

УДК 7.036.2: 75047(477) «1920/1940»

Соколюк Л. Д., Чурсін О. В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПЛЕНЕРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЇЇ РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕЙЗАЖІ (1920–1940-І РР.)

Соколюк Л. Д., Чурсін О. В. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920-і — 1940-і рр.). В статті розглядається стан пленерної традиції в українському пейзажі в період 1920–1940-х рр. Показано, що услід за періодом розквіту українського краєвиду кінця 1880–1910-х рр. наступає доба, коли пейзажний жанр в результаті нової державної художньої політики втрачає свою домінуючу роль. Розхитуються світоглядні основи гармонії людини і природи, природи і соціуму. Показано, що всупереч такій тенденції окремі майстри на теренах радянської частини України у своїй творчості зуміли зберегти кращі пленерні досягнення своїх попередників у відтворенні світла й повітря, зокрема імпресіоністів, і навіть поповнити їх. Розкрито, якими новими технічними засобами супроводжувались ці знахідки. Висвітлено, що нерозривний зв'язок із західноєвропейською художньою культурою продовжували зберігати мистці західного регіону України, які стилістично збагатили український краєвид цього періоду, обходячи ідеологічні рамки соціалістичного реалізму, з одного боку, своїм зверненням до народного мистецтва, з іншого — більш широким включенням власних знахідок, що спиралась на новітні мистецькі досягнення Заходу.

Ключові слова: українське мистецтво, художня культура Заходу, пленер, пленерна традиція, пейзажний жанр, людина і природа, імпресіонізм, технічні засоби.

Соколюк Л. Д., Чурсін А. В. Пленерная традиция и ее региональные особенности в украинском пейзаже (1920–1940-е гг.). В статье рассматривается состояние пленерной традиции в украинском пейзаже в период 1920–1940-х гг. Показано, что вслед за периодом расцвета украинского пейзажа в конце 1880–1910-х гг. наступает этап, когда пейзажный жанр в результате новой государственной художественной политики утрачивает свою доминирующую роль. Расшатываются мировоззренческие основы гармонии человека и природы, природы и социума. Показано, что вопреки такой тенденции отдельные мастера на территории советской части Украины в своем творчестве сумели сохранить лучшие пленерные достижения своих предшественников в воспроизведении света и воздуха, в частности импрессионистов, и даже пополнить их. Раскрыто, какими новыми техническими средствами сопровождалась эта находка. Освещается, что неразрывная связь с западноев-

ропейской художественной культурой продолжали сохранять художники западного региона Украины, которые стилистически обогатили украинский пейзаж этого периода, обходя идеологические рамки социалистического реализма, с одной стороны, своим обращением к народному искусству, с другой — более широким включением собственных находок, опирающихся на новейшие художественные достижения Запада.

Ключевые слова: украинское искусство, художественная культура Запада, пленэр, пленерная традиция, пейзажный жанр, человек и природа, импрессионизм, технические средства.

Sokolyuk L., Chursin O. Plein-air tradition and its regional peculiarities in the Ukrainian landscape (1920th — 1940th years). In the article the condition of plein-air tradition in the Ukrainian landscape in the period of the 1920th — 1940th is considered. It is shown that after the period of the flourishing of the Ukrainian landscape at the end of the 1880th — the 1910th there comes the stage when the landscape genre as a result of new state art policy loses its dominating role. World outlook bases of harmony of person and nature, the nature and society are lost. It is shown that contrary to such tendency certain masters in the territory of the Soviet part of Ukraine managed to keep the best plein-air achievements of the predecessors in reproduction of light and air, in particular impressionists, and even to fill up them. The article shows the new technical means these finds were followed. It is considered that artists of the western region of Ukraine who stylistically enriched the Ukrainian landscape of this period continued to keep the indissoluble communication with the West European art culture, bypassing an ideological framework of socialist realism, on the one hand, by the use to folk art, on another hand — by the broader inclusion of own finds relying on the latest art achievements of the West.

Keywords: Ukrainian art, West art culture, plein-air tradition, landscape genre, man and nature, Impressionism, technical means.

Постановка проблеми. Актуальність теми. Пленерна традиція в українському пейзажному живописі, що набула особливого значення в період кінця 1980–1910-х рр., втілюючи кращі досягнення європейської художньої культури, стала закономірним етапом розвитку українського образотворчого мистецтва. Втім у наступний період 1920–1940-х рр. в результаті карколомних суспільних потрясінь, зміни державної художньої політики, що призвела до заідеологізованості мистецтва, пейзаж втратив свою домінуючу роль, а пленерна традиція та її зв'язок з імпресіоністичним методом засуджувались в офіційних колах. Сьогодні проблема людини і природи, природи і соціуму набуває особливої злободенності в контексті екологічних та глобалізаційних проблем.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Період 1920–1940-х рр. в контексті розвитку пленерної традиції залишається малодослідженою темою

