МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ОСВІТНЬОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

Дипломна робота на тему:

ПОРТРЕТИ АКТОРІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ XX СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-ВИДОВІ ТА ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Виконала: магістрант другого рівня
вищої освіти
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація» галузі
знань 02 (культура і мистецтво) спеціалізації
«Мистецтвознавство» (Теорія і історія
мистецтв)
Апанасенко Софія Василівна

Науковий керівник: доктор
мистецтвознавства, професор,
професор кафедри ТІМ ХДАДМ
Соколюк Людмила Данилівна

Рецензент: канд. мистецтвознавства, зав.
відділу зарубіжного мистецтва
Харківського художнього музею
Філатова Марина Іванівна

Харків - 2022

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....4
ВСТУП..... 6
Розділ 1. СТАН ВИВЧЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ 11
1. Стан наукового опрацювання теми..... ..11
1.2. Джерельна база та методика дослідження..... .22
Розділ 2. УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ ХХ СТ..... 26
2.1. Історико-культурний дискурс розвитку України у першій третині ХХ ст..... 26
2.2. Розвиток театрального мистецтва в Україні у другій половині ХХ ст.....34
Розділ 3. ОБРАЗ АКТОРА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.....42
3.1. Портрети акторів в мистецтві українського модерну..... .42
3.2. Діячі театральної сцени в мистецтві українського авангарду першої третини ХХ ст..... 51
Розділ 4. ОБРАЗИ ДІЯЧІВ ТЕА-КІНОМИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.....68
4.1. Поділння інтересу до театральної тематики в українському мистецтві з початком сталінського терору.....68
4.2. Портрети видатних майстрів української театральної культури в живописному жанрі і графіці..... ..76
4.3. Візуалізація представників національної теа-кінокультури в жанрі скульптури..... ... 84
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ..... ...92
ВИКОРИСТАНІ ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА..... 96
СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНИХ ДЖЕРЕЛ.....113
ДОДАТКИ
А. Список ілюстрацій
Б. Ілюстрації
В. Фоторепродукції газетної статей про художника В. Руденка як автора серії портретів українських акторів

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

Авт.- упор. - автор-упорядник

Акв. - акварель

Арк. - аркуш

Арх. - архітектор

Вид - ня. - видання

Вип. - випуск

Вуг. - вугіль

ВУФКУ - Всеукраїнське фотокіноуправління

Дер. - дерево

Друк. відбиток - друкарський відбиток

ЗАК - закрите акціонерне товариство

Зб. - збірник

Інв. - інвентарний

Ін - т - інститут

ІПСМ - Інститут проблем сучасного мистецтва

Карт. - картон

КДБ - Комітет Державної Безпеки

Кн. - книга

Кол. - кольоровий

КХІ - Київський художній інститут

ЛНАМ - Львівська національна академія мистецтв

МХАТ - Московський художній академічний театр

Мист - во - мистецтво

Навч. посібник - навчальний посібник

НАМУ - Національна академія мистецтв України

Наук. - науковий

НХМУ - Національний художній музей України

О. - олія

Ол. - олівець

П. - полотно

П. на карт. - полотно на картоні

Пап. - папір

Паст. - пастель

Передм. - передмова

Приват. - приватний

СВУ- Спілка визволення України

Сучас. - сучасний

УРСР - Українська Радянська Соціалістична Республіка КІ І ДМКДУ- Державний музей книги і книгодрукування Украї

КІПМ - Київський інститут пластичних мистецтвКХІ - Київський художній інститут

ХДАДМ - Харківська державна академія дизайну і мистецтв

НМЛ - Національний музей у Львов

ВСТУП

Актуальність теми. Для сучасної людини, як і для її далеких предків, театр - це не просто захоплюючий вид мистецтва. Значимість його ролі в житті суспільства особливо зростає в період тяжких випробувань, що переживає соціум. Творче осмислення талановитими представниками Мельпомени того, що відбувається, і відображення свого ставлення до нього не лише робить глядача співучасником вистави, а і заряджають його енергією, підвищуючи рівень духовної культури, виконують роль антидепресанта, надають відчуття

свободи. Це особливо важливо в сучасних умовах воєнної обстановки, що утворилась в результаті війни, розв'язаної РФ проти незалежної Української держави, коли справжню театральну сцену замінюють площадки в метро або галявини в місці розташування ЗСУ, де влаштовують концерти відомі українські актори, як, наприклад, лідер групи «Океан Ельзи» Святослав Вакарчук або Тіна Кароль та ін., які надихають наших захисників, об'єднують українців в їхньому спротиву ворогові, силою мистецтва і матеріально підтримують ЗСУ. Разом з тим, продовжуючи справу не одного покоління українських акторів, образи яких знайшли своє місце в нашому образотворчому мистецтві і збагатили його неповторний національний характер, сьогоднішні майстри сцени так само надихатимуть живописців, графіків, скульпторів до створення нових образів діячів українського театру, зумовлених нашою добою.

Мистецтво за своєю природою єдине, і всі його види глибоко взаємопов'язані. Замкнутість будь-якого з них у своїх усталених рамках стає однією з причин, що гальмують розвиток мистецтва в цілому. Погляд на образотворче мистецтво крізь призму іншого його виду - театру, акторської гри,, розширює межі вивчення духовної єдності культури, набуває більшої актуальності.

Це питання в цілому, як і портрети акторів в українському мистецтві XX ст., зокрема, вивчено недостатньо та потребує належного професійного мистецтвознавчого дослідження та комплексного підходу, що надасть

можливість синтезувати теоретичний доробок, збагатити новими ідеями українське мистецтво, що й обумовлює актуальність теми даного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерське дослідження є частиною програмного вивчення українського образотворчого мистецтва на кафедрі теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв з метою його застосування у навчальному процесі. Проблематика, запропонована до розв'язання, узгоджується з науковими програмами кафедри.

Мета дослідження - виявити жанрово-видові та стилістичні особливості в портретах акторів в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. в контексті його історичного розвитку.

Метою роботи зумовлені наступні **завдання:**

1. провести аналіз історіографії за темою роботи, розкрити стан вивчення проблеми;

2. скласти джерельну базу та визначити методи дослідження;

3. розкрити особливості розвитку українського театру у першій третині та у другій половині ХХ ст.;

4. виявити портрети акторів в образотворчому мистецтві України ХХ ст. в його різних видах і жанрах, розкривши їхню типологію;

5. виявити стильову еволюцію образу актора в українському портретному жанрі на різних відтинках доби ХХ ст.

6. ввести до наукового обігу нові портрети діячів української сцени ХХ ст. та нові імена мистців, які створювали портрети українських акторів.

Об'єкт дослідження - живописні і, частково, графічні і скульптурні портрети акторів в українському образотворчому мистецтві ХХ ст.

Предмет дослідження - мистецько-стильові перетворення, риси новаторства та якісних змін, а також творча індивідуальність як тема портретного висловлювання в образах акторів в українському образотворчому мистецтві зазначеної доби.

Територіальні межі дослідження, головним чином, замикаються на Україні, але охоплюють її різні регіони з урахуванням особливостей їхньої історичної долі та художньої культури, що не могло не відбитись на розвитку в них театральної діяльності, формуванні творчої особистості акторів та створенні їхніх образів мистцями у різних жанрах образотворчого мистецтва.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період ХХ століття і зумовлені як ключовими суспільно-політичними подіями, так і хронологією мистецького життя України, а також творчими біографіями окремих мистців. Переломними датами для Сходу України став 1932 рік, коли було запроваджено соціалістичний реалізм, обов'язковий для всіх мистців на теренах колишнього СРСР, а для Західної України - 1939 рік, коли розпочалась анексія частини етнічних українських земель, що входили до складу Польщі, на основі секретного протоколу щодо розподілу сфер впливу в Європі пакту Молотова-Ріббентропа між Радянським Союзом і нацистською Німеччиною.

Методи дослідження. Оскільки образ актора знаходиться на перетині історичної, театральної, мистецької та культурологічної площин, в аналізі портретів акторів в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. методологічною основою дослідження було обрано комплексне використання джерел, зумовлене системним підходом. Вибір методики ґрунтувався як на використанні загальнонаукових, так і спеціальних методів дослідження. Із загальнонаукових було використано методи аналізу і синтезу, індукції і дедукції, аналогії, історичний метод, а також метод узагальнення. Метод порівняльно-історичного аналізу (у діахронному і синхронному інваріантах) було вжито при аналізі історичних аспектів проблеми, спеціальні іконографічний, іконологічний та художньо-стилістичний методи - для дослідження особливостей формотворчих компонентів у портретах акторів в українському образотворчому мистецтві ХХ ст., компаративістський - для розкриття індивідуальної стилістики авторів портретних образів, типології портретів. Розв'язанню поставлених завдань також посприяли метод класифікації та культурологічний методи.

Наукова новизна магістерського дослідження полягає у тому, що в ньому *вперше:*

- проаналізовано наукові публікації з досліджуваної теми, окреслено коло та характер першоджерел та з'ясовано стан вивчення проблеми;

- сформовано ілюстративну базу портретів акторів в українському образотворчому мистецтві ХХ ст., що охоплює широкий спектр імен та

об'єднує твори з музейних і приватних колекцій з різних міст України, а також визначено методи дослідження;

- розкрито особливості розвитку українського театру у першій третині ХХ ст. і у його другій половині та причини стильових змін, що відбулися;

- розкрито основні етапи розвитку портрета актора в українському образотворчому мистецтві в контексті різних етапів історичної доби

ХХ ст. і виявлено коло митців, що визначали традиційні та новаторські стильові напрями;

- проаналізовано портретну спадщину образів акторів в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. в різних жанрах з огляду на стильові ознаки та типологію;

- виявлено стильову еволюцію в пластичній мові в портретах акторів в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. та різнобічність

художніх практик, співіснування традиційних та авангардних пошуків у першій третині ХХ ст. та регламентованість художнього методу під тиском радянської ідеології у другій половині ХХ ст.;

- до наукового обігу введено нові імена художників та низку портретних творів з образами акторів.

Уточнено:

- індивідуальні особливості творчого методу мистців, що зверталися до образів акторів в різних жанрах українського образотворчого

мистецтва ХХ ст.

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження соціокультурних процесів в Україні XX - початку XXI ст., зокрема зміни поколінь як каталізатора інновацій.

Практичне значення отриманих результатів. Положення дипломної роботи можуть бути використані при підготовці узагальнюючих праць з історії світового та українського образотворчого мистецтва, а також у навчальному процесі; їх можна трансформувати як низку лекційних та семінарських занять, а також використати як основу освітніх програм чи як тему до музейних проєктів.

Апробація результатів дослідження. Положення магістерської роботи було викладено в публікації: С. Апанасенко. «Образ актора в українському образотворчому мистецтві XX ст.: стильова еволюція». Тези Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» Київ, НАМУ. 16.11.22.

Структура та обсяг дипломної роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних літературних джерел (136 позицій), списку ілюстративних джерел (117 позицій), блоку ілюстрацій та їх списку (114 позицій). Основний зміст роботи текст становить 96 с. Додатки включають ілюстрації, їх список та копії газетних статей.

РОЗДІЛ 1
СТАН ВИВЧЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ. ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукового опрацювання теми.

Кінець XIX - початок XX століття, що співпадає з добою поширення стилю модерн, відзначився самоствердженням націй в багатьох країнах Європи, процесами національно-культурного відродження. Українське мистецтво у цьому загальному русі так само перебувало в пошуках власної самоідентифікації, розуміння самобутності своїх культурних коренів, свого місця у світовій культурі. Інтерес до відродження досягнень минулого в українському образотворчому мистецтві супроводжувалось опануванням новітніх західноєвропейських течій та застосуванням найновіших здобутків у власній художній культурі з використанням нової сучасної образотворчої мови. Як відзначає у передмові до 5-го тому «Історії українського мистецтва» (2007) академік Ганна Скрипник, на початку XX століття «в рамках модернізму тривають пошуки нового стилю, нових засад образотворчості. Національне відродження 1920-х років супроводжувалося появою нових тенденцій у творчій манері мистців, формуванням національного стилю, що узасаднювався на синтезі всіх форм українського мистецтва» [23, с. 7].

Періоду національного відродження 1920-х років у цьому виданні приділено чимало уваги і по суті багато в чому відбулася переоцінка цінностей у порівнянні з 5-м томом попереднього шеститомника «Історії українського мистецтва». Однак, незважаючи на те, що доба модерну і українського авангарду отримала у виданні 2007 року нове висвітлення, і автор підрозділу, присвяченому живопису цього періоду Л.Д. Соколюк [23, с. 64 - 85], і автор підрозділу про графіку О.А. Лагутенко [23, с. 132 - 175], розглянувши серед інших мистців творчість М. Жука і А. Петрицького, тему образу актора обходять. З українських акторів тієї доби згадується хіба що співачка Соломія Крушельницька, яка підтримувала і пропагувала українську моду у підрозділі «Декоративне мистецтво» Т. Кара-Васильєвої [23, с. 225].

У нещодавно виданій монографії цієї авторки «Стиль модерн в Україні» (2021) навіть наведене фото С. Крушельницької 1910 року у бальній сукні перед концертом у м. В'яреджо (Італія) [24, с. 113].

У перекладеному з англійської мови на українську «Історії мистецтва від найдавніших часів до сьогодення» (2019) [22], в якій висвітлюється розвиток мистецтва у світі, українське мистецтво взагалі залишилось поза увагою, хоча роль науковій монографії львівського дослідника О. Голубця «Мистецтво XX століття: український шлях» (2012) [11], в якій не лише розглядається українська художня культура доби національного відродження 1920-х років, а й тоталітарний період, і актуальні проблеми сьогодення, тема портрета актора в українському мистецтві так само не привернула уваги автора. Те ж саме можна сказати і про його попереднюмонографію «Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття» (2001) [12].

В захищених не так давно кандидатських дисертаціях з українського образотворчого мистецтва, присвячених і місце українського авангарду вже стали визнаними фактами. Те ж саме можна сказати і про низку зарубіжних видань, використаних в даному дослідженні в контексті теоретичного осмислення теми [74 - 82]. В портретній темі, а саме: М.Левицької «Львівське портретне малярство кінця XVIII - першої половини XIX ст.: художньо-стильові особливості» (2013) [35], О. Гончарука «Львівський скульптурний портрет другої половини XX століття: композиційні моделі та образно-пластична структура» (2017) [13], М. Пономаренко. «Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова XX - XXI ст.» (2015) [53], А. Сімферовської «Львівський портрет першої половини XX століття; художня репрезентація особистості» (2018) [59], - тема портрета актора не порушувалась.

Якщо період доби українського національного відродження 1920-х років багатий на значну кількість художніх напрямів в українському образотворчому мистецтві, то з проголошенням на Першому Всесоюзному

з'їзді радянських письменників (1934) в колишньому СРСР, до складу якого входила й Україна, обов'язкового для всіх мистців методу соціалістичного реалізму, картина різко змінилася: всі інші стилі й методи знищувались. Мистецтву нав'язувалась функція образотворчої пропаганди. З цього приводу Т. Кара-Васильєвв в згаданому вище 5-му томі «Історії українського мистецтва» (2007) писала: «Для виконання функції образотворчої пропаганди за методом соціалістичного реалізму перед митцем ставилося завдання створювати радісну картину здійснення мрії. Ілюзія в реалістичному образі мала трактуватися як» правда життя». Ці стильові ознаки оптимістичного міфу про щасливе життя з його еклектичністю, станковізмом побутували до 1940-х - 1950-х років. Художні образи вождя радянського народу, воїна, матері, колгоспниці, тракториста стали основною категорією естетики соцреалізму й основним критерієм оцінки художнього твору» [23, с., 19]. Зрозуміло, що образу актора в цій ієрархії місця не знаходилось.

Творчості мистця-універсала Михайла Жука, який за доби українського національного відродження чимало уваги приділив образам діячів української сцени, зумів пережити період сталінського терору, відійшовши від мистецтва графіки і переключившись на розпис керамічних виробів, присвячена низка публікацій харківської вченої-мистецтвознавця Л. Соколюк [63 - 67]. В її науковій монографії «Михайло Жук: мистець-літератор» портретам діячів українського театру привчено окремий підрозділ [63, с. 91 - 94]. Корисну інформацію для даного дослідження про цей тип портрета в українському мистецтві знаходимо в альбомі-каталозі зі вступною статтею сучасника Жука - мистця-символіста Юхима Михайліва, репресованого за часів сталінізму [44], а також в його статті «Михайло Жук», опублікованій в часописі «Життя і революція» за 1929 рік [40, с. 120 - 131].

Доповнюють інформацію про місцезнаходження творів М. Жука, включаючи портрети акторів каталоги виставок його творів [9, 42, 43], а також альбоми. Серед них слід відзначити альбом зі вступною статтею І. Козирода та С. Шевельова «Михайло Жук» (1987) [41] і певні уточнення до нього [36],

а також альбом «Всевладність краси: Графіка та живопис Михайла Жука» [2011] зі вступною статтею О.Лагутенко [8]. Відома дослідниця української графіки, її стилістичних особливостей, перш за все, першої третини XX століття зверталася до аналізу творчості М. Жука і в своїх статтях [32], і в монографіях «Українська графіка першої третини XX століття» (2006) [33] та «Graphein графіки: Нариси з історії української графіки XX століття» (2007) [31], але спеціально на аналізі портретів акторів у його творчості не зупинялась.

Аналізу портретної серії авангардиста Анатоля Петрицького, виконаних і в кубофутуристичній манері, і в конструктивістському стилі, присвячували свої публікації дослідниця українського мистецтва XX століття Т. Павлова в монографіях «Мистці українського авангарду в Харкові (2015) [50] та «Carte blanche Анатоля Петрицького» (2015) [49], і авторка низки досліджень про український портрет - В. Рубан [54], серед яких і альбом «Анатоль Петрицький. Портрети сучасників» (1991) з її вступною статтею [3], і в статті М. Пономаренко, присвяченій аналізу стильових особливостей портретних творів А. Петрицького [52].

Аналізуючи «стопортретну серію» авангардиста А. Петрицького в монографії «Carte blanche Анатоля Петрицького», Т. Павлова зупиняється і на деяких образах акторів цього видатного майстра доби українського національного відродження 1920-х років, показує зв’язок створених ним образів з виробничою ідеологією [49, с. 33], зупиняється на особливостях «графічної кухні» мистця [49, с. 36 - 37], особливостях композиційної побудови [49, с. 54 - 63]. Ці думки Т. Павлової знаходять продовження в її монографії «Мистці українського авангарду в Харкові», підкреслюючи зв’язок портретної серії А. Петрицького з його діяльністю театрального художника, майстра театральних костюмів [50, с. 289 - 291]. Дослідниця М.Пономаренко, як справедливо зазначає Т. Павлова, аналізуючи портрети А.Петрицького, «звернула увагу, що у той час як у виконаних олією роботах лінія слугує для виявлення простору і об’єму, в акварельних - вона здебільшого загострює

портретну характеристику, виступає засобом суто графічної мови» [50, с. 294]. В.Рубан, виявивши з різних джерел збережені і втрачені портрети А. Петрицького, серед яких є і образи акторів, справедливо зазначає, що мистець прагнув в них «зберегти репрезентативні вимоги портретного жанру і водночас уникнути традиційної при цьому зображення» і «відмовлятися від усталених норм портретування» [54, с. 12].

Академік В·Сидоренко у монографії «Візуальне мистецтво. Від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України XX - XXI століття» (2018) [58], аналізуючи шляхи розвитку національного мистецтва, початок XX століття визначав як час, в який «здійснюються пошуки концепції «українського стилю», що став предтечею українського образотворчого модернізму» [58, с·55]. Зупиняючись на діяльності українських мистецьких об'єднань, автор акцентвавє увагу на тому, що їх поєднувало «вболівання за збереження ефективних зв'язків сучасного національного мистецтва з його глибинними коренями, споконвічними традиціями і, водночас, пошуками відповідних сучасності оригінальних мистецьких форм, прагнення до єднання творчих зусиль художників в Україні і українських мистців усього світу» [58, с·55].

З 1929 року і на початку 1930-х було проведено кілька конкурсів на пам'ятник Т. Шевченку для тоді ще столичного Харкова. Комісією було обрано проєкт М. Манізера (арх. Й. Лангбард). Пам'ятник було встановлено в середмісті Харкова у 1935 році, коли столицю вже було перенесено до Києва і на повну силу роздмухувалися політичні процеси та все більш нещадній критиці піддавався авангард. Тим не менш, як справедливо відзначала дослідниця української Людмила Лисенко, «пам'ятник апріорі зберігав все-таки ремінісценції пошуків 20-х архітектурна частина його віддзеркалює ідею авангардно-конструктивістських архітекторів К. Малевича» [23, с. 349]. У створенні 16 статуй, що оточують п'єдестал, на якому підноситься український Кобзар, близьких до шевченківських образів, як відзначає

дослідниця М. Чернова, «неоціниму допомогу надали видатні майстри Харківського театру «Березіль», а саме: Н. Ужвій, А. Бучма, І.

Мар'яненко, О. Сердюк та ін. [51, с. 22], які позували скульптору. Авторка зупиняється на характеристиці образів, створених цими акторами.

У період Другої світової війни Київський і Харківський художні виші, в яких працювали українські мистці, яким вдалося вижити за часів сталінських репресій, були евакуйовані в Середню Азію, де вони продовжували працювати творчо. Частина мистців була задіяна у видавництвах, що працювали для фронту. У цей період Олексій Шовкуненко, ще 1934 року запрошений до викладання у Київському художньому інституті, створив низку портретів українських акторок, зокрема співачки Марії Литвиненко-Вольгемут та драматичної акторки Наталії Ужвій у ролі Раневської з «Вишневого саду» А.П. Чеховв (обидві 1947 р.), портрет балерини Київського театру опери і балету Наталії Скорульської і портрет бандуристки (1946), сповнені глибокої індивідуальної характеристики і виконані з віртуозною майстерністю, які ще не знайшли належної оцінки в українському мистецтвознавстві.

Період 1950-х - 1980-х років в українському мистецтві був вже далеко не таким однозначним, як попередня доба 1930-х - 1950-х років.

Після смерті Сталіна у 1953 році і розвінчання «культу особи» на XX з'їзді КПРС у 1956 році відбуваються зміни в ідеології країни.

Оголошується реабілітація представників української творчої інтелігенції, фізично знищених під час сталінських репресій, та тих, що залишилися в живих, Серед них - кінорежисер Олександр Довженко, скульптор Бернард Кратко, письменник-гуморист Остап Вишня та ін., з яких начебто знято ярлик «українських буржуазних націоналістів». Утім, тоталітарна система не поспішала здавати свої позиції.

Хрущовська т. зв. «відлига» продовжувалась недовго. В 1970-ї відбулося повернення «на круги своя» і розпочалась нова хвиля політичного переслідування представників української творчої інтелігенції.

Разом з тим, сам художній процес в цей період був надто неоднозначним: нові віяння доби «хрущовської відлиги», прагнення мистців до творчої свободи значно відрізнялися від дій тих, хто залишався на платформі соціалістичного реалізму. Серед нової генерації молодих на той час українських мистців зароджується рух спротиву системі, що отримав назву нонконформізму. Проблемі нонконформізму в українському мистецтві, його історичного та світоглядного виміру присвячена монографія Лесі Смирної, написана у форматі нарисів з історії образотворчого мистецтва України XX ст. (кн. 2, 2006) [60]. Правда, авторка вважає, що нонконформізм в українському мистецтві не обмежується 60-и роками і має продовження і надалі до кінця століття, а серед наведених портретів не виділяє тих, де зображені актори.

У Києві на чолі нонконформістського руху у 1960-і стала художниця Алла Горська, яка очолила «Клуб творчої молоді». До цього творчого об'єднання входив і її чоловік Віктор Зарецький. Аллу Горську, наділену неймовірною внутрішньою енергією і силою духу, КДБ знищило фізично. Її чоловік продовжував творчо працювати, а портрети сучасників зайняли досить помітне місце в його творчій спадщині. Серед тих, кого портретував В.Зарецький, - видатні українські акторки тієї доби, якими були Раїса Недашківська, Тетяна Цимбал та Ірина Заславська, які свідчать про стилістичні новації мистця та їхній подальший розвиток.

Творчість В. Зарецького спеціально досліджувала О. Авраменко. У своїй монографії «Терези долі Віктора Зарецького» (2018) [2] вона аналізує виконані цим мистцем портрети видатних українських акторок - Раїси Недашковської. написані в кінці 1970-х і 1980-х років, а також Тетяни Цимбал та Ірини Заславської, а з чоловічих портретів - портрет кінорежисера Олекссандра Горського з серії сімейних портретів мистця.

Ще одна монографія О. Авраменко присвячена творчості сучасного українського художника, нині академіка НАМУ Михайла Гуйди (2005) [1], який здобув професійну освіту і розпочинав творчу діяльність на початку

1980-х років. Цей період супроводжувався національно-культурним піднесенням в Україні, прагненням українців до свого культурного і національного самоствердження, виходу з-під опіки свого т. зв. «старшого брата» - Росії за часів її колонізації України і толерантне ставлення «до чужого (новітнього європейсько-американського впливу» [11, с. 139]. Піднесення національно-культурного руху в Україні багато в чому зумовлене Чорнобильською трагедією та резонансом у світі в результаті оприлюднення її наслідків, а також швидким розкладом тоталітарної системи після смерті Л.

Брежнєва та низки «кремлівських старців», приходом до влади Д. Горбачова і падінням Берлінської стіни. Українське суспільство вступало в нову епоху, що увінчалась оголошенням незалежності України 24 серпня 1991 року.

У такий час працювала плеяда яскравих майстрів українського портрету, які у своїй творчості звертались і до образів акторів українського театру, серед яких М.Гуйда, С. Подерев'янський, В. Виродова-Готьє та ін. В монографії О. Авраменко, присвяченій творчості Михайла Гуйди (2005) [1], йдеться про портрети Б. Бенюка (1994) і акторок Р. Недашковської та С.Ротару, написаних мистцем у 1999 році, Але деяких з тих, що були написані пізніше, не вистачає. Те ж саме можна сказати і про монографію Л.Міляєвої (2011) [39], присвячену творчості С. Подерв'янського: аналізу портретів акторів цього мистця приділено недостатньо уваги.

В українському мистецькому процесі ХХ століття важливе місце займає і творчість мистців, які в результаті карколомних подій на батьківщині опинились поза її межами в еміграції. Їхній творчості присвячена книга «Українські мистці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст.» (2013) [69], в якій автором-упорядником виступає дослідниця зі Львова - Г. Стельмащук. Одна із статей цього збірника присвячена творчості надзвичайно своєрідного графіка і маляра Якова Гніздовського, котрий став емігрантом у США [69, с. 134 - 141]. Цей мистець у графіці створив чудовий

портрет німецького композитора Баха. Правда, цей твір не наводиться і не аналізується в наведеній статті.

Для з'ясування особливостей творчого почерку акторів українського театру XX століття, їхнього трактування зіграних ролей в контексті часу, в якому вони діяли, необхідно було ознайомитись з історією української театральної сцени - від театру М. Садовського, в якому виступала тодішня зірка театральної гри Марія Заньковецька, до заснування у 1918 році в Києві, з одного боку, Державного драматичного театру, в якому унаслідувались традиції реалістично-психологічної школи, а з іншого - «Молодого театру» Леся Курбаса, перетвореного 1922 року на український модерний театр «Березіль», на сцені якого грали Амвросій Бучма, Мар'ян Крушельницький, Олімпія Добровольська, Наталя Ужвій та ін. актори кузбасівської школи. А далі, осягнувши духовну катастрофу 1930-х років, спричинену сталінською репресивною машиною, через що перервався стрімкий зліт українського сценічного мистецтва, перейти до нової доби 1960-х - 1970-х років, коли серед українських акторів з'явилися нові зірки, як-от: Дмитро Гнатюк, Борис Гмиря, Євгенія Мірошниченко, Ада Роговцева, а за ними - Раїса Недашковська, Софія Ротару, сестри Наталя і Ольга Сумські і ще немало інших талановитих представників наступних генерацій.

В оволодінні цією проблемою в пригоді стали монографії «Історія українського театру О. Красильникової (1999) [27] і Г. Веселовської «Український театральний авангард» (2010) [7], навчальний посібник О.Деркача «У гості до Мельпомени. Становлення та розвиток театрального мистецтва» (2010, ч. 1) [16], книга І. Дузя «Театр імені Жовтневої революції : Одеський державний український музично-драматичний театр імені Жовтневої революції (1975) [17], газетні публікації Ю. Смолича - «Державний харківський театр. «Любов під берестами» (1927) [60] і «Перед кінцем сезону. Харківські державні театри» (1928) [61], праця актора і режисера В. Василька «Театру віддане життя» (1984) [6], книга В. Голоти «Театральна Одеса» (1990) [10], монографії З. Кучеренко про Вадима Меллера (1975) [30] і В.Нікеєва про

режисера Олександра Загарова і український театр (1968) [48] і, окрім того архівний документ М. Маринич «Короткий огляд київського театрального життя за 1918 - 1920 роки, а також огляд 35-річної діяльності І-го українського театру ім. Шевченка» [38].

