пензля, то його краєм, що значно збагатило енергійність і емоційність фактурної поверхні полотна. А близько 1898 р. «почав використовувати широку і синтетичну, матову, різнобарвну пляму» [234, с. 50].

За словами Д. Антоновича, найвірнішим послідовником учителя-пейзажиста став Микола Бурачек [Там само, с. 51]. Продовживши навчання в Парижі у 1910–1912 р.р., вже після смерті Станіславського, молодий український мистець переймався вже не тільки знахідками барбізонців та імпресіоністів, а й, вступивши до академії П. Рансона, зацікавився експериментами набідів, співзвучними новій епосі. Бурачек ввібрав та інтерпретував в собі все, що підносило його творчість до європейського рівня. Втім виробив власний живописний стиль, залишаючись вірним імпресіоністичним принципам, що поєднуються з прагненням до декоративності й експресії.

З поверненням Бурачека в Україну у 1912 р. закінчується період його навчання. Але вже до цього часу, виставивши свої твори на київській виставці 1911 р., був визнаний і високо цінувався в рідному середовищі. Його твори, відзначав Д. Антонович після перегляду виставки, «сповнені сонця, немов випромінюючи радість буття, вирізнялись серед полотен уже визнаних метрів українського пейзажу – С. Васильківського, С. Світославського, К. Крижицького» [Там само, с. 32]. Серед представлених на виставці творів були «Потічок в Карпатах», «Сарай. Полудень» (обидві 1910, НХМУ), «Дахи Софійського собору в Києві» (НХМУ), «На городі» (1913, НХМУ). Пленерний пейзаж для Бурачека набуває особливого значення, стає засобом виразу лірико-поетичного сприйняття і розуміння рідної природи. Він, як і

його вчитель Я. Станіславський, часто пише соняшники, характерні для української природи.

Якщо більшість пейзажів М. Бурачека 1900-х р.р. написані пензлями в широкий і вільній манері свого вчителя Я. Станіславського або мають спільні риси з живописом своїх українських сучасників – О. Новаківського, Н. Онацького, П. Волокидіна, Т. Дворникова і певною мірою українських мистців Паризької школи – В. Хмелюка, О. Альтмана (наприклад, «В Карпатах», 1908, п., о.; «На Дону. Богучар», 1908, карт., о.; «Зима в лісі», 1909, п., о.; «На Поліссі. Вечір», 1910, пап., о.; «Сарай. Полудень», 1910, карт., о.; «Сільська вулиця, п., о. та ін.), то в 1910-х р.р. з'являються етюди, виконані пензлями, але з використанням мастихіну, а також пейзажі, написані виключно засобами мастихінної техніки в основному на картоні («Перед бурею», 1912, карт., о.; «Клуні» (1916, к., о.) (рис. 2.1.19), «Дахи в дощ. Київ», 1917, карт., о.).

Більшість етюдів М. Бурачека кінця 1910-х р.р., відомих нам по збірках НХМУ, ЛНГМ, СХМ, ХХМ та інших музеїв України, написані вже виключно мастихіном. Ця техніка, на наш погляд, якнайкраще відповідає живопису саме на картоні, стала найприйнятнішою для творчого самовиразу мистця. Мастихін підвищував можливість звучання кольору, і, як пише В. Петрашик, «починаючи з другої половини 1915 р.р., Бурачек утверджує принципи імпресіонізму в бік все більшої декоративності, спостерігається посилення підвищених чистих кольорів...» [234, с. 63], а також підкреслення фактурності живопису, що надавало можливості «матералізувати» загальний рух» [Там само, с. 39].

В цілому творчий метод цих майстрів київського осередку, що спирався на творчі здобутки імпресіонізму та модерну, можна сказати, докорінно відрізнявся від засад прихильників футуристичного напрямку (О. Богомазов, О. Екстер, мистецтво яких набирало сили в тодішньому Києві). Характерним для киян став більш ранній вихід, ніж в інших регіонах, на позиції авангарду – О. Екстер (1882–1949), О. Богомазова (1880–1930), що

знайшло відображення і в пейзажному жанрі. Низка створених ними урбаністичних пейзажів побудована у відповідності до кубістичних інтепретацій. Проте ні Екстер, ні Богомазов не оминули імпресіонізм, який став для них відправною точкою на шляху подолання ілюзорності світобачення.

Інший авангардист – Д. Бурлюк (1882–1967), виходець зі Слобожанщини, так само багато працював над імпресіоністичними етюдами. Перебуваючи в Парижі у 1904 р., відвідуючи студію Кормона і паризькі музеї, мистець потягнувся у бік більшої живописності виразу. Повернувшись на батьківщину, використовуючи досвід французьких імпресіоністів, своїми пейзажами 1904–1913 рр., написаними на Полтавщині і в с. Чернянка на Херсонщині, брав участь у створенні своєрідного національного варіанту українського імпресіонізму [17, с. 161]. У спогадах мистець писав: «У своїй живописній творчості я повинен вказати, що Україна в моєму обличчі має свого найвірнішого сина. Мій колорит глибоко національний. Жовто-гарячі, зелено-жовто-червоні, сині тони б'ють Ніагарами з-під мого пензля. У своїх численних імпресіоністичних студіях, «копіях натури» я відпочиваю від барвистих прийомів у моїх картинах, позбавлених гармонійних співзвучних настроїв» [Там само].

Пейзажні етюди Д. Бурлюка 1900-х р.р., як правило, виконані олією на ґрунтованому полотні. Гру сонячних променів на листях, траві, стежках він передає короткими роздільними мазками-штрихами, наносячи їх паралельними рядами пензлями невеликого розміру поверх світлих плям та в напівтонах («Алея в парку» (рис. 2.1.20), «Сільський пейзаж», «Вітряк. Херсонщина»). Засобами такої техніки, аналогів якої важко знайти в українському пленерному живописі, мистець пише небо в етюді «Куточок міста. Зима» (кін. 1900-х р.р.), відтворюючи рухливість повітря зимового дня. Часом він звертається до іншого засобу накладання фарбових сумішів – тонкими площинами слідів від пензлю. Такий живопис нагадує письмо темперою або гуашшю і вирізняється відсутністю характерного блиску,

притаманного олійній техніці. Одним словом, ефекту матової поверхні, до якого в своїх етюдних творах прагнули і представники інших регіонів України, Бурлюк досягав іншими засобами.

Серед західноукраїнських художників першим від традиційних вирішень відійшов випускник Краківської академії мистецтв І. Труш (1869–1941). Якщо харків'янин Сергій Васильківський з кінця 1880-х р.р. вже розгортав активну творчу діяльність у Харкові після повернення з Парижу, то молодший за нього Іван Труш ще у 1894–1897 р.р. студіює на відділі образотворчого мистецтва Краківської школи красних мистецтв, що невдовзі (з 1900-го) буде перетворена в академію, а сам Краків, «пробігаючи» прискореними темпами новітні досягнення європейського мистецтва, стане одним з найвизначніших художніх центрів Європи, де здобувала освіту ціла плеяда в майбутньому видатних українських мистців, в основному представників західного регіону.

Труш потрапив у клас імпресіоніста Л. Вичулковського, для якого особливо важливого значення набували досягнення імпресіонізму. Втім визначальним для подальшої долі молодого українського мистця був вплив керівника пейзажного класу Яна Станіславського, творчість якого тісно пов'язана з Україною. Переїнявши від свого польського наставника його неоромантизм, оволодівши завдяки йому основами плерного живопису, Труш почав віддавати перевагу пейзажу. І це закономірно, бо це був період, коли пейзажне бачення ставало характерною ознакою європейської художньої свідомості.

Та краєвиди Труша мають свої неповторні особливості: в них він, намагаючись пізнати внутрішній світ природи, її таємниці, виражає свої настрої та філософські роздуми, створюючи серії, цикли пейзажних картин, серед яких «Краєвиди Галичини», «Подорожі Наддніпрянською Україною». В окремих творах відображені враження від природи Італії, Криму, Єгипту, Палестини, а прагнення молодого мистця до передачі настрою супроводжується розвитком тональності, більшою емоційністю (рис. 2.2.21).

Глибоким філософсько-символічним звучанням сповнені цикли «В обіймах снігу», «З життя пнів і дерев», «Про самоту», в яких рослинний світ персоніфікується, наділяється людськими почуттями, як в українській усній народній творчості, що надає неповторної своєрідності цим пейзажним циклам мистця.

Аналогів такого поглибленого екскурсу у внутрішнє життя природи, що супроводжується глибокими філософськими роздумами над змістом людського життя в контексті з процесами, які відбуваються в природі, над проблемою швидкоплинного і вічного в тогочасному українському мистецтві не було. У Труша хмари, що заповнюють однойменну картину, залишаючи малесенький півострів зеленіючої землі з поодинокими групами дерев, сприймається як символ космічної нескінченності світу.

Труш мав прихильність до певних типів італійських та польських картонів, а використання цих матеріалів підпорядковував меті досягнути враження оксамитовості поверхні. Досить характерним є для нього використання прийому роздільного мазка, деяких сецесійних прийомів при моделюванні кольорової плями. Як власний метод при створенні пейзажних циклів використовував авторську світлину.

Неповторною своєрідністю відзначалась і пейзажна творчість іншого випускника Краківської академії мистецтв О. Новаківського (1872–1935), який майже одночасно з І. Трушем закінчував цю академію і подальшу свою долю пов'язав зі Львовом. Новаківський так само навчався у класі Я. Станіславського, з яким працював на пленері. «Новаківський малює різні пори року, вивчає зміни освітлення протягом доби, і хоча основною проблемою для нього залишається передача атмосфери, його колористична імпресія, поступово загострюючись, все більше відрізняється від благородної імпресіоністичної стриманості вчителя», – писав В. Овсійчук. Як справедливо вважає Н. Асєєва, драматично-експресивний живопис Новаківського ближче мистецтву Я. Виспяньського, в стильових шуканнях якого поєдналися риси символізму, сецесії, експресіонізму. Як і у

Виспяньського, мова його творів, включаючи й пейзажі, метафорична, вони набувають значення символів. Зображення дерев в його пейзажі «Весняний теплий день» (1911, к., о.) з Національного музею у Львові ім. А. Шептицького гнучкими контурами своїх гілок викликає асоціації з пейзажами С. Виспяньського. Мистець все більше відходить від настроєвої передачі природи у бік її динамізму і драматизму, що виявляється в його пейзажах з приватної збірки «Космач» (к, о.) (рис. 2.1.22), «Космач. Хмара», виконаних олією на картоні. Основою експресивного психологічного підтексту в них ставало загострення кольорових сполучень, що будувались на сполученні доведених до найінтенсивнішого звучання пурпурових, кармінних, жовтих кольорів, контрастуючих з глибокими холодними і синіми тонами. У пізніх творах («Повінь», «Гора Грегіт») мистець пише грандіозні за епічним звучанням пейзажі, створені фантазією мистця, але це вже наступний період.

2.2. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920-і – 1940-і р.р.)

З проголошенням в Україні у 1919 р. радянської влади за нових соціально-політичних умов пейзажний жанр втрачає свою домінуючу роль, якої він досяг в попередній період. Напередодні за короткий час один за одним пішли з життя всі головні представники харківського осередку – у 1916 р. М.Ткаченко, у 1917 р. П.Левченко і С.Васильківський, у 1919 р. М.Беркос. З Одеси, де радянська влада була встановлена у 1920 р., емігрували Г. Головков, П. Нілус, М. Кузнецов, С. Колесников, у 1921 р. вмер К. Костанді. З Києва, де боротьба проти більшовизму набула особливо тяжких форм, у 1920 р. емігрував А. Маневич. У 1919 р. бандитськи було вбито О. Мурашка. Західний регіон України увійшов до складу Польщі і до 1939 р. не знав такої масової еміграції діячів культури, як це відбувалося на сході і півдні українських земель.

З відомих майстрів пленерного пейзажу на теренах радянської України залишався М. Бурачек, обраний одним з професорів Української академії мистецтва, створеної у грудні 1917 р. у Києві, де він очолив пейзажну майстерню. В кінці 1910-х – 1920-і рр. мистець продовжує працювати над опануванням власного неповторного стилю, пише міські пейзажі «Морозний ярмарок. Миргород», 1917; «Міський пейзаж»; Київський Михайлівський собор», 1919; «Зимовий пейзаж з церквою і дзвіницею, 1921 та ін., в яких помітні відлуння не лише імпресіонізму, а й постімпресіонізму. Особливо це відчувається в «Міському пейзажі», що належить Львівській Національній галереї ім. А. Шептицького і в капітальній монографії В. Сусак «Українські мистці Парижу. 1900 – 1939» помилково приписується Северину Борачоку [288, с. 239, 402], хоча в нижньому правому куті пейзажу досить чітко прочитується підпис «Бурачек». У кожного з цих українських майстрів своя стилістика. Для С. Борачока не є характерним дрібний мазок, його живопис ближче до сезаннівських принципів у композиційній побудові і колористичному вирішенні. Бурачек же, навіть коли він звертався до здобутків постімпресіонізму чи набідів, в основі своєї творчості не поривав з імпресіонізмом. Окрім того, В. Сусак жодного разу не згадала самого М. Бурачека, про його перебування у 1910–1912 рр. в Парижі, де він, цілком ймовірно, мав зустрічі з українськими мистцями Паризької школи.

Бурачек не просто залишався послідовником імпресіоністичних віянь, а переосмислював їх, намагався надати їм сучасного вигляду. Для нього не так важливо було зобразити сам об'єкт, як відтворити атмосферу, що його поглинає, «а в ній мерехтіння, рух, феєрію світла, співвідносячи чисті кольори сонячного спектру, замість суміші кольорів на палітрі» [234, с. 68]. Мистець виїжджає в села на Уманщині, пише краєвиди, що захоплюють своєю незвичайною барвистістю («У серпні. Погребище», «Вечір біля ставка. Погребище», «Місячний вечір. Дзюньків», усі – 1922, ЗХМ). Характерно, що

для Бурачека важливо було вхопити стан довкілля і передати враження від нього, а решту композиції мистець доопрацьовував в майстерні.

У 1920-і р.р. у Бурачека відбувається збагачення і вдосконалення техніки використання мастихіну. Вона стає по-справжньому віртуозною у відтворенні колірних і світлових ефектів. Досить важко знайти аналогічні досягнення у інших тогочасних українських пейзажистів. Лише у А. Маневича, на наш погляд, є кілька робіт із схожими технічними прийомами, як наприклад, «Острів Капрі» «Дерева» (обидві карт., о. НХМУ). Але мазок (або подряпання кінцівкою мастихіну) у Маневича є значно протяжнішими, ніж у Бурачека. Окрім того, Маневич іноді створює певну імітацію мастихінного мазка пензлем з жорсткою щетиною або напівзасохлим пензлем, продавлюючи пасту фарби до ґрунту, як у пейзажі «Симфонія весни» (1912, п., о. НХМУ).

Техніка живопису мастихіном у Бурачека має досить широкий діапазон – від стрімких мерехтливих і коротких мазків, подряпань до основи, мазків, що йдуть у найрізноманітніших напрямках, перехрещуючись, або йдуть у спокійному паралельному узгодженні, до нанесення кінцівкою мастихіну досить щільних нашарувань одразу декількох різних чистих фарб і роботи великою площинною плямою. Привертає увагу і те, що мистець використовував мастихіни з лопатками різних розмірів: як коротких і вузьких («Весняний сад», карт., о., приват. зб.), так і досить широких і довгих для посилення яскравості і декоративності звучання кольору фарби, покладеної на картон («Пейзаж. Дерева», карт., о., приват. зб.). Справа в тому, що при накладанні плями або розгладжуванні мазка мастихіном фарбові суміші стають більш щільними, яскравішими по насиченню кольором, що доволі часто використовують і сучасні пленеристи.

Досить майстерно мистець використовує і колір незабарвленого картону. При вивченні значної кількості етюдів-картин М. Бурачека доходиш висновку, що він писав в основному на незаґрунтованому картоні теплого коричневого кольору, який повинен бути ретельно проклеєним: інакше фарба

«просідала б» у ґрунт, і олійний живопис набув би вигляд матового темперного або гуашевого. До матовості, оксамитовості поверхні спрямовували свої пошуки, розширюючи діапазон технічних засобів у своїх пейзажних творах майстри різних регіонів України в 1900-х – першій пол. 1910-х рр. Втім у Бурачека кольори дзвінкі, насичені. Особливо це помітно в пейзажах, що з якихось причин не були завершені, як, наприклад, в етюдах «Сільська вулиця» (карт., о), «Дніпро восени» (1916, карт., о), «Дахи під сонцем. Київ» (1917, карт., о.), «Монастир у Межигір'ї» (карт., о.) та ін.

Часом М. Бурачек, працюючи на пленері, коли швидкоплинність освітлення вимагає дуже швидкої роботи, свідомо залишав частини картону незаписаними, а його колір використовував як елемент живописного рішення («Зима», 1917, карт., о. ЗХМ; «Хата в спеку», перша пол. 1920-х р.р. (рис. 2.2.23), «Будяки», 1928. карт., о. НХМУ та ін.). В деяких етюдах помітно, що мазок фарби «продавлюється» мастихіном до картону, але не до кінця, залишаючи її тонкий шар, крізь який просвічується теплий колір картону, створюючи складні напівтони («Сільська вулиця», карт., о., приватна збірка).

Якщо протягом 1920-х р.р. у творчій діяльності М. Бурачека досить чітко прослідковується прагнення «до формування своєї естетики національного варіанта імпресіонізму» в українському мистецтві [234, с. 69], то в 1930-і р.р. в умовах міцніючого тоталітаризму та спущеного згори у директивному порядку соціалістичного реалізму зберігати зв'язок з імпресіоністичними методами ставало досить небезпечним. Пейзажі дозволялися лише при відповідності ідеологічним завданням партії, коли в них зображувались колгоспи або індустріальні мотиви. Творчий метод Бурачека зазнає трансформації, що продемонстровано в етюді «Дорога в околицях Святогірська» (1937, к., о., НХМУ) (рис. 2.2.24), у полотні «Дорога до колгоспу» (1937, п., о. НХМУ). Практично всі роботи Бурачека 1930-х р.р. позначені рисами, характерними для доктрини соціалістичного реалізму.

Паралельно з цим мистець все більше використовує полотно як основу для письма, а не картон, щільність якого відповідає пружності металевого

мастихіну. Змінюється і сама манера накладання мазків пензлем. Пейзажі цього періоду, втрачаючи свободу і широту імпресіоністичного письма, виказують устремління мистця до більшої проробленості, закінченості. Бурачек створює вже пейзажі-картини, позбавлені притаманної йому раніше безпосередності, ліризму, поетичності, декоративності яскравого живопису («Остання хмара розсіяної бурі. Ставок у Комарівці», 1932, п., о.; «Чернеча гора, Дорога до могили Т.Г. Шевченка, 1938, п., о., ХХМ, «Березень», 1940, п., о. та ін.). Зрідка в цей період мистець працює у своїй улюбленій колись техніці – мастихіном на картоні. До неї він звертається в етюдах «Восени у парку в Харкові» (1930, пап. на карт., о), «Дніпро, Хмари насуваються» (1934, пап. на карт., о.), «Березневий вечір у Харкові» (1933, карт., о.) та ін., які не поступаються соковитим живописом етюдам 1900-х–1920-х р.р.

Із зміною статусу пейзажного жанру в 1920-ті р.р., що мало свої наслідки протягом подальшого двадцятиріччя, кількість майстрів, які в умовах радянської України продовжували пов'язувати свою творчість з оспівуванням краси рідної природи, ставала все більш незначною. Ними були, як правило, мистці з професійною освітою дорадянських часів. І хоча в УРСР з 1920-х р.р. діяло вже три вищих навчальних мистецьких заклади (у Києві, Харкові й Одесі), втім, відкидаючи академізм, вони були націлені, перш за все, на підготовку кадрів художньо-технічного профілю, авангардно мислячих майстрів. А після проведення реформи 1934 р. цей напрямок був заплямований за т. зв. «формалізм», і художню освіту в радянській Україні директивно було повернуто в старе академічне русло російської моделі, спрямоване на розвиток станкових форм образотворчого мистецтва.

З майстрів, що професійно сформувалися в дорадянський період, продовжував писати краєвиди киянин Г. Світлицький (1872–1948), вихованець Київської рисувальної школи М. Мурашка та С.-Петербурзької академії мистецтв, де навчався у І. Рєпіна, М. Кузнецова та працював у майстерні А. Куїнджі. Його творчість певною мірою складається з пленерних етюдів, де творчий метод мистця пов'язаний з переосмисленням здобутків

імпресіонізму. Характерними є насичені повітрям і сонцем «Дворик. Етюд» (1904, карт., о.) та два етюди до картини «Біля виру» (1915, пол., о.) з колекції Національного художнього музею України у Києві. Навряд чи такі свіжі, написані вільним енергійним мазком як на єдиному диханні, з численними «пробілами» пейзажі могли бути виконані в майстерні.

Закінчивши С.-Петербурзьку академію у 1901 р., Г. Світлицький до 1919 р. працював у мозаїчній майстерні при ній, щоліта відвідуючи Україну. Як талановитий учень А. Куїнджі, до того ж будучи музикантом, він умів чудово відтворювати ефекти місячного освітлення («Місячна ніч», друга чверть XX ст., НМЛ ім. А. Шептицького; «Сільська вулиця у місячному сяйві» (1920-і, карт., о., приват. зб.) (рис. 2.2.25); «Хата у місячну ніч» (1942, пап., темп., гуаш, приват зб.). Музична обдарованість майстра знайшла відображення в особливому, елегійно-сумовитому звучанні його творів.

Починаючи з 1930-х р.р., імпресіонізм в офіційних ідеологічних колах радянської України розглядається як вороже явище, привнесене з Заходу, як формалізм. У владних структурах всіляко намагаються протиставити мистців різних мистецьких спрямувань. Часом самі мистці, відстоюючи власні принципи, інших починають вважати формалістичними. Так було і з Г. Світлицьким. «Під час розгулу формалізму, – згадував він, – коли мене не вважали художником, знущались над моїм реалізмом..., я продовжував співати тієї самої пісні. Я намагався до кінця бути щирим у своїй творчості, не мудрувати, не кривлятися, а працювати, як відчуваєш, як розумієш» [356, с. 40]. Вимушений, як і Бурачек, звертатись до теми «щасливого колгоспного життя», щоб мати змогу виставлятися, Світлицький створює пейзажну картину, присвячену порі цвітіння в українській природі, де продовжує використовувати переосмислені засоби імпресіонізму, і називає її «Колгосп у цвіту» (1935, п., о.). Втім, як справедливо відзначила Н. Асєєва, в самому соціалістичному реалізмі залишалося так багато з імпресіоністичної спадщини, що «наприкінці 1940-х рр. радянським ідеологам знов доводиться

оголошувати... війну» т. зв. «формалізму», що включав й імпресіоністичні віяння [20, с. 154].

Окрім М. Бурачека, який в цей період продовжував працювати в Києві (до 1925 р., далі – в Харкові), та Г. Світлицького, в місті залишався і В. Кричевський, в багатогранній творчості якого (архітектура, книжкова графіка, сценографія, художник кіно) досить значне місце посів і пейзаж. Оспівуючи поетичну велич природи, відображаючи даровану нею радість, він, як і раніше, коли зачитувався «Теорією неба» І. Канта, у пошуках засобів виявлення «мінливості вічного», намагається передати ті миттєві зміни, що відбуваються в небесах, їх стані, «настрої» («Село за річкою». 1919–1920. НХМУ; «Київ. Поділ». 1920-і. Шевченківський національний заповідник, Канів). Його етюди («Хата». 1920-і. ПОКМ; «Кипариси. Крим», 1920-і (рис. 2.2.26); «Море», 1930-і, ПОКМ; «Труханів острів», 1935, ПОКМ та ін.) приваблюють увагу свіжістю чистих кольорів, пісенно-ліричним ладом. Разом з тим все помітнішим стає посилення рис декоративізму, силуетної виразності, притаманних стилістиці модерну, ремінісценції якого залишались в українському мистецтві і протягом 1920–1930-х р.р.

Продовження здобутків постімпресіоністичного живопису в 1930-х р.р. знаходить відбиття у пленерних пейзажах Л. Крамаренка (1888–1942), який здобував професійну освіту у другій половині 1900-х – на початку 1910-х рр. в С.-Петербурзі і Парижі. Вплив постімпресіоністичних надбань П. Сезанна, П. Боннара і особливо одного з набідів – П. Серюз'є, у якого український мистець навчався в паризькій академії Рансона, особливо помітний в його краєвидах кінця 1930-х рр., написаних на південному Кавказі і в Криму. Частина з них (п'ять пейзажів) донедавна знаходилась у приватній колекції І. Лучковського у Харкові, а нині передана до Харківського художнього музею. Серед них «Вулиця з кипарисами. Сухумі» (1936) (рис. 2.2.27), «Гудаути» (1938) (рис. 2.2.28), «Ранок біля моря» (1930-і), «У Криму. Ялта» (1936).

В цих роботах виявилось тяжіння автора до прохолодної блакитно-зеленуватої «сезаннівської» колористичної гами, колір набуває особливої сили і глибини звучання. Всі вони написані олією на полотні, письмо досить корпусне і створює характерну шорсткувату фактуру. Якщо «Вулиця з кипарисами. Сухумі» – це багатоплановий пейзаж глибокого простору, написаний із застосуванням мастихіну, що дає можливість вплавити одне в одне тонко нюансовані зелено-блакитні колірні сполучення, то сонячні «Гадаути» – це вільний рух пензлю, який створює феєричний ритм зелених кущів, розкидистих дерев і струнких тополь на другому плані, що разом із сонячними плямами і різноколірними постатями людей відтворює святковий настрій вулички південного містечка. Свіжість живопису створюється і тим, що художник не накладає один мазок поверх іншого, не змішує фарбу на полотні, а кладе знайденими чистими кольорами кожний мазок на своє місце, інколи створюючи маленькі просвіти між ними, що пожвавлюють живописну поверхню. В деяких місцях автор підкреслює форму м'яким контуром. Небо написане різноманітними вертикальними мазками, які не мають конкретних меж, але створюють своєрідну вібрацію повітря. Пейзаж «Ранок біля моря» написаний щільно покладеними роздільними корпусними ударами пензлю, а сміливе застосування в ньому яскравих колірних плям викликає асоціації з фовістичними творами А. Матісса.

Інтерпретатором імпресіоністичних ідей, прихильником плерного живопису в українському живописі, майстром, який певну частину творчості присвятив пейзажному жанру, залишався одесит О. Шовкуненко (1884 – 1974), вихованець Одеського художнього училища та С.-Петербурзької академії мистецтв. Як плерист, О. Шовкуненко наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. багато працював у техніці акварелі і був одним із засновників жанру індустріального пейзажу в радянській Україні. Мистець виконав серію плерних акварелей «Одеський суднобудівний завод» («В доці», «Ремонт гвинта», «Ремонт криголаму», всі – 1929 та ін.), а на початку 1930-х – серію акварелей «Дніпробуд» із 70 акварелей та гуашей, що стала

справжнім літописом цієї епохальної новобудови, написаної з таким піднесеним настроєм, блискуче використавши можливості імпресіоністичного етюд.

Шовкуненко розповідав: «Великі розміром, з аркуш ватману, акварелі писалися протягом одного сеансу: освітлення змінювалось швидко..., самі по собі мотиви захоплююче чудові, спонукали працювати «на одному диханні» [354, с. 11]. Роботу мистець розпочинав по підготовчому рисунку технікою «по-мокрому», завершуючи по мірі висихання вологи, іноді вживаючи білила. Прихильність до імпресіоністичних засобів виразності він зберігав і в другій половині 1930-х р.р., продовжуючи створювати акварельні серії, серед яких «Азовсталь», «Донецький металургійний завод». В цей період були написані «Молдавія. Село Строїнці. Сірий день» (1936) (рис. 2.2.29), численні міські пейзажі Одеси і Києва, що майже не збереглися і відомі лише по поштівках. Пленерні акварелі О. Шовкуненка відзначаються багатством композиційних та колористичних знахідок, поетичністю, прозорістю та світлоносістю насиченого кольору, віртуозним володінням технікою.

Разом з тим протягом 1920-х р.р. у розмаїтому малярському загалі Києва ще зберігався дух експериментаторства, незважаючи на те, що місто покидали мистці, творчість яких була спрямована на радикальні формотворчі новації (О. Екстер та деякі учні її студії), що знаходило відтворення і в пейзажному жанрі. Кубофутуристичні захоплення Богомазова (1880–1930) даються взнаки в його пейзажному творі «Київ. Глибочиця» (1927–1928) (рис. 2.2.30) з його кубістичним вирішенням простору, динамізмом композиції.

У кубістично-примітивістському ключі продовжував працювати В. Пальмов (1888–1929), який прибув до Києва з Москви у 1925 р. на запрошення І. Врони – директора Київського художнього інституту, де і розпочав недовгу викладацьку діяльність. У своїх краєвидах мистець відступає від натуральності речей, надає кольору головного значення у передачі настрою. «Обробляти колір, а не переробляти його на ілюзорну

дійсність стало моїм завданням», – говорив він [298, с. 213, 221]. Його пейзаж «Пальми в Японії» (1920) (рис. 2.2.31) є характерним для творчості цього періоду. Живопис витриманий у яскравих тонах, в ньому відчутний вплив сезаннівської системи. Холодні, насичені плями тіней контрастують із яскраво-рожевими і жовтими спалахами світла. Середньої щільності продовгуваті мазки кладуться не безсистемно, а лягають рядками від переднього плану у глибину, поступово скорочуючись, на раніш широко прописані великі фарбові плями. Особливо це характерно для трактування кущів, крон дерев і листя пальм, причому для кожного свій підхід у накладанні. Так, округлі кущі формуються роздільними мазками, ближче до переднього плану – широкими і продовгуватими, а йдучи у глибину, поступово скорочуються, підкреслюючи їх шароподібну форму. Подібний технічний засіб знаходимо у М. Вламінка «Ресторан де ля Машин в Бужевалі» (1905) або в пейзажі П. Боннара «Будинок серед дерев» (1918). Але згаданий пейзаж В. Пальмова витриманий у більш строгому рисунку. Етюд «Українське село взимку» (1920-і, приват. збірка) є теж типовим для творчого розуміння мистцем пейзажного мотиву.

Авангардистськими ідеями ще в дорадянський період у Києві захоплювався і А. Петрицький (1895–1964), який у 1918 р. закінчив Київське художнє училище, відвідував авангардну студію О. Екстер, а в 1922–1924 навчався у ВХУТЕМАСі і долучився до ідей конструктивізму. Далі починається харківський період творчості мистця, де він займається сценографією, графікою, станковим живописом і, зокрема, працює в пейзажному жанрі.

«Буйні за колірною гамою та ритмом» [250, с. 31] пейзажі А. Петрицького 1930-х р.р. відкривають нові риси у трактуванні сучасного міста, зокрема «Пейзаж. Сухумі» (1930-і, МХМ), «Харків уночі» (1934), «Парк у Харкові» (1935, НХМУ) (рис. 2.2.32), «Гавань» (приват. колекція). В останньому композиційне і колористичне вирішення плям гарячого жовтого і зелено-чорного, хоча і втримує відцентрові ритми полотна, але водночас

присутнє відчуття тривожного і чогось непередбаченого. Яскраві гілки дерев, що, як блискавки, спалахують на темному тлі по краях картини, стрімкі ритми паркової алеї, хмари і дими з труб заводу на горизонті активно посилюють цей настрій. Можливо, художник написав пейзаж під впливом німецького експресіоніста Л. Мейднера («Апокаліптичний пейзаж», 1912, пр. збірка), у якого сильно розвинуте почуття містицизму і тривоги передвоєнних 1910-х рр. (також у Е. Нольде і Е. Хеккеля).

Підкреслено емоційно написаний пейзаж А. Петрицького «Мерефа, спалена фашистськими загарбниками» (1943), що сприймається як художній документ епохи, втім про подальші мистецькі пошуки талановитого майстра тут вже не доводиться говорити.

Втім, якщо в період між двома світовими війнами плернерні шукання в українському пейзажному жанрі, такі актуальні в попередній період, як і пошуки з відступом від натуральності речей, ще мають якесь місце, то вести розмову про регіональні школи вже надто складно. В результаті ідеологічних утисків, обмежень свободи творчості, підпорядкування мистецтва державним владним структурам діячі художньої культури частіше змінюють місця мешкання. М. Бурачек переїжджає з Києва до Харкова, а А. Петрицький, який теж віддав певну данину пейзажу, навпаки. Л. Крамаренко переїжджає з Києва спочатку до Харкова, а потім до Москви, майстри плернерного етюда з Одеси П. Волокидін та О. Шовкуненко – з Одеси до Києва. Таким чином, регіональні особливості в розвитку плернеризму в даний період можна розглядати хіба що стосовно теренів радянської України і її західних регіонів, які до 1939 р. знаходились у складі Польщі.

Художній процес в цій частині України, що знаходилась за межами радянської ідеології, рухався шляхом продовження своєї західної культурної орієнтації та прагнення до формування системи національного мистецтва на базі етноцентризму, тобто сповідувались кардинально інші цінності, не сумісні з тими, що нав'язувались тоталітарною системою в колишньому СРСР. В духовно-культурній столиці Галичини, яким був Львів,

продовжували свою творчість майстри, що сформувалися до Першої світової війни і значною мірою очолювали художній процес у краї – І. Труш та О. Новаківський.

В своєму «шляхетному» живописі Труш і далі намагається переосмислювати відповідно до власних завдань досягнення імпресіонізму, поєднуючи їх із загальними для доби тяжінням до декоративності, наділяючи своє сприйняття природи елементами народного світосприйняття навколишнього середовища, власними переживаннями та філософськими роздумами. У середині 1920-х р.р. живописна манера мистця стає більш вільною. Свій поглиблений еккурс в життя природи він висловлює в низці лірично-філософських серій «Копиць сіна», «Сосен», «Пнів» та ін. У палітрі переважають охристі, зелені кольори («Пейзаж з березою», 1920-і; «Пейзаж із замком», поч.1920-х, НМЛ; «Луки і поля», 1930, НХМУ (рис. 2.2.33)).

«Труш, – вважає В. Овсійчук, – залишився вірним неоромантизмові, вірніше, сецесії, захопившись естетичною теорією Ригля, і визначав його творчість «настрєвий краєвид», повний відчуття життєвої гармонії, заспокоєння, глибинного споглядання» [217, с. 14]. А через гармонію картини прагне досягти гармонії людської душі попри всі життєві негаразди. І хоча Труш і Новаківський походили з одного мистецького гнізда, бо обидва були учнями Я. Станіславського, втім дуже по-різному зрозуміли багатогранність його творчої індивідуальності, відтворені і переосмислені в ній різноманітні нашарування, почерпнуті «з мистецьких традицій України, Польщі, французького імпресіонізму, романтично-настрєвих та символічних засад сецесії, а також японського мистецтва, що вкупі творили магію його живопису», як відзначав В. Овсійчук [Там само, с. 14]. Результатом духовного і мистецького розвитку Новаківського, уроків Я. Станіславського, особливостей його творчого темпераменту став більш міцний емоційний контакт із середовищем, ніж у інших учнів його вчителя. Замість пошуків гармонії світовідчуття – експресивно-динамічне сприйняття сучасності, скерованість у бік живописної експресії. У творчості Новаківського художні

течії не просто нашаровувались на імпресіоністичні живописні прийоми, бо навряд чи можна назвати ще когось з тогочасних українських мистців, який би зазнав такого впливу експресіонізму з його підвищеною увагою до драматичних емоцій, що відбилось і в пейзажному жанрі.

Новаківський виробив свою власну, неповторну художню мову, що багатьма рисами виражала суттєві сторони світосприйняття сучасних йому мистців, стверджуючи «нову на той час в Галичині культуру малярського вислову, культуру, що дихала великими уроками європейського мистецтва...» [55, с. 18]. Це відтворилось у справжній «нестриманості» живописної енергії для передачі скороминучості настрою у природі як протилежність існуючій споглядальності, заспокоєності.

В пленерних етюдах 1920-х р.р. «Собор Святого Юра при заході сонця» (1923, НМЛ) (рис. 2.2.34), «Гірський пейзаж» (1924, НМЛ), «Космач. Хмари» (1925, приват. зб.) написаних енергійно, широко, письмо ставало все більш експресивним, фарби бралися з палітри без розчинника, їх густота при протягуванні пензлем по поверхні основи подекуди давала «пробіли». Мазки наносились пензлями досить великих розмірів сміливими, впевненими рухами, часом накладались по тільки що прописаних місцях, а колірні суміші часто покривали попередні або «вплавляються» в них, що створювало враження безпосередності, свободи живописного трактування мотиву. Живопис ставав складним за колоритом, а виконаний за один сеанс етюд відтворював правдивість настрою засобами широких колірно-тональних відношень. Мазки з часом стають протяжними, набувають різноманітних напрямків, переплітаються і загибаються, перетворюючись у лінеарні, в'ються за формою дерев, хмар, будівель, набуваючи все більш символічного характеру. У пейзажі «Гора Грегит» (1931, НМЛ ім. А. Шептицького) вже не бачимо відкритого, широкого і вільного живопису насиченим кольором густо покладеної фарби. Ця насиченість тепер створюється великими контрастними колірними плямами з підкресленими

гранями. Зникає безпосередність «етюдної недовомленості», пейзажі стають більш задуманими і проробленими.

У 1920-і р.р. мистецький світ Львова поповнився талановитими емігрантами з Києва, творчість яких відбивала дух епохи і певною мірою пов'язана з пейзажним жанром. Такими були, перш за все, П. Ковжун та П. Холодний. Їхні краєвиди притягують увагу вишуканою тендітністю форм, тонким декоративним ефектом, поетичністю, репрезентують тенденції, що йдуть, головним чином, від модерну (рис. 2.2.36), хоча в графіці, яка стала основним предметом мистецької діяльності П. Ковжуна, прослідковується зв'язок з більш пізніми стильовими напрямками, зокрема, з ар деко.

Творчі прийоми П. Холодного з 1920-х р.р. ускладнюються, стають більш різноманітними. Чимало етюдів написані прозорими мазками по нефарбованому картону, теплий колір якого у багатьох місцях просвічується і бере участь у загальному колористичному рішенні. В цих етюдах значне навантаження несе лінія, чіткий контур, зроблений олівцем поверх тонкого живописного нашарування. Пейзажі «Зимовий етюд» (1921, карт., о., ВХМ), «Церква в Яворові» (1924, карт., о., ВХМ) вже виконані більш рельєфним, пастозним мазком з більшою колірною розкутістю. В пейзажі «Переправа» (1920) (рис. 2.2.35) художник вдало використовує темне тло, на якому яскраво світяться декілька молодих верб на березі річки, написані щільним, пастозним мазком.

Без імені і творчого доробку О. Кульчицької (1877–1967), випускниці Віденської художньо-промислової школи, не можна уявити мистецьке середовище Львова ХХ ст. Оцінюючи її роль, М. Драган писав: «Якщо І. Труш пробив нашому мистецтву вікно до Європи, то О. Кульчицька відчинила йому двері настіж (...), розкрила обрії у галицькому новітньому мистецтві і поклала підвалини під його розріст в усіх можливих і практикованих в Європі формах» [Драган]. Значну частину її спадщини 1920-х–1940-х р.р. складають пленерні пейзажі, частина яких виконана олією на

папері та картоні («Берези зеленіють», 1928, пап., о., ЛНГМ; «Квітучі луки», 1928, пап., о., ЛНГМ та ін.), але абсолютна більшість етюдів цих років зроблена в техніці акварелі. В них художниця втілила своєрідність природи та архітектури Гуцульщини. Невеликі за розміром (до 25 – 30 см по більшій стороні) акварелі насичені дивовижною грою сонця і прозорих тіней на деревах, гірських схилах Карпат, хатках, соняшникових полях, старовинних церквах.

Одна з акварелей початку 1920-х р.р. – «Брама в селі Шпиткові» (1921, пап., акв.) (2.2.37). Художниця використовує традиційну техніку акварелі «по сухому» і починає із заливок великих колірних плям по ледь наміченому, але точному рисунку з пізнішим ретельним моделюванням форми і простору окремими прозорими мазками (на відміну від акварелей О. Шовкуненка, який використовує таку ж техніку, але разом з роботою «по сирому»). Пейзаж Кульчицької вирізняється світлоносною насиченістю кольору, тональними контрастами, що передають прозорість повітря осіннього дня.

Свіжістю і поетичністю вирізняються акварелі «Гірські луки. Гребенів» (1925, пап., акв. ЛНГМ), «Хатка» (1930-і, пап., акв.). В них майстерно використані тональні і колірні контрасти, насичений колір у тінях, глибокий і чистий. Зелене у Кульчицької завжди складне, яке через обережне вживання прозорої чорної фарби з додаванням жовтих, голубих і синіх кольорів дає численні його варіації.

У багатьох плернерних акварельних аркушах кінця 1920-х – 1930-х рр. О. Кульчицька відтворює пам'ятки церковного будівництва. В основному вони написані на гладкому папері, що дає можливість ретельної проробки архітектурних деталей. Серед них акварель «Бойківська дерев'яна церква в Тур'є» (1928, пап., акв.).

Акварельна техніка використовується художницею в залежності від мети і творчого задуму. Якщо це короткочасний етюд окремого куточку природи («Верби», 1929, пап., акв.), то вона пише на щільному, фактурному

папері, який дає численні пробіли, що сприяють чистоті і свіжості звучання. Якщо ж вона створює розгорнуті у простір складні пейзажні композиції, розраховані на 2–3 сеанси, як, наприклад, «Гірські луки. Гребенів» (1925, пап., акв.), або «По дорозі до Великого» 1926, пап., акв., НГМЛ) (рис. 2.2.38), то обирає папір більш гладкий: він дає можливість писати великими плямами, які утримуються насичено у своїх межах, не переливаючись в інші. Передній план ретельно пророблюється у деталях, відтворюючи характер рисунку кущів, ялинок або квітів у траві. В таких акварелях відсутня імпресіоністична випадковість, яку часом вдало використовують акварелісти, кожна частка пейзажу старанно прописана в міру своєї значущості в композиції.

Наступний важливий крок зробив Р. Сельський (1903–1990), який навчався у Краківській академії мистецтв у одного з найвидатніших польських художників на зламі XIX – XX ст. Ю. Панкевича, а далі в очоленій ним філії цієї академії в Парижі продовжив професійну освіту. Коло інтересів молодого українського мистця в столиці Франції визначали П. Сезанн, П. Боннар, П. Пікассо, А. Матісс. «Конструкторами світогляду Сельського, – згадував ще один з мистців рідкісного таланту у Львові, яким був К. Звіринський, – були Марсель Пруст, Томас Манн і Зигмунд Фрейд, все інше було додатком і надбудовою» [216, с. 31].

На початку 1929 р. мистець повернувся до Львова й очолив тут художнє об'єднання «Artes», що обрало своїм гаслом мистецтво сучасне як за змістом, так і засобами виразу. Пейзаж зайняв досить важливе місце в творчих шуканнях Сельського. Зображуючи воду, небо, гори у різні пори року («Зима», 1929; «Порт в Гелю», 1930, «На узбережжі Геля», 1932; «Квіти в Карпатах», 1934; «Човни в Гелю», 1936 (рис. 2.2.39)), обирає для себе колір і світло як головні засоби для відтворення свого неповторного сприйняття світу, радості життєвих відчуттів. Він майстерно поєднує імпресіоністичну манеру письма з декоративністю кольору («Набережна Геля», 1931, ХХМ;

«Зима», 1933, ЛНГМ), віртуозно опрацьовує постімпресіоністичні живописні засади, дотримуючись чистоти і свіжості барв («Палуба корабля», 1931; «Околиці Кракова», 1938 (рис. 2.2.40)). Особливістю рідкісної манери в пейзажних творах Сельського, окрім переосмисленого застосування засобів імпресіонізму, постімпресіонізму, є звернення і до стилістики сюрреалізму. Утім, в ньому увагу українського мистця захоплював не таємничий світ абсурду, сповнений жахів та патології, а атмосфера незвичності, поетичні асоціації. Хоча потрібно відразу зазначити, що теми, віддалені від життя, не вабили художника. Він зображував те, що бачив на натурі, хоча, шукаючи синтезу побаченого у природі, приступав до його «логічного розвитку» в майстерні [216, с. 20].

Після розпаду Австро-Угорської імперії територія Підкарпатської Русі, здавна заселена русинами-українцями, відійшла до Чехословаччини. Майже у всіх сферах суспільного життя краю простежуються активні зміни, пов'язані з прагненням корінного населення до національно-культурного відродження. Відбувається відкриття закарпатського села з його унікальними традиціями та народним мистецтвом. Особливо значущою подією в художньому житті краю стало започаткування «Підкарпатського Барбізону» основоположниками закарпатської школи живопису Й. Бокшаєм (1891–1975) та А. Ерделі (1891–1955), які отримали професійну освіту у Будапештській академії мистецтв і так само, як і галицькі мистці, в міжвоєнний період були вільнішими у використанні кращих традицій європейського мистецтва, ніж це було в радянській Україні.

Повернувшись з полону після закінчення Першої світової війни у 1918 р., Й. Бокшай, окрім педагогічної роботи в Ужгороді, досить активно працює в пейзажі, а його творчі пошуки 1920-х р.р. пов'язані із застосуванням імпресіоністичних засобів письма. Облюбувавши Ужанську долину, він пише свої пейзажні твори часом за один сеанс або ж повертаючись на це ж місце іншим разом («Зимовий пейзаж», 1921; «Літо», 1922; «Ужоцька церква»,

1936). Захопившись місцевим краєвидом, Бокшай майже десять років використовує переважно пастель, а згодом переходить на олійний та темперний живопис. У 1920-і р.р. мистець відтворює краєвид, спираючись на реалістичний підхід з елементами імпресіоністичних засобів. Його живописні принципи в пейзажному жанрі залишаються по суті незмінними протягом усього життя. З часом мистець вивільняється від коричневих тонів, обираючи гаму чистих локальних кольорів.

Значну увагу Бокшай приділяє осіннім пейзажам з притаманними їм рисами сонячного настрою. Працюючи на пленері, мистець звертається і до зображення міської архітектури («Погляд на Підзамкову вулицю», «Базар в Ужгороді», 1927; Старий міст», 1927; «Вид Ужгорода», 1928 та ін.). Сонце майже завжди присутнє у творах мистця, а колористичні проблеми він продовжує розв'язувати імпресіоністичним методом. В пейзажних творах цього періоду присутній нахил до монументальності у вирішенні композиції, узагальненість у трактуванні міських будинків, вулиць, але з'являється і певна деталізація у проробленні передніх планів (як, наприклад, зображення води у краєвиді «Осінній парк»).