українського мистецтвознавства. Зауваження щодо окремих мистців знаходимо в публікаціях Н. Асеевої, зокрема в її статті «Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст.» [1]. Грунтовний аналіз творчості видатного українського пейзажиста М. Бурачека, його плернерних пошуків подано в монографії В. Петрашика «Микола Бурачек: Портрет на тлі епохи» [8]. Цікаві думки про різні шляхи використання уроків видатного пейзажиста Я. Станіславського його учнями І. Трушем та О. Новаківським висловив В. Овсійчук в статті «Ранній період творчості О. Новаківського» [6], а у вступній статті до альбому «Роман Сельський: Твори з приватних збірок» [7] знову-таки В. Овсійчук вказує на звернення Р. Сельського до таємничого світу сюрреалізму у своїх роботах, включаючи пейзажі. Про музичну чарівність пейзажів Г. Світлицького йдеться у статті В. Щербака «Барви — неначе мелодії» до 130-річчя від дня народження майстра [14]. Про негативний вплив соціалістичного реалізму на розвиток пейзажного живопису пише Б. Лобановський у статті до видання «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент» [10]. Деякі слушні думки щодо характеру пейзажної творчості українських майстрів пейзажу за кордоном висловлює В. Сусак у науковій праці «Українські мистці Парижа. 1900–1939» [11].

Таким чином, на сьогодні в українському мистецтвознавстві спеціального дослідження стосовно звернення до плернеру українських пейзажистів на етапі 1920-х — 1940-х рр., окрім окремих, несистематизованих заміток, не існує. Виключення складає пейзажна творчість М. Бурачека.

Мета дослідження. На основі вивчення спеціальної літератури та пейзажних творів українських майстрів в музеях і приватних збірках різних регіонів України розкрити стан плернерної традиції та її регіональні особливості в період 1920–1940-х рр.

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

Із відомих майстрів плернерного пейзажу на теренах радянської України залишався М. Бурачек, обраний одним із професорів Української академії мистецтва, створеної у грудні 1917 р. у Києві, де він очолював пейзажну майстерню. В кінці 1910-х — 1920-і рр. мистець продовжує працювати над опануванням власного неповторного стилю, пише міські пейзажі «Морозний ярмарок. Миргород» (1917); «Міський пейзаж»; Київський Михайлівський собор» (1919); «Зимовий пейзаж з церквою і дзвіницею (1921) та ін., в яких помітні відлуння не лише імпресіонізму, а й постімпресіонізму. Особливо це відчувається в «Міському пейзажі», що належить Львівській Національній галереї ім. А. Шептицького і в капітальній монографії В. Сусак «Українські мистці Парижу. 1900–1939», де помилково приписується Северину Борачоку [11: 239, 402], хоча в нижньому правому куті пейзажу досить чітко прочитується підпис «Бурачек». У кожного з цих українських майстрів своя стилістика. Для С. Борачока не є характерним дрібний мазок, його живопис ближче до сезаннівських принципів у композиційній побудові та колористичному вирішенні. Бурачек же, навіть коли він звертався до здобутків постімпресіонізму чи набідів, в основі своєї творчості не поривав з імпресіонізмом. Окрім того, В. Сусак жодного разу не згадала самого М. Бурачека, про його перебування у 1910–1912 рр. в Парижі, де він, цілком ймовірно, мав зустрічі з українськими мистцями Паризької школи.

М. Бурачек не просто залишався послідовником імпресіоністичних віянь, а переосмислював їх, намагався надати їм сучасного вигляду. Для нього не так важливо було зобразити сам об'єкт, як відтворити атмосферу, що його поглинає, «а в ній мерехтіння, рух, феєрію світла, співвідносячи чисті кольори сонячного спектру, замість суміші кольорів на палітрі» [8: 68]. Мистець виїжджає в села на Уманщині, пише краєвиди, що захоплюють своєю незвичайною барвистістю («У серпні. Погребище», «Вечір біля ставка. Погребище», «Місячний вечір. Дзюньків», усі — 1922, ЗХМ). Характерно, що для Бурачека важливо було вхопити стан доквілля і передати враження від нього, а решту композиції мистець доопрацьовував в майстерні.

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

пензлем, продавлюючи пасту фарби до ґрунту, як у пейзажі «Симфонія весни» (1912, п., о. НХМУ).

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

Досить майстерно мистець використовує і колір незабарвленого картону. При вивченні значної кількості етюдів-картин М. Бурачека доходить висновку, що він писав в основному на незаґрунтованому картоні теплого коричневого кольору, який повинен бути ретельно проклеєним: інакше фарба «просідала» б у ґрунт, і олійний живопис набув би вигляд матового темперного або гуашевого. До матовості, оксамитовості поверхні спрямовували свої пошуки, розширюючи діапазон технічних засобів у своїх пейзажних творах майстри різних регіонів України в 1900-х — першій пол. 1910-х рр. Утім, у Бурачека кольори дзвінкі, насичені. Особливо це помітно в пейзажах, що з якихось причин не були завершені, як, наприклад, в етюдах «Сільська вулиця» (карт., о), «Дніпро восени» (1916, карт., о), «Дахи під сонцем. Київ» (1917, карт., о.), «Монастир у Межигір'ї» (карт., о.) та ін.

