

## ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОЇ ЖІНКИ-ТРУДІВНИЦІ В ПОСТІМПРЕСІОНІСТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ГАВРИЛА ГЛЮКА

Процес поширення прикмет постімпресіоністичної тенденції кінця ХІХ століття на території Закарпатського регіону другої половини ХХ століття на прикладі творчої практики Гаврила Глюка — не опрацьована актуальна проблема сучасного вітчизняного мистецтвознавства.

Дослідження наявного масиву літературних джерел, що стосується аналізу професійного розвитку Г. Глюка, засвідчує: самотність творчість живописця привертала увагу спеціалістів упродовж всього періоду його мистецького життя. Однак, оскільки колорист виїхав до України після 1947 року, статті вітчизняних та російських науковців охоплюють період тільки другої половини ХХ століття.

Для персоналогічного опрацювання живописної спадщини Г. Глюка виявилися корисними окремі спостереження мистецтвознавців радянської доби [1, с. 7; 5, с. 43–44, 93; 16, с. 19–20, 90; 27, с. 3–8]. Причому, тексти Ласло Шандора супроводжуються розгорнутим описом біографічних даних із життя живописця [27, с. 4–25]. Це допомагає глибше осмислити формат полікультурних мистецьких впливів на процес індивідуального становлення Г. Глюка, що на практиці відбувався в різних осередках європейської культури, зокрема в Будапешті, Бухаресті, країнах Балтії.

Важливими для дослідження виявилися каталоги художніх виставок радянської доби, які супроводжуються чималою кількістю ілюстрацій, що дає змогу відчутти висхідний творчий потенціал художника та зрозуміти природу закономірностей подальших стильових перетворень [2, с. 21; 3, с. 4–5; 4, с. 6; 25, с. 17]. Не залишилися поза увагою матеріали про творчість Г. Глюка із енциклопедичних довідників [11, с. 164; 13, с. 164–165; 15, с. 160], буклетів, надрукованих до відкриття його персональних виставок [6; 8], а також каталогів [7; 10] та альбомів [9]. Привернули увагу каталоги міжнародних проєктів, що відбувалися поза межами України [28; 29; 30], публікації про художника останнього десятиліття [12, с. 134–135; 14, с. 18; 17, с. 33–34; 19, с. 122–125; 20, с. 42; 26, с. 25–27].

При дослідженні творчості Г. Глюка нами було опрацьовано більше ста літературних джерел. Отож актуальним постає питання про можливе видання індивідуального бібліографічного покажчика митця. Чималий джерелознавчий матеріал виявився цінним для усвідомлення мистецького розвитку Г. Глюка. Проте, в існуючих публікаціях, у тому числі прикінцевого десятиліття, творчість художника розглядається побіжно в контексті Закарпатської малярської школи. Живопис Г. Глюка, як правило, презентується тільки в контексті реалістичного мистецтва, якому художник присвятив лише частину свого творчого життя, а не всю творчість. Отож практичне ознайомлення з біографією та творами Г. Глюка потребує поглибленого індивідуального наукового дослідження, яке залишається актуальним і має відповідати сучасному міжнародному розвитку мистецтвознавчої науки.

Метою пропонованої публікації є мистецтвознавчий аналіз познач еталонізації образу української жінки-трудівниці в постімпресіоністичних інтерпретаціях Г. Глюка 1940–1960-х. Підготовлено статтю відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Докладне ознайомлення з творчою біографією Г. Глюка сьогодні допомагає збагнути динаміку складних процесів та глибину культуро генних чинників, що стали вирішальними при формуванні майбутньої особистості живописця. Багатонаціональне місто Сігеті, котре на час народження художника належало до територій Австро-Угорщини, зосередило у своєму метакультурному просторі строкатість народних звичаїв румунів, угорців, українців, вірмен, євреїв та циган, які традиційно збиралися в своїх різнобарвних національних строях на ринковій площі містечка [27, с. 4]. Поліетнічне середовище існування за часів юності художника стало

поважним фактором його подальшого творчого розвитку і в майбутньому посприяло поєднанню розмаїтих культурних традицій у живописній практиці Г. Глюка за допомогою формоутворення методом «синтетизму».