З початку 1930-х р.р. любов до ретельної обробки помітно бере верх над узагальненим письмом, а монументальне бачення переростає у панорамне в багатьох пейзажних творах («Гірський пейзаж», 1930-і, п., о., приват. зб.; «Алея», 1934, п., о., приват. зб., «Осінній мотив. Скалка», 1937, п., о., приват. зб.; «Село Ужок», 1939, п., о., приват. зб. (рис. 2.2.41)). Типовим для цього періоду є «Село Ужок». В ньому поряд з ретельною обробкою дрібним трепетним мазком землі і дерев переднього плану прослідковується узагальнена прописка дальнього. Як і інші краєвиди Бокшая, цей пейзажний твір насичений сонячним світлом, що передається сильними контрастами кольору і тону. Живопис соковитий, багатобарвний, в ньому присутні і вишукані нюанси – передній план зі складно розробленим кольором трави.

Подібне прослідковується і в пейзажах 1940-х рр. («Хатки над джерелом», 1940, п., о.; «Ужгород», 1947, п., о.; «Ужгородський замок», 1947, п., о. – усі в ЗХМ). В цей час мистець починає писати на збільшених розмірах полотна з наближенням до квадрата (до 100x110 см по більшій стороні). Художник пише середньої пастозності мазком, але не розжиженим. Залишається безпосередність бачення, поетичне переживання, злагожденість композиційної побудови, трепетний соковитий живопис.

Більш імпульсивний за складом характеру А. Ерделі з метою самовдосконалення та ознайомлення з найновішими мистецькими явищами їде до Мюнхена, де не міг обійти увагою рух експресіонізму. Перебування у 1923–1925 р.р. в Німеччині у Мюнхені, а у 1929–1931 р.р. в Парижі збагатило його мистецький кругозір та сприяло формуванню власної неповторної манери. 1925 р. мистець повертається до Мукачева і активно звертається до краєвиду, не відходячи від творчих пошуків та експериментів. Головним для нього стає не стільки просто зображення дерев, річок, гір, скільки передача душевного стану мистця, його постійного неспокою, постійного хвилювання, а основним засобом відтворення емоційного стану стає колір. Для творів Ерделі 1920-х р.р. характерним є пейзаж «Моя майстерня в Гаржилесі» (1929) (рис. 2.2.42), що має ознаки відлуння впливу фовізму з його буйством кольору – від блакитно-смарагдового до насиченого рожевого. Сміливими контрастами і барвистими колірними сполученнями приваблюють написані у 1920-і р.р. етюди «Літо у парку», «Воли біля водоймища», «Куточок саду».

Постійний неспокій, вічний рух, як основний лейтмотив творчих шукань Ерделі, супроводжується новими колористичними, композиційними знахідками в його пейзажах 1930–1940-х рр. Часом мистець працює на тонких нюансах обмеженої колірної гами, як, наприклад, написаних у 1930-х рр. пейзажних творах «Дорога у лісі», «Біля млина», «Пейзаж із річкою». В низці творів цього ж періоду майстер звертається до поліхромності, застосовуючи активні і навіть відкриті колірні модуляції («Дім в саду»,

«Гірський потік» – обидві 1930-і р.р.; «Міст у Дьорі» (1943). Пейзаж «Дорога над рікою» (1930-і) відзначається цікавим композиційним прийомом виразного повороту річки, що врівноважується протилежним рухом дерев. Низка творів 1930-х р.р., що включає «Мукачівський замок», «Річка», «Міський пейзаж» (рис. 2.2.43), «Скелястий берег», «Хутір», світлі і свіжі за живописом, написані олією «на одному подиху», легко, акварельно, приваблюють святковістю настрою у природі.

Важливим результатом педагогічної і творчої діяльності А. Ерделі та Й. Бокшая, зокрема і плерної практики, що сприяла відкриттю колористичного мікросвіту закарпатського пейзажу, стало формування з кінця 1920-х р.р. з їхніх учнів першого покоління художників Закарпаття, серед яких були А. Коцка, Е. Контратович, З. Шолтес та ін., які збагатили український живопис тонким відчуттям природи свого краю.

У 1930-і р.р. до гурту А. Ерделі та Й. Бокшая приєднався випускник Вищої художньо-промислової школи в Празі Ф. Манайло (1910–1978), який ще в студентські роки, подорожуючи по Закарпаттю, вивчав побут, народне мистецтво краю. Його мистецьке кредо базувалось на основі вивчення законів народної творчості, де головним вважається конструктивність. Цей принцип він застосовував і в пейзажних творах, пропускаючи краєвид через філософську призму свого світобачення. Характерними пейзажними творами для його своєрідної індивідуальності, що набувають символічного звучання, є «Похмуро» (1938), «Народна готика» (1940), «Вечір» (1942) та ін.

У 1930-і р.р. Манайло створює чимало пейзажів, працюючи у техніці акварелі, гуаші, темпер, на папері і картоні («Двір, 1930, пап., акв.; «Осінь», 1930-і, карт., акв.; «Над полонинами», 1936–1938, пап., темп. – усі приват. зб. – та ін.). Краєвид «Осінь» (рис. 2.2.44) написаний аквареллю на картоні у вертикальному форматі. Осінні яскраві барви приглушені. Дерев, трава акцентовані короткими вертикальними темними мазками. Етюд «Над полонинами», навпаки, написаний широко, з вільним використанням великих

насичених плям, які будують колірну композицію на соковитому контрасті смарагдово-зелених і кобальто-фіолетових барв. Починаючи з кінця 1940-х рр. і в подальшому мистець пише пейзажні композиції-картини, в яких свіжість і безпосередність живопису змикається з більш декоративним втіленням.

Визначну роль в подальшому розвитку української художньої культури в період міжвоєнного двадцятиліття відіграла українська мистецька еміграція в Парижі, що став лідером серед інших еміграційних центрів. Це був один з особливо активних періодів т. зв. «Паризької школи», до якої особливо близькими тоді були О. Грищенко, М. Глущенко, С. Борачек, М. Кричевський, В. Хмелюк та інші «українські парижани».

Одним з кращих колористів цього гурту став уродженець Сумщини О. Грищенко (1883–1977), який ще до еміграції, у другій половині 1910-х р.р., пережив період захоплення імпресіонізмом у своїх кримських пейзажах. Опинившись у Парижі, у 1920-х р.р. став відомим у Європі мистцем, виробивши свій власний стиль, спираючись на досягнення імпресіонізму, кубізму, експресіонізму, а «старе мистецтво дало йому віру у вічну живучість його та відвічний хист висловлюватися кольором і формою» [20, с. 144.].

Мистець постійно вирішував проблеми взаємозв'язку між кольором і рухом. Його краєвиди завжди наповнені виразами поетичної радості, надзвичайною внутрішньою енергією. Рухливий мазок – від широкого пастозного до тонкого дрібного – кладеться вільно, енергійно. Його плерерні пейзажі 1920-х–1930-х р.р. вирізняються особливою гармонійністю колірних рішень («Площа Вандом в Парижі», 1924, карт., о., приват. зб.; «Тулон», 1930, п., о.; «Каплиця в Валдаудемар», 1938 (рис. 2.2.45); «Порт Одьєрн», 1932, п., о. та ін.). Грищенка порівнювали з Ван Гогом, Ренуаром, Матіссом. Його твори знайшли своє місце у багатьох колекціях – від Третьяковської галереї до музею Боргеса у Філадельфії [20, с. 144.].

Як і О. Грищенко, серед «українських парижан», для яких головним у живописі були колористичні шукання, був В. Хмелюк (1903–1986). Вихованець Краківської академії мистецтв, в Парижі він зблизився з капістами, сповідуючи їх ідеї колоризму. У 1930-і р.р. його метод торкався системи фовізму, експресіонізму. Життя його творам забезпечували барви, світло і надзвичайна експресія. Його пейзажні етюди – це цілий вихор нервових мазків, що створюють багатство інтерпретацій настрою у природі. «Старий будинок» (1930-і, приват. зб., Львів) – один з таких етюдів, в якому енергія накладання мазків б'є через край і які накладаються з якоюсь неймовірною силою, створюючи складну колористичну гаму контрастних барв, що відтворюють атмосферу тривожного вечора у місті. Помітно, що мистець менш за все дбає, як ляже мазок: для нього головне – спіймати момент і виразити настрій, що охопив його від переживання мотиву. Етюди «Вечір на півдні» (1940), «Будинок під червоним дахом» (1947, пап., гуаш, приват. зб. Львів) (рис. 2.2.46), «Краєвид над морем» (1949) та ін. – це тяж боротьба і водночас гармонія кольорів і емоцій.

Яскравою творчою особистістю в когорті «українських парижан» став виходець з Новомосковська (нині Дніпропетровщина) М. Глущенко, який, занесений виром подій буремних 1918–1919 р.р. до Німеччини, отримав тут художню освіту і розпочав мистецьку діяльність. Опинившись у 1925 р. в Парижі вже з певним мистецьким світоглядом і певними технічними досягненнями, шукає власне обличчя у своїй творчості. Палаюча щирість при зустрічі з природою, не пережита багатьма мистцями, що «спеціалізувались» на пейзажі, супроводжувалась широкою, темпераментною манерою живопису, сприяли його визнанню як одного з найяскравіших, найнатхненніших колористів серед мистців Парижа.

Одним з характерних пейзажів паризького періоду М. Глущенка є пейзаж «Оливи» (1930-і, п., о., приват. зб.) (рис. 2.2.47), створений, очевидно, під час подорожі до Іспанії, де він написав низку етюдів. Невеликого розміру

(34x41), енергійно написаний на дрібнозернистому полотні, він відтворює кілька планів, де рядами розташовані оливи. Етюд витриманий у доволі темному колориті, побудований на складних зелених відтінках від коричнево-зелених до світло-смарагдових холодних тонів. Соковитий складний колір червоної дороги і землі протиставлено загальній холодній гамі в зелених тонах. Теплі просвічування світло-коричневого через негусто покладені мазки, а подекуди просто протерті пензлем розжиженим кольором по ґрунту, особливо на другому плані у правій частині полотна, дають можливість припустити, що ґрунт полотна був не білим і мав спеціально виготовлений колір (імприматуру) для полегшення загального колористичного рішення. Мистець не використовує широких пензлів, а пише середніми і дрібними. Помітно, що він, особливо на деревах, пише кольором, який спочатку знаходить не на палітрі, а змішує фарби прямо на полотні. Мазки експресивні, покладені швидко, лягають паралельними рядками. Притім, коли мистець пише верхівки олив, висвітлюючи їх і створюючи округлість форми, то не відриває пензель від полотна з кожним мазком, а енергійно створює свого роду безперервні «розчерки» кольором, кожний раз не схожі один на одного, під різноманітними нахилами. У процесі живопису мастихін не використовується, але у трактуванні тонких стовбурів олив переднього і заднього планів мистець вживає прийом продряпання зворотною кінцівкою пензля (черенком) їх рисунку. Подібні засоби живописної техніки М. Глущенко не раз використовував у пейзажах того періоду («Містечко у Франції», «Алея у парку» (обидва – 1930-і, приват. зб.), «На Ворсклі» (1939) (рис. 2.2.48) та ін.).

У своїх тогочасних пейзажних творах мистець звертався і до натурних акварелей, прорисованих пером і тушшю. Колір в них накладається на папір «по сухому» великими плямами, а подекуди додається «по сирому» (дерева, дахи будівель, небо). Після висихання рисунок поверх акварелі уточнювався витонченими, енергійними штрихами («Корсиканський мотив», 1931, пап., акв., туш, НХМУ; «Будинки», 1930-і, пап., акв., туш, ЦДАЛМЛУ, «Порт

Тулон», 1932, карт., акв., туш, НМЛ та ін.). Є і «чисті» акварелі, як, наприклад, «Французький мотив» (друга половина 1920-х – перша половина 1930-х, пап., акв., НХМУ). Але все одно в них поверх широкої колірної прописки яскравими фарбами чорним кольором штрихами і лініями невеликого розміру мистець підкреслює характер рельєфу (гори, передній план з деревами на ньому) невеликого розміру пензлем.

Переїхавши до Москви у 1936 р., а після визволення України від фашистів – до Києва, Глущенко вимушений був писати, як всі, втрачаючи свободу лірико-поетичного самовираження. Втім з приходом доби «відлиги», з другої половини 1950-х, пейзаж знову стає головним пріоритетом у його творчості, «у ньому знову прокинувся колорист, яскравий і натхненний» [78, с. 2], але це вже інший, подальший період творчої діяльності мистця.

В умовах задушливого ідеологічного тиску 1930-х–1940-х р.р. (після 1939 р. цей процес поширився і на західні регіони) офіційно витіснений на узбіччя мистецького процесу пейзажний жанр залишав за собою право на пленерний етюд, в якому мистці залишались поза межами фальшивої патетики, мали можливість щиро висловлювати свої особисті почуття, робота велась не для показу на виставках, а втеча у світ Природи лікувала душу. В період воєнного лихоліття народжується такий специфічний різновид пленерного пейзажу, як фронтові етюди і пленерні замальовки, що виконувались на фронтовій смузі у хвилини затишшя або після звільнення від фашистів наших міст і сіл, а також у самій Німеччині. На фронті написано чимало пленерних акварелей Г. Меліхова, В. Шаталіна, С. Шишка, А. Гавдзинського та інших українських мистців, які пішли на фронт. Як писав мистецтвознавець В. Петров, «боротьба за свободу країни, страшні випробування воєнної пори, радість перемоги, а потім і вплив очищуючого процесу, що почався у суспільстві, пробудили у вітчизняній культурі, незважаючи на увесь тягар і силу зла, що виявило себе у сталінські часи,

пристрасну жагу життя і любов до рідної землі, щире віру у «правду серця»...» [236, с. 110].

Пройшовши війну і повернувшись до Києва, один з найталановитіших українських пленеристів С. Шишко виконав низку високохудожніх пленерних пейзажів зруйнованого міста («Старий Поділ», 1944 (рис. 2.2.49), «Дніпро». 1944, к., о., 30х42 (рис. 2.2.51); «Київ. Вулиця Свердлова», 1944 (рис. 2.2.50); «Бабин яр». 1945, 32.5Х43; «Зима на Лук'янівці». 1946, п., о. та ін.). Ці твори стали початком багаторічної серії краєвидів Києва, над якою мистець, віддавши пріоритет пейзажному жанру, працював протягом усього життя.

2.3. Нові тенденції в українському пленерному пейзажі другої половини ХХ ст.

З другої половини 1950-х р.р. починається принципово новий період у мистецькому житті України. Виступ М. Хрущова на ХХ з'їзді КПРС (1956) і викриття культу особи Сталіна позначив початок змін. «Послаблення ідеологічного пресингу, – відзначав львівський мистецтвознавець О. Голубець, – справило в Україні надзвичайний ефект, який можна порівняти з дією раптово звільненої раптової пружини. Вона винесла на поверхню потужну, несподівану для багатьох хвилю національно-культурного відродження» [81, с. 106]. Починається активний пошук нових шляхів творчого поновлення. Із скасуванням сталінського режиму, з настанням «відлиги» змінилися критерії художньої цінності пейзажного твору [225, с. 56]. Міцніють ідеї необхідності безпосереднього спілкування мистця з природою, а етюдність вже не ставиться за докір художнику-пейзажисту, поціновується безпосередність сприйняття. Все більше набирає сили орієнтир і духовний поступ українських мистців до традиції лірико-поетичного напрямку, що став головною моделлю українського пейзажу з

часів набуття ним своєї національної специфіки в останні десятиріччя XIX ст., при всій множинності і несхожості індивідуальних манер і розмаїтті регіональних художніх шкіл.

Одним з перших початок нової фази пленерних пошуків поклав М. Глущенко. Поезія його пейзажних творів виявилась співзвучною настроям С. Шишка, який у 1929–1933 навчався в КХІ, але через загрозу бути репресованим в ті часи вимушений був виїхати до Ленінграда, де й закінчував професійну освіту. Прагнення до оновлення пейзажного жанру, розкриття його ще не використаних можливостей було близьким і вже післявоєнним випускникам Київського художнього інституту В. Забашті, С. Грошу, харків'янина Л. Чернову, закарпатцям І. Бокшаю, А. Кашшаю, А. Коцкові, групова виставка творів яких відбулась у 1956 р. і багато в чому стала відкриттям особливостей сприйняття природи представниками цього краю. Оригінальністю нових знахідок притягували увагу львів'яни Р. Сельський, В. Патик. Нові можливості переосмислення здобутків імпресіонізму відкривали живописці південної Пальміри, якою стала для них Одеса, – А. Гавдзинський, М. Шелюто, В. Литвиненко. З 1956 р. з приєднанням до України Криму, в процесі відродження пленерного пейзажу активно працювали мистці цього регіону – Ф. Захаров, В. Бернадський, П. Столярєнко та ін.

Піднесенню пленерного пейзажу, розширенню мистецького кругозору особливо сприяли організовані поїздки творчих груп у різні куточки держави, а часом і за кордон. Перша така група почала роботу в 1966 р. – «По Єнісею». Це був гурт акварелістів, який очолив харків'янин С. Луньов. Інші групи створювались для поїздок по Латвії, Естонії, Північній Осетії, Уралу, по Донбасу, Приазов'ю, Далекому Сходу та іншим регіонам.

Не менш важливу роль у розвитку українського пленерного живопису відігравала робота мистців у творчих будинках Співки художників. Такими були Всесоюзний Будинок творчості ім. К. Коровіна в Гурзуфі, база

творчості в Жденієві (Закарпаття), Будинок творчості Спілки художників України «Седнів» у Чернігівській області та ім. Р. Судковського (Миколаївська обл., Очаківський р-н). Українські мистці брали участь і в роботі пленерів інших союзних республік. В Росії це відома «Академічна дача», будинки творчості в Переяслові-Залеському, «Сенеж», «Стара Ладога». У Вірменії – Будинок творчості в Цахкадзорі, в Литві – база у Паланзі та ін.

Справжнім «всеукраїнським Барбізоном» став Седнівський будинок творчості [360, с. 18]. Саме йому українське пленерне мистецтво зобов'язане розвитком і багатьма досягненнями у 1960-і–1970-і р.р. Створений на древній Чернігово-Сіверській землі на території колишнього маєтку славетної сім'ї Лизогубів, де у свій час побувало чимало видатних діячів культури, зокрема Т. Шевченко (1846, 1847), Л. Жемчужников, О. Сластьон, Л. Лагоріо, Б. Грінченко, Л. Глібов, О. Афанасьєв-Чужбинський, В. Забіла та ін., седнівський будинок творчості став найпривабливішим місцем для роботи на пленері українських мистців, а його духовна атмосфера ставала важливим чинником у відновленні національної пам'яті і відновленні духовності.

Свою роботу Будинок творчості «Седнів» почав навесні 1964 р. Думка створити базу для пленерного живопису у мальовничому куточку незайманої природи на Чернігівщині виникла ще у 1950-і р.р. М. Дерегус так згадує про своє творче враження від зустрічі з Седневом: «Якось влітку ми з художниками подорожували по Україні, зокрема по Чернігівщині... З Батурина ми заїхали в Седнів поглянути на кургани, оспівані колись великим Кобзарем. Я був вражений красою природи Седнева і його околиць. Прохолода тінистих алей парку, величезний яблуневий сад, пагорби, що спускалися до річки, багатопланові далі, що простяглися до горизонту, голубі озера в даличині... – все це полонило назавжди» [Цит. за: 256, с. 11]. Часто тут працював В. Шаталін. Він і був одним з тих, кому належить особлива заслуга у створенні Седнівського будинку творчості.

З 1964 р. і до початку 1990-х р.р. у Седневі щороку, зазвичай по 40 днів, працювали кілька творчих груп, до складу яких входило до 20 учасників. Завершувалась робота групи виставкою в Києві, що ставала «важливою резонансною подією в культурному житті» міста [284, с. 3]. За висловом В. Чепелика, голови Національної спілки художників України, «кожний пленер вносив свіжий подих у творче життя, тому седнівські пленери... можна з цілковитою певністю назвати постійно діючою школою фахової майстерності українських мистців» [Там само, с. 3].

Часто керівником седнівських груп був М. Глущенко. З другої половини 1950-х років мистець повертається до творчих принципів своєї молодості, починаючи своє «відродження», насамперед, у пленерних краєвидах, яких пише багато. Серед них «Весняний вечір» (1957, п., о, приват. зб.), «Рожева весна. Конча-Заспа» (1956, п., о, ДХМ), «Квітневий вечір» (1957, п., о, Горлівський худ. музей), «Квітень у Карпатах» (1958, п., о, ДХМ) і інші. В цих пейзажах ще зберігається тяжіння до картинної проробки, виявлення деталей. Манера письма спокійна і врівноважена при досить великих розмірах (80x100, 70x100, 90x70).

Але вже на початку 1960-х р.р. М. Глущенко приходить до підкреслено звучного фактурного живопису, насиченого кольору, сміливого використання контрастів. Переосмислюючи уроки постімпресіонізму, побудову форми мистець веде кольоровими плямами. Його пейзажі тепер вирізняються декоративно-площинною організацією, вільним і узагальненим письмом, викликаючи асоціації зі стилістикою фовізму.

В своїх пленерних пейзажах Глущенко не «списує» мотив, а інтерпретує в залежності від тих почуттів, які викликані його спогляданням. В його краєвидах і колір, і форма, і композиція – все підпорядковано енергії, рухові, переживанню, тобто постімпресіоністичні прояви доповнюють деякі елементи експресіоністичної стилістики. Художник казав: «...Я не маю потреби писати виключно з натури, бо той час, коли пейзаж для мене був

просто об'єктивною реальністю, минув. Тепер для мене він – засіб втілення настрою, думок, переживань, філософського осмислення природи як основи життя і творчості людини...» [Цит. за: 78, с. 2].

Глущенко працює олією не лише на полотні, але й на картоні («Краєвид з човнами», 1960, к., о, Краматорський худ. музей; «Форум уночі», 1962, к., о, НХМУ; «Етюд з церквою», 1968, к., о, Краматорський худ. музей; «Седнів узимку», 1968, к., о, приват. зб. і ін.). Його пейзажі більшістю написані в один сеанс, тому живопис завжди свіжий, насичений кольорі, густий і щільний. Творчий метод художника був досить своєрідним: він видавлював чисті фарби із туб прямо на полотно чи картон і великими рухами пензлю і мастихіну енергійно писав, створюючи «враження, справді, музики і рухів, від того кольору і самого полотна...» [334, с. 10]. Такий живописний метод вимагав особливого психологічного і емоційного напруження, майстерності і високого професіоналізму.

Засоби нанесення фарб на площину дуже різноманітні. Наприклад, у пейзажі з колекції Краматорського художнього музею «Етюд з церквою» (1968), написаному на картоні олією розміром 61x85,5, художник швидко зробив прописку напіврозжижженими фарбами зелений передній план з червоною дорогою, яскравий оранжево-червоний середній план і синьо-зелений дальній. В деяких місцях він накладає ще по декілька широких мазків на передньому і дальньому планах, але середину площини залишає у початковому вигляді, тим самим зберігаючи чистоту і яскравість прозорого кольору, що світиться через білий ґрунт. І лише у верхній частині цієї яскравої плями він трохи зняв мастихіном фарбу, зробивши її ще прозорішою і звучнішою.

Пейзажі «Весняна повінь» (1968, п., о, НХМУ) (рис. 2.3.55), «Абрикоси цвітуть» (1970, п., о, приват. зб., Київ), «Пейзаж» (1970-ті, к., о, приват. зб., Київ), «Зима в Седневі» (1972, к., о., приват. збірка) (рис. 2.3.52), «Весняна ніжність» (1976, к., о, приват. зб.) і інші роботи кінця 1960-х–1970-х р.р. написані широкими щільними мазками в один сеанс на пленері. Етюди

«Зимове сонце» (1976, к., о, приват. зб.) (рис. 2.3.56), «Зимове сонце» (1970-ті, к., о, приват. зб.) явно написані художником на пленері у морозну погоду на щільному емульсійному картоні, коли фарби стають густими і їх важко накладати (художник спеціально їх не розжижував для полегшення письма, як це роблять багато пленеристів у холодну погоду). Тому він застосовує мастихін, розподіляючи їм фарбу великими енергійними плямами і змішуючи їх прямо на картоні. Подекуди гілки на деревах продряпані черенком пензлю.

В етюді «Адріатика» (1976, п., о, приват. зб.) Глущенко використовує мастихін, продряпавши їм зображення синьої води до білого ґрунту, таким чином визвавши яскравий мерехтливий блиск на хвилях, який звичайним накладанням білої фарби пензлем створити складніше, тим більше, що ці продряпання на зернистому полотні створили «рвані» їх межі, які значно підвищили ефект блиску.

Чимало пейзажів 1975–1977 років художник пише без щільного нашарування фарби, живопис його нагадує темперу, створюючи ще більше мажорних акордів (і викликаючи асоціації з творами П. Боннара), таких, як «Сонце на морі» (1974, п., о, Краматорський худ. музей), «Травнева феєрія» (1975, п., о, ДХМ) (рис. 2.3.53), «Травень» (п., о., Красноградський худ. музей) (рис. 2.3.54).

Велика кількість етюдів зроблена художником аквареллю. Вони вирізняються особливою кольоровою насиченістю і звучністю, вільністю прийомів і засобів у цій техніці, не поступаючись, а у деяких і перевершуючи олійні пейзажі у декоративній силі кольору («Кримський пейзаж», 1970-ті, пап., акв., приват. зб.; «Зелена галявина», 1970-ті, пап., акв., приват. зб.; «Скелі в Гурзуфі», 1973, пап., акв., приват. зб.; «Захід сонця. Паланга», 1973, пап., акв., приват. зб.). Складним переплетінням акварельних мазків за стилістикою вони нагадують олійні пейзажі останніх років, зокрема згаданий вже пейзаж «Травнева феєрія»

Окрім прекрасно обізнаного з кращими досягненнями західноєвропейського мистецтва М. Глущенка, який, переосмисливши їх, у післявоєнний період значно розширив горизонти українського пейзажного живопису, серед київських майстрів, починаючи з середини 1950-х р.р., пейзаж, як основну сферу своєї творчості, обрав С. Шишко (1911–1974) з його проникливим ліризмом, пристрасною закоханістю в природу України. Неодноразово працюючи в Седневі, він виробив свій особистий погляд на пейзаж. Художник починає працювати лише тоді, коли, за його словами, «поетичне, красиве, насамперед у колірній гамі, відкривається в самій реальній дійсності, коли відчуваю, що не можу не писати... Важливу роль при цьому відіграють не тільки безпосередні враження, а й спогади, асоціації, навіть мрії» [351, с. 8].

Безпосередність і простота етюдів поєднуються в його роботах із завершеністю і глибиною композиційної і колірної розробки. Пленерні пейзажі цих років в основному написані на полотні розміром від 50х70 до 80х100 см. Ретельна проробка планів і деталей, засоби накладання мазку свідчать про те, що частина з них виконувалась у кілька сеансів, як, наприклад, «Весна в Карпатах» (1955, п., о.), «Село Сніжки» (1961, п., о., Краматорський худ. музей), «Полудень» (п., о., НХМУ) та інші.

Художник пише і невеликого розміру етуди на картоні або на полотні, наклеєному на картон (35х50,5, 50х70, 25х35), які вирізняються більш вільним мазком, широким сміливим письмом («Дорога на Говерлу», 1954, к., о., НХМУ; «Закарпаття», 1955, к., о., ЗХМ; «Верби», 1958, п. на карт., о., приват. зб., Київ; «Село над озером», 1961, п. на карт., о.).

Поступово художник виробляє свою живописну манеру. На відміну від широкої, темпераментної, декоративної манери Глущенка живопис Шишка відзначається досить стриманою гармонією. В ньому не витісняється повітря, а його суб'єктивне переживання світла, кольору, простору більше відповідає імпресіоністичній традиції. Мазки у численних варіаціях вплавлені один в одного, кладуться поверх нижніх, змішуються і переплеіаються, буквально

пульсуючи на полотні. Художник пише широкими пензлями, часто направляючи удари ними по вертикалі і горизонталі, причому дрібні деталі так само пише тими ж широкими пензлями («Київ. Міст метро», 1967, п., о.; «Зимою в лісі», 1963, п., о. (рис. 2.3.58); «Літо», 1958, п., о., приват. зб., Київ; «Липа Т.Г. Шевченка в Седневі», 1963, п., о., Державний музей Т.Г. Шевченка (рис. 2.3.57)). Таким чином художник створює живу, трепетну фарбову поверхню, насичену енергією його темперамента.

Є етюди, в яких Шишко легкими доторканнями пензлю і «протягуванням» ним з достатньою кількістю взятої фарби по тільки що прописаній свіжій колірній плямі створює вплавлені нитки-сліди від щетини пензлю, ускладнюючи фактуру і колір, що нагадує і по-своєму відновляє техніку С. Васильківського в етюді «Дергачі. Харківщина» (п., о., ХХМ). Схоже бачимо в роботах «Блакитний травень» (1970, п., о.), «Весняна вода» (1972, п., о.). Часто художник пише небо тонким шаром без видимих мазків, на відміну від інших частин етюду, щільно оброблених.

Протягом усього життя С. Шишко писав етюди Києва, сповнені відчуття повноти життя, радості від його відновлення, характерної для духовної атмосфери післявоєнних років. Витонченою майстерністю відзначаються його пленерні краєвиди «Київ. Хрещатик» (1973, п., о.) (рис. 2.3.60), «Листопад» (1975, п., о.), «Київські тополі» (1979, п., о.), «Київ. Парковий міст» (1979, п., о.). В них мистець використовував зазначені вище прийоми і техніку живопису, яка досягла у 1970-х роках особливої широти і майстерності.

У 1960-ті – 1970-і р.р. «пейзаж настрою» не тільки ставав домінуючим у творчій практиці багатьох українських пейзажистів, а й посідав все більш помітне місце в багатогранній творчості мистців, які більше займалися іншими жанрами. Видатна українська художниця Т. Яблонська (1917–2005) багаторазово працювала в Седневі, починаючи з перших років існування творчої бази (тепер тут на головній алеї стоїть на її пошану пам'ятник). Для українського пейзажного мистецтва седневські етюди Т. Яблонської стали

справжнім одкровенням. Вона писала невеликі, надзвичайно поетичні полотна, використовуючи техніку дрібного мазка, що вплаплюється у живописну пляму, створюючи сповнені гармонії, складні за колористичним вирішенням пейзажі-етюди, підкорюючи цій техніці і композицію, що виявлялось у наближенні до глядача седнівських будівель, дерев у садку, невисоких огорож. Інколи в таких пейзажах-етюдах з'являлась постать людини в єдності з гармонією цілого. Її етюди-картини, особливо 1980-х рр., що викликають асоціації з плернерними експериментами Д. Бурлюка, якого за мерехтіння дрібного мазка називали «українським Сіслеєм», або ж перегукуються з ранніми імпресіоністичними творами О. Богомазова, притягують увагу не експресією настрою, а, навпаки, філософським осмисленням буття, спокоєм, заглибленістю світопоглядання «Старий дуб», 1976, п., о. (рис. 2.3.64); («Граки клопочуть», 1984, п., о., ДХМ; «Початок травня», 1984, п., о., ДХМ (рис. 2.3.63)). В останні роки життя, коли Яблонська втратила можливість пересуватись, обмежена простором свого приміщення, вона писала один і той же вид при різному освітленні, у різний час, подібно до французьких імпресіоністів.

Відлуння імпресіоністичного підходу в 1950-і р.р. відчутно, як писала Н. Асєєва [20, с. 148-149], і у Д. Шавикіна (1902–1965) – учня Л. Крамаренка і М. Бурачека в Київському художньому інституті (рис. 2.3.65, 2.3.66). Хоча він не віддавав перевагу саме пейзажному жанру, втім його полотно «Вечір на Дніпрі» (1957) залишається одним з найліричніших пейзажів в українському мистецтві другої половини ХХ ст. «На перший погляд, – справедливо відзначає автор, – твір далекий від канонічного імпресіонізму – й ретельно побудованою панорамною композицією, й стриманим непомітним мазком, що утворює «закриту» живописну поверхню, характерну для тогочасного радянського живопису. Проте в багатстві та красі кольорової гами, майстерності передачі світло-повітряного середовища, точно відтворених теплих тонах літнього неба та піщаних берегів, відблисках вечірнього сонця й нарешті, у самому світлому емоційному ладі пейзажу не

можна не побачити фахових навичок художника, набутих з досвіду попередніх поколінь, зокрема досвіду імпресіоністів» [20, с. 149].

Прихильність до імпресіоністичного світогляду і засобів виразності серед київських мистців продовжує зберігати в своїх пейзажних творах, сповнених чистоти і звучності насиченого кольору, О. Шовкуненко («Пейзаж», 1950, п., о., колекція галереї «Антик-Центр», Київ (рис. 2.3.68); «Повінь. Конча Заспа», 1954; «Весна», 1955, приват. збірка А.В. Шовкуненка (рис. 2.3.67); «Взимку», 1957, НХМУ (рис. 2.3.68) та ін.)

Потерпівши чималі втрати в розвитку пейзажного живопису в попередній період, нове покоління мистців сонячної приморської Одеси на новому історичному витку зосереджує чимало зусиль на відродженні пейзажного жанру. Безпосереднім наступником і продовжувачем традицій одеської художньої школи став М. Шелюто (1906–1984), який у 1931 р. закінчив Одеський художній інститут (у П. Волокидіна). Якщо на початку творчого шляху в кінці 1920-х р.р. його стилістика близька мові плаката, що було даниною часу, то в післявоєнний час, пройшовши фронт і повернувшись до мирного життя, він, багато працюючи на природі, стає поетом кольору, майстром ліричного пейзажу, пише чарівні краєвиди Київщини, Чернігівщини, Одеси, Криму.

В контексті становлення і розвитку пленерного руху в Україні у другій половині XX ст. чимале значення відіграв Крим з його Будинком творчості ім. К. Коровіна в Гурзуфі. З 1954 р., із входженням Кримської області до складу УРСР, ця колишня дача-майстерня К. Коровіна стала підпорядкованою Спілці художників України. На пленерах 1950–1970-х рр. тут працювали кияни М. Глущенко, Д. Шавикін, С. Шишко, закарпатець А. Кашшай, одесит М. Шелюто, кримчани В. Бернадський, Ф. Захаров, П. Столярєнко і багато інших українських художників.

Для поетичної душі М. Шелюто кримська природа з її вологим світлоносним повітрям, морем і горами, крім його Одеси, стала особливим джерелом натхнення. Мистець пише все нові і нові «пісні в кольорі»,

втілюючи через знайдену гармонію кольорових відношень свої почуття, переживання («Весна в Криму», 1955; «Пляж в Артеку», 1955 (рис. 2.3.70); «Гурзуф. Яблуна», 1955). В живописному образі місцевостей, де він працює на пленері, знаходимо відлуння і розвиток прийомів К. Костанді, І. Похитонова, К. Коровіна. В низці творів стає помітним, як інтерес до імпресіоністичних засобів трансформується у Шелюто і його увагу привертає умовність живописної форми Сезанна («Човен на річці», 1973, к., о. (рис. 2.3.71)).

Спадкоємність традицій одеської школи пленерного живопису та вихід на новий етап демонструє і живопис вихованця Одеського художнього училища А. Гавдзинського (1923 р.н.). Закінчивши його у 1950 р. і пройшовши перед тим війну, свою величезну жагу до оновлення життя, романтичну віру у світле майбутнє мистець втілює у своїх глибоко ліричних пейзажних творах, зображуючи місця, де йому довелося побувати, – новобудови Нової Каховки, чарівну природу Седнева, Крима, краєвиди польських Кракова і Вроцлава, а головне – улюбленої Одеси з її особливим світло-повітряним середовищем, її вулиці, парки, берег моря.

З особливою увагою Гавдзинський ставився до маленьких етюдів, вважаючи, що в них найбільше правди, бо в них передається певний стан природи, світло («Надвечір, 1977» (рис. 2.3.74)). Пишучи, мистець висвітлює палітру, звертаючись до роздільних мазків, чистих кольорів. «Колорит багатьох його творів, – відзначає А. Носенко, – можна охарактеризувати як перламутровий. Для досягнення гармонійної цілності мистець використовує кольорове тонування ґрунту (імприматуру) ніжно блакитного або рожевого тону. Просвічуючи між мазками фарби, світлий фон об'єднує і надає живопису світлоносності, що виходить наче зсередини полотна... Чергування просвітів полотна і пастозних мазків різної величини і форми, що часто переходять в пунктир або точку, продряпування черенком пензля створюють ефект динамічної насиченості простору. Фактурне багатство поверхні дозволяє створювати сповнений життя живописний образ, передавати рух

потоків повітря, промені світла, найменших повівів вітерця, наступаючий туман або досвітній серпанок, що зникає з першими променями сонця» [215, с. 91-92], як в пейзажах «Седнівський парк» (1971) (рис. 2.3.73) «Седнівська церква» (1970) (рис. 2.3.72), «Гурзуф. Причал» (1990) та ін.

Живописна манера А. Гавдзинського стала продовженням пошуків одеської плернерної школи кінця XIX – першого двадцятиліття XX ст. з її прагненням до емоційної переконливості, імпресіоністичного розуміння світла і кольору.

Зустріч з М. Шелюто стала визначальною у творчій долі ще одного з учнів Одеського художнього училища, представника післявоєнного покоління В. Литвиненка (1930 р.н.), який закінчив професійне навчання у 1956 р. Його становлення як мистця відбувалось у період «відлиги». Якщо у ранній творчості цього живописця спостерігається тяжіння до плернерної традиції представників Товариства південно-російських художників («Посиденьки. Сосни», 1965, п., о. (рис. 2.3.75)), то в період творчої зрілості, який настає у 1980-і–1990-і р.р., відбуваються суттєві зміни в його світосприйнятті. В цей період його живопис стає ближчим до імпресіоністичного напрямку французьких майстрів. В буденному житті він вміє побачити красу осяяної світлом природи, найтонші кольорові нюанси і перенести все це на полотно («Зима», 1980; «На вулиці», 1995 (рис. 2.3.76); «Алея в парку», 1999 (рис. 2.3.77) та ін.).

Фактура багатьох його творів уподібнюється фресці. Мистець часто пише на зворотній стороні ґрунтованого полотна, що надає поверхні оксамитовості, без олійного блиску, любить використовувати фарбу з додаванням очищеного гасу, чим запобігає потемнінню живопису з часом. Разом з тим досить характерним для Литвиненка є кольорова імприматура або робота на записаних полотнах, коли таке фарбове нашарування збагачує фактуру твору. Вміє використовувати випадкові плями і записувати їх, а також вже знайдені певні суміші кольорів, характерні для його легкого, ефірного живопису [215, с. 104].

Сприятливий ґрунт надбання імпресіонізму знайши також в творчості Д. Фрумїної, Г. Мещерякової з їхнім особливим, ліричним сприйняттям кольорової краси світлоповітряного середовища південного регіону України, поетичної передачі враження від неї.

Важливу роль у розвитку пленерної практики у другій половині ХХ ст. відіграв не лише пленер в Седневі, Будинок творчості в Гурзуфі, а й Міжнародний пленер в Жденієво на Закарпатті, який почав роботу 1981 р. в селищі Жденієво і довколишніх місцях. Його організатором і натхненником став народний художник України А. Кашшай. Завданням пленеру було відтворення чарівної краси Карпат і Закарпаття, що зі своєрідною емоційною інтонацією прозвучала у творчості засновників закарпаської живописної школи у попередній період. Двоє з них – А. Ерделі і Й. Бокшай, на цей час пішли з життя, а Ф. Манайло і представники першого покоління учнів – А. Кашшай, І. Шутєв, А. Коцка, Е. Контратович, А. Борецький, З. Шолтєс, А. Добош та ін. стали учасниками пленеру. До них приєдналися мистці з інших місць України, Росії, Білорусі, Чехословаччини, Угорщини.

Видатним майстром українського пленерного пейзажу став уродженець цього краю, учень Й. Бокшай – А. Кашшай. Протягом усього творчого життя він писав на пленері, брав активну участь у творчих пленерних групах в Сенежі (1951), Гурзуфі, Хості, Мукачеві, Жденієві, Рахові, а також в Італії, Чехословаччині, Норвегії.

Ранні 1950-ті р.р. для Кашшай – це ще період пошуків власного шляху. Він тяжіє до імпресіоністичних вирішень, підходить до образного колірною тлумачення рідного пейзажу, його поетизації. Працюючи на пленерах в Карпатах протягом 1950-х р.р., мистець особливо полюбляє зимові краєвиди («Зима в Невицькому», «Відлига», обидва поч. 1950-х, к., о., приват. зб.; «Снігові вершини», сер. 1950-х, к., о., приват. зб.). Ці невеликого розміру етюди більше схожі на замальовки мандрівника, виконані швидко сміливим накладанням фарби. Втім вони значною мірою сприяли професійному

зростанню мистця. В них з'являється тенденція до узагальнення, вільного письма.

В пейзажах 1960-х р.р. Кашшай продовжує рухатись до більшої умовності, лірико-поетичного синтезу, продовжуючи традиції закарпатської школи. В роботах починає все активніше звучати фольклорне коріння його лірики. Він пише притаманними народному мистецтву Закарпаття дзвінками, чистими кольорами, краєвиди набувають яскравої декоративності. У композиціях з'являються контрастність, ритмічність, поєднані з мелодійністю колористичних вирішень. Живописні прийоми еволюціонують від легкого, тонкошарового письма до активної роботи пензлем, удари якого стають все більш енергійними, вивіреними і не потребують доробок і повторних доторкань. Мистець уникає особливої густоти фарби, а його олійний живопис нагадує роботу темперою. Краєвиди справляють враження легкості виконання, свіжості, чистоти кольору («Весняний настрій», сер. 1960-х, п., о., приват. зб.; «На водосховищі», 1965, п., о., ЗОХМ; «Гора Пікуй», 1967, п., о., ДХМ; «Зимовий мотив», 1969, п., о., ЗОХМ (рис. 2.3.78)).

З початку 1970-х р.р. в пленерному живописі Кашшай посилюється світлоносність, контрасти набувають драматичного звучання, письмо досягає все більшої свободи. Мистець може одним помахом пензлю покласти широкий мазок від одного до другого краю полотна, малюючи плавний силует гірського схилу. Формат твору наближається до квадрата, що диктується безкрайністю і спокійною величчю Карпат. Образне узагальнення, здається, досягає можливих меж. Монументальність звучання часом підсилюється застосуванням широкого, м'якого узагальнюючого контуру («Бабине літо», 1972, п., о., ДХМ; «Сутінки», кін. 1970-х, п., о., МХМ). Деякі краєвиди складають враження сміливого короткочасного етюду («Жовтень», 1970, п., о., ЗОХМ; «Околиця села», 1973, п., о., ЗОХМ (рис. 2.3.80); та ін.). Часом пейзажні твори Кашшай більш пророблені, картинні

(«Рожеві полонини», 1975, п., о., Краматорський худ. музей; «Весна в Невицькому», сер. 1970-х, приват. збірка (рис. 2.3.79) та ін).

Неповторна велич краси Карпатських гір й полонини прозвучала у творах учня А. Ерделі і Й. Бокшая в Ужгородській художній школі З. Шолтеса (1909–1990). Продовжувач традицій своїх вчителів, Закарпатської школи живопису, він постійно брав участь (разом із А. Кашшаєм, Е. Контратовичем та ін.) у пленерах в Жденієво, Рахові, Мукачево і інших місцях Закарпаття і Карпат. Пленерні пейзажі «Зимовий пейзаж» (1962, п., о., приват. зб.) (рис. 2.3.81), «Гірське село» (1973, п., о., ЗОХМ), «Гірська панорама» (1977, п., о., приват. зб.), «Зима в Карпатах» (1980-ті, п. о.), виконані під час роботи у творчих пленерних групах, свіжі і гармонійні за живописом, майстерні за технікою виконання, зберігають започатковану імпресіоністами форму ліричного пейзажа-етюда, в якій мистець висловлює своє сприйняття неповторного і характерного в природі рідного краю. Більшою декоративністю колірного вирішення відзначаються його краєвиди «Вечір над річкою» (1958, п., о., приват. зб.), «Рахівські полонини» (1967, п., о., ЗОХМ) (рис. 2.3.82), «Рідне село» (1971, п., о.).

Різнманітні засоби збагачення художньої мови у своїх пейзажних творах у першій половині 1950-х ще продовжує знаходити сам А. Ерделі, який стояв у витоків закарпатської школи живопису. Його краєвидам цього часу, що у своїй більшості написані на пленері, притаманна майстерність узгодження незвичайних яскравих колірних вирішень, вміння гармоніювати сильні декоративні контрасти кольору. Етюди виконані густим, щільним мазком. За основу береться полотно середнього зерна з білим ґрунтом («Хутір в горах», п., о., приват. збірка (рис. 2.3.83); «Весна в Карпатах», п., о., приват. збірка (рис. 2.3.84)). «Літній краєвид» (1952, п., о., ЗОХМ) – це пленерний пейзаж, написаний за один сеанс сміливим впевненим мазком. В ньому домінує щільний зелений колір, яскраво-рожеві діагоналі берегу річки є домінантою, що підсилює звучання зеленого на гірських схилах, а освітлені

світло-жовті дерева вгамовують загальний холодний колорит. У деяких місцях художник ударами мастихіну досягає необхідної узагальненості плями, водночас підсилюючи її звучання.

Розробку своєї художньої системи, побудованій на використанні принципів народного мистецтва, стихії народного світосприйняття, завершує у цей період ще один із засновників закарпатської школи живопису Ф. Манайло. Він зберігає експресію у трактуванні форм, яскравий поетичний підтекст. Характерним твором для цього часу є пейзаж-картина «Гірський пейзаж» (поч. 1970-х) (рис. 2.3.85). Вся у густому, гарячому золоті заходу сонця, повторюючи силуетом покрівлі неподалік розташовані гори, що наче врастають в небо, вона уподібнюється вічним формам природи. Робота наділена монументальністю, демонструючи вічне в скороминучому [242, с. 217].

Лірико-поетичного настрою і задушевності сповнені пейзажі львівських майстрів О. Кульчицької, Р. Сельського. В. Патика. З початку 1960-х Р. Сельський, як і М. Глущенко, «згадує» свою творчу молодість часів Паризької школи. У цей період він багато пише на пленері, використовуючи гармонійні чисті кольори, і одразу експериментує у формі, створюючи етюди-картини, оригінальні і незвичайні за композицією з елементами абстракції. Так, у пейзажі «Стовпи і хмара» (1970, п., о.) мистець зображує сильно стилізовані дерев'яні стовпи, що стоять на березі моря, обведені активним контуром. Вони займають усю поверхню полотна і лише через них проглядають вода і хмари.