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

Якщо протягом 1920-х рр. у творчій діяльності М. Бурачека досить чітко прослідковується прагнення «до формування своєрідної естетики національного варіанта імпресіонізму» в українському мистецтві [8: 69], то в 1930-і рр. в умовах міцніючого тоталітаризму та спущеного згори у директивному порядку соціалістичного реалізму зберігати зв'язок

з імпресіоністичними методами ставало досить небезпечним. Пейзажі дозволялися лише при відповідності ідеологічним завданням партії, коли в них зображувалися колгоспи або індустріальні мотиви. Творчий метод Бурачека зазнає трансформації, що продемонстровано у полотні «Дорога до колгоспу» (1937, п., о. НХМУ). Практично всі роботи Бурачека 1930-х рр. позначені рисами, характерними для доктрини соціалістичного реалізму.

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

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

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

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

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

Починаючи з 1930-х рр., імпресіонізм в офіційних ідеологічних колах радянської України розглядається як вороже явище, привнесене із Заходу, як формалізм. У владних структурах всіляко намагаються протиставити мистців різних мистецьких спрямувань. Часом самі мистці, відстоюючи власні принципи, чужі, інакші починають вважати формалістичними. Так було і з Г. Світлицьким. «Під час розгулу формалізму, — згадував він, — коли мене не вважали художником, знущались над моїм реалізмом <...>, я продовжував співати тієї самої пісні. Я намагався до кінця бути щирим у своїй творчості, не мудрувати, не кривлятися, а працювати, як відчуваєш, як розумієш» [14: 40]. Вимушений, як і Бурачек, звертатись до теми «щасливого колгоспного життя», щоб мати змогу виставлятися, Світлицький створює пейзажну картину, присвячену порі цвітіння в українській природі, де продовжує використовувати переосмислені засоби імпресіонізму, і називає її «Колгосп у цвіту» (1935, п., о.). Втім, як справедливо відзначила Н. Асеева, в самому соціалістичному реалізмі залишалось так багато з імпресіоністичної спадщини, що «наприкінці 1940-х рр. радянським ідеологам знов доводиться оголошувати <...> війну» т. зв. формалізму, що включав й імпресіоністичні віяння [1: 154].

Окрім М. Бурачека, який в цей період продовжував працювати в Києві (до 1925 р., далі в Харкові), та Г. Світлицького, в місті залишався і В. Кричевський, в багатогранній творчості якого (архітектура, книжкова графіка, сценографія, художник кіно) досить значне місце посів і пейзаж. Оспівуючи поетичну велич природи, відображаючи даровану нею радість, він, як і раніше, коли зачитувався «Теорією неба» І. Канта, у пошуках засобів виявлення «мінливості вічного», намагається передати ті миттєві зміни, що відбуваються в небесах, їх стані, «настрої» («Село за річкою». 1919–1920. НХМУ; «Київ. Поділ» (1920-і. Шевченківський на-

ціональний заповідник, Канів). Його етюди («Хата». 1920-і. ПОКМ; «Кипариси». Крим. 1920-і; «Море». 1930-і, ПОКМ; «Труханів острів», 1935, ПОКМ та ін.) приваблюють увагу свіжістю чистих кольорів, пісенно-ліричним ладом. Разом із тим все помітнішим стає посилення рис декоративізму, силуетної виразності, притаманних стилістиці модерну, ремінісценції якого залишались в українському мистецтві і протягом 1920–1930-х рр.

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

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

Інтерпретатором імпресіоністичних ідей, прихильником пленерного живопису в українському

живописі, майстром, який певну частину творчості присвятив пейзажному жанру, залишався одесит О. Шовкуненко (1884–1974), вихованець Одеського художнього училища та С.-Петербурзької академії мистецтв. Як пленерист, О. Шовкуненко наприкінці 1920-х — на початку 1930-х рр. багато працював у техніці акварелі і був одним із засновників жанру індустріального пейзажу в радянській Україні. Мистець виконав серію пленерних акварелей «Одеський суднобудівний завод» («В доці», «Ремонт гвинта», «Ремонт криголаму», всі — 1929 та ін.), а на початку 1930-х — серію акварелей «Дніпробуд» із 70 акварелей та гуашей, що стала справжнім літописом цієї епохальної новобудови, написаної з таким піднесеним настроєм, блискуче використавши можливості імпресіоністичного етюд.

Шовкуненко розповідав: «Великі розміром, з аркуш ватману, акварелі писалися протягом одного сеансу: освітлення змінювалось швидко<...>, самі по собі мотиви захоплююче чудові, спонукали працювати «на одному диханні» [13: 11]. Роботу мистець розпочинав по підготовчому рисунку технікою «по-мокрому», завершуючи по мірі висихання вологи, іноді вживаючи білила. Прихильність до імпресіоністичних засобів виразності він зберігав і в другій половині 1930-х рр., продовжуючи створювати акварельні серії, серед яких «Азовсталь», «Донецький металургійний завод». В цей період були написані «Річка Нальчик» (1939), численні міські пейзажі Одеси і Києва, що майже не збереглися і відомі лише по поштівках. Пленерні акварелі О. Шовкуненка відзначаються багатством композиційних та колористичних знахідок, поетичністю, прозорістю та світлоносністю насиченого кольору, віртуозним володінням технікою.