В осмисленні особливостей духовної атмосфери певних історичних періодів свою роль відіграли літературні джерела мемуарного характеру, а саме: книга М. Дукиної «На добрий спомин: повість про батька» (2002) [18], в якій йдеться про представників української творчої інтелігенції, серед яких були і діячі театру, котрі мешкали в Будинку «Слово» в Харкові, що увійшов в історію як символ українського розстріляного відродження, «Щоденники» українського поета Сергія Єфремова, фізично знищеного сталінським режимом (1997) [19], спогади М. Жука про В. Кричевського (1929) [20], опубліковані матеріали меморіального характеру про Л. Курбаса [27 - 28], «Незабутні дні горінь» П. Самійленка (1971) [56] і «На українській сцені» Й.Маяка (1971) [36]. Для усвідомлення духовної атмосфери Чернігова, де на початку ХХ століття зібралося чимало представників української творчої інтелігенції, для яких чернігівські архітектурні пам’ятки, легенди, перекази ставали безцінним джерелом натхнення, в даному дослідженні використані джерела історичного характеру Г. Лазаревського (1943) [34], П. Демченко (1997) [15] і Н. Климович (2003) [26].

В теоретичному опрацюванні теми дослідження стали в пригоді наукові праці М. Мудрак «Нова генерація і мистецький простір в Україні» (2018) [46] і «Від мольберта до кону: Малярський авангард і театр» (2005) [45], а також монографії Д. Горбачова «Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття (2017) [14] й О. Ільницького «Український футуризм. 1914 - 1930 (2003) [21], які були використані для глибшого осмислення українського авангарду 1920-х - початку 1930-х років; розумінню особливостей стилю модерн у світі посприяла монографія Д.Сараб’янова (1989) [56], а руху модерну і авангарду в Україні - наукова праця Л.Савицької, присвячена цим проблемам (2006) [55], а для розуміння витоків української театральної

культури - публікація О. Федорука «Українські мистці в польському малярстві» (2013) [69]. Необхідно було звернути увагу і на актуальну сьогодні гендерну проблему, про яку йдеться в книзі О. Козулі «Жінки в історії України (1993) [25], а також проблему глобалізації, яку досліджував В Шейко (2001) [72] і синтезу мистецтв у творчості композиторів, що порушувала А. Чібалашвілі (2008) [71].

В роботі над текстом дисертації були використані тексти з інтернет-ресурсів, зокрема статті Ю. Булаховської та Д. Гнатюка, присвячені музичному театру України [83, 84], Д. Горбачова про А. Петрицького як театрального художника і О. Грошевої про видатного українського співака І,Паторжинського [85, 86], публікації О. Ковальчук про українську сценографічну практику ХХ ст. [87 - 91], статті про «механістичний театр» в українському авангардному мистецтві 1920-х років [92] та про театральні строї А. Петрицького [98] та їхні стилістичні особливості [93], наукові праці О.Роготченка про український театр 1930-х - 1950-х років [94] і українську сценографію кінця ХХ - початку ХХІ ст. С. Триколенко [95] та збірник статей про український сценографічний простір ХХ ст. [100]. Також в роботі над дослідженням було використано розміщений серед інтернет-ресурсів матеріал мемуарного характеру про харківського мистця, який в своїй портретній творчості звертався і до образів акторів - С. Солодовника [95], і його працю про вплив середовища на формування творчого методу мистця [96]. Особливо стали в пригоді розміщені в інтернеті біографії видатних українських акторів ХХ ст., портрети яких аналізуються в тексті магістерського дослідження, а саме; Б. Бенюка, В. Будневича, А. Бучми, Б.Гмирі, Д. Гнатюка, М.Заньковецької, С. Крушельницької, М. Литвиненко-Вольгемут, Р. Недашковської, А. Параджанова, С. Ротару, О. Сердюка, Б.Ступки, Н.Сумської, Н. Ужвій, Т. Цимбал та ін. [101 - 136].

1.2. Джерельна база і методи дослідження. Джерельна база даного мистецтвознавчого дослідження склалася з портретних творів

українських акторів - живописних, графічних та скульптурних, що знаходяться в музейних і приватних колекціях і наведені в альбомах, каталогах, монографіях та в мережі інтернет, зокрема в альбомах І. Козирода та С.Шевельова «Михайло Жук» (1987) [41], «Анатоль Петрицький. Портрети сучасників» (1991) [3] зі вступною статтею В. Рубан, монографії Л.Соколюк «Михайло Жук : мистець-літератор»(2018) [63], але в основному - в інернет-ресурсах. Використовувались також каталоги виставок мистців, як, наприклад, В. Виродової- Готьє, де вказувались і виконані нею портрети акторів (1989, 2001) [4 - 5]. Важливий пласт образів акторів в портретах українських мистців ХХ ст., що склали надійну фактологічну базу дослідження, було виявлено в мережі інтернет.

Оскільки образ актора знаходиться на перетині історичної, театральної, мистецької та культурологічної площин, в аналізі портретів акторів в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. методологічною основою дослідження було обрано комплексне використання джерел, зумовлене системним підходом Методологія дослідження склалася відповідно до обраної теми дисертації і об’єднує загальнонаукові та спеціальні мистецтвознавчі методи. До загальнонаукових методів, використаних в дослідженні належать дослідження, належать: аналіз, синтез, індукція, дедукція, аналогія, гіпотетичний метод, узагальнення, класифікація, типологія, порівняння, генетичний метод та періодизація.

1. Метод аналізу використовувався для виокремлення окремих властивостей портретних творів акторів, аналізу художніх стилів, напрямів, що розвивалися в українському портретному мистецтві ХХ ст.;

2. метод синтезу - для поєднання елементів та властивостей об’єкта в єдиний, загальний художній образ твору;

3. метод індукції - для того, щоб зробити висновок на основі поєднання окремих фактів, а дедукція має на увазі частковий висновок на основі узагальнення;

4. метод узагальнення слугував для мисленного переходу від емпіричного (візуального) аналізу окремих творів мистецтва до узагальнення досвіду;

5. метод типології дозволив виявити подібність різних творів мистецтва за комплексом їх внутрішніх характеристик;

6. метод класифікації був використаний для виявлення різних видів портретів акторів в українському мистецтві ХХ ст.;

7. метод періодизації - для визначення основних періодів розвитку образу актора в портретах українських художників ХХ ст.;

8. гіпотетичний метод використовувався, щоб на основі загального висновку (дедукції), зробити наукове припущення стосовно конкретного явища, періоду створення портрета актора в українському мистецтві ХХ ст., коли дата невідома.

9. генетичний метод - щоб показати ґенезу в розвитку образу українського актора, починаючи з народних співаків;

10. метод порівняльно-історичного аналізу (у діахронному і синхронному інваріантах) було вжито при аналізі історичних аспектів проблеми;

11. спеціальні іконографічний, іконологічний та художньо-стилістичний методи - для дослідження особливостей формотворчих

компонентів у портретах акторів в українському образотворчому мистецтві ХХ ст.;

12. компаративістський метод - для розкриття індивідуальної стилістики авторів портретних образів, типології портретів.

Розв’язанню поставлених завдань посприяв і культурологічний метод, в застосуванні якого став у пригоді курс лекцій Л. Матвєєвої «Культурологія» (2005) [45[. При вивченні типології портретів акторів в українському мистецтві ХХ ст. авторка даного дослідження опиралась і на наукову працю О. Шила і М. Панової, присвячену методології портрета «маски» в канонічній і некласичній художніх системах (2007) [72].

У зв’язку з тим, що через вторгнення РФ в Україну і розв’язані країною-агресоркою бойових дій авторці даного дослідження довелось виїхати за межі України в Фінляндію, і не було можливостей працювати безпосередньо у вітчизняних бібліотеках і музеях, вивчаючи портрети українських акторів ХХ ст. Довелось проводити ці пошуки в мережі інтернет. В результаті було виявлено 117 ілюстративних джерел, що склали надійну фактологічну базу дослідження.

Комплексне застосування загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження показало необхідність аналізу історико-культурного контексту при створенні образів акторів в українському мистецтві ХХ ст. і стало в пригоді, щоб обґрунтовано довести, що в українському мистецтвознавстві, незважаючи на нагальну актуальність зазначеної теми, вона до сьогодні спеціально не вивчалась.

Висновки до розділу 1.

1. Дослідження історіографії обраної теми дає підстави стверджувати, що у сучасному мистецтвознавстві безпосередньо тема образу

актора в українському портретному мистецтві спеціально в цілому не вивчалась і порушувалась лише фрагментарно в публікаціях, присвячених темі портретного жанру.

2. Показано, що в цих наявних публікаціях, що фрагментарно торкаються образу актора в українському мистецтві ХХ ст., автори не

приділяють достатньої уваги проблемі національної ідентифікації.

3. Виявлені при формуванні джерельної бази портрети українських акторів показують, що в художній практиці протягом всього ХХ ст. ця

тема знаходила своє відображення з різною інтенсивністю в різні періоди стильового розвитку українського мистецтва в різноманітних його видах, жанрах і стилях.

4. Визначені як загальнонаукові, так і спеціальні методи дослідження, що при комплексному використанні джерел сприятимуть

розв’язанню поставлених в даній науковій праці завдань.

РОЗДІЛ 2
УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ ХХСТ.

2.1. Історико-культрний дискурс розвитку України у першій третині ХХ ст.

Український культурний простір ХХ ст. формувався в умовах спресованого часу у порівнянні з попередніми епохами, що було зумовлено технічним і технологічним проривом, винятковими науковими досягненнями, двома світовими війнами, крахом імперій та тоталітарних систем, хоча деякі з них, як, наприклад, наступниця СРСР - Російська Федерація продовжує свою агресивну політику, розв'язавши нову війну проти незалежної Української держави і погрожуючи цивілізованому світові ядерною катастрофою. В результаті такої історико-політичної обстановки самі виміри існування культури впродовж всього ХХ ст. постійно змінюються як у світі, так і в Україні.

На початку ХХ ст. українське суспільство, перебуваючи в стані колонії Російської імперії, все більше охоплюється прагненням до боротьби за свої громадянські права, за розвиток своєї національної культури, своєї української мови, своєї державної незалежності. З розвалом Російської імперії, що розпочався у лютому 1917 року, в Україні склалися сприятливі умови для оголошення своєї автономії і відновлення свого етнокультурного життя. Було утворено Українську Центральну Раду, яку очолив видатний український вчений і політичний діяч Михайло Грушевський. Ця урядова установа відразу взялася за створення необхідних інституцій для розвитку національної культури, як от: національного архіву, національної опери, своєї книжкової палати, свого першого вищого мистецького навчального закладу, яким стала Українська академія мистецтва в Києві, та ін. Відповідно до ІІІ Універсалу від 22 листопада 1917 року Україна стала Українською Народною Республікою, що викликало незгоду російського уряду, який не поспішав відмовитись від великодержавної політики. Розпочалась більшовицька інтервенція із

вторгненням російських військ, встановлення радянської влади на українських теренах, окрім Західної України, що опинилась у складі Польщі, червоний терор на Сході України, політика воєнного комунізму, диктатура однієї партії, безлад, розруха, голод. То був початок нового періоду української історії - радянського.

Перші роки цієї доби більшовицька влада заради свого утвердження активно використовувала агітаційно-масові форми мистецтва.

Стаціонарний театр було виведено на вулиці задля проголошення гасел у відповідній театральній формі, необхідних більшовикам для зомбування народних мас. Пріоритетні позиції серед жанрово-стильових форм мистецтва зайняв політичний плакат. І цей період агітаційно-масового мистецтва, що настав після проголошення радянської влади на українських землях у 1919 році і продовжувався, поки не закінчилась розв'язана більшовиками громадянська війна. Образ актора в образотворчому мистецтві, як це простежується в європейському мистецтві (наприклад, у творчості Пабло Пікассо) опинився поза увагою українських мистців, значна частина яких емігрувала.

Разом з тим, у грудні 1922 року було утворено Союз соціалістичних радянських республік, до якого увійшла й Україна. Аби створити враження, що керуюча партія вирішила покласти кінець централізаторським цілям і наблизитись до місцевого населення, на XII партійному з'їзді у квітні 1923 року було проголошено політику, що згодом отримала назву коренізації. Її завданням начебто передбачалось надати можливість успішного розвитку національних культур. На українському ґрунті ця подія переросла в широкомасштабну українізацію і супроводжувалась великим національним піднесенням. «У 1920-і роки головними центрами в літературно-художній сфері України стають столичний Харків, Київ, Одеса. Тут уперше створені художні виші, змагаються нові літературні і художні об'єднання, демонструються виставки нового сучасного українського мистецтва.

Українська художня культура вступає в нову фазу національного відродження. Її кращі творці окрилені великими сподіваннями» . [63, с. 87].

Характерним явищем художнього життя України 1920-х років стало виникнення нових художніх угруповань.

Якщо «на землях підрадянської України, як і на всіх обширах СРСР, утверджувалось мистецтво, характерне нівеляцією його національної складової та узасаднене на соцреалістичному методі, то на західноукраїнських землях, що до кінця 30-х - початку 40-х років XX ст. належало до європейського культурного кола, усталювалися загальноєвропейські художні традиції, принципи плюралістичності, співіснування в культурі різних художніх систем, моделей, стилів, а зрештою - формувалися українські художні традиції як складові європейського художнього простору» [23, с. 6].

Новітня історія української театральної культури починаєтться з 1917 року, коли завдяки Лесю Курбасу в Києві було засновано стаціонарний «Молодий театр» [28, с. 427 - 428]. До цього театри були пересувними. В таких пересувних тетрах починала свій шлях на сцені зірка української театральної культури Марія Заньковецька. Актор, режисер, драматург рідкісної ерудиції, наділений унікальним талантом, Лесь Курбас відразу почав спрямовувати свій театр до новаційних пошуків, з орієнтацією на долучення до найсучасніших досягнень європейської театральної культури.

Ядро трупи «Молодого театру» склали випускники Музично-драматичної школи ім. М. В. Лисенка у Києві. Серед них Василь Василько, Марко Терещенко, Поліна Нятко, Олімпія Добровольська та ін. Більшість вистав поставив сам Курбас. Художником-постановником був мистець Анатоль Петрицький. Для оформлення деяких вистав запрошуваімли і М.Бойука, який створив свою школу монументального мистецтва. При «Молодому театрі» було відкрито студію для молоді, в якій навчав молодь сам Л. Курбас, а також викладали педагоги Вищого музично-драматичного театру ім. М. В. Лисенка і актори курбасівського театру, передусім В.Василько і М. Терещенко. Весною 1919 року «Молодий театр» було націоналізовано

більшовицькою владою. Разом з Державним драматичним театром він влився у Перший театр Української Радянської Республіки ім. Т.Г. Шевченка.

Державний український драматичний театр було створено в Києві в червні 1918 року. До складу трупи увійшли І. Мар'яненко, О. Сердюк, Л. Гаккебуш та деякі інші майбутні корифеї. На посаду головного режисера було запрошено Олександра Загарова (справжнє прізвище Фон Фессінг) [48, с. 52], який пройшов школу МХАТу, а також «Товариства нової драми» В.Мейєрхольда» та Александринського театру в Санкт-Петербурзі. Об'єднання з «Молодим театром» не дало позитивних результатів, бо надто різними були принципи театральної системи - традиційні підходи в українському драматичному театрі і прагнення до модернізації в «Молодому театрі». Курбас виходить з цього об'єднання, працює окремо, гастролює Україною. При театрі Курбаса створено студію для молодих акторів.

Як режисер-педагог Л. Курбас працює над вихованням «розумноо арлекіна». Від акторів Курбас, розвиваючи свою театральну систему, вимагав темпераментної гри, важливого значення надавав використанню у виставі хору, звуковому супроводу, пластиці, ритму, стилізованим костюмам. На українській театральній сцені з'явилась група молодих акторів, які пройшли школу Леся Курбаса - Амвросій Бучма, Мар'ян Крушельницький, Олімпія Добровольська та ін. Це були справжні дні горінь, як згадувала пізніше представниця кузбасівської школи Поліна Самійленко [57, с. 15, 72]. Одним із важливих чинників опанування принципами відповідної театральної гри для трупи цього колективу стала лабораторна робота, експериментування.

Завдяки генію Л. Курбаса були по-новому осмислені твори світової класичної драматургії - В. Шекспіра, Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Мольєра, Ф.Шіллера тощо і поставлені на українській сцені. Вперше почали відбуватися вистави тодішніх видатних українських письменників і драматургів, зокрема В. Винниченка («Базар», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»). 1922 року назву «Молодого театру» за ініціативою Л. Курбаса було змінено на «Березіль» як

символ весни, радісних надій і сподівань. 1926 року «Березіль» переїхав до столичноо Харкова.

Лесь Курбас продовжував виконувати роль художнього керівника. Як сучасного українського драматурга, особливо наближеного до концепції театру Курбаса, було обрано Миколу Куліша, як художника-постановника - Вадима Меллера [30].

Український драматичний театр ім. Івана Франка було засновано у Вінниці 1920 року. Очолив його Гнат Юра. Окрім нього, у створеній трупі грали А. Бучма, Й. Гірняк, М. Крушельницький, тобто актори курбасівської школи, та ін. 1923 року за наказом українського уряду провінційний театр ім. І. Франка з Вінниці було переведено до столичного Харкова, а влітку 1926 року стався обмін місцями: курбасівський «Березіль» з Києва переїхав до столиці, а драмтеатр ім. І. Франка з його принципами наслідування традицій реалістичної системи психологічної гри перевели до Києва, що посилило протистояння між традиційною системою театральної системи з орієнтацією на Москву і новітньої, модерністичної - з орієнтацією на Європу.

У столичному Харкові 1921 року було засновано Харківський героїчний театр російської драми. З 1922 року він діяв як Центральна показова студія і припинив свою діяльність. Художнім керівником його став Г.Авлов, а художником-постановником - авангардист О.

Хвостенко-Хвостов, який відіграв особливу роль в розвитку театральної культури в місті. Він переїхав до Харкова з Києва, куди втік з голодуючої Москви услід за О. Екстер і відвідував її студію, знайомлячись з її новаторською системою.

На сцені Харківського героїчного театру О. Хвостенко-Хвостов здійснив оформлення вистави «Містерія-буфф» В. Маяковського у 1921 році, виконавши ескізи декорацій і костюмів. Розгорнуті на тлі героїко-сатиричного видовища, його декорації не тільки посприяли піднесеному, насиченому кольором звучанню вистави, а й стали основою особистісного творчого

підходу автора. Ця вистава викликала значний резонанс в театральному житті міста.

Раніше за О. Хвостенка-Хвостова в Харкові до творення нового театру як видовищного і всенародного мистецтва долучився Б. Косарев.

Своє експериментаторство в сценографії він розпочав ще у листопаді 1917 року разом зі своїм співучнем у Харківському художньому училищі В.Бобрицьким, який згодом емігрував до США, подалі від більшовицької влади. Першою оформленою Косаревим і Бобрицьким виставою, в якій відбувся розрив з натуралістичною декорацією, стала постановка за п'єсою С. Ж. Буельє «Король без вінця», що у сценічній версії дістала назву «Знову на землі». В організації сценічного простору Бобрицький і Косарев близько підійшли до «сценографічної формули» киянки О. Екстер. Як і в оформлених нею виставах того періоду, в цій першій роботі для театру молодих харківських авангардистів відчутні ремінісценції українського образотворчого фольклору.

Важливою подією в культурному житті Харкова стало відкриття першого українського театру опери і балету. Його перша назва - «Харківська державна столична опера». В репертуарі відразу почали з'являтись оперні твори українських композиторів, зокрема «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Кармалюк» В. Костенка, балет «Пан Каневський» М.Вериківського, в якому вперше були поєднані елементи класичного балету з елементами українського народного танцю. На сцені харківської опери залунали голоси видатних українських співаків - І. Козловського, В.Будневича, І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут та ін. До 1934 року в театрі було поставлено 32 опери та 11 балетів.

Визначальну роль в тодішньому успішному розвитку відіграв його головний художник Анатоль Петрицький, який 1925 року переїхав до української столиці з Москви, після навчання в тамтешньому ВХУТЕМАСі - центрі конструктивізму СРСР. До того як вступити до цього, молодий мистець ще й попрацював головним художником в «Молодому театрі» Леся Курбаса

(1917 - 1919). Як сценограф нової формації, він не визнавав застарілих прийомів художньої виразності, що виявилось вже в оформленні ним етапних вистав Харківської опери, зокрема «Вій» та «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем вже в 1925 році. Петрицький оформив ряд п'єс для драматичного театру ім. І. Франка в Харкові до його переїзду в Київ у 1926 році і розпочав працювати для Харківського театру Революції. Цей театр діяв у 1931 - 1937 роках як репрезентатура Всеукраїнської спілки пролетарських письменників. Художнім керівником в ньому був М. Терещенко, декораторами - А. Петрицький та Б. Косарев, композитори - М. Вериківський та Б. Яновський. Серед визначних акторів, які грали на його сцені, - В. Варецька та М. Шумський.

У 1927 - 1933 роках в тодішній українській столиці працював Харківський державний український Червонозаводський театр. У його створенні взяли участь П. Тичина, О. Вишня та ін. відомі діячі української культури. Художнім керівником працював О. Загаров, якого змінив В.Василько. На сцені грали визначні тогочасні актори - Й. Маяк, Л. Гаккебуш, Є. Зарницька та ін. До репертуару входили твори провідних українських письменників та драматургів - «Республіка на колесах» Я.Мамонтова, «Диктатура» І. Микитенка, «Марко в пеклі» І. Кочерги, «Коммольці» Л. Первомайського та ін. Театр був розкритикований за зв'язок з конструктивізмом, що з початком сталінського терору проти української творчої інтелігенції в офіційних колах розглядався як буржуазний формалізм, несумісний з соціалістичним реалізмом, який нав'язувався «зверху» сталінськими ідеологами.

Восени 1925 року в Одесі починає формуватись Одеський державний український драматичний театр імені Жовтневої революції. Художнім керівником цього театру став сподвижник Л. Курбаса в Києві - М.Терещенко, якого у другому сезоні (1926/1927 рр.) змінив інший курбасівець - В. Василько. На його сцені ставились як вистави пропагандистського характеру, спрямовані на виховання нової радянської людини (наприклад, «Полум'ярі» А.

Луначарського), так і твори світової класики (наприклад, «Собор Паризької Богоматері»). На сцені грали Н.Ужвій, П. Нятко та інші видатні діячі тогочасної української сцени. Того ж 1925 року в цьому південному місті запрацював музичний центр міста, відкривши свою нову сторнку, - Одеський оперний театр.

Наступного 1926 року, запрацював і оперний театр в Києві, який радянський уряд, присвоївши йому ім'я німецького революціонера К.

Лібкнехта,, досить довгий час використовував для проведення різних з'їздів тощо. В 1926 році цей театр отримав назву «Київська державна академічна українська опера». Декрет раднаркому 1926 року передбачав переклад всієї європейської оперної класики українською мовою, що і було зроблено, посприявши самоствердженню української культури.

Утім, саме з 1926 року обстановка в столичному Харкові почала все більше загострюватися, проявом чого стала спрокована владою дискусія навколо гасла М. Хвильового: «Геть від Москви!». Письменник декларував свою позицію щодо шляхів розвитку української художньої культури, її спрямування на європейський вектор. Після цього - розгортання критики Михайла Бойчука та його школи, далі - театру Леся Курбаса. З 1933 року розпочалися відкриті судові процеси з метою знищення мозку нації - української інтелігенції на тлі штучно влаштованого голодомору українського селянства.

Із запровадженням соціалістичного реалізму було відсторонено від роботи драматургів-новаторів, якими були І. Кочерга, Ю. Яновський, І.Дніпровський, Л. Первомайський. А на їх місці з'явився О. Корнійчук, який повністю віддався стверденню в українській драматургії творчого методу, який влаштовував радянську систему. Український театр вступав у добу нових випробувань - добу тоталітаризму.

2.2. Розвиток театрального мистецтва в Україні у другій половині XX ст.

Після знищення кривавого 1937 цвіту української творчої інтелігенції - письменників, художників, діячів театру, радянська влада відкрито перейшла від політики заграванння в «українізацію», допущення конкуренції різних художніх напрямів в українському мистецькому процесі 1920-х років та ще й таких, що орієнтувались на європейський досвід, до жорсткого контролю над мистецтвом, зводячи його функцію до образотворчої пропаганди за методом соціалістичного реалізму. Перед мистцем радянською владою, очолюваною більшовицькою партією, ставилося завдання створювати картинку щасливого життя в країні, за часів голодомору прославляти колгоспний лад. Критерієм оцінки художнього твору стають ознаки оптимістичного міфу і наскільки художник їх дотримується. Типологія образів, що пропонувалася художникам, діячам театру чи кіно, включала «образи вождя, радянського наролу, воїна, матері, колгоспниці, тракториста» [23, с. 19]. До цього можна додати ще й образ радянського робітника як ударника соціалістичного змагання. Увесь смисл мистецтва у СРСР полягав виключно в служінні системі. В образотворчому мистецтві запанували станкові форми. Головна роль мистецтва, як це розглядалось в ідеологічних структурах тоталітарної радянської держави, - стати надійним засобом ідеологічної обробки населення. Необхідність дотримуватися методу соціалістичного реалізму породжувала вражаючу схожість образно-пластичного мислення діячів культури. А це, в свою чергу, провокувало виникнення певних кліше у вирішенні мистецьких завдань і в образотворчому мистецтві, і на театральній сцені, і в кінематографії.

В українських театрах, після знищення експериментального театру Леся Курбаса, почала активно запроваджуватись орієнтація на російський театр і систему Станіславського. Після переведення столиці з Харкова до Києва у травні 1934 року трупа тамтешнього театру ім. І. Франка стає столичним колективом, а в 1937 році показав п’ять прем’єр - «Борис Годунов» О. Пушкіна, «Останні М.

Горького», «Безталанна» Карпенка-Карого, «Банкір» і «Правда» О. Корнійчука. Для драматичних творів О.Корнійчука, особливо після зустрічі з Й. Сталіним у 1938 році в Кремлі, відкривається «зелена вулиця». Його твори перекладаються на різні мови народів СРСР і ставляться на всіх сценах Раднського Союзу. В його п'єсі «Правда» більшовицький вождь Володимир Ленін вперше з'явився в українській драматургії. Надійно підтримуваний державною владою, В.Корнійчук стає одним з перших лауреатів Сталінської премії, запровадженої у 1939 році (після викриття «культу особи» Сталіна ця премія отримала назву Державної). О. Корнійчук своїми п'єсами всіляко намагався допомагти партії і уряду вичавлювати «родимі плями капіталізму» у свідомості українського народу, прославляючи не сприйнятий українськими селянами колгоспний рух (п'єса «В степах України», 1940), хоч українському народу за це довелось розплачуватись голодомором, влаштованим сталінським режимом, і загибеллю мільйонів українців.

Страх оволодівав суспільством. Ще 1933 року в Харкові на знак протесту проти політики Сталіна та його оточення вчинили самогубство і письменник Микола Хвильовий, і нарком освіти, який всіляко сприяв піднесенню української культури за доби українізації,

- Микола Скрипник Актори курбасівської школи з їхньою надзвичайно високою професійною культурою вимушені були погодитись

продовжувати працювати в українських театрах в умовах нової державної політики, спрямованої на русифікацію українського суспільства, всіх сфер його культури, включаючи театр. Колишні однодумці Леся Курбаса - Н. Ужвій, А. Бучма, О. Сердюк, І.Мар'яненко та М. Крушельницький, пішли на компроміс з принципам нової ідеології і, вимушені сприйняти метод соціалістичного реалізму, грали героїв, що відповідали офіційним уявленням щодо образу людини як будівника соціалізму. Вони позували російському скульптору М. Манізеру, який став переможцем у конкурсі на пам'ятник Т.Г. Шевченку в Харков в 1934 році і були відлиті в бронзі відповідно до своїх ролей з творів Кобзаря.

Лихоліття німецько-радянської війни 1941 року, коли Гітлер випередив Сталіна з нападом, не оминули будь-яку сферу життєдіяльності українського народу, включаючи театральну сцену. З початком Другої світової війни у 1939 році згідно з пактом Молотова - Ріббентропа західні області України були возз'єднані з УРСР. Події, пов'язані із встановленням в центрі Східної Галичини - Львові радянської влади, її ідеології і тотальної цензури стали на заваді продовження сезону 1939/1940 року в оперному театрі в місті.

