

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна робота
на правах рукопису

ПОЛТАВЕЦЬ-ГУЙДА Оксана Вікторівна

УДК 75.044(477)+76.03.09

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХУДОЖНЬО-ІСТОРИЧНІ ДОМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ
ВІКТОРА ПОЛТАВЦЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ
МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

26.00.01 – теорія та історія культури
(мистецтвознавство)

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. В. Полтавець-Гуйда

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент В. В. Михальчук

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Полтавець-Гуйда О. В. Художньо-історичні домінанти творчості Віктора Полтавця в українському образотворчому мистецтві другої половини XX – початку XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023.

Дисертація присвячена дослідженню творчості Віктора Полтавця (1925–2003), талановитого художника-баталіста, творче та професійне становлення якого припадає на другу половину XX – початок XXI ст., збігаючись із періодом радянської тоталітарної системи, ідеологія якої пронизувала всі аспекти творчого самовиявлення митців. Цей період позначений складними процесами в розвитку культури та мистецтва, що відображалося в запровадженні для художньої культури методу соціалістичного реалізму, орієнтованого на ідеологічно вивірений естетичний канон та визначене коло рекомендованих тем для образного втілення в мистецтві. Соціалістичний реалізм, по суті, виступав формою нового академізму, у якому жанрові визначення набували ідеологічного змісту, найтісніше зближуючи естетику й політику. Основним наративом та естетичним концептом радянського мистецтва стали героїко-революційна тема й тема самовідданої праці на благо «комуністичного майбутнього».

У роботі доведено, що історичний жанр в образотворчому мистецтві посідає вагомe місце, підтвердженням чого є велика кількість робіт сучасних митців і напрацювання попередніх поколінь художників. Український історичний жанр має глибоку художню традицію, зумовлену як історико-культурними, так і мистецькими обставинами його зародження та розвитку. Національні жанрові особливості перетворювалися на загальну стилістику, яка вирізнялася на тлі мистецьких набутоків художніх шкіл інших країн. Підґрунтям

та умовами розвитку історичного живопису зазвичай стають складні суспільні зрушення, політичні потрясіння, воєнні конфлікти, коли перед мистецтвом постає завдання пробудити історичну пам'ять, національну свідомість, утвердити думку про цінність і значимість героїчної історії країни та народу. Відтак до історичного жанру відносять живописні твори, присвячені визначним подіям минулого, які змальовують життя, образи та побут людей того часу. Окремо також прийнято розглядати *батальний живопис* (від франц. *bataille* – битва), до якого належать картини, які зображують воєнні події: баталії, сцени битв – та їх головних персонажів-учасників – вояків, причому не тільки в момент бою, а й у побуті, інших ситуаціях. Український історичний жанр має глибоку художню традицію, зумовлену як історико-культурними, так і мистецькими обставинами його зародження та розвитку. Його появі та розвитку сприяли такі визначні художники, як І. Рєпін, Ф. Рубо, М. Самокиш, О. Сластіон, М. Дерегус, О. Мурашко, Ф. Красицький, І. Їжакевич, М. Івасюк, П. Чирко, І. Шульга, П. Холодний та ін. На межі XIX – початку XX ст. посилення уваги до історичного минулого України зумовило появу значної кількості полотен, що засвідчили існування української історичної картини як окремого явища образотворчого мистецтва. Історичний хронотоп дослідження дав змогу виявити роль і місце В. Полтавця в розвитку історичного жанру мистецтва в процесі утвердження його творчої особистості в другій половині XX ст.

З'ясовано факти біографії В. Полтавця та основні етапи творчого становлення художника, що випали на повоєнний період. Вибір В. Полтавцем шляху історичного живописця та баталіста був почасти зумовлений фактом його участі в Другій світовій війні. На основі відомостей про навчання В. Полтавця в Харківському художньому інституті та по його закінченні в Студії воєнних художників ім. М. Грекова простежено початок становлення його як художника-баталіста та живописця, що формувався на засадах академічного живопису.

З'ясовано роль М. Дерегуса як керівника майстерні батального живопису, проаналізовано його творчість у контексті діяльності в Харківському художньому інституті та вплив, який він здійснив на творчу манеру й стиль

В. Полтавця. Виявлено, що перші твори художника, зокрема і його дипломна робота, були присвячені Другій світовій війні та являють собою тематичні й батальні сюжети, виконані в загальній стилістиці соцреалізму, хоча й відрізняються підвищеним психологізмом та авторською інтерпретацією подій.

Водночас у творчому доробку художника з'являються роботи, присвячені тематиці давньої української історії, зокрема добі Козаччини («Коліївщина», «Бій під Берестечком», «Полководець Богдан Хмельницький», «Святослав»), яка в подальші роки стане визначальною для В. Полтавця. У результаті проведеного дослідження зроблено висновки про становлення художньої манери В. Полтавця на початковому етапі його творчості.

Проаналізовано загальну ситуацію у сфері культури та мистецтва 1950 – початку 1960-х років, що відбивала певне послаблення суворого радянського офіціозу в культурі й мистецтві. Зокрема, у 1960-ті роки, у добу «хрущовської відлиги», певне пом'якшення ідеологічних утисків дало змогу художникам розширити зображувану тематику, зокрема й звернутися до української історії.

Акцентовано на тому, що випускники Харківського художнього інституту повоєнних років, до яких входив і В. Полтавець, становили когорту творчої інтелігенції того часу. Традиції, які започаткували М. Самокиш і М. Дерегус, є спільними для представників старшого та нового покоління баталістів, що проявлялися в непідробному інтересі до історії славетного бойового минулого України. Повоєнний час являє собою своєрідний апогей в еволюції харківської мистецької освіти, найвизначніше досягнення місцевої вищої художньої школи, надавши Харкову надовго славу провідного центру академічного рисунка.

Зазначено, що через рік після закінчення Харківського художнього інституту, 1951 року, В. Полтавець здобув перемогу на конкурсі плаката, після чого його запросили до республіканського видавництва «Мистецтво» на посаду редактора відділу політичного плаката. 1958 року В. Полтавець здобув Міжнародний диплом на Празькій бієнале за ілюстрації до роману О. Серафимовича «Залізний потік» та перший варіант ілюстрацій до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», що підтвердило його високий факх.

Доведено, що в подальшому творчому шляху художньо-естетичні устремління В. Полтавця були заглиблені в національні джерела. Творчі пошуки митця були спрямовані, зокрема, на синтез традиції і новаторства, що збагатило українське мистецтво живим, виразно індивідуалізованим поглядом на життя та світ. Орієнтація на кращі зразки вітчизняного мистецтва та потужне розгортання національної традиції забезпечили рівновагу традиційного й модерного, що привнесла нові акценти в художнє бачення митцем національної картини світу. У такому сенсі можна говорити про мистецьке шістдесятництво В. Полтавця, яке повною мірою віддзеркалило націєцентричні, державотворчі, антропоцентричні, духовні тенденції другої половини XX ст., залишивши свій слід в історії українського образотворчого мистецтва.

Охарактеризовано, що рання творча діяльність В. Полтавця об'єктивно узгоджувалася з явищем «хрущовської відлиги», яка охопила десятиліття від середини 1950-х – до середини 1960-х років. Зміна панівних правил в образотворчому мистецтві героїзувати революційну тематику і її представників на зображення війни та повоєнного часу зумовила формування нової тематики в мистецтві, що досить тривалий час домінувала в історичному жанрі. За цих умов усі сюжети таких картин підпорядковувалися офіційно прийнятому канону героїзму радянської версії війни, будь-яке ж індивідуальне трактування подій війни було недопустимим, оскільки йшло в розріз з магістральною лінією партійного радянського керівництва. Водночас багато митців, які стали безпосередніми учасниками війни (до яких, зокрема, належав і В. Полтавець), прагнули навіть у таких жорстких рамках правдиво зображувати війну, створюючи глибокі й проникливі психологічні полотна. У роботах В. Полтавця раннього періоду тема війни знайшла відображення в низці живописних полотен, де художник намагався своїх героїв наділяти глибокими характерами, а композиції картин засвідчували продуманий авторський психологізм сприйняття зображуваних подій.