Лаконічним колірним вирішенням і оригінальною композицією вирізняється пейзаж «Карпатський мотив з червоною короною» (1970-ті, к., о., приват.зб., Київ) (рис. 2.3.88). Зовсім невеликого розміру (20х29,5), він представляє декілька площин, що в узагальненому вигляді передають жовте небо, фіолетовий ліс на другому плані через екзотичні квіти-рослини, що ростуть з-під переднього краю картини. За ними яскравою червоною прямою

зображена корова надто умовного рисунку і жіноча постать. Живопис щільний, художник не виявляє окремих мазків, створює фантастичну гру декоративних плям. Схожими за манерою виконання є і пейзажні етюд-композиції «Золотий вечір на березі моря» (1960-ті, к.,о., приват. зб.) (рис. 2.3.86), «Новорічний мотив» (1982, п. на карт., о., приват. зб.) (рис. 2.3.87) і інші.

Пейзаж став одним із улюблених жанрів для учня Р. Сельського В. Патика (1926 р.н.). Його краєвиди вирізняються особливим темпераментним почерком. У своїй більшості вони написані олією на полотні. Майстер використовує специфічні за відтінком колірні контрасти червоного і зеленого, білого і чорного, оранжево-жовтого і синьо-фіолетового. Ці колірні контрасти підвищують емоційну напругу і настрій у мотиві. Колір для нього – це емоція, якою передається те, що відчуває мистець.

Деякі твори 1970–1980-х р.р. через насиченість і чистоту декоративного кольору звучать драматично. Наприклад, пейзаж «Село Чорний острів» (1976, п., о.) (рис. 2.3.89) – це етюд, написаний за один сеанс впевненою рукою з використанням сильних контрастів чорного, фіолетового і зеленого кольорів, які створюють тривожний настрій. Мазки кладуться як «по формі» (дахи будівлі, стіни), так і у вільних напрямках (небо, дерева, трава переднього плану) густими нашаруваннями. Такими є і пейзажі, «Околиця села Шевченкове» (1981, п.,о), «Криворівня» (1980-ті, п., о.), «Ранок над Дніпром» (1982, п., о.), «Осінь на Гуцульщині» (1984, п., о., власність автора) (рис. 2.3.90).

У другій половині ХХ ст. все більш активним стає художнє життя Криму, де працює художнє училище ім. М. Самокиша, міцніє музейна справа, започатковуються колективні пленери, формується мистецька школа зі своїми специфічними регіональними рисами, в якій, цілком природньо, пейзажний жанр зайняв особливе місце. Серед мистців, які закладали основи

цієї школи, чільне місце займають майстри пленерного пейзажу Ф. Захаров, В. Бернадський.

Усе своє життя Ф. Захаров (1914–1994) присвятив оспівуванню природи Криму, хоча часто і плідно працював і у Седневі. Витоки творчості мистця слід шукати в традиціях «Союзу російських художників», французьких імпресіоністів, творчій спадщині К. Коровіна. Етюди 1950-х р.р. художник пише в традиціях тонального живопису ХІХ ст. («В Ялтинському порту», 1955, п., о; «В старій Ялті», 1958, к, о.). З початку 1960-х відкриває нові технічні і колористичні можливості, а головним засобом творіння обирає колір. Характерним для його живопису стає фактурна виразність, яку він створював вільним накладанням широких, пастозних і енергійних мазків. Колірне вирішення творів мистця вирізняється особливою вишуканістю складних сумішей чистих фарб, часто змішаних в процесі самого письма на полотні або картоні засобами вплавлення одного мазка в інший («Кримський вечір», 1970-ті, к., о. (рис. 2.3.92)). Мастихін художник використовує, якщо потрібно акцентувати важливий мазок або пляму (наприклад, білі хмари в етюді «Весняна пора» (1970-ті, к., о.), або дахи в етюді «Бахчисарайські дахи», п., о., приват. збірка (рис. 2.3.93)). Захаров іноді залишає чисте полотно, яке виконує те ж колірне навантаження, що й інші відтінки, наприклад, снігу, прописані фарбою («Зима в Переяславі-Заліському», 1960-ті, к.,о.).

Ф. Захаров часто працював у Седневі. Тут було створено велику кількість етюдів-картин, серед яких «Повінь» (1974, п., о., МСМУ) (рис. 2.3.91), «Весняна пора. Седнів» (1970-ті, к., о.), «Весна», к. о. (рис. 2.3.94), «Будинок у степу» (к., о.) (рис. 2.3.95) і інші, що збагатили український пленерний живопис надзвичайно світлим і яскравим колоритом. «Кримський» підхід до живописних вирішень прослідковується у багатьох седнівських мотивах – чи то зимовий день, чи весняна повінь, чи пора золотавої осені.

Ще один співець Криму В. Бернадський (1917–2009), який так само вніс значний внесок у формування Кримської художньої школи, був автором психологічних портретів і сюжетних картин, але головну увагу приділяв пленерному пейзажному живопису. Його численні пейзажі Криму, особливо Гурзуфу, Седнева виконані в імпресіоністичній манері рельєфним, насиченим мазком, виявляють найрізноманітніші нюанси сонячного світла.

В етюдах 1960-х р.р., написаних у більшості на картоні, художник шукає гармонії кольору, але не застосовує сильних контрастів: «Осінній день» (1960, к., о.), «Ранок у Коктебельській долині» (1965, к., о.), «Червоні виноградники» (1967, к., о.), «Стежка» (1969, к., о.) (рис. 2.3.96). З 1970-х рр. В. Бернадський створює цілі серії яскравих, з гармонійними контрастами, насичених чистим кольором картин-етюдів. Серед них «Стара вулиця в Гурзуфі» (1977, к., о.) (рис. 2.3.98), «Березень у Седневі» (1984, к., о.), «Зима» (1989, к., о.) (рис. 2.3.99), «Скелястий берег моря» (2001, к., о., приват. збірка) (рис. 2.3.100) і інші. Починаючи роботу, художник застосовує такий метод: швидко вкриває широкими прописками всю робочу площину напіврозжижженими фарбами, далі ускладнює кольори і уточнює акценти. Також одразу прописує головні контрасти і темні місця у всю силу тону і кольору, що не дає йому в подальшому знизити загальну активність і насиченість барв.

Сам родом з Чернігівщини, Бернадський любив працювати в Седневі, створивши тут чимало глибоко пережитих і наділених тонким відчуттям ліричного стану у природі краєвидів. Крім Захарова і Бернадського, у седнівських пленерах активно працювали кримчани П. Столяренко, В. Толочко, Н. Драгомирова та ін., які збагатили український пленерний живопис своїм розумінням кольору і світла, створили свою колірну конструкцію – особливу прозорість, тонку кольорову гармонію, пластичність просторових планів.

Висновки до розділу. Мистці різних регіональних шкіл в Україні двох останніх десятиліть XIX – перших двох десятиліть XX ст. в контексті децентралізації художнього процесу в Російській та Австро-Угорській імперіях, що розпочалась з другої половини XIX ст., прагнули до формування національної моделі пейзажного живопису. В оволодінні майстерністю роботи на пленері віддавали перевагу здобуткам європейської художньої культури. Навчаючись у провідних художніх центрах Європи, українські пейзажисти розробляли свої неповторні варіанти втілення новітнього європейського доробку і вводили український пленерний живопис в загальноєвропейський контекст. Характерно, що уміле використання привнесених із Заходу новацій супроводжувалось різноманітними самостійними знахідками техніко-технологічного характеру, які збагачували і осучаснювали пленерні шукання українських пейзажистів періоду 1880-х – 1910-х р.р.

В результаті карколомних суспільно-політичних потрясінь між двома світовими війнами, міграційними процесами та еміграцією значної кількості талановитих майстрів, пов'язаних з ідеологічним тиском і переслідуванням інакомислення в радянській частині України, подальший розвиток пленерних шукань із застосуванням нових технічних прийомів зазнає значних втрат в старих мистецьких центрах, якими були Київ, Харків та Одеса. Втім естафету переймають нові художні школи, що сформувались в Галичині та на Закарпатті, зі своїм особливим світобаченням у сприйнятті неповторної краси природи краю, безперервним зв'язком протягом століть з європейською культурою та давніми місцевими традиціями, народним мистецтвом. Бурхливу колористичну енергію в пейзажний жанр Паризької школи внесли представники української еміграції. Своєрідний різновид пленерного пейзажу склали фронтові етюди і пленерні замальовки українських мистців, створені в період воєнних лихоліть 1940-х р.р. «Міський пейзаж» зі Львівської Національної галереї належить М. Бурачеку, а не С. Борацюку, як стверджувалось в літературі [288, с. 239, с. 402].

Скасування сталінського режиму і послаблення ідеологічного пресингу тоталітарної системи в українському мистецтві цього періоду призвело до відновлення традиції лірико-поетичного краєвиду, що став основною моделлю українського пейзажу ще в останні десятиріччя XIX ст. Продовжує зростати різноманіття регіональних художніх шкіл, зокрема у зв'язку із входженням у 1954 р. Кримської області до складу УРСР. Піднесенню плерного пейзажу особливо сприяла організація постійно діючих баз для проведення колективних плерів у Седневі на Чернігівщині, Жденієво на Закарпатті, в Гурзуфі у Криму та ін. Їхні учасники могли обмінюватись досвідом, знайомитись з творчими знахідками представників різних регіональних мистецьких шкіл. Український плерний живопис значно збагачується завдяки все більшому використанню та переосмисленню за нових історичних умов здобутків імпресіонізму, постімпресіонізму та інших стильових напрямів європейського мистецтва, офіційно заборонених в попередній період. Створюється серйозний фундамент для подальшого розвитку плерного пейзажу, що набуває все більшої актуальності у зв'язку з екологічною та іншими проблемами.

РОЗДІЛ 3

СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО ПЛЕНЕРНОГО РУХУ В УКРАЇНІ

(друга половина 1990-х – перша половина 2010-х рр.)

Розвиток образотворчого мистецтва України, починаючи з кінця 90-х років ХХ століття, зазнає глобальних змін, які відбулися внаслідок демократизації суспільних відношень і прийшли із здобуттям Україною незалежності. Мистецтво звільнилося від ідеологічних утисків. Особливого забарвлення набуло співіснування різних напрямків і тенденцій, велику роль почали відігравати ідеї національного відродження.

З початку 2000-х років свого справжнього ренесансу зазнає плерерна традиція в українському живописі, яка «завжди була живою» [151, с. 104]. У часи швидких темпів історичного розвитку, нових явищ життя художник шукає більш мобільних засобів творчості. Звідси захоплення плерером, «етюдністю». Безпосередній етюд на природі, попри всі економічні труднощі, усе частіше усвідомлюється багатьма пейзажистами як кінцева мета творчості, що відповідає потребам часу. Виникає нове явище в мистецтві краєвиду – плерерний рух, поява якого цілком виправдана і вже приносить важливі результати.

3.1. Утворення єдиного плерерного простору

Сучасний плерерний рух знаменує нову епоху – епоху відродження плереру як живописного методу. З кінця 1990-х – початку 2000-х років плерерний рух займає свою особливу сходинку в українському мистецькому просторі. Досвід, який швидко накопичується сучасними плереристами, показує, що внутрішній зв'язок із спадщиною української пейзажної школи не припинявся і що багато з цих цінних якостей виявились сприйнятими мистцями нашого часу.

Варто відзначити, що розквіт плерного руху не заперечує можливість толерантного співіснування інших мистецьких рухів, іншого творчого виявлення, характерного для сучасної доби постмодернізму. Але, як висловився відомий сучасний майстер пейзажу, лауреат премії ім. С. Шишка, О. Захарчук «...я вірю, що на новому витку розвитку людство знову звернеться до живого джерела природи» [11, с. 67]. Звертаючись до образу нетлінної, непонівченої природи, живописець часто пише «не те, що є, а те, що повинно було б бути в ідеалі, у дусі божественної гармонії... Такий пейзаж здатний формувати національну самосвідомість, ідентифікувати людину з його чудовою Батьківщиною...» [цит. за: 85, с. 7].

Пленери «стали органічною часткою нашого українського мистецького буття – активного, хвилюючого, очікуваного, побратимського» [306, с. 2]. Вони схилили сучасних пейзажистів до поглибленого споглядання рідної природи, в ній, «ніжно-ласкавій, суворо-грізній, прозоро-цнотливій, округло-чуттєвій, безмежно розлогій в степах, фантастично примхливій на гірських верховинах» [78, с. 2], шукати характер пейзажу теперішньої епохи.

Численні пленери проводяться за планами і працюють у багатьох куточках України. З кінця 1990-х років до сьогодні ми можемо визначити більше, ніж 100 плерів, які діють (або діяли) у різних регіонах України – від Луганська до Закарпаття, від Чернігова до Криму (рис. 3.2.1). Найбільш популярні пленери – кримські: у Гурзуфі, Севастополі, Керчі, Батилимані, Коктебелі, Алушті, Соколиному, на Тарханкуті й інших місцях. Серед визначних і постійно діючих – Севастопольські пленери, Седнівський, Міжнародний Репінський плер у Чугуєві, Немирівський плер, на о. Хортиця, пленери у Славському, Мукачеві. Поряд з цими діють багато інших, менш значних. Працюють пленери навесні, влітку, є осінні і зимові (Славське, Седнів, Рахов, Полтава й інші). Одні з «найстарших» плерів – Немирівський (1995), Севастопольський (1998), у Болехові (1999), Міжнародний Репінський у Чугуєві (2000), «Хортиця крізь віки» (2003).

На жаль, деякі пленери, головне з економічних причин, зовсім або тимчасово припинили свою діяльність, або працюють нерегулярно. Серед них, наприклад, вагомий за складом учасників і результатами «Донецький пленер» у Святогірську (2006). Припинив свою діяльність цікавий пленер у Нікополі «Шляхами козацької слави» (2009). Нерегулярно діють менш вагомі мистецькі пленери у Лебедині (Сумська обл.), Полтаві, Січеславський пленер (Дніпропетровська обл.), «Гадяч – гетьманська столиця» (Полтавська обл.), у Валках, Нескучному (Харківська обл.) й інші. Цим пленерам меншого масштабу «вижити» в сучасних умовах, при розгорнутій і економічно стабільній роботі таких відомих і популярних пленерів, як Севастопольський, Мукачевський, у Славському чи на о. Хортиця, і створювати їм конкуренцію надто складно. Та й коло учасників таких творчих груп часто утворюється здебільшого місцевими художниками. Разом із тим постійно формується усталений гурт художників з різних регіонів, що віддають перевагу роботі на пленерах, які більше відповідають їх творчим потребам (наприклад, А. Зорко, О. Ольхов, С. Рєпка (Київ); Є. Риман, О. Шадрін, Є. Смирнов (Крим); В. Бабак, М. Алатарцев, Ю. Вінтаєв, В. Чурсін (Харків); О. Чередниченко, І. Гапченко (Суми); Л. Заборовський (Чернігів); С. Коморний (Чугуїв), В. Стогнут, О. Манюк, З. Мичка, О. Косар (Львів) й інші).

Слід зазначити, що художники з України активно беруть участь у роботі пленерів в Китаї, Туреччині, Чорногорії, Польщі, Словаччині, Росії, Білорусі, Хорватії та інших країнах світу: «Об'єднуємо береги мистецтв» (Туреччина), «Від Чорного моря до Балтики» (Україна–Литва), Міжнародному Кокелевському пленері (Чувашія, Росія), «Хотмижська осінь» (Белгород, Росія), Міжнародному пленері у Гайдусобослоо (Угорщина), пленерах у китайських містах – Шанхаї, Тінь-Хуа, Су-Джоу, Ханг-Джоу й інших зарубіжних пленерах.

В результаті вивчення діяльності багатьох пленерів можна стверджувати, що стабільно діючі найвизначніші пленери вирізняються сильним складом мистців незалежно навіть від місця проведення і виключно

добрих умов праці і, навпаки, пленери, які не можуть працювати стабільно за планом, складаються, як правило, із менш іменитого гурту мистців, найчастіше молодих, які ще не склалися як майстри. А звідси – і якість творчих результатів, що за своїм значенням не виходять за межі регіону.

Сучасні мистецькі пленери починають діяти з середини 90-х років практично по всіх регіонах України. Так, наприклад, один із перших пленерів – Немирівський на Вінничині почав свою роботу 1995 року, одним із перших є Львівський пленер «Свою Україну любіть» – з 1997 р., Севастопольський пленер, Мукачевський на Закарпатті – з 1998 р., пленер у Болехові Івано-Франківської області, а також «Містерія звуку» – з 1999 р., Міжнародний Репінський пленер у Чугуєві – з 2000 р., Конотопський пленер (Сумська область) і пленер в Батилімані (Крим) – з 2002 р.

В ці ж роки відновлюють свою роботу і приймають перші, спочатку невеликі за кількістю художників групи, Будинки творчості НСХУ ім. К. Коровіна у Гурзуфі (Крим), Седневі (Чернігівська область), в Очакові ім. Р. Судковського (Миколаївська область). Вони стають основою започаткованого пленерного руху, тією базою, що ставала прикладом у проведенні пленерів для їх організаторів і кураторів. Саме використовуючи їх досвід роботи, у подальші роки створювались численні за індивідуальними рисами українські мистецькі пленери. Творчі бази Гурзуфа, Седнева і Очакова зробили і продовжують робити найвагоміший внесок у розвиток сучасного пленерного живопису.

Будинок творчості в Гурзуфі почав свою історію з купівлі у 1900 році дачі відомим російським імпресіоністом Костянтином Коровіним, який називав її «Саламбо»*. З середини 1950-х років тут запрацював Будинок творчості Співки художників СРСР. Після ретельного відбору формувалися групи художників з усього Союзу, які працювали під контролем керівника, що призначався для кожного заїзду окремо. Керівник відповідав за

* «Саламбо» – балет у 5-ти діях по роману Г. Флобера, музика А. Арендс, прем'єра якої відбулась в С-Петербурзі 10 січня 1910 року, до якого К. Коровін виконав декорації [157, с. 354].

виконання творчих планів (вибрану тему) кожного учасника. Практикувалися постійні звіти учасників групи – показ ескізів, етюдів і начерків. В таких заїздах, що фактично були формою стажування, художники підвищували свою професійну майстерність, працюючи пліч-о-пліч, зростали творчо. Учасники групи працювали на повному забезпеченні, включаючи забезпечення художніми матеріалами.

В гурзуфських пленерах за радянських часів брали участь чимало відомих українських мистців – М. Глущенко, С. Шишко, Ф. Захаров, Д. Шавикін, В. Бернадський, В. Цветкова й інші. Зазвичай, творчі групи працювали кожна по два місяці упродовж усього року і були дуже популярними серед мистців. Такі ж заїзди в ті роки регулярно приймали і будинки творчості в Седневі [122] і Очакові.

З відновленням роботи пленерів на цих базах у 1990-х роках вони починають свою діяльність в зовсім інших економічних і соціальних умовах. Але, як і за радянських часів, бази творчості НСХУ є найпрестижнішими для художників-пленеристів. Стати учасником творчої групи в них і тепер можливо тільки за рекомендацією правління обласних організацій Співки і ствердженням у секретаріаті НСХУ у Києві. Таким чином, по суті виключається випадковість стати членом творчої групи (рис. 3.2.19, 3.2.25, 3.2.26, 3.2.29).

Сучасні мистецькі пленери за масштабним рівнем і мистецькою якістю творчої діяльності можна розподілити на дві групи. До першої слід віднести ті, які мають вагому економічну базу, що уможлиблює їхню беззупинну багаторічну діяльність, призначають термін праці для пленеристів не менше місяця, а також забезпечують їх окремими майстернями, транспортом для поїздок. Під час роботи пленерів учасниками проводяться майстер-класи для дітей і мистців-аматорів. Діяльність пленеру висвітлюється у пресі, на телебаченні. Після закінчення терміну проводяться виставки-звіти. Друкуються буклети, каталоги і альбоми творів учасників пленерів, а місцеві музеї, галереї поповнюють свої колекції їх новими пленерними пейзажами.

До цієї групи входять такі сучасні діючі пленери, окрім зазначених баз НСХУ, Львівський пленер «Свою Україну любіть»; Міжнародний пленер в Батилимані (Крим); Міжнародний Репінський пленер (Чугуїв, Харківська область); Міжнародний пленер «Хортиця крізь віки» (Запорізька область); Мукачевський (Мукачеве, Закарпаття); Немирівський (Немирів, Вінницька область); Пленер у Славському «Мохіт» (Карпати, Львівська область); Пленер «Шляхами Васильківського: погляд крізь століття»; Севастопольський пленер. Своїми завданнями ці пленери визначають зберігання і розвиток реалістичних традицій українського пейзажного мистецтва, які в реаліях художнього життя сьогодення проявляються і в певній толерантності до інших мистецьких напрямків. Верифікація такого напрямку діяльності вже повністю підтверджена часом.

Більшість з названих пленерів, працюючи понад 10 років, аби уникнути застиглості, змушені шукати поновлення. Один із шляхів цього – поступова зміна учасників, – те, що відбулося на Севастопольському пленері. Інші пленери вирішують ці проблеми за рахунок запрошення молодих талановитих мистців не тільки з тих регіонів, які ще не брали участь, а й з інших країн, як СНД, так і європейських. Так, наприклад, чугуївський Репінський пленер запрошує мистців з Росії, Білорусі, а також з Німеччини, Польщі, а Севастопольський – з Китаю, Угорщини й інших країн.

Пленери першої групи, мають статус, як правило, або ж міжнародного, або ж всеукраїнського. Мукачевський пленер – один з найдавніших, почав роботу 1998 року [200, с. 138]. Приймаючи багатьох мистців з інших країн, набув статусу міжнародного. Його спрямування – продовження традицій і розвиток закарпатської пленерної пейзажної школи. «Закарпатські пленери, – за висловом О. Федорука, – в історичному часі декларують увагу до колористичної символіки, декоративної інтуїції, вони через міфологію краєвиду очищують «територію духу»» [308, с. 4]. Мукачевський пленер проводиться двічі на рік. Основну частину заїздів постійно складають місцеві

художники, художники з Києва та Західного регіону. Іноді беруть участь мистці з Одеси й Криму.

Постійними учасниками Мукачевського пленеру стали відомі українські художники – М. Гуйда, А. Чебикін, О. Полтавець-Гуйда, А. Зорко, О. Ольхов, Т. Красна, В. Козик, С. Дуплій, С. Рєпка, І. Мельничук (Київ); І. Гап'як, О. Фіголь, В. Патик, В. Стогнут, О. Косар (Львів); В. Микита, Ю. Герц, В. Свалявчик, Б. Кузьма, З. Мичка, А. Іванчо (Ужгород, Мукачеве); М. Довгань, О. Довгань, К. Жилінскайте, М. Чулко (Вінниця).

Міжнародний Рєпінський пленер проводиться з 2000 року на батьківщині І.Ю. Рєпіна в Чугуєві (Харківська область) і є теж одним із визначних в Україні [201, 254, 268]. Цей пленер, чи не єдиний із сучасних, який ретельно дотримується напрямку традиційного реалізму, але не позбавленого рєпінського вільного трактування живописних переживань. Пленер набув з роками широкого розголосу, і його опора на традиції «рєпінського» реалізму надає йому своєрідної окраси саме через це. Чималу роль тут відіграють і традиції класиків українського плєнеризму, Залучення до роботи художників з Німеччини (авангардист М. Мурхард), з Польщі (У. Павлак, А. Войцеховська) або одеського авангардиста О. Малика поки не дає підстав говорити про появу якихось змін у традиційному напрямку плєнеру. Важко уявити присутність на них творів, наприклад, З. Мички, А. Іванчо (Закарпаття), чи М. Демцю (Львів), О. Бабака, М. Вайсберга, А. Тертичного, О. Белюсенка (Київ) – представників «нефігуративного» пейзажу. Їх роботи звучали б явним дисонансом серед пейзажів багатьох маститих учасників Рєпінського плєнеру – А. Зорка, С. Рєпки, І. Ковтонюка, В. Корольчука, Є. Антохіна, В. Малинки (Київ); Ю. Вінтаєва, М. Алатарцева, В. Бабака, В. Чурсіна, М. Клягіна, В. Іванова, О. Федяєва (Харків); В. Ольхова, О. Шадріна, Є. Смірнова (Севастополь); П. Шумова, О. Шабадея (Ялта); О. Чередниченка (Суми); Л. Заборовського (Чернігів); В. Мозока, М. Рожнятовської (Полтава); Є. Щєглова (Воронеж, Росія); П. Явича, В. Тихоненка (Вітебськ, Білорусь), Ю. Шатохіна (Орел, Росія); К. і С. Кокель

(Чебоксари, Росія); А. Дроздова (Москва); С. Горбачова (Кіров, Росія) і багатьох інших. Репінський пленер впливово діє на розвиток художнього життя в історичному Чугуєві – здійснюються мрії І.Ю. Рєпіна про перетворення його батьківщини у великий центр розвитку мистецтва (3.2.18, 3.2.20, 3.2.23, 3.2.24, 3.2.31).

Міжнародний пленер «Мaхiт» у Славському на Львівщині (Сколівський район) – один із наймолодших (2007), але користується популярністю і має усі ознаки одного з провідних сучасних пленерів [151, с. 104], де збираються художники з багатьох регіонів країни та зарубіжжя. Тут працювали Д. Волков, О. Потапенко (Ялта); А. Куцаченко, В. Лемзяков, С. Дуплій (Київ); І. Дудик (Ужгород); Ю. та В. Копчаки, О. Ніколаєвський (Трускавець); В. Батраков, О. Білоус, В. Бондарук, І. Гапон, С. Колінчак, С. Даниляк, М. Демцю, І. Дзиндра, О. Косар, О. Манюк, А. Слободян, В. Стогнут, Д. Парута, М. Оліярник, І. Кметик (Львів); О. Дмитрієв, О. Кріушин, В. Ковальов, К. Волошко, О. Мороз (Харків); О. Чередниченко (Суми); О. Поляков (Донецьк); Л. Заборовський (Чернігів); а також І. Филиппів (Гертфорд, США) [192]; мистці з Білорусі, Росії, Молдови, Словаччини. Стилiстичні спрямування учасників пленеру найрізноманітніші, вони показали «невичерпність можливостей пленерної традиції, її актуальність для магістральних шляхів сучасного мистецтва» [151, с. 105].

Міжнародний живописно-графічний пленер в Батилімані працює у мальовничому куточку Криму біля підніжжя Куш-Кая з 2002 року. І. Білібін називав Батиліман «величним та героїчним». Ідея пленеру – відтворення «божественної й одвічної краси дивовижної кримської природи» [37, с. 119].

Батиліманський пленер завжди збирає знаних майстрів пленерного живопису, серед яких З. Мичка, А. Чебикін, М. Гуйда, М. Чулко, М. Довгань, О. Приходько, М. Титов, І. Грищенко, А. Іванчо, О. Шурінов, Є. Смирнов, О. Ольхов, Т. Красна, А. Шевчук, О. Смирнов, Н. Лоза, Л. Заборовський, О. Попінова, О. Манюк, В. Стогнут, А. Іноземцев, С. Скрипцін. Тут працюють художники як традиційного реалістичного напрямку, так і

«нефігуративного, абстрактного» пейзажу, головним чином представники київської та закарпатської художніх шкіл, а також мистці з Китаю Ван Чжилон, Ін Сян Мін, Ю Яо Мін, аквареліст з Угорщини Д. Мадарас.

Пленер «Хортиця крізь віки» працює з 2003 року, зараз має статус міжнародного [7, с. 157; 84, с. 8]. Ідея пленеру – українська історична доля, Запорізька Січ. Мета – відродження в українському мистецтві історичного жанру, мистецький пошук «в царині історичного жанру: моделювання нових знакових сюжетів, образних структур та архетипів української історичної образотворчості» [7, с. 157]. Місце проведення пленеру – Національний заповідник «Хортиця», історико-культурний комплекс «Запорізька Січ», Національний заповідник «Кам'яна Могила». Наприкінці пленеру художники створюють ескіз картини на історичну тему, пов'язану з історією запорізького козацтва (розмір від 60 см по більшій стороні), тому вони працюють не тільки на природі, а й у майстерні. Наприклад, В. Козлов (Луганськ) створив ескізи до картини «Чайки» (2004), що стала, як написали організатори пленеру, «кольоровою історичною метафорою нездоланої запорізької звитяги» [72, с. 64]. Учасник VIII заїзду (2009) О. Чередниченко (Суми) написав ескіз картини «Запорізькі козаки», зайнявши перше місце у конкурсі серед ескізів цього року. Його колега О. Поляков (Донецьк) створив ескізи історичних пейзажів «Весна на річці Молочній» (2010), «На Хортиці» (2012). Саме спрямованістю на історичну картину пленер «Хортиця крізь віки» вирізняється серед усіх сучасних діючих пленерів.

В роботі пленеру брали участь художники з України, Білорусі, Польщі, Словаччини, Латвії, Швеції, Тунісу, Кореї. Серед відомих українських учасників, які у своїй творчості звертаються до історичного пейзажу і картини – Ф. Гуменюк, М. Бухер, А. Врублевський, О. Поляков, М. Годлевський, В. Патик, В. Гонтарів, О. Чередниченко, І. Гресик, В. Шендель, а також Н. Бондаренко, М. Бущик, Л. Антонюк, І. Фізер, О. Смородін, Л. Лебідь-Коровай, С. Письменний та інші.

Особливе місце у першій групі складають мистецькі пленери «Шляхами Васильківського: погляд через століття», «Свою Україну любіть», «По православних місцях». Вони унікальні серед інших діючих і кожний з них містить низку пленерів, які проходять по декілька разів на рік.

Пленер «Шляхами Васильківського: погляд через століття» був започаткований 2004 року. Його ціль – «через сто років відтворити пам'ятники церковного і народного мистецтва, характерні пейзажі Слобожанщини та інших регіонів України, створені свого часу майстром» [352, с. 6]. Маршрути пленеру укладено по місцях роботи С. Васильківського. З липня 2003 по квітень 2009 р. відбулось сім пленерів, які працювали Охтирці, Климентовому, Бакирівці, Путивлі (на Сумщині), в Коробових Хуторах (на Харківщині), в Полтаві, Лубнах, Опішні, Диканьці, в Сорочинцах, Хатках (на Полтавщині), в Чернігові, Новгород-Сіверському (Чернігівщина), в Святогорську і Слов'янську (Донеччина), в Дрогобичі, Самборі (на Львівщині), в Новомосковську Дніпропетровська обл.). У 2012 – 2014 р.р. пленер продовжив свою роботу.

Більшу частину учасників пленеру склали мистці з Харкова. Серед учасників пленеру працювали прихильники традиційного реалізму О. Коцарев, О. Судаков, О. Різниченко, В. Шандиба, В. Шматько, В. Сафіна; майстри декоративних узагальнень О. Петрухін, І. Панкратов, Н. Онанко, С. Гнойовий; прихильники постмодернізму О. Лисенко, О. Шеховцов; оп-арту – О. Лазаренко; гіперреалізму – В. Грицаненко та художники інших спрямувань. Брала участь і живописці з Дніпропетровська, Львова, Полтави, Слов'янська, Чернігова.

Львівський пленер по шевчківських місцях, який має символічну назву «Свою Україну любіть», почав роботу у 1997 році. Упродовж 1997–2003 років сталося 8 пленерних виїздів по шевченківських місцях в Україні (Кирилівка, Моринці, Суботів, Чигирин, Канів, Черкаси), Литві, Росії (С-Петербург), Білорусі, Казахстані. Образні вирішення творів львівських

мистців, учасників пленеру, народжуються у результаті «глибокого проникнення у сутність українського генія» [177, с. 99].

За схожим принципом організації працює і пленер «По православних місцях» [36]. Акція діяла протягом 2007–2012 років у Києво-Печерській, Почаївській, Святогірській, Троїце-Сергіївській лаврах, на Соловецьких островах, у Херсонесі (пленер «Християнські святині»), а також за кордоном – Туреччині, Ізраїлі, Йорданії, Сирії (пленер «Слідами перших християн»).

Учасниками цих пленерів стали художники харківського гурту «Буріме» О. Лисенко («Собор св. Трійці», 2009, п.о., 45х35; «Вечірня Айя-Софія», 2009, п.о., 50х50; «Стіна плачу», 2012, п.о., 30х51), В. Шматько («Лавра. Пахмурий день», 2010, п.о., 34х42; «Осінні фарби Херсонесу», 2010, п.о., 30х70; «Старий Єрусалим», 2011, п.о., 51х61), В. Шандиба («Дороги тисячоліть», 2008, п.о., 70х90; «Лавра. Притихло», 2010, п.о., 30х70), О. Шеховцов («Жовті пагорби. Почаїв», 2009, п.о., 38х88; «Квітневі сутінки в Ієрусалимі», 2011, к.о., 24х30; «Храм Вознесіння», 2012, к.о., 50х40), О. Лазаренко («Християнська святиня Дамаска», 2008, п.о., 50х60; «Багрянець Соловків», 2009, п.о., 45х60; «На Великдень. У храмі Гробу Господнього», 2011, п.о., 50х60; «Вулички старого Єрусалиму», 2011, п.о., 45х70; «Християнська Петра. Йорданія», 2012, п.о., 50х75), а також Д. Саражин, О. Різниченко (Харків), Р. Третяков (Керч).

Пройшовши фазу становлення (1995–2001), сучасний пленерний рух продовжує динамічно розвиватись. Деякі з пленерів, набувши економічної стабільності та досить високої художньої якості, мають найближчу перспективу приєднатись до першої групи. Наприклад, Конотопський пленер (Сумська обл.), що стабільно діє з 2002 року і набув статусу міжнародного, Севастопольський пленер «Аквамарин» (з 2011 р.), пленер у Болехові (Івано-Франківська обл., з 1999 р.) та деякі інші.

Окрім того, тільки за 2013 рік виникло шість нових пленерів, які провели свої перші успішні заїзди. Це 1-й Подільський живописно-графічний пленер «Мистецька вольниця» (Тульчин, Вінницька обл.), пленер «Чорне

море – 2013» (Кароліно-Бугаз, Одеса), пленер «Кімерійський ім. І. Айвазовського» (Феодосія), пленер у Єнакієво ім. космонавта Г. Берегового (Донецька обл.), пленер «На березі двох морів» (Керч), Межрегіональний «Пленер Херсона». З 2014 року працюють нові пленери «Хустщина, Закарпаття» та «Шаян – 2014 – весна». З 2011 року почали роботу також нові пленери «Волошинський» (Коктебель), «Сатанів – перлина Поділля», «Аквамарин» (Севастополь), Всеукраїнський пленер у Бучачі (Львівська обл.). З 2012 року – «Орловський пленер «Бриз-Арт»» (с. Орловка біля Севастополя).

Інколи створюються ситуації, коли пленер, який набув усіх ознак провідного, раптом припиняє свою роботу, головне – з економічних причин. Таким став популярний серед художників «Донецький» пленер у Святогірську, що працював з 1999 по 2007 р.р. (рис. 3.2.21, 3.2.22).

На сьогодні налічується шістдесят пленерів суто місцевого рівня, віднесених нами до другої групи, розкиданих так само по різних куточках України. Найбільша частина з них проходить в Криму («Гурзуфські сезони»; «Траєкторія» в Байдарській долині; «Поліфонія осені» і «Арт-концепт» в Алушті та недалеко від неї пленер в с. Ізобільне; в Будинку-музеї Е. Нагаєвської і О. Ромма в Бахчисараї та неподалік в с. Платінне; пленери в Коктебелі й Феодосії, на Тарханкуті, в Соколиному на дачі «Арта», а також «Yalta Paradise» в Ялті). Все ширше охоплює пленерний рух і мальовничий край Закарпаття (Соймівський пленер в Ужгороді, в Жденієві, Сваляві, Дубовому Гаю, Тячеві, Міжнародний пленер-симпозіум «Карпатський хребет» у Хусті, молодіжний пленер «Синевірска Поляна», пленер для харківських мистців, 2014 та «Шаян – 2014 – весна»). Не залишається осторонь і Прикарпаття (пленер у Болехові на Івано-Франківщині, а також у Буковелі – Ворохта, Яблуниця, пленер у Золочеві «Золота підкова»).

Кольорове багатство Північного Причорномор'я робить особливо привабливим для пленеристів і цей регіон України. Пленери проходять як у самій Одесі (арт-галерея «Діалог»), так і на теренах області (в Коблево,

Шабо, «Колір оксамиту» в с. Затока, а також «Чорне море» – 2002 та «Спогади про літо»). Міжрегіональний «Пленер Херсона» відбувається в с. Степанівка на Херсонщині.

Своєрідна природа Волині притягує увагу як українських, так і зарубіжних майстрів (міжнародний пленер «Перлини Рівненщини» проходить в Острозі й Пересольниці, та «Мальовничі плеса» – у Ковелі, «Дубенський замок» у Дубно, а також «Наше місто» і «Мавки зеленого гаю» у Луцьку». Цікаві пленери, хоч і місцевого рівня, проходять на Поділлі («Подільські товтри», «Сатанів – перлина Поділля», «Стверджуючи життя» – у Кременці). Пленерний рух поширився і на Вінничину (Поташнянський пленер, «Радість життя» та пленер в с. Правлинці на Оратівщині).

Живопис сучасного Києва збагачують, окрім провідних, про що йшлося вище, Міжнародний пленер «Київ очима молодих художників країн Співдружності», «Київ єврейський», «Київ живописний», «Калита – Арт 2008», «Смак життя», «Каневські імпресії»), а Львова – Всеукраїнський молодіжний пленер «Мальовнича Україна» та пленер «Куточок раю на землі». Черкаське художнє життя збагачує пленер «Черкаси – рідне місто моє», Житомира – «Моє чудове Полісся», Дніпропетровщини – Січеславський пленер та «Шляхами козацької слави» у Нікополі, Чернігівщини – пленер у Коропі.

Пленери місцевого рівня відбуваються на Харківщині (у Валках і «Нескучний пленер» пам'яті З. Серебрякової), на Луганщині (міжнародний пленер у Кременному, конкурси-пленери «Мальовнича Луганщина» у Перевальському районі та «Осінні барви») на Полтавщині («Гадяч – гетьманська столиця»), на Сумщині «Будетлянин Давид Бурлюк» у Лебедині та пленери у Тростянці й Конотопі), у Маріуполі – пленер ім. Й. Бродського.

Всі ці пленери – важливий внесок у розвиток мистецької культури України, особливо у віддалених від культурних центрів регіонах, а в цілому свідчать, що сучасний пленерний рух охопив, як ніколи, всю Україну.

3.2. Нові форми організації пленерів та експонування пейзажних творів

Піднесення пленерного руху в Україні з другої половини 1990-х р.р. супроводжувалось не лише різноманітністю місць роботи пленерів, а й новизною організаційних форм та експонування пейзажних творів. Окрім Національної спілки художників України, що очолює роботу пленерів в БТ ім. К. Коровіна у Гурзуфі, Седневі (Чернігівська обл.) та ім. Р. Судковського в Очакові (Миколаївська обл.), організаторські функції все активніше почали брати на себе її обласні відділення, органи місцевої влади, меценати, колекціонери, благодійні фонди.

Обласними організаціями НСХУ за сприяння держадміністрацій, місцевої влади, меценатів та благодійних фондів проводяться Немирівський пленер та пленер «Мистецька вільниця» (Тульчин) у Вінницькій обл.; Міжнародний Рєпінський пленер (Чугуїв, Харківська обл.); зимові і весняні пленери у Буковелі в Карпатах; Мукачевський пленер та «Містерія звуку» (Мукачеве), Молодіжний пленер (Синевірска Поляна), пленери в Жденієві, Тячеві, Дубовому Гаю, Сваляві, Ужгороді на Закарпатті; молодіжний пленер «Мальовнича Україна» (Львів, Карпати); вінницькі пленери у Хмільнику, Селищі, Сокільці, Степашках; «Гадяч – гетьманська столиця» та «Краса землі полтавської» на Полтавщині; донецькі пленери у Єнакієво ім. Г. Берегового й у Святогорську; міжнародний пленер «Мальовнича плеса» в Ковелі на Волині; міжнародний пленер «Перлини Рівненщини» в Острозі й, Пересольниці (Рівненська обл.); «Хортиця крізь віки» (Запоріжжя); пленер у Коропі (Чернігівська обл.); пленер «Черкаси – рідне місто» у Черкасах; «Арт-туризм» – в Одеській обл.; Севастопольський пленер; Січеславський пленер (Дніпропетровськ); міжнародний пленер ім. І. Бродського (Маріуполь); міжрегіональний «Пленер Херсона» (с. Степанівка, Херсонська обл.).

Організаторами пленерів виступають обласні спілчанські гурти (їх керівники у різні роки – А. Сухоруких, І. Грищенко (Севастополь), В. Ковтун

(Харків), А. Дереза, А. Тишкевич (Донецьк), І. Гресик (Запоріжжя), Л. Гринюк (Вінниця), П. Свалявчик, Б. Кузьма (Закарпаття), І. Гапаченко, О. Чередниченко (Суми)).

Досить значна частина пленерів здійснюється завдяки сприянню місцевої влади, меценатам, колекціонерам, благодійним фондам. До таких відносяться пленери, що проводяться на Сумщині – міжнародний пленер в Конотопі, пленер в Тростянці та «Будетлянин Давид Бурлюк» (Лебедин); пленери в Шабо і Коблево (Одеська обл.); «Шляхами Васильківського» (Харків – Святогірськ – Полтава – Опішня – Чернігів – Дрогобич – Новомосковськ) та «Нескучний пленер» (с. Нескучне, Харківська обл.); кримські пленери – «Траєкторія», «Кіммерійський ім. І. Айвазовського» (Феодосія), «Від Чорного моря до Балтики»; луганський конкурс-пленер «Осінні барви» та обласний конкурс-пленер «Мальовнича Луганщина» (Перевальський р-н, Луганська обл.); міжнародний пленер «Київ очами молодих художників країн Співдружності» «Шляхами козацької слави» (Нікополь); «Поташня – чарунка Поділля» (Вінницька обл.); львівський пленер «Свою Україну любіть»; пленер в Болехові (Івано-Франківська обл.); всеукраїнський пленер «Стверджуючи життя» (Кременець).

Завдяки зусиллям арт-галерей, музеїв працює низка пленерів в Криму – Волошинський (Коктебель), «Гурзуфські сезони», «Бархатний пленер» (Керч – Гурзуф), Міжнародний творчий табір художників (Коктебель, Феодосія), пленери у Соколиному на дачі «Арта», «Четвертий пленер» (Платінне, Бахчисарай); пленери в Бахчисараї (Будинок-музей Є. Нагаєвської і А. Ромма); пленер «Арт-концепт» (Алушта); пленер «Yalta Paradise» (Ялта); Міжнародний пленер «Поліфонія осені» (Алушта), а також пленери «Каліта-Арт-2008» (Київ, Алушта); Міжнародний пленер «Наше місто» (Луцьк); пленер в Одесі (арт-галерея «Діалог»); пленер «Радість життя» (Вінницька обл.); пленери в Карпатах (творчі майстерні «Art line», с. Тюдов, Ів.-Франківська обл., с. Виженка, Чернівецька обл.); пленер-симпозіум «Карпатський хребет» (Хуст).

Діяльність низки пленерів забезпечують приватні особи, а саме: «Княжа гора» (Канів); «Об'єднуємо береги мистецтв» (Одеса – Стамбул); «Християнські святині» (Києво-Печерська, Почаївська, Святогірська, Троїце-Сергієва Лаври, Соловецькі острови, Херсонес, Керч, Стамбул, Єрусалим) та «Слідами перших християн» (Сирія, Ізраїль, Йорданія); пленер для харківських художників (Закарпаття, 2014); «Мавки зеленого гаю» (Луцьк); у Бучачі (Тернопільська обл.); «Моє чудове Полісся» (Житомирська обл.); Славські пленери «Махіт» (Славське, Львівська обл.); пленер «Сатанів – перлина Поділля»; Міжнародний пленер у Кременному (Луганська обл.); пленери у Північному Причорномор'ї – «Чорне море – 2013» (Одеса, Каролино-Бугаз) та «Колір оксамиту» (с. Затока, Одеська обл.), а також кількох кримських пленерів – «Бриз-Арт» (с. Орловка – Севастополь); на дачі В. і Е. Толочко (Тарханкут); «Аквамарин» (Севастополь); «На березі двох морів» (Керч), пленери в Бахчисараї, Щебетовці; Міжнародний пленер в Батилимані.

Ініціаторами пленерів стають і самі художники, як, наприклад, «Донецького пленеру» (О. Поляков, Ю. Зорко, В. Бауер і ін.), пленеру у Славському (О. Косар, О. Манюк, В. Стогнут), у Мукачеві (З. Мичка), у Немирові (М. Чулко), на Тарханкуті у Криму (В. Толочко), у Єнакієво (М. Алатарцев).

Все більш характерним явищем стає участь меценатів, бізнесменів, колекціонерів в пленерному русі. Співорганізаторами і інвесторами перших пленерів у Севастополі були контр-адмірал С. Рибак – президент промислово-фінансової компанії «Амідас» та його дружина А. Рибак. Батькові А. Рибак – художнику-аматору Й. Голембієвському 5 квітня 1998 року виповнилося 100 років (дід А. Рибак закінчив С.-Петербурзьку академію мистецтв, навчався в Парижі) [156, с. 76]. В пам'ять батька С. і А. Рибакі вирішили влітку 1998 року зібрати художників з різних регіонів України і створити пленерну групу в Севастополі. В організації пленеру також брала участь міська влада та керівник галереї «Арта» О. Самойлова. Після третього

пленеру всі обов'язки організатора і спонсора взяла на себе директор готелю «Україна», меценат і колекціонер С. Антоненко. З того часу готель «Україна» у центрі міста став творчою базою Севастопольського пленеру.

Генерал М. Сальва, який є почесним членом НСХУ, при підтримці міського голови С. Куніцина став засновником і організатором діяльності Батилиманського пленеру, який з перших років роботи став одним з найпомітніших явищ художнього життя Криму. Його підсумкові виставки відбуваються у Севастопольському художньому музеї ім. М.П. Крошицького, у севастопольській філії Державного Російського музею (С.-Петербург).