Формування трупи розпочалося лише в грудні 1939 року і лише у вересні 1940 року у зв'язку із святкуванням першої річниці «возз'єднання» розпочався новий сезон виконанням опери «Тихий Дон» російського композитора І. Дзержинського, що вже розглядалась як еталон оперного жанру і новим нормативним актом радянської естетики. Тоді в СРСР, мабуть, не було жодноо оперного театру, де б вона не ставилась. Прем'єра балету К.Данькевича «Лілея», постановка якого планувалась на 26 червня 1941 року, так і не відбулася через вторгнення військ німецького вермахта в СРСР.

Значній частині акторського колективу львівської опери, що формувався з приходом радянської влади шляхом залучення співаків з різних міст, вдалося евакуювати вглиб країни. Ті, що залишилися, продовжували працювати. Вже в липні 1941 року відбулась перша постановка сезону - опера «Запорожець за Дунаєм» українського композитора С. Гулака-Артемовського. В 1942 році у Львівському оперному театрі відбулися урочисті заходи щодо 100-річчя від дня народження Миколи Лисенка. Впродовж всієї німецької окупації в театрі до липня 1944 року, коли до Львова повернулись радянські війська, відбулися всі три сезони. Як опери українських композиторів, так і світова класика в цьому жанрі, виконувались мовою оригіналу. З поверненням радянських військ розпочалась масова еміграція творчої інтелігенції, включаючи акторів.

В умовах блискавичного просування ворога українською територією частково була проведена евакуація українських театрів. Так, київський оперний театр було переведено в Уфу й Іркутськ, київський драмтеатр ім. І.Фрнака - в Семипалатинськ і Ташкент. Працюючи в умовах евакуації,

українські актори активно виступали перед бійцями на фронті. Було створено десятки артистичних бригад, які виїжджали на фронт і в перервах між боями влаштовували концерти. 22 бригади створив тільки київський оперний театр, провівши більше 900 концертів. Зі своїми програмами виїжджали на фронт бригади київського драматичного театру ім. І. Франка, запорізького ім. М.Заньковецької та ін.

Разом, з тим, частина акторських колективів не змогла евакуюватись. Продовжували працювати в умовах окупації оперні театри і в Києві, і в Харкові. На момент вторгнення гітлерівців Харківський оперний театр вже не дораховувався багатьох видатних талантів. І не тільки тому, що з втратою Харковом столичного статусу з харківського оперного театру на київську оперну сцену були переведені Зоя Гайдай, Марія Литвиненко-Вольгемут, Іван Паторжинський і ще дехто з тих, що невдовзі стали провідними співаками в новій столиці. Та деяким обдарованим природою унікальними голосами співакам харківської опери посеред дороги до вершин майстерності стала політика сталінського режиму. Так, у 1937 році була заарештована як дружина «ворога народу» співачка з рідкісної краси оперним сопрано Катерина Оловейнікова, яка блискуче виступала на сцені театру в середині 1930-х років. Покарання акторка відбувала в Акмолінському таборі «АЛЖИР» і навіть після звільнення так і не змогла повернутись до Харкова. 1937 року в Москві від хвороби нирок вмер актор Харківської опери з феноменальним басом - Іван Стешенко. Він пізнав повною мірою, що таке голодомор, відсутність житла, безкінечні затримки з виплатою заробітної плати. А декому з харківських оперних співаків, які не з власної волі залишались в окупованому фашистами місті і продовжували працювати тут на оперній сцені, з наближенням радянських військ довелося емігрувати.

Серед них Олександр Неділько з його рідкісної краси драматичним тенором, Олена Шишацька з її солов'їним співом, солістка харківської, а потім і київської опери - Марія Сокіл.

Звільнення і відбудова України, відзначає Т. Кара-Васильєва, «надихнули нові сили в реалістичному живописі» [23. с. 20]. Саме він був здатний на той час розповісти про біль і трагедію всього народу, оновлення країни. У 1940-х - 1950-х роках з'являються глибоко психологічні портрети, зокрема видатного українського живописця О. Шовкуненка, який не раз звертався і до портретів представників української творчої інтелігенції, зокрема акторів.

Після смерті Сталіна крига масового терору і репресій почала згасати. Короткочасна доба хрущовської «відлиги» посприяла пробудженню у нової генерації представників української художньої культури активної зацікавленості споконвічними національними проблемами, пробудженню національної самосвідомісті. Посилений пошук у цьому контексті нових пластичних ідей спричинив у 60-і роки пильну увагу діячів художньої культури до фольклорних традицій, як джерела втілення національних архетипів. В цьому нова генерація української творчої інтелігенції вбачала можливість збагатити занадто вузький арсенал образотворчих засобів соцреалізму.

Це передусім знайшло відображення в діяльносі українських нонконформістів, зокрема мисткині Алли Горської, актора Леся Танюка, мистців Віктора Зарецького, Івана-Валентина Задорожного, які в своїй творчості звертались і до образів акторів. Виступаючи проти насаджуваних державою ідеологічних і моральних постулатів, вони вдалися до пошуку загальнолюдських, національних істин.

Саовідданими і безкомпромісними представниками цього покоління, крім вищеназваних мистців стали літератори Л. Костенко, В. Стус, М. Вінграновський, кінематографісти С.Параджнов, Ю. Іллєнко, режисер Д. Лідер та ін. Винятковою популярністю у глядачів тієї доби користувався неперевершений український актор-комік Микола Яковченко.

Разом з тим, творчий процес 1970-х - першої половини 1980-х років за доби, яку сьогодні прийнято називати як брежнєвську «епоху застою». В

умовах жорсткого ідеологічного диктату, цензури, свавілля чиновників з їхнім беззаперечним правом у кадровій політиці, гранично обмеженого репертуару українським театрам буквально ледь вдавалося якось виживати. Драматично складалася доля обдарованих творчих особистостей. В умовах необхідності дотримуватися принципів соціалістичного реалізму і в драматургії, і на театральних сценах десятиліттями переважали застарілі прийоми, штампи, схематичні рішення.

У другій половині 1980-х років, за доби горбачовської перебудови, в театральному мистецтві України відбувається зміна поколінь.

Значно посилюється не лише зацікавленість молодої генерації театральних діячів українським авангардом доби українського розстріляного відродження, а ї духовне єднання з тією невеличкою і розкиданою горсткою творчої інтелігенції легендарних 1920-х років, що ще залишалась в живих. Усталена модель театру радянських часів захиталась. Зникла цензура. Кардинально змінилась репертуарна політика, зникли заборони на вибір творів для театральних вистав. Тільки зростав інтерес до надбань європейського театру. Свій про європейський вибір відверто демонстрував художній керівник Київського драматичного театру ім. І. Франка С.

Данченко. Його вистави «Енеїда» за І. Котляревським (1988), «Тев'є-Тевель» за Шолом-Алейхемом (1989) увійшли до скарбниці кращих здобутків тогочасної української сцени.

Із здобуттям Україною незалежності в 1991 році посилюються пошуки сучасної моделі національної культури. Простежується зростання студійного руху, народження все нових експериментальних театральних груп, студій, просування вуличного театру. 1990-і виявились для вітчизняної театральної культури періодом опанування нових сценічних можливостей. Активно використовуються форми і сценічні прийоми з арсеналу європейських театрів. Серед реформаторів театральної сцени в середині 1990-х з'являється постать такої яскравої творчої особистості, як А. Жолдак. Вистави з несподіваними творчими рішеннями, образами, грою не лише мають досить широку

географію в Україні, а і з'являютья у різнонаціональних трупах, прикрашаючи театральний ландшафт нашої країни. На франківській сцені в Києві яскраво проявили себе актори А. Гашинський, Н. Сумська, Б. Ступка, який очолив театр у 2001 р.

Висновки до розділу 2.

1. Аналіз історико-культурного дискурсу в Україні ХХ ст., кк необхідного контексту для вирішення поставлених в дослідженні

завдань, показав, що український театр за цей період пройшов надзвичайно складний шлях, етапи якого обумовлювалися як подіями загалноісвітового значення (національно-визвольний рух, розпад імперій, поява на європейській мапі низки незалежних держав), так і соціально-політичними потрясіннями на українських землях (створення УНР, поразка національних змагань, встановлення більшовицької влади, «українізація» і сталінський терор, німецько-радянська війна), а, з іншого боку - пакт Молотова - Раббінтропа, введення радянських військ на територію Західної України і встановлення там радянської влади. Показано, що продовження колоніальної політики з боку комуністичної партії і центрального радянського уряду не припинялось до здобуття Україною незалежності у 1991 році та визначення свого вектору розвитку як шлях в ЄС і приєднання до НАТО.

2. Розкрито, що особливості розвитку українського театрального мистецтва ХХ ст. обумовлені, з одного боку, національно-

визвольним рухом на українських землях в першій третині ХХ ст., а з іншого - стратегією і тактикою більшовицького уряду, який, заради самозбереження, вимушений був підтримати «українізацію» в 1920-і рр., а вже з початку 1930-х перейшов до політики терору, вдавшись до голодомору українського населення і фізичного знищення як українського селянства, так й української інтелігенції, включаючи видатних діячів української сцени, що в цей період відзначилась особливо яскравими здобутками. Цей період, соціально-політична і моральна обстановка якого мала свій вплив на розвиток портрета актора в українському мистецтві, вповні обґрунтовано має

розглядатись в окремому розділі дослідження. Також окремо має розглядатись український театр за доби ствердження тоталітарного режиму в колишньому СРСР протягом кінця 1930-х і до початку його розхитування у другій половині 1980-х років, здобуттям Україною незалежності на початку 1990-х і продовженням боротьби за свою свободу. Український театр в умовах колоніальної залежноті вимушений був відмовитись від творчої свободи, витримувати політичну цензуру, необхідність відповідати принипам соціалістичного реалізму й залишатись в ізоляції від європейського театрального процесу, що вело до деградації. Показано, що з початком 1990-х обстановка в українському театрі почала змінюватись, і наведено деякі рідкісні факти стосовно роботи українських театрів в умовах німецько-радянської війни і українських акторів в еміграції.

РОЗДІЛ 3
ОБРАЗ АКТОРА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX ст.

3.1. Портрети акторів в мистецтві українського модерну.

Початок XX ст. в Україні, як справедливо відзначає Т. Кара-Васильєва, «ознаменувався яскравими творчими проявами митців на шляху формування національного стилю, який проте мав локальні відмінності. Національно-культурний рух, що активізувався, мав безпосередній зв'язок із процесами відродження в більшості європейських країн» [24, с. 43]. Швидко поширюючись Європою з 80-х років XIX ст. і до кінця Першої світової війни у 1918 році, цей синтетичний стиль знайшов для себе сприятливий ґрунт і в Україні, охопивши різні види і жанри як просторових, так і часових форм мистецтва. Характерним явищем цього стилю став тип художника-універсала. Одним з них був мистець-літератор Михайло Жук - живописець, графік, поет, письменник, драматург. Народившись в м. Каховка, він ще підлітком переїхав з батьками до Києва, де навчався основам професії в місцевій художній школі М. Мурашка, закінчив Краківську академію мистецтв і з 1905 до 1925 року жив між Черніговом і Києвом, вже тоді проявляючи інтерес, окрім літературних і образотворчих жанрів, ще й до театрального життя.

У першій половині 1900-х рр. М. Жук розпочав свій творчий шлях в старовинному українському місті, яким був Чернігів з його особливою духовною аурою. Тут він зблизився із сім'єю видатного громадського, політичного і культурного діяча - І. Л. Шрага. Музично обдарованому Жукові духовно близьким виявився його син - Микола Шраг, який захоплювався грою на віолончелі. Мистець зображує його в момент творчого зосередження, коли той перемагає якийсь складний акорд, що відображено лише у виразі обличчя, бо на портреті показано лише одну руку, не видно лучка (іл. 1). У кінці 1910-х рр. М. Жук мешкав у Києві. Тоді він створив образ зірки тодішньої української сцени - Марії Заньковецької (іл. 2), гра якої дорівнювалась до

найкращих взірців світової класики. Другим став образ творця славнозвісного «Молодого театру», який спрямував українську художню культуру в європейське річище, актора і режисера Л.Курбаса (іл. 3).

1925 року М. Жук із сім'єю переїжджає до Одеси, будучи запрошений до викладання в Одеському політехнікумі образотворчих мистецтв. Цвіт тодішньої української літератури знаходився в Харкові і Києві. І він був значно ближчим Жукові, як відзначає дослідниця творчості М Жука - Л.Соколюк, ніж літературна атмосфера в Одесі. Більше спільного для себе знаходив він у театральних колах міста [63, с. 91].

Восени 1925 року в Одесі починає формуватись державний український драматичний театр імені Жовтневої революції, що відбувалось із запізненням у порівнянні з Києвом і Харковом. Складовою частиною цього одеського театру стала шоста майстерня «Березіль» в цьому південному місті України, очолена учнями Л. Курбаса - С. Бондарчуком і П. Долиною. Художнім керівником в цьому новоствореному театрі став Марко Терещенко - сподвижник Л. Курбаса. З ним М. Жук контактував ще в Києві під час співпраці в заснованому в 1919 році, тобто за доби УНР, літературно-художньому об'єднанні «Музагеті».

Графічний портрет Марка Терещенка на папері у змішаній техніці (іл. 4) Жук, скоріш за все, створив невдовзі після зустрічі з цим актором і режисером в «перлині Причорномор'я», де вони зустрілися знову. «На глядача привітно дивиться молодий чоловік із пишним хвилястим волоссям на голові, красивими рисами обличчя, магічним поглядом очей, елегантною краваткою» , - відзначає у своїй монографії Л. Соколюк [63, с. 91]. Мистець-літератор в цьому портреті знову звертається до раніше випробуваних ним виражальних засобів, що слугують своєрідним коментарем до образу. Такими в даному творі виступають декороване тло і зображення вишуканої, коштовної рами. Портали обабіч голови Терещенка доповнюють символіку тла, що є досить характерним засобом стилю модерн, який використовувався в тогочасному європейському мистецтві - і в творчості польських художників

С. Виспяньського і Ю Мегоффера, і австрійця Г. Клімта тощо. Вони, портали, в портреті М. Терещенка можуть сприйматись як натяк на непростий шлях, пройдений цим служителем Мельпомени. Шляхетності портретованому додає досить стримане кольорове вирішення твору.

Можливо, спілкуючись з Терещенком, Жук отримував цікаву для нього інформацію про театральне життя в Києві, про театр Леся Курбаса. І тому того ж 1925 року мистець вирішив створити портрет акторки Олімпії Добровольської (іл. 5), Її талант, вочевидь, привернув його увагу ще за часів перебування в Києві в період УНР. Тоді коли вона грала в «Молодому театрі» Леся Курбаса, з яким Жук був особисто знайомим. Про її подальшу долю мистець міг почути від Терещенка. За цей час Добровольська стала дружиною актора Йосипа Гірняка. Разом з чоловіком 1922 року вона увійшла до творчого об'єднання «Березіль», створеного Курбасом замість «Молодого театру». В її поколінному портреті ця талановита акторка курбасівської школи в чудовому театральному костюмі показана в ролі героїні якоїсь класичної драми. Цей портрет демонструвався в Одесі на виставці місцевої філії АРМУ в 1927 році, до складу якої входили більшою частиною художники, які поділяли погляди М. Бойчука щодо концепції розвитку українського мистецтва на засадах, перш за все, власних національних коренів. Жук і Бойчук були особисто знайомі з часів УНР, ставши фундаторам Української академії мистецтва в Києві. Цей портрет зберігався у власному архіві М. Жука серед низки інших творів з образами тих, хто переслідувався надалі радянською владою. Художник уникав публічної репрезентації цього портрета.

Кілька років тому цей твір був виявлений авторкою монографії про М. Жука - Л. Соколюк [63] в колекції Запорізького обласного художнього музею. Там він значився як портрет невідомої жінки. «На то, - пише Л. Соколюк, - були свої причини: Йосип Гірняк певною мірою розділив долю свого видатного вчителя і був засланий до Карелії, де з часом опинилась і його дружина Олімпія Добровольська, Утім, їм обом вдалось емігрувати і

продовжити розвиток курбасівської системи за океаном - у Нью-Йорку» [63, с. 92].

Тоді ж, 1925 року, в Одесу приїхала і почала свій театральний шлях на сцені театру української драми молода українська актриса з Волині - Наталія Ужвій. Її рідкісне обдарування привернуло увагу Леся Курбаса, в славнозвісному «Березолі» якого в Києві тоді зібрався цвіт української театральної культури. Уже наступного 1926 року «Березіль» переїхав у столичний Харків, і Н. Ужвій була запрошена до складу цього театрального колективу. Втім, М. Жук ще на зорі злету цієї майбутньої зірки української сцени відчув особливе силове поле її таланту і закарбував її образ у двох портретах. Один з них- силуетний (іл. 6).

«Вочевидь, Майстер, з його унікальною захопленістю різними видами мистецтва, включаючи й театральне, сам був на виставі «Полум'ярів» А.Луначарського, якою 7 листопада 1925 року відкривався український драматичний театр в Одесі. Тоді серед жіночих ролей особливо відзначились Н. Ужвій (Діана) і П. Нятко (Рірет). Сонячний образ головної героїні, скоріш за все, настільки вразив М. Жука, що він не пошкодував фантазії, щоб відтворити його в силуетному портреті Н. Ужвій» [63, с. 92].

На ньому силуетному портреті відтворено погрудне зображення натхненної актриси. Вона, простягши перед собою руки, промовляє якийсь монолог. До них, виходячи з міфопоетичної парадигми модерну, знизу тягнуться трави. Долоні акторки підтримують світлі, пухнасті кульки, які нагадують головки кульбабок. А вгору паралельними потоками відлітають пташки, наче випущені нею. У творчій уяві мистця народжувались нові сполучення символів. Стиль модерну і символізму знаходив своє продовження в образах діячів українського театру, створюваних М. Жуком.

Інший портрет Наталії Ужвій, створений М. Жуком тоді в Одесі під враженням ЇЇ гри, так само погрудний. Він заходиться нині в колекції НХМУ. На ньому, обернувшись, на глядача дивиться молода тендітна красуня з оголеним плечем (іл. 7). Цей прийом дещо відкритого плеча, як символ

жіночості, М. Жук використовував і раніше в своїй творчості. Але тоді він більше зосереджував увагу на тлі, що виглядало напруженим, агресивним, Це можна співставити з духовною атмосферою в українському суспільстві початку 1920-х. Але з середини 1920-х на тлі розгортання українізації почали з'являтись надії на українське національне відродження. Їхній подих М. Жук відчув з самого початку діяльності українського драматичного театру в Одесі. Гра Н. Ужвій, «її рухи і усмішка навіювали радість і надію, віру в перемогу оновленого життя», як відзначав В. Голота [10, с. 175]. І незважаючи на те, що М. Жук продовжує використовувати тло як коментар до образу, цей портрет Н. Ужвій набуває нових рис. Тло в ньому втрачає свою загостреність. Витончений арабесковий малюнок мережаних панно, що з'являється в ньому, перегукується з пишним бароковим ухилом, демонструючи оригінальні риси українського модерну. Увагу мистця притягують прозорі озера очей акторки та її високе чоло. Він відчуває глибину її душі її душі, її розум і чарівність, намагаючись підкреслити це в портреті, хоч кольорове вирішення його зводиться до досить скромної гами.

Обидва портрети Наталії Ужвій демонструвались на 1-й Всеукраїнській виставці АХЧУ, що проходила в Харкові у травні 1927 року. Окрім них, були показані портрет режисера Марка Терещенка і ще двох акторок одеського драматичного театру, створених М. Жуком - Поліни Нятко і Катерини Земгано. Перша була запрошена до трупи з числа кращих одеських акторів. Вона зіграла коротку, але яскраво виконану роль і відразу заволоділа увагою публіки, ставши однією з перлин вистави. Портрет цієї майбутньої зірки української сцени був виявлений авторкою монографії про М. Жука - Л.Соколюк в колекції НХМУ [63]. Він знаходився там у фондах і значився як портрет невідомої жінки. М. Жук виконав цей портрет на обгортковому папері і у досить стриманій кольоровій гамі (іл. 8). Л. Соколюк пише: «Обернувшись на мить в енергійній позі, актриса наче пильно вслухається в сказане партнером, а з її вуст ось-ось зірвуться слова.

Гостроти композиції надає як видовжений трикутний отвір сукні, так і кутасті плями на тлі, а чарівності - геометризований візерунок на шарфику, що звисає зліва з плеча акторки» [63, с. 93].

Окрім Н. Ужвій і П. Нятко, вже у першому сезоні роботи в Одесы театрального колективу української держдрами серед чоловічих ролей відзначився І. Ковалевський. Він приїхав із Києва, де до грав у театрі ім. Т.Шевченка. Його образ М. Жук утілив в графічному портреті, виконаному сангіною з використанням туші. Але місцезнаходження його нині невідоме.

Портрет, на якому зображена українська танцівниця, хореограф театру української держдрами в Одесі Катерина Вислоцька (іл. 9), нині зберігається в приватній колекції. Вислоцька стала дружиною режисера Івана Земгано, і разом з ним і деякими іншими акторами в 1928 році переїхала до столичного Харкова на запрошення Червонозаводського театру, який щойно запрацював в місті. Можливо, вона виконувала роль «Балерини» в тих же «Полум'ярах», що справили на Жука таке велике враження, а можливо, він бачив цю акторку як підтанцьовщицю в інших виставах українського драмтеатру в Одесі. Тим не менш її гра підштовхнула мистця зробити різкий крен у бік витонченого естетизму.

Це відчув Юхим Михайлів - сучасник Жука, написавши таке про цей образ: «Щось валдівське в убранні профільного портрета акторки і в фалдах драперії, накиненої недбайливо на плечі, і в золотій сітці з перлинками, що прикриває класичну зачіску голови. Муаровий паркан, що по ньому повзуть слимаки, це панеля, яка переходить у фантастичне розмальовання стіни, де квіти ростуть на різних обріях, як на старовинній гравюрі. Щось японське, щось бердслеївське, щось рафіновано-прянне в цілій композиції - залаштункова атмосфера» [44, с.23].

«Автор невипадково згадав і «запеклого естета» О. Уайльда, і японську культуру як втілення естетизму, і О. Бердслея, в творчості якого чимало спорідненого з витонченістю та елегантністю японського мистецтва. Дух захисника прекрасного у цьому творі М. Жука явно міцнішає, а його творче

кредо - краса як вище благо в новому світі, позбавленому непримиренних соціальних протиріч, про що мріяв змолоду, не зникає і знаходить нові можливості самореалізації», - пише Л. Соколюк [63, с.93].

Уже у другому театральному сезоні (1926/1927 рр.) режисера Марка Терещенка як художнього керівника новоствореної української держдрами в Одесі змінив Василь Василько, приїхавши з Києва, де перед цим (1922-1926) працював у курбасівському «Березолі».

Досвідчений режисер одразу зорієнтувався, що політично витримані вистави довго не матимуть серйозного успіху у глядача, і він вибудував репертуар таким чином, щоб той більшою мірою був розрахований на зацікавленість публіки, досвідченої в театральній сцені, «аніж на «неофітів глядацької зали», не обмежуючись виконанням держзамовлення «з революційного виховання трудящих» [63, с. 93]. Акцент В. Василько зробив на класику. «Найкасовішою» постановкою сезону 1926/1927 став «Собор Паризької Богоматері» (прем'єра відбулася 2 грудня 1926 року).

Створюючи графічний портрет цього талановитого режисера (іл. 10), виявлений Л. Соколюк в колекції НХМУ, М. Жук звертається до техніки сангіни з її красивим м'яким червонувато-коричнневим кольором, великими можливостями застосовувати різної інтенсивності штрихи, а також різноманітні плями, розтушовуючи її або пензлем, або водою. Цей матеріал Жук використовує, коли «ліпить» голову та моделює обличчя тодішнього художнього керівника одеського театру держдрами В. Василька, наділене характерними крупними.

Деталі ж костюма ледь намічені легкими лініями олівця. Вся увага М. Жука, тонкого психолога, зосереджена на обличчі моделі. Трохи повернувши голову і примруживши праве око, В. Василько в цьому погрудному портреті дещо замислився. Мистцеві явно імпонує його жвавий розум, енергійна вдача, напружене душевне життя, що він і втілив із великою майстерністю у цьому творі, зробленому наче на єдиному подиху.

У портреті В. Василька мистець відходить від свого улюбленого прийому з використанням складного символічного тла. Схожий підхід Ю.

Михайлів відзначає в «Портреті режисера Смірнова» (1925), де «на чистому тлі білого паперу» М. Жук намалював «кріпко прорисовану вуглем голову майже en face, віддаючи характер талановитого актора» [44, с. 20]. Можливо, в даному випадку мова йде про портрет українського і російського режисера Олексія Максимовича Смірнова (1890-1942), який навчався на архітектурному відділенні С.- Петербурзької академії мистецтв і одночасно (1912-1917) в театральній студії В. Мейєрхольда. 1918 року, коли стався державний переворот в Росії, він опинився на українських землях і грав в театрах Києва, Харкова, Одеси, Чернігова, Донецька. О.Смірнова не стало 1942 року під час блокади в Ленінграді. Де знаходиться цей портрет, нині невідомо. Утім, «у приватній колекції зберігається погрудний «Чоловічий портрет», виконаний того ж 1925 року», - пише Л. Соколюк, - так само на гладкому тлі, з використанням вугля, олівця, туші, із зображенням мужчини із сильним характером і, схоже, театральної зовнішності. Не виявленим залишається і згаданий в листі М. Жука до Ю. Меженка на схилі літ портрет акторки Галини Зеленко» [63, с. 94].

На новій хвилі українського національного відродження - у другій половині 1920-х років - М. Жук отримує міцний поштовх для реалізації своїх видатних потенційних можливостей як творчої особистості. Популярність майстра швидко зростає. 1930 року в столичному Харкові - у відповідь на клопотання Одеського мистецького вишу, де викладав мистець, про присвоєння йому звання заслуженого діяча мистецтв - відбувається урочисте святкування 25-річчя його мистецької і письменницької діяльності. Та замість заслуженої пошани - тюрма. В ній М. Жук просидів з лютого по травень 1931-го року. Можливо, причиною став зв’язок з академіком Сергієм Єфремовим - одним з основних фігурантів у т. зв. «Справі СВУ», що була сфабрикована сталінськими каральними спецслужбам, а Єфремов опинився серед перших жертв сталінського терору. А можливо, і сам М. Жук вже сам зацікавив ці

органи, як прихильник українізації, що дуже помітно починала згортатися. Коментарем до душевного стану цього видатного українського мистця-літератора можна розглядати декоративну композицію «Гладіолуси» (1932) з її глибоким символічним підтекстом - краса життя, втілена в образі чудової квітки, зіткнулась зі смертю: про це нагадує метелик і темний силует квіточки. Краса життя, переслідувана смертю - характерний сюжет стилю модерн, прихильником якого М. Жук залишався до кінця життя.

Риси стилю модерн простежуються і в живописному портреті співачки Ресгаль роботи одеського художника Євгена Буковецького (1912, іл. 11), який навчався в Одеському художньому училищі у К. Костанді, в Академії Жюльєна в Парижі, деякий час відвідував заняття у С.- Петербурзькій академії мистецтв. Є. Буковецький був характерним представником одеської мистецької школи, одним з організаторів Товариства південноросійських художників, досить вправним портретистом. Він автор багатьох широковідомих портретів видатних людей свого часу, зокрема академіка В.Філатова, свого близького друга - художника П. Нілуса, О. Дерибаса - одного з представників старовинного роду в Одесі та багатьох інших. В садибі Є. Буковецького часто збиралися представники творчої інтелігенції цього південного міста в Україні, читали свої літературні твори, лунала музика. Вочевидь, серед них була і співачка Ресгаль. На її поколінному портреті ця красуня в полосатій блузі, на тлі обстановки інтер'єра в червоних тонах, що надає урочистості образу, збуджено дивиться на глядача, можливо, після успішного виконання якоїсь арії.

В Україні стиль модерн мав чимало спільного з козацьким бароко. Про це свідчить в мистецтві скульптури твір української зірки світового рівня, яким став емігрант О.Архипенко. Як відомо, він, перш за все, в мистецтві відзначився як авангардист. Але портрет видатного диригента В·Менгельберга в бронзі (1925, іл. 12), створений для України і подарований м. Києву, цей скульптор українського походження виконав в стилі, близькому українській ідентичності. Портрет вражає силою надзвичайної експресії при виконанні В.