Зазначено, що постійний тиск ідеологічного гатунку на творчість і загалом на культуру (який, власне, і був формотворчим для її розвитку) спричинив явища

й зовсім іншого характеру: супротиву, пошуків і виходу із замкненого кола несвободи. Відтак поряд із соціалістичним реалізмом існував інший прояв художньої творчості – мистецький нонконформізм. Це культурно-мистецький феномен, що був протиположним офіційній мистецькій доктрині радянського образотворчого мистецтва та наявність якого в Україні окреслена періодом від 1950-х до початку 1990-х років. Нонконформізм виступав проти ідеологічних кліше, регламентованого академізму в мистецтві, був проявом вільного мистецтва, не скутого жодними ідеологемами. Мистецькому офіціозу були протиставлені індивідуалізм, суб'єктивність бачення, чуттєво-ірраціональне начало, архетипні джерела народної культури тощо.

Узагальнено, що історико-культурна динаміка мистецького нонконформізму в Україні дає підстави стверджувати очевидне співвідношення цього явища з модернізмом: з його історією та теорією, його традицією формотворчих елементів і характерними стилістичними компонентами. Вітчизняний мистецький нонконформізм 1960–1980-х років є своєрідним продовженням традиції авангардизму, яка була перервана офіційною ідеологією соцреалізму. Увиразнення «національного» в живописі відбувалося не лише через інтерпретацію народних традицій, фольклору, а й здобутки митців, які впроваджували цю ідею у своїй творчості системно чи спорадично.

Доведено, що творчість В. Полтавця характеризують символічність, романтично-пісенне та оповідне начало, що, надаючи їй ідейної цілісності, зумовлені глибокою повагою художника до традицій національної мистецької школи, досягнень попередників, з якими він усвідомлював свій прямий зв'язок. Цим, імовірно, можна пояснити відсутність з його боку відкритого протистояння академічній системі. На такому соціокультурному та мистецькому підґрунті художник представляв себе як творчу особистість, у цій системі він здійснював пошуки нових виражальних засобів та виробляв творчу манеру, адекватну його світобаченню. Художній світогляд В. Полтавця було сформовано на основі родинних традицій і здобутків його предків та безпосередньої його участі в трагічних подіях Другої світової війни, що глибоко вразили митця. Саме тому

всі його роботи виконані з майстерністю художника-реаліста, людини, яка вибудовує образи своїх героїв, керуючись набутим життєвим досвідом.

У роботі зазначено, що В. Полтавець професійно ствердився як графік-ілюстратор, присвятивши багато часу художньому оформленню книг, ілюструючи твори української і зарубіжної класики. Для його робіт характерні стилістичні риси, притаманні українській графіці того часу.

У 1950–1960-х рр. митець написав ілюстрації до низки творів радянських та українських письменників на історичну тематику, які становили фонд класичної літератури того часу. Це трилогія О. Гончара «Прапорonosці» (1950), роман Н. Рибак «Переяславська рада» (1950), книга О. Туманяна «Гікор» (1953), історичний роман І. Ле «Наливайко» (1953), його ж оповідання «Побратими» (1954), роман О. Серафимовича «Залізний потік» (1954), повість П. Панча «Син Таращанського полку» (1958), повість Д. Фурманова «Чапаєв» (1958), роман А. Первенцева «Кочубей» (1959), повість І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» (1960), поетична збірка Т. Шевченка «Малий Кобзар» (1961), повість І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» (1963) й ін. У результаті дослідження виявлено жанрову специфіку, композиційну майстерність та художньо-стилістичні особливості його творів. Ілюстрації, що створив художник до різноманітних видань і які охоплюють різні часові періоди і їх події, свідчать про глибоке знання автором історії України та світової історії загалом. Майстер не тільки передавав характер твору та його героїв, він переносив читача в епоху конкретного історичного часу.

Визначено, що В. Полтавець у своїх художніх полотнах зрілого періоду 1990–2000-х років звертається до історичного минулого України, яке було недоступним для його втілення повною мірою і забороненим за радянської доби. Це відобразилося в тематичних серіях робіт, що охоплювали періоди від давніх часів скіфської історії, києворуської доби та часи козаччини. Події та людей художник висвітлював у власній інтерпретації, історично достовірно, у своєрідній, характерній для нього творчій манері. Це масштабні роботи, у яких специфіку епохи передано за допомогою найменших деталей. Художник прагнув

реалізовувати свій задум, надаючи картинам як драматизму, так і романтичної піднесеності, високої духовності, звертаючись до кращих рис народних героїв усіх часів. Стилїстика та манера художника з характерним вибором колористики, живописного письма репрезентує школу реалістичного живопису.

У процесі дослідження доведено, що художній спадок В. Полтавця містить в собі зразки живопису та графіки, що стали результатом творчих пошуків та інтелектуальної праці, втілюючи образи історичних діячів та тематичні сюжети новітньої і давньої героїчної історії України (скіфського періоду, києворуської та козацької доби). Кожне творіння В. Полтавця пов'язане з оновленням образотворчої мови та арсеналу виражальних засобів і слугує поєднанню традиційних та авторських композиційно-просторових принципів зображення. Художник у складних умовах засилля радянського соцреалістичного канону зумів розвинути відмінний, суб'єктивований погляд на історію українського народу в різних її проявах, відповідно трактуючи людину-героя, месника, ватажка, а також предметне та природне середовище їх життєдіяльності.

Ключові слова: В. Полтавець, історико-батальний жанр, українське образотворче мистецтво, живопис, графіка, книжкова ілюстрація, історична тематика, харківська школа живопису, стилістичні характеристики.

SUMMARY

Poltavets-Guida O. V. Artistic and historical dominants of Victor Poltavets' creativity in the Ukrainian fine arts of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

PhD thesis in Art Criticism in the specialty 26.00.01 – Theory and history of culture. – National Academy of Management of Culture and Arts, The Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

The dissertation is devoted to the research of Victor Poltavets (1925–2003), a talented battle artist, whose creative and professional development dates back to the second half of the XX – early XXI century, coinciding with the period of the Soviet totalitarian system and the ideology, generated by its artists. This period is marked by complex processes in the development of culture and art, which was expressed in the introduction of the method of socialist realism for artistic culture, focused on ideologically verified aesthetic canon and a certain range of recommended themes for figurative embodiment in art. Socialist realism was essentially a form of new academicism, in which genre definitions acquired an ideological meaning, bringing aesthetics and politics closer together. The main narrative and aesthetic concept of Soviet art became the heroic-revolutionary theme and the theme of selfless work for the benefit of the "communist future."

The paper proves that the historical genre occupies an important place in the fine arts, which is confirmed by the large number of works and achievements of previous generations of artists. Ukrainian historical genre has a deep artistic tradition, due to both historical and cultural and artistic circumstances of its origin and development. National genre features were transformed into a general style, which stood out against the background of artistic achievements of art schools in other countries. The basis and conditions for the development of historical painting are usually complex social changes, political upheavals, military conflicts, when art is faced with the task of awakening historical memory, national consciousness, to establish the idea of the value

and significance of the heroic history of the country and people. Thus, the historical genre includes paintings dedicated to significant events of the past, which depict the lives, images and lives of people of that time. It is also customary to consider battle painting (from the French. Bataille – battle), which includes paintings depicting military events, battles, battle scenes and their main characters-participants – soldiers, not only at the time of battle, but also in everyday life, other scenes, etc. Ukrainian historical genre has a deep artistic tradition, due to both historical and cultural and artistic circumstances of its origin and development. At its origins stood such prominent artists as I. Repin, F. Rubo, M. Samokysh, O. Slastion, M. Deregus, O. Murashko, F. Krasitsky, I. Izhakevich, M. Ivasyuk, P. Chirko, I. Shulga, P. Kholodny and others. At the turn of the XIX – early XX century increasing attention to the historical past of Ukraine led to the appearance of a significant number of paintings that testified to the existence of the Ukrainian historical picture as a separate phenomenon of fine arts. The historical chronotope of the research revealed the role and place of V. Poltavets in the development of the historical genre of art in the further process of its creative formation in the second half of the twentieth century.

