

**Юлія МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО**

кандидат мистецтвознавства, доцент

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

**РИСУНОК У ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ МАЙСТРІВ  
(КІНЕЦЬ XVII – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ)**

*Анотація.* Розглянуто етапи становлення та розвитку станкового рисунку Галичини кінця XVII – початку XX ст. на прикладі творчості відомих художників краю — В. Петрановича, Т. Копистинського, Я. Пстрака, О. Куриласа, І. Северина, М. Сосенка, М. Бойчука, О. Кульчицької, О. Новаківського та ін. Визначено особливості формування стилю від романтизму до модерну, а також зв'язок цього процесу з розвитком художньої освіти. Виявлено певні тенденції становлення жанрів західноукраїнського станкового рисунку зазначеного періоду, а також окреслено основні риси етнографізму як одного з різновидів цього виду мистецтва.

**Ключові слова:** український станковий рисунок, романтизм, етнографізм, модерн.

Територіальна близькість галицьких земель до країн Західної Європи, тривала роз'єднаність із землями Центральної та Східної України, перебування під владою різних держав зумовили певні особливості в розвитку образотворчого мистецтва Галичини й станкового рисунку зокрема. Наприкінці XVIII ст., після відходу галицьких і буковинських земель до складу Австро-Угорщини, малярські цехи фактично припинили своє існування. Західноукраїнські майстри починали здобувати освіту в художніх академіях Рима, Болоньї, Відня та Кракова. Таким чином, уже в ті часи існувала тенденція, яку відзначав П. Ковжун на межі XIX і XX ст.: "...наші мистці приносять додому доволі різномодні естетичні погляди на мистецькі явища, а навіть різні погляди на саме завдання мистецтва" [1, 9]. У свою чергу, це зумовило тривале співіснування в образотворчому мистецтві західноукраїнських земель національної та західноєвропейської традицій, яке перебувало на різних стадіях взаємодії: від злиття та засвоєння до несприйняття і відмови. Така тенденція мала принципове значення для становлення рисунку як самостійного

виду мистецтва, яке від початкових етапів цього процесу було ускладнене внутрішнім протиріччям.

Художники жовківського осередку, важливого мистецького центру Галичини XVIII ст., були в українському мистецтві, за словами В. Овсійчука, "...великими представниками візантійської лінії, на яких вона, по суті, обірветься" [2, 398]. Рисунки майстрів цього осередку є найціннішими та найдавнішими збереженими професійними рисунками Галичини. Їхній характер визначений насамперед впливом західноєвропейських традицій. Юрій Шимонович і Мартіно Альтамонте, а за розвідкою П. Жолтовського — й Василь Петранович, безпосередньо навчалися в Італії, у Академії св. Луки в Римі.

М. Альтамонте, німець за походженням, який жив і працював в Україні та Польщі у 1684-1702 рр., "за характером творчості залишався італійцем" [2, 98]. У рисунках М. Альтамонте, а також його сучасника, львів'янина за походженням, Ю. Шимоновича втілено категорії часу, простору, динамічну концепцію світла. Це ті якості, яких уповні набув тогочасний західноєвропейський рисунок [3] і не притаманні ще рисунку центральних і східних земель України кінця XVII — початку XVIII ст. І хоча ці майстри мали значний вплив на формування майстрів молодшого покоління, доносячи до митців Жовкви художні ідеї Західної Європи, зокрема, Рима [2, 95], у царині рисунку, на жаль, цей вплив не отримав розвитку в творчості наступного покоління митців.

Василь Петранович, художня діяльність якого припадає на першу половину XVIII ст., завершує плеяду визначних майстрів Жовкви. Беззаперечна обізнаність В. Петрановича із західноєвропейськими взірцями, знайомство з доробком художників старшого покоління не були визначальними в напрямку його творчості. Всі західноєвропейські впливи, і прямі, і опосередковані, йому вдалося "поєднати з національним традиційним малярством" [2, 354]. Аркуш В. Петрановича "Архангел Михаїл" (1746) має багато спільних рис з рисунками кужбушків. Характер композиції, ретельність тонального опрацювання форми, м'якість моделювання, відчуття площини аркуша (відсутність реального глибокого простору), великі

глибокі складки драперій, характерна постановка п'ястей рук і стоп, тонке опрацювання обличчя, — усе свідчить про стилістичну єдність, що ґрунтувалася на засадах бароко, у розвитку українського рисунку східних і західних земель.