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

У кубістично-примітивістському ключі продовжував працювати В. Пальмов (1888–1929), який прибув до Києва з Москви у 1925 р. на запрошення І. Врони — директора Київського художнього інституту, де і розпочав недовгу викладацьку діяльність. У своїх креслах мистець відступає від натуральності речей, надає кольору головного значення у передачі настрою. «Обробляти колір, а не переробляти його на ілюзорну дійсність стало моїм завданням», — говорив він [12: 213, 221]. Його пейзаж «Пальми в Японії» (1920) є характерним для творчості цього періоду. Живопис витри-

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

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

«Буйні за колірною гамою та ритмом» [10: 31] пейзажі А. Петрицького 1930-х рр. відкривають нові риси у трактуванні сучасного міста, зокрема «Пейзаж. Сухумі» (1930-і, МХМ), «Харків уночі» (1934), «Парк у Харкові» (1935, НХМУ), «Гавань» (приват. колекція). В останньому композиційне й колористичне вирішення плям гарячого жовтого та зелено-чорного, хоч і втримує відцентрові ритми полотна, але водночас присутнє відчуття тривожного і чогось непередбаченого. Яскраві гілки дерев, що, як блискавки, спалахують на темному тлі по краях картини, стрімкі ритми паркової алеї, хмари і дими з труб заводу на горизонті активно посилюють цей настрій. Можливо, художник написав пейзаж під впливом німецького експресіоніста Л. Мейднера («Апокаліптичний пейзаж», 1912, пр. збірка), у якого сильно розвинуте почуття містицизму і тривоги передвоєнних 1910-х рр. (також у Е. Нольде і Е. Хеккеля).

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

Втім, якщо в період між двома світовими війнами пленерні шукання в українському пейзажному жанрі, такі актуальні в попередній період, як і

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

Художній процес в цій частині України, що знаходилась за межами радянської ідеології, рухався шляхом продовження своєї західної культурної орієнтації та прагнення до формування системи національного мистецтва на базі етноцентризму, тобто сповідувались кардинально інші цінності, не сумісні з тими, що нав'язувались тоталітарною системою в колишньому СРСР. В духовно-культурній столиці Галичини, якою був Львів, продовжували свою творчість майстри, що сформувалися до Першої світової війни та значною мірою очолювали художній процес у краї — І. Труш та О. Новаківський.

В своєму «шляхетному» живописі Труш і далі намагається переосмислювати відповідно до власних завдань досягнення імпресіонізму, поєднуючи їх із загальними для доби тяжінням до декоративності, наділяючи своє сприйняття природи елементами народного світосприйняття навколишнього середовища, власними переживаннями та філософськими роздумами. У середині 1920-х рр. живописна манера мистця стає більш вільною. Свій поглиблений екскурс в життя природи він висловлює в низці лірично-філософських серій «Копиць сіна», «Сосен», «Пнів» та ін. У палітрі переважають охристі, зелені кольори («Пейзаж з березою», 1920-і; «Пейзаж із замком», поч. 1920-х, НМЛ; «Сосна» — триптих, 1927, НМЛ; «Луки і поля», 1930, НХМУ).

«Труш, — вважає В. Овсійчук, — залишився вірним неоромантизму, вірніше, сецесії, захопившись естетичною теорією Ригля, і визначав його творчість «настроєвий краєвид», повний відчуття життєвої гармонії, заспокоєння, глибинного споглядання» [7: 14]. А через гармонію картини прагне досягти гармонії людської душі попри всі життєві негаразди. І хоча Труш і Новаківський походили з одного мистецького гнізда, бо обидва були учнями Я. Станіславського, втім дуже по-різному зрозуміли багатогранність його творчої індивідуальності, відтворені й переосмислені в ній різноманітні нашарування, почерпнуті «з мистецьких традицій України, Польщі, французького імпресіонізму, романтично-настроєвих та символічних засад сецесії, а також

японського мистецтва, що вкупі творили магію його живопису», як відзначав В. Овсійчук [7: 14]. Результатом духовного та мистецького розвитку Новаківського, уроків Я. Станіславського, особливостей його творчого темпераменту став більш міцний емоційний контакт із середовищем, ніж у інших учнів його вчителя. Замість пошуків гармонії світовідчуття — експресивно-динамічне сприйняття сучасності, скерованість у бік живописної експресії. У творчості Новаківського художні течії не просто нашаровувались на імпресіоністичні живописні прийоми, бо навряд чи можна назвати ще когось з тогочасних українських мистців, який би зазнав такого впливу експресіонізму з його підвищеною увагою до драматичних емоцій, що відбилося і в пейзажному жанрі.

Новаківський виробив свою власну, неповторну художню мову, що багатьма рисами виражала суттєві сторони світосприйняття сучасних йому мистців, стверджуючи «нову на той час в Галичині культуру малярського вислову, культуру, що дихала великими уроками європейського мистецтва <...>» [2: 18]. Це відтворилося у справжній «нестриманості» живописної енергії для передачі скороминучості настрою у природі як протилежність існуючій споглядальності, заспокоєності.