The facts of V. Poltavets' biography and the creative way of his formation as an artist, which fell on the post-war period, are clarified. V. Poltavets' choice of the path of a historical painter and battler was partly due to the fact of his participation in the Second World War. Based on information about V. Poltavets' studies at the Kharkiv Art Institute and after his graduation – at the Studio of Military Artists named after M. Grekov in Moscow traced the beginning of his formation as a battle artist and painter, formed by the principles of academic painting.

The role of M. Deregus as the head of the battle painting workshop is clarified, his work in the context of activity in the Kharkiv Art Institute and the influence he had on the creative manner and style of V. Poltavets are analyzed. It was found that the first works of the artist, including his graduate work, were devoted to World War II and are thematic and battle plots, executed in the general style of socialist realism, although they differ in increased psychologism and author's interpretation of events.

At the same time, the artist's work includes works on Ukrainian history, in particular the era of the Cossacks («Koliivshchyna», «Battle near Berestechko», «Commander Bohdan Khmelnytsky», «Sviatoslav»), which in later years will be decisive for V. Poltavets. As a result of the research, conclusions were made about the formation of the artistic style of V. Poltavets at the initial stage of his work.

The general situation in the field of culture and art of the 1950s and early 1960s is analyzed, which reflected a certain weakening of the strict Soviet officialdom in culture and art. In particular, in the 1960s, during the Khrushchev thaw, there was a certain easing of ideological oppression, which allowed artists to expand their pictorial themes, including their appeal to Ukrainian history.

Emphasis is placed on the fact that the graduates of the Kharkiv Art Institute of the postwar years, which included V. Poltavets, formed a cohort of creative intellectuals of the time. The traditions laid down by M. Samokish and M. Deregus are common for the representatives of the senior and new generation of battlers, who showed genuine interest in the history of Ukraine's glorious military past. The postwar period is a kind of apogee in the evolution of the Kharkiv school of academic drawing, the most significant achievement of the local higher art school, giving Kharkiv for a long time the glory of the leading center of academic drawing.

It is noted that a year after graduating from the Kharkiv Art Institute, in 1951, V. Poltavets won the poster contest, after which he was invited to the republican publishing house "Art" as the editor of the political poster department. In 1958 V. Poltavets received an International Diploma at the Prague Biennale for illustrations to O. Serafimovych's novel "Iron Stream" and the first version of illustrations to I. Nechuy-Levytsky's novel "Mykola Dzher", which confirmed his high professionalism.

It is proved that in the further creative path V. Poltavets' artistic and aesthetic aspirations were deepened into national sources, finding their place in the stream of artistic research, especially in the area of synthesis of tradition and innovation, which enriched Ukrainian art with a living, clearly individualized view of life and world. The focus on the best examples of national art and the powerful development of national

tradition provided a balance of traditional and modern, which brought new accents to his artistic vision of the national picture of the world. In this sense, we can talk about the artistic sixties of V. Poltavets, which fully reflected the nation-centric, state-building, anthropocentric, spiritual trends of the second half of the twentieth century, leaving its mark in the history of Ukrainian art.

It is characterized that the early creative activity of V. Poltavets was objectively consistent with the phenomenon of "Khrushchev's thaw", which covered decades from the mid-1950s to the mid-60's. Theme and its heroes in the depiction of the factor of war and the postwar period was the impetus for the formation of new themes and heroism in art, which has long been dominant for the historical genre. Under such conditions, all the plots of such paintings were subject to the officially accepted canon of heroism of the Soviet version of the war, while any individual interpretation of the events of the war was unacceptable as contrary to the main line of the Soviet party leadership. At the same time, many artists who became direct participants in the war (which, as we have already mentioned, included V. Poltavets), sought even in such a rigid framework to a true reproduction of the war, creating deep and insightful psychological works. In the works of V. Poltavets of the early period the theme of war was reflected in a number of paintings, where the artist tried to endow his characters with deep characters, and the compositions of the paintings testified to the well-thought-out author's psychology of perception.

It is noted that the constant pressure of the ideological variety on creativity and culture in general (which, in fact, was formative for its development), also caused phenomena of a completely different nature – resistance, search and exit from the vicious circle of imprisonment. Thus, along with the concept of socialist realism, another term existed and was embodied in various artistic manifestations – artistic nonconformism, a cultural and artistic phenomenon that existed in contrast to the official artistic doctrine of Soviet fine arts, its presence in Ukraine dates back to the early 1950s. years. Nonconformism opposed ideological clichés, regulated academicism in art, was a manifestation of free art, not bound by any ideologues.

Instead, individualism, subjectivity of vision, sensory-irrational principle, archetypal origins of folk culture, etc. were opposed to artistic officialdom.

It is generalized that the historical and cultural dynamics of artistic nonconformism in Ukraine gives grounds to assert the obvious correlation of this phenomenon with modernism: with its history and theory, its tradition of formative elements, characteristic stylistic components. Domestic artistic nonconformism of the 1960s and 1980s is a kind of continuation of the avant-garde tradition, which was interrupted by the official ideology of socialist realism. The expression of the «national» in painting encompassed not only the interpretation of folk traditions, folklore, but also the achievements of artists who pursued this idea in their work systematically or sporadically.

It is proved that the work of V. Poltavets is characterized by symbolism, romantic-song and narrative beginnings, which, giving it ideological integrity, is explained by high respect for the traditions of the art school, predecessors with whom he was aware of his direct connection. This was probably due to his lack of open opposition to the academic system. On such a socio-cultural and artistic basis, he expressed himself as a creative person, in this system he searched for new means of expression and developed a creative manner, adequate to his worldview. Artistic worldview of V. Poltavets was formed from the property of their ancestors and direct participation in the tragic military events of World War II, which deeply impressed the artist. That is why all his works are made with the skill of a realist artist, a man who, based on his own real life experience, builds images of his characters.

The paper investigates that V. Poltavets is professionally established as a graphic illustrator, devoting a lot of time to book illustration, illustrating works of Ukrainian and foreign classics. His works are marked by characteristic stylistic features inherent in the Ukrainian graphics of that time.

In the 50's and 60's he turned to a number of works by Soviet and Ukrainian writers on historical themes, which formed the fund of classical literature of that time. These are O. Honchar's trilogy "Banner Bearers" (1950), N. Rybak's novel "Pereyaslav

Council" (1950), O. Tumanyan's book "Gikor" (1953), I. Le's historical novel "Nalyvayko" (1953), I. Le "Brothers" (1954), O. Serafimovich's novel "Iron Stream" (1954), P. Panch's novel "Son of the Tarashcha Regiment" (1958), D. Furmanov's novel "Chapayev" (1958), A. Perventsev's novel "Kochubey" "(1959), I. Nechuy-Levytsky's novel" Mykola Dzherya "(1960), T. Shevchenko's poetry collection" Little Kobzar "(1961), I. Nechuy-Levytsky's novel" Kaidasheva family "(1963). The genre specificity of his compositional and artistic-stylistic works is revealed. The illustrations created by the artist to various editions, illustrating different time periods and their events, testify to the author's deep knowledge of the material of the history of Ukraine and world history. The master not only conveyed the character of the work and its characters, he transported the reader to an era of specific historical time.