Важливим чинником залишається високий рівень художньої освіти, яку художник отримав у різні періоди навчання під стажуванням угорських наставників: Густава Мадьяр-Маннгеймеєра, Мано Вестроці, Бели Омана, Іштвана Сьоні, Іштвана Рети, Дежьо Печі Пільх [27, с. 5–6]. Однак, досконале оволодіння рисунком та художнім ремеслом не позбавило Г. Глюка потенційної прихильності до творчого експерименту та художнього узагальнення, важливого при створенні образів символічної спрямованості. На думку Л. Шандора, який особисто спілкувався з Г. Глюком і неодноразово брав у нього інтерв'ю, живописець негативно ставився до натуралістичних засад творчості. Коментуючи 1931–1933 роки — період навчання у Вищій школі образотворчого мистецтва, Л. Шандор зауважує: «Хоча за роки перебування в стінах Вищої школи Глюк і набув великих професійних знань, проте, внаслідок демократичної спрямованості своїх поглядів, він був незадоволений атмосферою, що панувала в школі» [27, с. 7].

Успішним розробкам типуажу української жінки-трудівниці сприяла багаторічна щоденна праця Г. Глюка з природою, його послідовні творчі експедиційні поїздки до місць проведення сільськогосподарських робіт колгоспниками в пору сінокоосу, виїзди на пленер під час збору врожаю, відвідання аграрних господарств тощо. Внаслідок уважного спостереження за буденним ритмом життя своїх героїнь, завдяки майже документальній фіксації найтипівіших мотивів роботи, характерних рухів та постав працівниць, специфічних деталей їхнього професійного побуту художникові зрештою вдалося набути неоціненного емпіричного досвіду, який з плином часу став запорукою майже автоматичного відтворення будь-яких деталей образу лише з пам'яті. Збережені в пам'яті елементи моделей з часом позбавилися зайвих побічних подробиць, що врешті-решт дозволило узагальнити і типізувати найпоказовіші прикмети архетипу української сучасниці жінки праці.

З чисельних підготовчих творів кінця 1940-х, що сьогодні зберігаються в колекції ужгородської меморіальної кімнати-музею заслуженого діяча мистецтв УРСР Г. М. Глюка, привертають увагу композиції виконані на полотні чималого розміру — «Пряхи», «Молотарка» (1947), «Дівчата, що вишивають», «Пряха» (1949). Сучасне опрацювання живописних праць, що були створені колористом наприкінці 1940-х, допомагає виокремити деякі специфічні риси художнього формотворення, котрі на десятиліття випередили подальші зміни творчого бачення Г. Глюка в період 1960–1980-х та врешті призвели до безповоротної зміни мистецької парадигми його творчості.

Прагнення до більш умовного моделювання форм проглядається у композиції «Пряхи» (1947). Образи головних героїнь згаданого сюжету розташовано фронтально біля віконця невеличкої світлиці в центрі композиції. Живописне опрацювання, осяяних сонячним світлом постатей молодих прях, позбавлене будь-яких чітких контурів статур. Їхні децю «дематеріалізовані» фігури немовби розчиняються у м'якому ореолі сонячного освітлення біло-рожевого відтінку. Така лірична інтерпретація образів головних героїнь надає сюжетові деякої інтимності, немовби долучаючи глядача до невліких святощів таїнства праці.

Розробка колірної поверхні полотна позначена просвітленою чистотою колориту та впевненою невимушеною об'ємною мазкою, що вільно накладається пензлем на спрощено-умовну форму предметів. І ще за інерцією багатолітньої академічної вичухи автор намагається зберегти документально усі вірогідні рухи прях, якими вони є в емпіричному досвіді. Проте уважний розгляд твору показує, що прозаїчний буденний процес прядіння використовується художником символічно, як певний міфопоетичний мотив, оскільки типажі героїнь фактично позбавлені ознак тривимірної об'ємності, яку передусім треба «додумувати» в уяві.