Таким чином, конфлікт між отриманими в західноєвропейських академіях знаннями й традиційним мистецтвом призвів до порушення поетапності становлення і розвитку рисунку Галичини XVIII ст. Подібна картина, до якої додається вплив національних мистецьких сил у країні Західної Європи, а також робота в західноукраїнських землях великого числа заїжджих майстрів, спостерігається і протягом першої половини XIX ст. [4, 45]. Це і є причина існування тогочасного рисунку в західноукраїнських землях переважно у вигляді аркушів етнографічного характеру: ведути О. Тица, Ф.-К. Герстенбергера, Т. Чишковського, І.-П. Лучинського, Б.-З. Стенчинського, етнографічні аркуші Ю. Глоговського, К.-В. Келісінського, жанрові зарисовки О. Рачинського, Г. Родаковського [4].

Лише в останній третині XIX ст. у творчості К. Устияновича та Т. Копистинського рисунок уповні набуває ознак станковості. Творчість К. Устияновича була тісно пов'язана з просвітительським народницьким рухом у Галичині [5, 6]. Його рисунки, ґрунтовані на академічній освіті, отриманій у Відні, мають відчутні відголоски романтизму. Насичений тоном аркуш “Мойсей” (б. р., НМЛ), створений як ескіз до картини, має всі ознаки самостійного викінченого твору. Глибини та виразності рисунку тушшю надає техніка вишкрябування. Увага художника до образу моделі відчувається в портретах О. С. Хомякова (б. р., НМЛ) та Івана Богуна (1872, НМЛ).

Рисунок Т. Копистинського в стильовому розвитку відображає шлях від романтизму до раннього модерну, що засвідчено також і жанровим розмаїттям аркушів: алегоричні та міфологічні теми, романтичні портрети, побутово-етнографічні аркуші, символістичні теми (початок XX ст.). Дослідник творчості художника М. Ткаченко відзначав, що рисунки Т. Копистинського виявляють більше свободи, невимушеної легкості порівняно з живописними творами: “в них у меншій мірі, а то й майже зовсім не видно впливу академізму, властивого його олійним

творам” [6, 64]. І справді, більшості рисункових аркушів художника притаманна легкість виконання, непереобтяженість матеріалом. Романтична піднесеність аркушів “Автопортрет” (1874, НМЛ), “Студія портрета жінки” (1878, НМЛ), “Два путті” (б. р., НМЛ) та інших підкреслена виразністю, безпомилковістю та навіть певною грайливістю рисункової лінії.

У фондах НМЛ збереглася значна за обсягом рисункова спадщина Степана Томасевича. Сторінки його робочих альбомів заповнені натурними начерками постатей, груп людей, пейзажів, зарисовками етнографічного характеру, ескізами алегоричних, релігійних і жанрових композицій. З національною іконописною традицією пов’язаний стриманий, пластичний у тоні акварельний малюнок ангела з лірою (?) (1898—1900). Цікаві різноманітні мініатюрні начерки голів: за характером образного сприйняття назвати їх портретами важко, це швидше типи, ніж особистості. Навіть портрет Івана Франка (1896) має відтінок узагальнення образу, без поглиблення психологічної характеристики. Подібне прагнення до типажності в українському натурному рисунку кінця ХІХ — початку ХХ ст. бачимо у творчості багатьох художників.

Від другої половини ХІХ ст. у Галичині виникають різні художні школи, які мали переважно ужитково-декоративний напрямок освіти (ремісничі, художньо-промислові). У заснованій 1857 р. Львівській технічній академії було відкрито кафедру рисунку, а згодом (1873) створено окрему кафедру вільноручного рисунку і моделювання [7, 66]. Значним центром художньої освіти стала львівська Художньо-промислова школа, заснована наприкінці ХІХ ст.