It is determined that V. Poltavets in his paintings of the mature period of 1990–2000 refers to the historical past of Ukraine, which was completely inaccessible and banned during the Soviet era. This is reflected in the thematic series of works covering periods from ancient times (Scythian history), the Kievan era and the times of the Cossacks. Coverage of various historical events and personalities is performed by the artist in the author's interpretation, historically authentic, using the characteristic manner of forming the composition of writing. These are large-scale works in which the epoch is realistically conveyed in the general mood of the paintings and their color and individual details. The artist sought to realize his plan, giving the paintings both drama and romantic sublimity, heroism, referring to the best features of folk heroes of all time. The stylistics and manner of the artist with a characteristic choice of colors, painting represents the school of realistic painting.

In the course of the research it is proved that the artistic heritage of V. Poltavets represents samples of painting and graphics, which were the result of creative research and intellectual work, embodying images of historical figures and thematic plots of heroic history of Ukraine (Scythian period, Kievan Rus and Cossack era). Each work of V. Poltavets is connected with the renewal of the visual language and the arsenal of means of expression and serves as a combination of traditional and author's compositional-

spatial principles of image. The artist managed to develop an excellent, subjective view of the history of the Ukrainian people, in its various manifestations, interpreting the man-hero, the avenger, the leader, as well as the material and natural environment of their life, in the difficult conditions of the dominance of the Soviet socialist-realist canon.

Key words: V. Poltavets, historical-battle genre, Ukrainian fine arts, painting, graphics, book illustration, historical themes, Kharkiv school of painting, stylistic characteristics.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті в наукових фахових виданнях України
та які включені до міжнародних наукометричних баз даних:*

1. Полтавець-Гуйда О. В. Історико-героїчна тематика Київської Русі і Гетьманщини у творчості В. Полтавця у контексті розвитку українського мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 38. С. 46–51. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222079>.

2. Полтавець-Гуйда О. В. Книговидання в Україні і книжкова ілюстрація в творчості Віктора Полтавця. *Вісник НАКККиМ*. 2021. № 1. С. 76–83. DOI: [10.32461/2226-3209.1.2021.229558](https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229558).

3. Полтавець-Гуйда О. В. Мистецтво діорами і панорами. «Штурм турецького валу» В. Полтавця. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 158–163. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2020.222397>.

4. Полтавець-Гуйда О. В. Становлення жанру історичної картини в Україні (кінець XIX – поч. XX ст.) в контексті розвитку європейського живопису. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 1. С. 105–112.

Стаття в зарубіжному науковому виданні:

5. Полтавець-Гуйда О. В. Діяльність художника В.Полтавця у видавництві «Веселка» (1958–1975): тенденції та основна проблематика. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 4 (40). С. 17–23. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.4.3>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Полтавець-Гуйда О. В. Віктор Полтавець – Головний художник видавництва «Веселка», знаний майстер художньої ілюстрації. *Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, 2021. С. 128–132.

7. Полтавець-Гуйда О. В. Історичні герої України доби Гетьманщини в творчості видатного українського художника другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. В. Полтавця. *Topical issues of modern science, society and education* : матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції (Харків, 8–10 серпня 2021 р.). Харків, 2021. С. 711–717.

8. Полтавець-Гуйда О. В. Підготовчі штудії до картини і художньої ілюстрації як важлива складова творчості Віктора Полтавця. *Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, 2020. С. 156–161.

9. Полтавець-Гуйда О. В. Стилiстичнi особливостi дизайну книги 50–70-х рокiв ХХ столiття в графiчнiй творчостi В. Полтавця. *Дизайн пiсля епохи постмодерну: iдеї, теорiя, практика* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : Національний університет культури і мистецтв 2021. С. 222–227.

10. Полтавець-Гуйда О. В. Сучасний стан та актуальність розвитку декоративно-прикладного мистецтва в Україні. *Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать митця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір)* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Харків, 2019. С. 89–92.

11. Полтавець-Гуйда О. В. Творчість художника В. Полтавця як відображення героїчного минулого України. *Соціокультурні тенденції розвитку*

сучасного дизайну та мистецтва : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції. Херсон : Херсонський національний технічний університет, 2021. С. 115–118.

12. Полтавець-Гуйда О. «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників» – десята виставка 2022 р. в межах проєкту Всеукраїнського бієнале мистецтва історичного жанру. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. Політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 10 листопада 2022 р.). Київ : НАКККиМ, 2022. С. 46–49.

Наукові праці, які додатково відображають зміст дисертації:

13. Полтавець-Гуйда О. В. Полтавець Віктор Васильович. *Шевченківська енциклопедія* : в 6 т. Т.5: Пе-С / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: М. Г Жулинський (гол.) та ін. Київ, 2015. С. 247.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
Розділ 1. Теоретико-методологічні засади дослідження.....	29
1.1. Історіографія дослідження.....	29
1.2. Джерельна база та методологія дослідження.....	46
Висновки до розділу 1.....	53
Розділ 2. Становлення і розвиток історичного жанру в українському образотворчому мистецтві другої половини ХХ ст. ..	55
2.1. Витоки становлення історичного жанру живопису.....	55
2.2. Освоєння художньої традиції В. Полтавцем у харківській школі батального живопису М. Дерегуса.....	81
2.3. Історична тематика в живописі В. Полтавця крізь призму художнього процесу другої половини ХХ ст.....	96
Висновки до розділу 2.....	128
Розділ 3. Художньо-стилістичні домінанти в історичному жанрі живопису та графіки В. Полтавця.....	131
3.1. Художньо-естетичні характеристики графіки В. Полтавця в книжковій ілюстрації 1950–1970-х рр.....	131
3.2. Стилїстика та художньо-композиційні особливості історичної тематики в живописі В. Полтавця 1990-х рр. – початку ХХІ ст.....	160
Висновки до розділу 3.....	180
ВИСНОВКИ.....	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	187
ДОДАТКИ.....	208
Додаток А. Список публікацій здобувача.....	208
Додаток Б. Живопис та графіка народного художника України Віктора Полтавця.....	211

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Українське образотворче мистецтво другої половини ХХ ст. є унікальним явищем художньої культури України. Його розвиток відбувався в просторі реалій радянської тоталітарної системи та породжуваної нею ідеології, що пронизувала всі аспекти творчого самовиявлення митців. Запроваджений метод соціалістичного реалізму протягом десятиліть ставав інструментом вихолощення будь-яких проявів творчого самовираження та вільнодумства, що не збігалися з офіційною ідеологією. Водночас українське образотворче мистецтво другої половини ХХ ст. представлене видатними постатями, творчість яких демонструє звернення до народних культурних джерел, національної історії, а домінуючими ідеями є утвердження української нації та її культури, спадкоємність поколінь героїв та борців за волю і незалежність України. Серед таких яскравих постатей особливе місце посідає український художник Віктор Васильович Полтавець (1925–2003), творча спадщина якого не тільки виявляє етапи особистісного становлення видатного митця, а й розкриває специфіку та шляхи розвитку українського образотворчого мистецтва в контексті суспільно-політичних та соціокультурних процесів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Окреслений період позначений як офіційно-адміністративним та ідеологічним тиском, так і світоглядними трансформаціями, які отримали повноцінне своє звучання в мистецтві вже зі здобуттям Україною незалежності. Творча діяльність В. Полтавця відбувалася на тлі основних тенденцій розвитку тогочасного українського мистецтва, що були зумовлені певними суспільно-політичними змінами. Як нащадок давнього козацького роду В. Полтавець завжди зберігав духовний зв'язок та пам'ять про героїчну українську історію, переймаючись долею українства в складних реаліях радянської доби. Звернення до історичної тематики дало змогу митцеві зберігати національно-ціннісну основу своєї творчості та неповторну індивідуальність, що згодом переросло в авторську манеру та оригінальний стиль.