На відміну від переваг реалістичної практики творення, моделювання живописної площини фіксує переважно колірні та світло-тональні переливи рожевих та вохристих відтінків барв, що м'яко перебиваються один з одним в динамічних ударах поривчастого пензля, наповнюючи простір картини відчуттям поетичної загадковості. За таких обставин постаті молодих українських трудівниць інтерпретуються художником немов образи героїнь «священнодійства» праці. Певною мірою новаторським кроком автора було живописне формотворення образів при майже повній відсутності фіксованих тіней як власних, так і тих, що падають від предметів. Умовно-формальне відтворення об'єму на плахті однієї з прях відтворюється завдяки використанню сильніше насичених за світло-тональністю барв.

Така нематеріальна ідеалізована інтерпретація образів молодих дівчат, яка вже не відповідає чинникам достовірної реальності, надавала творові властивості позачасової одвічності, випереджуючи символічну

праобразність майбутніх картин Г. Глюка 1960–1980-х, що специфічними нормами формотворення орієнтувалися на пріоритети вигаданої міфичної довершеності образів і наближалися до засад постімпресіоністичного світогляду [20, с. 40–41]. Попри наглядну відсутність тіней, котрі символічно посвідчують плінність годин, образ Часу наявний у сюжеті картини і займає поважне місце в художньому задумі творця. Наразі атрибути образу Часу набувають метафоричного трактування в сюжеті «Пряхи» та відтворюються через змалювання символічного мотиву із вікном, через яке у світлицю поширюється сонячне світло, «освячуючи» таїну процесу повсякденної людської праці.

Співзвучні прийоми формального творення зустрічаються і в інших розробках Г. Глюка цього періоду. Приміром, у творі «Молотарка» (1947) автор відтворює враження про об'ємність постатей, ілюзію повітряної перспективи і просторових планів композиції досить умовно через чергування теплих та холодних відтінків кольорів, які при цьому недостатньо змінюються за світло-тональністю. Проблема тривимірного об'єму предметного оточення фактично не порушується у творі. Постать молодої селянки на першому плані композиції та чотирьох колгоспників — на другому зображуються в контражурі. За умов академічного відтворення ці елементи композиції мали б бути зображені темними силуетами на тлі світлого краєвиду, який проглядається крізь широко розчинені двері комори. Однак, художник не почувається як адепт академізму і прописує постаті колгоспників локально, кожну іншим яскравим кольором. Вживання такого прийому сприяє тому, що фігурки людей починають досить відсторонено нагадувати орнаментальний гобелен.

Творчі знахідки Г. Глюка кінця 1940-х поширюються у творах подальшого періоду. Зокрема, у композиції «Дівчата, що вишивають» (1949), створеній двома роками пізніше сюжетів «Пряхи» та «Молотарка», тенденція до умовного відтворення об'єму лишається суттєвою. Натяки на світло-тональне моделювання фрагментів у композиції «Дівчата, що вишивають» можна побачити тільки при змалюванні оголених ступень ніг дівчат. Тим паче, ті місця на ступнях вишивальниць, де природно мала б бути змалювана тінь, прописані інтенсивними помаранчевими, червоними та вохристими фарбами, яскравішими від кольорів на їхніх обличчях, що перетворює розробку даної деталі твору на досить умовну та формальну. Усі інші елементи сюжету прописані схематично локальним кольором, що сприяє збільшенню ефекту барвистої декоративності.

Як можна бачити, змістовність художніх завдань Г. Глюка наприкінці 1950-х доволі ускладнюється, перенасичується і розширюється, обтяжуючись ознаками сугестивності витлумачень та метафоричністю роз'яснень. Стає очевидним, що метою автора є не тривіальне відтворення вірогідної реальності, а швидше намір висловити пензлем невловиму зовні неосязність процесу праці та підсвідоме прагнення художника наблизитися в образотворчому акті до філософії життєвого розуміння сенсу праці. Отож інша масштабність творчих завдань, які поступово дозрівали у ході мистецького зростання Г. Глюка, природно вимагали новітніх, не академічних підходів живописного опрацювання художнього образу.