Як приватні особи, на чий кошти організовуються і працюють пленери, виступають підприємці, меценати, колекціонери, власники галерей, колишні військовослужбовці, народні депутати тощо. Успішно діють пленери найбільш відомих з них, крім зазначених вище, В. Синчука (Харків), О. і Д. Ареф'євих (Славське), Б. і Л. Гриньових (Харків), П. Лебедева (Севастополь), Ю. Сташківа (Київ), Т. Калити (Київ), Н. Кушніра (Луцьк), І. Бабія (Сатанів) та ін.

Організаторами пленеру «Хортиця крізь віки» виступають Запорізька організація НСХУ (голова заслужений художник України і постійний куратор пленеру І. Гресик,), запорізька облдержадміністрація, Управління культури м. Запоріжжя. А головні спонсори – корпорація «Кераміст» та SPA-готель «Пектораль» компанії «Голметресурс».

Автори проекту «Княжа гора» у Каневі – І. Ступченко, Є. Добровинський. Організатори – Інститут проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв, корпорація «Кераміст», агенція художніх проектів «Persona Art Projects».

Львівські мистці О. Манюк, О. Косар і В. Стогнут стали організаторами Міжнародного пленеру «Maxim» у Славську на Львівщині разом з меценатами – родиною Оксани і Дмитра Ареф'євих за сприяння Фонду підтримки культури та спорту «Maxim». Пленер діє під патронатом Львівської національної академії мистецтв.

До оргкомітету пленеру «Шляхами Васильківського» увійшли співробітниця Харківського художнього музею, мистецтвознавець, О. Денисенко, художник О. Коцарев, а також Б. Гриньов – академік НАНУ, директор Інституту сцинтиляційних матеріалів НАНУ, меценат і колекціонер, який став головним спонсором пленеру.

З'являються такі нові форми в організації пленерів, як «арт-туризм», «пленер-експедиція», «пленер-конкурс». Пленер «Арт-туризм» виник завдяки впровадженню у життя ідеї поєднання туристичних подорожей з мистецтвом пленеру [170]. Організатором стала Г. Лекарева-Нікітіна, на той час заступник голови Одеської організації НСХУ, а також В. Потеряйко – віце-президент Спілки мариністів Одеси. Метою пленеру, що працює щорічно, на думку його організаторів, стало «відкриття і оспівування заповідних куточків природи України, які ще не потрапили до туристичних маршрутів» [там само, с. 82]. Робота художників, учасників проекту, поєднувалась з діяльністю еколого-етнографічної експедиції на Дністровський лиман у с. Красна Коса, Міжнародної екологічної експедиції у біосферному заповіднику Дунаю, екологічної експедиції в ущелині Батиліману (Крим). Пленери проходили також у Кароліно-Бугазі (на косі Чорного моря і Дністровського лиману), у Вилкові, на острові Зміїний, місті Овідіополі, етнографічному музеї просто неба Фрумушика-Нова (Одеська обл.) й інших місцях. Пленер вже набув міжнародного статусу: в ньому беруть участь художники з України і європейських держав.

У заїзді пленеру «Арт-туризм» вересня 2011 року брали участь Г. Лекарева-Нікітіна, М. Нікітін, В. Потеряйко, О. Туржанський, С. Папроцький, С. Саєнко (Україна); С. Назім, В. Ємцев, А. Похопень, Б. Похопень, Ю. Малиновська, М. Хандермандер-Левицька (Польща); Л. Зидар, В. Ульрих (Словенія); Д. Темков (Македонія), Р. Юшич (Хорватія).

Значення такого нетрадиційного пленеру, його підсумкових виставок (відбувались в Одесі, Києві, Білгороді-Дністровському, Вилковому, Овідіополі, селах Одещини – Петрівка, Шабо, Випасне, Ісаєве, Базар'янка,

Грибівка, Калаглія, Красна Коса) у тому, що його мистецька цінність поєднується зі складовими соціального та міжнародного характеру. За висловленням його організаторів, «...саме таким чином мистецтво стає насправді «актуальним»... Проект працює на імідж України, крок за кроком залучаючи художників, глядачів, мас-медіа з різних країн» [170, с. 83].

Спільні риси за методами організації має пленер-експедиція «Нешама: через мистецтво до серця» по невеличких містах колишнього кордону осідлості євреїв в Україні – єврейського штетлу [107], який так само можна віднести до категорії експериментальних. Мета заходу, що організований Міжнародним єврейським студентським культурним центром «Гілель» у Харкові та Центром сходознавства ХДАДМ (серпень 2011 р. куратор Є. Котляр), – показати харківським художникам простір єврейського штетлу.

Учасники пленеру Є. Котляр, В. Колтун, О. Омельченко, О. Котляр, Л. Сторожук, В. Терлига, Л. Якименко, О. Винокур і К. Зуб відвідали Київ, Житомир, Бердичів, Полонне, Новоград-Волинський, Дубно, Кременець, Збараж, Тернопіль, Гримайлів, Сатанів, Смотрич, Купин (усього 25 міст і містечок). Організаторам пленеру було важливо «не програмувати їх (художників – О.Ч.) сприйняття, а впустити нові для них відчуття у простір їх творчого життя, у їх особистий світ пластичної культури і самовиразу» [107, с. 24]. Підсумкова виставка проекту «Єврейська Атлантида» (галерея «АВЕК») мала значний громадський і культурний резонанс, стала важливою подією у художньому житті Харкова.

До експериментальних за типом організації, оригінальністю формату, особливістю мети і завдань, окрім названих вище «Арт-туризму» (1999) та «Нешама: через мистецтво до серця» (2011), слід віднести пленери «Від Чорного моря до Балтики» та «Об'єднуємо береги мистецтв». Міжнародний пленер «Від Чорного моря до Балтики» був започаткований 2007 року [355]. Цей проект організований так, що одного року пленер працює на Балтиці і в ньому беруть участь художники Криму, а другого – художники Литви і Латвії працюють у Криму. Наприклад, 2-й Міжнародний пленер «Від

Чорного моря до Балтики» (2008) базувався на території туристичної бази «Карабах» між Партенітом і Алуштою. Художники працювали у Гурзуфі, Краснокам'янці, Херсонесі, Балаклаві. Серед них були С. Гутаускас, Н. Перова, П. Шумов, В. Єрмаков, О. Шабадей, Н. Янекіна, А. Іноземцев, Є. Риман, А. Рустамов – усього 14 художників. Мета пленеру – творче спілкування мистців Прибалтики й України, нові пошуки й накопичення матеріалу, що «сприятимуть подальшому розвитку сучасного мистецтва.., не обмежуючи мистців у можливості вибору – що писати і як писати...» [355, с. 142]. Художники з Прибалтики акцентували у своїх роботах на філософській змістовності живопису, кримські мистці – на імпресіоністичному, експресивному, декоративному підходах в живописі. Підсумкові виставки відбулися у Будинку художника Сімферополя, поповнивши колекцію Кримського музею сучасного мистецтва і у Дніпропетровську.

Міжнародний пленер «Об'єднуємо береги мистецтв» у складі 34-х художників з України працював у Туреччині на берегах Босфору [235, с. 102]. Організатори – художник-графік, керівник Міжнародного творчого об'єднання «Спокуса» М. Пархоменко, судноплавна компанія «Укрферрі» (з нагоди 30-річчя чорноморської паромної лінії художники на кораблі «Каледонія» з Одеси через острів Зміїний дісталися Босфору).

У складі групи працювали А. Чебикін, М. Гуйда, М. Бережний, М. Компанець, Ю. Макушин, О. Маркитан, М. Чулко й інші відомі мистці. 2008 року працювали і молоді живописці різноманітних стильових уподобань – О. Малик, В. Гвоздинський, В. Шкарупа, М. Грималюк, Ю. Куїнджі, В. Марчук, М. Тертична, а також відомий одеський аквареліст А. Кравченко. Пленер ставив за мету знайомство українських художників із культурними і мистецькими традиціями Давньої Греції, Візантії, Туреччини. Підсумкові виставки були проведені у Батумі, Поті, Варні, Стамбулі, Дерінджі.

У Луганській області працюють інші різновиди пленерів – пленері-конкурси, де визначаються переможці за результатами творчої роботи групи,

куди входили як відомі художники, так і студенти Луганського художнього коледжу.

Розвиток сучасного плерного руху супроводжувався не лише появою нових форм організації плерів, а й нових форм експонування творів, виконаних на пленерах, що відбуваються не лише в музеях, а й у новостворених приватних галереях, а також різними благодійними акціями плеристів, виданням каталогів, буклетів, поширенням приватного колекціонування (рис. 3.2.3, 3.2.4, 3.2.7, 3.2.8, 3.2.9, 3.2.10, 3.2.11, 3.2.12, 3.2.14, 3.2.15, 3.2.16, 3.2.17).

Підсумкові виставки Севастопольського плеру зазвичай проходять у місцевому художньому музеї і приваблюють велику кількість глядачів. Ці виставки відвідують і художники, які на той час працюють у творчих групах інших плерів Криму. Наприклад, у вересні 2006 року «Бархатний плер», що проводила ялтинська галерея «Ніка» (організатор і куратор Н. Карпова), у повному складі відвідав підсумкову виставку Севастопольського плеру, де відбувся обмін плерним досвідом (рис. 3.2.13, 3.2.27, 3.2.28).

Завершуються Севастопольські плери, як правило, виданням каталогів з репродукціями робіт учасників. Так, 2002 р. вийшов друком каталог творів художників, що об'єднав п'ять плерів (1998–2002 р.). В ньому було опубліковано пейзажі О. Слешинського («Набережна Балаклави», 1999, п., о., 60х70, приват. збірка С. Рибак); Ю. Зорка («Місток кохання», 2000, п., о.); А. Лози («Вечірнє сонце», 1998, п., о.; «Ніч», 1998, п., о., 60х70); Ю. Вінтаєва («Херсонеський маяк», 2002, п., о., 70х80); В. Чурсіна («Батилиман», 2002, п., о., 60х70, колекція готелю «Україна»); О. Власова («Яхт-клуб», 2002, п., о., 50х80, приват. колекція С. і А. Рибак); А. Зорка («Соколине», 2002, п., о., 60х70, колекція готелю «Україна»); М. Дудченка («Володимирський собор у Херсонесі», 2002, п., о., 60х70, приват. збірка), роботи інших авторів [156, с. 77]. Каталоги і буклети Севастопольського плеру продовжували видаватись).

Регулярно якісним друком видаються каталоги пленеру «Хортиця крізь віки». Працює виставка-продаж робіт художників, частина коштів з якої іде на розвиток Національного заповідника «Хортиця». Після завершення роботи пленеру художники залишають по дві роботи для формування експозиції галереї пленеру «Хортиця крізь віки».

За результатами пленеру «Свою Україну любіть» створено музей «Львівська Шевченкіана» з постійно діючою експозицією у Львівському Палаці мистецтв, директор якого Р. Наконечний і став ініціатором проекту. Колекція налічує понад 400 живописних робіт художників М. Демцю, Ю. Лесюка, Є. Манишина, З. Кецала, В. Патика, П. Сипняка, О. Скопа, В. Стогнута, М. Грималюка, О. Крохмалюка, Д. Парути і багатьох інших. За підсумками пленерів видаються ілюстровані каталоги.

Колекція пейзажів учасників Репінського пленеру має свої виставкові зали у колишньому Будинку топографів в Чугуєві і є часткою новоствореного музею живопису Слобожанщини. Як зазначив голова НСХУ В. Чепелик, «це мистецький гімн благодатній природі Слобожанщини, її людям та історії» [254, с. 2].

Учасники кожного заїзду проводять майстер-класи для учнів художньої школи і художників-аматорів. Видаються каталоги виставок пленеру («Репінські пленери 2000–2004» (рис. 3.2.6), «1, 2, 3 Міжнародні Репінські пленери» й інші). Пленеру приділяють увагу місцева і обласна преса, телекомпанії Харкова, телеканал «Інтер» (25 липня 2009 р., інтерв'ю багаторазового учасника пленеру, харків'янина В. Чурсіна і куратора пленеру А. Сазонової). Особливого значення пленер набуває у зв'язку з відновленням мистецької премії ім. І.Ю. Репіна. Чугуїв володіє унікальною колекцією пейзажів Лауреатів премії імені І.Ю. Репіна, що існувала до 1999 року тільки у Російській Федерації колишнього СРСР.

Учасники Міжнародного пленеру «Мохіт» у Славську на Львівщині постійно проводить майстер-класи з обдарованими дітьми Славської середньої школи. Діє постійна виставка-продаж творів учасників пленеру

(частина коштів іде у фонд місцевих дітей-сиріт), відкрито мистецьку галерею, де експонуються й персональні виставки учасників пленеру, видаються каталоги (такі, як альбом-каталог «Мaхіт. Міжнародний пленер живопису – 2007» [192] (рис. 3.2.2, 3.2.5)). Його ініціатор, організатор і дотепер куратор – народний художник України З. Мичка, який і сам бере участь як мистець.

Значна кількість пленеристів беруть активну участь в мистецькому житті як в Україні, так і за кордоном, працюючи, зокрема, на пленерах в Росії і Білорусі, Польщі, Хорватії, Чорногорії, Словаччині, Румунії, Угорщині, Туреччині, Франції, в останні роки – в Китаї (який охоче запрошує українських художників з 2000-х років). Вони виставляються на багатьох всеукраїнських, міжнародних і зарубіжних виставках, у мистецьких конкурсах живопису, стаючи переможцями (Ю. Вінтаєв (Харків) – «Всеукраїнська трієнале живопису 2013»; О. Ольхов, А. Зорко, С. Рєпка (Київ) – Всеукраїнська премія «Київ» ім. С. Шишка; О. Іванюк (Пирятин) – дипломант Всеукраїнської трієнале живопису 2013; М. Пийтер (Ужгород) – лауреат премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі), М. Мовчан (Київ) – медаль НСХУ, О. Лисенко, В. Панов, В. Чурсін (Харків) – лауреати муніципальної премії ім. Г. Сковороди (2003, 2004, 2011).

Активна творча робота на пленерах сприяє набуттю художниками відомості. Тільки за останні роки одержали звання народних художників України О. Поляков (Донецьк), А. Сухоруких (Севастополь), І. Ковтонюк (Київ), З. Мичка (Мукачеве), заслужених діячів мистецтв України Ю. Вінтаєв (Харків), А. Зорко (Київ), О. Приходько (Миколаїв), заслужених художників України – О. Чередниченко (Суми), Л. Заборовський (Чернігів), О. Ольхов (Київ), В. Чурсін (Харків), М. Дудченко (Сімферополь), Є. Смирнов (Севастополь), О. Шурінов (Ялта), А. Іванчо (Мукачеве), М. Довгань (Тульчин), К. Жилінскайте (Вінниця) й інші.

На нинішньому етапі розвитку пленерного руху і пейзажного жанру в Україні їхні твори, стаючи широко визнаними за своїми мистецькими

якостями, досить високо оцінюються в професійному середовищі та на художньому ринку.

3.3. Діалог регіональних мистецьких шкіл як якісно новий етап українського пленеризму

Усталені традиції головних мистецьких центрів, про які йшлося у другому розділі, стають надбанням живописців багатьох інших міст, близьких за історико-етнографічними принципами. Спільна праця на сучасних пленерах створює прецедент не лише для знайомства учасників зі здобутками різних регіональних шкіл, постійного взаємообміну, взаємовпливів, а разом з тим взаємозбагачення і зростання творчого потенціалу. Представники різних шкіл, володіючи у своїй творчості оригінальними художніми засобами, створюють таку творчу атмосферу, без якої робота групи взагалі неможлива, поживляючи і викликаючи справжнє творче змагання, інтерес усіх учасників до підвищення якості своїх робіт.

При дослідженні мапи діючих пленерів України стає очевидним, що найбільша їх концентрація відбувається навкруги основних регіональних мистецьких центрів, які водночас є і центрами регіональних художніх шкіл. Саме вони і створюють умови для виникнення мистецьких пленерів і збудження їх творчої діяльності. Так, київська художня школа сьогодні до сфери свого мистецького впливу залучила, головним чином, мистців з низки міст Центрального регіону України, а саме: Києва, Житомира, Вінниці, Полтави, Дніпропетровська, Запоріжжя, Черкас, Чернігова. Західний регіон представляють пленеристи, які, головним чином, є вихованцями львівської та закарпатської художніх шкіл і мешканцями Львова, Рівного, Івано-Франківська, Луцька, Чернівців, Кам'янець-Подільська, Ужгорода, Хуста, Мукачева. Мистці Східного регіону України зі своїми характерними регіональними особливостями об'єднані харківською художньою школою, яку формують, як правило, живописці з Харкова, Чугуєва, Сум, Донецька,

Єнакієва, Святогірська, Луганська, Кремінного. Південний регіон як одеську художню школу представляють пленеристи з Одеси, Ізмаїла, Миколаєва, Херсона, Очакова. І нарешті кримську художню школу демонструють майстри півострова Крим з Гурзуфа, Феодосії, Коктебеля, Ялти, Севастополя, Бахчисарая, Батилімана, Керчі.

Таким чином, сучасний пленерний рух, що складається з діяльності більше 100 пленерів, що концентруються в п'яти регіонах, уособлює п'ять художніх регіональних шкіл України. Регіональні художні школи – це сукупність традицій, індивідуальних творчих особистостей і середовища, в якому вони працюють. «У межах територіально-традиційної України маємо сформовані, усталені артшколи, напрями зі своїми стилеутвореннями і стилеуподобаннями, що зростали «з позиції історичної відстані»», – пише О. Федорук [311, с. 7].

Щоденно художники, працюючи пліч-о-пліч на пленерах, отримують можливість спостерігати принципи ведення роботи над етюдом-картиною представниками різних шкіл, у тому числі і техніку живопису, технологічні засоби, вибір художніх матеріалів тощо. Наприкінці кожного робочого дня художники приносять свої нові твори у майстерні чи ті приміщення, що виділяються організаторами для зберігання робіт, їх доопрацювання. Обов'язково виникають творчі дискусії, обговорення, обмін враженнями, висловлюються різні зауваження з приводу тільки що зробленого.

Зазвичай, за нормальної психологічної обстановки в роботі групи, що забезпечується як кураторами, так і самими учасниками (особливо тими авторитетними мистцями, хто вже має досвід роботи на пленерах), художники висловлюють свої зауваження щодо самих етюдів, їх якості з точки зору живопису, композиції, колориту, засобів виконання і всіх тих численних моментів і нюансів, що притаманні творчому процесу. Саме цим і відзначається творча робота на пленерах. Так молоді художники набувають необхідного творчого досвіду. Досвідчені майстри збагачують свої творчі

можливості новими рисами, які знаходять для себе цікавими у своїх колег – представників різних художніх шкіл країни, а також і зарубіжних.

Поступово завдяки діяльності сучасних мистецьких пленерів постає таке нове характерне явище: з одного боку, активне збагачення і взаємодоповнення самих художніх шкіл і, водночас, деяке вирівнювання і навіть нівелювання певних притаманних саме їм рис, а з іншого – загострення їх оригінальності і своєрідності через активне творче зростання окремих талановитих їхніх представників – учасників пленерів. Київський художник О. Клименко з приводу взаємовпливу різних шкіл справедливо зауважує: «Не думаю, що школа коли-небудь комусь заважала. Це всього лише ще одна мова. Чим більше мов ти знаєш, тим повніша картина твого світу; ти сприймаєш інформацію одночасно з багатьох каналів...» [273, с. 109].

Пленери – це багатовекторність шляхів для творчого пошуку, можливість співіснування різних мистецьких спрямувань. Всі регіональні художні школи України мають своє, так би мовити, окреме пленерне пейзажне обличчя, що зумовлене у великій мірі наявністю вищих художньо-освітніх закладів, в яких зосереджено багато педагогів, визнаних майстрів пленерного живопису. Б. Лобановський наводить думку О. Богомазова про значення місцевих навчальних закладів у розвитку мистецтва, яка «виявилась повністю виправданою, бо твори художників з різних регіонів України цілком відрізняються один від одного, а цілісний ансамбль українських художніх шкіл є особливим явищем у мистецтві Східної Європи...» [250, с. 18].

Закарпатська художня школа, сформована на пленерних традиціях творчості А. Ерделі, Й. Бокшая, А. Коцки, А. Кашшая, Ф. Манайла, є цілісним організмом, де збалансовані поняття традицій і новаторства. Її представники В. Свалявчик, В. Микита, Ю. Герц, Б. Кузьма, З. Мичка, А. Іванчо, О. Шандор й інші беруть активну участь у багатьох всеукраїнських і міжнародних пленерах. Їх роботи, вирізняючись живописною соковитістю,

прагненням до колористичних експериментів, динамікою колористичних вирішень, експериментуванням у техніці, знаходять відгук у живописних пошуках багатьох кримських художників (А. Рустамова, О. Андрєєва, А. Чеботару та ін.) (рис. 3.3.47, 3.3.55).

Абстрактні вирішення пленерних пейзажів закарпатських учасників пленерів у Севастополі, Батилімані, Гурзуфі, Балаклаві З. Мички (Мукачеве) («Літо на озері», 2003, оргаліт, акрил; «Спогади», 2001, міш. техн. (рис. 3.3.46)), А. Іванчо (Мукачеве) («Карпатська композиція», 2009, оргаліт, зміш. техн.; «Місто», 2012, п., зміш. техн.), а також В. Павлишина (Ужгород) («Білий кораблик», 2009, п., акрил) не залишають байдужими багатьох кримських пленеристів.

Відгуки живописних пошуків «нефігуративного» пейзажу закарпатців відчуються у роботах учасників цих же пленерів А. Рустамова («Шахізіхінда», 2006, п., о. (рис. 3.3.47); «Стіна», 2007, п., о.), А. Чеботару («Захід сонця», 2011, п., о. (рис. 3.3.55)), О. Андрєєва; («Весняні дерева», 2009, п., о.; М. Дудченка («Херсонес», 2010, п., о.; «Осінь в Балаклаві», 2011, п., о.), О. Євтушка («Херсонес», 2008, п., о.) й інших. «Барвисті видіння» і «споглядання кольору» в пленерних пейзажах цих художників перегукуються з соковитою живописністю у роботах інших визначних кримських пленеристів – Є. Римана («Після дощу», 2010, п., о.), П. Шумова («Літній вечір в Гурзуфі», 2005, п., о.; «Осінній день», 2006, картон., о.), О. Шуринова («Осінь в Криму», 2000, п., о.; «Гурзуф», 2007, п., о.), Н. Плісс («Баркаси», 2008, п., о.).

Необхідно відзначити і безумовний вплив на сучасний пленерний живопис, який завдає кримська пленерна школа своїм яскравим і світлоносним живописом класиків пленеру Ф. Захарова, В. Бернадського, В. Цветкової, П. Столярєнка. Цього впливу зазнали у тій чи іншій мірі багато відомих сучасних пленеристів як Криму, так й інших регіонів – А. Зорко, О. Ольхов, С. Дуплій, С. Рєпка, Т. Красна, А. Калюжна (Київ); Ю. Вінтаєв, Д. Єфименко, О. Брітцев (Харків) (рис. 3.3.37); В. Стогнут, О. Косар,

О. Манюк (Львів) (рис. 3.3.54); О. Чередніченко, В. Єфименко (Суми) (рис. 3.3.53); Л. Заборовський (Чернігів) (3.3.35, 3.3.40); О. Поляков, В. Теличко, Б. Єфимов, Ю. Зорко, В. Орликов (Донецьк) (рис. 3.3.52) й інші.

Особливого значення живописна пленерна спадщина Ф. Захарова і В. Бернадського набула для вже згаданих раніше представників харківської пленерної школи Ю. Вінтаєва і київської – А. Зорка. Працюючи разом на багатьох пленерах, ці яскраві представники двох відомих художніх шкіл України значно вплинули і один на одного у своїх роботах. А. Зорко сприйняв для себе сміливість і виразність широкого мазка харків'янина, соковитість його барвистого живопису, а Ю. Вінтаєв – складність колористичної розробки, «вагомість» і насиченість глибоким тоном живописної поверхні композиційних пошуків А. Зорка.

Таких прикладів сумісної роботи на пленерах і творчого взаємовпливу представників різних художніх шкіл можна навести багато: О. Чередніченко, В. Єфименко (Суми) і В. Чурсін, В. Ганоцький (Харків); О. Ольхов, С. Рєпка (Київ) і П. Шумов, І. Шипілін (Ялта); М. Дудченко (Сімферополь) і А. Чебикін (Київ); А. Криволап, А. Тертичний (Київ) і М. Демцю (Львів), А. Іванчо, З. Мичка (Мукачеве); Ю. Вінтаєв (Харків) і С. Іноземцев, П. Шумов (Ялта); О. Демиденко (Запоріжжя) і М. Дудченко (Сімферополь); І. Гапченко (Суми) і О. Лисенко (Харків) й інші художники, які завжди знаходяться у творчому пошуку. Досягнення колег по пленеру не залишають їх байдужими і є предметом уважного вивчення і творчого осмислення. Наскільки цей взаємовплив збагачує творчий пошук кожного, залежить від міри талановитості, художнього смаку і глибини розуміння пошуків інших. Результатом творчого доробку пленеристів – представників різних регіональних художніх шкіл, є зростання їх мистецького рівня. Як пише В. Немцова, «кожна з них вирізняється рисами неповторності і оригінальності, вносить свій колорит у широкий потік розвитку національного мистецтва» [211, с. 9].

Створенням робіт високої мистецької якості відомі київські художники І. Ковтонюк, В. Малинка, А. Чебикін, В. Гурін, В. Козик, Г. Варкач, М. Гуйда й інші, а також молоді пленеристи Т. Ягодкіна, Д. Рибіна, С. Скрипцін, О. Храпачов, А. Калюжна довели відданість кращим традиціям і прагнення зберігати авторитет київської живописної школи. О. Мурашко у 10-х роках ХХ ст., коли формувалась київська художня школа, писав, що «Київ повинен стати тим, чим став для всієї Німеччини Мюнхен, – самостійним художнім центром цілого півдня (мається на увазі Україна, як південь колишньої Російської імперії – *О.Ч.*). Тут світло, тут сонце, тут прекрасна природа, тут своя культура» [Цит. за: 10, с. 77].

Для одеської художньої школи завжди характерні імпресионістична світлоносність живопису, своєрідність живописної пластики, складність і витонченість колориту. Пленерні традиції К. Костанді і Г. Ладиженського, М. Шелюти, О. Слєшинського, Ю. Єгорова, А. Лози, А. Гавдзинського, продовжують сьогодні А. і Г. Кравченки, В. Кабаченко, Н. Лоза, В. Литвиненко.

Традиції одеського андеграунду 60 – 70-х років ХХ ст. відчуються в «абстрактних» пейзажах О. Малика, В. Целоусова, С. Чаркіна. Але «абстрактний» пленерний пейзаж одеситів тонший і складніший за колоритом, і тому зовсім інший, ніж у закарпатців, у яких переважає барвистий декоративний живопис. Саме світлоносне сприйняття і трактування пейзажного образу одеситів має більше спільних рис з творчістю представників київської художньої школи, головними складовими якої, за висловлюванням відомого мистця П. Бевзи, є «...домінування чуттєвого начала над вербальним, живописної стихії над розповіддю, колоризму над структурою» [29, с. 17].

Спостерігається спільність підходів у «нефігуративному» пейзажі одеситів і творах киян А. Криволапа («Структури», 1996, п., о.; «Вечір», 2005 (рис. 3.3.34), «Без назви», 2006, п., о. (рис. 3.3.44)) і О. Бабака («З косою – 1», 2007, п., акрил), в реалістичному живописі Н. Лози (рис. 3.3.36),

В. Литвиненка з Одеси і творах киян С. Рєпки («Сказання про Балаклаву», 2006, п., о.; «Перед грозою», 2003, п., о. (рис. 3.3.39)), С. Дуплія («Сонячна долина», 2008, п., о.), О. Ольхова («На Контрактовій площі», 2008, п., о. (рис. 3.3.43)). Але вже «абстрактні» плернерні пошуки киянина А. Тертичного («Тихий вечір», 2005, п., о.) скоріше наближуються до знахідок закарпатців З. Мички («Старе місто», 2008, оргаліт, акрил) та А. Іванчо («Місто», 2012, пол., зміш. техніка).

Харківська пейзажна художня школа дбайливо ставиться до збереження реалістичних плернерних традицій С. Васильківського, П. Левченка, М. Беркоса, М. Ткаченка. Тому говорити про якийсь суттєвий вплив плернеризму закарпатської чи львівської пейзажних шкіл на творчість її сучасних плернеристів немає сенсу. Зате можна знайти певні впливові ознаки кримської школи Ф. Захарова і В. Бернадського та київської школи М. Глуценка і С. Шишка у творчості згаданих вже харків'ян Ю. Вінтаєва, В. Чурсіна, Д. Єфименка, а також В. Ковтуна, В. Бабака, О. Дмитрієва, В. Панова, В. Сафіної, роботи яких можна охарактеризувати словами художника А. Шевчука як «осучаснений імпресіонізм» [348, с. 65] (рис. 3.3.38, 3.3.41, 3.3.50).

Значущість багатобарвності, різноманітності і своєрідності творчих надбань плернеризму різних художніх шкіл України сьогодні є унікальною. Взаємозбагачення і взаємовплив завдяки участі багатьох представників різних регіонів у роботі численних плернерів особливо усвідомлюється при порівнянні із художніми школами сучасної Росії, в якій їх по суті тільки дві – С-Петербурга і Москви. Так, виставка-звіт творів мистців плернеру м. Белгорода (2010) [194], виставка-звіт Кокелевського плернеру 2010–2012 р.р. (Чебоксари)* [43, с. 21], ІХ Регіональна художня виставка «Большая Волга»,

* Кокелевський Міжнародний плернер на честь учня І.Ю. Рєпіна, визнаного художника і педагога О.О. Кокеля (один з організаторів Харківського художнього технікуму в 1921–1923 роках, професор кафедри живопису і один з фундаторів школи академічного рисунка) працює з 2007 року в Чувашії (Росія) на його батьківщині в с. Тархани. В ньому брали участь плернеристи В. Ковтун, О. Дмитрієв, Л. Сторожук, О. Король (Харків), С. Коморний (Чугуїв), О. Чередниченко (Суми).

яка відбулась у Казані, Пермі і Йошкар-Олі 2013 року [87] показали, що, незважаючи на велику кількість різноманітних художників, їх пленерні пошуки зрідка йдуть у бік сміливого живописного і колористичного експерименту, виразу емоційності, а скоріше уособлюють традиційне класичне бачення ретельно проробленого пленерного етюд, що робить чимало їхніх пейзажів усередненими і маловиразними.

Із року в рік українські пленери демонструють свою життєздатність на шляху самореалізації різноманітних стильових устремлінь мистців. Оскільки пленеристи намагаються досягти бажаного результату тими засобами, які вважають за необхідне застосовувати або випробувати, тому умовно можна означити декілька їх угруповань залежно від індивідуальних творчих прихильностей і спрямувань, діяльність яких реально дає певні художні результати (В. Манін справедливо зауважує, що «творчість далеко не кожного художника можна «підвести» під певний стиль. Справа в тому, що деякі живописці не виробили ту суму живописно-пластичних властивостей, яка є показником своєрідної пластичної якості – стилю...» [184, с. 15]).

Але дослідження більше ніж двадцятирічної діяльності мистецьких пленерів України, вивчення традицій різних регіональних шкіл та їх взаємовпливів в процесі участі в сучасному пленерному русі, творчості відомих живописців пленеру дають підстави досить чітко виокремити чотири основні стильові спрямування в сьогоденному пленеризмі.

Перша з таких груп – пейзажисти, які працюють у напрямку традиційного реалізму без якихось суттєвих спроб пошуку нових засобів виразності, композиції, техніки, хоча їм не можна відмовити в мистецькій обдарованості. Вони зберігають академічний підхід до композиційного вирішення, оповідність, ретельну проробку полотна.

Противагу такій тенденції складає група мистців, для яких реалістичний спосіб зображення не є застиглим творчим методом, а, навпаки – можливістю сміливого експерименту і продовженням нових пошуків. Продовжуючи традиції визначних майстрів українського пленерного пейзажу

М. Глуценка, С. Шишка, Ф. Захарова, А. Кашшай, В. Бернадського, вони водночас формують і нові традиції у створенні етюдів-картин.

Третя група талановитих мистців пейзажу, учасників багатьох пленерів, тяжіє до широких декоративних узагальнень, монументальності композиційних вирішень у трактуванні пейзажного образу, широкого застосування прийомів і засобів монументального живопису і графіки. Тому їх твори часто набувають умовного характеру, стилізованості.

Останню, четверту групу пленеристів утворюють мистці, що продовжують цікаву сторінку творчих шукань авангардистів першої третини ХХ ст. О. Богомазова, В. Пальмова, А. Петрицького та інших майстрів [340, с. 124]. Представникам цієї групи притаманне асоціативне відчуття та прагнення до проникнення у світ природи без передачі конкретної реальності.

Поступово виокремлюється і такий різновид пленерного живопису, який орієнтується на традиції примітиву і народної творчості.

Різноманітність стильових спрямувань, притаманних сучасному пленерному живопису, пояснюється намаганням багатьох художників знайти свою особисту відповідь на заклики сьогодення. Як зазначає Т. Журунова, «стилістичні спрямування художників – учасників пленерів репрезентують майже всі вектори розвитку візуального українського мистецтва – архетип та міфологію національної ментальності, романтику й символізм, абстракцію і наратив, традицію імпресіоністичної школи, колористичний мінімалізм, пошуки граничної декоративності та образної виразності» [119, с. 145].

Висновки до розділу. Головною передумовою широкого розмаху пленерного руху в Україні, де на сьогодні діє більше 80 пленерів, стало зростання в художньому світогляді останнього двадцятиліття теми духовного сенсу життя, історіософії національного і державного відродження, пріоритети екологічної свідомості, свободи творчості. Певний вплив мав і політичний чинник – відкат державних замовлень і спровоковане цим

становлення ринку творів мистецтва, коли до середовища «споживачів» пейзажного малярства активно залучаються представники нової буржуазії. Помітною ознакою сучасного плерного руху, що все активніше охоплює культурно-мистецький простір України, стає участь крупних компаній як співорганізаторів і інвесторів плернів. Забезпечуючи їхню безперервну діяльність та роботою майстрів мистецтва, вони стають власниками основної маси створених за таких умов плерних пейзажів.

З іншого боку, продовжують працювати Будинки творчості Національної спілки художників України, які стали основою сучасного плерного руху, – у Седневі на Чернігівщині, ім. К.Коровіна у Гурзуфі, ім. Р. Судковського в Очакові Миколаївської обл. Сьогодні до цих осередків долучилася чимала кількість інших – як міжнародного, так і місцевого значення, що діють під егідою НСХУ, його обласних відділень, місцевих музеїв, арт-галерей, за допомогою благодійних фондів в різних куточках країни. Постійна робота їхніх учасників на природі, поетичне відтворення її світлового стану та кольорової гармонії, пошуки нових засобів мистецької майстерності є не лише продовженням кращих традицій плерного пейзажу в Україні, а й початком нового, кардинально іншого етапу.

Обміну мистецькими досягненнями не лише серед представників різних українських регіональних шкіл, а й на міжнародному рівні сприяють міжнародні плерни. Певна їхня частина по черзі проводиться то в Україні, то в інших зарубіжних країнах. Міжнародні плерни виводять українське мистецтво на новий рівень, сприяють поширенню визнання у світі. Значна кількість плернів місцевого значення додає активності художньому життю периферії, допомагаючи долати комплекс меншовартості.

Піднесення плерного руху в Україні з другої половини 1990-х р.р. супроводжувалось не лише різноманітністю місць роботи плернів, а й новизною організаційних форм та експонування пейзажних творів. Окрім Національної спілки художників України, організаторські функції все

активніше почали брати на себе її обласні відділення, органи місцевої влади, меценати, колекціонери, благодійні фонди. З'являються такі нові форми, як «арт-туризм», «плер-експедиція», «плер-конкурс», «семінар-плер». Поєднання туристичної поїздки мистців з їхньою роботою на відкритому повітрі в місцях, що ще не увійшли до туристичних маршрутів, в подальшому використовувалось для реклами цих унікальних куточків української природи за допомогою творів, написаних плеристами. Одночасне проведення екологічних, етнографічних експедицій разом з плеристами, з одного боку, вирішувало наукові завдання, з іншого – мистецькі. До нових форм організації відносяться і плери-конкурси, що проводяться в Луганській області, де за результатами роботи творчих груп, до яких входять і студенти Луганського художнього коледжу, визначаються переможці. Нові форми плерного руху супроводжувались поширенням приватного колекціонування та розвитком галерейного руху.

Складна взаємодія, діалогічність регіональних шкіл на сучасних плерах являє якісно новий етап єдності, оснований на різноманітні відмінностей в українському пейзажному живописі на нинішньому етапі. Усталені традиції головних мистецьких центрів стають надбанням живописців багатьох інших міст, близьких за історико-етнографічними принципами. Спільна праця на сучасних плерах створює прецедент не лише для знайомства учасників зі здобутками різних регіональних шкіл, а й взаємовпливів. Так, творчі принципи закарпатців з їхньою живописною соковитістю, прагненнями до колористичних експериментів (З. Мички, А. Іванчо, В. Павлишина) знаходять відгуки у творчості кримчан (А. Рустамова, О. Андреєва, А. Чеботару та ін.). Зі свого боку, плерні твори кримських мистців, особливо Ф. Захарова, В. Бернадського, П. Столяренка, мали свій вплив на живопис Ю. Вінтаєва (Харків), А. Зорка (Київ), О. Косара (Львів), Л. Заборовського (Чернігів), О. Полякова (Донецьк) та ін. Взаємозбагачення окремих регіональних шкіл стає характерною ознакою сучасного українського плерного руху. В процесі взаємодії регіональних

мистецьких шкіл сформувалися наступні спрямування у творчості пленеристів: 1) взаємодія реалізму й академічного підходу; 2) переосмислення реалістичної традиції; 3) тяжіння до монументальності і декоративних узагальнень; 4) пейзажні абстракції.

РОЗДІЛ 4

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПЛЕНЕРИСТІВ

4.1. Академічний підхід у творчості представників реалістичної концепції та її переосмислення в плерерних пейзажах мистців новітньої тенденції

Художники-плереристи традиційного реалістичного напрямку з усіх регіонів України активно беруть участь у роботі багатьох плерерів, як у міжнародних і всеукраїнських, так і менш помітних. Цей напрямок настійливо продовжує себе постійно відновляти. Ряди плереристів весь час поповнюються випускниками живописних відділень художніх училищ, інститутів і академій країни. Реалістичний напрямок як метод зображення взагалі продовжує надавати і сьогодні, в період постмодернізму, можливість появи все нових його різновидів і рис, як доводять чимало відомих мистецтвознавців (Б. Лобановський [250], О. Федорук [308, 311], В. Цельтнер [331], О. Журавель [115, 117, 118], О. Загаєцька [122], Н. Асєєва [20, 21], О. Голубець [82], В. Манін [183, 185]).

Ми ставимо завдання розглянути творчість мистців традиційного реалістичного засобу зображення, про який відомий луганський пейзажист О. Фільберт сказав: «Вірю в реалізм, мистецтво близьке, задушевне й зрозуміле людям» [73, с. 34]. Ознаками плерерних творів цього спрямування є безальтернативність композиційного «класичного» вирішення пейзажу, оповідальність від переднього плану до глибини простору з претензією на «картинність», обов'язкова ретельна проробка полотна, категоричне несприйняття широкого, вільного мазка та застосування мастихіну, відсутність експерименту в живописі (звідси його «сухість» у багатьох творах), наголос на світлотональному вирішенні мотиву. Такі натурні

краєвиди, хоч і виконані високопрофесійно, але далеко відстоять від пейзажу-образу, часом межуючи з натуралізмом.

А втім мова йде про сучасний плерний пейзаж, коли вже багато в чому змінився сам погляд на плеризм як образотворчий метод. Іще наприкінці ХІХ століття І. Крамської, говорячи про відтворення мистцями правдивих життєвих вражень, писав, що розум і сприйняття сучасних йому художників інші, що «навіть фарби вже не ті, тобто світлотні враження сучасного художника відрізняються від попередніх» [162, с. 124–125].

Причинами такої стійкої життєвості означеного традиціоналізму у творчості цілого ряду сучасних плеристів можуть бути надмірне дотримання академічного підходу у деяких професійних навчальних закладах, негативний вплив на художників нових економічних і суспільних умов, відсутність будь-якої зацікавленості у результатах творчості мистців з боку держави, відсутність справжньої художньої критики, загальний занепад рівня культури і глядацького смаку, тиск художнього ринку і «смаки» новітніх «меценатів». Тому, як стверджує І. Євін у книзі «Мистецтво і синергетика», «для шаблонного, репродуктивного мислення притаманне прагнення звести задачу до вже відомих випадків, скористуватись готовими засобами» [106, с. 105].

Однак серед цих пейзажистів багато таких, які щиро і чесно, за своїми особистими переконаннями працюють саме в такому традиційному напрямку. В їх кращих пейзажах присутня і поетизація мотиву, і своя завершеність образу. Творчість найбільш обдарованих з них займає свою полицю у царині сучасного плерного живопису, яка має право на існування і вивчення. Адже, як писав ще І.Ю. Рєпін у своєму «Далекому-близькому», «...і невеликі сили художників плідні і симпатичні, якщо вони з любов'ю працюють над спеціальними і прийнятними завданнями» [с. 323]. Серед представників цієї групи особливо притягують увагу своїми плерними пейзажами Л. Желудько (Житомир), І. Поздєєв (Феодосія), В. Бабак, М. Алатарцев, М. Зуєв, В. Сафіна (Харків), В. Ольхов (Севастополь),

Р. Третяков (Керч), А. Дереза, В. Євдокимов (Донецьк), В. Черватюк (Київ), І. Кметик (Львів), І. Коваленко (Дніпропетровськ), І. Романюк (Мукачеве), В. Тишецький (Вінниця), Н. Муравська (Ялта) і інші.

Характерною серед художників традиційного напрямку є творчість харків'янина В. Бабака (нар. 1946 р.) – вихованця Харківського художньо-промислового інституту (тепер ХДАДМ). Він – представник тієї групи мистців, які працюють виключно на пленерах, постійно беручи участь у творчих групах у Гурзуфі, Севастополі («Аквамарин»), Славському, Седневі, Немирові, Закарпатті (Буковель, Мукачеве), Чугуєві і інших. Головними ознаками творів художника є легкість і невимушеність живопису, деяка сентиментальність, вирішення мотиву в першу чергу за рахунок світла і тону, «особливо уважне і навіть делікатне ставлення до зображуваних сюжетів...» [323, с. 5]. Такими є пейзажі «Човники» (2004, п., о., 50х70), «Чугуївські дороги» (2004, п., о., 60х80) (рис. 4.1.2), «Після дощу» (2004, п., о., 50х50) (рис. 4.1.1) (всі – Чугуївський меморіально-художній комплекс ім. І.Ю. Рєпіна); «Сіверський Донець» (2004, п., о., 40х50), «Полудень. Соняшники» (2004, п., о., 50х60, приват. збірка В. Грубаря, Харків), «Вулиця в Чугуєві» (2004, п., о., 50х60, власн. автора). Написані під час роботи на Чугуївському міжнародному пленері у розпал літа, вони правдиво передають сонячне світло на зелених купках дерев, на лузі біля річки, але зелений колір у цих пейзажах відрізняється тільки тоном. Автор не ставить задачу знайти нюанси зеленого, тому значно знижує колірні якості пейзажів, хоча композиційно вони міцно «збиті».

Типовим є пейзаж «На узліссі» (2005, п., о., 50х80, приват. збірка В. Грубаря, Харків). Композиційно він побудований по діагоналі так, що ліва частина – дерева на узліссі, поступово світлішають і, зменшуючись, йдуть у глибину майже до горизонту, а права частина – поросла квітами і густою травою галявина, що створює передній план. Обидві частини об'єднує стежинка, яка губиться у віддалених кущах. Пейзаж ніби залитий яскравим полудневим сонцем. Частина правого верхнього куту полотна зайнята

голубим небом з білими хмарами і виконує роль світлотного камертону.

Інший пейзаж В. Бабака «Рибалки» (2005, п., о., 45х80, приват. зб.) (рис. 4.1.3) повторює принципи колірного вирішення попереднього. Тільки композиція інша: полотно розподіляється на дві половини по горизонталі з рівним переднім планом і дальнім лісом, а постаті рибалок виконують роль стафажу.

Подібних мотивів у творчості художника чимало. Найбільш сильною їх стороною є передача сонячного світла. Деяку різноманітність вносять пейзажі «Травневий день» (2005, п., о., 50х70, приват. зб.), «Ранковий туман» (2004, п., о., 40х60, приват., зб.), «Вечірній мотив» (2005, п., о., 50х70, приват. зб.), «Терен цвіте» (2004, п., о., 60х80, приват. зб.). В них є спроба знайти колірне вирішення, притаманне літньому ранку або вечірньому стану у природі. Трохи особливо відстоїть пейзаж «Сіверський Донець» (2004, п., о., 40х50), в якому художник нарешті відійшов від традиційного трактування сонячного дня і знайшов доволі складні колірні сполучення для дерев і води.

Характер колірної розробки продовжує ускладнюватись в пленерних пейзажах В. Бабака, створених у 2007–2012 роках під час роботи у Мукачеві, Немирові і Славському у Карпатах. Вони свідчать про певне творче зростання і можливий вплив творчості інших мистців, з якими він працював пліч-о-пліч. Художник не відкриває нових світів, але змінюється ставлення до мотивів, які нерідко набувають романтичних відтінків. Н. Кислюк зазначає, що в багатьох його творах останнього періоду «образ природи зображений за допомогою тихого звучання м'яких полутонів, що позбавляє пейзажі художника відтінку занадто монотонної повсякденності» [323, с. 5]. Наприклад, у пейзажі «Брама Залочівського замку» (2010, п., о., 40х50, власн. авт.) з'являється незвична композиція, коли центральне місце займає сама брама у тіні, а простір за нею написаний дуже узагальнено. Цікавим є і протиставлення насиченого блакитного кольору брами сильно освітленому дальньому плану з вечірніми рожево-оранжевими відтінками. А втім колірне і тональне вирішення композиції «не розсипається», як здавалося б, через

такий сильний контраст, а, навпаки, виступає єдиним цілим, що досить емоційно відтворює вечірній настрій.

Пошуки нових вирішень з'являються у зимовому пейзажі «Вечірній мотив» (2010, п., о., 55x75, приват. зб.), у пейзажі «Весна» (2010, п., о., 35x44, власн. авт.). Зміни у творчості В. Бабака особливо стають помітними у роботах 2009–2011 рр., представлених на його персональній виставці 2011 р. у Харківському художньому музеї з нагоди 60-річчя художника [26].