Мистецький спадок В. Полтавця репрезентує в собі зразки живопису та графіки, що стали результатом творчих пошуків й інтелектуальної праці, втілюючи образи історичних діячів і тематичні сюжети героїчної історії України (скіфського періоду, давньоруської та козацької доби, громадянської та Другої світової воєн). Кожне творіння В. Полтавця пов'язане з оновленням образотворчої мови та арсеналу виражальних засобів і слугує поєднанням традиційних та авторських композиційно-просторових принципів зображення. Художник у складних умовах засилля радянського канону соцреалізму зумів розвинути відмінний, суб'єктивований погляд на історію українського народу в різних її проявах, позиціонуючи себе як окреслено національного художника, відповідно трактуючи людину-героя, месника, ватажка, а також предметне та природне середовище відповідних епох.

Попри те, що вивченню життя та творчості Віктора Полтавця присвячено цілу низку праць (Ю. Белічко, Л. Владич, Б. Єфимов, М. Токар, І. Турченко, А. Шпаков та ін.), у яких розкрито окремі епізоди життєвої і творчої біографії, індивідуального мистецького методу художника тощо, відсутнє комплексне мистецтвознавчо-культурологічне дослідження творчості митця, який був історичним літописцем України, працюючи в непростий для митців період тоталітаризму та в динамічному першому десятиріччі становлення і розвитку незалежної держави. Все це зумовило актуальність та вибір теми дослідження – «Художньо-історичні домінанти творчості Віктора Полтавця в українському образотворчому мистецтві другої половини XX – початку XXI століття».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККиМ. Вона відповідає комплексній темі «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (державний реєстраційний номер 0118U001513).

Формулювання наукового завдання дослідження. Наукове завдання дослідження полягає у виявленні та обґрунтуванні художньо-стилістичних

домінант історичного живопису та графіки В. Полтавця шляхом теоретико-методологічного аналізу його творчого спадку.

Мета дослідження полягає у виявленні художньо-стилістичних домінант історичного живопису та графіки В. Полтавця в контексті розкриття особливостей розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких **завдань**:

- шляхом аналізу наукової літератури, джерел та фактологічного матеріалу обґрунтувати стан дослідження історії розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст., а також ступінь вивчення та осмислення творчості В. Полтавця;
- виявити та об’єктивувати період становлення історичного жанру живопису й освоєння художньої традиції В. Полтавцем у харківській школі батального живопису М. Дерегуса;
- визначити шляхи формування історичної тематики в живописі В. Полтавця крізь призму художнього процесу в українській культурі другої половини XX ст.;
- окреслити основні художньо-естетичні характеристики графіки В. Полтавця в контексті становлення книжкової ілюстрації кінця 1950–1970-х років;
- концептуалізувати стилістичні та художньо-композиційні особливості історичного живопису В. Полтавця 1990-х років – початку XXI ст.

Об’єкт дослідження – українське образотворче мистецтво другої половини XX – початку XXI століття як складова художньої культури України.

Предмет дослідження – творчий доробок Віктора Полтавця в єдності його видів (живопис, графіка) у проєкції виявлення художньо-історичних домінант діяльності митця.

Хронологічні межі дослідження зумовлені метою та завданнями дослідження і визначені проєкцією творчого доробку В. Полтавця на мистецькі проблеми другої половини XX – початку XXI ст. Водночас період активної творчої діяльності художника охоплює хронологічний відрізок часу від початку

1950-х років до 2003 року.

Методологічною основою дослідження обрано комплексний та міждисциплінарний підхід, що пов'язаний з вивченням історико-культурного та соціологічного контексту творчого формування художника, базується на аналізі, порівняльному вивченні мистецтвознавчої, історичної, культурологічної літератури і включає в себе систему певних методів та прийомів мистецтвознавчого дослідження, а саме: загальнонаукових (*порівняльного, типологічного, діахронічного, синхронічного*), спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження (*культурно-історичного, формально-стилістичного, іконографічного, іконологічного*).

Культурно-історичний метод дав змогу позначити поле дослідження, структуру роботи та окреслити коло джерел. Актуальним є також *біографічний метод*, оскільки окремі факти життя художника значимі для розкриття семантики його творів. *Іконологічний аналіз* у дослідженні дав можливість зіставити сюжетну основу твору, її конкретне втілення в ілюстрації і формування системи змістовних акцентів у трактуванні художнього твору. *Іконографічний метод* використано з метою аналізу історичного жанру живопису, важливого для усвідомлення семантики багатьох творів В. Полтавця і розуміння контексту розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. *Формально-стилістичний метод*, який застосовано для аналізу робіт художника, передбачав розгляд особливостей композиційних рішень митця, їх структурно-пластичної побудови на основі міцного й досконалого рисунка, колористичної архітектоніки творів, стилістики образного вирішення, що дало змогу обґрунтовано говорити про особливості еволюції художньої мови майстра і його стилістичних орієнтирів, які визначаються незмінною присутністю у творчій свідомості художника символічних сенсів, визначають національно-культурну ідентичність у його творчості. Аналіз зібраних образотворчих матеріалів дав змогу систематизувати творчий доробок майстра із застосуванням *типологічного методу*. Фактологічні відомості використано для уточнення обставин створення низки художніх творів В. Полтавця, встановлення

хронологічних меж творчості художника.

Теоретичну базу дослідження становлять:

- мистецтвознавчі та культурологічні дослідження українських вчених, які висвітлювали проблеми художньої культури та образотворчого мистецтва: В. Афанасьєв, Т. Кара-Васильєва, Ю. Нельговський, О. Петрова, Г. Скляренко, Д. Степовик;
- праці дослідників, у яких порушено питання історико-батального жанру в образотворчому мистецтві: О. Бардаш, К. Борцова, С. Бочарова, Р. Михайлова, Ю. Михайловська, О. Петутіна, К. Рожак-Литвиненко;
- розвідки вчених щодо формування харківської школи живопису: Х. Береговська, О. Вовк, О. Гладун, В. Немцова, М. Пономаренко, О. Щербакова;
- дослідження вітчизняних науковців, у яких висвітлено проблематику тоталітарної культури і мистецтва радянської доби: Н. Авер'янова, В. Баран, О. Демура, Д. Малезик, О. Новицька, О. Пахльовська, О. Роготченко, А. Русначенко, Л. Тарашинська; а також соцреалізм як метод у художній культурі та мистецтві: В. Афанасьєв, Г. Веселовська, О. Голубець, Н. Ксьондзик, О. Муратова, В. Хархун;
- праці вчених про суспільно-політичний і культурний рух «шістдесятництва»: Н. Белічко, О. Заплотинська, П. Нестеренко, О. Папета, М. Шевченко, М. Юр;
- роботи з питання феномену нонконформізму в радянському мистецтві: Н. Горова, Л. Медвідь, Л. Медведєва, Л. Смирна;
- розвідки фахівців з питань історії української графіки та книжкової ілюстрації: Н. Белічко, Ю. Белічко, В. Бокань, І. Бугаєнко, І. Верба, В. Зайцева, М. Криволапов, О. Лагутенко, О. Ламонова, О. Мельник, М. Пекаровський, Л. Попова, О. Спасскова, М. Токар;
- праці сучасних вітчизняних вчених, що висвітлюють проблематику українського образотворчого мистецтва: М. Осадца, Г. Крюкова, О. Крюк, Д. Мостовщикова, І. Павельчук, Г. Паньків, О. Федорук, Т. Шпет;
- наукові розвідки, присвячені життєвій біографії та творчості

В. Полтавця: Л. Владич, Б. Єфимов, В. Касіян, О. Полтавець-Гуйда, М. Токар, І. Турченко, А. Шпаков.