Менгельбергом 9-ої симфонії Л·Бетховена.. В жесті його руки втілено порив душі, драматизм боротьби, рух до світла, дух цієї надлюдської музики. І для цього знадобилась лише одна рука, що викликає певні асоціації з художніми засобами М. Жука (в портреті М.

Шрага, де зображено лише кисть руки). Модерніст О. Архипенко в портреті В. Менгельберга водночас залишається носієм генетичної пам'яті етносу і, разом з тим, синтезує культурні моделі від ренесансної доби з експресіоністичними тенденціями необароко.

3.2. Діячі театральної сцени в мистецтві українського авангарду першої третини ХХ ст.

Доба українського національного відродження першої третини ХХ століття в Україні співпадала з яскравими авангардними пошуками у світовій художній культурі, спрямованим на докорінну зміну традиційних засобів художньої виразності, що розпочиналася в образотворчому мистецтві в процесі інтенсивних формально-естетичних експериментів. В Україні на межі 1910-х - 1920-х років у подоланні старих образних стереотипів важливу роль відіграли представники студії «Блакитна лілія» на чолі з Є. Агафоновим, а також випускники Харківського художнього училища В. Бобрицький, В.Дьяков, М. Калмиков, Б. Цибіс, Б. Косарев, М. Міщенко, Г. Цапок, які увійшли до Харківського кубофутуристиного угруповання «Спілка семи». Білшість з них, як і Є. Агафонов, стали вимушеними емігрантами, а саме: В.Бобрицький, В. Дьяков, М. Калмиков, Б. Цибіс.

Представниками авангардного мистецтва 1920-х років серед харківських мистців стали, головним чином, художники театру - творці нової авангардної сценографії.. Це О. Хвостенко-Хвостов, Б. Косарев А.Петрицький. Особливо своєю універсальністю відзначився Анатоль Петрицький. Переїхавши в Харків в 1925 році, він активно долучився до авангардних пошуків не лише у сфері сценографії, але в книжковій і станковій графіці, в плакаті. Його творчість в цей період 1920-х років відзначається настроєм небувалого піднесення і величезних сподівань, яким був охоплений столичний Харків.

Мешкаючи в будинку «Слово», де проживало чимало представників цвіту української творчої інтелігенції. Анатоль Петрицький протягом 1925 - 1931 років створює портрети письменників, художників, а також діячів театральної сцени. Художник блискуче володів мистецтвом малюнку, вміло використовував декоративні прийоми. Свої зусилля він спрямовував на авангардні прийоми, звертаючись до деформації форми, розпластуючи її на площині, зображуючи модель з різних точок зору, в гротескному плані тощо.

Портретна серія Петрицького, що налічувала близько 100 образів, готувалася до видання, але її доля склалася трагічно. Трохи не всі портрети цієї серії були знищені. Дізнатися про них сьогодні хіба що з невеличкої вцілілої частини, що якимось чином вціліла. Це одиниці творів. Як і про розписи бойукістів, про основну частину того, що було створено, дізнаємося з фото або з репродукцій в періодиці. Доля самого ж авангардиста А.Петрицького на початку 1930-х років нагадує те, що відбулось з майстром стилю модерн - М. Жуком: Петрицький так само був заарештований по справі міфічного СВУ, але якось обійшлось. І далі А.Петрицький переорієнтовується на театр, відмовляється від подальших яскравих модерністських пошуків, живучи під ковпаком можливого арешту. Так само і Жук до кінця життя, залишившись в живих під час сталінського терору, весь час відчував по відношенню до себе якесь таємне табу.

Як і М. Жук, А. Петрицький в своїй портретній серії не оминув легендарного реформатора українського театру, актора і режисера Леся Курбаса (іл. 18). Правда, М. Жук малював графічний портрет Курбаса ще в Києві у 1919 році, коли той створював ще свій «Молодий театр», який у 1922 отримав назву «Березіль». Жук і зобразив цього творця модерного театру в стані заглиблених роздумів.

А. Петрицький звернувся до цього образу, коли Курбас, переїхавши зі своїм «Березолем» до столичного Харкова, розгортав тут свою діяльність. Це був 1929 рік. Все більше відчувалась напруженість обстановки. Вже наче пройшла дискусія, ініційована «зверху» відповідно до листа Сталіна

секретарю ЦК України Кагановичу про необхідність зруйнувати «хвильовим», на якій талановитий письменник Микола Хвильовий піддавався нещадній критиці. Але розпочався новий наступ - на школу «українського монументалізму» М. Бойчука. Насувалися важкі дні і для творця такого яскравого явища в українській художній культурі, яким став театральний колектив «Березолю», який не бявся експериментів, дотримувався авангардистської позиції, орієнтуючись на експресіоністські, конструктивістські, необарокові засоби.

Такий соціокультурний контекст певною мірою сприяє розумінню внутрішнього стану рано посивілого Курбаса в акварельному портреті А.Петрицького, що, зрозуміло, був знищений і дійшов до нашого часу як друкарський відбиток. Маестро на своєму поколінному портреті наче зробив крок вперед, ступивши на драбину, що так само зображеною діагонально, як і ряди книжок на полицях, до яких, зупинившись на мить у роздумі, він хотів потрапити. «За спогадами сучасників, пише Т. Павлова в його домівці, крім книжок, не було майже нічого» [49, с. 52]. Значної уваги мистець, будучи і театральним художникам, надавав графіці костюма зображеного персонажа [49, с.37]. В портреті Л. Курбаса завдяки характеру орнаментації відчутна фактура, вочевидь, в’язаного піджака.

У фотографії дійшов до нашого часу живописний портрет дружини Леся Курбаса - Валентини Чистякової (іл. 13). Народившись в сім’ї оперного співака, вона стала акторкою драматичного театру. В Києві вона грала і на сцені «Молодого театру»,виступала і в інших київських театрах, стала однією із засновниць «Березоля», пов’язавши свою долю з долею такої яскравої творчої особистості, яким був Лесь Курбас, фізично знищений у кривавому 1937 році. Переїхавши 1926 року з чоловіком до Харкова, вона залишалась його однодумницею, виступаючи на харківській сцені. Побувавши на виставі в «Березолі» за її участі, М. Хвильовий відзначив: «Сьогодні бачив гру артистки Чистякової - незрівнянна, модернізована парижанка!..» [3, с. 5]. Після арешту Леся Курбаса, як «українського буржуазного націоналіста» і

«формаліста», вона залишалась в місті, до 1959 року грала на сцені Харківського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка (таку назву з 1935 року отримав колишній «Березіль»).

Портрет В. Чистякової виконаний А. Петрицьким 1922 року. Тоді Скрипник ще мешкав у Києві, в 1919 робив декорації для курбасівського «Молодого театру», бачив гру акторів його театру. Це, вочевидь, і вплинуло на зміну стилістики його творів: мистець відходить від захоплення стилем модерн й імпресіонізмом, в роботах з'являються риси кубофутуризму. Дослідниця В. Рубан, аналізуючи стилістичні і композиційні особливості портрета В. Чистякової роботи А. Петрицького, писала: «Цей портрет ще не підпорядкований чіткому задуму серії,скоріше він лише передує йому, Тому стилістично портрет Чистякової вирізняється серед інших творів серії. У ньому відобразилася й певна нестабільність живописної манери художника, в якій можна виявити елементи стилістики кубізму й експресіонізму в поєднанні з живописною технікою експресіоністів. У той же час у цьому творі уже з усією виразністю виявилися композиційні особливості, які ляжуть в основу майбутніх портретних зображень Петрицького. Це насамперед діагональна композиція, яка дозволяє суміщати різні аспекти сприйняття постаті і на цій основі розвивати метафоричний супровід портретної характеристики.

За своїм емоційним станом портрет Чистякової вирізняється серед інших портретів Петрицького тим, що в ньому найвиразніше відображені духовна окриленість, молодече завзяття. У ньому наче відлунює романтична атмосфера перших пореволюційних років» [3, с. 5].

Якщо М. Жук створив портрет акторки Олімпії Добровольської в стилі модерн, то портрет її чоловіка Йосипа Гірняка (1895 - 1989), чи не найкращого актора «Березоля», то в авангардній стилістиці, вдаючись до геометризації, у 1928 році його портрет створив А.

Петрицький (іл. 16). Як і творець школи «українського монументалізму» М. Бойчук, він, Й. Гірняк, походив з Теребовлянського району Тернопільської обл. Тільки з іншого села. Акторську біографію Й. Гірняк розпочав у 1914

році, а наступного року вже працював в Театрі українських січових стрільців. З 1919 він розпочав співпрацю з «Березолем», а після розгрому цього модернізованого театру сталінською репресивною машиною і арешту Леся Курбаса, сам був заарештований і засуджений на три роки таборів. Доля поставилась до нього більш сприятливо, ніж до розстріляних 1937 року М. Бойчука і Л. Курбаса: він відбував заслання в Карелії, опинившись там разом з письменником- гумористом О. Вишнею, засудженим на десять років. У 1942 - 1944 роках, під час Другої світової війни, Й. Гірняк продовжив акторську діяльність у драматичній трупі Львівського оперного театру. 1944 року він разом з дружиною О. Добровольською емігрував до Австрії, потім - до Німеччини і врешті-решт - до США, де очолив український театр в Америці.

Як відзначає В. Рубан, образна концепція живописного портрета Йосипа Гірняка, що був знищений і зберігся як фото, викликана прагненням мистця «показати ремесло актора не в блиску театральних ефектів, а в непримітному плані життя, як повсякденну працю» [3, с. 22]. Квартири Гірняка і Петрцького знаходились поблизу, і вони товаришували.

Інтер'єр, в якому зображений актор на повний зріст, так само зажатий, як і в інших творах портретної серії. Тримаючи в руках текст ролі, він наче на мить застиг біля вікна, вертикальні лінії якого узгоджені з горизонтальними лініями, що йдуть від підлоги, а він однією ногою наче ступив на сходинку. «За самозаглибленістю, що визначається у погляді очей, - пише В. Рубан, - постає внутрішня зосередженість, відчувається інтенсивна інтелектуальна робота, пов'язана, певно, з обдумуванням образу якоїсь ролі» [3, с 22].

Розкриваючи певний характерний момент акторської праці, зазначає В.Рубан, мистець «не опускається до побутового прозаїзму.

Він зберігає певну долю монументальної репрезентативності і дає відчути, що перед нами неординарна побутова сцена. Разом з тим Гірняк сприймається не просто як модель, що позує художникові, а саме як актор, готовий виголосити певний монолог» [3, с. 22]. Крім того, В. Рубан вбачає позицію Петрицького, коли він звертається до зображення діячів театру,

«уникати прямолінійності у використанні атрибутів акторської професії, а підкреслювати, виявляти ті індивідуально-неповторні риси, які визначаються натурою, вдачею та зовнішнім виглядом моделі. А це, в свою чергу, спонукало до активних пошуків відповідного асоціативного супроводу, що спричиняв поглиблене звучання образу [3, с. 22]. Неординарності образу Й. Гірняка додає і костюм актора - трикотажний светр з глибоким трикутним вирізом на грудях в ромбиках, як і гольфи, і штани в квадратиках.

Одним з перших портретів акторів роботи А. Петрицького, виконаних і в мистецтві графіки (олівцем на папері), і, вочевидь, як живописний твір, був портрет київського актора Євгена Коханенка. Щодо техніки виконання останнього (іл. 15) В. Рубан писала: «За фотовідбитком важко встановити, яким саме матеріалом користувався Петрицький для моделювання об'ємно-пластичних форм. Це могла бути сангіна, пастель, а можливо, й інший матеріал. З першого погляду поєднання техніки живопису і графічного рисунка може здатися неорганічним і може викликати вагання щодо завершеності портрета. Можна допустити, що графічна техніка використана лише як підготовчий засіб для точнішого моделювання форми засобами олійного живопису. Звичайно, розвіяти сумніви міг би оригінал твору, який, напевно, назавжди втрачено» [3, с. 7].

Актор Євген Коханенко, виходячи з цього ж джерела, своєю дієвою натурою і колоритною зовнішністю не раз притягував увагу Петрицького. На цьому портреті на повний зріст, виконаному у 1924 - 1925 роках, він зображений по діагоналі, тонучи у м'якому фотелі, палячи трубку і з іронічним поглядом очей, що виказує людину, що знайшла себе.

На іншому погрудному портреті Є. Коханенка, намальованому Петрицьким олівцем на папері у 1925 році (іл. 14), автор, знову розмістивши зображення по діагоналі, зосереджується на моделюванні голови актора довгими штрихами, округленими лініями, залишаючи висвітленими ліву частину лоба та праву частину щоки та сорочку, що виглядає з-під отвору

піджака. Така контрастність надає образу загостреності, напруженості, допомагає розкрити його дієвість, енергію.

Як друкарський відбиток дійшов до нашого часу портрет акторки Ганни Мещерської (іл. 17). Ганна Мещерська (1876 - 1951) - одна з найталановитіших українських акторок своєї доби (справжнє прізвище Пащенко), яка грала на професійній сцені з 1895 року, виступаючи в театрах Києва, Харкова, Полтави, Дніпра (тоді Дніпропетровськ). У своїй грі вона поєднувала традиції старого психологічного театру з новітніми досягненнями доби. Погрудний графічний портрет Ганни Мещерської роботи Петрицького з притаманною йому манерою підкреслити в композиції діагональ в розміщенні образу було розміщено на обкладинці журналу «Нове мистецтво» (1926, No 16). Виконано цей портрет з приводу 50-річчя від дня народження акторки, яка в той час працювала на сцені Полтавського театру ім. Т.Г. Шевченка. «Особливої жвавості композиції, - писала В. Рубан, - надають зображення дрібних постатей прихильників таланту актриси. Виконані з надзвичайною імпровізаційною легкістю, вони надають розважливості і значною мірою компенсують деяку скутість, притаманну портретному зображенню самої Мещерської» [3, с. 15].

Інші мистецькі засоби Петрицький застосовує в акварельних портретах діячів сцени, а їх абсолютна більшість серед виконаних у різних техніках.. Це портрети акторок Валентини Варецької (іл. 20) і Любові Гаккебуш (іл. 25), а також акторів Костянтина Кошевського (іл. 19), Семена Бутовського (іл. 21), співака Івана Паторжинського (іл. 24), акторів і режисерів Мар’яна Крушельницького (іл. 23), Василя Василька (іл. 27), Гната Юри (іл. 28) і композиторів Михайла Вериківського (іл. 22) та Пилипа Козицького (іл. 26). Лише шість з них дійшли до нашого часу - В. Варецької і Л. Гаккебуш, М. Крушельницького і В. Василька, С. Бутовського і П. Козицького. Інші - або ж у фото, або ж як друкарські відбитки.

У цій акварельній серії в стилістиці А. Петрицького відбуваються помітні зміни: він явно відходить від кубофутуристичних експериментів, від гострих ліній і штрихів, натомість з’являється більше округлості в зображених

формах, плямах, лініях. Особливо це простежується в образі на той час видатної, а нині призабутої української актриси Валентини Варецької (1900 - 1981), яка грала на сценах Київського театру ім. І. Франка, Харківського театру ім. Революції та ін. На створеному Петрицьким портреті представлена акторка В. Варецька (іл. 20), якій особливо вдавалися образи жінок своєї епохи - активні, впевнені в собі, сповнені почуття власної гідності. Вона зображена сидячою у фотелі, зосередженою в собі. На обличчі мистець підкреслює її великі блакитні очі. В. Рубан, аналізуючи цей портрет, наголошує на плавних ритмах «гнучких ліній, що виявляють характерні для жіночої натури округлості тіла.

Завдяки цьому чіткіше виявляється пластична структура постаті, а разом а разом з нею і ніжність жіночого єствв» [3, с. 28]. Далі авторка продовжує: «У переконливості створеного образу важлива роль належить колірному вирішенню портрета. Поєднання небагатьох, але насичених і дзвінких кольорів - синього, вохристо-жовтого і чорного, з вкрапленнями червоного і блакитного, створюють мажорну гармонійну тему, яка підкреслює життєствердну, хоча й драматично-напружену внутрішню мелодію образу» [3, с. 28].

На відміну від долі портрета В. Варецької, який зберігся в оригіналі, значно менше повезло портрету Любові Гаккебуш (1888 - 1947), яка разом з такими корефеями, як П. Самійленко, В. Чистяковв, А. Бучма, І. Мар'яненко, М. Крушельницький, буквально революціонізувала акторську гру в українському театрі, осучаснивши її відповідно до нової доби. Петрицький виконав два варіанти портрета Любові Гаккебуш. Перший йому не сподобався, і він, на прохання моделі, був подарований їй. Саме він і зберігся. Другий варіант, на жаль, втрачено. І, можливо, там мистцеві більше вдалося створити синтетичний образ Любові Гаккебуш, як непересічної творчої особистості.

Ця актриса відзначалась дуже виграшною зовнішністю. За згадкою В.Чистякової, вона нагадувала їй «фаюмські портрети» та фантастичні жіночі образи. Різьблені «риси Гаккебуш прикривались великими очима з ледь

жовтуватими повіками трагедійної актриси» [3, с. 49]. На цьому першому варіанті портрета Гаккебуш, виконаному десь на початку 1930-х років (іл. 25), що зберігся, мистець зобразив Гаккебуш у стані, коли вона «присіла на стілець, поклавши на його спинку руки так, що виразно простежується їх гнучка пластичність, яка особливо відчутна в кистях і довгих тонких пальцях. Таке розташування постаті позбавляє позу стійкості і при зовні спокійному стані портретованої створює відчуття внутрішнього пориву, який з найбільшою ясністю концентрується в енергійному повороті голови і виразі обличчя, позначеному активною роботою думки. Цей вираз і дозволив художникові передати саму суть творчого єства актриси, її високий інтелектуалізм» [3, с. 49]. Мистець намагається спрямувати і колірне вирішення портрета, поєднуючи охристі, блідо-бузкові і чорні кольори, а для підсилення контрастності додає червонуваті тони на спинці стільця. Для підкреслення жіночості, зупиняючись на костюмі акторки, наділяє його оборками і глибоким вирізом на грудях.

У таких же теплих вохристих тонах виконані А. Петрицьким і портрети акторів і режисерів Семена Бутовського (іл. 21) і Мар'яна Крушельницького (іл. 23), оригінали яких так само дійшли до нашого часу. Про С. Бутовського на сьогодні відомо зовсім мало, хоча свого часу він виступав як співак у театрі М. Садовського, в якому ставили і драматичні вистави, і опери. Потім він брав участь у створенні театру музичної драми в Києві. Як режисер він створив чимало постановок оперних вистав у різних українських театрах.

Як відзначала В. Рубан, акварельний портрет С. Бутовського, вочевидь, було створено А. Петрицьким в Харкові, де в 1931 році (дата виконання) перебував мистець. Актор сидить чи на табуреті, чи на тумбі, а оточення не претендує на конкретну достовірність.

Можливо, так начерково показані куліси. Актор глибоко замислився. «При загальному теплому вохристо-червонястому колориті ще гостріше видається погляд голубих очей, а контраст їх виразу зі спокійним жестом складених рук, - писала В. Рубан, - утворює певний смисловий дисонанс у

характеристиці натури портретованого» [3, с/ 29]. І хоча, на перший погляд, портрет С. Бутовського видається найбільш традиційним в портретній галереї Петрицького, однак його виразність «тісно пов'язана з експресивними особливостями графічно-лінійної манери художника, що стане визначальною для всієї серії» [3, с. 29]. У такій же теплій гамі кольорів створено портрет улюбленця театральної публіки, талановитого актора і режисера кузбасівської школи Мар'яна Крушельницького (1897 - 1963), наділеного високою внутрішньою культурою. За свідченням сучасників, цей темпераментний актор з виразним голосом, добродушною усмішкою, якоюсь незбагненною чарівністю швидко завойовував симпатії глядачів [3, с. 29]. Як це не раз робив Петрицький, він подає образ видатного українського актора відокремлено від будь-яких ознак професійної діяльності, зобразивши Крушельницького в негоду, коли падає сніг, а він, укутаний в тепле пальто і з тростиною в руці прямує кудись вулицею. Петрицький знову і знову зупиняється на зображенні одягу портретованого, покриваючи хвилястим візерунком пальто і кашкет. Сам образ актора наділений доброзичливою гротескністю, і це був один з характерних творчих засобів мистця. А те, що художник показав Мар'яненка на прогулянці взимку, додає образу романтичності.

Особливим художньо-образним ладом притягують увагу ще три із збережених акварельних портретів А. Петрицького, а саме: портрет композитора Михайла Вериківського 1930 року (іл. 22) і виконані у 1931 році портрети композитора Пидипа Козицького (іл. 26) і режисера й актора Василя Василька (іл. 27). З композитором і диригентом Михайлом Вериківським (1896 - 1962) мистець співпрацював у Харківському оперному театрі. Його акварельний портрет роботи А. Петрицького, як писала В.Рубан, дійшов до нас у чорно-білій фотографії, тому і наводить його саме таким [3, с. 45], Утім, в процесі нашого дослідження було виявлено, що оригінал цього портрета зберігався в приватній колекції Л.М. Гиммель-Рейх у Києві і у 1977 році був придбаний Миколаївським художнім музеєм ім. В.В. Верещагіна, де й

зберігається. Він виконаний не просто в техніки акварелі, як відзначала В.Рудан, а і з додаванням туші і вражає своїм лаконізмом, контрастністю.

Композитор зображений стоячим перед пюпітром з нотами, піднявши вгору диригентську паличку. Його постать, зсунута у правий бік аркуша майже до його краю, контрастно виділяється на світлому тлі. Цей прийом надав можливість мистцю показати розмах рук диригента, що складають один з найважливіших елементів образної характеристики. Звертає на себе увагу, як один з основних елементів композиції, велика темна пляма округленої форми, що наче розтікається вгорі правої частини аркуша. Вона увиразнює форму рук, лінію диригентської палички, «становить могутній акорд, що легко асоціюється із звучанням диригованого Вериківським незримого симфонічного оркестру» [3, с.45]. На нові цікаві засоби, застосовані Петрицьким в цьому портреті, вказують поєднання чорної туші, що переважає в колірному вирішенні твору у порівнянні із вживанням різних відтінків вохри. Це і уможливило відтворення в омпозиції напруги відповідної сили.

Пилип Козицький (1893 - 1960) у 1925 - 1935 роках, тобто у той час, коли Петрицький працював головним художником Харківського театру опери і балету, був головою Вищого музичного комітету Наркомосу УРСР і між ними мали бути офіційні службові стосунки. Але сам портрет схиляє до дуки, що стосунки були скоріш за все досить дружніми, приятельськими. Мистець зображує композитора поглибленим в творчий процес в стані натхненної одухотвореності. Композиція портрета, як відзначає В. Рубан, «пройнята нездоланною могутньою енергією, дає виразне відчуття звучання мажорної музики, сповненої сильних, темпераментних акордів. Нюансуванням емоційного стану композитора Петрицький досягає справжньої поліфонічності у розробці провідної теми портрета, що визначається утвердженням творчого начала в людині» [3, с. 54]. Атмосфера напруженості, піднесеності передається і діагональними рухами ліній і мас, просторовим ступінчастим ритмом останніх, що наростає знизу догори, прискорюючись. Кольорова гама витримана в м’яких охристих тонах з додаванням умбри туші.

Орнаментальний декор краватки додає вишуканості елегантному костюму зображеного.

Портрет Василя Василька, якого в 1926 році малював і М. Жук, у виконанні А. Петрицького набуває зовсім іншого звучання, вражаючи своєю монументальністю. Видатний український режисер і актор В. Василько (1893 - 1972) зустрічався з Петрицьким ще у 1918 році в Києві в «Молодому театрі» Л. Курбаса, де Петрицький працював головним художником, а Василько грав на сцені. Актор відзначався гарними зовнішніми даними для діяча сцени: високий на зріст, величність постави, красивий тембр голосу, виразне еліпсоїдне обличчя з крупним носом і вольовим підборіддям. Петрицький зобразив Василька (іл. 27) в його харківський період, коли той очолював Харківський Червонозаводський театр. Василько зображений в момент, коли він підійшов до столу і гортає сторінки книги, начебто обдумуючи роль. Голова і руки актора показані об’ємно, а поясне зображення постаті позад стола - площинно. Рухлива тінь, що падає від пальців, допомагає створити уявлення, що пальці наче рухаються. Жест руки підкреслено широкою темною смугою, що тягнеться від кисті руки вгору і підтримується іншими темними різноспрямованими смугами на піджаку, стопці книг на столі та за плечима маестро. Колорит будується на протиставленні охристих і блідно-фіалкових тонів.

В будь-якому із створених А. Петрицьким портретів діячів української сцени досліджуваного періоду для розкриття індивідуального образу портретованого мистець знаходив все нові і нові виражальні засоби. Про це свідчать і портрет актора, режисера, драматурга Костянтина Кошевського (іл. 19) і опонента Леся Курбаса - Гната Юри (іл. 28). Костянтин Кошевський (1895 - 1945) був одним з тих діячів української сцени, хто нестримно прагнув до оновлення українського театру, його ствердження на засадах європейської культури.

Його характер відзначався нервозною експресивністю.

На портреті, що виконувався у 1928 - 1930 роках, мистець малює Кошевського сидячим у незручній позі у фотелі підковоподібної форми. Майстер вдало використовує один із своїх авангардистських прийомів - зображення моделі з різних точок зору, завдяки чому його в'юнка, гнучка постать видає напружену зосередженість. Цьому враженню сприяє ще й діагональний рух піднятої вгору лівої руки з сигаретою. У створенні такого екзальтованого образу Петрицькому допомагала ритмопросторова організація композиції, «яка викликає досить виразне відчуття кругового огляду портретованого. При цьому виникає враження рухливої мінливості виразу обличчя зображеного і створюється відчуття розвитку його характеру» [3, с. 18].

І останній портрет з галереї образів діячів сцени А. Петрицького- український актор і режисер Гнат Юра (1887 - 1966), який у 1920-і роки виступав як опонент Леся Курбаса, авангардистських спрямувань його театру, протиставляючи їй систему реалістичного психологічного театру МХАТу, якої дотримувався. Петрицький застосував чимало нових засобів, щоб надати портрету актора і режисера театру ім. Франка в Києві рис карикатурності, гротеску, перетворити його в шарж.

Постать Гната Юри, одягненого у клітчасті пальто і штани, майже квадратна. У правій руці він тримає невелику валізку з написом «Вій», вказуючи на свою причетність до української драматургії, а піднятою вгору лівою рукою вказує на зображений справа вгорі Кремль. Від правого плеча під ліву паху тягнеться паперова стрічка з написом «Московская печать приветствует театр им. Франка», а знизу догори з кишені вилазить інший текст: «ЗАГРАНИЧН», який можна сприймати як зашифрований натяк Зображене обличчя Гната Юри з чудернацьким кашкетом, знову в клітинку, не видає ніякого творчого натхнення. Але автор текстової частини альбому «Анатоль Петрицький. Портрети сучасників» В. Рубан чомусь не звернула уваги на деталі композиції цього твору, відзначивши, що мистець зобразив Юру «з добродушним гумором» [3, с. 60], і це викликає сумніви.

В 1920-і роки в Україні набуває розвитку кінематограф, було створено кілька німих стрічок. Актори театральної сцени знімалися в фільмах, що виходили в прокат. Водночас набуває розвитку мистецтво кінорекламного плакату, що має на меті рекламування, просування, популяризацюя фльмів. Окрім текстових елементів, кіноплакат включав і художні елементи, що показували головних героїв, передавали атмосферу, конфлікти фільмів. Збереглися кіноплакати до фільмів «Тарас Трясило» (іл. 29) і «Джиммі Гіггінс» (іл. 30), в яких знімався Амвросій Бучма (1891 - 1954) - один з найвірніших прихильників театральних експериментів Леся Курбаса.

Фільм «Тарас Трясило» був знятий на Одеській кінофабриці ВУФКУ у 1926 році за однойменною поемою Володимира Сосюри Інші його назви - «Повість про гаряче серце» або «Татари». В ньому йдеться про боротьбу запорозьких козаків у XVII ст. на чолі з гетьманом Тарасом Трясилоюм проти польської шляхти. У головній ролі знімався А. Бучма. На плакаті абсолютну більшість площини аркуша займає голова актора з мужнім, усміхненим обличчям на світло-вохристому тлі в ролі Тараса Трясили. Напруженість композиції створюється як завдяки колірним контрастам, так і і діагонально спрямованим смугам насиченого тону вохри з назвою фільму і вершниками нагорі зліва і чорної трикутної форми плями праворуч, що перегукується з темним волоссям гетьмана, додаючи загостреності плакату. ц Сценарій п’єси «Джиммі Гіггінс» за однойменним романом американського письменника А Сінклера у 1920-і рр. розробив у свій харківський період Л. Курбас і ставив цю виставу у театрі «Березіль». У п’єсі йшлося про боротьбу американських робітників проти капіталістів, яку очолював Джиммі Гіггінс. Однойменний український, на той час ще німий фільм, вийшов у прокат у 1928 році. Головну роль полум’яного революціонера грав А. Бучма. На кіноплакаті по діагоналі на зрізаному трикутнику аркуша яскраво-жовтого кольору зображено молодого Джиммі Гіггінса, що підкреслює його світлу натуру. Тут же подано образ героя як молодого красеня і назву фільму, а також прізвище виконавця цієї ролі - А.Бучми. Праворуч - наче зрізане в кадрі обличчя Джиммі Гіггінса

вже у поважному віці із люлькою, яку курить, а ліворуч внизу дрібним планом олови борців з капіталізмом. Вжиті засоби, пов’язані з контрастністю, геометризацією, спрацювали на досить вдале образне рішення проаналізованих рекламних кіноплакатів.