З точки зору технології виконання плерних пейзажів творчість мистця залишається майже незмінною. Але такі пейзажі, як «На дачі» (2010, п., о., 55x42, приват. зб.), «Весна» (2010, п., о., 60x80, приват. зб.) і деякі інші вказують на появу зацікавленості у більш соковитому живописі, збагаченому в кольорі, уникненні імітаційності, відкривають власну сутність, в якій вже немає звичайної споглядальності.

Інший харків'янин, типовий представник традиційного реалістичного підходу в пейзажі – М. Алатарцев (нар. 1947 р.), теж активний плерист, учасник багатьох зазначених плерів. Окрім того, він є одним із ініціаторів і засновників Єнакієвського плеру ім. космонавта Г. Берегового (Донецька обл., 2013). Творчість М. Алатарцева має багато спільних рис із творчістю В. Бабака. Це загальне відчуття і бачення пейзажу, композиційне вирішення, пристрась до мотивів літнього дня, світлотональний підхід до виявлення конкретно побаченого у природі. Але головне, що відрізняє творчість М. Алатарцева, – своєрідне трактування самого світлотонального вирішення, яке характеризується особливою м'якістю переходів, що створює відчуття повітряності і глибини простору. Ціла низка його пейзажів різних років, які виставлялись на підсумкових виставках багатьох плерів і якими він приймав участь у всеукраїнських виставках, підтверджує цей висновок.

Для пейзажів раннього періоду (2000–2005 р.р.) характерною ще залишається одноманітність композиційного вирішення. Часто це дорога переднього плану, яка ховається у глибині лісу або кущах («Дорога до Дубрави», 2003, п., о., 50x60, приват. зб. (рис. 4.1.4); «Слобожанські далі»,

2005, п., о., 70х90; «Липчанські берези», 2005, п., о., 60х70, власн. авт.; «Місток», 2005, п., о., 45х90, приват. зб.), або берег річки чи ставку («Подих осені», 2001, п., о., 60х80, приват. зб.; «Літній день», 2003, п., о., 50х70; «Весняні берези», 2005, п., о., 60х70), або річка, що займає передній план і на деякій відстані обов'язково закінчується стіною лісу («Річка Харків», 2005, п., о., 70х80, приват. зб. (рис. 4.1.5); «Серпень в Липцях», 2005, п., о., 70х90 (рис. 4.1.6), «Ранок на Дінці», 2005, п., о., 70х90, Чугуївський меморіал.-худож. комплекс ім. І.Ю. Рєпіна) та ін.

Така композиційна одноманітність викликає здивування, тому що М. Алатарцев починав як художник абстрактних композицій у живописі та «чистій» графіці (Персональна виставка у галереї «АВЕК», 2002, Харків [6]). Але саме ці давні експерименти, «філософська спроба поєднати два начала – чуттєве і умоглядне», привели у подальшому, як зазначає мистецтвознавець Т. Прокатова, до «початку нового етапу у творчості художника, пошуку нового світовідчуття» [6, с. 2].

Художник відкриває для себе нові можливості самовираження і реалізації духовних і творчих сил. Результатом було створення плернерних пейзажних серій 2005–2012 років. Твори цього періоду відзначаються тактичністю світлотонального і колірної вирішення, що відповідає філософічності його мислення і новим спробам пізнання світу. У пейзажах М. Алатарцева з'являються риси того, що художники називають чуттєвістю, тремтливістю живопису, відсутніх у М. Бабака. Колірне сприйняття визначається у «переважанні одного або двох-трьох сусідніх кольорів, які послабляють звучання усіх кольорів настільки, що картина здається сіруватою, голубоватою, пепельною, зеленуватою і т. д.» [180, с. 4]. Таке колірне і світлотональне вирішення присутнє у багатьох пейзажах цього періоду, а саме: «Святогір'я» (2007, п., о., 70х80), «Ранок» (2009, п., о., 70х90, приват. зб.), «На лузі у с. Борщове» (2011, п., о., 70х90, власн. авт.), «Осінь на третьому ставку. Єнакієве» (2012, п., о., 60х80), «Весна на Трав'янському водосховищі» (2012, п., о., 60х70, власн. авт.) та ін.

Творчості іншого традиціоналіста, художника з Житомира Л. Шелудька (нар. 1944 р.), який є вихованцем одеської і київської шкіл пленерного живопису, притаманна, на відміну від В. Бабака і М. Алатарцева, робота чистим кольором. Мистецтвознавець А. Шевчук зазначає, що «відсутність якої-небудь фальші у пейзажному мистецтві Л. Шелудька полягає у тому, що художник спостерігає його співрозмірність не з пташиного польоту..., а через призму людського кроку...» [325, с. 4]. Чисті, дзвінкі кольори звучать у пейзажах «Весняна дорога» (2004, п., о., 65х100), «Весняний мотив» (2004, п., о., 65х100), «Зимовий вечір» (2005, п., о., 64х100), «Травневий день» (2005, п., о., 60х100) і багатьох інших. У деяких роботах художник не зовсім витримує гармонію сміливо взятих кольорів. Так, у пейзажі «Весна» (2004, п., о., 94х110), що відтворює тихий весняний ранок на Поліссі, все працює на відчуття ранкової умиротвореної тиші. Врівноважене композиційне вирішення, що розділяє полотно по горизонталі, перевага горизонтального ритму великих плям води і лісу, чисте безхмарне небо визивають відчуття спокою. Але ця ідилія порушується несподіваними масами занадто синьо-голубого і рожевого у живопису кущів і дерев другого плану. Схоже спостерігається і у пейзажі «Ранкова тиша» (2005, п., о., 75х100), в якому перебільшений контраст темних дерев по відношенню до іншої частини композиції порушує цілісність сприйняття тонального вирішення полотна, його площинність.

До кращих творів Л. Шелудька належать пейзажі «А вже весна» (2000, п. о., 58х89) (рис. 4.1.7), «Травневий день» (2005, п., о., 60х100) (рис. 4.1.8), «Весняна дорога» (2004, п., о., 65х100), «Перший подих весни» (2004, п., о., 60х100) і інші. У багатьох з них «...все знову і знову дихає і пахне лісом, річкою, урочищем, підміським пейзажем, що боїться урбанізованого нашарування» [325, с. 5].

Донетчанин А. Дереза (нар. 1952 р.) – активний учасник багатьох пленерів, будучи головою Донецької організації спілки художників України (2001–2005), став організатором і куратором відомого «Донецького пленеру»

у Святогірську [98; 99, с. 74]. Пленери для художника – усвідомлена програма для творчості. Його пейзажі за всієї традиційності потрактування виділяються пошуками підвищеної декоративності кольору, активного його втручання в образотворення конкретного мотиву. Це емоційне відчуття стану природі помітне у цілому ряді творів художника. Серед них «Вічність» (2003, п., о., 70х70), «Ранковий дзвін» (2003, п., о., 70х70), «Дубовий гай» (2004, п., о., 70х70) (рис. 4.1.9), «Освячення Лаври» (2004, п., о., 70х90, ДХМ) (рис. 4.1.10), «Шлях до Лаври» (2005, п., о., 70х90, ДХМ) та ін. У пейзажі «Дубовий гай» художник передає враження від мотиву на поєднанні лаконічних декоративних плям жовто-гарячих кольорів дубового узлісся з блакитним небом. Одним із творів, в якому гармонійно співіснує декоративне колірне вирішення, що викликає підвищений мажорний настрій і плавність переходів у побудові переднього і дальніх планів, є пейзаж «Шлях до Лаври».

А. Дереза – один з тих мистців, які широко застосовують акварель у роботі на пленерах (наприклад, на пленері «Аквамарин» у листопаді 2011 року в Севастополі). У різні роки були написані акварельні аркуші «Бухта натхнення» (2003, 41х67), «Ранок» (2004, 36х49), «Штормить» (2005, 40х59), «Бахчисарай» (2005, 40х59), «Берег моря» (2011, 37х48) та ін. В цих акварелях автор не відходить від традиційної техніки, використовуючи методи письма як «по сухому», так і «по мокрому» [93].

Киянин В. Черватюк (нар. 1950 р.) теж переважно працює на пленері. Його композиційні і світлотональні пошуки не виходять за межі традиційності. Як він сам зазначає, йому «подобаються незамислуваті мотиви» [322, с. 4]. Живопис мистця характеризується не колористичними нюансами, а багатобарвністю, яка не завжди відповідає мотиву, що відтворюється. Пейзажі «Золота осінь» (2002, п., о., 55х65), «Зимовий мотив» (2004, п., о.) (рис. 4.1.11), «Вечір на Остріві» (2005, п., о., 55х65), «Маки» (2005, п., о., 60х75), «Лісове озеро» (2005, п., о., 60х70) (рис. 4.1.12) віддзеркалюють намагання художника якомога більше і детальніше відтворити

кожний шматочок природи, кожну травинку, що робить твори перебільшено конкретними.

Принципи такого підходу до зображення мотиву, відтворюючи пильне спостереження мистцем природи, продовжують жити в сучасному плерному пейзажі України. В творах представників цього спрямування присутня своя міра художності як «неодмінна належність мистецтва» [185, с. 24], що містить у собі вирішення своїх пластичних задач і специфічного пластичного мислення.

Група художників, до якої входить досить велика кількість сучасних українських плеристів, зокрема А. Зорко, С. Рєпка, О. Ольхов, С. Дуплій, І. Ковтонюк, Т. Красна (Київ), О. Поляков (Донецьк), Л. Заборовський (Чернігів), О. Чередниченко, В. Єфименко (Суми), Ю. Вінтаєв, В. Чурсін, О. Судаков, В. Панов (Харків), М. Дудченко (Сімферополь), В. Стогнут (Львів), Н. Лоза, В. Литвиненко (Одеса), С. Поздєєв (Феодосія), М. Чулко, М. Довгань (Вінниця), Ю. Кафарський (Могилів-Подільський), В. Мозок (Полтава) та інші, теж уособлює реалістичний напрямок у плерному живописі. Але ці мистці розглядають реалістичну традицію як засіб для експериментування, сміливих живописних пошуків і втілення інших поглядів на сучасний пейзаж. Продовжуючи традицію українського плеризму Є. Шрейдера і С. Васильківського, послідовників імпресіонізму М. Беркоса, П. Левченка і М. Ткаченка, І. Труша, М. Бурачека, М. Глуценка, Ф. Захарова, С. Шишка і інших визначних майстрів, художники цього угруповання створюють нову, сучасну версію імпресіоністичного пейзажу-картини, «трансформуючись у творчому почерку мистців ХХІ століття» [232, с. 100].

Об'єднує їх незаспокоєність на досягнутому, постійний пошук, глибокий інтерес до проблем колориту та живописного вирішення простору. Пейзажі цих мистців плеру вирізняється широтою творчого мислення, сміливим і різноманітним використанням сучасних технік, технологій і матеріалів, у багатьох випадках стають справжніми картинами-образами рідної природи. Для мистців цього напрямку характерною ознакою є гостра

індивідуальність виразу, свій особистий творчий почерк. Пленерний пейзаж вони розуміють як результат правдивого відображення і осмислення з позиції реалізму шляхом його розвитку і збагачення, не заперечуючи вплив інших сучасних стильових спрямувань.

Об'єднує їх і пристрасть до щільного, криючого живопису, до фактурної живописної поверхні. Вважаючи землю, воду, дерева, гори і небо єдиним вищим творінням природи, вони пишуть їх однаково щільним накопиченням мазків, що створює мерехтливу і трепетну вібрацію кольору. В такий спосіб працював відомий пейзажист Е. Браговський, який створював свої роботи досить великого розміру в один сеанс тільки на природі. Він зазначав, що «є традиція писати небо більш легким і прозорим за тоном, ніж землю. Я ж пишу небо тими ж фарбами, що і землю. Вони складають єдину субстанцію, нероздільний всесвіт. Це надає цілності пейзажу, матеріальності, стійкості. В цьому вже не просто прийом, а своєрідна філософія» [39, с. 14].

Живописна система мистців цієї групи – цілком усвідомлений вибір, якого вони послідовно дотримуються і який надає їм можливість втілювати свій особливий, емоційний ліризм, збагачений багатьма індивідуальними відтінками. Розглядаючи наповнені живописними емоціями твори О. Ольхова, А. Зорка, С. Дуплія, Л. Заборовського, Ю. Вінтаєва, О. Чередниченка і багатьох інших художників їхнього кола, бачимо, що при такій, здавалося б, дуже вільній манері живопису, вони володіють уважним і проникливим, гострим поглядом на природу. Тому правда створення пейзажного образу, його колірного і тонального осмислення стає достовірною, а сам образ набуває життєстверджуючого характеру. Як казав один із корифеїв українського пленеру М. Глущенко, «...коли живеш творчістю, думаєш кольором або лінією, коли все в житті пов'язане з втіленням на полотні своїх переживань... – істотний вихід з нього – це щоб усе, що хвилює, що турбує, лишилося на полотні...» [78, с. 3]. Конкретні частини пейзажу набувають єдності і створюють узагальнене художнім

почуттям предметно-просторове середовище, в якому окремі речі, маючи свою індивідуальність, створюють єдину мелодію духовного і матеріального. Таке особисте одухотворено-художнє осмислення стає підставою для переростання плерного етюд у пейзаж-образ, пейзаж-картину.

Прикладом можуть бути твори київського живописця А. Зорка (нар. 1956 р.). Для нього головне – виявлення взаємодії кольору, найтонших зв'язків між колірними плямами. Тому його живопис – це не розповідь про конкретний мотив, а вираз відчуття, перетворення і узагальнення побаченого засобами комбінування нечисленних колірних нюансів.

Закінчивши 1991 року живописний факультет Київського державного художнього інституту (майстерня О. Лопухова), він починає брати участь у пленерах. Важливою віхою для розвитку творчості А. Зорка стає робота на Севастопольських пленерах 1998–2002 років, де було створено багато пейзажів кримської природи, філософськи осмислених і колористично відчутних. Серед них – «На пристані» (1998, п., о., 70х90, приват. збірка Б. і Т. Гриньових, Харків), «Ранок на Херсонесі» (2000, к., о., 48х70), «Аполонівка» (2000, п., о., 55х70, колекція готелю «Україна», С. Антоненко, Севастополь), «Ранок. Яхт-клуб» (2001, п., о., 55х70, приват. зб. Б. і Т. Гриньових), «Херсонес» (2001, п., о., 50х61, приват. зб. Б. і Т. Гриньових), «Соколине» (2002, п., о., 60х70), «Дихання моря» (2002, п., о., 60х70, приват. зб. Б. і Т. Гриньових) й інші.

А. Зорко може сказати про себе словами К. Коро: «Прагнучи сумлінно передати природу, я ні на мить не втрачаю схвильованості, що охопила мене. Реальність – частина мистецтва, її доповнює почуття» [188, с. 183]. Художник передає найтонші нюанси сріблясто-сірого і голубого кольору ранкового яхт-клубу, які разом гармонійно відповідають романтичному настрою застиглих у чеканні білих яхт. Інший колористичний задум використовує автор для відтворення ранку у Херсонесі, пронизаного рожево-теплими променями сонця, що сходить. Активний червоний колір човнів тільки підкреслює урочистість моменту. Розглядаючи творчий метод

А. Зорка, мистецтвознавець О. Ковальчук вказує на визначальність відвертості і безпосередності бачення життя як творче кредо автора [134, с. 10].

Робота на полотні завжди починається з переднього плану, з землі або води, але ніколи – з неба. Художник навіть сперечався із своїм другом і колегою Ю. Вінтаєвим, який завжди починав етюд з прописки неба, дуже гаряче відстоюючи свою точку зору на початок роботи* (знову згадаємо К. Коро, який вказував, що «починати з неба нелогічно» [188, с. 184]).

Намагання у кожній роботі проникнути у саму суть живописної структури мотиву, розкрити її таємницю – характерна риса А. Зорка-пейзажиста. З якою творчою наполегливістю він вирішує проблеми колористичного нюансу – про це свідчить ситуація, коли, працюючи вже досить довго над етюдом берега моря із камінням красивого і складного попелястого кольору, художник із розпаччю сказав: «Вже четвертий тюбик білил закінчую, але ніяк не вдається взяти відтінок цього каміння із водою»**..

Робота на Академічній дачі ім. І.Ю. Рєпіна восени 2003 р. дала змогу відчувати зовсім інший колорит, притаманний російській середній смузі з її умбристою зеленню та холодно-зеленуватою блакиттю неба. Нарешті художник пише осінь. Він зізнається, що, «на жаль, осінніх пейзажів у доробку має менше, ніж хотілося б, тому що саме восени починається новий навчальний рік» (з 1992 року А. Зорка викладає живопис у НАОМА) [134, с. 11].

Пейзажі цього періоду «Осінь. Академічна дача» (2003, п., о., 59х101), «Теплий вечір» (2003, п., о., 60х80, приват. збірка Б. і Т. Гриньових), «Дощить» (2003, п., о., 60х70), «Осінній вечір» (2003, п., о., 60х80), «Блакитний день» (2003, к., о., 50х70), «Вечір» (2003, п., о., 65х95), «Веранда.

* Автор дослідження був свідком цього під час роботи на V Севастопольському пленері у вересні 2002 р. в Інкермані.

** Із розмови автора з художником 21 вересня 2002 р. під час роботи на пленері у передмісті Севастополя.

Академічна дача» (2003, п., о., 65х70), «Срібний день» (2003, п., о., 50х60), «Місток» (2003, п., о., 67х57, приват. збірка Б. і Т. Гриньових) підтверджують, що художник отримав новий імпульс у розвитку своєї індивідуальної стилістики. Живописна поверхня стає ще складнішою і колірно насиченою. Він не втрачає уваги до звичайних куточків природи, але інтимність і камерність в деяких пейзажах починає набувати узагальнюючих рис. Так, у роботі «Вечір» художник показує купу хатинок, які неначе товчуться, підіймаючись на пагорб біля річки, і, водночас, створюють відчуття своєї важливості і необхідності, хоча колорит осіннього надвечір'я вносить нотки якоїсь тривоги. У пейзажі «Дощить» осіння береза переднього плану своєю масою наче накриває і захищає намоклі хатинки вдалині, тому звичайний мотив набуває ознак монументальності.

Упродовж 2005–2013 років А. Зорко працює майже на всіх значущих пленерах. Нові риси у його творчості знаменують розширення і поглиблення колористичних пошуків. Одним із головних засобів образного виразу стає світло, що з'являється в багатьох творах, написаних на рідній йому Чернігівщині, у Седневі, а також під Києвом, у Криму. Контакт між художником і натурою стає ще тіснішим. Художник із захопленням відтворює весняне пробудження природи в роботах «Передчуття весни» (2005, п., о., 70х60) (рис. 4.1.19), «Київська весна» (2008, п., о., 61х81), «Талий сніг» (2009, п., о., 70х80), «Весна. Струківська церква» (2011, к., о., 78х100) (рис. 4.1.16), «Травень» (2011, п., о., 65х80), «Весна. Седнів» (2013, к., о., 78х100) (рис. 4.1.17) й інших. В них звучить схвильований і оптимістичний настрій. Твори набувають ще складнішої живописної пластики, а фактура – більшого навантаження і динаміки накладання мазків. Роботи останнього періоду є свідченням того, що художник досягнув своєї творчої зрілості. Мистецтвознавець Ю. Белічко зазначає: «Склалися свої переконання, визначилися орієнтири і зримо простелився вдалечінь власний шлях творчих шукань, і на ньому накопичено чимало здобутків» [134, с. 96].

Один з кращих творів А. Зорка 2011 року – «Весняний день» (к., о., 78x100) (рис. 4.1.18). Художнє вирішення цього пейзажу свідчить про імпресіоністичність творчого методу, але наслідування тут немає, навпаки, живопис сяє чистими фарбами по-новому, створюючи численні переливання нюансів. Пейзаж написаний за один сеанс, тому художнику вдалося зберегти захоплення і перше враження від яскравого весняного дня. Композиція пейзажу, на перший погляд, звичайна: трохи снігу і талої води на передньому плані, далі – купа білих берізок, які неначе про щось щебечуть, нахилившись одна до одної. Вони є центром композиції, що трохи зміщений вправо. Ближче до горизонту – смуга лісу темно-фіалкового кольору. Надзвичайно свіже світло-блакитне небо займає майже половину картини і є тлом для берізок. Велика тепла пляма землі перед ними сильно освітлена весняним сонцем і є потужною противагою для холодного оточення у центрі композиції. Усі барви і відтінки створюють єдину радісну гармонію, а пастозно і емоційно накладені мазки передають живу матерію березневого краєвиду.

Часто зустрічаються у художника і мотиви квітучого саду, такі як «Веранда. Музей-садиба І.Ю. Рєпіна» (2001, к., о., 46x62, колекція художньо-меморіального комплексу ім. І.Ю. Рєпіна, Чугуїв) (рис. 4.1.13), «Цвіте сад» (2002, п., о., 65x81), «Квітне сад» (2003, п., о., 65x81), «Травень» (2011, п., о., 65x80), в яких він схвилювано передає скороминучість краси цього чудового моменту цвітіння у природі.

Серія кримських пейзажів останніх років вирізняється соковитим живописом, мазки дзвінкого кольору перемішуються між собою у неймовірних комбінаціях, наповнених енергією художника. Колористичною алітерацією називає О. Рейтерсверд такий характер живопису – різними плямами, активними, швидкими мазками чистих фарб, які «створюють живу, повну контрастів поліфонію» [253, с. 212]. Це роботи «Шторм у Балаклаві» (2006, п., о., 70x80) (рис. 4.1.14), «Кримський мотив» (2009, к., о., 100x80),

«Вуличка Балаклави» (2009, п., о., 60х70), «Золотий ранок» (2010, п., о., 50х80), «Ранок. Блакитна бухта» (2010, п., о., 70х80) (рис. 4.1.15) і інші.

Київський мистецтвознавець О. Титаренко зазначає, що «нема кращого заняття, ніж переглядати свіжі етюди Зорка, коли він приїде з чергового пленеру. Так і проймаєшся травневою кримською енергією... Так колись писали Глуценко і Яблонська, так зараз пише Зорко» [134, с. 68].

Сучасна ємність індивідуальної творчої мови художника перетворює його пленерні етюди в справжні картини-образи. Сьогодні значна частина творів А. Зорка зберігається у багатьох музеях України: Національному художньому музеї України в Києві та Київському музеї сучасного мистецтва України, Севастопольському художньому музеї ім. М.П. Крошицького, Чугуївському художньо-меморіальному комплексі ім. І.Ю. Рєпіна, багатьох приватних збірках України і зарубіжжя.

Інший представник цієї групи, здатний сприймати та яскраво відтворювати розмаїття рефлексів навколишнього простору, кольорових контрастів – колишній випускник графічного відділення Харківського художньо-промислового інституту у 1982 році Ю. Вінтаєв (нар. 1952 р.), який після закінчення цього навчального закладу заявив про себе як майстерний художник-аквареліст. Його пейзажні аркуші «Ніч» (1987, 73х100), «Рибачок» (1997, 80х100) (рис. 4.1.20), «Спекотний день» (1998, 58,5х84, приват. збірка Б. і Т. Гриньових), «Зимка» (1998, 64х78), «Сніжок» (2000, 60х85, приват. зб. Б. і Т. Гриньових), «Сірий день» (2000, 70х100, приват. зб. Б. і Т. Гриньових) і інші вирізнялись незвичайно сміливою манерою виконання, колірною і тональною насиченістю, гармонійністю.

Наприкінці 90-х років акварель стала для Ю. Вінтаєва якщо не стримуючим, то, у певній мірі, не відповідаючим широті його творчих потреб і задумів засобом особистої художньої виразності (схожі думки висловлює і інший відомий харківський пленерист В. Чурсін, який теж починав з активної роботи в акварелі). В ці роки Ю. Вінтаєв починає працювати в олійному живописі. Сприяв цьому і початок роботи багатьох мистецьких пленерів, в

яких він бере активну участь. Ще навчаючись в інституті в одного із відомих харківських пейзажистів Й.І. Карася (1918–2000), сприйняв від учителя вміння володіти «чистим» кольором у створенні пейзажного образу*.

2000 року Ю. Вінтаєв стає учасником 1-го Міжнародного Репінського пленеру у Чугуєві і відтоді почався відлік нового етапу у творчості художника. Тут він створює одне з характерних полотен «Вечірній Донець» (2000, п., о., 85x100, приват. зб.). В ньому вже зникає нерішучість, пошуковість мазку, що притаманні першим етюдам, і з'являється упевненість і сміливість його кладки, що прийшли від майстерного володіння акварельною технікою. Художник доволі легко і невимушено працює широкими контрастними плямами, протиставляючи висвітлений передній план засніженого берега річки і темної глибокої води майже чорним далеким пагорбам у чудовому кольорі темного вечірнього неба.

Пленери стають для художника не тільки засобом спробувати себе в іншій техніці живопису, але й особистим виразом свого ставлення до природи Слобожанщини, і, особливо, Криму. Саме йому з перших Севастопольських пленерів віддає Ю. Вінтаєв свою творчу енергію і любов. Як пише О. Соловйова, «вимогливість і пошук, висока професійна майстерність стають визначальними ознаками творчості художника» [328, с. 4].

Для Ю. Вінтаєва Крим не був «чужою стороною». Два роки військової служби пройшли саме на Чорноморському флоті. Тому море і гори для нього назавжди стали рідною стихією, постійним сюжетом для багатьох полотен.

Художник працює з таким творчим натиском, що рідко буває взагалі. Як пише мистецтвознавець О. Пасивенко, «дивує отією заповзятливою несамоовитістю, що народжується під час пленерних мандрів..., коли дійство

* В ті часи серед художників існувала думка про те, що краще за Й.І. Карася ніхто не міг передати красу смарагдового кольору осінніх полів озимини (із бесіди автора з народним художником України В. Ганоцьким 7 квітня 2014 р.).

творення переростає в магію кольоропису і коли народжується щасливе відчуття виконаного обов'язку перед самим собою» [279, с. 58].

Результатом стають цілі серії кримських краєвидів, полотна «Вуличка Гурзуфу» (2000, п., о., 70х80, приват. зб. О. Єжова, Харків), «Штормить» (2001, п., о., 70х80, власн. авт.) (рис. 4.1.21), «У Соколиному» (2001, п., о., 60х70, МСМУ), «Соколине» (2002, п., о., 60х70, приват. зб. Б. і Т. Гриньових), «Лазурна бухта» (2004, п., о., 60х70) (рис. 4.1.22), «Сонячний день» (2004, п., о., 70х80, приват. зб. Б. і Т. Гриньових), «Золоте» (2006, п., о., 60х70) (рис. 4.1.23), «Бухта в Семенівці» (2007, п., о., 70х80), «Пора цвітіння» (2006, п., о., 70х80) (рис. 4.1.26), «Виноградники. Золота Балка» (2009, п., о., 70х80, приват. зб. Б. і Т. Гриньових) та багато інших, які свідчать про щедрий талант художника відчутти і передати поезію миттєвого.

В полотні «Бахчисарайський сад» (2003, п., о., 70х80) автор з увагою і цікавістю спостерігає за ефектом яскравого сонячного світла на рожевій землі і контрастом блакитного кольору неба.

Пейзаж «Стрілецька бухта» (2005, п., о., 70х80) композиційно побудований так, що глядач поступово переводить погляд від переднього плану через яскраві зелені кущі на білі човни другого плану на тлі синього моря. Акцент червоної плями будівлі об'єднує колірну побудову.

Насиченою декоративністю кольорового ладу відзначається пейзаж «Золота балка» (2005, п., о., 70х80), в якому віддзеркалюється характерний живописний темперамент художника. Полотно «Старий причал» (2006, п., о., 70х90), навпаки, розкриває тонкий колористичний дар автора, де гармонія неба з теплими хмаринками, море складного сіро-зеленого кольору і пісок на березі створюють єдине ціле.

Кримські краєвиди Ю. Вінтаєва можна розподілити на три сюжетні напрямки. Перший з них – гори з будівлями біля підніжжя, містечка і села, виноградники; другий – невеличкі бухти, рибальські хатинки, човни, причали з кораблями; третій, і, мабуть, найбільш улюблений – море, скали, розташовані по його берегах, каміння у воді. Але море у художника ніколи не

буває спокійним, тихим. Воно завжди хвилюється, штормить. Заряд емоцій і темпераменту майстра, здатність миттєво оцінити колір, тон, усі нюанси відтінків хвиль і стурбованих небес дозволяє йому відтворити це з великою живописною силою.

Нескінченні варіації відтінків кольору морських хвиль присутні у пейзажах «Бухта в Севастополі» (2000, п., о., 60х70, приват. зб. С. Антоненко, Севастополь), «Сріблястий день» (2003, п., о., 60х70, приват. зб. Б. і Т. Гриньових) (рис. 4.1.24), «Червоний парус» (2003, п., о., 70х80, приват. зб. Б. і Т. Гриньових), «На косі» (2004, п., о., 70х80, приват. зб. О. Єжова), «Каміння у морі» (2006, п., о., 70х80) (рис. 4.1.25), «Повінь» (2013, к., акрил., 80х100) (рис. 4.1.27).

Живопис Ю. Вінтаєва – це справжня схвильована живописна поема. Широта і свобода використання колірних сумішей, в яких одна барва вплавається в іншу, точність удару пензля великого розміру, коли художник буквально «жбурляє» фарби на полотно – найхарактерніші риси його творів. Але в них немає слідів поспішності. Живопис Ю. Вінтаєва – переконлива імпровізація, він неначе грає кольором і світлом. Його техніка різноманітна і довершена, в якій, водночас, немає ніякого натяку на милування зовнішньою віртуозністю.

Ю. Вінтаєв – оригінальний український майстер сучасного плерного пейзажу з чітко вираженим особистим творчим обличчям. Його без сумніву можна віднести до розряду мистців-винахідників. Народний художник України В. Бернадський писав: «У роботах Юрія Вінтаєва мене завжди захоплювала особлива поетична зачарованість художника красою оточуючого світу. Вінтаєв чудово відчуває колір, колорит, стан природи. Його етюди часто переростають в яскраві художні образи, які запам'ятовуються. Живопис художника широкий, енергійний, сповнений живої експресії, глибокими контрастами кольору і тону, несе у собі величезний заряд життєстверджуючої енергії...» [48, с. 3].

До кола найактивніших сучасних пленеристів, який «вміє відтворювати в картині образ такої вітальної сили, яка налаштовує на відчуття миттєвого емоційного підйому і співпереживання» [238, с. 4], необхідно віднести і О. Ольхова (нар. 1956 р.). Професійну освіту він отримав у Луганському художньому училищі і Київському художньому інституті. Пластика побудови пейзажів художника тяжіє до імпресіоністичного вирішення. Сам він розглядає головний напрямок своїх творчих пошуків так: «Я почав займатися чистим живописом – тобто кольором» [Цит. за: 165, с. 42].

На пленерах художник працює у Седневі, Новгород-Сіверському, Немирові, Кам'янець-Подільському, Закарпатті, у Криму (Севастополь, Гурзуф, Бахчисарай, Новий Світ, Балаклава і ін.), а також у Венеції. Головне у пошуках мистця – створення образу власної моделі світу.

Пейзажі О. Ольхова – це, насамперед, гра яскравих, чистих і світлих барв, яка разом з пастозним, експресивним мазком створює особливий святковий настрій. Переважна більшість його картин сяє сонячним світлом, сповнена грою контрастів світла і тіні. Серед таких «Пейзаж з місточком» (2002, п., о., 35х50, МСМУ), «В очікуванні. Балаклава» (2005, п., о., 60х80, КНМРМ) (рис. 4.1.28), «Червоні верби. Немирів» (2009, п., о., 60х70), «Седнівський мотив» (2010, п., о., 65х81), «Березневий вечір» (2010, п., о., 30х70) (рис. 4.1.30), «На моїй вулиці» (2009, п., о., 60х80) (рис. 4.1.31), «Ранок. Арт-бухта» (2010, п., о., 65х80) (рис. 4.1.32), «Наша хата взимку» (2012, п., о., 70х80) і багато інших. Сонячному світлу майстер відводить особливу роль, створюючи свої одухотворені, сповнені гармонії моделі світобудови.

Для кожного з цих пейзажів художник знаходить своє колірне вирішення і живописну фактуру. У полотні з карпатської серії «Ранок у горах» (2010, п., о., 70х80) знайдені найтонші нюанси ніжно-жовтого і світло-блакитного кольорів, які створюють відчуття чудового ранку величезного гірського простору.

Пейзаж «Село Щербовець» (2009, п., о., 100х120) теж відтворює карпатський мотив, але при заході сонця, коли останні промені настільки посилюють червоні барви осіннього лісу на горах, що колорит звучить потужним, дзвінким акордом свята осені.

«Місток. Немирів» (п., о., 60х70) 2009 року є одним із небагатьох пейзажів, в якому немає сонця. Звичайний похмурий зимовий день з його сріблястими співвідношеннями кольорів – білий сніг, місток через темну, ще не вкриту льодом річку, умбристо-сіро-зеленуватий ліс за нею. Але незважаючи на відсутність сонячного світла, від полотна віє лірично-поетичним настроєм початку зими. За зовнішньою сюжетно-описувальною стороною художник розкриває внутрішню сутність мотиву, показує, на перший погляд, нічим особливо не примітний куточок немирівської природи, в якій відчувається щось рідне і близьке. Полотно написане, хоч і енергійно, але широкі мазки і плями плавно доторкуються і переходять одна в одну, створюючи безпосередність відчуття мотиву.

Численні кримські пейзажі передають захоплення художника, що виникає при спогляданні кольорово багатой південної природи мешканцем великого міста, перегукуючись з відчуттям Криму у А. Зорка і Ю. Вінтаєва. Радість і світлий настрій викликають чисті, дзвінкі і глибокі, яскраві малинові, сині, золотаво-жовті, складно-червоні барви морських берегів, осінніх виноградників, набережних Севастополя, Балаклави, Гурзуфу, древнього каміння Херсонесу. Художник розкриває тісний зв'язок задуму із засобами зображення: «У моїх етюдах мова та ступінь її умовності підпорядковані особливостям інтерпретації думки, наприклад, якщо для висвітлення образу необхідне рівне за тоном тло, то в цій ролі спокійно може виступити небо... Кожен окремий об'єкт зображення вимагає відповідних засобів вирішення» [Цит. за: 165, с. 43].

У вільні часи між поїздками на пленери О. Ольхов із захопленням пише Київ. Він милується різноманітними старовинними вуличками, церквами, поєднуючи красу архітектури і міської природи у всі пори року. Це

«Покровська церква» (2004, п., о., 81х100), «Зимовий Київ» (2006, п., о., 81х100), «Перший сніг на Андріївському узвозі» (2007, п., о., 100х115) (рис. 4.1.29), «Володимирський собор» (2007, п., о., 100х120), «На Контрактовій площі» (2008, п., о., 81х100) та інші. Мистецтвознавець О. Боримська зазначає, що, як і в кримських пейзажах, «фактура його творів мерехтлива, пульсуюча, рушійна. Особиста емоція перетворюється на живописно-розгонисту, динамічну і пастозну» [238, с. 4].

Образна мова художника надає йому можливості створювати пейзажі, багато з яких стають етюдами-образами, етюдами-картинами. Вони зберігаються у Київському національному музеї російського мистецтва, Музеї сучасного мистецтва України, Запорізькому художньому музеї, Севастопольському художньому музеї ім. М.П. Крошицького, Міністерстві культури України, Дирекції художніх виставок НСХУ та багатьох приватних збірках.

Для донетчанина О. Полякова (нар. 1943 р.) пленери стали головним засобом творчого самовиразу. Своє мистецьке кредо художник визначає так: «Коли ідеш на пленер, ти на свою землю дивишся по-іншому. Відчуваєш, що це своє, рідне... Творити весь час і все життя» [154, с. 84]. Активно працюючи на різноманітних пленерах, він завжди прагне до створення пейзажу-картини, до закінченості, чому сприяє вироблене роками композиційне мислення. Про це свідчать численні пейзажі рідного йому Донбасу, Слобожанщини: «Степ Донецький» (1998, п., о., 70х90), «Літній пейзаж» (1999, п., о., 40х60, приват. зб. О. Охрименка, Донецьк), «Вечір» (2000, к., о., 31х47, приват. зб. О. Охрименка, Донецьк), «Вхід до лісу» (2001, п., о., 55х70), «Слобожанщина» (2003, п., о., 42х49, ДХМ), «Розарій у парку Щербакова» (2012, п., о., 79х68), «Зима в шахтарському селищі» (2012, п., о., 60х80, ДХМ), «Зимові сутінки» (2013, п., о., 60х80) та інші полотна. Багато з них було показано художником на виставці «Краса рідної землі» та персональній виставці до 70-річчя від дня народження (вересень 2013) у Донецькому художньому музеї [241].

Художнику властиве володіння тонкими співвідношеннями кольору і тону, безпосередність і щирість у передачі емоцій, відчуття одухотвореності природи. Своєрідною картинністю і піднесеністю художнього образу характеризуються лірико-епічні пейзажі живописця «Святогірська лавра» (2003, п., о., 39х68), «Крим. Фіолент» (2011, п., о., 60х80), «Опівдні на Дніпрі» (2012, п., о., 62х102), «Перед дощем» (2012, п., о., 40х67), «Відлига» (2013, п., о., 55х120).

З роками все помітніше стає прихильність О. Полякова не просто до лірико-епічного пейзажу, а саме українського історичного пейзажу, в якій підґрунтям є твори С. Васильківського, Ф. Красицького, С. Світославського, А. Куїнджи. Саме тому художник постійно бере участь у мистецьких пленерах «Хортиця крізь віки» (у листопаді – грудні 2009 року у Запоріжжі відбулась його персональна виставка з 80 творів, більшість яких тематично пов'язані з історією запорізького краю, запорізького козацтва). Наприклад, історичний пейзаж «Весна на річці Молочній» (2010, п., о., 70х80, колекція пленеру «Хортиця крізь віки») (рис. 4.1.36), який передає момент після літньої грози з насиченим кольором синє-чорного неба і його віддзеркаленням у воді. Дальній берег яскраво освітлений сонячними променями, створюючи сильний колірний і тональний контраст. Це надає пейзажу героїчного звучання. Човен, який пливе під парусом, схожий на козацькі струги, нагадує про славне минуле цього краю. В цьому полотні відчувається вплив улюбленого майстра художника – А. Куїнджи, в якого він навчається «перетворювати будь-який пейзажний мотив на грандіозну містерію світла і барв...» [293, с. 44].

Картинами-роздумами про історичний шлях України є «В минуле» (2001, п., о., 95х120), «Козацька могила» (2002, п., о., 93х103), «На Дніпрі. Хортиця» (2004, п., о., 52х57) (рис. 4.1.33), «З турецької неволі» (2006, п., о., 50х64), і «Український пейзаж. Ідилія» (2006, п., о., 72х100), «Донецький кряж. Залишки Дикого Поля» (2012, п., о., 61х123) (рис. 4.1.35), «Травень у степу» (2012, п., о., 55х85, ДХМ) (рис. 4.1.34), «Зима на Донеччині» (2013, п.,

о., 55х120). У всіх цих пейзажах значну увагу художник приділяє живопису неба, яке часто буває грозовим, дощовим, з бурхливими хмарами, які швидко рухаються під вітром і майже ніколи не буває спокійним. Вміння писати небо як художній образний засіб для передачі настрою створює необхідне відчуття вічності життя, «історичності» краєвиду. «І в цьому вбачається у Полякова спадкоємність живої традиції пейзажного малярства, яке завжди відігравало таку велику роль в українській культурі», – пише мистецтвознавець М. Третякова [293, с. 44].

Дуже насичений і щільний живопис притаманний пленерним пошукам киянина С. Рєпки (1944–2014) – ще одного представника сучасної пленерної реалістичної традиції у створенні етюд-картини. Є в творах художника риси історичності, що характерні для пейзажів О. Полякова, але він більше звертає увагу на поезію повсякденних мотивів, які композиційно не визначаються панорамністю і багатоплановістю. Зазвичай зображення наближене до глядача, передній план часто відсутній. Сильні тональні контрасти темних кольорів – чорно-синіх, темно-зелених, умбристих гармонійно живуть у багатьох пленерних пейзажах С. Рєпки, створюючи відчуття деякого занепокоєння, тривоги і навіть суму.

У багатьох творах художника мазок пастозний, темпераментний і розкутий. «Яхти у вересні» (2001, к., о., 17х24,5) – це стихія мерехтливого мазка у мотиві відблисків сонця на воді у дуже темному оточенні, яка виявляється через колоритне колірне «місиво». Схожі з цим за настроєм пейзажі «Вересневий оксамит» (2001, п., о., 40х45), «Перед грозою» (2003, п., о., 50х60), але в останньому крізь хмари проглянуло сонце, вносячи у похмурий настрій веселу нотку. Тонким лірико-поетичним відчуттям наділені пейзажі «Чорне море» (1997, п., о., 35х40) (рис. 4.1.37), «Річка у полудень» (2003, п., о., 30х40, Чугуївський художньо-меморіальний комплекс ім. І.Ю. Рєпіна) (рис. 4.1.38), «Дзвінке літо» (2003, п., о., 36х49) (рис. 4.1.39), «Срібляста путина» (2006, п., о., 50х70) (рис. 4.1.40), «Квітне капор» (2009, п., о., 80х100).

Пейзажам «Сказання про Балаклаву» (2006, п., о., 60x70), «Феодосійська бухта» (2009, п., о., 55x65) (рис. 4.1.41) притаманне інше, більш різнобарвне вирішення. Написані дуже емоційно, вони відтворюють кримські мотиви через вишукану піднесеність. Мистецтвознавець К. Мамаєва-Говдя зазначає, що для С. Репки «колір є найголовнішою складовою серед засобів виразності, саме він становить композиційно-змістовну основу виявлення просторовості» [255, с. 3], а В. Петрашик підкреслює, що його краєвиди Репки «розмаїті за сюжетами і настроєм, з притаманною їм образною значущістю» [233, с. 35].

Розглянутий ряд художників-плереристів, що уособлюють у своїй творчості нові тенденції розвитку реалістичної пейзажної традиції, можна продовжити. Активно і успішно працюють у цьому напрямку, маючи своє особисте творче обличчя, С. Дуплій (рис. 4.1.13), В. Козик, М. Яценко, А. Калюжна, Т. Красна (Київ), М. Чулко (рис. 4.1.47), М. Довгань (Вінниця), І. Величко (Полтава), Н. Лоза (Одеса) (рис. 4.1.45), В. Євдокимов, Б. Єрємін, Г. Тишкевич (Донецьк), О. Чередниченко (Суми) (рис. 4.1.46), Ю. Кафарський (Могилів-Подільський), О. Судаков, О. Федяєв, В. Чурсін (рис. 4.1.44) (Харків), Л. Заборовський (рис. 4.1.42), М. Гайдук (Чернігів) та інші.

Композиційна побудова їх картин відбувається не за рахунок розсудливого рисунку, а засобами багатства колірних співвідношень, вільного, навіть, ескізного накладання фарб, в якому головна роль належить експресивній колірній плямі з безпосередньою ритмікою рельєфного мазка. Тоді зберігається дорогоцінність фарби, що світиться, та елемент випадковості. Як казав ще Н. Пуссен, «нове в живописі міститься головним чином не в небаченому досі сюжеті, а у добрій своєрідній композиції, у силі виразу...» [187, с. 279].

У творчості художників цього кола витонченість поетичного задуму доповнюється досконалістю матеріально-просторового втілення, сучасною ємністю художньої мови. Ці майстри не лише роблять ширшими емоційні

можливості пейзажного живопису, а й включають його в новітні системи сучасного мистецтва. Їх твори є новим типом реалістичного напрямку у сучасному пейзажному живописі. Етюди набувають картинної форми. А картина починається там, де найбільш виразно проявилось почуття мистця, його ставлення до всього побаченого. «Звідси і засоби виразу. Коли ви повністю і гаряче запалюєтесь цим почуттям, тоді і композиція, і колір, і форма у вас бувають більш щирими і довершеними» [277, с. 19].

4.2. Розвиток принципів монументальності та декоративності в пошуках представників «епічного напрямку»

Робота з натури на пленері залишається основним творчим методом для кола майстрів сучасного пленерного руху, який ми позначаємо як «епічний напрямок». Він об'єднує талановитих мистців, які у своїх творах тяжіють до передачі не мінливих, швидкоплинних часових проміжків життя природи, а її тривалих, сутнісних станів. Свої пейзажні композиції вони часто будують на принципах панорамності, гострих ритмічних поворотах і протиставленні силуетів, об'ємів, яскравих узагальнених колірних плям. Ці художники вміють органічно поєднати цільність загального сприйняття мотиву з влучно спостереженими деталями, завдяки чому народжується узагальнений емоційний образ природи. Особливе значення вони надають принципам монументальності та широких декоративних узагальнень у трактуванні пейзажного образу.

У творах художників цього напрямку можна побачити очевидну умовність пейзажних образів і певну спільність у відтворенні епічних інтонацій, притаманних творчості М. Реріха і Р. Кента, чиї образи «нескореної» природи надихали людину на втручання і її підкорення. Але у наш час, коли вплив людини на природу стає все більш негативним, коли «занадто велика сьогодні «екологічна мука землі»» [236, с. 111], мистці «епічного» напрямку намагаються у своїх пейзажах відтворити не «трагічну

велич» мотиву і настроїв на боротьбу з грізними силами природи, а, навпаки, викликати почуття їх незахищеності, крихкості.

Поєднання минулого, сучасного і майбутнього сьогодні в творчій уяві представників цього напрямку спонукає їх не лише до переосмислення засад, використаних свого часу в мистецтві постімпресіонізму, а й до наповнення своїх пейзажних творів новими знахідками. У цій групі особливо характерними є такі пленеристи, як І. Гапченко (Суми), О. Демиденко (Запоріжжя), О. Лисенко (Харків), Л. Павленко (Київ) та ін. Не можна не звернути увагу, що за професійною освітою ці мистці пов'зані або ж монументально-декоративною сферою, або ж театральньо-декораційною, або ж навіть з дизайном, тобто тими видами мистецтва, що потребують декоративної ритмічної організації цілого.

В живописі таких майстрів пленеру, як І. Гапченко (Суми), Л. Павленко, І. Ковтонюк, В. Франчук, В. Мовчан (Київ), О. Лисенко (Харків), С. Гнойовий, М. Юхно (Полтава), П. Собко (Луцьк), М. Кублик (Дніпропетровськ), Н. Мартиненко (Чернігів) спостерігається прагнення до декоративного узагальнення зображення, умовності, спрощення форми, її напруженої експресії, узагальнення силуетів, локальності кольорів. Разом з тим їхнім творам притаманна «не просто фіксація, а поетичне бачення явищ дійсності, охоплене внутрішнім світлом і підказане внутрішнім голосом художника» [95, с. 318].