Джерельну базу дослідження становить комплекс архівних матеріалів та образотворчих джерел. До архівних документів належать матеріали з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), які відносяться до періоду діяльності В. Полтавця у видавництві «Дитвидав» (з 1964 р. – видавництво «Веселка»). Частину архівних документів введено до наукового обігу вперше. Другу групу становлять образотворчі джерела, що являють собою твори живопису історичного жанру, які зберігаються в державних музеях і приватних колекціях в Україні та за кордоном, а також роботи останнього періоду творчості, які є власністю родини художника. Сюди також відносяться твори графіки – проілюстровані В. Полтавцем книги, видані в різні періоди.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що в роботі *вперше*:

- в українському мистецтвознавстві здійснено комплексне дослідження творчої спадщини видатного українського живописця, графіка Віктора Полтавця у вимірах соціокультурних трансформацій другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
- на основі аналізу світоглядних та біографічних чинників розкрито художньо-історичні домінанти творчості митця крізь призму образно-тематичних, жанрово-стильових та композиційних особливостей його доробку – творів історичного та батального живопису, а також книжкової графіки, що полягають у поєднанні традиційних та авторських композиційно-просторових принципів зображення, де художник, на відміну від радянського канону соцреалізму, зумів розвинути відмінний, суб'єктивний погляд на історію українського народу в різних її проявах;
- встановлено значення історичного живопису та графіки Віктора Полтавця у формуванні національних стильових засад в українському образотворчому мистецтві, а також як чинників пробудження історичної пам'яті,

національної свідомості, що утверджували значущість української культури та героїчної історії України;

- введено до наукового обігу архівні джерела із фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), які формують підґрунтя цілісного осмислення діяльності Віктора Полтавця в контексті художнього процесу другої половини XX – початку XXI ст.

Уточнено:

- етапи творчого становлення митця та систематизовано доробок історичного жанру, що охоплює періоди української історії скіфського періоду, давньоруської та козацької доби, громадянської та Другої світової воєн;

- вплив харківської школи батального живопису М. Дерегуса на творчість В. Полтавця, що здійснювався під впливом таких майстрів, як О. Кокель, М. Самокиш, М. Дерегус, які впроваджували в художню освіту кращі методики реалістичного мистецтва.

Набуло подальшого розвитку:

- виявлення основних тенденцій розвитку мистецтва книжкової графіки на основі аналізу діяльності В. Полтавця у видавництві «Дитвидав» («Веселка»), які характеризуються підвищенням інтересу митців до фольклору, етніки та історії, що вносило новий струмінь в ідеологізовані жорсткі рамки офіційного мистецтва того часу та актуалізувало нову художню образність і стилістику в дитячій ілюстрації того періоду;

- дослідження перебігу художнього процесу України в 1960–1980-х років, де знаковим явищем був рух шістдесятників, який був спрямований на культурно-мистецькі пошуки у вимірі мистецтва поза методом соціалістичного реалізму та характеризувався зверненням до творчих набутоків першої третини XX ст. (Г. Нарбут, О. Мурашко, Ф. Кричевський, В. Кричевський, М. Бойчук, Д. Бурлюк, О. Богомазов та ін.), що вплинуло на формування національного художнього стилю українського мистецтва.

Теоретичне і практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що основні теоретичні положення та висновки, сформульовані в дисертації, можуть бути використані в подальшому дослідженні культурно-мистецьких процесів України, розробці теоретичних навчальних курсів з історії українського мистецтва в закладах вищої освіти мистецького спрямування, просвітницькій і науковій роботі, написанні енциклопедичних і довідкових статей, монографій тощо.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі наукові результати, викладені в дисертації, є особистим досягненням авторки. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні результати дослідження апробовано на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, зокрема на: міжнародних: науково-практичній конференції «Topical issues of modern science, society and education» (м. Харків, 8–10 серпня 2021 р.), «Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва» (м. Херсон, 8–10 вересня 2021 р.); всеукраїнських: «Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать митця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір)» (м. Харків, 15 листопада 2019 р.), «Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи» (м. Київ, 22 квітня 2020 р.), «Дизайн після епохи постмодерну: ідеї, теорія, практика» (м. Київ, 15–16 квітня 2021 р.), «Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи» (м. Київ, 22 квітня 2021 р.), «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (м. Київ, 10 листопада 2022 р.).

Публікації. Головні результати дисертації були висвітлені у 13 публікаціях, з них: 4 статті надруковані у фахових виданнях, затверджених МОН України з напрямку «мистецтвознавство» та включених до міжнародних наукометричних баз; 1 стаття надрукована в зарубіжному виданні; 7 праць апробаційного характеру, 1 стаття додатково відображає результати дослідження.

Структура дисертації. Дисертація складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури (204 позиції) і додатків. Обсяг основної частини роботи становить 166 сторінок, загальний обсяг дисертації – 238 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Історіографічний огляд у межах означеної проблематики дисертаційного дослідження визначається тематико-хронологічним принципом, відповідно до якого розкриваються основні групи досліджень. Наукові напрацювання, присвячені безпосередньо вивченню історичного жанру в образотворчій спадщині В. Полтавця, потребують їх розгляду в контексті аналізу тих процесів, що відбувалися в українській культурі та мистецтві другої половини ХХ ст., зокрема продовження згортання авангардистських мистецьких та творчих пошуків, що відбувалися в межах регіональних художніх шкіл, впровадження єдиного методу соцреалізму та породжених ним же (як наслідок супротиву) явища нонконформізму, культурного руху шістдесятників та ін. Узагальнення цих основних тенденцій слугуватиме тією науковою призмою, крізь яку матимемо можливість дослідити формування творчості талановитого українського живописця і графіка В. Полтавця, значну частку спадку якого становлять роботи історичного жанру.

Розвитку образотворчого мистецтва України в другій половині ХХ ст. присвячена значна кількість наукових праць: це і ґрунтовні багатотомні видання, монографії, дисертації, окремі праці вітчизняних дослідників та роботи вчених зарубіжжя, у яких розкрито питання розвитку українського образотворчого мистецтва на тлі тяглості історичних подій та процесів, що відбувалися на мистецьких теренах світового та вітчизняного масштабу. Водночас цей період становить чи не найбільш актуальне поле досліджень, де, попри все, за твердженням Г. Складенко, проблематичною залишається подекуди відсутність матеріалів про творчість окремих художників, неартикульованість культурно-мистецьких спрямувань, наявність стійких стереотипів в інтерпретації художнього поступу, що сформувалися в радянські та пострадянські часи, які

не відповідають особливостям художнього процесу в Україні, підпорядковуючи його привнесеним схемам [170, с. 67]. Дослідження історичного жанру в художніх роботах В. Полтавця є важливим для усвідомлення формування національно окресленого художнього стилю митця, який був започаткований у радянський період ще в харківській школі батального живопису М. Дерегуса, набув розвитку в Студії воєнних художників ім. М. Б. Грекова, видавництві дитячої літератури «Веселка» та, зрештою, вже в добу незалежної України знайшов втілення в історичних різнопланових картинах та серії портретів, що відображають переламні, важливі періоди та постатей української історії і слугують прикладом високої художньої майстерності митця. Слід зазначити, що розгляд проблематики українського мистецтва другої половини XX ст., його найбільш «радянського» забарвлення, оскільки саме на цей період припадає превалювання естетичного методу соцреалізму, варто також здійснювати в руслі теоретизувань і першої половини XX ст. для розуміння логіки зародження і наступного продовження всіх культурно-мистецьких та художніх процесів, що відбувалися протягом століття.