Висновки до розділу 3.

1. Вперше систематизовано мистецькі твори з портретами українських акторів доби українського національного відродження. Показано, що авторами портретів діячів української сцени були представники різних мистецьких напрямів, насамперед модерну і авангарду.

Виявлено і введено до наукового обігу оригінал портрета композитора і диригента Харківської опери М. Вериківського роботи мистця-авангардиста А. Петрицьког , а також проаналізовано його портрет гротескного характеру із зображенням актора і режисера Гната Юри і розкрито негативне ставлення мистця до театральної системи цього діяча української культури, спрямовану на її русифікацію.

2. Вперше наочно показано, що портрети діячів української сцени цього періоду представлені в різних видах мистецтва - від просторових (живопис, графіка, скульптура) до просторово-часових (кіномистецтво). Серед жанрів переважала графіка, що вирізняється різноманітністю технік і авторських стилів.

3. Вперше виявлені типи портретів українських акторів в українському мистецтві першої третини ХХ ст. Показано, що такими були камерні і репрезентативні портрети, притім переважали камерні, а також костюмований портрет, коли для мистця важливе значення в розкритті образу надавалось костюму актора. За особливостями композиційної побудови вирізнялись портрети погрудні, поясні, поколінні і на повний зріст. Розкрито, що найбільше темі театрального актора приділили увагу майстер стилю модерн М. Жук і авангардист А. Петрицький, які створили свої галереї діячів української сцени тієї доби, часом зображуючи одних і тих же діячів, але в різних стилях.

4. Образно-стилістичний аналіз творів з образами акторів в українському мистецтві доби національного відродження першої третини ХХ ст. показав прагнення авторів представлених в дослідженні портретів до використання найновіших мистецьких засобів в стилі модерн (М. Жук), кубофутуризму, конструктивізму (А. Петрицький) і необароко, як це зробив українець-авангардист світового рівня О. Архипенко в портреті диригента В.Менгельбурга, виконаному спеціально для подарунку м. Києву з нагадуванням про прихильність до своєї батьківщини, своєї етнокультури, до її козацького бароко.

РОЗДІЛ 4
ОБРАЗИ ДІЯЧІВ ТЕА-КІНОМИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

4.1. Падіння інтересу до театральної тематики в українському мистецтві з початком сталінського терору.

1933 року в тодішньому ще столичному Харкові пройшов всесоюзний конкурс на встановлення пам'ятника Тарасу Григоровичу Шевченку. Переможцем конкурсу було оголошено російського скульптора Матвія Манізера. Хоча в мистецтві вже і розпочиналась інспірована радянською владою боротьба з авангардним мистецтвом, все ж у загальній композиції пам'ятника з його гранітними п'єдесталами ще відчуваються зв'язок з архітектонами К. Малевича, а «на виступах архітектурної спіралі, що обгортає одинадцятиметровий тригранний пилон з фігурою Шевченка, розмісились шістнадцять статуй, які символізують безперервне зростання революційної боротьби - від непокірних бунтарських образів Т Г. Шевченка», відзначає М. Чернова, і до начебто російських революцій 1905 і 1917 років [51, с. 16].

При створенні цих образів скульптору позували, розігруючи свої ролі і увічнивши в бронзі театральну гру актори харківського театру «Березіль» Н.Ужвій, А. Бучма, І. Мар'яненко, О. Сердюк. «Першу композиційну групу відкриває статуя кріпосної селянки з немовлям під назвою «Катерина», оспівана Т. Шевченком в однойменній поемі» [51, с. 22]. Не відразу вдалось знайти потрібний жест: спочатку акторка охопила голову рукою, що могло сприйматись як відчай. Але в роботі над образом було знайдене найбільш вдале поетичне рішення: Катерина - Ужвій (іл. 31) наче на хвилинку зупинилась, притиснувши дитину до грудей. В її образі знайшли втілення «чистота, почуття власної гідності, гордість жінки і матері» [51, с. 22].

Біля ніг Катерини - вмираючий гайдамака, а над ним - у позі, сповненій рішучості, повстанець з косою, орлиним поглядом, вольовим підборіддям, налаштований на рішучу сутичку. Для цього образу позував молодий тоді

актор курбасівської школи - Олександр Сердюк (іл. 32). Закарбований у бронзі, він і сьогодні притягує увагу своєю статною фігурою, красивою головою, атлетичними грудями, що проглядають крізь розірваний комір сорочки, яка вільними складками уходить в широкі шаровари. Цей образ асоціюється з образом Яреми з поеми Т. Г. Шевченка «Гайдамаки» - учасника визвольної боротьби українського народу, відомої в історії під назвою «Коліївщина» і жорстоко придушеної російським царським військом.

Глибоким драматизмом просякнутий образ повстанця часів Коліївщини в трактовці Амвросія Бучми, зображений біля ніг повстанця з косою (іл. 32). Наче згасає погляд цього смертельно пораненого гайдамаки. Передсмертні судороги звели пальці його ніг. Опершись на лікоть лівої руки, він ледь утримує вертикальне положення торса, голови. Його обличчя спотворене неймовірним болем, але такі люди ніколи не видають стогін - вмирають незламними. Напружена експресія в акторській ролі Бучми знайшла відображення в його скульптурному образі. Як згадував актор пізніше, позувати було надзвичайно важко: слід було застигнути в одному напруженому стані і витримати його протягом 8 - 9, а часом і 12 годин на добу. Але прцював актор з великим натхненням і задоволенням. «Стояти поряд з великим поетом як скульптурне втілення його творчості - це велика честь!» - писав він згодом [51, с. 26].

Актор великого внутрішнього темпераменту О. Сердюк завжди намагався використовувати надто скупі засоби зовнішнього вираження.

Він завжди чітко відпрацьовував будь-яку позу, жест, міміку, погляд, щоб відтворити внутрішній стан героя, якого грає. Це простежується і в образі гайдамаки, який намагається розірвати пута. Для цього образу, як і для гайдамаки з косою, так само позував О. Сердюк (іл.34). Цей образ відзначається неабиякою мужністю.

Багатогранний характер героя-повстанця зі зв’язаними руками і ногами зіграв, позуючи скульптору, й Іван Мар’яненко (іл. 33). Його тіло змордоване, але могутній дух перемагає фізичний біль. Про це свідчить стомлений погляд

його розумних очей, міцно стиснуті губи, уперте підборіддя, підкреслене пишними вусами, що так живописно звисають. Разом з тим, це були останні ролі, блискуче зіграні цими видатними представниками української сцени у такий незвичний спосіб і закарбовані в бронзі, на порозі страшних трагедій, піком яких стане криввий 1937 рік.

Наскільки відчутно змінювалась атмосфера в художньо-культурній сфері, свідчить і розгубленість майстрів образотворчої галузі.

Авангардистам закінчували Санкт-Петербурзьку академію мистецтв, навпаки почала надаватись перевага. З розгромом у 1934 році Київського художнього інституту як розсадника формалізму і «Бастилії українського націоналізму», туди з Одеси було запрошено представника реалістичної школи Павла Волокидіна, а з Харкова - Михайла Шаронова. П. Волокидін у 1935 році створює портрет видатної української співачки Зої Гайдай, яка входила до складу театрального колективу оперного театру в Харкові, а із втратою Харковом у 1934 році столичноо статусу була переведена до нової української столиці, де вона стала солісткою київської опери.

На портреті співачку Зою Гайдай зображено у досить рухливій позі, коли вона присіла на тапчан, можливо, після виконання якоїсь арії і замислилась (іл. 36). Її елегантна постать у темній сукні на сіро-голубоватому тлі виглядає красивим силуетом, нагадуючи про одеську школу доби модерну, перегукуючись з творами Петра Нілуса. У тому ж 1935 році інший представник реалістичної школи М. Шаронов з Харкова, долучившись до столичного мистецького вишу, створює портрет балерини (іл. 35). Вправний портретист, представник неокласицизму в українському мистецтві, він продовжує дотримуватись притаманних йому художньо-естетичних принципів з орієнтацією на граничний лаконізм. Модель відтворена в погрудному зображенні в червоній кофточці, що сприймається суцільною яскравою плямою, з глибоким вирізом на грудях, крізь який виглядає мережана біла сорочка, що надає жіночості досить вольовому виразу її обличчя.

В 1936 - 1937 роках, коли розгорнулась широкомасштабна кампанія арештів представників української творчої інтелігенції сталінськими каральними органами, образи якихось конкретних діячів української сцени вже не з'являються на картинах українських мистців. Утім, звертає на себе увагу твір Івана Їжакевича «Перебендя» (1938). Їжакевич хоч і був іконописцем, але свого часу закінчив С.-Петербурзьку академію мистецтв, а в 1930-і роки переключається на світську тематику, приділяючи особливу увагу творчості Тараса Шевченка. У вірші «Перебендя» поет започаткував образ українського кобзаря як народного співця. Мистець у цьому живописному творі створює глибоко поетичну картину, коли наче все довкілля зачароване грою і співом відтвореного образу.

З початком Другої світової війни у 1939 році і введенням радянських військ на землі Західної України обстановка страху і розгубленості продовжувала панувати в художньо-культурній сфері навіть серед представників реалістичного напряму, до яких сталінський режим ставився більш поблажливо. Але й їхня творчість не відзначилась будь-якими новими здобутками, тим більше в портретах з образами українських акторів. Як виняток може розглядатись талановитий скульптор з Полтавщини Григорій Пивоваров (1908 - 1942), який 1931 року закінчив КХІ. Його портрети представників української творчої інтелігенції 1930-х років, відносяться до кращих досягнень українського образотворчого мистецтва першої половини ХХ ст. Портрет кінорежисера О. Довженка (іл. 38), створений Г.Пивоваровим у 1940 році в мармурі за силою психологічної характеристики, виразністю ліплення відноситься до кращих надбань тогочасної української пластики. Утім, вже невдовзі, з початком німецько-радянської війни влітку 1941 року, він пішов на фронт і наступного року загинув. Розпочиналось лихоліття нової війни. Театри і актори евакуйовувались вглиб країни або ж, не маючи такої змоги, залишались на окупованій території. Тема діяча сцени в українському образотворчому мистецтві відходить в минуле аж до другої половини 1940-х років, після перемоги над фашизмом.

Першим, хто зробив рішучий крок в поверненні до зниклої теми в репертуарі українського образотворчого мистецтва, став видатний український живописець Олексій Шовкуненко (1884 - 1974), який у 1946 році створює живописне полотно «Бандуристка» (іл.39), на якому показав зображену в яскравому національному вбранні молоду українську жінку великої життєствердної сили духу з улюбленим народним інструментом. В звучному акорді зазвуали червоні, сині, охристі кольори.

В абсолютно іншій тональності виконано портрет роботи цього майстра української акторки Наталії Ужвій в ролі Ранєвської (вистава «Вишневий сад» за А. П. Чеховим) вже наступного 1947 року і так само в олійній техніці (іл. 40). Перед очима глядача постає образ витонченої пані в дивовижному капелюсі з пір'ям, світлій сукні з воланами, розквітчаній голубувато-рожевими відтінками, як і парасолька у неї на колінах, нагадуючи про цвітіння вишневого саду, що залишається лише в спогадах.

Того ж 1947 року О. Шовкуненко виконує портрети оперних співаків - Марії Литвиненко-Вольгемут (1892 - 1966) з її сильним, чистим лірико-драматичним сопрано, яка стала першою виконавицею провідних партій українських композиторів, і Віктора Будневича (1889 - 1957), який володів досить сильним голосом широкого діапазону, що дозволяло йому виконувати навіть басові партії. На портреті М. Литвиненко-Вольгемут (іл. 41), виконаному в змішаній техніц із застосуванням акварелі і пастелі, співачка представлена сидячою у фотелі в поколінному зображенні. ЇЇ погляд спрямований кудись вдалину. Вона вдягнена в хутряне напівпальто насиченого густого коричневого кольору з червоними відтінками. Особливу увагу мистець зосереджує на її правій руці, якою співачка оперлась на ручку фотеля, виділяючи руку світлом, а від неї погляд глядача прямує до ордена на грудях з протилежної лівої сторони, що виглядає з привідкритого одягу.

В портреті В. Будневича (іл. 42) майстер звертається до акварельної техніки, блискуче володіючи нею. Портрет написаний на пленері. Все навколо наче просякнуто сонячним світлом, під впливом якого змінюються природні

кольори, нагадуючи про досягнення імпресіоністів, про те, що імпресіонізм, заборонений естетикою соціалістичного реалізму, нікуди не зник і може продовжувати свій розвиток. Написаний широкими мазками пензля, портрет вражає свіжістю,наповненістю сонячним світлом.

Якщо портрет В. Будневича виконаний у досить обмежені кольоровій гамі, хоч і на відкритому повітрі, то портрет балерини Скорульської (іл. 43) вражає своєю багатобарвністю. Її костюму мистець приділяє особливу увагу, як в легендарні 1920-ті ставився до театральних строїв Анатоль Петрицький. Балерина Скорульська зображена в інтер'єрі, біля станка. Шовкуненко наче спеціально показує її в поколінному зображенні, щоб відтворити красу її яскраво-жовтої спідниці з блакитним поясом, наче просякнутої світлом оранжевою жакеткою і яскравим червоним бантом на голові.

Після такого прориву теми актора в українському мистецтві другої половини 1940-х років, так сміливо був здійснений О.Шовкуненком - корифеєм українського живопису, пробуксовка продовжувалась і надалі. На початку 1950-х років як приклад поодинокого звернення до теми театру можна вважати харківського мистця Василя Лозового (1926 - 1993), який, повернувшись з фронту, вступив до Харківського художнього училища, яке закінчив 1952 року. Тоді й була створена його акварель «Король Лір» (іл. 44), де цей головний герой шекспірівської п'єси зображений в стані, схожому на божевілля. У 1959 році до створення образу акторки Харківської філармонії, майстрині художнього слова Олександри Лесникової (1926 - 1982) звернувся інший харківський мистець, який навчався в Харківському художньому інституті в 1937 - 1941 роках, але закінчив його після повернення з фронту у 1947 році, - Сергій Солодовник (1915 - 1991).

Мистець обирає вертикальний формат, зображуючи свою модель в поколінному зрізі, щоб виразніше показати її натхненний стан, коли вона, виставивши перед собою руки і піднявши голову, декламує якийсь літературний тввр (іл. 45). Портрет акторки в чорному костюмі чітким силуетом домінує в просторі, притягує увагу своїм лаконізмом,

високопрофесійним володінням рисунком С.Солодовником - учня М. Самокиша в Харкові.

Солодовник був вправним портретистом, рисувальником, залишив чимало замальовок портретів художників, товаришував з харківськими акторами, а ось на театральний портрет наче існувало табу ще з часів знищення театру «Березіль» з початком сталінських репресій. І ця тенденція простежується і в інших художніх центрах України, навіть ще в 1960-і роки, тобто після смерті Сталіна і настання хрущовської «відлиги». Помітно поширюється хіба що образ українського народного співця - кобзаря.

На початку 1960-х київський графік Олексндр Данченко (1926 - 1993) створює свої ліногравюри «Кобзар Гнат Гончаренко» (іл. 47) і «Кобзар Михайло Кравченко» (іл. 48). Учень таких корифеїв, як В. Касіян, О.Пащенко, І. Плещинський в КХІ, С. Данченко робить важливий крок у відновленні мистецтва ліногравюри, дискредитованого за часів нищення сталінським режимом українського мистецтва доби 1920-х років і розстрілу бойчукіста І.Падалки, в творчості якого лінорит займав досить вагоме місце. Образ Кобзаря з'являється і в монументально-декоративному мистецтві, так само дискредитованого після розгрому в 1937 році школи «українського монументалізму» М. Бойчука, на початку 1960-х починає знову нагадувати про себе. Про це свідчить монументальне панно «Кобзар» (іл. 50), виконане сімейним подружжям - мистцем Степаном Кириченком (1911 - 1988), який навчався в КХІ ще у бойчукіста М. Холостенка, та його дружиною - мозаїчисткою Надією Клейн. Захоплюючий образ кобзаря в новій техніці (оргскло) створює скульптор М. Білик в своєму творі «Балада про подвиг» (іл. 50), хоча це рідкий випадок, бо майстри цього жанру продовжують віддавати перевагу класичним технікам, як, наприклад, М. Морозов в погрудному портреті акторки Поліни Нятко, виконаному в мармурі (іл. 46) або Олександр Ковальов (1915 - 1991) в пам'ятнику Миколі Лисенку в Києві (іл. 51), відлитому в бронзі в 1965 році.

Важливою подією доби 1960-х років стало звернення до забороненої радянським режимом теми - образа Леся Курбаса, розстріляного за відмову підкоритися насаджуваним радянською системою її антихудожнім принципам. Автором першого портрета Леся Курбаса після часів сталінського терору у 1965 роц став харківський живописець і графік Сергій Бесєдін (1901 - 1996). Витончений майстер рисунку, вправний портретист, який створив чимало портретів письменників і художників, Бесєдін до того ж сам був мешканцем будинку «Слово», де в страшному 1937 році йшли безкінечні арешти представників української творчої інтелігенції. Бесєдін сам мав красивий співочий голос, і, вочевидь, як сучасник Леся Курбаса, відвідував його вистави. Свій графічний портрет легендарного українського актора і режисера мистець виконав із застосуванням вугля і крейди (іл. 52). Мистцю вдалося відтворити горіння душі легендарного майстра української сцени. Правда, через відсутність будь-яких документальних матеріалів забороненого державною системою мистця іконографія образу постраждала.

Наступного 1968 року з’явилися нові твори на театральну тематику - пастель одеського мистця К. Ломикіна «Перед виступом» і портрет видатного українського скрипаля Олега Криси роботи В. Білика. Костянтин Ломикін (1924 - 1993), наче надихаючись творчістю Е. Дега, коли в мистецькому середовищі, після багатьох років заборони, посилилась увага до імпресіоністів, відтворив атмосферу занять в балетному класі, красу напружених рухів юних балерин (іл. 53). В. Білик в портреті скрипаля Олега Криси (іл. 54) використав вертикально витягнутий формат композиції, щоб відтворити атмосферу тріумфу майстра після чергового виступу, але офіційність репрезентації цього образу видає мистецьку позицію мистця. Як бачимо, поверненню до актуальності театральної теми в українському мистецтві 1960-х років заважала інерція розвитку, спричинена тоталітарною системою державного устрою.

4.2. Портрети видатних майстрів театрального мистецтва в живописному жанрі і графіці.

Помітні зміни у відродженні театральної тематики в українському мистецтві сталися вже на початку 1970-х років, розпочавшись в мистецтві графіки, коли львівський мистець Володимир Руденко (1916 - 1992), який працював головним художником у львівському театрі ляльок, розпочав активну діяльність по створенню галереї портретів діячів театральної сцени, як за доби 1920-х - початку 1930-х років це робив Анатоль Петрицький. Вже з кінця 1960-х в його творчості з'являється персонаж Микола Задорожний з п'єси І. Франка «Украдене щастя» (іл. 58). Блискуче на українській сцені образ цього трагічного героя свого часу зіграв Амвросій Бучма, і як нагадування про актуальність повернення до подібних звершень вже в кінці 1960-х може сприйматись зобраз Миколи Задорожного у виконанні Віталія Смоляка в Харківському театрі ім. Т.Шевченка, де цей актор і режисер на той час працював. Мистцеві вдалося відтворити глибину безмірного горя, що охопило цього персонажа, у виразі його обличчя.

Створена В. Руденком галерея налічує понад 130 портретів. В ній і образи героїв театральних постанов, як, наприклад, король Пилип (іл. 59), і чимала кількість замальовок імперсональних портретів акторів і акторок, на яких не вказані прізвища моделей (іл. 56, 57, 62, 65, 66, 70 - 72). Серед діячів сцени, портрети яких замальовував В. Руденко, низка образів львівських акторів - Володимира Луб'яного (1926 - 1991), Ніни Тичинської (1943 - 1989), Віра Полінської (1913 - 1994), Володимира Глухого (1938 - 1988). Не оминув Руденко і заслуженого актора України в Кримському драматичному театрі Валерія Юрченка (1943 р. нар.), і народного актора України, франківця з Києва Аркадія Гашинського (1920 - 1971).

У кінці 1971 року Руденко побував у творчому відрядженні на Сумщині, відкіля сам був родом. Він побував як в самих Сумах, де зустрівся з акторами Сумського драматичного театру, зробивши низку портретів, серед яких

портрет портрет заслуженої акторки України Євгенії Серебрякової (1941 р. нар.). Побував мистець і в районних центрах Сумщини - Лебедині, Ромнах, де продовжував поповнювати свою портретну галерею діячів української сцени.

Руденко створював як образи самих акторів, так і їхні портрети в ролях. Серед представників першої групи - народні актори України А. Гашинський з Києва (іл. 58) і В. Полінська зі Львова (іл. 67), заслужена акторка України Є.Серебрякова з Сум (іл. 61). В ролях показані співак Львівської опери В.Луб'яний при виконанні партії Досифея в опері «Хованщина» М.Мусоргського (іл. 63), Н. Тичинська при виконанні партії Лізи в «Піковій дамі» П. Чайковського (іл. 64), В. Юрченко в образі Василя (іл. 60), а В.Глухий - діда Щукаря у «Піднятій цілині» М. Шолохова (іл. 69).

Як графік, В. Руденко досить вправно володіє лінією, використовуючи її як основний засіб в побудові форми. Вона в нього то плавна, а десь експресивно загострена, то сильна, а місцями майже пропадає. Малюнки виконані швидкоруч. Увага мистця зосереджена на відтворенні психології, характеру портретованих, що йому вповні вдається. Але, разом з тим, якщо розглянути використані Руденком композиційні схеми, то відразу впадає в око їхня одноманітність: портрети, як правило, погрудні, злегка повернуті вправо або ж ліворуч. Всі виконані на кортоні і в змішаній техніці. В результаті створена ним галерея портретів акторів, хоч і визначається дуже насиченою кількістю образів, за своєю художньою виразністю значно поступається галереї образів діячів української сцени А. Петрицького, створеній ним у другій половині 1920-х - на початку 1930-х років, який працював і в різних техніках, створюючи портрети акторів як живописні, так і графічні, використовуючи стилістику як кубофутуризму, так і конструктивізму, безліч різних авторських прийомів. Кожен з проаналізованих в третьому розділі дослідження портретів українських акторів А. Петрицького відрізняється своїм неповторним композиційним рішенням та індивідуальним підходом мистця.

З українських мистців, які у вирі карколомних потрясінь, що охопили українські землі у першій половині ХХ ст., опинились в еміграції, особливо відзначився як самобутній графік мистець родом з Тернопільшини Яків Гніздовський (1915 - 1985). В графіці його особливо приваблював дереворит. Він, можна сказати, незрівнянний майстер лінії. Лінія у Гніздовського «промовляє сама за себе, але й творить органічну цілість з усіма іншими, бо кожна з них розміщена в суворій підпорядкованості» [69, с. 138]. Саме це простежується в його дереворитi 1971 року «Йоганн Себасьян Бах» (іл. 73). Створюючи образ одного з найвидатніших композиторів світу, представника стилю бароко в музиці, Гніздовський оповиває його витками спіралей з безліччю пташок на них. Наче розкручуючись, витки спиралі підіймаються вгору, нагадуючи своїм багатоголоссям про Баха, який не мав рівних в майстерноті контрапункту в композиторському мистецтві.

У 1970-і роки дух спротиву тоталітарній системі, що так відчутно визначився в русі нонконформістів за часів хрущовської «відлиги», не був повністю зломленим, не зник, незважаючи на переслідування з боку органів радянської влади. Одним з його проявів стало посилення інтересу серед живописців до образів тогочасних діячів українського театру і кіно.

У 1974 році в творчості шістдесятника Віктора Зарецького, який пережив страшну особисту трагедію після звірячого вбивства його дружини Алли Горської з політичних мотивів, появляються два нових портрети акторок київської кіностудії ім. О. Довженка. Один з них - портрет кіноакторки Раїси Недашківської (1943 р. нар.), інший - Марії Капніст (1914 - 1993). Страшна доля жертви сталінського терору Маріетти Станіславівни Капніст, що походила зі старовинного українського роду Капністів, була надто близькою розумінню і сприйняттю В. Зарецького: батько Маріетти (Марії) був розстріляний більшовиками за своє дворянське походження у 1921 році, а їй, репресованій, довелось пройти довгий шлях поневірянь в сталінських таборах, поки нарешті не була реабілітована в 1956 році. Вся тяжкість тих життєвих випробувань наче застигла на її колись красивому, але змарнілому обличчі, у

великих чорних очах худорлявої жінки, погляд яких спрямований углиб себе самої (іл. 76). Трагічні ноти в звучанні цього образу підтримані і колірним рішенням твору. Повну протилежність цьому образу являє портрет Раїси Недашківської, якій ще в юнацькі роки пощастило зіграти в кіно роль Мавки в драмі-фієрії Лесі Українки «Лісова пісня». Недашківська зображена на полотні підкреслено вертикального формату на світлому розквітчаному тлі, що проглядає вгорі, й розкішній яскравій хустині на плечах, що наче додає тепла цій молодій, стрункій акторці (іл. 75).

Сміливі спроби в оновленні засобів художньої виразності знаходимо в тогочасній творчості одеської нонконформістки Люди Ястреб (1945 - 1980) - неформального лідера одеської групи мистців, які на противагу жорстким вимогам соцреалізму вели свої пошуки нових шляхів в українському образотворчому мистецтві, опираючись, з одного боку, на новації авангарду, а з іншого - на глибокі джерела українського народного мистецтва. Вишуканою декоративністю відзначається створений 1976 року «Арлекін» Л.Ястреб (іл. 77), де його погрудному зображенню, поданому на яскраво-синьому тлі, передують пірамідки з різнокольоровими гранями.

Помітні зміни простежуються і в творчості представника реалістичного напряму в українському образотворчому мистецтві, народного художника України Сергія Подерв'янського (1916 - 2006) з Києва. В образах представників театральної сцени, до яких він почав звертатися з другої половини 1970-х років і вже не покидав цю тему протягом наступних десятиліть, з'являються риси декоративності в зображенні костюму, що додає камерності зображуваним персонажам (іл. 78 - 80). Представляючи своїх героїв, як правило, на гладкому тлі, в поколінному зрізі, мистець в цих полотнах зосереджується на відтворенні характеру, психологічного стану створюваних образів діячів української сцени. Інший майстер реалістичного живописного портрета Микола Чалий (1913 - ?) зі Львова в роботі «Львівський Маестро» (іл. 83) показав так само на гладкому тлі і в поколінному зрізі скрипаля, коли той, вочевидь, розучуючи якийсь музичний твір, призупинився

і замислився. Мистець так само, як і С. Подерв'янський, намагається відтворити характер своєї моделі.

Особливою тендітністю, м'якою колористичною гамою притягує увагу портрет легендарної української співачки Євгенії Мірошниченко з її діамантовим голосом (1931 - 2009), створений у 1982 році В. Виродовою-Готьє (іл. 84). Співачка зображена в ролі, коли вона виконує якусь оперну арію на сцені. Можливо, це куртизанка Віолетта в опері «Травіата» Д. Верді, що була в репертуарі Є. Мірошниченко з її неймовірної краси лірико-коларатурним сопрано. Ніжно-палевого кольору сукня, в яку вдягнена акторка, на оливково-зеленуватому тлі вдало поєднують музичну атмосферу з кольоровою гамою твору.