Творчість сумчанина І. Гапченка (нар. 1951 р.) є уособленням стилістики «монументально-епічного» напрямку у сучасному пленерному русі. Нинішній голова Сумської організації НСХУ, один з організаторів пленеру «Будетлянин Давид Бурлюк», народився на батьківщині братів Бурлюків (Семиротівка, Сумська обл.), тому природа стала головним джерелом творчої наснаги художника [223, с. 57]. Художню освіту він отримав у Київському державному інституті театального мистецтва ім. Карпенка-Карого (1999).

І. Гапоченко починав виставкову діяльність (як і Ю. Вінтаєв, М. Алатарцев, В. Чурсін) акварелями, в яких вже позначився нахил художника до великих узагальнень колірних плям. Працюючи у складі творчої групи Міжнародного Репінського пленеру у Чугуєві 2001 року, на пленерах у Каневі, Шостці, Белгороді, мистець пише вже виключно в олійній техніці (як казав Р. Фальк, у матеріалі, «що створює опір» [301, с. 7], якщо мати на увазі схильність мистця до стилізації).

Для творів І. Гапоченка цього періоду притаманна, як зазначає мистецтвознавець А. Сазонова, «...хроматична цільність, точна гармонізація. В їх колірно-тональній структурі важко знайти який-небудь уособлений елемент, який не розвивається і не підтримується іншим» [254, с. 42]. В них ще не виявляються ті риси своєрідного, філософського погляду на природу, які з'явилися пізніше. Ми бачимо тільки перші спроби вийти із загальноприйнятого багатьма художниками традиційного, «видового» вирішення мотиву. Але вже у пейзажі «Затока» (2001, ДВП, олія, 53x63, Чугуївський художньо-меморіальний комплекс ім. І.Ю. Рєпіна) момент швидкоплинного літнього заходу сонця не дав можливості авторові спокійно «скопіювати» цей стан природи, а змусив його писати узагальнено, майже без деталей, великими колірними плямами.

У подальшому художник досить швидкими темпами звільняється від традиційності у трактуванні мотиву. Його подальший шлях по-своєму відображує висновок, до якого свого часу прийшов відомий російський колорист П. Кузнецов, котрий казав: «Традиція – це добре, якщо вона не лягає на художника тавром» [168, с. 7]. Типовим для пленерних пейзажів І. Гапоченка стає синтетичний підхід у композиційному і колірному вирішенні. Художник працює акордами контрастних барв, широко використовуючи чергування майже відкритих жовтих, червоних, синіх, фіолетових кольорів.

Не раз доводилося зустрічатись з тим, що деякі сучасні пленеристи у своїх роботах «співають не своїм голосом», чого не можна сказати про

творчість І. Гапаченка, щирість художніх почуттів і особистий погляд якого підтверджуються з кожним новим полотном. Літня і осіння праця на пленерах є найбільш плідною у пейзажиста. Починаючи від самих ранніх і до останніх творів, художник залишається незмінним у виборі мотивів такої пори року.

«Вечір» (2007, п., о., 70x80) (рис. 4.2.49) – уособлення композиційних принципів художника і погляду на улюблені мотиви, які стануть типовими у подальшому. Це – сильно стилізовані дерева першого плану, маси дерев другого плану у різні пори року, їх ритмічна взаємодія у площинній структурі полотна без використання інших елементів пейзажу. Силуети дерев створюють врівноважені тональні ритми яскравого теплого кольору поряд з холодними у напівтонах. Художник відходить і від традиційного трактування переднього плану як теплого, а дальнього – прохолодного. В зазначеному пейзажі осіннього вечора передній план дуже холодний, що зовсім не заважає конструюванню глибини.

Пейзаж «Квітуче узлісся» (2010, п., о., 80x90) (рис. 4.2.50) побудовано на контрастах холодних кольорів – від ніжно-бузкового до темно-фіолетового, блакитного і синього кобальту, а також холодного складно-лимонного кольору неба і лісової галявини. Яскраво-зелені крони весняних дерев є «посередниками» у розмові переважаючих холодних відтінків. Засобами ритмування різноманітних колірних плям художник передає свіжість весняного дня. Він не пише квітів на узліссі, але відчувається їх присутність (свого часу видатний російський пейзажист, великий майстер пленерного живопису О. Саврасов відзначав, що треба писати «весну так, щоб жайворонків у картині не було видно, а пісні їх було чути» [Цит. за: 237, с. 85]).

Поступово пластична мова творів І. Гапаченка стає ще більш лаконічною. Еволюція його творчості відбувається насамперед у пошуках засобів виразності. Живопис складає враження філософського роздуму і вирізняється увагою до розробки фактури, дещо нагадуючи підхід деяких

представників старшого покоління – А. Платонова з Херсону («Хліб», 1969, п., о., 76х200) та луганчанина І. Губського («Дике поле», 2001, к., о., 39х50).

У пейзажах «Сільська вулиця» (2007, п., о., 60х70) (рис. 4.2.48), «Початок» (2011, п., о., 80х100) (рис. 4.2.52), «Весняний вітерець» (2011, п., о., 80х90) (рис. 4.2.51), «Старий мотив» (2011, п., о., 90х100), «Рожевий вечір» (2012, п., о., 90х100), «Осінні роздуми» (2012, п., о., 70х75) (рис. 4.2.53) кожна колірна пляма досить точно відтворює форму. Кожне полотно передає окремий настрій філософського роздуму серйозно, і, водночас, просто і достовірно. Його твори можна охарактеризувати як «монументальний ліризм».

І. Гапаченко у своїй творчій практиці часто використовує можливості доробки плерного етюд у майстерні. Втім, працюючи на плері, відразу обирає досить великий формат, а, доопрацьовуючи картину в майстерні на основі натурних вражень, цей мистець-комполитор поєднує обидва моменти і створює цілісний художній образ. Його пейзажі не створюють враження імпровізації, а, навпаки, переконують у ретельному і підготовленому завчасно виборі живописних засобів. Стрімка художня реалізація стала можливою завдяки великому творчому досвіду, якого художник набув, працюючи на багатьох плерних.

Харків'янин О. Лисенко (нар. 1952 р.) – типовий представник «епічного» напрямку у плерному пейзажі. 1981 року він закінчив Харківський художньо-промисловий інститут, відділення промислового дизайну. Очевидно, саме ця спеціалізація у навчанні наклала свій відбиток на його творчий нахил і живописний метод. Мистецтвознавець О. Шило, він же архітектор і художник, зазначає: «...Є щось закономірне у тому, що поряд з академічним виученням у нього виникло прагнення до розкріпачення пластичного мислення...» [174, с. 9].

Захопившись пейзажем у роботі на численних плерних, починаючи з 1995 року (Алупка, Судак, Святогірськ, плерні «Шляхами Васильківського»,

«Слідами перших християн», «Християнські святині» та інші), художник руйнує деякі усталені уявлення про плерний живопис, хоча в його етюдах відчувається зв'язок з імпресіоністичними традиціями О. Маневича, М. Бурачека, І. Труша, М. Кримова, Р. Фалька. Невід'ємну частину творчості О. Лисенка складає «той проблемний простір, як образно-змістовний, так і формально-виразний, який стає йому необхідним..., коли умовність зображувальних засобів, конкретність і життєва переконливість задуму, а також ліричне начало його інтерпретації складають пошукову єдність» [174, с. 10].

Як й І. Гапаченка, художника приваблюють узагальнення і «монументалізація» звичайних мотивів, як Криму, Карпат, так і Слобожанщини. Але він знаходить свої особисті художні засоби. «Кримський пейзаж» (2003, п., о., 40х60) (рис. 4.2.56) – це звичайний кримський мотив берега моря з деревами і скелями у воді. Відмовившись від детального відтворення мотиву, зберігаючи лише його сутність, основні риси, О. Лисенко в композиційній побудові звертається до високої міри узагальнення форми, лаконізму виконання. Особливе значення надається конструктивній основі природного середовища, що супроводжується посиленням раціоналістичної складової в образно-пластичному мисленні мистця-композитора, часом мистця-конструктора, який конструює наділений величчю пейзажний мотив, в якому переважають геометризовані об'ємні форми, площини, відчутна чіткість конструктивних зв'язків.

Художник без зайвої деталізації характеризує пейзаж декоративними, узагальнюючими площинами, створюючи особливу структурну побудову простору. Як основа композиції використовуються ритмічні структури: відкритий рух об'ємів і площин в просторі, ритм руху світла і тіні. Використовуються чисті кольори жовто-гарячого сонячного світла, що сильно контрастують з холодними фіолетовими тінями від дерев на березі і на камінні, дальнім морським горизонтом, чим посилюється декоративне звучання живописних площин. Розподіл форми на окремі площини,

різноманітні за кольором і силою тону, складає цільне враження у передачі яскравої кримської природи. Таке переборювання впливу кубізму, розкладання і структуризація площин утворюють напружену пластичну форму, що характерна для батагьох пейзажів О. Лисенка. Серед них – «Літній день. Донець» (2002, п., о., 52x107) (рис. 4.2.54), «Путивль. Городище. Вид на монастир» (2004, п., о., 44x70, приват. зб. Б. і Т. Гриньових, Харків), «Коробові хутори» (2002, к., о., 50x60) (рис. 4.2.55), «Вулиця Симеїза» (2005, п., о., 40x60), «Наталівська церква» (2006, к., о., 18x24) та ін.

Пейзаж 2006 року «Вечір. Село Володимирівка» (к., о., 43x70) (рис. 4.2.57) показує тихий літній вечір. Композиційне вирішення по горизонталі відповідає стану заспокоєності задумливого вечірнього настрою. Як завжди, художник використовує великі насичені колірні плями – від переднього плану щільних за тоном тіней, що направляють погляд у глибину, до гостроверхого будиночку, який є світлотним акцентом композиції, що об'єднує всі її елементи. Це полотно викликає асоціації з творами М. Кримова (знаменита серія будиночків у пейзажі), таких його творів, як «Зимовий день» (1906, приват. зб.), «Жовтий сарай» (1909, ДТГ), «Туча» (1910, ДТГ), «Надвечір'я» (1913, Рязанський художній музей), «Млин» (1919, Калужський художній музей), в яких невелика будівля є головною композиційною складовою, навкруги якої будується колірна і тональна «гра». При всій умовності і узагальненості трактування полотно О. Лисенка зберігає безпосередність і камерність враження, водночас створюючи піднесеність і монументальність пейзажного образу.

Своє особисте розуміння живописної динаміки художник втілює в серіях пленерних пейзажів, створених за останні роки під час роботи на пленерах в Турції, Палестині, Ізраїлі, Росії. Це – «Собор св. Трійці» (2009, п., о., 45x35) (рис. 4.2.58), «Золота осінь у скиту» (2009, п., о., 45x35), «Вечірня Айя-Софія» (2009, п., о., 30x50), «Пустеля Арава» (2012, п., о., 35x45), «Стіна плачу» (2012, п., о., 30x51) й інші (частина цих робіт зберігається у приватній колекції В. Синчука, Харків). В пластичній мові спостерігається

переосмислення мистцем ХХІ ст. окремих рис кубізму, супрематизму, конструктивізму, геометричної абстракції, ташизму.

У деяких роботах (як, наприклад, «Айя-Софія вночі», 2009, п., о., 50х50) є риси, характерні для трактування мотиву сучасними мистцями «абстрактного» пейзажу – В. Бауера з Донецька («Весняний сад», 208, п., о., 60х80; «Вуличка у Бахчисараї», 2008, п., о., 60х70) і одесита О. Малика («Ранок», 205, п., о., 86х94; «Схід луни», 2008, п., о., 70х90). Це вказує на появу в творчості О. Лисенка устремлінь до експериментів у «нефігуративному» пейзажі. Для нього такі спроби є цілком органічними. Він завжди намагається переосмислювати поетичне враження «тих почуттів, що несе буденність і що складає контекст життя художника» [174, с. 10]. Московський мистецтвознавець М. Титаренко писав про творчість майстра: «...Кожна деталь, кожен елемент мають свій сенс, коли не відкритий, вербальний, то обов'язково емоційний,... образотворчі гіперболи зводяться до ступеня естетичних закономірностей» [Там само, с. 74].

Твори О. Лисенка зберігаються у Міністерстві культури України, Харківському художньому музеї, приватних зібраннях І. Лучковського, Б. і Т. Гриньових, В. Синчука в Харкові, інших збірках. Ставши відомим як живописець-плерист, О. Лисенко 2002 року створив на своїй батьківщині у с. Сварково (Сумська обл.) художню галерею ім. М.П. Лисенка, колекція якої містить плерні твори багатьох харківських, сумських художників і мистців з інших регіонів України.

Інший відомий живописець із Запоріжжя О. Демиденко (нар. 1952 р.) сприйняв від своїх вчителів у Харківському художньо-промисловому інституті (1973–1978) Б. Косарева, А. Константинопольського, С. Бесєдіна вміння поєднувати конкретність і узагальнення, художній лаконізм з інтенсивним декоративним вирішенням. Він працює у різних жанрах, але участь у багатьох пленерах дозволила йому створити свої особисті модифікації пейзажу.

Художнику притаманна здатність до аналізу і синтезу пейзажного мотиву. Для нього він не просто об'єктивна реальність, а, як казав М. Глущенко про себе, «...засіб втілення настрою, думок, переживань, філософського осмислення природи як основи життя і творчості людини» [78, с. 3]. У роботах кінця 90-х років («Козача переправа», 1996, п., о., 60х70; «Чехівка. Гурзуф», 1998, п., о., 60х70; «Кримський пейзаж», 1999, п., о., 70х80 й інших) при досить широкому узагальненні і ефектній колірній декоративності відчутний вплив плерного мистецтва Ф. Захарова, В. Бернадського, А. Кашшая. У подальшому художник шукає у творах витончених колірних відношень, колористичної єдності, узагальненості. Вони іноді нагадують фресковий живопис. Завдяки поєднуючому м'якому зближенню сіро-голубих, «таємничих» сіро-фіолетових відтінків, горизонтальній «елегійній» композиції, відсутності деталей його пейзажі налаштовують на філософські роздуми, від них віє тишею і спокоєм. Філософський контекст у творах О. Демиденка стає особливою приналежною рисою його творчості. Такими є пейзажі «Кримська вуличка» (1997, п., о., 60х70) (рис. 4.2.59), «Набережна» (2002, п., о., 60х70) (рис. 4.2.60), «Біля моря» (2006, п., о., 60х70), «У порту» (2006, п., о., 60х70), «Біля моря. Прозорий день» (2007, п., о., 60х70). Вони просякнуті відчуттям сьогодення і, водночас, вікової тяглості життя. Мистецтвознавець Т. Пузенко зазначає, що «Олександр Демиденко пропускає крізь себе всю мудрість минулого і створює ці картини, він вкладає в них душу, адже без душі неможливо створити щось подібне» [327, с. 4].

До кола особливо цікавих представників «епічного» напрямку в сучасному плерному пейзажі слід віднести і Л. Павленка (нар. 1970 р.) – вихованця відділення монументального живопису НАОМА (вчителі М. Стороженко, О. Лопухов, Г. Ягодкін). Пейзаж в його творчості не відразу став провідним жанром. Спочатку були натюрморти, тематичні композиції. З роками виявилось тяжіння до яскравих, декоративних кольорів. Пройшовши через захоплення імпресіонізмом, згодом він стає прихильником живопису

А. Матісса, О. Новаківського, Й. Бокшая, Ф. Манайла. Їх творчість стала орієнтиром у пошуках власного шляху в плерному живописі мистця.

Структуру своїх пейзажів Л. Павленко будує дещо інакше, ніж О. Лисенко, хоча обоє прагнуть досягти монументального звучання образу. Л. Павленко насичує колірні переходи на краях силуетів і у доторканні до інших, тоді «такий прийом підкреслює силует і додає формі монументальності, форма здається більшою, повне світлотіньове моделювання стискає форму» [54, с. 186]. Світоглядна позиція мистця відсторонює його від відтворення станів у природі, що швидко минають. Та він по-своєму відкриває в ній «її єство, конструкцію, її головні складові», як справедливо відзначав один з художників-педагогів НАОМА В. Могилевський.

Художник-плерист Л. Павленко багато подорожує. Пейзажі «Річка Уж» (2003, п., о., 70х60), «Весна в горах» (2004, п., о., 65х80), «Серед скель» (2004, п., о., 80х60), «Криворівня» (2005, п., о., 100х80), «Карпатське різнотрав'я» (2005, п., о., 60х80) (рис. 4.2.65), «Весняний ранок» (2006, п., о., 80х85) відтворюють власний погляд мистця на гірський пейзаж, погляд, який ніяк не можна назвати «автомобільним сприйняттям».

Кримські пейзажі, написані під час плеру у Сімеїзі, вирізняються чіткою структуризацією площин, гармонією композиційної ритміки, але в них вже менше розсудливості і більше безпосередності почуттів, а героїчне звучання доповнюється ліричними мотивами. Подібно улюбленому Матіссу Л. Павленко розглядає ці натурні роботи «як матеріалізацію свого почуття» [14, с. 156] («Гора Ат-Баш», 2004, п., о., 80х100 (рис. 4.2.64), «Сірий день», 2003, п., о., 65х75, «Кипариси», 2005, п., о., 60х70 та інші).

Серед інших плеристів «епічного» напрямку виділяється киянин В. Мовчан (нар. 1947 р.), учасник багатьох плерів в Україні, Польщі, Кубі. Його пейзажі вирізняються щільністю насиченого кольору, вмінням передати напружений момент у природі широкими і сміливими узагальненнями («Козацька церква», 2002, п., о., 70х95 (рис. 4.2.66)). За висловленням самого

художника, він прагне «відчути свою епоху, її пластику..., не боятися заглянути за горизонти звичного» [145, с. 13].

Учасником багатьох українських і зарубіжних пленерів – у Кам'янець-Подільському, Хотині, Білгород-Дністровському, Києво-Печерській, Почаєвській та Святогірській лаврах, у Празі, Братиславі – став ще один з особливо цікавих майстрів «епічного» напрямку з Дніпропетровська М. Кублик (нар. 1949). Головна тема його пленерних пейзажів – українська природа та старовинна сакральна архітектура. В них величні споруди церков, фортець, замків і палаців живуть у природі, серед її різноманітних станів. Одна із характерних робіт М. Кублика – «Краєвид із замком» (2003, п., о., 80x70) (рис. 4.2.68). Площинні контрастні плями дзвінких кольорів – червоного, глибокого ультрамаринового, зеленого та жовто-охристого працюють на виразну матеріальність форми. А «глядач в матеріальності живопису, кольору справедливо бачить один із проявів правди, реалізму» [52, с. 4]). Втім геометризація, «кубістичність» трактування форми, яку застосовує О. Лисенко, у М. Кублика ще більш загострена, підкреслена.

Чернігівська художниця-пленеристка Н. Мартиненко (нар. 1956) в своїх талановитих роботах теж використовує принципи монументальності в побудові пейзажу декоративними узагальненими плямами кольору, які дещо нагадують пошуки І. Гапаченка («Осінні трави», 2009, п., о., 70x130) (рис. 4.2.62). Характерним є пейзаж «Травнева прохолода» (2013, п., о., 70x80) (рис. 4.2.61).

До угруповання, що представляє «епічний» напрямок в сучасному пленерному пейзажі, приєднуються В. Франчук, В. Теличко-Еверт, А. Соловйов, К. Свиргуненко, В. Колесник, Г. Попінова (Київ), О. Сколоздра (Львів), О. Рубанов (Кременчук), М. Пазизін (Тернопіль), В. Кондратюк (Житомир), Оксана Іванюк, Олексій Іванюк (Пирятин), В. Дуб (Ужгород), І. Грищенко (Севастополь), С. Гнойовий (Полтава), О. Ковальов (Маріуполь), О. Саченко (Чернігів) і деякі інші пленеристи.

4.3. «Пейзажні абстракції» в сучасному плерному живописі

Розвиток сучасного плеризму відкрив цікаву і незвичну його сторінку – авангардні пошуки у плерному пейзажному живописі. Представники цього «нефігуративного пейзажного канону», або «пейзажної абстракції» [270, с. 374] належать до четвертого стильового угруповання, яке досить активно стверджує свою присутність у сучасному плерному русі [340, с. 124]. Наявність в ньому цього напрямку підтверджує розмаїття стилів і форм, творчих особистостей, які є «творцями образів і роз'яснювачами природи» (Дідро), невід'ємним правом яких є можливість спрощувати, пересувати, переставляти форми, змінювати колір, шукати свою особисту динаміку побудови пейзажного образу, стверджувати «пошуки яскравої художньої лексики, нової образності» [306, с. 132].

Якщо численні сучасні плеристи реалістичного напрямку усіх відтінків у певній мірі є продовжувачами усталених традицій, то художникам «абстрактного» пейзажу складніше: доводиться брати до уваги або ж перервані за доби тоталітаризму авангардні традиції українського та російського авангарду, або ж надбання у цьому напрямку зарубіжного мистецтва. Тому кращі представники «пейзажних абстракцій» сьогодні в Україні є справжніми експериментаторами і новаторами, творчість яких набуває нового виміру. Вони звертаються до найрізноманітніших формально-стилістичних шукань, переосмислюючи та по-новому розкриваючи досі не використані змісти.

Найбільш активні представники цього напрямку беруть участь у пленерах, як звичайних, так і організованих спеціально для них, таких, як «Траєкторія», «Арт-концепт» у Криму чи «Княжа гора» у Каневі. Серед прихильників абстрактного пейзажу О. Бабак, А. Тертичний, А. Криволап, О. Придувалова, Д. Рибіна, О. Паламарчук (Київ), О. Крохмалюк, М. Демцю (Львів), З. Мичка, А. Іванчо (Мукачево), А. Рустамов (Ялта), І. Гусев, В. Гончаров, В. Кабаченко (Одеса), В. Павлішин (Ужгород), В. Оврах

(Вінниця) й інші. Їм притаманні асоціативне відчуття, проникнення у світ природи без передачі конкретної реальності. Характерним для представників цієї групи є співвіднесеність абстрактної форми з певними проявами природи, її явищами, природним середовищем, що трактуються як безпосередня фіксація психічних станів мистця – від меланхолійного настрою до урочистої святковості.

Мистецтвознавець Г. Складенко, характеризуючи пейзажі О. Бабака, по суті розкриває концептуальну складову мистецтва представників цього напрямку: «...Український пейзаж, перетворений авторською фантазією то на фантастичні ландшафти, насичені глибокими історичними та символічними змістами, то на експресивні візії, де враження від природи розчиняються в яскравому, напруженому рухливому кольорописі..., матеріальність предмета розкривається через матеріальність самого живопису, фарби реальні й умовні водночас» [269, с. 76].

Таким яскравим представником «нефігуративного» пейзажу, постійним учасником пленеру «Княжа гора» є, перш за все, А. Криволап (нар. 1946). Його твори із серії «Структури» (1985–2007) (рис. 4.3.69, 4.3.70) «працюють на асоціації – короткі модулі – прямокутники різних кольорів вибудовані в гармонійному зіставленні, вони нагадують українські села з висоти пташиного польоту – нескінченні площі обробленої, засіяної землі» [228, с. 36].

Працюючи на пленерах, художник розробляє свою особливу стилістику у передачі пейзажного мотиву. Він розповідає: «Пейзажі я писав завжди, але раніше вони у мене були розминкою перед абстракцією. А тут я побачив, як сходить луна, помітив, якого вона кольору, як змінюється природа, її стан. Цього ніколи не відчуєш у місті»*.

Численні пейзажі відтворюють мотиви Дніпра у різноманітних станах і настроях. Художника взагалі дуже цікавлять мотиви, в яких вода,

* З інтерв'ю А. Криволапа Ю. Купріній, кореспонденту інтернет-видання «Фокус», 3.08.13 р.

безмежність її просторів стає головною складовою композиції. В його творі «Захід сонця» (2011, п., о., 80x100) (рис. 4.3.72) – оранжево-червона вода, фіолетове небо з малиновим сонцем і смуга горизонту між ними. Натяк-знак, в якому вгадується самотній човен, підкреслює необачну глибину простору. Три декоративні узагальнені плями кольору, точно знайдені по масі, лаконічно передають вечірній настрій.

Інший пейзаж А. Криволапа, хоч й іменується «Без назви» (2012, п., о., 90x120) (рис. 4.3.74), знову пронизаний вечірнім настроєм тиші і спокою. Розпечене червоне сонячне коло ледь доторкнулося до темної смуги лісу за широким простором ріки. Відсутність переднього плану, що характерно для композицій художника взагалі, дозволяє глядачеві ніби сягнути у цю фантастичну глибину. Тоненька яскраво-жовта смужка із плямою віддзеркаленого сонця ніби згасає на очах, настільки майстерно тремтливим доторканням пензля це зроблено. Поетичний настрій підкреслює надзвичайно красивий нюанс малиново-фіолетового кольору, що розлився по всьому полотну.

Таких пейзажів з горизонтальними площинними виразними структурами композиції, з характерним для художника використанням переважаючих червоно-оранжевих і, по контрасту, ультрамариново-кобальто-фіолетових кольорів у нього цілі серії. Є і нічні пейзажі з місяцем над водою, в який переважають холодні тони, але це – тільки асоціація ночі.

Роботи із серії «Український мотив», над якою А. Криволап працює багато років («Український мотив. Ностальгія» (рис. 4.3.71, «Кінь. Ніч», «Дорога в Мукачєво», «Мокре рілля» (рис. 4.3.73), «Степ», «Ностальгія» (рис. 4.3.76) і інші) вирізняються тонким асоціативним відчуттям. В колористиці цих пейзажних творів відчувається прагнення майстра передати колірну гаму української природи, знайти характерні символіко-асоціативні відповідники барв.

Свої пейзажі художник пише олією або акрилом на полотні досить великого розміру (до 140 см по великій стороні) пласкими пензлями, часто

використовуючи мастихіни. Про свою живописну техніку (у роботі над пейзажем «Кінь. Ніч», п., акрил, приват. зб.) майстер розповідає наступне: «То перебір, то недобір, то занадто мало, то занадто сильно виділяється кінь, то, навпаки, зникає. Щоб попасти у гармонію, доводиться постійно переписувати, а там акрил – додаєш один тонкий шар, і все змінюється» [364]. Відомий львівський художник Л. Медвідь писав, що А. Криволап «особливо зосереджений на мислі, для якої уперто і послідовно виготовляє форму, позбавлену ялових деталей, встановлює знаковість на насиченому плато смислу» [193, с. 73]. В арт-середовищі сьогодні А. Криволапа називають «майстром нового пейзажу» [364].

Необхідно зазначити, що у А. Криволапа з'явилося досить багато послідовників, частина з яких прямо користується знахідками мистця. Як нерідко буває, з появою дійсно оригінального художника, мистецтво якого вже визначено часом, критикою і глядачем (меценатами, колекціонерами), з'являються і банальні повторювачі, роботи яких близькі до плагіату (використовують «криволапівські» кольори і композицію, живописну техніку, матеріали). Так, на останніх виставках занадто вже кидаються в очі «перифразовування» Криволапа у роботах А. Гудзикаевича («Вечоріє», 2012, п., акрил, 60х90; «Останній промінь», 2013, п., о., акрил), Е. Куліша («Уік-енд біля моря», 2012, п., акрил), О. Іванюка («Східна ніч», 2013, п., о., 80х90; «На площі», 2012, п., о., 90х90), а також В. Троценка («Київ вечірній», 2007, п., о., 130х160), К. Свіргуненко («Вечір», 2011, п., о., 70х80). Їх твори носять відверто імітаторський характер. А між тим, це в основному молоді і небезталанні художники. Однак «можна запозичити чужі думки, але неможливо – чужі почуття» [148, с. 3]. Подібне наслідування у нашому пейзажному мистецтві по-своєму підтверджує цінність творчості А. Криволапа, який є справжнім художником-новатором.

Ми вже вказували, що пленер «Княжа гора» у Каневі є своєрідним «мозковим центром» для художників «абстрактного» пейзажу. Так, 2010 року відбувся проект Арт-лабораторії «Княжа гора» – «Каневські імпресії.

Смак життя», одним із організаторів і натхненником якого була, як завжди, мистецтвознавець О. Авраменко. Вона зазначила, що «концепція, відбір художників, і, врешті-решт, цілісність проекту – це як правильно складена мозаїка... Тут якраз є умови, які приваблюють, щоб розглянути цей феномен у різних ракурсах» [364].

В цьому проекті брали участь мистці абстрактного живопису Т. Гершуні, А. Верещак, І. Ісупов, Леся Хоменко, К. Гнилицька (Київ), І. Гусєв (Одеса), С. Савченко (Львів), В. Трубін (США). Наймолодша з них К. Гнилицька закінчила факультет живопису в НАОМА 2009 року. Свого часу була учасницею відомого київського гурту «Паризька комуна». У своїй творчості мисткиня дотримується принципу, висловленого О. Архипенком: «Коли подати глядачеві символ, він мусить почати й сам творчо мислити» [Цит. за: 286, с. 114].

Її пейзажі – асоціативні, вирішення площинне, декоративне, але гармонійне. Одна з робіт (всі ці твори були виставлені без назв на пленері «Княжа гора» 2011 р.) передає відчуття зелено-блакитної поверхні води Дніпра, яка грає кольорами від темно-синього до глибокого зеленого кобальту. Декілька світлих окремих штрихів – це відблиски на воді. Зліва – по діагоналі до верхнього кута полотна і зверху, по діагоналі вниз, вгадуються гілки дерев, охриста і бузкова, які ніби тягнуться одна до одної, нагадуючи долоні людини. В лівій частині композиції на другому плані – абсолютно реалістичне зображення гілок з дрібним мерехтливим листям.

Символічні колірні метаморфози притаманні й іншому твору К. Гнилицької. Назвемо його умовно «Літо» (2010, п., акрил., 110x80) – знову пейзажно-асоціативна композиція з декількох декоративних колірних плям, які є сутнісними елементами композиції. Домінуюча з них – червона, її підтримує світло-коричнева, що нагадує своїм силуетом гори. На передньому плані звучать яскраво-жовті мазки, як квіти. Через праву частину полотна йде зелена широка смуга, яка викликає асоціацію з густим лісом. Зверху полотна – яскраво-зеленого кольору небо. Ця композиція художниці є повністю

відстороненою від предметності, але, асоціюючись з предметним світом, створює оптимістичний настрій. Вона побудована так, що глядач ніби сам знаходиться серед цих кольорів, які «обіймають» його. Колір для мисткині – найбільш дієвий засіб у розкритті шифрованого змісту, своєрідний знак, що несе інформацію.

Інша композиція К. Гнилицької розташована по горизонталі (2010, п., акрил., 110x80). Вона представляє собою купу червоно-оранжевих круглих плям на темно-синьому тлі, кожна з яких обведена яскраво-жовтою смугою. «Наїжджаючи» одна на одну, вони нагадують форму трикутника, кути якого доторкуються зліва, справа і зверху країв полотна. Виникає асоціація хвилі, а яскраві плями – це віддзеркалення сонця на ній.

Ці плерні пошуки К. Гнилицької близькі до стилю «*pars pro toto*» – «частина за ціле», коли одна з них замінює іншу (наприклад, одна будівля замінює місто, одне дерево – ліс, тобто автор використовує фрагментарне зображення, як у роботі «Сугубий погляд. Етюд», 2013 (рис. 4.3.78)).

Відома українська художниця В. Трубіна, яка так само є учасницею плеру «Княжа гора», свого часу теж працювала з гуртом «Паризька комуна». Її схвильоване захоплення красою наддніпрянських небес з величезними білими хмарами дивовижної форми відтворилось у цілій серії полотен – білі хмари на яскраво-блакитному небі. Існує зв'язок окремих стильових рис її пейзажів, виконаних під час плерів, зі стилістикою фовізму. Колір, інтенсивне звучання відкритих кольорів, співставлення хроматичних контрастних площин мають особливе значення для мисткині. Художниця наслідує один з найважливіших принципів А. Маттіса, який зазначав, що «головне призначення кольору – служити якомога краще експресії» [189, с. 238]. Ці її живописні вертикальні композиції викликають різноманітні почуття – від меланхолійного спокою до настрою святковості, не залишаючи глядачів байдужими.

Ще один учасник плеру «Княжа гора» І. Гусев постійно працює у Каневі, а також бере участь у плерах «Траєкторія» у Байдарській долині,

«Дивосвіт», «Арт-концепт» в Алушті й інших подібних. Характерна його композиція представляє ранковий Дніпро при сході сонця у густому тумані. Сонячні промені надали живописному задуму рожево-оранжевого відтінку. Акцент яскраво-червоного кольору, що нагадує бакен на воді, утримує колірно-тональну рівновагу безпредметної композиції.

О. Авраменко на підсумковій виставці цього пленерного проекту порівняла творчість її авторів з постмодерністською течією – італійським трансавангардом [364]. В. Фаворський колись зробив висновок, що «абстрактне» мистецтво розподіляється на дві течії: архітектурно-геометричну і другу, яка виражає почуття художника [300, с. 429]. Мистці «Княжої гори» у своїх роботах підтверджують саме другу, тобто ту, що являє ліричну тенденцію в абстракціонізмі.

Один з відомих «нонфігуративістів» киянин А. Тертичний (нар. 1954 р.) теж приймав участь у пленерах «Княжої гори». У своїх пейзажних творах він менш емоційний – його композиції продумані і будуються на складних колірних відношеннях. Передаючи своє враження від мотиву, він нехтує деталями, узагальнює і спрощує побачене безпосередньо у природі. Просторовість будується площинно пом'якшеними декоративними кольорами, як у пейзажах «Цвітуть сади» (2004, п., о., 90х80) (рис. 4.3.79), «Тихий вечір» (2005, п., о., 47х58), «Пагорби» (диптих, 2006, п., о., 80х60) (рис. 4.3.80), «Вікно» (2007, п., о., 84х63, колекція галереї «Арт-Перфоменс», Київ).

Яскравим представником закарпатської пленерної школи пейзажу, який працює в напрямку, який ми розглядаємо як «пейзажну абстракцію», виступає З. Мичка (нар. 1949 р.). Його творчості притаманні риси супрематизму. Пленерний живопис З. Мички «у великій мірі є пошук засобів і можливостей для створення нових форм незвичного» [106, с. 117].

Типовим є пейзаж «Весняний подих 1» (2007, оргаліт, акрил, 60х80) (рис. 4.3.81) з характерною для художника геометричністю супрематичної стилістики (але, так би мовити, пом'якшеної на краях колірних площин) у

композиційній, колірній і тональній побудові, відтворює настрій у ритмах розмаїтих горизонтальних смуг, які пронизують усе полотно. Гармонію оксамитово-зелених весняних кольорів підтримує складний відтінок оранжево-жовтої плями першого плану, яка віддзеркалилась у глибині і перейшла у вертикальні ритми світлих теплих смуг, що нагадують засіяні поля на пагорбах. Цей абстрактний пейзаж чудово передає відчуття весни.

Відомий сучасний український мистецтвознавець О. Федорук писав: «Хто є Мичка сьогодні? Коротка відповідь: мистець, якому є близькі різні новації сучасної доби, хоч генетично він близький до закарпатської традиції» [311, с. 95]. До цього, на наш погляд, можна додати: закарпатської традиції, яка в деяких роботах поєднуються з пластичним мисленням, що йде від народного мистецтва.

Для іншого закарпатського мистця А. Іванчо (нар. 1972 р.), який так само входить до кола представників «пейзажної абстракції», характерним є прагнення до загальної декоративної піднесеності, колірної насиченості (навіть «колірної агресії» – Р. Едлінгер), емоційного відтворення відчуття мотиву за допомогою нетрадиційного, абстрактного бачення. Він намагається подібно Фернану Леже «досягти особливого динамізму за допомогою вільного кольору і вільної форми» [Цит. за: 313, с. 8]. З кращих його творів виділяються композиції «Карпатський мотив-1» (2007, оргаліт, зміш. техн.; 70х60) (рис. 4.3.83), «Місто» (2012, п., зміш. техн., 65х80), «Крим-2» (2012, п., о., 60х80, приват. зб. М. Сальви) (рис. 4.3.84), «Зимові роздуми-1» (2013, оргаліт, акрил, 60х60), «Місто XI» (2013, п., акрил, 80х80).

Схожими засобами працює кримський художник А. Рустамов (нар. 1965). У його композиціях динамічний рух кольору підвищується, як здається, до межі можливого. Кожна робота – це декоративна колірна емоція, яка, між тим, йде від «проникливої спостережливості і аналітичного мислення» [231, с. 52]. Художник у своїх пленерних творах, відштовхуючись від натурного мотиву, трансформує його у гру контрастних колірних плям, які «в неспокійній експресії, – як зазначає В. Петрашик, – входять у «транс»,

зливаючись в єдиний світловий потік» [Там само] (але без «la peinture au fusil», тобто без «пострілів фарбами» [253, с. 171]).

Відчуття Криму для А. Рустамова – принципово важливе завдання. Його експресіоністичні пейзажі «Пейзаж з Кара-Дагом» (1993, п., о.,) (рис. 4.3.87), «Портал Шахізіхінда» (2006, п., о., 90x50), «Стіна» (2007, п., о., 80x80) (рис. 4.3.86), «Берег, освітлений сонцем» (2011, п., о., 70x60) – відтворення драматичного зіткнення барв життя. Окрім гри контрастних колірних плям, іншою важливою складовою композиційної структури його творів виступає ритм.

До списку талановитих мистців «абстрактного», «нефігуративного» пейзажу, які працюють у різних регіонах України, беручи участь у багатьох пленерах, можна додати А. Лавренка, М. Юхно (Полтава), В. Гончарова, О. Малика (Одеса), В. Бауера (Донецьк), В. Ралко, О. Апполонова, В. Буднікова, О. Белюсенка, М. Вайсберга, М. Гаєвого (Київ), О.О. Іванюка (Пирятин), О. Євтушка (Балаклава) і деяких інших.

4.4. Особливості живописних технік і матеріалів у творчості учасників пленерів

Технічні засоби виконання творів живопису на пленері можуть бути надзвичайно різноманітними: «це залежить від пануючої у даний період часу живописної манери і навіть від індивідуального почерку художника», як відзначає О. Ляковська [180, с. 160]. Втім її твердження про те, що «проробленість мотиву неминуче притаманна пленерному живопису» [Там само], на нашу думку, вже не зовсім вписується у теперішній період розвитку пленеризму.

Під час роботи на пленері художники не мають можливості писати свої твори довго, обробляти живописну поверхню так, як в умовах майстерні. Тому живопис на пленері з точки зору техніки і технології має ряд особливостей, притаманних саме йому. Вони головним чином пов'язані з

терміном виконання роботи, який майже завжди є обмеженим: робота починається і закінчується за один сеанс, і тільки зрідка художники мають змогу вести її у кілька прийомів. Кожен із пленерів вирізняється своїм темпом роботи, що, в свою чергу, зумовлено терміном роботи. Художники намагаються якомога повніше використовувати цей термін: створити певну кількість робіт. Наприклад, каталог «Репінські пленери» 2004 року надає таку інформацію (після V пленеру): «Зазвичай, як показує практика, кожний з учасників пленеру за увесь період його роботи виконує біля 40 етюдів, з яких 10-15 творів показує на підсумковій виставці» [254, с. 7].

Сам ритм творчого заїзду, коли все підпорядковано роботі, створює необхідний настрій. Деякі мистці задають дуже високі темпи роботи., як, наприклад, харків'янин Ю. Вінтаєв і киянин А. Зорко, які часто на пленерах, працюючи поруч, вражали своєю активністю. В Інкермані, під час роботи Севастопольського пленеру 2002 року, приблизно з 10-ти годин ранку до 13-ї години того ж дня вони виконали по дві роботи розміром 70x80 см. Після перерви, в іншому місці, було написано ще по 1–2 роботі. Поза сумнівом, такі темпи роботи властиві далеко не всім учасникам. У кожному етюді, відповідно миттєвим змінам, що відбуваються у природі, автори знаходять різні живописно-технологічні засоби.

Ці талановиті майстри, зрозуміло, не завершують етюд повністю. Створюючи широку прописку полотна, втілюючи головну ідею, що побачили і що їх схвилювало в конкретному куточку природи. Як висловлюється Ю. Вінтаєв, «головне – закласти»*, тобто прописати основні колірні і тональні відношення з вирішенням композиції і передачею своїх вражень. Однак, такі їх етюди не завжди допрацьовуються у майстерні. Часто саме такий високий темп роботи, коли художник не має часу на роздуми, сприяє появі дуже емоційного, змістовного живопису (не перетворюючись між тим у штамп). Позитивний момент в такому характері роботи у тому, що він

* Із бесіди автора з Ю. Вінтаєвим під час роботи «Бархатного пленеру» (Керч – Гурзуф), с. Осовіни, липень 2006 р.

налаштовує інших учасників групи на активну творчу працю і не дає розхолоджуватись.

Роботи Ю. Вінтаєва і А. Зорка вирізняються широким емоційним письмом, цілим комплексом формально-технічних прийомів, де присутні і прозора акварельна прописка, і дуже щільне нашарування фарби, що вказує на особливий характер мазка, майстерність фактури живописної поверхні і водночас на складність текстури нашарування фарб [296, с. 70] (рис. 4.4.88, 4.4.89). Деякі їх етюди не поступаються картинам-пейзажам глибиною образної закінченості.

Отже, робота на пленері дозволяє художникам відійти від вже знайденого, від того, що вже було, від конкретного вже використаного розмаїття технічних прийомів і засобів. Коли необхідно виразити здивування, «відчуте як своє, тоді швидко треба робити, не роздумуючи про прийоми, щоб якомога ближче, вірніше передати побачене, замислене. Тільки тоді і тільки так здобувається своя техніка, свої прийоми» [229, с. 20].

Слід сказати, що багато хто з учасників пленерів працюють, принципово не завершуючи (в класичному розумінні) свої роботи. Категорія «нон-фініто» як проблема залежності зображувально-виражальних засобів від світосприйняття і мислення художника, їх зв'язку, знайшла своє продовження у сучасному пленерному живописі і підтверджується у тенденції «співзавершення» твору живопису глядачем. Існування поряд правди життя і правди художньої, їх поєднання знаходимо в такій принциповій незавершеності, що притаманна і сучасним пленерно-живописним пошукам.

Сучасні мистецькі пленери у своїй більшості завжди мають у складі груп авторитетних, відомих майстрів, художників-професіоналів і молодих мистців. Більшість з них ведуть пошуки, головним чином, в реалістичній манері, застосовуючи чимало різних технічних прийомів і засобів.

Розглянемо, наприклад, Всеукраїнський пленер «Аквамарин» (Севастополь) – осінній заїзд 2011 року. В ньому брали участь 11

художників: О. Поляков, А. Дереза (Донецьк); В. Бабак, В. Чурсін (Харків); О. Чередниченко (Суми); Л. Лебідь-Коровай (Львів); С. Дуплій, В. Козик, Ю. Совінський (Київ); О. Танцюра, М. Федотова (Севастополь) [3].

Всі художники групи застосовували техніку олійного живопису по-своєму, використовуючи фабричне ґрунтоване полотно розміром 60х80, 80х80, 70х90 і 50х100 см, видане організаторами пленеру. Львів'янка Л. Лебідь-Коровай (триптих «Кримські гори», п. о., 1 ч. – 80х80, 2011) – змішану техніку: прописку акрилом з подальшою роботою олійними фарбами тонким нашаруванням. А. Дереза («Балаклава», п. о., 60х80, 2011), М. Федотова («Берег моря», п. о., 60х80, 2011), Ю. Совінський («Севастополь», п. о., 60х80, 2011) пишуть традиційно – нещільним письмом, що давало їм змогу обробляти багато деталей (інколи це приводило до небажаної дрібноти). В. Бабак («В Інкермані», п. о., 60х80, 2011) і О. Танцюра («Мангуп», 70х90, п. о., 2011) пишуть схожим способом з використанням широких флейців, сильно узагальнюючи трактування мотиву, скупі акцентуючи деякі деталі. В. Козик («Вечір на морі», п. о., 60х80, 2011), О. Поляков («Бахчисарай. Ворота», п. о., 60х80, 2011) працювали середньої щільності мазком по усій поверхні полотна, посилюючи його широту і різноманітність ближче до переднього плану. О. Чередниченко («У південній бухті», п. о., 50х100, 2011), В. Чурсін («Похмурий день. Херсонес», п. о., 70х90, 2011) ведуть роботу, експресивно нашаровуючи живописну поверхню широкими пензлями із застосуванням мастихіну. І, нарешті, С. Дуплій («Виноградники», п. о., 50х100, 2011), який є одним із небагатьох пленеристів, що володіють технікою високого рельєфного накладання фарби, включаючи і прямо із туби, часто змішуючи кольори прямо на полотні навіть долонями. Іноді такий твір нагадує скульптурний рельєф (таку техніку в деяких роботах використовував М. Глущенко).

В наш час художники мають можливість користуватися для живопису великою кількістю олійних фарб найрізноманітніших відтінків кольору, які постійно є у продажу. Найчастіше художники працюють фарбами С.-

Петербузького заводу «Невська палітра», які в цілому відповідають якісним потребам («Майстер-клас», «Ладога», «Сонет»), фабрики колишнього Худфонду СРСР у Подольську «ЗАО Подольськ – АРТ Центр», московської фірми «Гамма», хоча, як писав Ван-Гог, «якість фарби ще не зумовлює успіху картини у цілому, але вона додає їй життя...» [42, с. 178]. Використовуються також акрилові і темперні фарби цих же виробників. На жаль, вітчизняних художніх фарб художники не отримали і дотепер [310, с. 3]. Втім поява у продажу з 90-х років фарб іноземних фірм, багато в чому змінила набір кольорів на палітрі пленеристів.

Є у продажу італійські, французькі, польські олійні фарби досить високої якості у тубах різного розміру. Величезна кількість відтінків олії пропонується китайськими фірмами «Maries», «Van Pure», «Phoenix» і іншими. По консистенції вони досить пливкі – не мають належної густоти і пастозності, їм притаманні занадто відкриті і яскраві барви. Часто художники вимушені їх використовувати не стільки через багатство їх яскравих відтінків, а через їх відносну меншовартість. З точки зору зберігання технології у роботі на полотні ці фарби є абсолютним *terra incognita*: ніхто з мистців не знає, як поведуть себе суміші таких фарб через певний час. Слід зазначити, що і пленерний живопис, на жаль, рухається в руслі, характерному для живопису сьогодні – нехтування художниками традицій майстрів минулого у дотриманні технології роботи на полотні.