Стосовно хронологічного розподілу часового проміжку XX ст. доречно звернутися до періодизації, запропонованої мистецтвознавицею Т. Каравасильєвою, яка виокремлює чотири етапи в розвитку образотворчого мистецтва: 1) початок століття – 10–20-ті роки; 2) 30-ті – перша половина 50-х років; 3) друга половина 50-х – 80-ті роки; 4) 90-ті роки [89, с. 54]. Оскільки на ці періоди припадають ключові питання, що визначали розвиток українського мистецтва, ми цілком погоджуємося з такою періодизацією та приймаємо до керівництва в роботі та викладу основного матеріалу дослідження.

До узагальнених робіт з історії українського образотворчого мистецтва слід, найперше, віднести такі ґрунтовні академічні праці, як шеститомник «Історії українського мистецтва» (1966–1970), що видавала редакція Української радянської енциклопедії під головуванням М. П. Бажана. Видання містить детальний виклад історії українського мистецтва з найдавніших часів до сучасного періоду (на момент підготовки видання це 1967 р.) та розподіляється

за окремими тематичними розділами, що висвітлюють, зокрема, й історію живопису та графіки (автори П. Жолтовський, П. Білецький) [88]. 5-й і 6-й томи якраз присвячені історії радянського мистецтва відповідно довоєнного та повоєнного періодів. Так, у 5-му томі, виданому за редакцією В. Касіяна, досліджено з позицій «ленінської естетики та монументальної пропаганди» українське мистецтво 1917–1920-х років, станковий та монументальний живопис (І. Врона), архітектуру (М. Грицай), театральнo-декоративне мистецтво (П. Цибенко). Доволі повно висвітлено тематику графіки: так, зокрема, окремі розділи присвячені книжковій і станковій графіці (І. Ворона), сатиричній графіці і плакату (Л. Попова, А. Шпаков). Станковий і монументальний живопис досліджено в підрозділах Ю. Афанасьєва, Ю. Белічка. Окремим розділом подано довоєнне мистецтво західноукраїнських областей та Буковини (Г. Островський). Шостий том зібрання присвячений вже питанням повоєнного мистецтва, зокрема, народне мистецтво висвітлив у підрозділі Б. Бутник-Сіверський, мистецтво Закарпатської України 1917–1945 років – Г. Островський, розвиток станкової та книжкової графіки дослідили Ю. Турченко й А. Шпаков.

У радянській історіографії традиційно українське мистецтво досліджували з найдавніших часів (що давало ґрунтовні екскурси історичного характеру) до початку ХХ ст., вдаючись до завершальної «еволюційно-прогресистської точки» радянського мистецтва та його естетичного канону. Так, робота В. Афанасьєва висвітлювала процеси становлення методу соцреалізму в радянському образотворчому мистецтві [28], окрім цього, у 1984 році у видавництві «Мистецтво» вийшла його ж монографія, присвячена українському мистецтву 1960–1980-х років [30]. Вивченню нової художньої образності та ідейного напрямлення картин, що, на думку вчених, розвинулися в руслі нового методу соцреалізму, присвячена робота Ю. Белічка «Тема – ідея – образ: Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972)» [46], що вийшла друком 1975 р. Значимими за своїм теоретичним рівнем та аналізом вважаємо праці, присвячені проблематиці українського образотворчого мистецтва, що виходили в другій половині ХХ ст.: сюди варто

віднести як узагальнені роботи, так і ті, що присвячені персоналіям художників: «Українські радянські художники» (1972) [186], «Словник художників України» [172], «Український живопис XVII–XVIII ст.» П. Жолтовського [77].

Найбільш досліджуваним митцем серед художників радянської доби був М. Самокиш, історіографія якого нараховує низку видань, починаючи з робіт М. Бурачека [54], В. Яценка [204], а також багато мистецтвознавчих розвідок пізніших років. Велику роль у XX ст. відіграла творчість Г. Нарбута [39], О. Богомазова [90], В. Кричевського [73; 132; 203], М. Бойчука [174], які в контексті художніх течій західноєвропейського живопису розвинули національну стилістику та високо підняли рівень українського мистецтва.

Інформаційну цінність для дослідження мають також праці просвітницько-навчального ґатунку, зокрема варто згадати колективну роботу Ю. Нельговського, Д. Степовика, Ю. Членової «Українське мистецтво (від найдавніших часів до початку XX століття)» [120], що вийшла у видавництві «Радянська школа» 1976 року. Вона містила загальну характеристику видів та стильових напрямів українського образотворчого мистецтва та слугувала своєрідним посібником для старшокласників.

У видавництві «Мистецтво» 1982 р. за редакцією Ю. Белічка та В. Підгори вийшов альбом «Крізь віки. Київ в образотворчому мистецтві XII–XX століть» [97], у якому зібрано окремі розділи історичного екскурсу до історії образотворчого мистецтва, значну увагу приділено сучасному радянському періоду мистецтва, із численним ілюстративним матеріалом. Інше альбомне видання у тому ж видавництві за головування Ю. Белічка вийшло у 1989 році – «Український живопис. Сто вибраних творів» [185], де були представлені кращі репродукції українського малярства. У роботі Б. Лобановського та П. Говді «Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.», що вийшла 1989 року, окрім висвітлення становлення мистецтва українського реалізму на прикладі творчості Т. Шевченка, доволі широко представлені матеріали про

художні течії в українському малярстві початку ХХ ст., зокрема про творчі пошуки О. Мурашка, О. Новаківського та ін. [106].

Нові виміри з позицій плуральності та незаангажованості наукового погляду отримали дослідження з історії української культури та мистецтва, починаючи з доби незалежності України, коли відбулася переоцінка підходів і методів до дослідження мистецької спадщини, повернення імен художників, заборонених і витіснених із художнього процесу, а самому процесові надали візії загальноєвропейського напрямку в контексті свого розвитку, з якого українське мистецтво також було штучно викинуте.

Спробою відтворити цілісну генезу українського мистецтва без лакун вже з позицій сучасної, незаідеологізованої методології є п'ятитомне видання історії українського мистецтва, видане ІМФЕ імені М. Т. Рильського за редакцією Г. Скрипник, що виходило впродовж 2006–2011 років [87]. У цьому виданні в хронології від найдавніших часів до кінця ХХ ст. висвітлено різнобічну історію українського мистецтва. Мистецтво ХХ ст., якому присвячено останній том видання, досліджено з позицій загальноєвропейського його розвитку і національної традиції, а також у контексті тих складних художніх процесів, що відбувалися на теренах України в різні періоди історії.

Висвітлення історичних питань з розвитку українського мистецтва та сучасних аспектів художніх пошуків відображено в низці теоретичних робіт, що з'явилися вже в період незалежної України, як у 1990-х роках, так і наступного часу – у ХХІ ст. Перші з них доволі гостро розкривали питання радянської тоталітарної системи та її негативного впливу на суспільство загалом (В. К. Баран «Україна 1950 – 1960-х рр.: еволюція тоталітарної системи» [35]) та культурно-мистецький розвиток (О. М. Голубець «Мистецтво ХХ століття – український шлях» [67]), дослідження національно-визвольного руху в Україні другої половини ХХ ст. (А. М. Русначенко «Національно-визвольний рух в Україні. Середина 1950-х – початок 1990-х років») [164]. Аналіз суспільної свідомості, що визначала культурно-мистецьке життя української інтелігенції, знайшов відображення у працях О. Пахльовської [136], Л. Шевченко [196] та Л. Тарашинської [179].

Із цього погляду варто також виокремити праці О. Заплотинської, присвячені дослідженню літературно-мистецького середовища в умовах тоталітаризму та вивченню феномену українського шістдесятництва як руху супротиву «радянзації» [82–84]. Історіографія означених питань, які додатково створюють широке контекстне тло суспільного й культурного руху, що розгортався у 1960-ті рр., має вагому кількість наукових праць, які становлять теоретичну базу в дослідженні шляхів розвитку українського образотворчого мистецтва. Важливе теоретичне значення має праця Д. Малежика, який узагальнено висвітлював роль інтелігенції в культурно-мистецьких процесах середини ХХ ст. [109].