Ці освітні заклади були зорієнтовані на західноєвропейські досягнення, зокрема в галузі архітектурного проектування, монументальних і прикладних форм художньої творчості. Саме тому в галицьких землях так швидко й органічно вкорінився та знайшов шляхи національного розвитку модерн. За твердженням Ю. Бірюльова, “творчість випускників архітектурного відділення Політехніки визначила сецесійне обличчя Львова, привела до глибокої архітектурної трансформації міського середовища” [10, 10].

Важливу сторінку в розвитку рисунку західноукраїнських

земель становить творчість Ярослава Пстрака. Активна робота художника на ниві ілюстрації та сатирично-гумористичного рисунку для преси зумовила необхідність систематичних натурних зарисовок на вулицях, базарах, у кафе, театрах [8, 14]. Значна кількість портретних аркушів у доробку художника свідчить про зацікавленість цим жанром: “Портрет жінки” (1905, КДМНМГ), “Портрет Карла Кучурака” (б. р., НМЛ), “Голова єврея (старика)” (1907, КДМНМГ) та ін. Характерною особливістю цих аркушів є увага до внутрішнього світу моделі, зосередженість на об’єктивному відтворенні зовнішніх, і внутрішніх характеристик без надмірної ідеалізації образу, притаманної романтизму. Реалістичні портретні рисунки Я. Пстрака становлять важливий етап стилістичного розвитку портретного рисунку Галичини від пізнього романтизму до імпресіонізму та модерних течій.

Розвиток рисунку портрета мав місце і у творчості І. Труша. На жаль, у його спадщині залишилося зовсім мало рисункових аркушів, що не дозволяє вповні розкрити роль цього значного галицького митця в розвитку західноукраїнського рисунку, але дає можливість відчутно доповнити цю картину саме в жанрі портрету. У рисунку “Портрет батька” (б. р., НМЛ) відчувається відгомін романтичного сприйняття образу, щось спільне за трактуванням із згаданим “Портретом О. С. Хом’якова” К. Устияновича. Натомість у вугільному рисунку “Автопортрет (?)” (б. р., НМЛ) виразно відчуваються імпресіоністичні ноти. Просторове вирішення аркуша підкреслено майстерними розчерками матеріалу, деталізація обличчя повністю підпорядкована загальній образності.

Рисункова спадщина Осипа Куриласа загалом належить реалізму з окремими рисами етнографізму. Швидким натурним начеркам притаманне прагнення зафіксувати або момент дії (“Жінка чистить картоплю”, 1917, НМЛ), або архітектурний мотив (“Церква в Черчу коло Рогатина” (1916, НМЛ), сільські типи (“Гузька Кос у Пісочній”, 1917, НМЛ) або людину в інтер’єрі (“Портрет О. Кузьмич у Пісочній”, 1917, НМЛ), домашніх тварин (“Кінь”, 1916, НМЛ) тощо. Але в окремих аркушах О. Куриласа відчутні впливи імпресіонізму. У начер-

ку “Сидяча жінка. Краків” (1899, НМЛ) жовта акварельна заливка-підкладка в поєднанні з діагональним штрихом-тушуванням м’якого олівця створює відчуття середовища, сповненого світла та повітря. Схожу роль відіграють акварельні заливки в олівцевих зарисовках “Вид на Рогатин із с. Потік” (1916, НМЛ), “Церква у с. Потік коло Рогатина” (1916, НМЛ). Принциповість і цілісність закладених плям сприяють узагальненню просторового середовища, колір відіграє роль не реалістичного розфарбовування, а засобу емоційної виразності.

У доробку Івана Старчука, окрім аркушів етнографічного характеру й цілком реалістичних образів (“Мухамед Рахим Каримов” 1915, НМЛ), збереглися рисунки, які містять риси модерну. Аркуш “Гуцул-утікач” (1914, НМЛ) вирізняють активність і гармонійність кольорового звучання, цілісність тонової плями, чіткість спіралевидних композиційних ритмів.

Ранні рисунки Лева Геца з альбомів “Антологія стрілецької творчості” (1915-1917) та “Домб’я” (1918-1921) вирізняються реалістичною загостреністю характеристик. “Усі стани, усі суспільні категорії і класи найшли тут своїх представників”, — зазначав М. Голубець, аналізуючи альбоми художника [9].