Як основу для живопису на пленерах художники найчастіше використовують фабричне ґрунтоване полотно (деякі працюють тільки на полотні, власно заґрунтованому, іноді типу «двонитка», сумнівної якості, знову ж таки через невелику ціну), а також картон, або оргаліт (ДВП). Наприклад, часто пишуть на ґрунтованому картоні розміром до 1 м. активні учасники багатьох пленерів: Є. Риман з Ялти («Прибій», 2006, к., ол., 80х100) (рис. 4.4.91), Ю. Вінтаєв з Харкова («Тополі», 2005, к., ол., 70х80; «Весняне сонце», 2007, картон, ол., 70х80), харків'янин В. Чурсін («Озерце», 2005, к., ол., 60х80; «Самотнє дерево», 2005, к., ол., 60х80, Чугуївський меморіально-

художній комплекс ім. І.Ю. Рєпіна), О. Чередниченко (Суми) («Сосни», 2007, к., ол., 60х60; «Калина», 2009, к., ол., 50х60), киянин А. Зорко («Штормить», 2008, к., ол., 80х100; «Весняний день», 2011, к., ол., 78х100).

Постійно використовують оргаліт як основу для живопису на пленері З. Мичка (Мукачеве), на якому працює акрилом або змішаною технікою («Літо на озері», 2013, оргаліт, акрил, 60х80 (рис. 4.4.92); «Серпень», 2013, оргаліт, акрил, 60х70), А. Іванчо з Мукачева («Карпатська композиція, 2009», оргаліт, зміш. техніка, 75х80), киянин О. Храпачов («Індустріальний пейзаж», 2008, оргаліт, олія, 60х80) і інші.

Іноді художники послуговуються своїми особистими матеріалами і оригінальними засобами, як одеський художник В. Литвиненко, який пише на зворотному боці ґрунтованого фабричного полотна. Тому його пленерні пейзажі міста мають матову поверхню, подібну до фрески [214, с. 104]. Щоб створити живописну поверхню, подібну до фрески, «художник пише чистим кольором, інколи з додатком очищеного гасу», – пише дослідниця творчості художника А. Носенко [215, с. 88–89] («Алея в парку», 2000, п., о., 60х80; «Сцена одеської вулиці», 2002, п., о., 50х70; «Одеський оперний театр», 2003, п., о., 82х102 (рис. 4.4.93)).

Зрідка художники працюють на так званій «мішковині» з проклеюю столярним клеєм або казеїном зовсім без ґрунту, щоб досягнути певної «матеріальності фізичної субстанції» [253, с. 80]. Процес живопису на такому полотні складається з трудомісткого «втирання» фарби (особливо на початку роботи), створюючи особливі ефекти. На пленерах такого роду полотно використовується мало саме через складність живописного процесу в умовах обмеженого часу.

Київський живописець В. Козик, який активно бере участь у севастопольських і інших пленерах, часто пише свої пейзажі на папері, наклеєному на полотно (таку технологію можемо знайти у І.Ю. Рєпіна), використовуючи в основному темперні фарби («Захід сонця на морі», 2012, пап. на полотні, 60х80) [153].

Оригінальною технікою працює Т. Ягодкіна (Київ) – учасниця пленерів «Гурзуфські сезони», пленерів у Хорватії, Франції. Ця техніка має назву «темальте». Вона поєднує живопис технічною емаллю з олійними фарбами, іноді на металевих пластинах («Щасливий ранок», 2011 (рис. 4.4.98); серії робіт «Елементалі», «Дух спокійної води»).

Харків'янин О. Шеховцов на пленерах часто пише олією на фотокартоні, тому його живопис нагадує емалеву поверхню («Благодатний ранок Єрусалиму», 2011) (рис. 4.4.94).

Потреба швидкого захоплення моменту, що значно зросла в процесі роботи на сучасних пленерах, супроводжувалась не лише необхідністю граничної організованості, посиленням темпів праці, а й зверненням до нових підходів у відтворенні таких категорій, як простір, час, рух. Не лише розширюється діапазон використання живописних матеріалів і технік, включаючи нові, сучасні, а й нових прийомів. Серед них «motion» – розфокусування зображення, що створює ілюзію руху, без чітких кордонів і абрисів форми, а також розчинення зображення предметів в самому матеріалі живопису: в кольорі і фактурі (О. Рейтерсверд називає його «декомпозицією» [253, с. 79]). Такий прийом іноді нагадує ефекти руху кінокадрів, уможливорює бачення об'єкта на полотні немовби з багатьох сторін. Він використовується деякими художниками «абстрактного» пейзажу, які наділені багатством художньої інтуїції, чуттям колористичних фантазій (О. Бабак, А. Тертичний, А. Іванчо (рис. 4.4.96) [228, с. 36] та ін.).

Відомий пленерист зі Львова О. Косар («Стрілецька. Човни», п. о, 70х90, 2012 (рис. 4.4.95)), молода севастопольська мисткиня Н. Плісс («Вечірній Фіолент», п. о., 60х70, 2006), киянка О. Паламарчук («Нескінченна гра віддзеркалень», п., о., 80х100, 2005) і деякі інші пейзажисти застосовують метод роботи яскравими площинами кольору усередині контурів, що викликає асоціації з клуазонізмом П. Гогена.

Подеколи художники працюють змішаною технікою. Ю. Вінтаєв часто починає широку прописку полотна акрилом, завершує – олією,

використовуючи властивості акрилу швидко висихати, що дуже цінно для економії часу саме на пленері («Квітучий олеандр», акрил, пол., 70x80, 2009; «Золоте», акрил., пол., 70x80, 2009). Молодий художник О. Довгань (Тульчин) – учасник Батиліманського пленеру 2012 року, успішно виконував пейзажі тільки акрилом на картоні («Бухта», 60x45, 2012; «Батиліман», 50x70, 2012). Акрилом на оргаліті пише учасник багатьох пленерів З. Мичка («Серпень», акрил, оргаліт, 2003; «Старе місто», акрил, оргаліт, 2008).

Проникнення графічного принципу у пленерний живопис – техніки «дегражу», – явище досить розповсюджене. Її іноді називають декоративно-графічним живописом (започатковано Г. Клімтом). Втіленням такої техніки – чередування дрібного мазку і контуру, є роботи молодих мистців, які вже позитивно зарекомендували себе на багатьох пленерах – випускників ХДАДМ А. Толстухіна («Будинок Рєпіна», п. о., 60x80, 2012 (рис. 4.4.97)), Д. Саражин («Дощить», п., о., 50x70, 2010), О. Брітцева («Південний будинок», п., о., 50x70, 2008).

Важливу роль для роботи на пленері відіграє також якість пензлів та розчинників. Художники використовують щетинні плоскі пензлі різних розмірів (зрідка круглі), вироблені за кордоном – голландські («Рембрандт»), французькі, китайські та інших фірм. Часто вони працюють пензлями російського виробництва (Кіров, «Roubloff»). Широко застосовуються досить великого розміру щетинні флейци з натурального і штучного волосу, причому не для традиційного розглажування фактурної поверхні фарбового шару, а безпосередньо для активного корпусного письма.

Особливо характерним для сучасного пленерного живопису є широке використання мастихінів. Цей технологічний засіб накладення фарби на полотно, створюючи цупку фарбову поверхню і надаючи «сучасного» вигляду у трактуванні самого живописного шару, зараз переживає справжній вибух. Народний художник Росії В. Сидоров так охарактеризував роботи одного із досвідчених харківських пленеристів В. Чурсіна в бесіді з ним під час огляду підсумкової виставки V Міжнародного Рєпінського пленеру

(2004), присвяченого 160-річчю з дня народження І.Ю. Рєпіна (художник виставив 6 робіт, написаних виключно мастихіном на картоні розміром 60х80 см): «Пейзажи не лишены живописных качеств, но увлечение работой мастихином не всегда приводит к желаемым и необходимым результатам» («Самотнє дерево», к. о., 60х80, 2004; «Чугуїв. Будинок дитячої творчості», к., о., 60х80, 2004, усі – Чугуївський історико-художній комплекс ім. І.Ю. Рєпіна) Негативною стороною захоплення мистців живописом мастихіном є звуження можливостей художнього виразу на полотні, що не дозволяє особливо загострено відчувати потаємні сторони мотиву.

З розчинників для олійного живопису найчастіше застосовуються традиційні вироби С.Петербурзького заводу – №1, 2, 4 («Пінен»), а також суміш розчинника № 4 або живічного скипидару з лаками для живопису (мастичним, дамарним). Покривні лаки (фісташковий і ін.) для робіт, виконаних олією під час пленерів, не використовуються, тому що їх можливо вкрити лаком не раніше, ніж через рік.

При роботі на пленерах вживається і акварель, хоча у порівнянні з олійними фарбами – не так часто, лише деякі з діючих пленерів можуть назвати учасників, які писали виключно аквареллю. (барбізонці, вслід за Констеблем і Тернером, взагалі вважали акварель за техніку, особливо ефективною для роботи на пленері). Цією живописною технікою, яку не зовсім справедливо за радянські часи віднесли до графіки, користуються відомі пленеристи: А. Чебикін (Київ) – пленери в Севастополі, Немирові, Батилімані, Славському, Венеції; А. і Г. Кравченки (Одеса) – пленери в Седневі, Славському, Коблеві, Стамбулі; М. Пийтер (Ужгород) – пленери в Седневі, Гурзуфі, Мукачеві, в Італії, Німеччині, П. Чакир (Ізмаїл) – пленери в Седневі, Кара-Бугазі, Очакові; М. Шуліка (Біловодськ) – пленери у Гурзуфі, Судаку; В. Нечипуренко (Харків) – Рєпінський пленер у Чугуєві; Н. Ярмольчук (Чернівці), Д. Хижин (Одеса); А. Дереза (Донецьк) – пленери у Святогірську, Севастополі; І. Копаєнко, О. Воцмуш (Ялта); В. Бенфіалов (Полтава) та ін.

На пленерах використовується техніка акварелі як «по мокрому», так і «по сухому» [338, с. 149]. Традиційний спосіб роботи аквареллю «по сухому» (вливання колірної плями в іншу пляму) притаманний творчості А. Чебікіна, Н. Ярмольчук, М. Шуліці («Хатиноньки-хати», 1996, пап., акв., 60x80 (рис. 4.4.103); «Надвечір'я», 2002, пап., акв., 51x73, приват. збірка Т. і Б. Гриньових). Засобами техніки «по мокрому» з подальшою доробкою після висихання аркуша користуються М. Шуліка, Д. Хижин, В. Михайличенко. М. Пийтер виконує свої акварелі на спеціальному папері «Фабріано» тільки технікою «по мокрому» за один сеанс («Осінні тумани», 1997, 56x72 (рис. 4.4.101); «Народження дня», 2000 (рис. 4.4.102); «Космічне віддзеркалення», 2005).

А. Кравченко пише спочатку «по мокрому», а завершує акцентуванням необхідних плям по поверхні, що не зовсім просохла («Вечір у порту», 2003 – Очаківський художній музей; «Софія 2», 2008). Є у нього і яскраві аркуші, зроблені тільки «по мокрому» («Лавра дощова», 1988 – Очаківський художній музей; «Осінь у Карпатах», 2003 (рис. 4.4.100); «Седнів», 2007), або тільки «по сухому» («Очаків. Ранок», 2003). Г. Кравченко пише дуже насиченими кольорами, віддаючи перевагу техніці «по мокрому» («Три тюльпани», 1998 – Сімферопольський художній музей; «Жовті квіти», 2000; «На вікні», 2004, усі – Одеський будинок-музей М.К. Рєріха). П. Чакир на пленерах пише головним чином «по мокрому», як це, наприклад, було у Седневі під час пленеру «Україна духовна» 2001 р. («Тиша», 2001 (рис. 4.4.105)), та в Седневі у липні 2007 року («На Снові», 2007).

Робота аквареллю на пленері вимагає великої оперативності через швидке висихання аркуша. Складностей часто додають і погодні умови – дощ чи волога погода, або спека, що дуже прискорює висихання. Однак акварелісти вибирають для роботи аркуші досить великого розміру, наприклад, М. Пийтер – навіть більше 1 м. по більшій стороні, А. Кравченко і П. Чакир – до 70 см., А. Чебікін – 50-70 см. Корифей українського акварельного пленерного пейзажу О. Шовкуненко розповідав: «Великі,

розміром з аркуш ватману, акварелі писались протягом одного сеансу: освітлення змінювалось швидко, сподіватись на те, що завтра у цей час воно буде таким же, не доводилось. Та й натура, самі по собі мотиви, захоплююче прекрасні, спонукали працювати «на одному диханні» [52, с. 11].

Для роботи пленеристи використовують в основному спеціальний акварельний папір в залежності від своїх уподобань у техніці та від характеру вибраного мотиву (пори року), закріплюючи його у стираторі, на планшеті (наклеюючи традиційно з боків або закріплюючи кнопками), або ж на пластиковій основі такого ж розміру прищепками по кутах і середині країв. Наприклад, А. Чебикін, який вважає, що саме на різноманітних пленерах можна створити вагомі самодостатні твори [152, с. 68], віддає перевагу досить гладкому папіру, який дає можливість переливання колірних плям одна в одну і детальної проробки («Венеція», 2011, пап., акв. (рис. 4.4.99)). Схожий папір і техніку застосовували видатний аквареліст М. Волков [53, с. 10–11] на початку своєї творчості в 40-50-х роках ХХ ст. та відомий український аквареліст С. Луньов у 60-70-і роки [178]. Деяка аналогія у роботах А. Чебикіна є і з акварельними творами П. Сезанна.

Іноді акварелісти для економії часу і для зручності процесу роботи на пленері, щоб не змочувати робочу поверхню занадто проклеєного паперу, застосовують спеціальну рідину – бичачу жовч, що додається у воду (1–2 краплі) і виробляється С-Петербурзьким заводом фарб (як згадував О. Шовкуненко, в окремих випадках, якщо «не було ні можливості, ні терпіння чекати, поки зволожений папір підсохне...» [52, с. 11]).

В сучасних українських мистецьких пленерах беруть участь і зарубіжні акварелісти. Так, у творчій групі II Репінського пленеру у Чугуєві (2001 р.) працював С. Горбачов з м. Кіров (Росія), створюючи акварельні аркуші в техніці «по мокрому» безпосередньо на природі і використовуючи пластик як основу під папером («Будинок Репіна», 2001; «Старі верби», 2001; «Православна святиня», 2001, усі – Чугуєвський історико-художній комплекс ім. І.Ю. Репіна). В IV Репінському пленері (2003 р.) брав участь Б. Пупинін з

Белгорода (Росія), який цікаво поєднував в своїх аркушах техніку акварелі і пастелі («Будівля колишнього корпусу топографів», 2003 – Чугуївський історико-художній комплекс ім. І.Ю. Рєпіна).

У Батиліманському пленері 2012 року брав участь талановитий аквареліст з Угорщини Дюла Мадарас [28, с. 4].

Техніку гуаші сучасні пленеристи теж використовують. Наприклад, севастопольський художник В. Ольхов у Седневі (2001) та на Міжнародному Рєпінському пленері у Чугуєві 2005 року писав виключно гуашшю («Сєднівський мотив», 2001, пап., гуаш, 70х50), «Чугуєвські пагорби», 60х80; «Дінець в Осинівці», 60х80, всі – Чугуївський історико-художній комплекс). Під час роботи на Севастопольських пленерах ним написані у цій техніці пейзажі «Ніч. Будинок художника» (2000, пап., гуаш, 55х68, Київ, МСМУ) (рис. 4.4.106), «Ранок в Інкермані» (2004, пап., гуаш, 40х79, власн. авт.).

Висновки до розділу. Дотримання реалістичної традиції пленерного пейзажу без суттєвих пошуків нових засобів художньої виразності спостерігається у творчості деяких учасників сучасних пленерів – М. Алатарцева і В. Бабака (Харків), А. Дерези (Донецьк), Л. Шелудька (Житомир) та ін. У них зберігається академічний підхід до композиційної побудови, розповідність, обов'язкова ретельна проробка полотна, негативне ставлення до широкого, вільного мазка і застосування мастихіну, світлотональний принцип колористичного вирішення.

З іншого боку, переосмисливши реалістичну традицію в мистецтві своїх попередників та трансформуючись у творчому пошуку мистця ХХІ ст., майстри пленерного пейзажу А. Зорко, О. Ольхов, С. Рєпка (всі троє – Київ), Ю. Вінтаєв (Харків), О. Поляков (Донецьк) та ін. створюють нові, сучасні версії пейзажних творів. Пленерний етюд у них набуває форми етюд-картини, написаної за короткий часовий термін широким, фактурним, темпераментним мазком. Колористична гама у них, як правило, складна і будується на співзвуччі чистих яскравих кольорів. Колористичний експеримент та піднесена емоційність виразу стали для цих майстрів

важливими критеріями в переосмисленні реалістичної традиції, а імпресіоністичні ремінісценції набули осучасненого характеру.

Тяжіння до передачі не мінливих, швидкоплинних часових проміжків життя природи, а її тривалих, сутнісних станів виявлено у творах плереристів «епічного напрямку». Поєднання минулого, сучасного і майбутнього в творчій уяві сьогоденішнього мистця спонукає представників цього напрямку не лише до переосмислення засад, використаних свого часу в мистецтві постімпресіонізму, а й наповнення їх новими творчими знахідками. Особливе значення вони надають принципам монументальності та широких декоративних узагальнень у трактуванні пейзажного образу. До цієї групи нами віднесені такі плереристи, як І. Гапченко (Суми), О. Демиденко (Запоріжжя), О. Лисенко (Харків), Л. Павленко (Київ) та ін.

Відмовившись від детального відтворення мотиву, зберігаючи лише його сутність, основні риси, представники цього напрямку в композиційній побудові звертаються до високої міри узагальнення форми, лаконізму виконання. Особливе значення надається конструктивній основі природного середовища, що супроводжується посиленням раціоналістичної складової в образно-пластичному мисленні мистця-композитора, часом мистця-конструктора, який конструює наділений величчю пейзажний мотив, в якому переважають геометризовані об'ємні форми, площини, відчутна чіткість конструктивних зв'язків. В пластичній мові спостерігається переосмислення мистцем ХХІ ст. окремих рис кубізму, супрематизму, конструктивізму, геометричної абстракції, ташизму. Як основа композиції використовуються ритмічні структури: відкритий рух об'ємів і площин в просторі, ритм руху світла і тіні. Використовуються чисті кольори, що посилює декоративне звучання живописних площин.

Представникам «пейзажної абстракції», якими стали А. Криволап, К. Гнилицька, А. Іванчо, З. Мичка, В. Трубіна та ін., притаманні асоціативне відчуття, проникнення у світ природи без передачі конкретної реальності.

Існує зв'язок окремих стильових рис в пейзажах цих майстрів, виконаних під час пленерів, зі стилістикою фовізму, експресіонізму, супрематизму, ліричної абстракції. Характерним для представників цієї групи є співвіднесеність абстрактної форми з певними проявами природи, її явищами, природним середовищем, що трактуються як безпосередня фіксація психічних станів мистця – від меланхолійного настрою до урочистої святковості. Найбільш дієвим засобом у розкритті шифрованого змісту розглядається колір як знак, що несе інформацію. Іншою важливою складовою композиційної структури виступає ритм. В колористиці пейзажних творів представників цієї групи відчувається прагнення авторів передати колірну гаму української природи, знайти характерні символіко-асоціативні відповідники барв. Основним центром підтримки цього напрямку є пленер «Княжа гора» у Каневі.

Потреба швидкого захоплення моменту супроводжувалась не лише необхідністю граничної організованості, посиленням темпів праці, а й звернення до нових підходів у відтворенні таких категорій, як простір, час, рух. Розширюється діапазон використання художніх матеріалів і технік, підпорядкованих образній меті. Набуває розповсюдження прописка акрилом з подальшою проробкою олійними фарбами, вживається живопис технічною емаллю з олійними фарбами (іноді на металевих пластинах); серед нових художніх матеріалів досить популярним стає оргаліт (ДВП). З особливо напруженим характером роботи на пленерах пов'язане все ширше використання для активного корпусного письма щетинних флейців досить великих розмірів і мастихінів. Традиційні прийоми письма збагачуються новими, як, наприклад, *motion*, тобто розфокусування зображення; *деграж*, або декоративно-графічний живопис, що являє чергування дрібного мазка і контуру; прийом *клуазонізму*, що переосмислює один з основоположних принципів Гогена тощо.

ВИСНОВКИ

1. Вперше проведене комплексне наукове дослідження сучасного плерного руху в Україні дозволило створити цілісну картину стану проблеми на сьогодні і показало необхідність проведення ґрунтовнішого дослідження плерної традиції в українському пейзажному живописі, що стала фундаментом для розвитку сучасного плерного руху, в усіх регіональних школах України з кінця XIX до кінця XX ст. Як показав аналіз літературних джерел, інформація в контексті даної теми недостатньо висвітлена і систематизована, окремі регіони залишились маловивченими, а про сьогоднішніх діячів плерного руху опубліковані лише короткі біографії, невеликі статті та фрагментарні огляди.

Виявлений в музейних та приватних колекціях досить широкий корпус нових творів українських майстрів плерного пейзажу не лише підтвердив їх високий якісний рівень, самостійність та оригінальність, а й дозволив проаналізувати широкий діапазон формально-стильових пошуків, техніко-технологічних засобів, ввести до наукового обігу нові факти. Опрацювання наявного матеріалу дало підстави розглядати поставлену проблему як багатогранне, цілісне явище та об'єктивно обґрунтувати методи дослідження.

2. В даному часовому просторі від кінця XIX ст. до сьогодні розвитку плерного живопису в Україні пройшов чотирма історичними етапами: 1) кін. 1880-х – 1910-і рр., 2) 1920-і – 1940-і рр., 3) друга половина XX ст. і 4) сучасний період. За цей час на основі плерного вектора сформувалась унікальна за багатством регіональних аспектів національна модель українського пейзажного живопису, діапазон діяльності якої безперервно розширювався, набувши загальноєвропейського характеру. Мігруючи по континенту, навчаючись у кращих мистецьких центрах Європи, українські мистці вбирали і втілювали у своїй творчості, зокрема пейзажній, прогресивні досягнення Заходу, доповнюючи їх власними новинками, своєрідність яких зумовлена особливостями регіональних шкіл. Такого

регіонального різноманіття і безперервності європейських зв'язків не знала жодна з колишніх радянських республік.

3. Дослідження показало, що головною передумовою широкого розмаху пленерного руху в Україні сьогодні стало зростання в художньому світогляді останнього двадцятиліття теми духовного сенсу життя, історіософії національного і державного відродження на противагу ідеї безперервного технічного прогресу, негативним явищам капіталізації, в результаті чого під загрозою стала рідкісна краса української природи. Певний вплив мав і політичний чинник – відкат державних замовлень.

Постійна робота сьогоднішніх учасників пленерного руху на природі, поетичне відтворення її світлового стану та кольорової гармонії, пошуки нових засобів мистецької майстерності є не лише продовженням кращих традицій пленерного пейзажу в Україні, а й початком нового, кардинально іншого етапу. Важливою сходинкою в його становленні стали організовані колективні пленери другої половини ХХ ст. – в Седневі на Чернігівщині, в Жденієві на Закарпатті, у Гурзуфі в Криму.

4. Піднесення пленерного руху в Україні з другої половини 1990-х рр. супроводжувалось різноманітністю місць роботи пленерів, організаційних форм та поставлених перед мистцями завдань. Організовані Національною спілкою художників України, її обласними відділеннями, меценатами, колекціонерами, благодійними фондами міжнародні пленери виводили українське мистецтво на новий рівень за його громадським значенням та кількісними показниками творів, сприяли поширенню визнання у світі, появі нових форм колекціонування та реклами. Значна кількість пленерів місцевого значення сприяла активізації художнього життя периферії, подоланню комплексу меншовартості. Поставлені перед учасниками пленерів завдання як за своєю тематикою, так і за стильовими шуканнями наповнювались новими ідеями, спрямованими, з одного боку, на розвиток традиції, з іншого – на експеримент, авангардні новації.

5. Роль каталізатора розвитку сучасного плерного руху в Україні виконали основні регіональні мистецькі центри зі своїми сформованими пейзажними школами та їх міцними історичними коренями – у Києві, Харкові, Одесі, Львові, на Закарпатті і в Криму. Складна взаємодія, діалогічність цих шкіл являє якісно новий етап єдності, оснований на різноманітні відмінностей в сучасному українському пейзажному живописі. А регіональне розмаїття та своєрідність стали благодійним ґрунтом для взаємозбагачення через взаємовплив творчості учасників плернів, для співіснування різних мистецьких спрямувань.

Виявлено наступні основні спрямування у творчості учасників сучасного плерного руху в Україні:

- дотримання реалістичної традиції українського плерного пейзажу без суттєвих пошуків нових засобів художньої виразності;
- нові шукання в контексті сміливого колористичного експерименту та емоційності виразу мистця, як результат його світоглядного визрівання в умовах ХХІ ст., на базі сучасного переосмислення надбань пейзажної творчості попередників, що базувалась на використанні здобутків імпресіонізму та інших течій європейського мистецтва, відкинутих радянським тоталітарним мистецтвом соцреалізму;
- тяжіння до широких декоративних узагальнень, монументальності композиційних рішень у трактуванні пейзажного образу, широкого застосування художніх прийомів монументального мистецтва;
- розвиток учасниками плернів новаторських традицій українських авангардистів першої третини ХХ ст.

6. Вивчення особливостей індивідуальних творчих методів в пейзажах сучасних українських плеристів показало, що:

- у творчості представників традиційної реалістичної спрямованості зберігається академічний підхід до композиційного рішення, оповідність, ретельна проробка полотна (М. Алатарцев, В. Бабак, А. Дереза та ін.);

– для пейзажистів, що дотримуються новітньої тенденції, спрямованої на переосмислення реалістичної традиції, характерні колористичний експеримент та емоційність виразу (А. Зорко, Ю. Вінтаєв, О. Ольхов, О. Поляков, С. Рєпка та ін.);

– пленеристам, які представляють «епічний» напрям, притаманні тяжіння до широких декоративних узагальнень, застосування прийомів і технічних засобів монументального живопису і графіки (І. Гапченко, О. Демиденко, О. Лисенко, Н. Мартиненко, Л. Павленко та ін.);

– представникам «пейзажної абстракції» властиві асоціативне відчуття, проникнення у світ природи без передачі конкретної реальності, що є продовженням на новому етапі новаторських традицій авангардистів першої третини ХХ ст. (А. Криволап, К. Гнилицька, З. Мичка, В. Трубіна та ін.);

7. При дослідженні живописних технік було виявлено, що набуває розповсюдження прописка акрилом з подальшою проробкою олійними фарбами, вживається живопис технічною емаллю з олійними фарбами (іноді на металевих пластинах); серед нових художніх матеріалів досить популярним стає оргаліт (ДВП). Вивчення мистецьких засобів учасників пленерів показав, що традиційні прийоми збагачуються новими, як, наприклад, «motion», тобто розфокусування зображення; деграж, або декоративно-графічний живопис, що являє чергування дрібного мазка і контуру; прийом клуазонізму, що переосмислює один з основоположних принципів Гогена тощо.

8. Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів розвитку пленерного пейзажу та сучасного пленерного руху в українському мистецтві і відкриває перспективи для подальшого вивчення теми в окремих регіональних осередках України, у творчості окремих майстрів. Потребують глибшого вивчення та ширшої фактологічної аргументації положення про взаємозв'язок між зображенням природи та зміною світосприйняття людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ададьберт Ерделі. IMEN: літературні твори, щоденники, думки / Ададьберт Ерделі; [уклали І.І. Небесник, М.В. Сирохман]. – Ужгород: Вид-во Олександри Гаркуші, 2012. – 440 с.: ілюстр.- ISBN 978–617–531–053–3.
2. Ададьберт Ерделі (1891–1955). Мистецька спадщина [Текст] // Образотворче мистецтво. – 2012. – №3. – С. 108–112.
3. Аквамарин – 2011. Осенний пленэр [Текст]: каталог / авт. и сост. М.В. Данилова. – Севастополь: [б. и.], 2011. – 4 с.: ил.
4. Аквамарин – 2012. Весенний пленэр [Текст]: каталог / авт. и сост. М.В. Данилова. – Севастополь: [б. и.], 2011. – 4 с.: ил.
5. Аквамарин – IV. Осень 2012 [Текст]: каталог / авт. и сост. М.В. Данилова. – Севастополь: [б. и.], 2011. – 4 с.: ил.
6. Алатарцев Михаил. Живопись [Текст]: каталог выставки / авт. ст. Т. Прокатова. – Х.: Галерея АВЭК, 2002. – 20 с.: ил.
7. Алексеева О. Запоріжжя: VII мистецький пленер «Хортиця крізь віки» [Текст] / О. Алексеева // Образотворче мистецтво. – 2010. – № 2/3. – С. 157.
8. Алпатов М.В. Поэтика импрессионизма [Текст] / М.В. Алпатов. – М.: Советский художник, 1979. – 238 с.
9. Альбом работ молодых художников Украины / ред. Ван Си Ди; авт. ст. Юй Мэйчэн. – Хэйлунцзян: Издательство по искусству, 1996. – 81 с. – ISBN 7–5318–0336–4/J 337.
10. Амеліна Л. Будьте в мистецтві як діти – щирими й безпосередніми. Олександр Мурашко [Текст] / Л. Амеліна // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 1. – С. 76–77.
11. Антиквар [Текст]: ежем. наук.-популяр. журн. – К.: Изд. дом «Антиквар», 2012. – № 11(68). – 156 с.: ил.

12. Антоненко С. XV Севастопольський, ювілейний [Текст] / С. Антоненко // Образотворче мистецтво. – 2012. – №3/4. – С. 132–133.
13. Аполлон. Изобразительное искусство и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
14. Арагон Луи. Анри Матисс [Текст]: пер. Л. Зониной / Луи Арагон. – Том 1. – М.: Прогресс, 1981. – 238 с.: ил.
15. АРТ-Київ. Парад галерей. Український дім. 1-10 листопада 2007: альбом-каталог / авт. упор. Н. Заболотна; вст. ст. І. Диченка, О. Авраменко, О. Титаренка. – К.: ТОВ Арт-Київ, 2007. – 377 с.: ілюстр.
16. АРТ-Україна [Текст]: журн.-ревю. – К.: ТОВ АРТ-ЮКРЕЙН, 2008. – № 1 (2). – 188 с.: ілюстр.
17. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX века) [Текст] / Н. Ю. Асеева. – К.: Наукова думка, 1989. – 199 с.
18. Асеева Н.Ю. Історія побутування поняття «імпресіонізм» на терені вітчизняної художньої культури [Текст] / Н.Ю. Асеева // Імпресіонізм і Україна. – К.: ПФ Галерея, 2011. – 238 с.: ілюстр.
19. Асеева Н.Ю. Імпресіонізм в українському образотворчому мистецтві та його зв'язки з іншими напрямками і течіями кінця XIX – поч. XX ст. [Текст] / Н.Ю. Асеева // Мистецтвознавство. IV Міжнародний конгрес українців. Доповіді та повідомлення. – Одеса-Київ: Вид-во Асоціації етнологів, 2001. – С. 24–31.
20. Асеева Наталія. Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі XX ст. [Текст] / Наталія Асеева // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. Книга перша; під. ред. В.Д. Сидоренка. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 543 с.
21. Асеева Н.Ю. Творчість Миколи Глуценка [Текст] / Н.Ю. Асеева // Образотворче мистецтво. – 1971. – № 5. – С. 15.

22. Аукцион «Живопись и графика». Крымская художественная традиция XX – XXI ст.: альбом-каталог выставки / авт. вст. ст. Т. Сайгушкина. – Севастополь: Галерея «Арт-бульвар», 2010. – 120 с.: ил.
23. Афанасьев В. Майстри пензля: Нариси про одеських художників К.К. Костанді, П.О. Нільса, Б.В. Едуардса, Г.О. Ладиженського, М.О. Кузнєцова. – Одеса: Кн.. вид-во, 1960. – 103 с.
24. Афанасьев Є. Живопис Федора Захарова [Текст] / Є. Афанасьев // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 3. – С. 11.
25. Бархатный пленэр – 2006: альбом-каталог выставки / авт. и сост. В.И. Жерибор. – Симферополь: Изд-во Жерибор, 2006. – 36 с.: ил.
26. Бабак В'ячеслав: альбом-каталог выставки / вст. ст. О. Денисенко. – Х.: Скіп, 2011. – 50 с.: ілюстр.
27. Баринова-Кулеба В.І. Сімдесят років, прожиті разом зі Спілкою художників [Текст] / В.І. Баринова-Кулеба // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 8-10.
28. Батиліман 2012. Міжнародний пленер: ілюстр. каталог. – Севастополь: [б. в.], 2012. – 59 с.: ілюстр.
29. Бевза П. Феномен кийівської художньої школи [Текст] / П. Бевза // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 17.
30. Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека [Текст] / М.: ООО «Изд-ва АСТ», 2002. – 688 с.
31. Бернадский Валентин: альбом / авт. ст. В. Бернадский. – Симферополь: Изд-во Жерибор, 2008. – 339 с. – ISBN 978 – 966 – 8048 – 37 – 1 (Универсум).
32. Бернадський Валентин: альбом-каталог / вст. ст. С. Цюпко, І. Міщенко. – К.: вид. РВА «Тріумф», 2003. – 78 с.: ілюстр.
33. Благослови, душе моя, господи...: альбом-каталог пленеров «По православным местам» и «Следами первых христиан» / авт. сост. О. Денисенко. – Х.: [б. и.], 2012. – 285 с.: ил.

34. Блаженні ті очі, що бачать: альбом-каталог / мистецький проект В. Синчука. – Х.: ТОВ «Майдан», 2013. – 439 с.: ілюстр. – ISBN 978 – 966 – 372 – 534 – 5.
35. Блюміна І. Життєствердне малярство: до 80-річчя від дня народження А. Кашшая [Текст] / І. Блюміна // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 4. – С. 2.
36. Бондар-Терещенко І. Україна-Європа: чи вторинне наше мистецтво? [Текст] / І. Бондар-Терещенко // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 3. – С. 94–95.
37. Боримська О. Батіліман. Міжнародний живописно-графічний... [Текст] / О. Боримська // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 1. – С. 119–120.
38. Босенко А. Современность как анахронизм (Ещё не раз об абсолютной красоте) [Текст] / А. Босенко // Сучасне мистецтво, вип. 7. – 2007. – С. 336–351.
39. Браговский Э. Из творческого опыта [Текст] / Э. Браговский // Юный художник. – 1999. – С. 14.
40. Булавіна Н. Мистецтво в новому полі видимості (не відсторонений погляд на ситуацію) [Текст] / Н. Булавіна // Сучасне мистецтво. – К.: 2007. – Вип. 7. – С. 147.
41. Бушак С. Третій пленер «Містерія звуку» [Текст] / С. Бушак // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 1. – С. 25–26.
42. Ван-Гог. Винсент Письма к брату Тео [Текст]: пер. П. Мальцевой / Винсент Ван-Гог. – СПб.: Изд. Дом «Азбука-классика», 2008. – 380 с. – ISBN 978 – 5 – 91181 – 478 – 6.
43. Васильев В.А. Кокелевские международные пленэры – диалог художественных культур [Текст] / В.А. Васильев // Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність [збірка статей за матеріалами Міжнародної наук.-практ., Харків, 2008]. – Х.: Майдан, 2008. – С. 21–29.

44. Васильківський Сергій. Труш Іван: альбом-каталог виставки 31.05.2013 – 31.08.2013 / наук. ред. Любов Волошин; вст. ст. О. Денисенко, О. Біла. – К.: Майстер книг, 2013. – 184 с.: ілюстр.
45. Велике і Величне (з нагоди 1025 р. хрещення Київської Русі): альбом-каталог / упор., авт. ст. Н. Заболотна. – К.: Нац. культ.-мист. та музейний комплекс «Мистецький арсенал», 2013. – 367 с.: ілюстр..
46. Весняний салон: альбом-каталог виставки / уклад. Д. Гунц, Н. Левицька, М. Турко. – Львів: Растр-7, 2012. – 150 с.: ілюстр.
47. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х р.р. [Текст] / Г. Вишеславський // Сучасне мистецтво. Випуск V. – К.: 2008. – с. 62.
48. Винтаєв Юрій. Пленэр: илл. каталог. – Симфереполь: Изд. Дом «Скиф», 2006. – 37 с.: ил.
49. Вінницький вернісаж. Краса України – Поділля: альбом-каталог / упор. Л.Н. Гринюк. – Вінниця: ТОВ «Консоль», 2010. – 95 с.: ілюстр.
50. Вінтаєв Юрій Миколайович. 50 років з дня народження. Живопис: каталог виставки / вст. ст. О.С. Соловйова. – Х.: ТОВ «Золоті сторінки», 2002. – 15 с.: ілюстр.
51. Владимирские пейзажисты: альбом / авт. текста и сост. О. Воронцова. – М.: Советский художник, 1973. – 207 с.: ил.
52. Владич Л. Алексей Шовкуненко: альбом-каталог / Л. Владич. – М.: Советский художник, 1983. – 135 с.: ил.
53. Волков Н.Н. Мысли об искусстве [Текст] / Н.Н. Волков. – М.: Советский художник, 1989. – 136 с.
54. Волков Н.Н. Цвет в живописи [Текст] / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1965. – 214 с.: ил.
55. Волошин Люба. Олекса Новаківський: творчий силует мистця у феноменології українського духа [Текст] / Люба Волошин // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 2 . – С. 18.

56. Всеукраїнська виставка до Дня художника. 7 – 23 жовтня 2011: альбом-каталог / ред. О.В. Загаєцька. – К.: НСХУ, 2011. – 107 с.: ілюстр.
57. Всеукраїнська виставка до Дня художника. 12 – 28 жовтня 2012: альбом-каталог / ред. О.В. Загаєцька. – К.: НСХУ, 2012. – 72 с.: ілюстр.
58. Всеукраїнська виставка до Дня художника. 75 років НСХУ. 11 – 27 жовтня 2013 / вст. ст. В. Чепелика; ред. О. Загаєцька. – К.: НСХУ, 2013. – 123 с.: ілюстр.
59. Всеукраїнська виставка пейзажу. Меморіал А.І. Куїнджі 04.09.07: каталог виставки. – К.: НСХУ, 2007. – 36 с.: ілюстр.
60. Всеукраїнська виставка пейзажу. Меморіал А.І. Куїнджі 06.06.12: каталог виставки. – К.: НСХУ, 2012. – 58 с.: ілюстр.
61. Всеукраїнська осіння виставка: альбом-каталог виставки до Дня художника. 10 жовтня 2004. – К.: НСХУ, 2004. – 32 с.: ілюстр.
62. Всеукраїнська осіння художня виставка: альбом-каталог виставки до Дня художника. 9 жовтня 2005. – К.: НСХУ, 2005. – 33 с.: ілюстр.
63. Всеукраїнська Різдвяна художня виставка. 12.12.2011 – 10.01.2012: альбом-каталог / упор. М.В. Дерегус, О.В. Басанець, Л.В. Гусан. – К.: НСХУ, 2012. – 66 с.: ілюстр.
64. Всеукраїнська Різдвяна художня виставка. 20.12.2012 – 20.01.2013: альбом-каталог / упор. М.В. Дерегус, О.В. Басанець, Л.В. Гусан; ред. О.В. Загаєцька. – К.: НСХУ, 2013. – 58 с.: ілюстр.
65. Всеукраїнська трієнале живопису. Київ – 2007: каталог. – К.: НСХУ, 2007. – 71 с.: ілюстр.
66. Всеукраїнська трієнале живопису. Київ – 2010: каталог. – К.: НСХУ, 2010. – 64 с.: ілюстр.
67. Всеукраїнська трієнале живопису. Київ – 2013: альбом-каталог / вст. ст. В. Чепелика; упор. О. Загаєцька. – К.: НСХУ, 2013. – 191 с.: ілюстр.

68. Всеукраїнська художня виставка до Дня незалежності України. 18.08 – 05.09.2011: альбом-каталог / вст. ст. М. Кулиняка, В. Чепелика; ред. О. Загаєцька. – К.: НСХУ, 2011. – 91 с.: ілюстр.
69. Всеукраїнська художня виставка «Мальовнича Україна»: іл. каталог виставки / У рамках Шевченківського літ.-мист. свята «В сім'ї вольній, новій...» 2010. – К.: Промінь, 2010. – 32 с.: ілюстр.
70. Всеукраїнська художня виставка «Мальовнича Україна»: іл. каталог виставки / до дня народження Т.Г. Шевченка. – К.: Промінь, 2013. – 31 с.: ілюстр.
71. Второе открытие. Коллекция Александра Давтяна: каталог выставки / вст. ст. В.В. Мызгиной. – Х.: [б. и.], 2007. – 55 с.: ил.
72. В'ячеславова О. Відсвіти регіоніки [Текст] / О. В'ячеславова // Образотворче мистецтво. – 2004. – № 3. – С. 64.
73. В'ячеславова О. Випробування часом: Луганській обласній організації НСХУ – 50 [Текст] / О. В'ячеславова // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 34.
74. Габричевский А.Г. Современное искусство. 10 лекций [Текст] / А.Г. Габричевский // Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.
75. Гавдзинский Альбин Станиславович: альбом / вст. ст. Г. Носенко; ред. Д. Полубесов– Одесса: Галерея совр. иск-ва «Шарм», 2007. – 127 с.: ил.
76. Гадяч – гетьманська столиця. Мистецький пленер: каталог виставки / ред. О.Г. Штепа. – Полтава: Вид-во «АСМІ», 2007. – 72 с.: ілюстр.
77. Глушко Н. Микола Журавель – «пасіка» багатогранності [Текст] / Н. Глушко // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 78–80.
78. Глущенко Микола: каталог виставки [із зібр. музеїв Донеччини] / авт. – упор. О.П. Близнюк. – Донецьк: ООО «Центр», 2001. – 52 с.: ілюстр.
79. Глущенко Микола. Живопис. Графіка. До 100-річчя з дня нар. худ.: каталог виставки / упор. Е. Димшиць. – К.: [б. в.], 2001. – 32 с.: ілюстр.
80. Голубець О. До становлення Львівської мистецької школи [Текст] / О. Голубець // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 3. – С. 14.

81. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях [Текст] / О.М. Голубець. – Львів: Колір ПРО, 2012. – 290 с.: ілюстр. – ISBN 978 – 966 – 2501 – 10 – 0.
82. Голубець О. Українське мистецтво 1990-х років і «нова кон'юктура» [Текст] / О. Голубець // Образотворче мистецтво. – 2001. – №3. – С. 18.
83. Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. История и исследование [Текст]: монографія / – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 320 с.: ил.
84. Гресик І. Пленеру «Хортиця – крізь віки» – 10 років [Текст] / І. Гресик // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 1. – С. 8.
85. Гринёв Станислав: альбом / авт. текста Н. Иванов; гл. ред. Н. Астахова. – М.: Белый город, 2008. – 47 с.: ил.
86. Гурін В. Київська школа існує! [Текст] / В. Гурін // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 17–18.
87. Девятая Региональная художественная выставка «Большая Волга». Казань. Пермь. Йошкар-Ола: альбом-каталог / сост. Е.В. Гольшенкова. – Изд.-во SIA Press nams Baltic, 2013. – 415 с.: ил.
88. Демпси Эми. Стили, школы, направления [Текст] / Эми Демпси; под ред. Т. Бондарчук. – М.: Искусство – ХХ век, 2008. – 303 с.: ил.
89. Денисенко О. Шляхами Васильківського [Текст] / О. Денисенко // Образотворче мистецтво. – 2010. – № 2/3. – С. 47.
90. Денисенко О. Шляхами Васильківського: погляд через століття [Текст] / О. Денисенко // Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 22.10.2008. – Х.:ТОВ «Золоті сторінки», 2008.– С. 30–37 – ISBN 978–966–400–121–9.
91. Денисенко О. Творці українського пейзажу [Текст] / О. Денисенко // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3/4. – С. 64.
92. Денисенко О. Імпресіоністичні тенденції в живописі харківських мистців [Текст] / О. Денисенко // Імпресіонізм і Україна. – К.: ПФ «Галерея», 2011. – 238 с.: ілюстр. – ISBN 966–8834–10–0.

93. Дереза Анатолій. Малярство: каталог виставки / авт. ст. Л. Циганок. – Одеса: [б. в.], 2010. – 36 с.: ілюстр.
94. Димшиць Е. Український живопис кінця 1950-х – початку 1990-х років [Текст] / Е. Димшиць // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Кн. Друга. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 150–192.
95. Довженко А. Собрание сочинений в 4-х томах [Текст] / А. Довженко. – М.: Искусство, 1960. – Т. 4. – 357 с.
96. Довідник членів Національної Спілки художників України [Текст] / гол. ред. В.Є. Перевальський. – К.: КПП «Поліфаст», 2003. – 520 с.
97. Довідник членів Національної Спілки художників України [Текст] / гол. ред. І.М. Волощук. – К.: НСХУ, 2013. – 614 с.
98. Донецкий пленэр. Выставка произведений художников творческой группы: каталог. – Мариуполь: [б. и.], 2005. – 4 с.
99. Донецький пленер діє [Текст] // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 4. – С. 74.
100. Дуплій Сергій: каталог / авт. ст. В. Овсійчук; ред. А. Кроха. – К.: Оранта, 2007. – 37 с.: ілюстр. – ISBN 966 8754 – 16 – 6/
101. Дюженко Ю. Микола Бурачек Текст Ю. Дюженко. – К.: Мистецтво, 1967. – 87 с.
102. . Дюженко Ю. Михайло Степанович Ткаченко [Текст] / Ю. Дюженко. – К.: Держ. вид-во «Мистецтво», 1963. – 43 с.:ілюстр.
103. Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко: Нарис про життя і творчість. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. л-ри УРСР, 1958. – 48 с., ілюстр.
104. Дьомін М. Сильові ознаки національного мистецтва [Текст] / М. Дьомін // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3/4. – С. 29.
105. Дьомін М. Пленеризм Віктора Козика [Текст] / М. Дьомін // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 1. – С. 72.
106. Евин И.А. Искусство и синергетика [Текст] / И.А. Евин. – М.: Изд-во «Едиториал УРСС», 2004. – 152 с.