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

У 1920-і рр. мистецький світ Львова поповнився талановитими емігрантами з Києва, творчість яких відбивала дух епохи й певною мірою

пов'язана з пейзажним жанром. Такими були, перш за все, П. Ковжун та П. Холодний. Їхні краєвиди притягують увагу вишуканою тендітністю форм, тонким декоративним ефектом, поетичністю, репрезентують тенденції, що йдуть, головним чином, від модерну, хоча в графіці, яка стала основним предметом мистецької діяльності П. Ковжуна, прослідковується зв'язок з більш пізніми стильовими напрямами, зокрема, з ар-деко.

Творчі прийоми П. Холодного з 1920-х рр. ускладнюються, стають більш різноманітними. Чимало етюдів написані прозорими мазками по нефарбованому картону, теплий колір якого у багатьох місцях просвічується і бере участь у загальному колористичному рішенні. В цих етюдах значне навантаження несе лінія, чіткий контур, зроблений олівцем поверх тонкого живописного нашарування. Пейзажі «Зимовий етюд» (1921, карт., о., ВХМ), «Зима» (1922, карт., о., ВХМ), «Церква в Яворові» (1924, карт., о., ВХМ) вже виконані більш рельєфним, пастозним мазком із більшою колірною розкутістю. В пейзажі «Переправа» художник вдало використовує темне тло, на якому яскраво світяться декілька молодих верб на березі річки, написані щільним, пастозним мазком.

Без імені і творчого доробку О. Кульчицької (1877–1967), випускниці Віденської художньо-промислової школи, не можна уявити мистецьке середовище Львова ХХ ст. Оцінюючи її роль, М. Драган писав: «Якщо І. Труш пробив нашому мистецтву вікно до Європи, то О. Кульчицька відчинила йому двері настіж (...), розкрила обрії у галицькому новітньому мистецтві і поклала підвалини під його розріст в усіх можливих і практикованих в Європі формах» [4]. Значну частину її спадщини 1920–1940-х рр. складають пленерні пейзажі, частина яких виконана олією на папері та картоні («Берези зеленіють», 1928, пап., о., ЛНГМ; «Квітучі луки», 1928, пап., о., ЛНГМ та ін.), але абсолютна більшість етюдів цих років зроблена в техніці акварелі. В них художниця втілила своєрідність природи та архітектури Гуцульщини. Невеликі за розміром (до 25–30 см по довшій стороні) акварелі насичені дивовижною грою сонця і прозорих тіней на деревах, гірських схилах Карпат, хатках, соняшникових полях, старовинних церквах.

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

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

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

Акварельна техніка використовується художницею в залежності від мети й творчого задуму. Якщо це короточасний етюд окремого куточку природи («Верби», 1929, пап., акв.), то вона пише на щільному, фактурному папері, який дає численні пробіли, що сприяють чистоті та свіжості звучання. Якщо ж вона створює розгорнуті у простір складні пейзажні композиції, розраховані на 2–3 сеанси, як, наприклад, «Гірські луки. Гребенів» (1925, пап., акв.), або «По дорозі до Великого» 1926, пап., акв., НГМЛ), то обирає папір більш гладкий: він дає можливість писати великими плямами, які утримуються насичено у своїх межах, не переливаючись в інші. Передній план ретельно пророблюється у деталях, відтворюючи характер рисунку кущів, ялинок або квітів у траві. В таких акварелях відсутня імпресіоністична випадковість, яку часом вдало використовують акварелісти, кожна частка пейзажу старанно прописана в міру своєї значущості в композиції.

Наступний важливий крок зробив Р. Сельський (1903–1990), який навчався у Краківській академії мистецтв у одного з найвидатніших польських художників на зламі ХІХ–ХХ ст. Ю. Панкевича, а далі в очоленій ним філії цієї академії в Парижі продовжив професійну освіту. Коло інтересів молодого українського мистця в столиці Франції визначали П. Сезанн, П. Боннар, П. Пікассо, А. Матісс. «Конструкторами світогляду Сельського, — згадував ще один з мистців рідкісного таланту у Львові, яким був К. Звіринський, — були Марсель Пруст, Томас Манн і Зигмунд Фрейд, все інше було додатком і надбудовою» [7: 31].

На початку 1929 р. мистець повернувся до Львова й очолив тут художнє об'єднання «Artes», що обрало своїм гаслом мистецтво сучасне як за змістом, так і засобами виразу. Пейзаж зайняв досить важливе місце в творчих шуканнях Сельського. Зображуючи воду, небо, гори у різні пори року («Зима», 1929; «Порт в Гелі», 1930, «На узбережжі Геля», 1932; «Квіти в Карпатах», 1934; «Човни в Гелі», 1936), обирає для себе колір і світло як головні засоби для відтворення свого неповторного

сприйняття світу, радості життєвих відчуттів. Він майстерно поєднує імпресіоністичну манеру письма з декоративністю кольору («Набережна Геля», 1931, ХХМ; «Зима», 1933, ЛНГМ), віртуозно опрацьовує постімпресіоністичні живописні засади, дотримуючись чистоти й свіжості барв («Палуба корабля», 1931; Корабель «Ванда», 1931). Особливістю рідкісної манери в пейзажних творах Сельського, окрім переосмисленого застосування засобів імпресіонізму, постімпресіонізму, є звернення і до стилістики сюрреалізму. Втім, у ньому увагу українського мистця захоплював не таємничий світ абсурду, сповнений жахів та патології, а атмосфера незвичності, поетичні асоціації. Хоча потрібно відразу зазначити, що теми, віддалені від життя, не вабили художника. Він зображував те, що бачив на натурі, хоча, шукаючи синтезу побаченого у природі, приступав до його «логічного розвитку» в майстерні [7: 20].