У зв’язку з пошвавленням наприкінці ХІХ ст. видавничої справи, у Галичині розвивається мистецтво журнальної та книжкової графіки, а також шаржу та карикатури як неодмінних супутників тогочасної періодики. Майже всі львівські митці пробували себе в цьому жанрі: К. Устиянович, С. Томасевич, Т. Романчук, Л. Гец, О. Кульчицька, Я. Струхманчук, Я. Пстрак починали свій творчий шлях саме як ілюстратори та карикатуристи низки львівських журналів. Значне місце займали карикатурні рисунки у творчості О. Куриласа: велика серія “Стрілецькі типи в рисунках і малюнках” (1916-1918) була видана в поштових листівках. У основі шаржу та карикатури львівських митців кінця ХІХ — початку ХХ ст. лежить принцип реалізму: рисунки мають просторово-об’ємний характер, фіксують момент дії, стану, наголошуючи на їхніх особливих виразних аспектах. Риси сатесії проявилися в сатиричних рисунках Теофіла Терлецького (кінець 1890-х рр.).

Становлення модерних течій в українському мистецтві розпо-

чалось саме у Львові. “Об’єктивною передумовою” цього процесу було, за визначенням Ю. Бірюльова, “значне прискорення економічного і культурного розвитку Львова на зламі XIX – XX ст. Демографічний “вибух”, стрімкі темпи урбанізації, посилення значення Львова як столиці австроугорської провінції Галичини — це створювало матеріальну базу сецесії як продукту міської культури” [10, 9]. Важливою підтримкою розвитку нового стилю в галицьких землях стали засади художньої освіти кінця XIX — початку XX ст. Цьому процесу безпосередньо сприяли тісні контакти із західноєвропейськими мистецькими центрами, а також робота у Львові на межі XIX — XX ст. багатьох майстрів польського походження: Одо Добровольського, Фредеріка Паутча, Людвіга Квятковського, Яцека Мальчевського, Казимира Сіхульського та інших, у рисунку яких виразно прочитувалися нові естетичні критерії [11]. Важливу роль у зміцненні позицій рисунку відіграли численні тогочасні польські плакати, які були виконані переважно в техніці графітного та італійського олівця, вугля, сепії (ЛННБ) [11, 24].

Елементи формування нового напрямку в мистецтві Львова простежуються вже в останніх роках XIX ст. що важливо, переважно в мистецтві графіки. Рисунки Юліана Панькевича зазначено серед перших творів живопису та графіки з новими тенденціями [10, 16]. Для пейзажних аркушів Ю. Панькевича початку XX ст. (“Дністер”, б. р., НМЛ та ін.) характерне живописне вирішення, якому сприяло оволодіння технікою вугля, крейди та пастелі. Завдяки діапазону їхніх виражальних засобів, тональних і колористичних можливостей Ю. Панькевич, за визначенням дослідників, “досяг на той час значно кращих результатів, ніж у роботах олією. Вони були якось ближчі його творчій натурі і краще відповідали його художній мові” [12, 44].

Важливу роль у розвитку тогочасного західноукраїнського мистецтва відіграло меценатство митрополита Андрея Шептицького, який опікувався долею багатьох галицьких митців, а також долею їхніх творів, у тому числі рисунків, збираючи, впорядковуючи та зберігаючи колекції. Перші десятиліття XX ст. позначені появою в мистецькому житті Галичини плеяди видатних особистостей, у творчості яких рисунок досягнув



значних висот і в пластично-образному, і у філософсько-ідейному сенсі. Рисунок отримав розвиток у всіх основних напрямках модерну: яскравим представником гуцульської сецесії був І. Северин; неовізантизму — М. Сосенко, М. Бойчук, П. Холодний; раннього модерну — О. Кульчицька; імпресіонізму та експресіонізму — О. Новаківський.