На межі 1950–1960-х Г. Глюк далі розробляє тематичні композиції, присвячені проблемі сакралізації праці на Землі. В це десятиліття ужгородський митець створює серію різних за складністю живописних творів: «Прання на річці» (1953), «Молотьба» (1958), «На току», «У полі» (1960), «За водою» (1961), «Вечір на полі» (1962), «Надвечір» (1964), котрі отримали визнання на авторитетних художніх виставах образотворчого мистецтва того часу [25, с. 17]. Проте, як можна помітити, саме в десятиліття 1950–1960-х художник починає зосереджувати увагу не на безпосередньому процесі праці, а на розробці індивідуальних рис особистості жінки-трудівниці, що зрештою увінчується серією портретів тієї пори, в яких ужгородський колорист переносить увагу на персональний внутрішній світ героїні: «Жінка з села Люта» (1949), «Мондрика», «Юлішка» (1957), «Ержика», «Маргітка» (1959). Ця увага колориста до унікальної особистості жінки згодом переорієнтує його творчі шукання в напрямку до романтичної сторони фемінності.

Зокрема, серед картин з проблемою еталонізації образу української жінки-трудівниці виокремлюється низка творів, в художніх пошуках яких автор намагається сформулювати образ романтичної героїні. Між іншим, не слід забувати, що час був радянський і реальні пропозиції для поетичного звищення були соціально регламентовані — вибирати доводилося в діапазоні поміж селянками або робітницями. Не зважаючи на об'єктивне суспільно-політичне обмеження творчого вибору, певна романтичність починає прозирати у мистецьких імпровазіях Г. Глюка середини 1950-х. У цей період колорист змальовує трудівницю не в момент важкої праці, так би мовити на тлі професійної декорації, а в хвилину перепочинку, коли раптом виявляється, що його модель є молодою привабливою особою, яка мріє не лише про перевиконання господарчих планів.

Зацікавившись іншими реаліями жіночого буття, художник створює портрети ліричного спрямування (нині вони зберігаються в колекції Ужгородської меморіальної кімнати-музею заслуженого діяча мистецтв УРСР Г.М. Глюка; це, зокрема, «Дівчина з села Люта», 1954; «Оленка», 1956; «Відпочинок», 1957). На увагу заслуговують величні портрети, перейняті епічним духом та проникливим відчуттям національної гідності, — «Колосниця з долини Тересви» із зібрання Національного художнього музею України та портрет «Одарка» із колекції Ужгородської меморіальної кімнати-музею заслуженого діяча мистецтв УРСР Г.М. Глюка. Згадані полотна створені художником 1955 року. До особливих знахідок художника цієї категорії портретів можна віднести «Портрет передової доярки Т.В. Ворон» (1957) із збірки Національного художнього музею України, котрий попри стереотипну радянську назву вирізняється винятковим ліризмом та інтимністю образу.

У центрі композиції художник змальовує юну замріяну дівчину, яка присіла ненадовго перепочити від праці. Ліричність внутрішнього стану моделі передається використанням тендітних блідо-рожевих та сріблясто-вохристих переливів кольорів. Витончені делікатні нюанси барв створюють враження прозорості і чистоти простору дівочої кімнатки та її господині — молодій українки. Ніжно рожевий колір лагідного обличчя контрастно підкреслюється забарвленням хустки на дівочій голові, котра силуетно окреслює витончений обрис личка. Приховану елегантність образів доярки надає розложиста зі зборками рожева блуза, вільно драпірована на тендітній фігурці об'ємними хвилями зборок. Ця деталь дівочого вбрання є фактично єдиною прикрасою наявних аскетичних подробиць інтер'єру.

Зазначимо, що наприкінці 1950-х добір елементів вбрання для зображення майбутньої моделі починає набувати вагомого значення у творчій практиці Г. Глюка. Через селекцію барв одягу автор прагнув метафорично передати інформацію про темперамент та духовний стан героїні. Таким чином, прозаїчні елементи повсякденного жіночого одягу — хустка, блуза та спідниця починають використовуватися в інтерпретаціях Г. Глюка неначе носії символічного підтексту, як неодмінні атрибути алегорії, завдяки яким можна, так би мовити, умовно передати приналежність до національної культури, підкреслити етнічну своєрідність.