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

Повернувшись з полону після закінчення Першої світової війни у 1918 р., Й. Бокшай, окрім педагогічної роботи в Ужгороді, досить активно працює в пейзажі, а його творчі пошуки 1920-х рр. пов'язані із застосуванням імпресіоністичних засобів письма. Облюбувавши Ужанську долину, він пише свої пейзажні твори часом за один сеанс або ж повертаючись на це ж місце іншим разом («Зимовий пейзаж», 1921; «Літо», 1922; «Ужоцька церква», 1936). Захопившись місцевим краєвидом, Бокшай майже десять років використовує переважно пастель, а згодом переходить на олійний та темперний живопис. У 1920-і рр. мистець відтворює краєвид, спираючись на реалістичний підхід з елементами імпресіоністичних засобів. Його живописні принципи в пейзажному жанрі залишаються по суті незмінними протягом усього життя. З часом мистець вивільняється від коричневих тонів, обираючи гаму чистих локальних кольорів.

Значну увагу Бокшай приділяє осіннім пейзажам з притаманними їм рисами сонячного настрою. Працюючи на пленері, мистець звертається і до зо-

браження міської архітектури («Погляд на Підзамкову вулицю», «Базар в Ужгороді», 1927; Старий міст», 1927; «Вид Ужгорода», 1928 та ін.). Сонце майже завжди присутнє у творах мистця, а колористичні проблеми він продовжує розв'язувати імпресіоністичним методом. У пейзажних творах цього періоду присутній нахил до монументальності у вирішенні композиції, узагальненість у трактуванні міських будинків, вулиць, але з'являється і певна деталізація у проробленні передніх планів (як, наприклад, зображення води у краєвиді «Осінній парк»).

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

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

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



М. Бурачек «Пейзаж. Деревя», 1920-ті



І. Труш «Флокси під куцем», 1920-ті



Л. Крамаренко «Осінь у парку», 1921



О. Кульчицька «Село Міхова»



А. Ерделі «Скелястий берег», 1930-ті



Р. Сельський «Скелі з куточком пляжу», 1920-ті

го рожевого. Сміливими контрастами й барвистими колірними сполученнями приваблюють написані у 1920-і рр. етюди «Літо у парку», «Воли біля водомища», «Куточок саду».

Постійний неспокій, вічний рух, як основний лейтмотив творчих шукань Ерделі, супроводжується новими колористичними, композиційними знахідками в його пейзажах 1930–1940-х рр. Часом мистець працює на тонких нюансах обмеженої колірної гами, як, наприклад, написаних у 1930-х рр. пейзажних творах «Дорога у лісі», «Біля млина», «Пейзаж із річкою». В низці творів цього ж періоду майстер звертається до поліхромності, застосовуючи активні та навіть відкриті колірні модуляції («Дім в саду», «Гірський потік» — обидві 1930-і рр.; «Міст у Дьорі» (1943). Пейзаж «Дорога над рікою» (1930-і) відзначається цікавим композиційним прийомом виразного повороту річки, що врівноважується протилежним рухом дерев. Низка творів 1930-х рр., що включає «Мукачівський замок», «Річка», «Міський пейзаж», «Скелястий берег», «Хутір», світлі та свіжі за живописом, написані олією «на одному подиху», легко, акварельно, приваблюють святковисту настроя у природі.

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

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

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

смарагдово-зелених і кобальто-фіолетових барв. Починаючи з кінця 1940-х рр. і в подальшому мистець пише пейзажні композиції-картини, в яких свіжість і безпосередність живопису зникає з більш декоративним втіленням.

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

Одним із кращих колористів цього гурту став уродженець Сумщини О. Грищенко (1883–1977), який ще до еміграції, у другій половині 1910-х рр., пережив період захоплення імпресіонізмом у своїх кримських пейзажах. Опинившись у Парижі, у 1920-х рр. став відомим у Європі мистцем, виробивши свій власний стиль, спираючись на досягнення імпресіонізму, кубізму, експресіонізму, а «старе мистецтво дало йому віру у вічну живучість його та відвічний хист висловлюватися кольором і формою» [1: 144.].

Мистець постійно вирішував проблеми взаємозв'язку між кольором і рухом. Його краєвиди завжди наповнені виразами поетичної радості, надзвичайною внутрішньою енергією. Рухливий мазок — від широкого пастозного до тонкого дрібного — кладеться вільно, енергійно. Його плернерні пейзажі 1920–1930-х рр. вирізняються особливою гармонійністю колірних рішень («Площа Вандом в Парижі», 1924, карт., о., приват. зб.; «Тулон», 1930, п., о.; «Пейзаж», 1930-і, п., о., приват. зб.; «Порт Одьєрн», 1932, п., о. та ін.). Грищенка порівнювали з Ван Гогом, Ренуаром, Матіссом. Його твори знайшли своє місце у багатьох колекціях — від Третьяковської галереї до музею Боргеса у Філадельфії [1: 144.].