Про те, що театральна тема вже не зникає в творчості українських мистців першої половини 1980-х, свідчить і портрет київської балерини поки що невідомого мистця (іл. 83), але виконаний в традиційній манері. Неповторною новизною пошуків притягує увагу виконаний у 1985 році портрет «Максим Березовський» з серії портретів історичних діячів мистця величезної творчої потужності, яким був Іван-Валентин Задорожний (1921 - 1988). Поет етнічних ідеалів, яким був цей мистець, в портреті українського композитора XVIII ст. і класика європейської музики Максима Березовського (іл. 89) продовжує свої пошуки української національної форми, орієнтуючись і на українську народну образотворчість, і на традиції монументального мистецтва, в якому так само працював, являючи тип художника-універсала. Історичний портрет композитора Максима Березовського роботи І.-В. Задорожного відзначається оригінальністю композиції, завдяки якій мистцеві вдалося відтворити атмосферу музики, досконалістю рисунку, неповторністю авторського стилю, взаємовпливами між графічним і монументальним мистецтвом.

В черговий раз в кінці 1990-х років зінами в стилістиці своїх живописних портретів, серед яких помітне місце займають образи діячів українського театру, відзначився Віктор Зарецький. Вже в портреті відомої української

шістдесятниці, акторки, майстра художнього слова Тетяни Цимбал (1908 - 1995), написаному в 1987 році, художник знаходить нові засоби виразності: зобразивши об'ємно обличчя моделі і плоскісно її витончену постать, він особливу увагу приділяє характеристиці її костюма (іл. 91). Навколо голови Цимбал мистець розмістив мережаний німб, рукава її костюму вкриті різнобарвними кульками, а скатертина на столі, зображеному у зворотній перспективі, прикрашена великими яскравими квітами.

В цей період творчості В. Зарецький явно знаходився під впливом творчості австрійця Г. Клімта. В портретах акторки Раїси Недашківської, виконаному в 1988 році (іл. 92), і Наталі Кравченко, написаному в наступному році (іл. 94), мистець так само обирає підкреслено площинний принцип зображення і максимум декоративних мотивів в характеристиці костюмів акторок і тла, на якому вони зображені.

Зовсім інший підхід використовує майстер при створенні портрета Раїси Недашківської в ролі геніальної української художниці «наівного живопису» Катерини Білокур (1900 - 1961). У цьому творі (іл. 93), де акторка зображена у білій сукні у стані гірких роздумів, що нагадують про душевні страждання наділеної мистецьким талантом героїні від нерозуміння оточенням її покликання, мистець віддає перевагу розкриттю психології образу і разом з тим зліва і справа розміщує смуги тієї «вишивки олійними фарбами на полотні» з великими яскравими квітами, що характеризували індивідуальний стиль Катерини Білокур.

Про нові зрушення в духовному житті українського суспільства напередодні розпаду СРСР і здобуття Україною незалежності свідчить і звернення В. Зарецького до теми інсценізації роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита», який був вперше опублікований 1966 року, тобто через 26 років після смерті письменника, а його перша інсценізація в Україні відбулася у 1987 року на сцені Київського драматичного театру ім. І. Франка. Роль Маргарити грала Поліна Лазова (1957 р. нар.), якій добре вдавалися образи неординарних, непересічних жінок.

Вже у 1989 році, зрозуміло, під впливом враження від цієї події в театральному житті України В. Зарецький створив своє полотно «Театр. Поліна Лазова в ролі Маргарити», написане темперою з використанням аплікації (іл. 95). На полотні - оголена актриса з розгорнутою позад неї тюлевою накидкою зухвало підняла ногу, поставивши її на підпірку. Зухввло повидила себе і Маргарита в романі Булгакова, запродавши душу сатані, аби повернути своє кохання. Цим пояснюються й образи-символи - чорного кота біля ніг героїні, що перетвориться у відьму,, і сови праворуч. А навколо як крізь туман проступають окремі образи роману. Підсилена декоративність сприяє створенню такої містичної атмосфери.

Оновлення в живописному портреті кінця ХХ ст. стають все більш помітними і серед представників реалістичного напряму. Набуває популярності зображення акторів в національному костюмі, як, наприклад, відомої української акторки Раїси Решетняк (1948 - 2014) на портреті черкаського мистця Федора Кравчука (1988, іл. 90). Рідксний тип портрета (портрет в портреті) використав львівський мистець Леонід Литвин (1943 р. нар.), який увів у власний твір (1996, іл. 98) портрет однієї з провідних акторок театру «Березіль» - Харитини Нещадименко (1890 - 1926), написаний київським художником Олексієм Литвиновим. На його портреті, стилістика якого поєднує елементи наїву, імпресіонізму й пост- імпресіонізму, акторка славетного «Березолю» з книгою творів Шевченка в руці показана на тлі залитого сонячним світлом літнього краєвиду, у той час як у Л. Литвина цей твір стоїть на підвіконні, а за вікном - реалстичний зимовий пейзаж з кольоровими тінями на снігу.

У творчості майстра реалістичного живопису в Харкові С. Солодовника посилюється інтерес до фактурних пошуків, що знайшло відображення в його портреті харківської акторки Реї Колосової (іл. 96), де глибока психологічна характеристика образу поєднується зі стриманим привнесенням декоративності (фактура блузи). Інший харківський мистець В.Лозовий, виїхавши в кінці життя до Італії, отримав можливість послухати оперу Дж.

Верді «Ріголетто» за участю одного з провідних вердієвських баритонів Ренато Брузона у головній ролі блазня Ріголетто. У 1993 році мистець створює портрет видатного актора світового рівня, використовуючи відповідні композиційні засоби (поза, жест) для відтворення образу, сповненого глибокого драматизму, і побудований на сильних контрастах колорит, аби відповідати сповненій глибоких контрастів музики (іл. 97).

З кінця першої половини 1990-х років образ українського актора з'являється в різножанровій творчості Михайла Гуйди (1954 р. нар.) з його оригінальним живописним стилем. Образ потужного майстра сцени, яким на той час показав себе Богдан Бенюк (1957 р. нар.), бачимо в подвійному портреті Гуйди, де актор, граючи блазня, простягнувся біля ніг володаря (іл. 84). Прозора палітра цього портрета стане притаманною і подальшим портретам діячів театральної сцени, зокрема портрету акторки Раїси Недашковської (1999, іл. 101). Так само своєю акварельністю вражає і портрет видатної української співачки Софії Ротару (1999, іл. 100). Особливо цікавим колористичним рішенням відзначається портрет українсько-вірменського кінорежисера, сценариста, композитора Сергія Параджанова (2016, іл. 110), де фарби спалахують наче феєрверк на честь цього діяча.

Увагу дружини Михайла Гуйди - мисткині Оксани Полтавець- Гуйди (1956 р. нар.) притягувала увагу одна з провідних акторок київського драмтеатру ім. І.Франка, якою є Наталя Сумська (сестра Ольги Сумської). Її витончений образ художниця подає то в білій сукні на світлому, сріблястому тлі у старовинному фотелі (2002, іл. 107), то в національному костюмі з дукатами і коралами на шиї, поєднуючи національний образ з його символікою (2016, іл. 109).

Продовження удосконалення реалістичних традицій в українському живописі з початком ХХ ст. простежується також в творчості Лева Вітковського (1931 - 2008) з Києва, Андрія Мордавця з Чернігова (1918 - 2006), Сергія Полякова (1953 р. нар.) з Криму, Віктора Чауса (1940 - 2019) з Харкова, які у своїх творах 2000-х років приділили увагу і театральній темі. Портрет

видатного українського співака Дмитра Гнатюка (1925 - 2016) роботи Л. Вітковського відзначається увагою до характеру моделі, камерністю і лише букет червоних троянд справа можна сприймати як символ, що акцентує на значущості зображеного героя (2001, іл. 103). Портрет оперного співака Бориса Гмирі (1903 - 1969), створений Андрієм Морданцем наступного 2002 року, виконаний у своєрідному стилі, притаманному цьому живописцю. Погрудне зображення співака подано по діагоналі, а навколо так само діагонально розташовані атрибути, що втілюють національні символи - рушник, лелека, храми тощо (іл. 106). Глибиною портретної характеристики, психологічного стану актора-філософа відзначається портрет актора і режисера Київського драматичного театру ім. Франка - Богдана Ступки, написаний С. Поляковим (2010, іл. 108). Свіжістю, віртуозністю в роботі пензлем, своїми імпресіоністичними відзвуками притягують полотна 2019 року з образами балерин В. Чауса - «Відображення» (іл. 111), «Перед виступом» (іл. 112), «Прима» (іл. 113).

4.3. Візуалізація представників національної теа-кінокультури в жанрі скульптури.

Серед видатних діячів українських шістдесятників, які зважилися на протистояння жорстокій системі тоталітарної держави з її політикою, спрямованою на знищення української культури, був і скульптор Анатолій Фуженко (1956 - 1999). Друг Сергія Параджанова, він після закінчення КХІ у 1962 році, за допомогою легендарного кінорежисера отримав майстерню в Києві на території кіностудії ім. О. Довженка, де панував дух свободи, розбуджений добою «відлиги». Сюди заходили ктори Л. Биков, А. Горська, В. Стус та ін. вільнодумці тієї доби, що мало надто важливе значння для формування світогляду молодого скульптора, що виходив на свій шлях у мистецтві. Незбагненна енергія свободи панувала і в майстерні на вул. Філатова, куди Фуженко перемістився у 1968 році. Серед відвідувачів - поет

Микола Вінграновський, актори Ада Роговцева, Лесь Сердюк, Леонід Биков та чимало інших видатних представників тодішньої української творчої інтелігенції. Талановитий портретист Фуженко створив немало їхніх образів, зокрема портрети діячів українського кіно С. Параджанова, Р. Недашковської та ін.

Пам'ятник А. Фуженка «Олександр Довженко» (арх. А. Ігнащенко) був встановлений на батьківщині легендарного українського кінорежисера в с.Сосниця на Чернігівщині в 1974 р. Бронзова скульптура поставлена на високий залізобетонний постамент, на якому босоніж на повний зріст з високо піднятими руками і закинутою назад головою стоїть по-селянськи одягнений юний мрійник (іл 74). В цьому реалстичному образі за допомогою динамічних прийомів скульптору вдалося відтворити велику духовну силу зображеного.

Встановлений на тлі сільської хати, де нині знаходиться літературно-меморіальний музей ім. О. Довженка, цей твір став одним з найбільш визначних досягнень української пластики 1970-х років.

Роком раніше київською скульпторкою Галиною Кальченко (1929 - 1975) було створено пам'ятник легенді українського театру Марії Заньковецькій (арх. А. Ігнащенко), відкритий наступного 1974 року в Києві у Міському саду неподалік віл Маріїнського парку. (іл. 78).

Відлитий у бронзі пам'ятник на невисокому гранітному постаменті розташований поряд зі сценою, що додає композиції символічного звучання, і органічно впсується в парковий пейзаж. Акторка, яка ще у 1906 році брала участь у створенні першого українського драматичного театру, а з 1915 і до смерті у 1934 році мешкала у Києві, зображена на повний зріст, склавши руки на грудях, наче промовляє якийсь монолог. В цьому скульптурному портреті авторка досить вдало передала стан внутрішнього хвилювання, в якому перебуває її героїня. Той народний театр, що М. Заньковецька створювала у Києві у 1918 році, нині перемістився до Львова і працює там як Український драматичний театр ім. М.Заньковецької. А її пам'ятник в центрі української

столиці, де вона починала свій творчий шлях, сприймається як знак всеукраїнського визнання її заслуг як майстрині української сцени.

Перший пам'ятник одному із засновників українського теа-кіномистецтва Амвросію Бучмі було створено одеським мистцем Андрієм Соловйовим (1928 - ?), який працював у галузі станкової і монументальної скульптури. Бронзова напівфігура видатного діяча української культури наче виростає з гранітного постаменту, на якому вона розташована (іл. 79). А.Бучма, опершись підборіддям на праву руку, а ліву поклавши на п'єдестал, зображений у стані філософських роздумів, до яких був схильний цей видатний український актор і режисер. Пам'ятник розташований на Французькому бульварі в Одесі, у дворі кіностудії (нині ім. О.Довженка), де А. Бучма знімався в кінофільмах, і досить добре вписується в довкілля.

У 1985 році в центральному парку містечка Глухів Сумської обл. було встановлено пам'ятники двом відомим у світі українським композиторам, класикам європейської музики XVIII ст. - Максиму Березовському (1745 - 1771) і Дмитру Бортнянському (1751 - 1825).

Обидва вони вихідці з цього куточка співочої української землі, де у середині XVIII ст. існувала глухівська співоча школа, що готувала співаків для царського двору. Обох вихованців цієї школи - і М. Березовського, і Д.Бортнянського з їхніми унікальними вокальними даними було переведено в російську столицю, де вони співали у придворній співацькій капелі, здобули в Італії музичну освіту високого європейського рівня, а М.Березовський навіть навчався в Болонській філармонічній академії водночас з Моцартом. Обидва ці вихідці із Сумщини стояли біля основ формування російської музичної школи, і в Росії їх було зараховано до видатних представників російської культури.

Закарбовані в бронзу, у 1985 році вони повернулися на рідну землю. Авторка цих пам'ятників - таланвита українська скульпторка Інна Коломієць (1921 - 2005). Д. Бортнянський, поставлений на невисоку плиту, що дещо відриває йоговід землі, у відповідному костюмі доби XVIII ст. наче сам

прогулюється алеєю парку разом із сучасними перехожими у стані філософським роздумів (іл. 87), у той час як М. Березовський, так само на невисокій плиті, наче присівши, прислуховується до звуків музики і жестикулює (іл. 86).

Пам’ятник легендарному українському актору і режисеру Лесю Курбасу, розстріляного більшовиками, хоч і був створений ще в 1987 році, тобто в період, коли радянська влада вже захиталась, але 15 років пролежав в майстерні його автора - київського скульптора Миколи Рапая (1928 - 2021), поки не втрутився Богдан Ступка, коли був міністром культури, і справа зрушилась. Пам’ятник засновнику українського модерного театру Лесю Курбасу в Києві було встановлено 2002 року у сквері на вул. Прорізній, неподалік від будинку під No 17, де свого часу містився «Молодий театр» цього видатного майстра української сцени (іл. 105). Відлитий у бронзі, пам’ятник поставлений на шестигранний постамент з сірого граніту (арх. В. Дермидонтов). Курбас зображений на повний зріст, сидячи на віденському стільці, закинувши ногу на ногу і ведучи розмову з якоюсь аудиторією, про що свідчать жести його рук. Пам’ятник виконано в реалістичній манері, і для автора важливо було передати особливості характеру цієї видатної творчої особистості, зарядженої неймовірною енергією. Вирішенню такого завдання явно посприяли використані композиційні прийоми, зокрема діагональна спрямованість ноги, плечей, руки, що надає скульптурі яскраво вираженої рухливості, яка в свою чергу підтримується загостреністю шестигранної форми постаменту.

Непвторнісю авторського вислову на шляху до оновлення формально-образної структури в скульптурі відзначився пам’ятник Сергію Параджанову, створений на той час молодим київським скульптором Богданом Мазуром (1969 р. нар.) у 1997 році, коли він закінчував КХІ (по майстерні В. Чепелика). Прагнучи відтворити виняткову роль в українській художній культурі кінця минулого століття народного артиста України, режисера вірменського походження С. Параджанова, який своїм геніальним фільмом «Тіні забутих

предків», знятим за однойменною повістю М. Коцюбинського, приніс світову славу українському кіно, Б. Мазур находить відповідну форму для втілення свого задуму, оригінально поєднавши виражальні засоби скульптури та архітекткри.

Пам’ятник являє собою архітектурно-скульптурну композицію, вилиту в бронзі, що розміщена на прямокутному п’єдесталі, так само з бронзи, і бетонному стилобаті (іл. 99). В центрі цієї архітектурно-скульптурної композиції - горельєфний погрудний портрет С.

Параджнова, а під ним в аркових нішах так само поруддя головних героїв (Івана й Марічки) з фільму «Тіні забутих предків». Включення до композиції елементів класичної архітектури (арки, волюти іонійського ордеру тощо) відіграють суто символічну роль, уможливлюючи розкрити масштаб творчої особистості С.Параджанова, який майже двадцять років працював в Україні, залишаючись водночас і вірменським кінорежисером. Підкреслюючи це, Б.Мазур з тильного боку скульптури зобразив вірменку в середньовічному вбранні (персонаж з фільму Параджанова «Колір граната» 1969 року) і хлопчика у довгій сорочці з іншого фільму - «Ашик Керіб» 1988 року.

Пам’ятник встановлено на території кіностудії ім. О. Довженка, де роками працював С. Параджанов, створюючи свої шедеври, на майданчику біля одного з центральних корпусів.

Оригінальністю відзначався різносторонньо таланвитий співак і разом з тим обдарований живописець, рельєфного і скульптурного (круглого) різьблення, письменник, заслужений артист УРСР Василь Завгородній (1925 - 2009). Родом з Кіровоградщини, осівши у Києві, мистець у художній творчості виявляв особливу увагу до етнічних мотивів. Він створив чимало портретів видатних діячів української історії. Серед них і різьблений на дереві портрет легендарної української співачки Соломії Крушельницької (1872 - 1952). Портрет акторки європейської слави подано погрудно, на вишнево-червоному тлі в ніжно-рожевій сукні, з бірюзовими камінцями в сережках і на брошці на грудях посеред глибокого дскальте (2002, іл. 102). Лауреат премії

імені Катерини Білокур, В. Завгородній в цьому творі досягає вишуканої декоративної виразності.

На початку 2000-х років в українській пластиці простежується, з одного боку, дотримання усталених традицій реалістичної школи, що простежується в творчості деяких представників старшого покоління, як, наприклад, у відомого харківського скульптора Михайла Овсянкіна (1922 - 2009), а з іншого - до інноваційних пошуків, відповідних новій історичній добі, прикладом чого є творча діяльність київського майстра станкової і монументальної пластики, яким був Володимир Чепелик (1945 - 2021). Створений у 2001 році М.

Овсянкіним (арх. О. Жук) пам'ятник уродженці Харкова співачці Клавдії Шульженко (1906 - 1984), встановлений біля меморіального музею видатних харків'ян її імені. Бюст акторки з букетиком квіток, що вона притискає до грудей руками, поставлений на досить високий постамент і не виявлє якихось нових виражальних засобів (іл. 104).

Повну протилежність виявляють скульптурні твори киянина В.Чепелика, зокрема його пам'ятник українському актору Миколі Яковченку (1900 - 1974), встановленому до 100-річчя від дня народження видатного актора у сквері біля Національного драматичного театру ім. І.

Франка, в якому з 1927 року грав цей артист. В. Чепелик зобразив його сидячим на бронзовій лаві, що замінила одну із дерев'яних, на яких відпочивають кияни, максимально наблизивши його до глядача. Біля актора його песик Фан-Фан, якого він вигулював, відлитий теж у бронзі, як і його хазяїн. Гранична простота образу, підкреслена увагою скульптора до найдрібніших деталей його одягу, як наприклад, ґудзиків, стилістично наближає його до гіперреалізму, що з другої половини 1960-х років поширювався на Заході. Пам'ятник органічно увійшов у міське середовище.

Висновки до розділу 4.

1. Вперше систематизовано портрети діячів української сцени в різних жанрах українського образотворчого мистецтва, починаючи з

періоду запровадження сталінських репресій проти українського народу і методу соціалістичного реалізму в художній культурі, що повністю відкидав свободу творчості. Показано, що після 1934 року і до доби хрущовської «відлиги» українські мистці, як правило, уникали зображувати конкретних діячів української сцени, окрім Олексія Шовкуненка, увага якого, тим не менше, зупинялась на образах акторів, які не заборонялись цензурою. Виявлено, що першим, хто звернувся до образу знищеного радянською владою легендарного засновника модерністського українського театру Леся Курбаса в мистецтві графіки став харківський мистець Сергій Бесєдін.

2. Розкрито, що через заборону авангардних пошуків в українському мистецтві, починаючи з доби сталінських репресій проти, портрети діячів української сцени виконувались, як правило, в реалістичному стилі. Серед жанрів переважав станковий живопис. Виявлено, що хоча в досліджуваний період і сталася нова спроба створити галерею портретів українських актоpіа у мистецтві графіки львівським мистцем Володимиром Руденком, але за новизною мистецьких засобів і художньою виразністю образів вона значно поступається галереї українських акторів другої половини 1920-х - початку 1930-х років авангардиста Анатоля Петрицького. До загального списку українських мистців, які зверталися до театральної теми, введено представника української діаспори Якова Гніздовського.

3. Вперше виявлені типи портретів українських акторів другої половини ХХ ст. в українському образотворчому мистецтві. До типів,

виявлених в попередньому розділі, додались портрети видатних майстрів української сцени в мистецтві скульптури, зображені в процесі виконання певних театральних ролей. Такий тип портрета з’явився і в мистецтві живопису. Новим став портрет із зображенням двох акторів в процесі гри, а також портрет в портреті та історичний портрет.

4. Образно-стидістичний аналіз портретів діячів української сцени досліджуваного в даному розділі періоду показав, що портретисти цієї

доби через політичну цензуру вимушені були відмовитись від будь-яких авангардних пошуків до початку «відлиги». Утім, працюючи в реалістичній стилістиці, провідні українські мистці в портретних творах оновлювали й удосконалювали реалістичну подачу образів майстрів сцени. Розкрито, що авангардними пошуками з настанням доби «відлиги» в театральній тематиці відзначились нонконформісти (Віктор Зарецький, Люда Ястреб). В мистецтві скульптури все помітнішим ставав відхід від офіційної репрезентативності, посилення камерності в створюваних образах на театральну тематику, введення їх в природне середовище (сквер тощо). Виявлені звернення до нових технік (оргскло в скульптурі, аплікація в живописі). Серед інновацій кінця 1990-х - початку 2000-х років розкрито авангардне поєднання засобів архітектури і скульптури в пам’ятнику Сергія Параджанова роботи Богдана Мазура, а також звернення до принципів гіперреалізму в пам’ятнику актору Миколі Яковченку роботи Володимира Чепелика.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

1. В результаті дослідження історіографії обраної теми виявлено, що у сучасному мистецтвознавстві безпосередньо тема образу актора в українському портретному мистецтві спеціально в цілому не вивчалась і порушувалась лише фрагментарно в публікаціях, присвячених темі портретного жанру. Доведено, що в цих наявних публікаціях, що фрагментарно торкаються образу актора в українському мистецтві ХХ ст., автори не приділяють достатньої уваги проблемі національної ідентифікації.

Виявлені при формуванні джерельної бази портрети українських акторів показують, що в художній практиці протягом всього ХХ ст. ця тема знаходила своє відображення з різною інтенсивністю в різні періоди стильового розвитку українського мистецтва в різноманітних його видах, жанрах і стилях. Визначені як загальнонаукові, так і спеціальні методи дослідження, що при комплексному використанні джерел сприятимуть розв’язанню поставлених в даній науковій праці завдань.

2. Розкрито, що особливості розвитку українського театрального мистецтва ХХ ст. обумовлені, з одного боку, національно-визвольним рухом на українських землях в першій третині ХХ ст., а з іншого - стратегією і тактикою більшовицького уряду, який, заради самозбереження, вимушений був підтримати «українізацію» в 1920-і рр., а вже з початком 1930-х перейшов до політики терору, вдавшись до голодомору українців і фізичного знищення як українського селянства, так і української інтелігенції, включаючи видатних діячів української сцени, які в цей період відзначилась особливо яскравими здобутками. Цей період, соціально-політична і моральна обстановка якого мала свій вплив на розвиток портрета актора в українському мистецтві, вповні обґрунтовано має розглядатись в окремому розділі дослідження. Також окремо має розглядатись український театр за доби ствердження тоталітарного режиму в колишньому СРСР протягом 1930-х і до початку його розхитування у другій половині 1980-х років, здобуттям Україною незалежності на початку 1990-х і продовженням боротьби за свою свободу. Розкрито, що український

театр в умовах колоніальної залежності вимушений був відмовитись від творчої свободи, витримувати політичну цензуру, необхідність відповідати принципам соціалістичного реалізму й залишатись в ізоляції від європейського театрального процесу, що вело до деградації. Показано, що з початком 1990-х обстановка в українському театрі почала змінюватись, і наведено деякі рідкісні факти стосовно роботи українських театрів в умовах німецько-радянської війни і українських акторів в еміграції.

3. Вперше систематизовано мистецькі твори з портретами українських акторів в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. Показано, що в період першої третини ХХ ст. авторами портретів діячів української сцени були представники різних мистецьких напрямів, насамперед модерну і авангарду. Виявлено і введено до наукового обігу оригінал портрета композитора і диригента Харківської опери М. Вериківського роботи мистця-авангардиста А. Петрицького, а також проаналізовано його портрет гротескного характеру із зображенням актора і режисера Гната Юри і розкрито негативне ставлення мистця до театральної системи цього діяча української культури, спрямовану на її русифікацію і підтверджує національну ідентифікацію А. Петрицького.

Вперше наочно показано, що портрети діячів української сцени цього періоду представлені в різних видах мистецтва - від просторових (живопис, графіка, скульптура) до просторово-часових (кіномистецтво). Серед жанрів переважала графіка, що вирізняється різноманітністю технік і авторських стилів. Аналіз портретів діячів української сцени, починаючи з періоду запровадження сталінських репресій проти українського народу і методу соціалістичного реалізму в художній культурі, що повністю відкидав свободу творчості, показав, що після 1934 року і до доби хрущовської «відлиги» українські мистці, як правило, уникали зображувати конкретних діячів української сцени, окрім Олексія Шовкуненка, увага якого, тим не менше, зупинялась на образах акторів, які не заборонялись цензурою. Вершев виявлено, що першим, хто звернувся до образу знищеного радянською владою

легендарного засновника модерністського українського театру Леся Курбаса в мистецтві графіки став харківський мистець Сергій Бесєдін.

4. Вперше виявлені типи портретів українських акторів в українському мистецтві ХХ ст. Показано, що в першій третині ХХ ст. такими були камерні і репрезентативні портрети, притім переважали камерні, а також костюмований портрет, коли для мистця важливе значення в розкритті образу надавалось костюму актора. За особливостями композиційної побудови вирізнялись портрети погрудні, поясні, поколінні і на повний зріст. Розкрито, що найбільше темі театрального актора приділили увагу майстер стилю модерн М. Жук і авангардист А. Петрицький, які створили свої галереї діячів української сцени тієї доби, часом зображуючи одних і тих же діячів, але в різних стилях.

Вперше розкрито, що у другій половині ХХ ст. в українському образотворчому мистецтві до типів портретів діячів української сцени в мистецтві скульптури додались образи, що показують українських акторів при виконанні певних театральних ролей. Такий тип портрета з’явився і в мистецтві живопису. Новим став портрет із зображенням двох акторів в процесі гри, а також портрет в портреті та історичний портрет.

5. Образно-стилістичний аналіз творів з образами акторів в українському мистецтві доби національного відродження першої третини ХХ ст. показав прагнення авторів представлених в дослідженні портретів до використання найновіших мистецьких засобів в стилі модерн (М. Жук), кубофутуризму, конструктивізму (А. Петрицький) і необароко, як це зробив українець-авангардист світового рівня О. Архипенко в портреті диригента В.Менгельбурга, виконаному спеціально для подарунку м. Києву з нагадуванням про прихильність до своєї батьківщини, своєї етнокультури, до її козацького бароко.

Розкрито, що через заборону авангардних пошуків в українському образотворчому мистецтві, починаючи з доби сталінських репресій проти українського народу, портрети діячів української сцени виконувались, як

правило, в реалістичному стилі. Серед жанрів переважав станковий живопис. Виявлено, що хоча в досліджуваний період і сталася нова спроба створити галерею портретів українських акторів у мистецтві графіки львівським мистцем Володимиром Руденком, але за новизною мистецьких засобів і художньою виразністю образів вона значно поступається галереї українських акторів другої половини 1920-х - початку 1930-х років авангардиста Анатоля Петрицького.

До загального списку українських мистців, які зверталися до театральної теми, введено представника української діаспори Якова Гніздовського.

Показано, що через політичну цензуру портретисти другої половини ХХ ст. вимушені були відмовитись від будь-яких авангардних пошуків і приховувати свою національну ідентичність до початку «відлиги». Утім, працюючи в реалістичній стилістиці, провідні українські мистці в портретних творах оновлювали й удосконалювали реалістичну подачу образів майстрів сцени. Розкрито, що авангардними пошуками з настанням доби «відлиги» в театральній тематиці відзначились нонконформісти (Віктор Зарецький, Люда Ястреб). В мистецтві скульптури все помітнішим ставав відхід від офіційної репрезентативності, посилення камерності в створюваних образах на театральну тематику, введення їх в природне середовище (сквер тощо). Виявлені звернення до нових технік (оргскло в скульптурі, аплікація в живописі). Серед інновацій кінця 1990-х - початку 2000-х років розкрито авангардне поєднання засобів архітектури і скульптури в пам’ятнику Сергія Параджанова роботи Богдана Мазура, а також звернення до принципів гіперреалізму в пам’ятнику актору Миколі Яковченку роботи Володимира Чепелика.