На початку 1960-х художник починає приділяти більше уваги прикметам національної самотності створених образів, що засвідчують виразні портрети румунок із зібрання Національного художнього музею України — «Румунка в хаті» та «Румунка за в'язанням» (обидві 1962 року). Порівнюючи яскраві відкриті кольори на портретах «румунки» із витонченими відтінками образу доярки В. Ворон, спостерігаємо вишукану рафінованість тональних нюансів останнього твору. В такій елегантній гамі зазвичай малювали герцогинь-аристократок. Лише одна деталь у змалюванні дівочого портрета засвідчує її неаристократичне походження — нагруджені працею руки, які художник зумисне збільшує в розмірах і моделює фактурними скульптурними мазками, наче висікає форму з каменя.

При розгляданні портрета доярки Г. Глюком, виникає враження «двоїстості» буття, поєднання життя із мрією. Художник алегорично змальовує дві «правди» сутності Попелюшки. Істинність створеного образу передбачає незриму таїну речей, приховану в глибині усіх явищ, яку припустимо висловити тільки в метафоричний спосіб засобами мистецтва. Згадаємо, що тенденція висловлювати у творчості неоднозначність буття сприяла виникненню у Франції літературного напрямку символізму наприкінці XIX століття, засади якого швидко поширилися на терени образотворчого мистецтва, зокрема посприяли зародженню постімпресіоністичного колоризму [20, с. 39–40].

За свідченням названої доньки Г. Глюка — Александрової Валентини Гаврилівни, приблизно в період 1950–1960-х її нерідний батько працював над замовленнями різного гатунку монументальних творів. Вона пригадує, що Гаврило Мартинович розробляв ескізи для декоративного оздоблення автобусних зупинок, якими за радянських часів зазвичай прикрашали архітектурний простір автостанцій в обласних і навіть районних містечках України. Справедливість її повідомлень підтверджують 18 світлин із родинного архіву художника, що сьогодні зберігаються в Ужгородській меморіальній кімнаті-музеї заслуженого діяча мистецтв УРСР Г.М. Глюка<sup>1</sup>. Нажаль, не відомо чи були остаточно втілені ці розробки в життя, чи так і залишилися на рівні первинних ескізів на картоні, бо названа донька художника тоді була ще малою і сьогодні не може напевне щось точніше пригадати, а інших документальних посвідчень не зберег-

<sup>1</sup> Запис бесіди із Александровою Валентиною Гаврилівною від 02.02.2011.

лося; не відомо навіть як ці тематичні композиції називалися і роки їхнього створення, бо світлини не були підписані за життя художника<sup>1</sup>.

А з порівняння літературних джерел радянського періоду інколи спливає думка про вплив монументального живопису на станкові живописні твори Г. Глюка [23, с. 5]. Наразі нинішнє опрацювання олійних живописних творів згаданого періоду зі збірки Ужгородської меморіальної кімнати-музею наводить нас на думку, що тимчасова праця Г. Глюка в галузі монументального мистецтва в період 1950—1960-х певною мірою позначилася на подальшій творчості митця, зокрема в 1970—1980-і. Отож, орієнтовно, з кінця 1960-х Г. Глюк почав використовувати специфічні прийоми монументально-декоративного мистецтва для створення власних олійних станкових композицій і цей факт негативно розцінювався окремими спеціалістами вже за часів незалежності України, зокрема у 2010 році [13, с. 165; 19, с. 124].

Оновлений живописний підхід Г. Глюка до створення формальних орнаментально-ритмічних композицій кінця 1960-х передусім передбачав відтворення власного суб'єктивного враження митця від природи, а не документальне вірогідне зображення дійсності, як це означувалося нормативами класичного академічного реалізму і догмами соцреалістичного мистецтва. [19, с. 123]. Зокрема, можна зауважити, що у творах «Маргітка» (1959) та «Надвечір» (1964) художник відтворює видимість об'ємності більш формальними прийомами. Приміром, у портреті «Маргітка» живописне моделювання освітлення зображується за рахунок вживання барв різної насиченості та відмінної світло-тональності. Напівтони та рефлекси, завдяки яким у реалістичному малярстві відтворюється ілюзія тривимірного простору, не використовуються Г. Глюком при створенні образу «Маргітки». Згаданий портрет побудований на засадах лаконічності рисунка, спрощенні та узагальненні форм, ущільненні відтінків фарб. Опрацювання деталей композиції вирішується площинно, колорист прописує елементи живописної поверхні щільними масивами фарби одного кольору.