Пастельні роботи І. Северина мають виразно живописний характер, колір є їхньою основою та суттю, тому навіть активне використання в окремих пастелях лінії не дозволяє розглядати їх як малюнки. Тим цікавішими для дослідження розвитку західноукраїнського рисунку є збережені начеркові аркуші художника з колекції НМЛ. Їм притаманна особлива графічна мова лінії, завдяки чому етнографічні за тематикою аркуші І. Северина набувають знакової узагальненості. Пластично-орнаментальне структурування площини аркуша, яке акцентується в тонові плями, лінійність і декоративність аркушів є виразними ознаками національного модерну, “гуцульської сецесії” [11, 30]. Контурна чіткість вирізняє рисункову лінію портретних образів гуцулок, а також зарисовки дерев, яних церков, сільських пейзажних мотивів, ескізів композицій на гуцульську тематику (НМЛ).

Значну роль у затвердженні неовізантизму як одного з напрямків львівської сецесії відіграла творчість М. Сосенка [11, 36]. Зв’язок з принципами модерну демонструють навіть академічні аркуші художника періоду навчання. Підкреслена силуетність вирізняє рисунок “Академічний акт юнака” (б. р., НМЛ), надає йому монументальності. Синтез давньовізантійського мистецтва з національною традицією створив міцне естетично-філософське підґрунтя творчості неовізантистів. Завдяки цьому типажність — прикметна риса образотворчого етнографізму ХІХ ст. — набула у їхньому доробку принципово нового масштабу: ознак монументальності, певної постійної, незмінної формули. Монументальність образу та форми вирізняє рисунки-проекти М. Сосенка 1914-1915 рр. для розписів Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка у Львові. Серед великих (понад 1 м у висоту) рисунків особливо виділяється аркуш “Скрипаль” (НМЛ).



Непересічною особистістю, знаковою постаттю українського мистецтва початку XX ст. був М. Бойчук. Засади, на яких ґрунтувалася система його творчості, знайшли логічне втілення у рисунках художника. Прекрасний аналіз аркуша “Жіноча голова” наводить О. Сліпко-Москальців у монографії 1930 р.: “...він намагається пізнати і розв’язати функції ясних і темних штрихів як одного з елементів оживлення площі. Уважно приглядаючись до аналітично-дослідчої роботи, ви кінець-кінцем побачите не голову жінки, а лише добре розв’язання проблеми взаємин світлого та темного штриха; білі штрихи одночасно і активізують, і розбивають верхню частину обличчя. Ритм темного штриха у нижній частині і світлішого у верхній виділяє, живить саму виразність і силу штриха, а з ним і площі. Сила кольору очей — біла пляма і чорна — ще раз підкреслює суто фахову проблему. Прямокутні форми по кутках цієї експериментальної роботи не випадкові, бо урівноважують напрямок голови, в той же самий час доповнюючи виразність овалу самого обличчя” [13, 16]. Наведений аналіз вичерпно характеризує суть розвитку рисунку в структурі мистецьких пошуків М. Бойчука. Надзвичайно важливою, принципово новою якістю рисунку М. Бойчука, а відповідно — і всієї його школи, став пошук структурних закономірностей, графічного означення явища, що, на думку дослідників, стало основною рисою всього західноєвропейського рисунку XX ст. [3, 40]. Такий рисунок за суттю своєю надемоційний, метафізичний, узагальнений до рівня знаку; категорії простору та часу набувають абстрактності. Лінія стала найвідповіднішим щодо поставленого завдання засобом виразності рисунків М. Бойчука. Її ритмічні повтори не створюють відчуття імпресіоністичного руху, а завдяки вивіреності образу-знаку — усталюють форму, яка набуває ваги та завершеності. Особливо це відчутно в низці олівцевих портретів митрополита Андрея Шептицького (1910-1912, НХМУ), у рисунках “Дівчина” (поч. 1910-х, ЛНГМ), “Пастушок” (1920-ті, НХМУ).

Найпотужнішою постаттю в царині західноукраїнського рисунку на початку XX ст. став О. Новаківський. Тільки за кількісною характеристикою залишеного рисункового спадку О. Новаківський заслуговує на визначення найзначнішого західноукраїнського рисувальника першої третини XX ст.

Директор Художньо-меморіального музею О. Новаківського, дослідниця творчого шляху майстра, яка приділила значну увагу його величезній рисунковій спадщині, Л. Волошин зазначає: “Нові світовідчуття початку ХХ століття, характерні для цієї епохи філософські та естетичні орієнтації знайшли у малярстві Олекси Новаківського напрочуд оригінальний і водночас — яскраво національний вираз. Він органічно переплавив у своїй творчості великі уроки європейського імпресіонізму, модерну (сецесії) та неоромантичної поетики, витворивши оригінальний символіко-експресивний стиль” [14, 9].