6. До наукового обігу введено нові документи, зокрема газетні статті про львівського графіка В. Руденка, що уможливить введення до наукового обігу нових портретів українських акторів ХХ ст. Не всі виявлені в даному дослідженні портрети діячів української сцени введені до ілюстративного

ряду у зв’язку з обстановкою воєнного стану в Україні, а дослідження має перспективи на продовження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко О. О. Михайло Гуйда: монографія. Київ - Ханьчжоу, 2005. 196 с.

2. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: ІПСМ НАМУ, 2018. 168 с. : 153 іл.

3. Анатоль Петрицький. Портрети сучасників: Альбом / Авт.-упор. В.В. Рубан. Київ: Мистецтво, 1991. 127 с.

4. Валентина Виродова-Готьє. Живопис. Графіка : Каталог виставки творів. Київ, 1989.

5. Валентина Виродова-Готьє. Живопис. Каталог виставки творів. Київ, 2006

6. Василько В. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 407 с.

7. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України.

Київ: Фенікс, 2010. 368 с.

8. Всевладність краси: Графіка та живопис Михайла Жука / Авт. вступ. ст. «І сонця пахощі, і безнадійний сум» О. Лагутенко.

Київ: Вид. ООО «Галерея НЮ АРТ», б/р.

9. Всевладність краси (до 130-річчя з дня народження художника і письменника М.І. Жука): Каталог виставки / Одеський

літературний музей. Одеса, 2013. 24 с.

10. Голота В. В. Театральная Одесса. Київ: Мистецтво, 1990. 245 с.

11. Голубець О. М. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с., іл.

12. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття, Львів:

Академічний експрес, 2001. 175 с.

13. Гончарук О.В. Львівський скульптурний портрет другої половини XX століття: композиційні моделі та образно-пластична структура :

Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Львів: ЛНАМ, 2017. 19 с.

14. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини XX століття. Київ: Мистецтво. 2017. 320 с.

15. Демченко Т. П. Нариси з історії Чернігівщини від найдавніших часів до наших днів. Чернігів, 1997. Вип. 2 (Культура рідного

краю в XIX - на поч. XX ст.). 66 с.

16. Деркач О.О. У гості до Мельпомени. Становлення та розвиток театрального мистецтва: навч. посіб. Ч. 1. Вінниця, 2010

17. Дузь І. М. Театр імені Жовтневої революції : Одеський державний український музично-драматичний театр імені Жовтневої

революції. Київ : Мистецтво, 1975. 83 с.

18. Дукина Н. На добрий спомин... Повість про батька. Харків: Березіль, 2002. 591 с.

19. Єфремов С. Щоденники. 1923-1929. Київ: ЗАК «Газета «Рада», 1997. 848 с.: іл.

20. Жук М. Василь Кричевський / Проф. Михейко Жук. Шквал. 1929. No 7. 17 лютого.

21. Ільницький О. Український футуризм, 1914-1930 / Пер. з англ. Р. Тхорук. Львів, 2003. С. 99.

22. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / Заг. ред. Стівена Фартінга. Харків: Vivat, 2019. 575 с.

23. Історія українського мистецтва. У 5-ти т. / НАН України ім. М.Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-

Васильєва. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. 1048 с.

24. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с. : іл.

25. Козуля О. Жінки в історії України. Київ : Український центр духовної культури, 1993. 255 с.

26. Климович Н. Чернігів та Чернігівщина у житті С. Єфремова. Сіверянський літопис. 2003. No 1 (49). С. 131-135.

27. Красильникова, О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя· Київ: Либідь, 1999. 208 с. : іл.

28. Курбас Лесь у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи: Збірник / Загальна редакція, передм. і приміт. В. Ревуцького;

Упоряд. О. Зінкевич. Балтимор; Торонто, 1990. С. 427-428.

29. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і приміт. М.Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. Київ, 1988. С. 244.

30. Кучеренко З. Вадим Меллер. Київ : Мистецтво, 1975. 80 с.

31. Лагутенко О. Graphein графіки: Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2007. 165 с.

32. Лагутенко О. Вплив Станіслава Виспянського на творчість Михайла Жука Українсько-польські культурні відносини XIX-

ХХ століття. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2003. С. 46-60.

33. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ.: Грані-Т, 2006. 240 с.

34. Лазаревський Г. Чернігів за часів Михайла Коцюбинського. Українська література. 1943. No 3 - 4 (березень-квітень). С. 217.

35. Левицька М.К. Львівське портретне малярство кінця XMIII - першої половини XIX ст.: художньо-стильові особливості :

Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Львів: ЛНАМ. 17 с.

36. Лущик С., Максим'юк Т. Рецензія на книгу: Михайло Жук: Альбом / Авт.-упор. І. І. Козирод і С. С. Шевельов. К.: Мистецтво,

1987 / С. Лущик, Т. Максим'юк / Одес. Дом ученых. Секция книги. Одесса, 1989. 14 с.

37. Маяк Й. Ф. На українській сцені. Київ, 1971. С. 41.

38. Маринич Г. Короткий огляд київського театрального життя за 1918-1920 роки, а також огляд 35-річної діяльності І-го українського

театру ім. Шевченка // МТМК, інв. No 2737. С. 12.

39. Миляева Л. С. С. П. Подервянский. Творчество и судьба. 1916 - 2006. Киев, 2011. 377 с. : іл.

40. Михайлів Ю. Михайло Жук. Життя й революція. 1929. Кн. 5 (травень). С. 120-131.

41. Михайло Жук: Альбом / Авт.-упор. І. І. Козирод і С. С. Шевельов. К.: Мистецтво, 1987. 22 с., іл.

42. Михайло Жук: Каталог виставки Авт.-упор. Л.В. Арюпіна, О.М. Барковська, С.З. Лущик. Одеса, 1993. 53 с.

43. Михайло Жук: Каталог творів з приватних колекцій: Альбом. Одеса: Вид-во “Optimum”, 2012. 56 с.

44. М. Жук: Українське малярство / Вступ. ст. Ю. Михайліва. Харків; Рух, 1930. 32 с., іл.

45. Матвєєва Л. Л. Культурологія: курс лекцій: навч. посібник. Київ: Либідь, 2005. 512 с.

46. Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні. Київ : Родовід. 2018. 288 с.

47. Мудрак М. Від мольберта до кону: Малярський авангард і театр. Інсценізація Українського Авангарду 1910-1920. Нью-

Йорк-Київ : Родовід. 2015. С. 47 - 67.

48. Нікеєв В. Олександр Загаров і український театр, Київ, 1968. С. 52.

49. Павлова Т. Carte blanche Анатоля Петрицького. Київ: Родовід, 2017. 119 с.

50. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові: Монографія. Вид-ня друге, доповнене і перероблене. Харків; Графпром,

2015. 475 с.

51. Памятник Т. Шевченко в Харькове: Monument to T. Shevchenko in Kharkiv^ Фотоочерк / Автор текста М. Чернова. Харьков: Прапор,

1978. 47 с.

52. Пономаренко М.В. Художественно-стилистические особенности в живописи портретных произведений А. Петрицкого. Вісник

ХДАДМ: зб. наук праць. Харкіа, 2012. No 8. С. 106 - 109.

53. Пономаренко М.В. Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова XX - XXI ст. Автореф. дис.

канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Харків: ХДАДМ, 2015.

54. Рубан В.В. Український портретний живопис другої половини XIX - початку XX століття. Київ: Наукова думка, 1986. 224 с.

55. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890-1910-е годы. 2-е изд. Харьков : Эксклюзив. 2006. 352 с.

56. Сарабьянов Д. Стиль модерн. Москва: Искусство, 1989. 294 с.: ил.

57. Самійленко П. Незабутні дні горінь. Київ, 1970. С. 15, 72.

58. Сидоренко В. Візуальне мистецтво. Від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва

України XX - XXI століття / Ін-т проблем сучас. мист-ва України, Акад. мист-в України. Київ: Х [студіо], 2018. 187 с., іл.

59. Сімферовська А.О. Львівський портрет першої половини XX століття; художня репрезентація особистості: Автореф дис. канд.

мистецтвознавства.17.00.05... Львів:ЛНАМ, 2018. 16 с.

60. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм: Історичний і світоглядний вимір: Нариси з історії образотворчого

мистецтва України XX ст. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 5 - 76.

61. Смолич Ю. Державний харківський театр «Любов під берестами». Вісті ВУЦВК [Х.]. 15. 12. 1927.

62. Смолич Ю. Перед кінцем сезона: Харківські драматичні театри. Нове мистецтво. 1928. No 16/17. С. 4

63. Соколюк Л. Михайло Жук: мистець-літератор. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 256 с., 355 іл.

64. Соколюк Л. Д. Михайло Жук: Продовження пошуків (перший одеський період. 1925-1937). Вісник Харківської державної

академії дизайну і мистецтв. 2017. No 1. С.94-116.

65. Соколюк Л. Д. Портрети Михайла Жука першого чернігівського періоду (1905-1916). Вісник Харківської державної

академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. Х., 2015. No 6. С. 102-117 .

66. Соколюк Л. Творчість Михайла Жука в контексті стильових пошуків художньої культури ХХ ст. Народознавчі зошити. 2014.

No 6. С. 1338-1342.

67. Соколюк Л. Д. Михайло Жук: Шляхом модернізму (Перший чернігівський період. 1905-1916) // Вісник Харківської

державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. Х., 2015. No 9-10. С. 79-95.

68. Український авангард: Альбом / Авт. вступ ст. та упор. Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1996.

69. Українські мистці у світі: Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст.. Авт.-упор. Г. Стельмащук. Львів: Апріорі,

2013. 520 с.

70. Федорук О. Українські співці в польському малярстві. Федорук О. Перетин знаку. Кн. 2. Київ : Фенікс. 2007. С. 123 - 131.

71. Чібалашвілі А. Синтез мистецтв у творчості композиторів ХХ ст. : Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження

культурної спадщини Київ : Фенікс, 2008 . С. 365 - 372.

72. Шейко В.М. Культура. Глобалізація. Цивілізація (кінець XIX - початок XXI ст. : Монографія. В 2-х т. Харків: Основа,

2001. Т. 2. 400 с.

73. Шило А.В, Панова М.В. К методологии портрета: «маска» в канонической и неканонической художественных системах. Очерки.

Харьков: Новое слово, 2007. 492 с.

74. Artnet artist biographies·retrieved January 25, 2010

75. Cain, Georges·Les théâtres du boulevard. Bibliothèque nationale de France [Електронний ресурс] - Режим доступу до ресурсу:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6138514h/f10.item.texteImage·

76. Chilvers,Ian (2005·The dictionary of art·(3rd·ed.). []: Press·ISBN·0198604769.

77. Dictionary of Art Historians·Retrieved January 25, 2010

78. L'art Nouveau. : Victoires. 317 p.

79. Hatt and C. Klonk, Art History: A Critical Introduction to its Methods (Manchester 2006) pp. 213.

80. Neo avant-garde - The Art and Popular Culture. Encyclopedia·www.artandpopularculture.com. Retrieved·2021-02-18.

81. Sl·ownik terminologiczny sztuk pięknych. Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1976. 523 s.

82. The paintings that revolutionized art. - - New-York. 2016 (first published in hardback in 2013), 105 p.

83. Булаховська Ю. «Співаки України» Іван Лисенко: // "Кримська Світлиця". No7 15.02.2013. URL: http://svitlytsia.crimea.ua/?

section=article&artID=11411

84. Гнатюк Д. Сучасні проблеми музичного театру. Д. Гнатюк. // Журнал Мистецтво. No 5. Київ, 1969. с·39.

URL·https://uartlib.org/downloads/OM19695_uartlib.org.pdf

85. Горбачев Д. Анатоль Петрицький. Д.О. Горбачев // Бібліотека українського мистецтва. Київ, 1971.

URL·https://uartlib.org/downloads/PetrickiyBroshura_uartlib.org.pdf

86. Грошева Е. Паторжинский. Москва: Издательство «Советский композитор», 1976. URL: http://pator.at.ua/_ld/0/19___.pdf

87. Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. О. В. Ковальчук. Специфіка розвитку і

функціонування театрально-декораційного мистецтва на зламі XIX-XX століть // ІПСМ НАМ України. Київ: «Фенікс». 2019. с. 17.

URL·http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Kovalchuk-Scenographic_practice_text.pdf

88. Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. О. В. Ковальчук. Гра конструкцій у

сценічному просторі 1920-х років // ІПСМ НАМ України. Київ: «Фенікс». 2019. с. 21. URL·http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-

images/pdfs/Kovalchuk-Scenographic_practice_text.pdf

89. Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. О. В. Ковальчук. Образна дієвість Анатолія

Петрицького // ІПСМ НАМ України. Київ: «Фенікс». 2019. с. 33. URL·http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Kovalchuk-

Scenographic_practice_text.pdf

90. Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. О. В. Ковальчук. Театрально-декораційна

практика у просторі ідеологічної програми. // ІПСМ НАМ України. Київ: «Фенікс». 2019. с. 39.

URL·http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Kovalchuk-Scenographic_practice_text.pdf

91. Ковальчук Е. К портрету Анатолия Петрицкого Е. Ковальчук.: Збірник мистецтвознавчих студій «МІСТ». Київ : Фенікс, 2013. Вип. 9.

URL·http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-9.pdf

92. «Механічний театр» в авангарді сценічного мистецтва 1920-х. Художня культура. Актуальні проблеми· // Наук. Вісник. Ін-т

проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 11. с. 96. URL·http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Hud-Kultura_11-2015.pdf

93. Несен І. Стилістичні особливості театральних костюмів Анатолія Петрицького у виставах за мотивами творів Миколи Гоголя. І.

Несен: Мистецтвознавство. Київ, 2020. URL·http://www.aphn-journal.in.ua/archive/33_2020/part_2/3.pdf

94. Рогоченко О. Соціалістичний реалізм і тотатолітаризм. О. О. Рогоченко. ТЕАТР 1930-1950-х ОЧИМА ХУДОЖНИКА І ГЛЯДАЧА //

Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: ФЕНІКС. 2007. с. 379.

URL·http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/knugu/knygy/rogotchenko_socialistychnyi.pdf

95. Солодовник С. Мой папа. К 105-летию со дня рождения художника Солодовника С.М. URL: https://ksada.org/doc/article-Solodovnik-105.pdf

96. Солодовник С. Исследование влияния окружающей среды на творческий метод художника и педагога С. С. Солодовника.: УДК

75.038.5 (477) «19» (091) О.: URL: http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v27/49.pdf

97. Оперне мистецтво на сцені Київського театру в 1930-х роках: історико - генетичний аспект· // Збірник наукових статей (До

100-річчя Національної академії наук України). Київ, 2019. 287 с. URL·http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/zbirnyky/2019/mk.pdf

98. Театральный строй Анатолия Петрицкого // База даних «Театр в эпоху конструктивизма. - 5». URL·http://www.raruss.ru/soviet-constructivism/3952-constructivism-theater.html?start=4

99. Триколенко С. Українська сценографія кінця XX - початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції. Київ,

2016. URL·https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/47640/1/% D0%B4%D0%B8%D1% 81%D1%81%D0%B 5% D1% 80% D1%82%D0%B

0%D1%86%D0%B8%D1%8F% 20-%20% D0%BE%D0%B 1%D 1%80%D0%B 5%D0%B7%D0%B0%D 0%BD%D0%B8%D0%B5% 203.pdf

100. Український сценографічний простір XX століття експерименти , пошуки, надбання· // Збірник наукових статей (До 100-

річчя Національної академії наук України). Київ, 2019. 325 с. URL·http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/zbirnyky/2019/mk.pdf

101. Бенюк Б. М. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%91%D0%B5%D0% BD%D1% 8 E% D0%BA_%D0% 91%D0%BE%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%BD_%D0% 9 C%D0%B8%D1% 85% D0%B0%D0%B9%D0% BB%D0%BE%D0%B2%D0%B

8%D1%87 URL: http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued3&id=1294

102. Брусона Р. Біографія. URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91% D1%80%D1%83%D0%B7%D0% BE%D0%BD,_%D0%A 0%

D0%B5%D0%BD%D0%B 0% D1%82%D0% BEURL: HYPERLINK "https://www.belcanto.ru/bruson.htm

103. l" https://www.belcanto.ru/bruson.htm

104. lБудневич В. Г. Біографія.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%91%D1%83%D0%B4%D0% BD%D0%B5%D0% B2%D0%B8%D1%87_% D0%92%D1%96%

D0%BA%D1% 82%D 0%BE%D1%80_%D0% 93%D0%B5%D 0%BE%D1%80%D0%B 3%D 1% 96% D0%B9%D 0%BE%D0%B2%D0% B8%D1%87

104. Бучма А. Біографія. URL: http://odessa-memory.info/index.php?id=623

URL: https://zn.ua/ART/buchma-optimisticheskaya-tragediya-_.html

105. Гайдай З. Біографія. URL: https://100philharmonia.spb.ru/persons/8648/

URL: https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/2699000-zoa-gajdaj-i-solnecnoe-soprano.html URL: https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/2699052-zoa-gajdaj-ii-povelitelnica-auditorij.html

106. Гашинський А. Є. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0% 93%D0% B 0%D1% 88% D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D 0% 90% D1%80%D0% BA%D0%B0%D 0%B4% D 1%96% D0%B9_%D0% 84%D0%B 2%D0%B3%D0% B5%D0%BD%D0%BE%D 0%B2%D0%B8%D1%87

107. Глухий В. Й. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%93%D0%BB%D1% 83%D1%85% D0%B8%D0%B9_%D 0%92%D0% BE%D0%BB%D0%BE%D0% B 4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_% D0%99% D0%BE%D1%81%D0%B 8%D0%BF%D 0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

108. Гмиря Б. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93% D0%BC%D0%B8%D1% 80% D1%8F_%D 0%91% D0%BE%D1% 80%D0%B8%D1% 81_%D0%A0% D0%BE%D0%BC% D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1% 87 URL:

https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3287033-boris-gmira-2-zvinuvacenij-u-muzicnosti.html

109. Гнатюк Д. М. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0% 93% D0%BD%D0% B 0% D1%82%D1% 8E%D0%BA_%D0% 94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE_%D0% 9C% D0%B8%D1% 85% D0%B0%D0% B9%D0%BB%D

0%BE%D0%B2%D0%B8%D1% 87 URL: https://24smi.org/celebrity/3972-dmitrii-gnatiuk.html

110. Довженко. О.П. Біографія.

URL:https://www.wikiwand.com/uk/% D0% 94% D0%BE%D0%B2%D0%B 6%D0%B5%D 0%BD%D0%BA%D 0%BE_%D0%9E%D 0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D 0% 9 F%D0%B5%D1%82%D 1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

111. Заньковецька М. Біографія. URL: https://uain.press/blogs/1066551-1066551

URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/% D0%97%D0%B0%D 0%BD%D1%8 C%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B 5%D1%86%D0% BA%D0%B0%D1% 8F,_%D0%9 C%D0% B0%D1%80%D 0% B8%D 1%8F_%D0%9 A%D 0%BE%D0%BD%D1% 81%D1%82%D0%B0%D0% BD%D1%82%D0%B 8%D0%BD%D 0%BE%D0%B2%D0% BD%D0%B0

112. Капніст М. Р. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%9A%D0%B0%D0% BF%D 0% BD% D 1% 96% D1%81%D1%82_%D0% 9C%D0%B 0%D1%80%D1%96% D1%8F_%D 0%A0%D 0%BE%D1%81%D1%82%D 0%B8%D1% 81%D0%BB%D

0%B0%D0%B 2% D 1% 96% D0%B2%D0% BD%D0%B0 URL: https://uain.press/blogs/mariya-kapnist-ukrayinska-aktorka-grafinya-z-gulagu-1014029

113. Колосова Р. О. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D 1%81%D 0%BE%D0%B 2%D0%B0_%D0% A 0% D0%B5%D1% 8F_%D0%9E%D0% BB%D0%B5%D0%BA%D1% 81%D0%B0%D 0%BD%D0%B 4%D

1%80%D1%96%D0%B 2%D0% BD%D0%B0 URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/w/sov/337229/forum/

114. Костарчук-Решетнюк Р. І . Біографія.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A% D0%BE%D1%81%D1%82%D 0%B0%D1% 80%D1%87%D1%83% D0%BA-%D0% A0%

D0%B5%D1%88% D0%B5%D1% 82% D0% BD%D1%8E% D0%BA_%D0% A 0% D0%B 0% D1% 97% D1%81%D0%B 0_%D0%86%D0%

B2%D0%B0%D 0%BD%D1%96% D0%B2%D0% BD%D0%B0#:~: text=% D0%A0%D0% B0% D 1% 97%D 1%81%D0%B0% 20% D0% 86%D0% B2%D0%B0%D 0%BD%D1%96% D0%B2%D0% BD%D0%B0% 20% D0%9A%D0%BE%D1% 81%D1%82%D0%B 0% D1%80%D1% 87% D1%83%D0% BA% 2 D%D0%A0% D0%B5%D1%88% D0%B5% D1%82%D0%BD%D 1% 8 E% D0%BA% 20(% D1%82%D0% B0%D0% BA%D0%BE%D 0%B6,%D0% B3%D1%80%D 0%BE%D0%BC%D0%B0%D 0%B4% D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0% 20%D0%B4% D1%96%D1%8F%D 1%87% D0%BA%D0%B0%2C%20%D0% 97% D0%B0%D 1%81%D0%BB%D1%83%D0%B 6%D0%B5%D0%BD%D0%B 0% 20% D0%B0%D1% 80% D1%82%D0% B8%D1% 81%D1%82%D0% BA%D0%B0% 20% D0%A3%D 0%BA%D1%80%D0% B0%D1% 97%D0%BD%D0%B 8

115. Крушельницька С. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%9A%D1%80%D 1%83% D1%88%D0%B 5%D0% BB%D1%8 C%D0%BD%D0%B8%D1%86%D 1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0% A 1%D0%BE%D0%BB%D 0%BE%D0%BC% D 1% 96% D1%8F_%D 0%

90% D0%BC%D0%B 2%D 1%80%D0%BE%D1% 81%D 1% 96% D 1% 97% D0%B2%D0% BD%D0%B0

116. Лазова П. В. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%9B%D0%B 0%D0% B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0_% D0% 9F%D0%BE%D0% BB% D 1% 96% D0%BD%D0%B0_%D0% 92%D0%B0%D1% 81%D0%B8%D0%BB% D 1% 96% D0%B2%D0% BD%D0%B0 URL: http://ft.org.ua/ua/frankivtsi/actors/lazova-polina

117. Лесникова О. П. Біографія URL:http://kharkov.vbelous.net/famous/enlightn/lesnikov.htm URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%9B%D0%B5%D 1%81%D0%BD%D1%96% D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0_% D0% 9E%D 0%BB%D0%B 5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B0_%D0%9 F%D0%B5% D1%82%D1%80%D 1%96% D0%B2%D0% BD%D0%B0

118. Литвиненко-Вольгемут М.І. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B% D0%B8%D1%82%D 0%B2%D0%B8% D0%BD%D0% B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE-%D0% 92%D 0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B 3%D0%B5%D0% BC% D1%83%D1% 82_%D0% 9C%D0%B 0%D1%80%D1%96% D1%8F_%D0% 86%D0% B2%D0%B0%D 0%BD%D1%96% D0%B2%D0% BD%D0%B0#:~: text=%D0%9B% D0%B8%D1%82%D 0%B 2%D0%B8%D 0%BD%D0%B5% CC% 81%D0%BD%D0% BA%D0%BE%20%D0% 9C%D 0%B0%D1% 80% D1% 96%CC% 81%D1%8F%20%D0% 86%D0%B2%D0%B0% CC% 81%D0%BD%D 1%96% D0%B2%D0% BD%D0%B0%20(%D1%83% 20%D1%88%D0% BB%D1%8E%D0%B 1%D1%96,% D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%

BD%D0%B0% 20% D0%B0%D1% 80%D1%82%D0%B8%D1% 81%D1%82%D0% BA%D0%B0% 20% D0%A1%D0%A0% D0%A1%D0%A0% 20(1936).

119. Луб'яний В. Я. Біографія.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B% D1%83%D0%B 1% 27% D1%8F%D 0% BD%D0%B8%D0% B 9_%D0%92% D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0% B 4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_% D0%AF% D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D 1%87

120. Мар'яненко І. Біографія.URL: https://vufku.org/names/ivan-mar-yanenko/

URL: https://uahistory.co/book/100-great-figures-of-ukrainian-culture/93.php

121. Менгельберг. В. Біографія.

URL:https://www.wikiwand.com/uk/%D0%92% D1%96%D0% BB%D0% BB%D0%B 5%D0%BC_%D0% 9C%D0%B5%D0% BD%D0%B3%D 0%B5%D0%BB%D1%8C%D0% B1%D0%B5%D1%80%D0%B3

122. Недашківська Р. С. Біографія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D0% B4%D0%B 0% D1%88% D0%BA%D1% 96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D 0%A0%D0%B0%D1%97% D1%81%D0%B0_%D0% A1%D1% 82%D0%B5%D 0%BF%D0%B0%D 0%BD%D1%96% D0%B2%D0% BD%D0%B0

URL: https://ukurier.gov.ua/uk/articles/georgij-grigorij-pilipenko/

123. Нещадименко Х. П. Біографія.

URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/% D0%9D%D0% B5%D1%89% D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B 5%D0%BD%D 0%BA%D

0%BE,_%D0% A5% D0%B0%D1% 80%D0%B8%
D1%82%D0%B8%D0%BD%D0% B0_%D0%9F%D0%B5%
D1%82%D1%80%D0%BE%D0% B 2%D0%BD%D0% B0

URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D 1% 89%
D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B 5%D0%BD%D 0%BA%D
0%BE_%D0%A 0% D0%B8%D1%82%D 0%B0_%D0%
9F%D0%B5%D1%82% D1%80%D1%96% D0%B2% D0%BD%D0% B0

124. Параджанов А . Біографія.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%
D1%80%D0%B0%D0%B 4%D0%B6%
D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0% A
1%D0%B5%D1%80%D0% B3%D1%96%D 0%B9_%D0% 99%
D0%BE%D1%81%D0% B8%D 0%BF%D0%BE%D0%B2%D0% B8%D1%87

URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/6225/bio/

125. Полінська. В. К. Біографія.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D 0%BE%D0% BB% D1%
96%D0%BD%D1% 81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D 0%92% D1%
96% D1%80%D0%B0_%D 0%9A% D0%BE%D1%81%D1%82%D
1%8F%D0%BD% D1%82%D0%B8%D 0%BD%D1%96%D0%B2%D
0%BD%D0%B0

126. Ротару С. М. Біографія.

URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%
D0%BE%D1%82%D0%B0%D1% 80% D1%83,_%D0%A1%D0%
BE%D1%84%D0%B
8%D1%8F_%D0% 9C%D0%B8%D1%85% D0%B0%D0%B9%D
0%BB%D0%BE%D 0%B2%D0%BD%D0%B0 URL:

https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-sofiya-rotaru.html

127. Рушковський М. М. Біографія.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0% A 0%D1%83%D1%
88%D0%BA% D0%BE%D0%B2%D

1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_% D 0%9 C%D0% B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0% 9 C%D0% B8%D0% BA%D 0%BE%D0% BB%D0%B0%D0%B 9%D 0%BE%D0%B2%D0% B8%D1%87 URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/9351/bio/

128. Сердюк Л. Біографія. URL: http://tmf-museum.kiev.ua/nauka/personalii/58-ekster-o-4.html

129. Скорульська Н.М. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%A1%D 0%BA% D0%BE%D1%80% D1%83% D0%BB%D1%8C% D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D 0%9D% D0%B0%D1% 82%D0%B0%D0%BB%D1% 96% D1%8F_%D0% 9C%D0%B8%D1%85% D0%B0%D0%B9% D0%BB%D1%96%D0%B 2%D0%BD%D 0%B0

130. Ступка Б. Г. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%A1%D1% 82%D1%83%D0% BF%D0% BA%D0%B0_%D0% 91%D0%BE%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%BD_%D0% A 1% D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0% B2%D0%B 5% D1% 81% D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 URL: https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-bogdan-stupka.html URL: https://24smi.org/celebrity/332-bogdan-stupka.html

131. Сумська Н. В. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1% D1%83%D0% BC% D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D 0%9D% D0%B0%D1%82%D0%B0% D0%BB%D1%8F_%D 0%92%27%D1%8F% D1%87%D0%B5%D1%81%D0% BB%D0%B0%D0%B 2%D 1%96%D0%B2%D 0%BD%D0%B0

132. Тичинська Н. Г. Біографія. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0% A2%D 0%B 8% D1%87%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B 0_%D0%9D% D

1%96% D0%BD%D0%B0_%D0% 93% D0%B5%D 0%BE%D1%80%D0%B 3% D 1%96% D 1%97% D0%B2%D0% BD%D0%B0

133. Ужвій Н. Біографія. URL: http://natalyauzhviy.nadika.name/

URL: https://uain.press/blogs/1077763-1077763

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%A3%D 0%B6%D0%B 2%D1%96% D0%B9_%D0%

9D%D0%B0%D1% 82%D0%B0%D0%BB% D 1% 96% D1%8F_%D 0%9C%D 0%B 8%D 1% 85% D0%B0%D0%B9%D 0%BB%D1%96% D0%B2%D0% BD%D0%B0

134. Цимбал Т. В. Біографія.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6% D0%B8%D0%BC%D0%B 1%D0% B0%D0%BB_%D 0%A2%D0%B5% D1%82%D1% 8F%D0% BD%D0%B0_% D 0% 92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D 1%96%D0%B2%D 0%BD%D0%B0

135. Шульженко К . Біографія.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0%A8%D 1%83%D 0%BB%D1%8 C%D0% B 6%D0%B5%D0%BD%D0% BA%D0%BE_%D0% 9A%D0% BB%D0%B0%D0%B2%D 0%B 4% D1%96%D1%8F_%D0% 86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D 1%96%D 0%B2%D0% BD%D0%B0

136. Яковченко М. Ф. Біографія.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/% D0% AF% D0%BA%D0%BE%D0% B 2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0% 9 C% D 0% B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0% A 4%D0%B5%D0% B4% D 0%BE%D1% 80%D0%BE%D0%B2%D0% B8%D1%87

URL: https://uain.press/blogs/mikola-yakovchenko-najnarodnishij-sered-zasluzhenih-1027986

СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архипенко О. Диригент В. Менгельберг під час виконання 9-ої симфонії Л. Бетховена. 1925. Бронза.