Постать «Маргітки» здається глядачеві об'ємною, але це враження досягається шляхом формального розподілення площини на дві тональні градації — світло і тінь. Подробиці та нюанси зникають при живописному моделюванні обличчя. Відтворення хустки на дівочій голові прописано локальним забарвленням, яке не наслідує навіть «умовно» овальної форми голови. Яскрава пляма хустки існує ніби осторонь і слугує яскравим акцентом постаті. Художник не обтяжує створення образу зайвими подробицями, а полишає у ньому тільки основні співвідношення між пропорціями та кольорами, так би мовити, найголовнішу інформацію про типаж. Формальний підхід до живописного моделювання згаданого портрета сприяє посиленню ефекту декоративності.

Згадані засади живописного формотворення употужнюються в практиці Г. Глюка упродовж подальших п'яти років і своєрідно втілюються у полотні початку 1960-х «Надвечір». При розробці композиції названого твору художник змальовує силуети працюючих селянок на певній відстані одна від одної і регулярно повторює цей мотив, вибудовуючи архітектоніку сюжету на засадах ритмічного уподібнення елементів. Постаті жінок, які стоять в момент праці, чергуються із посталями інших дівчат, які нахилилися до самої землі. В такий спосіб художник інтерпретує реальний мотив праці у вигляді орнаментально-декоративної композиції, у якій всі компоненти підпорядковані фронтальній схемі і символічно нагадують візерунок.

Образи працюючих жінок узагальнюються художником до стану яскравих різнобарвних силуетів, які контрастно прочитуються на тлі умовного краєвиду. Площину ландшафту розподілено на три схематичні плани. Перший, де символічно змальовано Землю, відтворюється відтінком смарагдового кольору. Другий план, що формально відтворює осяяний сонячним посвітом обрій, — жовтого кольору. І третій план, де символічно показано просторінь небокраю, прописаний волошковою фарбою. Отож прагнення маляра передати естетичне враження через підсвідомість глядача — емоційно, шляхом узагальнення художнього символу через селекцію барв — на практиці спричиняє ущільнення хроматичного колориту до основних символічних означень. Аналогічні прикмети художнього конструювання зустрічаються в практиці окремих прибічників постімпресіоністичного малярства межі XIX—XX століть.

Опираючись на результати дослідження станкових творів Г. Глюка із зібрань Національного художнього музею України та Ужгородської меморіальної кімнати-музею заслуженого діяча мистецтв УРСР Г. М. Глюка періоду 1940—1960-х, можна дійти висновку, що живописні розробки типажу «ідеальної»

<sup>1</sup> Див. архівні матеріали із Ужгородської меморіальної кімнати-музею заслуженого діяча мистецтв УРСР Г. М. Глюка.

жінки-трудівниці здійснювалися художником за умов загальної переоцінки мистецьких завдань творчості. Зокрема, бажання художника розсунути межі «реальності», схильність до метафоричних узагальнень, які допомагали висловити пензлем недосяжне таїнство навколишнього буття, врешті-решт спричинило потребу в оновленні формальних методів живописного відтворення і призвело до розширення творчих прийомів завдяки синтезу розмаїтих образотворчих практик.

Співзвучне використання образно-символічної природи кольору, прийоми ритмічного уподібнення, або чергування елементів традиційно використовуються в українському народному мистецтві. Отже пошук «універсального» методу відтворення образотворчої інформації посприяв тому, що наприкінці 1950-х Г. Глюк відкриває для себе універсальність живописного «синтетизму», що застосовувався в практиці постімпресіоністичного малярства наприкінці XIX століття.