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

воним дахом» (1947, пап., гуаш, приват. зб. Львів), «Краєвид над морем» (1949) та ін. — це теж боротьба і водночас гармонія кольорів і емоцій.

Яскравою творчою особистістю в когорті «українських парижан» став виходець з Новомосковська (нині Дніпропетровщина) М. Глушенко, який, занесений виром подій буремних 1918–1919 рр. до Німеччини, отримав тут художню освіту й розпочав мистецьку діяльність. Опинившись у 1925 р. в Парижі вже з певним мистецьким світоглядом і певними технічними досягненнями, він шукає власне обличчя у своїй творчості. «Його ліризм висловлюється у палких краєвидах, що стають цікавим кутиком у сучасному малярстві», — відзначав один з паризьких художніх критиків [5: 94]. Палаюча щирість при зустрічі з природою, не пережита багатьма мистцями, що «спеціалізувались» на пейзажі, супроводжувалась широкою, темпераментною манерою живопису, сприяли його визнанню як одного з найяскравіших, найнатхненніших колористів серед мистців Парижа.

Одним із характерних пейзажів паризького періоду М. Глушенка є пейзаж «Оливи» (1930-і, п., о., приват. зб.), створений, очевидно, під час подорожі до Іспанії, де він написав низку етюдів. Невеликого розміру (34 x 41), енергійно написаний на дрібнозернистому полотні, він відтворює кілька планів, де рядами розташовані оливи. Етюд витриманий у доволі темному колориті, побудований на складних зелених відтінках від коричнево-зелених до світло-смагдових холодних тонів. Соковитий складний колір червоної дороги та землі протиставлено загальній холодній гамі в зелених тонах. Теплі просвічування світло-коричневого через негусто покладені мазки, а подекуди просто протерті пензлем розрідженим кольором по ґрунту, особливо на другому плані у правій частині полотна, дають можливість припустити, що ґрунт полотна був не білим і мав спеціально виготовлений колір (імприматуру) для полегшення загального колористичного рішення. Мистець не використовує широких пензлів, а пише середніми та дрібними. Помітно, що він, особливо на деревах, пише кольором, який спочатку знаходить не на палітрі, а змішує фарби прямо на полотні. Мазки експресивні, покладені швидко, лягають паралельними рядками. Притім, коли мистець пише верхівки олив, висвітлюючи їх і створюючи округлість форми, то не відриває пензель від полотна з кожним мазком, а енергійно створює свого роду безперервні «розчерки» кольором, кожний раз не схожі один на одного, під різноманітними нахилами. У процесі живопису мастихін не використовується, але у трактуванні тонких стовбурів олив переднього та заднього планів мистець вживає прийом продряпання зворотною кінцівкою пензля (черенком) їх рисунку. Подібні засоби живописної техніки М. Глушенко не раз використовував у пейзажах того періоду («Містечко у Франції», «Алея у парку» (обидва — 1930-і, приват. зб.) та ін.).

У своїх тогочасних пейзажних творах мистець звертався і до натурних акварелей, прорисованих пером і тушшю. Колір у них накладається на папір «по сухому» великими плямами, а подекуди додається «по сирому» (дерева, дахи будівель, небо). Після висихання рисунок поверх акварелі уточнювався витонченими, енергійними штрихами («Корсиканський мотив», 1931, пап., акв., туш, НХМУ; «Будинки», 1930-і, пап., акв., туш, ЦДАЛМЛУ, «Порт Тулон», 1932, карт., акв., туш, НМЛ та ін.). Є і «чисті» акварелі, як, наприклад, «Французький мотив» (друга половина 1920-х — перша половина 1930-х, пап., акв., НХМУ). Але все одно в них поверх широкої колірної прописки яскравими фарбами чорним кольором штрихами і лініями невеликого розміру мистець підкреслює характер рельєфу (гори, передній план з деревами) на ньому невеликого розміру пензлем.

Переїхавши до Москви у 1936 р., а після виволонення України від фашистів — до Києва, Глушенко вимушений був писати, як всі, втрачаючи свободу лірико-поетичного самовираження. Втім з приходом доби «відлиги», з другої половини 1950-х, пейзаж знову стає головним пріоритетом у його творчості, «у ньому знову прокинувся колорист, яскравий і натхненний» [3: 2], але це вже інший, подальший період творчої діяльності мистця.