Тисячі аркушів образних, натурних, формальних, композиційних пошуків О. Новаківського, який не зазнав впливу передвижників, а також “мирискусників” [15], містять потужну енергію імпресіонізму та експресіонізму. Характерна ламана, конструктивно-дослідницька і водночас — узагальнено-монументальна лінія рисунку О. Новаківського має індивідуальний характер, почерк майстра. При цьому за філософсько-суспільним звучанням рисунок О. Новаківського логічно вписується в загальну стилістичну течію західноукраїнського рисунку. Експресіонізм О. Новаківського має на меті віднайдення тієї знаковості, єдино вірного ієрогліфу образу, який об’єднує його пошуки з неовізантизмом і модерном. Численні рисунки-начерки і викінчені тонові рисунки художника є власне шляхом до цієї мети.

За характером лінії, тонового вирішення, а головне — за принципом умовно-площинного простору аркуші “Автопортрет із піднятою головою” (1917, власність родини Новаківських), “Син художника Ярослав — юний княжич” (1924, власність родини Новаківських) та інші унаочнюють зв’язок рисунку О. Новаківського з монументальністю форм і експресивністю українського бароко. Символізм, який є характерною рисою творчості художника, додатково підкреслює тяглість традицій від ХVIII ст. (“Князь Святослав Хоробрий (Завойовник)”, 1918, власність родини Новаківських).

Характерною єднальною рисою розглянутого рисунку модерних стилів стала виняткова лаконічність мови, економність засобів виразності. У цьому зв’язку окремою сторінкою ви-

діяється творчість О. Кульчицької, яку О. Лагутенко називає “найбільш послідовним й талановитим графіком у Львові на початку ХХ століття” [11, 40]. Уже в ранніх рисункових портретах мисткині значну роль відіграє тон, взаємодія світла та тіней (“Портрет хлопця”, 1903-1907, НМЛ; “Голівка хлопчика”, 1903-1907, НМЛ). Її портрети дуже цікаві введенням у образний лад інтер’єру як дійового персонажа, зокрема, олівцевий рисунок “Портретний етюд” (1908, НМЛ). У графічних творах майстрині важливою категорією виступає світло: освітлені плями обличчя, рук, одягу або крісла, вихоплені з темряви, створюють основний акорд аркушів. Саме це є виразною особливістю модерного рисунку О. Кульчицької: декоративна пляма її композицій створена не за рахунок сплюснення простору, а за рахунок узагальнення мас світла й темряви. Композиційне протиставлення світла й тіні набуває в її аркушах філософського підтексту.

У станковому рисунку західноукраїнських земель найактивнішого розвитку набув модерн. Варто відзначити, що творчість І. Северина, М. Бойчука, О. Новаківського, О. Кульчицької відіграла визначну роль і вплинула на подальший розвиток станкового рисунку всієї України. Доробок цих митців за масштабністю та значущістю значно перевершував регіональні кордони. Індивідуальність художнього почерку кожного з цих художників об’єднується спільним для модерних течій розумінням та втіленням часово-просторових категорій.

1. Геґ / текст П. Ковжуна; Асоціація незалежних українських митців. — Львів: НТШ у Львові, 1939. — 16 с. : іл. 2. Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок — К.: Наук. думка, 1991. — 338 с. 3. Левитин Е. К истории европейского рисунка // Искусство рисунка: сб. ст. и публ. / сост. Г. В. Ельшевская. — М., 1990. — 368 с.: ил. — С. 6-45. 4. Король С. І. Малярство і графіка Галичини періоду Романтизму: жанрова структура і художньо-стильові особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Король Софія Іванівна; Ін-т народознавства НАН України. — Львів, 2007. — 202 с. 5. Нановський Я. Корнило Миколайович Устиянович. — К.: Мистецтво, 1963. — 43 с., іл. 6. Ткаченко М. Теофіл Копистинський (1844-1916). — К.: Мистецтво, 1972. — 87 с., іл. 7. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ — середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. —