1. *Афанасьев В. А., Давидова Є. Д.* Українське радянське образотворче мистецтво: Посіб. з факульт. занять. — К., 1978.
2. Виставка «Радянська Україна»: Каталог / Відп. ред. А. Я. Вороніна. — К., 1960.
3. Виставка творів художників Закарпаття, присвячена 40-річчю воз'єднання краю з Радянською Україною: Каталог / Відп. ред. П. К. Балла; Кат. підгот. Л. В. Васильєва, В. В. Тєгаза. — Ужгород, 1985.
4. XVIII Обласна ювілейна виставка творів художників Закарпаття, присвячена 50-річчю утворення СРСР / Відп. за вип. А. М. Кашшай; Упоряд. С. Й. Мальчицький. — Ужгород, 1972.
5. *Владич Л. В., Портнов Г. С.* Изобразительное искусство Украинской ССР. — М., 1957.
6. Гаврило Глюк: Буклет / Авт. вступ. ст. О. Полянська. — Ужгород, 1992.
7. Гаврило Глюк: Персональна виставка творів заслуженого діяча мистецтв УРСР: Каталог / Відп. за вип. П. К. Балла; Уклад. С. Й. Мальчицький. — Львів, 1982.
8. Глюк: Буклет / Ред.: Ю. Белічко, М. Криволапов. — Х., 1958.
9. Глюк Гаврило Матринович: Альбом / Авт. вступ. ст. О. Федорук. — К., 2007.
10. Глюк Г. М. = Gavril M. Gliuk. Живопис, графіка: Каталог / Упоряд. та авт. ст. О. Брей. — К., 2004.
11. Глюк Гаврило Мартинович // Художники України: Енцикл. довід. / Упоряд. М. Г. Лабінський; ІПСМ АМУ. — К., 2006. — Вип. 1.
12. *Гурова Л.* Мистецька хроніка // Образотв. мистец. — 2007. — № 3. — С. 134–135.
13. Енциклопедія історії та культури карпатських русинів / Уклад.: П. Магоній, І. Поп. — Ужгород, 2010.
14. Закарпатське мистецтво // Закарпаття. — 2009. — № 1. — С. 16–19.
15. Закарпаття в «Енциклопедії українознавства» / Ред., упорядкув. та передм. В. Маркуся. — Ужгород, 2003.
16. Изобразительное искусство Советской Украины / Авт. вступ. ст. Н. Яворская; Под. ред. В. Тихонова. — М., 1957.
17. *Кузьма Б.* Традиції і сучасність Закарпатської школи живопису // Закарпаття. — 2009. — № 1. — С. 32–37.
18. Мистецтво Української РСР / Авт. вступ. тексту і упоряд. І. І. Верба. — Л., 1972.
19. *Павельчук І. А.* Наслідкування концептів постімпресіонізму в краєвидах Гаврила Глюка // Взаємодія культур і збереження розмаїття форм культурного самовираження в умовах глобалізації: XI Культурол. чит. пам'яті Володимира Подкопаєва: Зб. матеріалів Міжнар. науч.-практ. конф., Київ, 28–29 трав. 2013 р. — К., 2013. — С. 122–125.
20. *Павельчук І.* Рефлекси полипарадигмальності постімпрессионізма в інспіраціях української живописи XX–XXI вв.: Інформаційно-аналітичний огляд // Філософія інформації і комунікацій: університет і музей в електронному просторі: сб. матеріалів учасників Міжнар. науч.-практ. конф., 17 нояб. 2012 г., Санкт-Петербург. — СПб., 2012. — С. 38–44.
21. *Павельчук І.* Художні моделі абстрактного живопису в Україні 1980–2000 (Епістемологія креації). — К., 2013.
22. Персональна виставка творів Заслуженого діяча мистецтв УРСР Гаврила Глюка: Каталог / Відп. ред. П. К. Балла; упоряд. С. Й. Мальчицький; Вступ. ст. О. В. Полянська. — Львів., 1982.
23. Персональна виставка творів Заслуженого діяча мистецтв УРСР Гаврила Глюка (1912–1983): Каталог / Уклад. тексту Г. Г. Александрова; Авт. вступ. ст. О. Полянська. — Ужгород, 1987.
24. Персональна виставка творів художника Заслуженого діяча мистецтв УРСР Г. М. Глюка: Каталог / Кат. склав В. С. Берез; Відп. ред. А. М. Кашшай. — Ужгород, 1963.
25. Республіканська художня виставка 1961 року: Каталог / Відп. ред. В. А. Афанасьєв. — К., 1961.
26. *Федорук О.* Великий Глюк з відстані часу // Образотв. мистец. — 2007. — № 1. — С. 25–27.