В умовах задушливого ідеологічного тиску 1930–1940-х рр. (після 1939 р. цей процес поширився і на західні регіони) офіційно витіснений на узбіччя мистецького процесу пейзажний жанр залишав за собою право на пленерний етюд, в якому мистці залишалися поза межами фальшивої патетики, мали можливість щиро висловлювати свої особисті почуття, робота велася не для показу на виставках, а втеча у світ Природи лікувала душу. В період воєнного лихоліття народжується такий специфічний різновид пленерного пейзажу, як фронтові етюди і пленерні замальовки, що виконувались на фронтівій смузі у хвилини затишшя або після звільнення від фашистів наших міст і сіл, а також у самій Німеччині. На фронті написано чимало пленерних акварелей Г. Меліхова, В. Шаталіна, С. Шишка, А. Гавдзинського та інших українських мистців, які пішли на фронт. Як писав мистецтвознавець В. Петров, «боротьба за свободу країни, страшні випробування воєнної пори, радість перемоги, а потім і вплив очищуючого процесу, що почався у суспільстві, пробудили у вітчизняній культурі, незважаючи на увесь тягар і силу зла, що виявило себе у сталінські часи, пристрасну жагу життя і любов до рідної землі, щирі віру у «правду серця» <...>» [10: 110].

Проїшовши війну і повернувшись до Києва, один із найталановитіших українських пленеристів С. Шишко виконав низку високохудожніх пленерних пейзажів зруйнованого міста («Дніпро». 1944, к., о., 30x42; «Маріїнський палац». 1945, к., о., 31x34; «Бабин яр». 1945, 32.5X43; «Зима на

Лук'янівці». 1946, п., о. та ін.). Ці твори стали початком багаторічної серії краєвидів Києва, над якою мистець, віддавши пріоритет пейзажному жанру, працював протягом усього життя.

Висновки. Втративши пріоритетні позиції в жанровій системі попереднього періоду, пейзаж в українському мистецтві 1920–1940-х рр. в цілому продовжує дотримуватись плернерної традиції та зберігає орієнтацію на найновіші досягнення європейської художньої культури у формуванні нової моделі українського модерного мистецтва зі своїм національним обличчям.

У результаті карколомних суспільно-політичних потрясінь між двома світовими війнами, міграційними процесами та еміграцією значної кількості талановитих майстрів, пов'язаних з ідеологічним тиском і переслідуванням інакомислення в радянській частині України, подальший розвиток плернерних шукань із застосуванням нових технічних прийомів зазнає значних втрат в старих мистецьких центрах, якими були Київ, Харків та Одеса.

Втім, естафету переймають нові художні школи, що сформувались у Галичині та на Закарпатті, зі своїм особливим світобаченням у сприйнятті неповторної краси природи краю, безперервним зв'язком протягом століть з європейською культурою та давніми місцевими традиціями, народним мистецтвом.

Бурхливу колористичну енергію в пейзажний жанр Паризької школи внесли представники української еміграції. Своєрідний різновид плернерного пейзажу склали фронтові етюди та плернерні замальовки українських мистців, створені в період воєнних лихоліть 1940-х рр.

«Міський пейзаж» зі Львівської Національної галереї належить М. Бурачеку, а не С. Борачоку, як стверджувалось в літературі [11: 239, 402].

Література:

1. Асєєва Наталія. Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст. [Текст] / Наталія Асєєва // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Книга перша; під ред. В. Д. Сидоренка. — К.: Інтертехнологія, 2006. — С. 122–161.
2. Волошин Люба. Олекса Новаківський: творчий силует мистця у феноменології українського духа [Текст] / Люба Волошин // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 2 — С. 18.
3. Глушенко Микола: каталог виставки [із збір. музеїв Донецчини] / авт.-упор. О. П. Близнюк. — Донецьк: ООО «Центр», 2001. — 52 с., ілюстр.
4. Драган М. Виставка праць О. Кульчицької [Текст] / М. Драган // Наші дні. — 1941. — Ч. 61.
5. Павло Ковжун: Творча спадщина художника: Матеріали, Бібліографічний довідник [Текст] / упор. Ів. Мельник, Р. Яців. — Л., 2010. — 252 с.
6. Овсійчук В. А. Ранній період творчості О. Новаківського [Текст] / В. А. Овсійчук // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ — початку ХХ ст. — К.: Наукова думка, 2000. — С. 9–27.
7. Овсійчук Володимир. Роман Сельський (1903–1990) [Текст] / Овсійчук Володимир // Роман Сельський: твори з приватних збірок. — Л.: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. — К.: Оранта, 2004. — С. 9–20.
8. Петрашик Володимир. Микола Бурачек: портрет на тлі епохи [Текст] / Петрашик Володимир. — К.: Вид-во ТОВ «Сіті Прес Компані», 2014. — 174 с.
9. Петров Вл. Левитан [Текст]: Монографія / Вл. Петров. — СПб.: Художник России, 1993. — 200 с.; ил.
10. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент / авт. ст. Б. Лобановський; авт. проекту Ю. Манійчук. — К.: "LK Maker", 1998. — 319 с.: іл.
11. Сусак Віта. Українські мистці Парижа. 1900–1939 [Текст]: Монографія / Віта Сусак. — К.: Родовід, 2010. — 408 с.: іл.
12. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти [Текст] / упор. Д. Горбачов, О. і С. Попети. — К.: РВА «Тріумф», 2005. — 384 с.
13. Шовкуненко Алексей (1884–1974): каталог виставки / авт.-сост. А. Брей. — К.: [б.и.], 1999. — 25 с.: ил.
14. Щербак В. Барви — неначе мелодії. 130 років від дня народження Григорія Світлицького [Текст] / В. Щербак // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 4. — С. 39–40.