2. Бесєдін С. Лесь Курбас. 1967. Папір, вугіль, крейда. Україна. URL https://esu.com.ua/galleries.php?id=3399

3. Білик В. Заслужений артист УРСР, лауреат міжнародного конкурсу, лауреат премії Ленінського комсомолу скрипаль О. Криса. 1968.

П., о. URL:

4. Білик М. Балада про подвиг. 1964. Оргскло. 1964.

5. Буковецький Є. Портрет співачки Ресгаль. 1912. Полотно, олія. 130 х 55. Місцезнаходження невідоме. URL:

https://issuu.com/551351/docs/_____._____2__

6. Виродова-Готьє В. Портрет народної артистки СРСР Є. Мірошниченко. 1982. П., о. 212х100 см. Місцезнаходження невідоме. URL:

https://uartlib.org/downloads/VyrodovaGotye_uartlib.org.pdf

7. Вітковський Л. Дмитрий Михайлович Гнатюк. 2001. URL: https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pro-skarby-dmytra-gnatyuka

8. Волокидін П. Портрет співачки Зої Гайдай. 1935. П., о. Україна.URL: http://odessa-memory.info/index.php?id=287

9. Гніздовський Я. Йоганн Себастьян Бах. 1971

10. Горобець О. Портрет актриси. 1977. Папір, акварель. 35х55см. Україна. Полтавська область, Миргород. URL:

https://violity.com/111647661-portret-moskovskoyi-aktrisi-1977r-o-gorobec

11. Гуйда М. Бенюк. 1994. Полотно, олія. Україна. URL: https://www.facebook.com/photo/?

fbid=314250802550559&set=pcb.314251439217162

12. Гуйда М. Софія Михайлівна Ротар. 1999. Полотно, олія. Україна. URL: https://www.facebook.com/photo/?

fbid=314250842550555&set=pcb.314251439217162

13. Гуйда М. Портрет народної артистки Раїса Недашківська. 1999. Полотно, олія. Україна. URL:https://www.facebook.com/photo/?

fbid=314251209217185&set=pcb.314251439217162

14. Гуйда М. Портрет Сергія Параджанова. 2016. Полотно олія. Київ. URL: http://museum.net.ua/news/vi-vseukra%D1%97nska-triyenale-

zhivopisu/

15. Данченко О. Кобзар Гнат Гончаренко. Ліногравюра. 1961. Україна. URL: https://ukrlit.net/textbook/8klas/20.html

16. Данченко О. Кобзар Михайл Кравченко. Ліногравюра. 1961. Гравюра на сріблі. Вага 225 грам. Оригінал у єдиному примірнику.

Україна. URL: https://unc.ua/uk/auction/klishe-bukleta-aleksandra-danchenko-1956-god-gnat-goncharenko-446325

17. Жук. М. Портрет Марка Терещенка. 1925. Пап., змішана техніка. 53 × 42.5. Приват. зб. О. Маркова (Київ) URL:

https://www.visnik.org/pdf/v2016-04-14-sokoluk.pdf

18. Жук. М. Портрет Наталії Ужвій. 1926. Сірий пап., накл. на карт., іт. ол., кольор. олівці, акв., білило. НХМУ. Грс-8049 URL:

https://www.visnik.org/pdf/v2016-04-14-sokoluk.pdf

19. Жук. М. Портрет акторки Поліни Нятко. 1926. Обгортковий пап. , кольор. ол., гуаш. 61 × 46. НХМУ. 28-375 URL:

https://www.visnik.org/pdf/v2016-04-14-sokoluk.pdf

20. Жук. М. Портрет Олімпії Добровольської·1925. Пап., гуаш, паст.78. 5х59. ЗОХМ Гр.-3193 URL: https://savchook.com/books/myhajlo-

zhuk-mystets-literator/ с.197.

21. Жук. М. Портрет «Муміне» (Катерини Земгано-Вислоцької, української танцівниці та хореографа). 1926. Пап., зм. техніка. 48.5 × 40.

Приват. зб. (Київ) URL: https://www.visnik.org/pdf/v2016-04-14-sokoluk.pdf

22. Жук. М. Силуетний портрет Наталії Ужвій. 1926. Пап., туш, акв. НХМУ. Грс-8049

URL:https://artchive.ru/artists/19563~Mikhail_Ivanovich_Zhuk/works/388658~Portret_aktrisy_Natal'i_Uzhvij

23. Жук. М. Портрет Марії Заньковецької. 1919. Пап., накл. на карт., іт. ол., сангіна, паст., ол., гуаш, туш, білило. 68.6×51.4. Приват. зб.

(Одеса) URL: https://uartlib.org/downloads/SokolukZhuk3_uartlib.org.pdf

24. Жук. М. Портрет Леся Курбаса. 1919. Пап., іт. ол. Друкарський відбиток URL:

https://uartlib.org/downloads/SokolukZhuk3_uartlib.org.pdf

25. Жук. М. Портрет засл. діяча мистецтв Василя Василька. Пап., санг., граф. ол. 34.5 × 52. НХМУ. Грс. 3497 URL:

https://www.visnik.org/pdf/v2016-04-14-sokoluk.pdf

26. Жук. М. Портрет Миколи Шрага. 1915. Пап, на карт., паст. 49х63. Приватна збірка(Одеса)

URL:https://uartlib.org/downloads/SokolukZhuk1_uartlib.org.pdf

27. Завгородній В. Соломія Крушельницька. 2000. Дерево, різблення. м. Київ, Україна. URL: http://museum.net.ua/day-in-history/26-10/

28. Задорожний І. Максим Березовський. 1985. П., о., темпера. 140х135. Національний художній музей України. м. Київ, Україна. URL:

h t t p : / / a r c h i v e - u u . c o m / u a / p r o f i l e s / i v a n - v a l e n t i n zadorozhnij/catalog/paintings_ivz/picture/maksym-berezovskyi_ivz

29. Зарецький В. Портрет Раїси Недашківської. 1974. Темпера, олія 155×59 см. Приватна колекція. Українське мистецтво Ірини Оліх.

URL:https://artchive.ru/artists/19790~Viktor_Ivanovich_Zaretskij/works/509267~Portret_Raisy_Nedashkovskoj_Portret_Rasi_Nedashkvs'ko

30. Зарецький В. Актриса. Портрет Раїси Недашківської. 1988. Полотно, олія. 150×96 см. Приватна колекція. Українське мистецтво Ірини

Оліх.

URL:https://artchive.ru/artists/19790~Viktor_Ivanovich_Zaretskij/works/509347~Aktrisa_Portret_Raisy_Nedashkovskoj_Rasa_Nedashkvs%27ka

31. Зарецький В. Портрет Тетяни Цимбал 1987. Полотно, олія, мішана техніка. 185 × . Приватне зібрання. URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/viktor-zarec-kij/catalog/malyarstvo-1980-ti_zr/picture/portret-tetyani-cimbal_l

32. Зарецький В. Портрет Раїси Недашківської у ролі Катерини Білокур 1989. Полотно, олія. 100 × 100см. Яготинський державний

історичний музей. URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/viktor-zarec-kij/catalog/malyarstvo-1980-ti_zr/picture/portret-rayisi-nedashkivs-koyi-u-roli-katerini-bilokur_l

33. Зарецький В. Портрет Наталі Кравченко. 1989. Полотно, олія. 160×96см. Робота в колекції: Український живопис XX століття Ірини Оліх. URL:https://artchive.ru/artists/19790~Viktor_Ivanovich_Zaretskij/works/383219~Portret_Natali_Kravchenko

34. Зарецький В. Портрет Марії Капніст. 1974 Полотно, олія. 172×75 см . Робота в колекції: Українське мистецтво Ірини Оліх. URL: https://artchive.ru/artists/19790~Viktor_Ivanovich_Zaretskij/works/509266~Portret_Marii_Kapnist

35. Зарецький В. Театр. 1989. Полотно, олія, темпера, Аплікація. 150×170 см. Приватні збори Г. Буцана, Київ. URL: https://artchive.ru/artists/19790~Viktor_Ivanovich_Zaretskij/works/527539~Teatr

36. Їжакевич І. Перебендя. 1938. Полотно на картоні, олія. 48,8 х . Національний художній музей України, Київ. URL: http://museum.net.ua/kartina/perebendya/

37. Кальченко Г. та Ігнащенко А. Пам'ятник Марії Заньковецької. 1974. Бронза. 2м. Київ, Міський сад, Паркова дорога. URL:

https://www.interesniy.kiev.ua/place/pamyatnik-zankovetskoy-m-k/

38. Кириченко С. і Клейн Н. Кобзар. 1964. Мозаїка в кінотеатрі ім.. Т. Шевченка в Києві. Смальта, штучний камень. URL:

https://manusbook.com/9086_Ukrainian_Art/94/

39. Ковальов О. Пам’ятник Миколі Лисенку в Київ, арх.. В. Гнєздилов. 1965. Бронза, граніт, . Україна, Київ.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F% D0%B0%D0%BC% 27%D1%8F% D1%82%D0% BD%D0% B8%D0%BA_%D0% 9 C%D0%B8%D0% BA%D 0%BE%D0% BB% D 1%96_% D0% 9B%D0%B 8%D1%81%D0% B5%D0%BD%D 0%BA%D1%83_(%D0% 9A%D0% B 8% D1%97% D0%B2)

40. Коломієць І. Пам’ятник Максиму Березовському у Глухові. 1985. Бронза. Україна, Глухів, Сумська область.

URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F% D0%B0%D0%BC% 27%D1%8F%D1%82% D0%BD%D0% B8% D0%BA_%D0% 9C% D0%B0%D0% BA%D1% 81%D0%B8%D 0%BC%D0%BE%D 0%B2% D1%96_%D0% 91%D0%B5%D1%80%D0% B5% D0%B 7%D0%BE%D0% B2%D1% 81%D1%8C%D0%BA%D0% BE%D0%BC%D1%83

41. Коломієць І. Пам’ятник Дмитру Бортнянському у Глухові. 1985. Бронза. м. Глухов URL:https://photogoroda.com/foto-476067-gluhiv-

pamyatnik-dmitru-bortnyanskomu-hluhiv-dmitry-bortnian.html

42. Кравчук Ф. Заслужена артистка УРСР Раїса Решетнюк. 1988. Полотно олія. 125х105. Україна, м. Хмельницький.

URL:http://oknasocrealisma.com/paintings/13967/

43. Литвин Л. Портрет актриси Харити Нещадименко. 1996. Полотно олія. 100,5х100 см. м. Хмельницький. URL:

http://oknasocrealisma.com/paintings/portret-aktrisy-xarity-neshhadimenko/

44. Лозовий В. Портрет французького баритона Ренато Брусона в партії Ріголетто. 1993. Полотно, олія. 85х130 см. Україна, Харків.

URL: http://www.vasiliylozovoy.com/gallery.php

45. Лозовий В. Король Лір. 1952. Полотно, темпера. 78х98. см. Україна, Харків. URL: http://www.vasiliylozovoy.com/index.php

46. Ломикін К. Перед виставою. 1968. Пап., паст. Музей українського живопису м. Дніпро. URL:

https://www.facebook.com/MuseumOfUkrainianPainting/photos/a.1413421722223365/2786644631567727/?type=3

47. Мазур Б. Пам'ятник Сергію Параджанову. 1997. Бронза. м. Київ. URL: https://kyivpastfuture.com.ua/ru/pamyatnyk-sergeyu-

paradzhanovu/

48. Манізер М. та Лангбард Й. Н. Ужвій у бронзі в образі Катерини. Фрагмент пам’ятника Т. Г. Шевченку. 1934. Лабрадорит. . Україна,

Харків, Міський сад імені Шевченка. URL: http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st008.shtml

49. Манізер М. та Лангбард Й. Амвросій Бучма - повстанець часів Коліївщини. Фрагмент пам’ятника Т. Г. Шевченку. 1934. . Лабрадорит.

. Україна, Харків, Міський сад імені Шевченка. URL:https://www.wikiwand.com/ru/% D0%9F%D0%B 0%D0%BC% D1%8F%D1% 82%D0% BD%D0%B8%D0% BA_%D0%A 2%D0%B0%D1% 80%D0%B 0%D1%81%D1%83_%D0%A 8%D0%B5%D0%B 2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_(%D0%A 5%D 0%B0%D1% 80% D1%8C%D0%BA%D0% BE%D0%B2)

50. Манізер М. та Лангбард Й. Іван Мар'яненко - старий запорізький козак - пов'язаний, але не підкорений. Фрагмент пам’ятника Т. Г.

Шевченку. 1934. Лабрадорит. . Україна, Харків, Міський сад імені Шевченка. . URL:
http://kharkov.vbelous.net/ukrain/shevchen/zaporozh.htm
51. Манізер М. та Лангбард І. Лесь Сердюк - кріпак зі зв'язаними руками. Фрагмент пам’ятника Т. Г. Шевченку. Харків. 1934. Лабрадорит.

. Україна, Харків, Міський сад імені Шевченка. . URL:https://redpost.com.ua/themes/1162092-pamyatnik-shevchenko-stoit-sovsem-ne-v-tom-
meste-gde-ego-planirovali-postavit-foto

52. Мордовець А. Портрет Бориса Гмирі, 2002. Полотно, олія. 110 х . Колекції Лебединського художнього музею ім. Б.К.Руднєва. URL:
https://artmuseum.lebedyn.org/istoriya-lebedyna-budynok-de-narodyvsya-borys-gmyrya/

53. Морозов М. Портрет народної артистки УРСР П. Нятко. Мармур. 1960. URL:http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-
images/pdfs/Rogotchenko_Soc_Realism.pdf с.177.

54. Овсянкін М. і Жук О. Пам'ятник співачці Клавдії Шульженко. 2001. Місто: Харків. URL: https://kharkov.wiki/places/pamyatnik-klavdii-
shulenko-532/

55. Одеса Відомі одесити Юхим Березін (Штепсель). 1965. Портрет. Олівець. До . Україна, Київська область, Київ.
https://violity.com/111023723-odessika-izvestnye-odessity-efim-berezin-shtepsel-portret-karandash-tashkent-1965-podpis
56. Петрицький А. Портрет Валентини Чистякової. 1922. П.,о. Не зберігся

57. Петрицький А.. Портрет Євгена Коханенка. 1925. Пап., ол. Не зберігся. Друк. Відбиток

58. Петрицький А. Портрет Євгена Коханенка. 1924 - 1925. П., о. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf

59. Петрицький А. Портрет Ганни Мещерської. 1925. Пап., ол. Не зберігся. Друк. відбиток URL: https://violity.com/108037135-anatol-petrickij-portreti-suchasnikiv-1991-albom/?utm_source=other_seller_items&utm_medium=anatol-petrickij-portreti-suchasnikiv-1991-albom&utm_campaign=400uah

60. Петрцький А . Портрет Костянтина Кошевського. (Людина з газетою). 1928 - 1930. Пап., акв. Не зберігся. Друк. відбиток URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf

61. Петрицький А. Портрет Йосипа Гірняка. 1928. П., о. Не зберігся. Фотовідбиток.URL:https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf

62. Петрицький А. Портрет Валентини Варецької. 1929. Пап., акв. 59.5х44.5. ЦДАМЛМУ.URL:https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf

63. Петрицький А. Портрет Леся Курбаса. 1929. Пап., акв. Не зберігся. Друк. Відбиток.URL:https://www.facebook.com/namu.museum/photos/a.434627048143/10156925322708144/?type=3&theater

64. Петрицький А. Портрет С. Бутовського. 1929. Пап., акварель. 60 х 47, 5. НХМУ .URL: https://esu.com.ua/galleries?id=3618

65. Петрицький А. Портрет композитора Михайла Вериківського. 1930. Пап., акв. Не зберігся. Фотовідбиток URL: https://museum.myart.org.ua/gallery/petrytskyi-a-h-portret-kompozytora-m-i-verykivskoho-1930/

66. Петрицький А. Портрет Мар’яна Крушельницького. 1929 - 1931. Пап., граф. ол., акв. 49х43.5. НХМУ. URL:

https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf

67. Петрицький А. Портрет Івана Паторжинського. 1930-і рр. Пап., акв. 65 х 45. МТМКУ URL:

https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf

68. Петрицький А. Портрет Любові Гаккебуш. Поч. 1930-х. Пап,, акв. 70 х 55. МТМКУ. URL:

https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf

69. Петрицький А. Портрет Пилипа Козицького. 1931. Пап., акв., туш. 65х54.5 .Національний художній музей України.

URL:https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf

70. Петрицький А. Портрет Василя Василька. 1931. Пап., акв. 65х45. Місцезнаходження невідоме. URL:

https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf

71. Петрицький А. Портрет Гната Юри. 1930-і рр. Пап., туш, зміш. техніка. Місцезнаходження невідоме.

URL:https://www.wikiart.org/uk/petritskiy-anatoliy-galaktionovich/gnat-yura-1926

72. Пивоваров Г. Портрет кінорежисера О.П. Довженка. 1940. Гіпс

73. Подерв'янський С. Портрет артистки Київського театру опери та балету. П., о. Україна. URL: https://vk.com/wall-62267634_14211?

lang=en&z=photo-106006021_456264384%2Falbum-106006021_234190283

74. Подерв'янський С. Портрет артиста М. М. Рушковського. 1996. П., о. Україна. URL: https://vk.com/wall-62267634_14211?

lang=en&z=photo-106006021_423105320%2Falbum-106006021_234190283

75. Подерв'янський С. Портрет артистки Я.А.Олександрової. 1977. П., о. Україна. URL: https://vk.com/wall-62267634_14211?

lang=en&z=photo-106006021_423105295%2Falbum-106006021_234190283

76. Полтавець-Гуйда О. Портрет Наталії Сумської, народної художниці України, 2002. П, о, 100×105 см. Україна. URL:

https://kdidpmid.edu.ua/academy/en/rector/

77. Полтавець-Гуйда О. Портрет народної артистки України Наталії Сумської в національному костюмі. 2015. П., о. Україна. URL:

https://kdidpmid.edu.ua/academy/en/rector/

78. Поляков С. Портрет Богдана Ступки. 2010. П., о. 120 ×70 см.

Україна.URL:https://www.artmajeur.com/sergeypoliakov/en/artworks/6414001/portet-aktera-bogdana-stupki-portret-of-bohdan-stypka

79. Портрет київської балерини. 1983. П., о. До . Україна, Київ. URL:https://violity.com/110003180-portret-kievskoj-baleriny-1983g

80. Рапай М. та Дормидонтов В. Пам'ятник Лесю Курбасу. 2002. Бронза, граніт. , плита - , постамент - . Україна, Київ, вул.

Прорізна,8.URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%BC% 27% D1%8F%D1%82%D0% BD%D0%B8%D0% BA_%D0%9B%

D0%B5%D1%81%D1%8 E_%D0% 9A%D1%83% D1%80%D0%B 1% D0%B 0% D1% 81% D1% 83_(% D0%9A%D0% B 8% D1%97%D0%B

2)

81. Руденко В. Юрченко в ролі Василя. 1972. Карт., зміш. техніка. 70 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/yurchencko-v-rolu-vasuluya-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01552

82. Руденко В. Серебрякова. 1972. Карт., зміш. техніка. 70 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/serebryackova-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01719

83. Руденко В. Портрет актриси. Карт., зміш. техніка. 70 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/portret-acktrusy-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01550

84. Руденко В. Портрет актриси. 1980. Карт., зміш. техніка. 48 х . Україна, Київ.URL:https://l-art.kiev.ua/ru/collection/portret-acktrusy-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01709

85. Руденко В. Портрет актриси. 1970. Карт., зміш. техніка. 70 х . Україна, Київ. URL:https://l-art.kiev.ua/ru/collection/portret-acktrusy-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01720

86. Руденко В. Портрет актора. 1973. Карт., зміш. техніка. 70 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/portret-acktera-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01548

87. Руденко В. Портрет актора. 1971. Карт., зміш. техніка. 60 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/portret-acktera-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01712

88. Руденко В. Актриса у народному костюмі. 1990. Карт., зміш. техніка. 70 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/acktrusa-

v-narodnom-ckostyume-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01546

89. Руденко В. Віра Костянтинівна Полінська. Карт., зміш. техніка. 65 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/vera-ckonstantunovna-polunsckaya-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01715

90. Руденко В. Народний артист Гашинський. 1971. Карт., зміш. Техніка. 60 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/narodnyy-artust-gashunsckuy-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01713

91. Руденко В. Микола Задорожний. 1969. Виконавець ролі М.Смоляк, народний артист УРСР. Карт., зміш. техніка. 60 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/nuckolay-zadorozhnyy-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01714

92. Руденко В. Глухий Володимир Йосипович. Карт., зміш. Техніка. 65 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/gluhoy-vladumur-uosufovuch-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01544

93. Руденко В. Глухий Володимир Йосипович. Карт., зміш. Техніка. 65 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/artust-gluhoy-ded-shchuckar-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01555

94. Руденко В. Король Пилип. 1921. Карт., зміш. техніка. 73 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/ckorol-fulupp-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01545

95. Руденко В. Портрет актора. Карт., зміш. техніка. 55 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/portret-acktera-rudenko-

vladymyr-nykhaylovich-01710

96. Руденко В. Портрет актора. Карт., зміш. техніка. 70 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/fugursckuy-genruh-ckarlovuch-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01554

97. Руденко В. Ніна Тичинська 1976. Карт., зміш. техніка. 75 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/nuna-tychynsckaya-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01547

98. Руденко В. Володимир Луб'яний. Досифей. Хованщина. 1973. Карт., зміш. техніка. 70 х . Україна, Київ. URL: https://l-art.kiev.ua/ru/collection/vladumur-lubyanuy-dosufey-hovanshchuna-rudenko-vladymyr-nykhaylovich-01711

99. Соловйов А. Пам'ятник Амвросію Максиміліановичу Бучмі. 1976. Бронза, граніт. м. Одеса Французький бульвар, 33. URL: https://web.archive.org/web/20170621213618/http://www.panoramio.com/photo/73484060

100. Солодовник С. Портрет артистки Реї Колосової. П., о. URL: https://ksada.org/doc/article-Solodovnik-105.pdf

101. Солодовник С. Портрет артистки О. Леснікової. 1959. П,, о. 116 × . ХХМ. URL: http://fotoinform.net/news/novosti-na-ukrainskom-yazike/u-kropivnitskomu-vidznachili-richnitsyu-z-dnya-narodzhennya-vidomogo-hudozhnika.html

102. Смічек І. Портрет Марка Кропивницького. Місцезнаходження невідоме. URL: https://n-slovo.com.ua/2019/10/24/%D1%96%

D0%B3%D0%BE%D1%80% D1%81%D
0%BC%D0%B8%D1%87%D0%B5%D 0% BA%D1%82%D0%
BE%D0%B9%D1%89%D0%
BE%D0%B4%D0%B0%D 0%B2%D0% BD%D0%B0%D 0% B7%D0%B 2%
D1%83%D0% BC% D 1% 96% D1% 81% D1%82%D1%83/

103. Фуженко А, Ігнащенко А. Пам’ятник О. П. Довженку в Сосниці Чернігівської обл. 1971. Бронза, граніт. 0,4×0,9×0,9 м. URL: https://pslava.info/SosnycjaSmt_SadybaODovzhenka_PamjatnykOPDovzhenku,256987.html

104. Чалий М. Портрет Львівського Маестро, 80-і рр. П., о. 70х52 см. Україна, Київська обл., Київ. URL: https://violity.com/111159659-chalyj-nikolaj-portret-lvovskogo-maestro-rabota-80-h-godov-70-52-sm

105. Чаус В. Відображення. 2019. П., о. 90×60 см. Україна. м.Харків. URL: https://kyiv.gallery/ru/chaus-dmitrii/kartina-otrazhenie-11058

106. Чаус В. Перед виступом. 2019. П, о. 90 × . Україна. м. Харків. URL: https://kyiv.gallery/ua/chaus-dmitrii/kartina-pered-vistupleniem-11059

107. Чаус В. Прима. 2019. Полотно, олія. 60 × . Україна. м. Харків. URL: https://kyiv.gallery/ru/chaus-dmitrii/kartina-prima-balerina-11060

108. Чепелік В. Пам'ятник Миколі Яковченку. 2000. Бронза. Київ. Площа Івана Франка, сквер навпроти театру ім. Івана Франка. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%BC% D1% 8F% D1%82%D0% BD%D0%B8%D 0%BA_%D0% 9
D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D 1%8E_%D0%AF%
D0%BA%D0%BE%D0% B
2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE

109. Шаронов М. Портрет балерини. 1935. П., о. Місцезнаходження невідоме. URL: http://museum.net.ua/day-in-history/30-10/

110. Шовкуненко О. Портрет народної артистки СРСР, лауреатки Державної премії М. І. Литвиненко-Вольгемут. 1947. Пап., акв., паст. 91

х . Державна Третьяковська галерея. URL: https://violity.com/104489313-1954-shovkunenko-aleksej-alekseevich-albom

111. Шовкуненко О. Портрет заслуженого артиста УРСР В. Г. Будневича. 1947. Пап., акв. 86 х 64,2. Львівський музей українського

мистецтва

URL:http://mycity.kherson.ua/gallery/displayimage.php?album=120&pid=3348#top_display_media

112. Шовкуненко О. Портрет народної артистки СРСР Н. М. Ужвій у ролі Ранєвської («Вишневий сад» А.П. Чехова)», 1947. П., о. 124 х .

Херсонський художній музей ім. О. О. Шовкуненка. URL: http://museum.net.ua/skarbi-muzeiv-ukraini/portret-narodno%D1%97-artistki-srsr-n-

m-uzhvij-u-roli-ranyevsko%D1%97-vishnevij-sad-a-p-chexova/

113. Шовкуненко О. Портрет балерини Скорульської. П., о. Місцезнаходження невідоме. URL: https://day.kyiv.ua/ru/article/v-konce-

dnya/aleksey-shovkunenko-impressionist-v-tiskah-socrealizma

114. Шовкуненко О. Бандуристка. 1946. П., о. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка.

URL:https://laila50.livejournal.com/1687685.html

115. Ястреб Л. Арлекін. 1974. П., о. 50 х 33,5см. Одеська галерея сучасного мистецтва. URL: http://odessa-memory.info/index.php?id=19

116. Амвросій Бучма. Джиммі Гіггінс. Кіноплакат. 1928. URL: https://naurok.com.ua/prezentaciya-avangardni-teatralni-poshuki-tvorchist-a-

buchmi-n-uzhviy-g-yuri-ta-in-merezha-dramatichnih-i-lyalkovih-teatriv-229187.html

117. Амвросій Бучма. Тарас Трясило. Кіноплакат, 1926. URL: https://naurok.com.ua/prezentaciya-avangardni-teatralni-poshuki-tvorchist-a-buchmi-n-uzhviy-g-yuri-ta-in-merezha-dramatichnih-i-lyalkovih-teatriv-229187.html