27. Шандор Л. Гаврило Матринович Глюк / Авт. передм. та упоряд. Л. З. Шандор. — К., 1959.
28. Gavril Martynovich Gliuk (14 Mayo — 29 Mayo 1977): Catálogon° 10-foto pascual de leo // CONTINI galleria de arte s.a. — Caracas, 1977.
29. Gliuk Gavril Martynovich // Anuario Dela pincura venezollana. — 1977/1978. — № 3. — P. 16.
30. Seemann E.A. Sowjetische Malerei aus den Karpaten [übersctzung aus dem Russischen von Lisa Schirmer]. — Lpz., 1976.

**Анотація.** Публікація присвячена дослідженню особливостей постімпресіоністичної тенденції в Україні на теренах Закарпатського регіону, зокрема у творчості ужгородського живописця Гаврила Глюка 1940–1960-х.

*Ключові слова:* символічний колір, постімпресіонізм, ідеалізація.

**Аннотация.** Публикация посвящена исследованию особенностей постимпрессионистической тенденции в Украине на территории Закарпатского региона, в частности в творчестве ужгородского живописца Гавриила Глюка 1940–1960-х.

*Ключевые слова:* символический цвет, постимпрессионизм, идеализация.

**Summary.** This paper focuses on the features of the Post-impressionist tendencies in Ukraine and especially in the Transcarpathian region. The famous Uzhhorod Colourist Havrylo Hliuk is the original representative of this tendency in the Ukrainian painting of the second half of the 20th century. Author pays a particular attention to the problem of the art archetypes' development in the Havrylo Hliuk's practices during 1940–1960s.

*Keywords:* Symbolic colour, Post-impressionism, Idealization.

Наталія БЕЛІЧКО  
кандидат мистецтвознавства, доцент

## ПЕЙЗАЖНИЙ ЖАНР У ТВОРЧОСТІ БОРИСА ГІНЗБУРГА

Борис Наумович Гінзбург (1933–1963) — український графік початку 1960-х. Долею йому було відведено недовгих тридцять років життя, і всього п'ять років творчості. Але й за цей короткий термін талановитий митець встиг створити немало, залишивши значний творчий спадок графічних малюнків, естампів, акварелей, відтворивши свій талант у різноманітних жанрах, зокрема, пейзажному, портретному, побутовому, історичному, в роботі над книжковою ілюстрацією. Чи не найбільше творів у доробку — це саме пейзажний жанр, а в ньому улюбленою темою була марина.

Морська тематика у творчості Б. Гінзбурга має два основних напрямки. Перший — це зображення морських краєвидів, зачарування своєрідністю кримської природи, її характерними кольорами та освітленням. Працюючи в цьому напрямку, автор найчастіше звертався до техніки акварелі, в якій віртуозно демонстрував її найтонші нюанси, особисте розуміння специфіки, майстерність колористичної та композиційної побудови. Другий напрямок — це відображення невід'ємного співіснування моря й людини, їхня взаємодія, іноді спокійно-гармонійна, іноді у бурхливому протистоянні.

У пейзажному жанрі, як і будь-якому іншому, є свої закони. Адже «життя природи поза втручання людини загалом незмінна, при всьому її динамічному характері. Всі осінні дощі й тумани, всі весняні ранки схожі один на одного упродовж усієї цивілізації. Характеристики пейзажу-картини, навпаки, змінювались безкінечно. Оскільки змінювалось і змінюється ставлення людини до оточуючого середовища — як у рамках історичних циклів, так і в рамках окремого життя. Безкінечне опанування світу лежить в основі потенційно безмежного накопичення “запасів” пейзажного мистецтва» [1, с. 104]. Саме таке розмаїття розуміння і трактовки морських пейзажів можна спостерігати у творчості Б. Гінзбурга.

Як уже зазначалось, в техніці акварелі виконані суто морські краєвиди. В аркуші «Планерське» (1963) художник підкреслює насиченість кольору у співставленні жовто-коричневих скель та синього моря. Чергування теплих і холодних відтінків, спокійних і динамічних форм створюють насичену ритмічну та кольорову