Львів: Укр. технології, 2005. — 528 с. **8.** Фіголь М. Ярослав Васильович Пстрак. — К.: Мистецтво, 1966. — 68 с., іл. **9.** Голубець М. Лев Гец // Громадська думка. — 1920. — 7 січ. **10.** Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. — Львів: Центр Європи, 2005. — 184 с., іл. **11.** Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини ХХ століття. — К.: Графі — Т, 2006. — 240 с., іл. **12.** Нановський Я. Юліан Панькевич: нарис про життя і творчість. — К.: Мистецтво, 1986. — 80 с., іл. **13.** Сліпко-Москальців К. Бойчук Михайло. — Харків: Рух, 1930. — 51 с., іл. **14.** Волошин Л. Автопортрети Олекси Новаківського. — Львів: Свічадо, 2004. — 156 с., іл. **15.** Залозецький В. Олекса Новаківський. — Львів: Наклад Укр. т-ва прихильників мистецтва, [1934]. — 53, [1] с.

#### **Annotation**

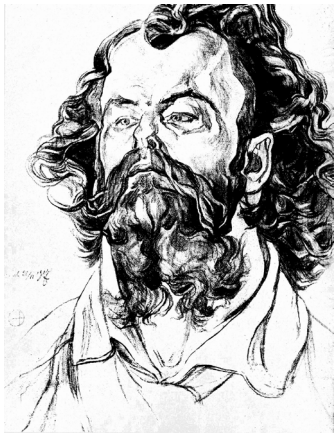
**Yulija Maystrenko-Vakulenko. Easel Drawing in the work of Galician artists (end of XVII – beginning of XX century).** The article deals with the stages of formation and development of easel drawing of Galychyna at the end of XVII – beginning of XX century as exemplified by the works of renowned artists of the area, including V. Petranovych, T. Kopystynsky, Ya. Pstrak, O. Kurylas, I. Severyn, M. Sosenko, M. Boychuk, O. Kulchytska, A. Novakivsky and others. The features of formation of stylistic directions of Galician area easel drawing were determined, including the evolution from Romanticism to Modernism, as well as relationship of this process with development of art education. Some tendencies of Western Ukrainian genres of easel drawing of the said period were established, and main features of ethnographism as one of the varieties of this art form were outlined.

**Key words:** Ukrainian easel drawing, Romanticism, ethnographism, modern.

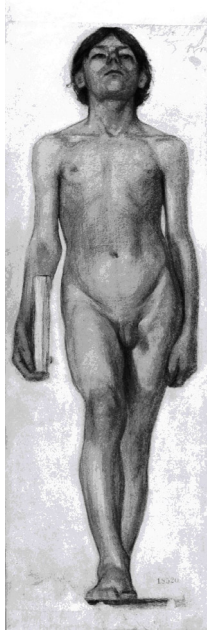
#### **Аннотация**

**Юлия Майстренко-Вакуленко. Станковый рисунок галицких мастеров (конец XIX – начало XX столетия).** Рассмотрены этапы становления и развития станкового рисунка Галичины конца XVII – начала XX ст. на примере творчества известных художников края — В. Петранович, Т. Копыстинский, Я. Пстрак, О. Курилас, И. Северин, М. Сосенко, М. Бойчук, Е. Кульчицкая, О. Новаківський и др. Определены особенности формирования стилиевых направлений станкового рисунка галицких земель, в частности, эволюцию от романтизма до модерна, а также связь этого процесса с развитием художественного образования. Выявлены некоторые тенденции становления жанров западноукраинского станкового рисунка указанного периода, а также обозначены основные черты этнографизма как одного из разновидностей этого вида искусства.

**Ключевые слова:** украинский станковый рисунок, романтизм, этнографизм, модерн.



**О. Новаківський.**  
Автопортрет.  
П., вугіль. 1917 р.



**М. Сосенко.**  
Академічний акт юнака. П., вугіль



**І. Старчук.**  
Гуцул-утікач.  
П., ол., туш, перо,  
пастель. 1914 р.



**І. Северин.** Гуцулка.  
П., вугіль



**О. Кульчицька.** За фортепіано.  
П., ол., крейда. 1903 р.