107. Еврейская Атлантида. Мир штетла в произведениях харьковских художников: каталог выставки / сост. Е. Котляр. – Х.: [б. и.], 2012 – 88 с.: ил.
108. Ефименко Виктор. Живопись: альбом-каталог / вст. ст. О. Денисенко. – Симферополь: Изд. Дом «Скиф», 2007. – 99 с.: ил.
109. Ефименко Дмитрий. Живопись: каталог выставки / вст. ст. М. Пономаренко. – Симферополь: Изд-во Жерибор, 2012. – 50 с.: ил.
110. Єфифенко Віктор. Живопис: альбом / вст. ст. О. Денисенко. – Сімферополь: Вид-во Жерибор, 2012. – 296 с.: ілюстр. – ISBN 972–966–2632–07–1.
111. Жбанкова О. Петро Левченко [Текст] / О. Жбанкова // Музейний провулок. – 2005. – № 2. – С. 27.
112. Жбанкова О. Сергій Васильківський [Текст] / О. Жбанкова // Музейний провулок. – 2004. – №2. – С. 35.
113. Жбанкова О. Українська модель імпресіонізму [Текст] / О. Жбанкова // Імпресіонізм і Україна. – К.: ПФ «Галерея», 2011. – С. 15–23. – ISBN 966–8834–10–0.
114. Живопись Романа Сельского [Текст] // Антиквар. – 2012. – № 11 (68), ноябрь. – С. 10.
115. Журавель О. Утвердження реалістичного методу в українському радянському пейзажному живописі 20-х років [Текст] / О. Журавель // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 5. – С. 22.
116. Журавель О. Видатний майстер пейзажу: до 100-річчя від дня народження М. Бурачека [Текст] / О. Журавель // Образотворче мистецтво. – 1971. – № 3. – С. 13.
117. Журавель О. Соціальна роль пейзажу в українському станковому живописі другої половини ХХ ст. [Текст] / О. Журавель // Образотворче мистецтво. – 1977. – № 4. – С. 26.

118. Журавель О. Без глухомані (до питання про школу українського пейзажного малярства) [Текст] / О. Журавель // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 1. – С. 51.
119. Журунова Т. Пленерний календар Вінничини [Текст] / Т. Журунова // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 144–145.
120. Заборовский Леонид. Живопись: альбом / вст. ст. Е. Гудзе; рук. проекта А. Карцев. – СПб.: Изд-во «N–Проспект», 2009. – 78 с.: ил. – ISBN 978–5–94428–079–4.
121. Загаєцька О. Мистецька колекція родини Гриньових [Текст] / О. Загаєцька // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 4 (60). – С. 54–55.
122. Загаєцька О. Пленери в Седневі [Текст] / О. Загаєцька // Образотворче мистецтво. – 2012. – №3/4. – С. 130–131.
123. Загаєцька О. Дар – Україні – колекція Галини Горюн-Левицької [Текст] / О. Загаєцька // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 150.
124. Загаєцька О. Крим – його найпалкіша любов. Анатолій Сухоруких [Текст] / О. Загаєцька // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 2. – С. 74–75.
125. Загянская Г.А. Пейзажи Александра Иванова. Проблемы живописного метода художника [Текст] / Г.А. Загянская. – М.: Искусство, 1976. – 119 с.: ил.
126. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись [Текст] / А.С. Зайцев; отв. ред. А.В. Щербаков. – М.: Искусство, 1986. – 158 с.: ил.
127. Закарпатський молодіжний другий [Текст] // Образотворче мистецтво. – 2012. – № 3/4. – С. 141.
128. Захаров Федор. Живопись: каталог выставки / худ. ред. В.И. Жерибор. – Симферополь: Изд-во Жерибор, 2009. – 35 с.: ил.
129. Зимовий етюд. Полтава – 2008. Всеукраїнська виставка: каталог / вст. ст. Ю. Самойленко. – Полтава: Вид-во ТОВ «Копі-центр», 2008. – 106 с.: ілюстр.

130. Зібрання музею сучасного образотворчого мистецтва України. З колекції живопису: альбом-каталог. – К.: [б. в.], 2004. – 40 с.: ілюстр.
131. З'їзд націлив – творчо працювати [Текст] // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 4.
132. Золото землі, срібло небес. Кравченко Галина. Кравченко Анатолій: каталог виставки / упор. А. Кравченко, Г. Кравченко. – Одеса: Вид. Дім «Укрпол», 2006. – 28 с.: ілюстр.
133. Зорко Анатолій. Живопис: альбом-каталог / авт. ст. В. Джулай. – Х.: [б. в.], 2004. – 17 с.: ілюстр.
134. Зорко Анатолій. Живопис: альбом / вст. ст. Ю. Белічко, О. Титаренко; авт. упор. О. Ковальчук. – К.: ФОП Ханко О.В., 2011. – 119 с.: ілюстр. – ISBN 978–966–2922–26–4.
135. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы [Текст] / вст. ст., общ. ред. А.Н. Изергиной; пер. П.В. Мелковой. – Л.: Искусство, 1969. – 387 с.: ил.
136. Імпресіонізм і Україна: альбом-каталог виставки / вст. ст. Н. Асєєвої, О. Денисенко, О. Жбанкової. – К.: ПФ «Галерея», 2011. – 240 с.: ілюстр. – ISBN 966–8834–10–0.
137. Історія українського мистецтва в 6 томах. Мистецтво другої половини ХІХ–ХХ століття [Текст] / гол. ред. М.П. Бажан, ред. 2 кн. В.І. Касіян. – К.: Вид-во «Жовтень», 1970, Т. 4, Книга друга. – 433 с.: ілюстр.
138. Історія українського мистецтва в 5 томах. НАН України, ІМФЕ ім. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, ред. В. Рубан. – К., 2006. – Т. 4: Мистецтво ХІХ століття [Текст]. – 760 с.: ілюстр. – ISBN 966–02–4103–6.
139. Иттэн И. Искусство формы [Текст] / Иоханнес Иттэн, пер. с нем. – М.: Изд. Д. Аронов, 2004. – 136 с.: ил.
140. Кабаченко В. За вікном білі хмаринки у синьому небі [Текст] / В. Кабаченко // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 135–136.

141. Калита Т. Пленэр как сотворчество [Текст] / Т. Калита // Антиквар. – 2012. – № 11 (68). – С. 46.
142. Карнав В. Одна мистецька родина [Текст] / В. Карнав // Образотворче мистецтво. – 2012. – № 3/4 – С. 140.
143. Картины из собраний московских коллекционеров в Севастопольском художественном музее: каталог / авт.-сост. Н.А. Бендюкова, Н.В. Григорьева, Л.К. Смирнова, А.И. Фролов. – М.: Изд-во «Мосгорархив», 2001. – 160 с.: ил.
144. Каталог виставки «Міжнародний Арт-салон» [Текст]. – К.: «МАРТС», 2010. – ил.
145. Каталог творів учасників пленеру «Україна духовна». Седнів – 2001 [Текст] / упор. О.Ю. Федорова, Д.І. Остапенко. – К.: [б. в.], 2001. – 24 с.: ілюстр.
146. Кашуба-Вольвач О. Кубофутуризм О. Богомазова: стилістичні особливості творів 1914–1916 років [Текст] / О. Кашуба-Вольвач // Сучасне мистецтво. – 2007. – Вип. 7. – С. 287.
147. Кашшай Антон. Живопис: альбом / вст. ст. Л.І. Біксей; укл. О.С. Кашшай, Л.І. Біксей. – Ужгород: ТОВ «ІВА», 2011. – 248 с.: ілюстр. – ISBN 978–617–501–037–2.
148. Кекушева Г. Источник живого [Текст] / Г. Кекушева // Творчество. – 1989. – № 3. – С. 3–4.
149. Кисунько В. Достоинство традиции [Текст] / В. Кисунько // Художник. – 1982. – № 1. – С. 56–61.
150. Кіс-Федорук О. Поезія барв Ореста Косара [Текст] / О. Кіс-Федорук // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 4. – С. 91.
151. Кіс-Федорук О. Славські пленери [Текст] / О. Кіс-Федорук // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 104–105.
152. Ковальчук О. Акварелі Андрія Чебікіна [Текст] / О. Ковальчук // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 68–69.

153. Козик Віктор. Живопис: каталог / вст. ст. Л. Черновалюк. – К.: [б. в.], 1994. – 24 с.: ілюстр.
154. Коновалова Г. Відчуття природи як храму [Текст] / Г. Коновалова // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 4. – С. 84–85.
155. Кончаловский Пётр: альбом-каталог / вст. ст. Н. Барабановой – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 28 с.: ил.
156. Кореспондент «ОМ». Пленер в Севастополі [Текст] // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 2. – С. 76–77.
157. Коровин Константин. Живопись. Театр: альбом-каталог выставки [к 150-летию со дня рождения] / авт. ст. А.П. Гусарова, О.Д. Атрощенко, М.Н. Соколов. – М.: Сканрус, 2012. – 400 с.: ил. – ISBN 978-5-4350-0020-7.
158. Коропчак С. Україна в творчості Яна Станіславського [Текст] / С. Коропчак // Образотворче мистецтво. – 1973. – № 5. – С. 30–31.
159. Короткевич Е.Г. Татьяна Яблонская. Живопись. Графика: альбом / Е.Г. Короткевич. – М.: Советский художник, 1980. – 110 с.
160. Косар Орест. Малярство: каталог / авт. ст. О. Кіс-Федорук. – Львів: Сполом, 2005. – 23 с.: ілюстр.
161. Кохрихт Ф. Майже тридцять років потому... [Текст] / Ф. Кохрихт // Одеса. Мистецька мапа України. – К.: Ювелір-прес, 2009, С. 6.
162. Крамской И.Н. Письма, статьи в двух томах [Текст] / И.Н. Крамской. – М.: Искусство, 1965. – Т. 2. – С 124–125.
163. Кржавич Д.П. Українське мистецтво [Текст] / Д.П. Кржавич, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова. – Львів: Світ, 2005. – 268 с.
164. Крель А. Не самовлюблено, а самозабвенно [Текст] / А. Крель // Творчество. – 1988. – № 3. – С. 29–30.
165. Кривенко Ю. Знайомтесь: краєвиди Олександра Ольхова [Текст] / Ю. Кривенко // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 1. – С. 42–43.
166. Крим. Мистецька мапа України. МСМУ: каталог / вст. ст. Т. Грущенко. – К.: ПП «Р.К. Майстер-принт», 2010. – 70 с.: ілюстр.

167. Кричевський В. Розуміння українського стилю [Текст] / В. Кричевський // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3/4. – С. 29.
168. Кузнецов П. Чтобы живопись свободно пела... [Текст] / П. Кузнецов // Творчество. – 1978. – № 12. – С. 5–7.
169. Кульчицька Олена: каталог виставки / вст. ст. М. Батога, І. Гургули; упор. М. Батіг, І. Гургула, В. Свенціцька, Я. Нановський. – Львів: Каменярь, 1968. – 55 с.: ілюстр.
170. Лагутенко О. Арт-туризм у маловідомих світах України [Текст] / О. Лагутенко // Образотворче мистецтво. – 2012. – №1/2. – С. 82–83.
171. Лазарев В.Н. О методологии современного искусствознания [Текст] / В.Н. Лазарев // Советское искусствознание'77. – Вып. 2. – М.: Советский художник, 1978. – С. 311–316.
172. Левитан И.И. Письма. Документы. Воспоминания [Текст] / И.И. Левитан. – М.: Искусство, 1956. – с.
173. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис ХІХ – початку ХХ сторіччя: альбом / З. Лильо-Откович. – К.: Балтія-Друк, 2007. – 120 с.: ілюстр. – ISBN 966–8137–35–3.
174. Лисенко Олександр: альбом-каталог / вст. ст. А.В. Шило, упор. О. Лисенко. – Х.: Фавор ЛТД, 2007. – 92 с.: ілюстр.
175. Лихачев Д.С. Экология – проблема нравственная [Текст] / Д.С. Лихачев // Наше наследие. – М.: [б. и.], 1987. – № 1.
176. Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття: Нариси з історії українського мистецтва [Текст] / Б.Б. Лобановський, П.І. Говдя. – К.: Мистецтво, 1989. – 124 с. – ISBN 5 – 7715 – 0201 – 4.
177. Луковська О. Львівська шевченкіана в експозиції кімнати-музею Т.Г. Шевченка Львівського палацу мистецтв [Текст] / О. Луковська // Образотворче мистецтво. – 2010. – № 2/3. – С. 98–99.

178. Луньов Сергій Омелянович (1909–1978). Книга перша [Образотворчий матеріал] / авт.-укл. Л.Є. Пономарьова. – Х.: НТМТ, 2009. – 148 с.: ілюстр. – ISBN 987–966–8603–96–9.
179. Луньов Сергій Омелянович (1909–1978). Книга друга. Збірка матеріалів: статті, документи, листи, спогади [Образотворчий матеріал] / авт.-укл. Л.Є. Пономарьова. – Х.: НТМТ, 2011. – 146 с.: ілюстр. – ISBN 978–617–578–040–4.
180. Лясковская О.А. Пленэр в русской живописи XIX века [Текст]: Монография / О.А. Лясковская. – М.: Искусство, 1966. – 316 с.: ил.
181. Львів. Мистецька мапа України: альбом-каталог. – К.: Ювелір-прес, 2010. – 95 с.: ілюстр.
182. Мазниченко І. Палітра настрою [Текст] / І. Мазниченко // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 3. – С. 40–41.
183. Манин В.С. Пленэр в советской живописи середины и второй половины 1950 г.г. [Текст]: материалы исследования / В.С. Манин. – Л.: [б. и.], 1983. – 38 с.
184. Манин В.С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов [Текст] / В.С. Манин // Советское искусствознание '79. – Выпуск 2. – М.: Советский художник, 1980, с. 5–40.
185. Манин В.С. В поисках здравого смысла [Текст] / В.С. Манин // Творчество. – 1990. – № 7. – С. 21–25.
186. Маричевська О. Колекція Олексія Петренка [Текст] / О. Маричевська // Образотворче мистецтво. – 2012. – № 3/4. – С. 168.
187. Мастера искусств об искусстве [Текст]: в 7 томах / под общ. ред. А.А. Губера, А.А. Федорова-Давыдова, И.Л. Маца, В.Н. Геращенко. – Т. 3. – М.: Искусство, 1967. – 632 с.: ил.
188. Мастера искусств об искусстве [Текст]: в 7 томах / под общ. ред. А.А. Губера, А.А. Федорова-Давыдова, И.Л. Маца, В.Н. Геращенко. – Т. 4. – М.: Искусство, 1967. – 622 с.: ил.

189. Мастера искусств об искусстве [Текст]: в 7 томах / под общ. ред. А.А. Губера, А.А. Федорова-Давыдова, И.Л. Маца, В.Н. Геращенко. – Т. 5-1. – М.: Искусство, 1969. – 448 с.: ил.
190. Мастера искусств об искусстве [Текст]: в 7 томах / под общ. ред. А.А. Губера, А.А. Федорова-Давыдова, И.Л. Маца, В.Н. Геращенко. – Т. 7. – М.: Искусство, 1970. – 93 с.: ил.
191. Мастера советского искусства о пейзаже [Текст] / сост. Е.И. Богданова. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. – 113 с.: ил.
192. Мистецький пленер живопису Махiм (Славське. 02–14.10.2007: каталог / вст. ст. А. Чебикiн, А. Бокотей. – К.: Юрковиця, 2007. – 71 с.: iлюстр.
193. Медвiдь Л. Головний арсенал художника Анатолiя Криволапа [Текст] / Л. Медвiдь // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 72–73.
194. Международный пленэр «Хотмыжск-2000» [Текст]: каталог. – Белгород, 2000. – 6 с.
195. Мистецька мозаїка Сумщини: каталог виставки / вст. ст. Н. Юрченко. – Х.: Галерея «АВЕК», 2008. – 24 с.: iлюстр.
196. Мистецька палітра Слобожанщини. Історія. Традиції. Сучасність. 75 років ХО НСХУ: альбом-каталог / вст. ст. О. Денисенко, О. Коваль; ред. О. Денисенко. – Х.: ТОВ Майдан, 2013. – 445 с.: iлюстр. – ISBN 978–966–372–508–6.
197. Мистецькі шляхи Харківщини. 1938–1998: альбом-каталог / вст. ст. А. Новосолової-Хмельницької. – Х.: ВU, 1998. – 367 с.: iлюстр. – ISBN 966–95369–1–Х.
198. Мисюга Б.В. Краєвид у малярстві Галичини першої третини ХХ ст. (традиції та інновації образної мови) [Текст]: автореферат дис...канд. мистецтвознавства / Б.В. Мисюга. – К.: [б. в.], 2009. – 15 с.
199. Мистці Слобожанщини. Земля. Храм. Традиція. Історія: каталог виставки / авт. ст. О. Денисенко. – Х.: АВЕК, 2003. – 30 с.
200. Мичка З. Мукачевські пленери: історія і сьогодення [Текст] / З. Мичка // Образотворче мистецтво. – 2012. – № 3/4. – С. 138–139.

201. Міжнародний Репінський пленер (1, 2, 3): каталог. – Чугуїв [б. в.], 2002. – 6 с.: ілюстр.
202. Мій рідний край – моя Полтава. Присвячується 300-річчю Полтавської битви: каталог творів з приватних збірок / упор. С.В. Козлов; вст. ст. С.В. Козлова, А.Б. Хохлова – Полтава: ТОВ «АСМІ», 2009. – 112 с.: ілюстр.
203. Міщенко Г. Хортиця крізь віки. Пленер-2005 [Текст] / Г. Міщенко // Образотворче мистецтво. – 2005. – № 2. – С. 58.
204. Морозов А.И. Русский импрессионизм в советской действительности [Текст] / А.И. Морозов // Пути русского импрессионизма. – М.: Сканрус, 2003. – С. 106–113.: ил. – ISBN 5–93221–038–9.
205. На берегу двух морей: каталог выставки. – Керчь: Синергия, 2013. – 15 с.: ил.
206. Набутовський Р. XIII Міжнародний Репінський пленер у Чугуєві [Текст] / Р. Набутовський // Образотворче мистецтво. – № 3/4. – С. 135.
207. Національна Спілка художників України – 2001: каталог / ред. О.В. Загаєцька. – К.: Видавничий Дім КАРАНДАШ, 2002. – 151 с.: ілюстр.
208. Нелюба А.М. Словник образотворчого мистецтва [Текст] / А.М. Нелюба; за ред. проф. О.Г. Муромцевої. – Х.: Прінтал, 1996. – 167 с. – ISBN 5–7768–0318–7.
209. Немцова В.С. Гайда на Айдар (пейзажі В. Чурсіна) [Текст] / В.С. Немцова // Музейний провулок. – 2011. – № 1 (18). – С. 112–117.
210. Немцова В.С. Изобразительное искусство Харьковщины (исторический очерк) [Текст]: Монография / В.С. Немцова. – Х.: Изд-во «Регион-информ», 2004. – 144 с.: ил. – ISBN 966–7291–58–8.
211. Немцова В.С. Харьковская художественная школа [Текст]: Монография / В.С. Немцова. – Х.: Изд-во «ФЛП Шевченко», 2011. – 320 с. – ISBN 978–617–669–005–4.

212. Нескучный пленэр. Каталог выставки памяти З. Серебряковой. – Х.: [б. и.], 2012. – 6 с.: ил.
213. Никулина О.Р. Природа глазами художника. Проблемы развития современной пейзажной живописи [Текст] / О.Р. Никулина. – М.: Советский художник, 1982. – 175 с.: ил.
214. Носенко Г.І. Живописний образ Одеси в пейзажах Володимира Литвиненка [Текст] / Г.І. Носенко // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 3. – С. 104–105.
215. Носенко А.И. Пленэр в живописи Одессы второй половины XX – начала XXI века [Текст]: Дисс. канд. искусствоведения [рукопись]; спец. 17.00.05; / А.И. Носенко; Одесский педагогический ин-т им. К.Д. Ушинского. – Одесса: [б. и.], 2006. – 198 с.
216. Овсійчук В.А. Класицизм і романтизм в російському мистецтві [Текст] / В.А. Овсійчук. – К.: Дніпро, 2001. – 382 с.
217. Овсійчук В.А. Ранній період творчості О. Новаківського [Текст] / В.А. Овсійчук. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 2000. – С. 9–27.
218. Одеса. Мистецька мапа України. МСМУ: каталог / вст. ст. Т. Басанець, Г. Носенко, О. Кашуба-Вольвач, Г. Вишеславський. – К.: Ювелір-прес, 2009. – 207 с.: ілюстр. – ISBN 978–966–96579–6–1.
219. Озовець Ф. Знайомтеся – Олександр Чередниченко [Текст] / Ф. Озовець // Образотворче мистецтво. – 2004. – № 1. – С. 64.
220. Озовець Ф. Ретроспектива образотворення [Текст] / Ф. Озовець // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 2. – С. 61.
221. Осінній вернісаж 2004: каталог виставки творів чернігівських художників / ред.-упор. Л. Койдан. – К.: Видавничий центр «Софія-А», 2004. – 28 с.: ілюстр.
222. Остров вдохновения. Живопись: каталог выставки нар. худ-ка Украины В. Бернадского / из коллекции МСМУ. – К.: [б. и.], 2011. – 7 с.: ил.

223. Павленко І. Боління і тривоги на шляху творення [Текст] / І. Павленко, В. Садівничий, Н. Юрченко // Образотворче мистецтво. – 2005. – № 1. – С. 57–59.
224. Павлова Т. Художньо-стильові напрямки в українському пейзажі І третини ХХ ст. (харківське мистецьке коло) [Текст] / Т.В. Павлова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2012. – №7. – С. 115–117.
225. Павлова Т. Малярство і світлопис у пейзажних візіях Харкова на межі ХІХ – ХХ століть [Текст] / Т.В. Павлова // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 51–56.
226. Павлова Т.В. Пейзаж як екологічна концепція [Текст] / Т.В. Павлова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2002. – № 10. – С. 49–54.
227. Павлова Т. Сад-побачення і сад-меморія, сад-епітафія й сад-мораторій (Живописні конотації харківського тексту) [Текст] / Т.В. Павлова // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 1. – С. 72–73.
228. Пальченко О. У гармонії з собою: пейзажі Анатолія Криволапа [Текст] / О. Пальченко // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 36–37.
229. Памяти Н.М. Чернышова [Текст] // Художник. – 1979. – №12.–С. 19–24.
230. Пассинато. Passinato: каталог выставки произведений из коллекции семьи Б.В. и Т.В. Гринёвых / ред. и вст. ст. О.И. Денисенко. – Х.: ХДАДМ, 2006. – 110 с.: ил. – ISBN 966–8106–30–Х.
231. Петрашик В. Арсен Рустамов – індикатор мистецьких відчуттів [Текст] / В. Петрашик // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 3. – С. 51–53.
232. Петрашик В. Велике Комо киян (А. Зорко, М. Гуйда, П. Титенко) [Текст] / В. Петрашик // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 1. – С. 100.
233. Петрашик В. Живописні візії Сергія Репки [Текст] / В. Петрашик // Образотворче мистецтво. – 2010. – № 2/3. – С. 34–35.

234. Петрашик В. Микола Бурачек: портрет на тлі епохи. – К.: Вид-во Тов. «Сіті Прес Компані», 2014. – 175 с.
235. Петрашик В. Об'єднуємо береги мистецтв [Текст] / В. Петрашик // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 102–103.
236. Петров Вл. Левитан [Текст]: Монографія / Вл. Петров. – СПб.: Художник России, 1993. – 200 с.: ил.
237. Петр Петровичев. О жизни и творчестве художника [Текст] / авт.-сост. В.В. Руднев. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – 144 с.: ил.
238. Пленерні діалоги Олександра Ольхова. Живопис: альбом / вст. ст. О. Боримська. – К.: Новий друк, 2011. – 80 с.: ілюстр..
239. Поздеев Сергей. Живопись: альбом-каталог / вст. ст. Т. Гайдук. – Феодосия: [б. и.], 2011. – 55 с.: ил.
240. Поляков Олексій. Малярство: каталог творів. – Київ-Донецьк: [б. в.], 2003. – 7 с.: ілюстр.
241. Поляков Олексій: каталог виставки до 70-річчя з дня народження. – Донецьк: [б. в.], 2013. – 18 с.: ілюстр.
242. Попова Л.И., Цельтнер В.П. Очерки о художниках Советской Украины [Текст] / Л.И. Петрова, В.П. Цельтнер. – М.: Изд-во «Советский художник», 1980. – 320 с.
243. Попова Р. Творець кольорової правди [Текст] / Р. Попова // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 3. – С. 34.
244. Прикосновение... Живопись и графика XX века из собрания Ильи Лучковского: каталог / авт.-сост. и науч. ред. И.Я. Лучковский; вст. ст. Д.В. Сарабьянов. – Х.: [б. и.], 2005. – 114 с.: ил.
245. Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы, взаимодействия [Текст] / В.Н. Прокофьев // Советское искусствознание'77. – М.: Советский художник, 1978. – С. 233 – 266.
246. Протас М. Архетип української образотворчості [Текст] / М. Протас // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3/4. – С. 16.

247. Приходько О. Природа у картинах Антона Кашшая (до 80-річчя з дня народження) [Текст] / О. Приходько // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 1. – С. 28–29.
248. Пути русского импрессионизма. К 100-летию Союза русских русских художников [ГТГ, Музей русского искусства г. Миннеаполис (США)]: альбом-каталог / авт. вст. ст. В.А. Родионов, Р.Е. Джонсон; авт. ст. О.Д. Атрощенко, А.И. Морозов. – М.: СканруС, 2003. – 191 с.: ил. – ISBN 5–93221–038–9.
249. Раушенбах Б. К проблеме пространства в живописи [Текст] / Б. Раушенбах // Вопросы искусствознания'4/94. – М.: Издание Гос. института искусствознания, 1994. – С. 84–107.
250. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент / авт. ст. Б. Лобановський; авт. проекту Ю. Манійчук. – К.: «LK Maker», 1998. – 319 с.: ілюстр. – ISBN 966–530–051–2.
251. Ревалд Д. История импрессионизма [Текст] / Д. Ревалд; вст. ст. А.Н. Изергиной. – Л.–М.: Искусство, 1959. – 455 с.: ил.
252. Ревалд Д. Постимпрессионизм [Текст] / Д. Ревалд. – Л.: Искусство, 1962. – 436 с.: ил.
253. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой [Текст] / О. Рейтерсверд; вст. ст. Б. Зернов, перев. Ф. Шаргородской. – М.: Искусство, 1974. – 300 с.: ил.
254. Репінські пленери. До 160-річчя від дня народження І.Ю. Рєпіна: альбом-каталог / вст. ст. В. Ковтун. – Х.: Майдан, 2004. – 46 с.: ілюстр.
255. Рєпка Сергій. Живопис: каталог виставки / вст. ст. К. Мамаєва-Говдя. – К.: Галерея «Lavra», 2004. – 40 с.: ілюстр.
256. Роготченко О. Седнівський Будинок творчості [Текст] / О. Роготченко // Образотворче мистецтво. – 1984. – № 4. – С. 10.

257. Роман Сельський. Твори з приватних збірок Текст Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. – К.: Оранта, 2004. – 168 с.: ілюстр. – ISBN 966–7845–18–4.
258. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX века. В 2-х т.т. [Текст] / под ред. А.И. Леонова; Т. 2. – М.: Искусство, 1971. – 562 с.: ил.
259. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины 1893–1910 г.г. [Текст]: Монография / Л. Савицкая. – Х.: [б. в.], 2003. – 483 с.
260. Савицька Л. Пейзажний період мистецтва України та його проблеми [Текст] / Л. Савицька // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х.: ХХІІІ, 1998. – № 3 – с. 114.
261. Савицька Л. Український краєвид як мегатекст національного світобачення [Текст] / Л. Савицька // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 3. – С. 5.
262. Сазонова А.Є. Міжнародний Репінський пленер: здобутки і перспективи (до 75-річчя ХО НСХУ) [Текст] / А.Є. Сазонова // Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність / зб. ст. за матеріалами Міжнар. наук.-практ. конференції. – Х.: ТОВ «Золоті сторінки», 2008. – С. 138–141.
263. Самойлова Е. Крымские пленэры: вчера и сегодня [Текст] / Е. Самойлова // Антиквар. – 2012. – № 11 (68). – С. 74–78.
264. Самотей А. Сонячний художник [Текст] / А. Самотей // Антреме. – 2006. – № 1. – С. 26–29.
265. Сарабьянов Д.В. Некоторые методологические вопросы искусствоведения в ситуации исторического рубежа [Текст] / Д.В. Сарабьянов // Вопросы искусствоведения'1 – 2 / 95. – М.: Издание Гос. института искусствознания, 1995. – С. 5 – 15.
266. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования [Текст]: Монография / Д.В. Сарабьянов. – М.: Советский художник, 1980. – 258 с., 153 ил.

267. Сергій Васильківський: альбом / вст. ст. М. Безхутрого. – К.: Мистецтво, 1970. – 32 с.: іл.
268. Січеславський пленер – 2011: каталог виставки. – Дніпропетровськ: [б. в.], 2011. – 5 с.: ілюстр.
269. Скляренко Г. Олександр Бабак [Текст] / Г. Скляренко // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 76–77.
270. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини 1980–2000-х років: події, явища, спрямування [Текст] / Г. Скляренко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. – К.: Інтертехнологія, 2006. – Кн. 2. – С. 353–391.
271. Сланский Б. Техника живописи [Текст] / Б. Сланский; перев. М.С. Гольдштейн; примеч. А.Б. Зерновой. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – 377 с.
272. Собкович О. Живопис Петра Холодного 1910–1912 р.р. [Текст] / О. Собкович // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 1. – С. 78–79.
273. Собкович О. Трансцедентна свобода творчості [Текст] / О. Собкович // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 1. – С. 108–110.
274. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві ХХ – початку ХХІ століття [Текст] / Л. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство. Архітектура. – Х.: ХДАДМ, 2002. – Вип. 6. – С. 72 – 75.
275. Соколюк Л. Студія Є. Шрейдера у Харкові [Текст] / Л. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х.: ХДАДМ, 2008 – № 10. – С.103–108.
276. Соколюк Л., Чурсін В. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920-і – 1940-і рр.) Текст Л.Соколюк, В. Чурсін Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х.: ХДАДМ, 2014. – № 8
277. Сокольников М. Поэтический образ природы [Текст] / М. Сокольников // Художник. – 1966. – № 1. – С. 19–20.

278. Соловей О. Поташнянський Барбізон [Текст] / О. Соловей // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 4. – С. 23.
279. Соловійова О. Співець рідної землі [Текст] / О. Соловійова, В. Ковтун, О. Пасивенко // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 4. – С. 56–59.
280. Соломка О. Єдність людини і природи. Творчість А. Дерези [Текст] / О. Соломка // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 4. – С. 76.
281. Старченко В. Пан-Україна: реалії самоствердження [Текст] / В. Старченко // Образотворче мистецтво. – 1996. – № 2. – С. 11–13.
282. Степовик Д.В. Українське мистецтво першої половини ХІХ століття [Текст] / Д.В. Степовик. – К.: Мистецтво, 1982. – 189 с.: ілюстр.
283. Стецька В. Бучач – перший всеукраїнський пленер [Текст] / В. Стецька // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 1. – С. 120.
284. Стоїть гора високая... Седнівські пленери НСХУ: альбом-каталог / вст. ст. В. Чепелика, Т. Яблонської. – К.: НСХУ, 2004. – 95 с.: ілюстр.
285. Сторчай О. Образотворча спадщина Івана Врони (до 125-річчя від дня народження) [Текст] / О. Сторчай // Образотворче мистецтво. – 2012. – № 3/4. – С. 146–149.
286. Стрельцова М. Петро Антип. Мистець. Громадянин. Філософ [Текст] / М. Стрельцова // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 112–116.
287. Судаков Александр. Портрет Землі. Живопись: альбом-каталог / авт. ст. и сост. О.И. Денисенко. – Х.: [б. и.], 2005. – 253 с.: ил.
288. Сусак Віта. Українські мистці Парижа. 1900–1939 [Текст]: Монографія / Віта Сусак. – К.: Родовід, 2010. – 408 с.: ілюстр. – ISBN 978-966-78-45-2.
289. Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи. Замкнуто-концентрическое пространство [Текст] / Н. Тарабукин // Вопросы искусствознания'4/93. – М.: Галарт, 1993. – С. 334 – 366.
290. Тарабукин Н.М. Философия пейзажа [Текст] / Н.М. Тарабукин // Смысл иконы. – М.: Изд. Православного братства, 1999. – С. 52 – 61.

291. Толочко Виктор. Живопись: альбом-каталог / сост. Е.М. Старшинова – К.: Континент–Прим, 2003. – 144 с.: ил. – ISBN 966–516–184–9.
292. Толочко Виктор Иванович. 1922–2006: каталог выставки – Севастополь: Южный Эрмитаж, 2012. – 7 с.: ил.
293. Третьякова М. Навколишнє як радість [Текст] / М. Третьякова // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 2. – С. 43.
294. Третьякова М. Виповнитись творчістю [Текст] / М. Третьякова // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 4. – С. 87.
295. Третьяков Роман: альбом-каталог / вст. ст. Е. Гудзе. – СПб.: Изд-во «N–проспект», 2009. – 78 с.: ил. – ISBN 978–5–94428–080–0.
296. Тугендхольд Я.А. Художественная культура Запада. Сборник статей [Текст] / Я.А. Тугендхольд. – М.-Л.: Государственное издательство, 1928. – 191 с.: ил.
297. Українське образотворче мистецтво. Початок ХХІ століття: альбом / вст. ст. О.К. Федорук; упор. М.В. Дерегус. – К.: [б. в.], 2008. – 408 с.: ілюстр. – ISBN 978–966–95031–9–2.
298. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти [Текст] / упор. Д. Горбачов, О. і С. Попети. – К.: РВА «Тріумф», 2005. – 384 с.
299. Український пейзаж другої половини ХХ – початку ХХІ століття (з приватної збірки О. Петренка): альбом-каталог / упор. О.А. Білоусько, О.М. Петренко. – Полтава: ТОВ «АСМІ», 2013. – 152 с.: ілюстр. (Меценати. Колекції. Виставки).
300. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие [Текст] / В.А. Фаворский / сост. Е.Б. Мурина, Д.О. Чебанова. – М.: Советский художник, 1988. – 586 с. – ISBN 5–269–00094–6.
301. Фальк и его ученики (Е.П. Левина-Розенгольц, Р.М. Рабинович, Е.Е. Рожкова, В.Н. Сигорский). Живопись, графика из собрания Донецкого художественного музея: каталог выставки [Текст] / авт. ст. и сост. М.В. Третьякова. – Донецк: «Веско», 1996. – 72 с.: ил.

302. Федоров-Давыдов А.А. Природа стиля. Живопись [Текст] / А.А. Федоров-Давыдов // Русское и советское искусство. Статьи и очерки. – М.: Искусство, 1975. – С. 126–184.
303. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. Очерки [Текст] / А.А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 1974. – 208 с.: ил.
304. Федорук О.К. Звернення до молодих [Текст] / О.К. Федорук // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 3. – С. 3.
305. Федорук О.К. Ми – із севастопольської творчої команди [Текст] / О.К. Федорук // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 4. – С. 98–103.
306. Федорук О.К. Перетин знаку [Текст]: вибрані мистецтвознавчі статті у 3 кн. / О.К. Федорук. – К.: Інтертехнологія, 2008. – Кн. 3. – 416 с. – ISBN 978–966–96714–9–3.
307. Федорук О.К. Пленерист, вихований морем [Текст] / О.К. Федорук // Образотворче мистецтво. – 2010. – № 2/3. – С. 138–140.
308. Федорук О.К. Пленери як мистецький дискурс [Текст] / О.К. Федорук // Образотворче мистецтво. – 2010. – № 2/3. – С. 2–5.
309. Федорук О.К. Слово редактора [Текст] / О.К. Федорук // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 3.
310. Федорук О.К. Слово редактора [Текст] / О.К. Федорук // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 3.
311. Федорук О.К. Школа, яка постійно оновлюється [Текст] / О.К. Федорук // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3/4. – С. 92–95.
312. Фоменко В. Образ рідної країни [Текст] / В. Фоменко // Образотворче мистецтво. – 1976. – № 6. – С. 18.
313. Французская живопись второй половины XIX – начала XX века: каталог выставки произведений импрессионистов из музеев Франции в Москве / вст. ст. Элен Адемар. – М.: Советский художник, 1971 – 64 с.: ил.

314. Харківська пейзажна школа. Остання чверть XIX – початок XX століття: альбом-каталог / авт. ст. В. Нємцова, С. Бінусова, О. Денисенко – К.: Родовід, 2009. – 272 с.: ілюстр. – ISBN 978–966–7845–44–5.
315. Харьковский альбом: каталог [из собр. ХХМ и частных собраний]; 2-е изд., доп. и перераб. / вст. ст. Н. Фоменко. – Х.: Золотые страницы, 2008. – 148 с.: ил. – ISBN 978–966–400–119–6..
316. Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність [Текст]: збірник статей. – Х.: Золоті сторінки, 2008. – 143 с. – ISBN 978–966–400–121–9.
317. Харківщина мистецька. Історія. Традиції. Сучасність (1938–2008): альбом-каталог / вст. ст. В.С. Нємцова. – Х.: ТОВ «Майдан», 2008. – 391 с.: ілюстр. – ISBN 978–966–8106–19–9.
318. Харків. Мистецька мапа України. Живопис. Графіка. Скульптура: каталог [зібрання МСМУ] / вст. ст. В. Савицької, Н. Мархайчук, О. Денисенко, О. Ковалю. – К.: ВТС ПРИНТ, 2013. – 95 с.: ілюстр.
319. Харчук Н. Діалог про «Мальовничу Україну» [Текст] / Н. Харчук, М. Романішин // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 4. – С. 11.
320. Хроніка 2000. Документи українського авангарду [Текст] / під. ред. Ю. Буряк. – К.: [б. в.], 2007. – 805 с.
321. Художники України. Алексей Поляков [Текст]: еженед. худож. журн. – К.: ООО Никитин и партнёры, 2005. – № 3, 15 июня. – 14 с.: ил.
322. Художники України. Владимир Черватюк [Текст]: еженед. худож. журн. – К.: ООО Никитин и партнёры, 2006. – № 25 (53), 22 июня. – 22 с.: ил.
323. Художники України. Вячеслав Бабак [Текст]: еженед. худож. журн. – К.: ООО Никитин и партнёры, 2006. – № 32 (60), 10 августа. – 22 с.: ил.
324. Художники України. Леонид Павленко [Текст]: еженед. худож. журн. – К.: ООО Никитин и партнёры, 2006. – № 37 (65), 14 сент. – 22 с.: ил.
325. Художники України. Леонид Шелудько [Текст]: еженед. худож. журн. – К.: ООО Никитин и партнёры, 2006. – № 12 (40), 23 марта. – 15 с.: ил.

326. Художники України. Михайло Алататрцев [Текст]: щотижн. худож. журн.: ТОВ Нікітін та партнери, 2005. – № 24, 1 грудня. – 14 с.: ілюстр.
327. Художники України. Олександр Демиденко [Текст]: щотижн. худож. журн.: ТОВ Нікітін та партнери, 2007. – № 2 (82), 11 січня. – 31 с.: ілюстр.
328. Художники Украины. Юрий Винтаев [Текст]: еженед. худож. журн. – К.: ООО Никитин и партнёры, 2005. – № 5, 29 июня. – 15 с.: ил.
329. Художники Украины. Юрий Зорко [Текст]: еженед. худож. журн. – К.: ООО Никитин и партнёры, 2006. – № 25 (50), 1 июня. – 22 с.: ил.
330. Художники Харківщини (65 років ХО НСХУ): альбом-каталог / вст. ст. О.Й. Денисенко. – Х.: ТОВ «Майдан», 2003. – 179 с.: ил. – ISBN 966–8478–25–8.
331. Цельтнер В. Пейзаж 1971–1976 [Текст] / В. Цельтнер // Образотворче мистецтво. – 1976. – № 6. – С. 10–13.
332. Чередниченко-Мініна О. Севастопольська Орловка – бриз творчості [Текст] / О. Чередниченко-Мініна, В. Мінін // Образотворче мистецтво. – 2012. – № 3/4. – С. 134.
333. Чечик В. Невідомий Наум Соболев [Текст] / В. Чечик // Образотворче мистецтво. – 2011. – № 3/4. – С. 78–79.
334. Чурсин А.В. Дом творчества «Седнев» и украинский пленэр 1960–1970 годов [Текст] / А.В. Чурсин // Современная наука: тенденции развития. Материалы V Междунар. науч.-практ. конференции, Т. 1. – Краснодар, 2013. – С. 25–30. – ISSN 2308–667X.
335. Чурсин А.В. Единство чувственного восприятия и осознания действительности как основа создания художественного произведения [Текст] / А.В. Чурсин // Соціально-гуманітарні вектори педагогіки вищої школи. IV Міжнар. наук.-практ. конференція. – Х.: ХДАДМ, 2013. – С. 149–151.

336. Чурсин А.В. Живописный метод Ван-Гога и современный пленэризм [Текст] / А.В. Чурсин // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х.: ХДАДМ, 2012. – № 12. – С. 95–99.
337. Чурсин А.В. Особенности техники и технологии живописи в произведениях современных украинских художников-пленэристов [Текст] / А.В. Чурсин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 6 (44). – Часть 2. – С. 185–189. – ISSN 1997–292X.
338. Чурсіна В.І. Робота на пленері. Проблеми теорії і творчої практики [Текст] / В.І. Чурсіна // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.. – Х., ХДАДМ, 2011. – № 5. – С. 149–150.
339. Чурсин Виктор. Живопись. Пейзаж: каталог выставки (к 60-летию со дня рождения) / авт.-сост. В.С. Немцова – Х.: Майдан, 2011. – 72 с.: ил. – ISBN 978–966–372–389–1.
340. Чурсін О.В. Авангардні пошуки у сучасному пленерному живописі України [Текст] / О.В. Чурсін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х.: ХДАДМ, 2012. – № 8. – С. 124–131.
341. Чурсін О.В. Живопис Юрія Вінтаєва в контексті розвитку сучасного українського пленерного пейзажу [Текст] / О.В. Чурсін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х.: ХДАДМ, 2012. – № 10. – С. 82–85.
342. Чурсін О.В. І.П. Похітонов і С.І. Васильківський – єднання творчих спрямувань і деякі технологічні особливості живопису [Текст] / О.В. Чурсін // Теорія і практика матеріально-художньої культури. – Х.: ХДАДМ, 2012. – № 14. – С. 128–131.
343. Чурсін О.В. Пленери та їх роль в сучасному пейзажному живописі Харкова [Текст] / О.В. Чурсін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2011. – № 8. – С. 131–133.

344. Чурсін О.В. Становлення сучасного плерного руху України. Продовження традиції [Текст] / О.В. Чурсін // VII Міжнародний форум «Дизайн-освіта 2013». – Х.: ХДАДМ, 2013. – С. 189–192.
345. Чурсін О.В. Сучасні мистецькі плерери: особливості та тенденції розвитку [Текст] / О.В. Чурсін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2013. – № 2. – С. 141–144.
346. Чурсін О.В. Технічні особливості виконання живописних етюдів на плерері [Текст] / О.В. Чурсін // Теорія і практика матеріально-художньої культури. – Х.: ХДАДМ, 2012. – № 13. – С. 69–70.
347. Шевлюга О. Сергій Дуплій: зачарований природою [Текст] / О. Шевлюга // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 92–93.
348. Шевчук А. Світлоносний Олексій Чеботару [Текст] / А. Шевчук // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 3. – С. 64–65.
349. Шейко В.М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.): монографія, т. 1 [Текст] / В.Н.Шейко– Х.: Основа,2001.–518 с.
350. Шишко Сергій: альбом-каталог / авт. упор. В.П. Павлов. – К.: Мистецтво, 1977. – 87 с.: ілюстр.
351. Шишко Сергій Федорович: каталог виставки творів / авт. ст., упор. Є. Афанасьєв. – К.: СХУ, 1981. – 83 с.: ілюстр.
352. Шляхами Васильківського: погляд через століття. Мистецькі плерери: каталог / авт. упор. О. Денисенко. – Харків-Київ: [б. в.], 2009. – 124 с.: ілюстр. – ISBN 978-966-8106-53-8.
353. Шляхами козацької слави. Плерер «Нікополь – 2009»: каталог / авт. упор. В. Торішний. – Х.: Вид-во Федорко М.Ю., 2009. – 84 с.: ілюстр.
354. Шовкуненко Алексей (1884 – 1974): каталог виставки / авт. сост. А. Брей. – К.: [б. и.], 1999. – 25 с.: ил.
355. Шумова А. Від Чорного моря до Балтики [Текст] / А. Шумова // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 142–143.

356. Щербак В. Барви – неначе мелодії. 130 років від дня народження Григорія Світлицького [Текст] / В. Щербак // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 4. – С. 39–40.
357. Яблонська Тетяна. Живопис, графіка у зібранні Донецького обласного художнього музею: каталог [до 90-річчя від дня народження] / авт. упор. О.П. Близнюк. – Донецьк: ТОВ «Центр», 2007. – 47 с.: ілюстр. – ISBN 966–8388–15–1.
358. Ягодовская А.Т. От реальности к образу [Текст] / А.Т. Ягодовская. – М.: Советский художник, 1985. – 184 с.: ил.
359. Ямаш Ю.В. Живопис Івана Труша: творчий метод тематичних циклів. Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.05 [Текст] / Ю.В. Ямаш. – Львів, 2013. – 19 с.
360. Яринич С. О роли местности в истории. Пленэры в европейской живописи [Текст] / С. Яринич // Антиквар. – 2012 – № 11 (68). – С. 10–15.
361. Яринич С. Genius loci Княжей горы [Текст] / С. Яринич // Антиквар. – 2012. – № 11 (68). – С. 22–24.
362. 19th Century Pictures and British Watercolours. SOTHEBY'S [Text]: catalog / London Wednesday 9 September, 1998 / PALIBC 7/98. – 92 p.: il.
363. Антонович Д. Українське малярство [електронний ресурс] / Д. Антонович // – режим доступу: <http://litopys.org.ua/cultur/cult19.htm>.
364. Куприна Ю. Цветэфффекты. Самый дорогой украинский художник раскрыл формулу успеха [электронный ресурс] / Ю. Куприна // – режим доступа: focus.ua/culture/277594.
365. Міжнародний пленер «Волинські святі» [електронний ресурс] // – режим доступу: www.art.lutsk.ua.
366. Пленер «Княжа гора» [електронний ресурс] // – режим доступу: <http://grafskaya.com/?p=6908>.
367. Пленер «Волинські святі» [електронний ресурс] // – режим доступу: <http://www.art.lutsk.ua>.