Так, варто відзначити наукові праці О. Роготченка, у яких автор поряд із дослідженням естетичної доктрини соцреалізму в українському мистецтві радянської доби аналізує суспільно-мистецький рух супротиву, що був розгорнутий у мистецьких колах 1950–1960-х років [159–161]. Тематично близькими до означеної проблематики є наукові праці відомої мистецтвознавиці й дослідниці українського мистецтва О. Петрової, де авторка з позицій теоретичних і практичних напрацювань досліджує мистецький процес від 1970-х років до сучасності («Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст.») [140].

Вітчизняні дослідники по-новому осмислили розвиток образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст., який підпорядковувався методу соціалістичного реалізму. Метод соцреалізму від початків його впровадження в 1930-х роках вивчала Г. Веселовська («Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950)» [56]. Предметом дослідження О. Муратової є метод соцреалізму в умовах «відлиги» 1960-х років, що зумовило певне послаблення радянського естетичного канону в мистецтві та відкрило можливості хоча би часткового звернення до народно-етнічних коренів української культури [118]. На думку Г. Складенко, для мистецтва «відлиги» 1960-х років в Україні показовим стало звернення до традицій народного мистецтва, що, з одного боку, віддзеркалювало новий сплеск

культурницької ідеології національного Відродження, з другого – відображало пошуки «сучасного національного стилю». Так ця тенденція виходила за межі мистецтва, а творчі зацікавлення образним світом фольклору та української старовини ставали засобом національного самоусвідомлення та самоствердження [170, с. 70].

В. Хархун наголошував на певній канонічності соціалістичного мистецтва в межах логіки структурування тоталітаризму [189]. О. Демура досліджувала радянську естетику з погляду наявності в ній міфологемних наративів як складової тоталітарної пропаганди. Основна бінарна опозиція проходила по лінії «свій – чужий», відповідно до якої вибудовувалися і всі естетичні категорії, відтак до категорії «чужого» «вписувався образ ворога, як іншого, того, хто не приймає загальноприйнятих норм, не служить ідеям партії, не визнає культурного курсу держави на соцреалізм. До категорії ворогів також було записано все мистецтво, що розвивалось за кордоном – на території Радянського Союзу воно визнавалось потворним мистецтвом без будь-якого наповнення [71, с. 103]. Також варто відзначити роботу Н. Ксьондзик («Соцреалізм крізь призму класицизму» [100]); культурного героя в мистецтві соцреалізму досліджував В. Сидоренко [165]; радянське мистецтво як частину тоталітарної культури розглядала О. Новицька [125], Н. Авер'янова [25; 27]. Проблематиці конвенціональності в мистецтві доби тоталітаризму присвячене дослідження М. Юр [201].

Вивченню нонконформізму в українському мистецтві (або ще як його іменували «неофіційного» чи «дисидентського» мистецтва) присвячені праці Л. Медвідь («Нонконформізм як явище культури 60-х років») [111], Л. Медведєвої («Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. XX ст.») [110]. Дещо з іншого ракурсу розглядав питання альтернативи соцреалістичному мистецтву О. Максименко [108].

Наприкінці XX століття, а також у подальшому, протягом першого та другого десятиліть XXI ст., вектор наукових досліджень образотворчого мистецтва набув теоретичної виваженості та глибини вивчення мистецької

спадщини, з огляду на напрацьовані теоретичні узагальнення, що дає можливість вченим всебічно розглядати культурно-мистецькі явища та творчість вітчизняних художників у річищі світових мистецьких практик і художніх процесів. Найперше, слід відзначити низку дисертаційних праць, присвячених різноаспектній проблематиці українського образотворчого мистецтва XX–XXI ст.: Л. Соколюк («Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина XX ст.)», 2004) [174], Н. Белічко («Творчість Георгія Малакова в контексті розвитку української графіки 50–70 років XX століття», 2005) [41], І. Павельчук («Художні моделі реактивації абстрактного живопису в Україні (1980–2010)», 2010) [130], Х. Береговської («Творчість Святослава Гординського другої половини XX ст. (художньо-стилістичні, жанрові та концептуальні особливості)», 2014) [47], М. Пономаренко («Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова XX–XXI ст.», 2016) [151], Н. Горової («Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х – початку XXI століття (на прикладі творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка)», 2016) [68], О. Папети («Творчість Людмили Семикіної: жанрова специфіка, художні особливості творів», 2017) [151], Я. Логінського («Малярство Василя Забашти в контексті розвитку українського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.», 2018) [107], К. Кудрявцевої («Структура композиції в українському станковому живописі (кінець XIX – початок XX століття)», 2019) [101], М. Осадци («Міський пейзаж у творчості художників Івано-Франківщини XX – початку XXI століття», 2019) [129], Т. Шпеть («Станкова графіка Львова 1990 – 2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст», 2019) [197], Г. Паньків («Творчість В. А. Гегамяна (1925–2000) в контексті взаємодії станкового та монументального мистецтва», 2019) [133], А. Філімонова («Творчість Володимира Орловського: еволюція стилю в контексті розвитку пейзажного живопису другої половини XIX – початку XX століття», 2019) [188] та ін.

Проблематика формування національного стилю в мистецтві порушена в колективній роботі Г. Крюкової, О. Крюка, Д. Мостовщикової, де автори, зокрема, відзначають, що національний стиль продовжував формуватися як під впливом традицій європейського мистецтва, так й історичних подій того часу, які актуалізували процеси національно-культурного самовизначення [99]. У цьому самому контексті розглядала модерністські пошуки початку ХХ ст. О. Павлова [131].

Історіографія мистецтвознавчих досліджень історичного жанру в українському образотворчому мистецтві є необхідною для розгляду формування історичної тематики у творчості В. Полтавця, починаючи із його навчання в Харківському художньому інституті, де він освоював художню майстерність у школі батального живопису М. Дерегуса (72). 1958 року було видано роботу українського мистецтвознавця П. Жолтовського «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст.» [76], де на прикладі ренесансно-барокових пам'яток показано розвиток історичного жанру в мистецтві.

Серед сучасних дослідників не так багато ставили своїм завданням вивчити історичний живопис, наявні праці присвячені якомусь окремому аспекту. Водночас тут варто назвати роботу Ю. Михайловської, яка досліджувала батальний живопис у зібранні Харківського історичного музею [116]; у роботі С. Бочарової знайшло висвітлення творів батального жанру на основі збірки живопису музею історії Полтавської битви [52]. У роботі О. Ковалевської увагу зосереджено на дослідженні музейного зібрання Чернігівського історичного музею імені В. Тарновського, присвяченого історичній темі козаччини [93]. Так само одне з найбільших зібрань історичного живопису, присвяченого козацькій тематиці, що зберігається у фондах Дніпропетровського національного історичного музею імені Д. І. Яворницького, вивчала Н. Ченцова [192].

Дослідниця О. Бардаш аналізувала розвиток історичного жанру в образотворчому мистецтві України кінця ХІХ – початку ХХ ст. [36]. Образи

українського козацтва у творчій спадщині О. Сластіона вивчала О. Петутіна [142]. Батальний жанр на прикладі образів січового стрілецтва досліджено в роботі К. Рожак-Литвиненко [162], історичний жанр у творчості українських художників вивчала Р. Михайлова [115].

Досліджуючи творчу спадщину одного з визначних українських баталістів М. Самокиша, мистецтвознавиця Г. Скляренко відзначає, що поруч із увагою до історичної атрибутики та узагальненням людських індивідуальностей і найголовніше – ілюструванням офіційної версії подій, яка інтерпретувала історичну драму в дусі образів «політичного салону», у роботах Самокиша знайшли віддзеркалення тенденції стилю модерн: чіткий загострений малюнок, що йде від журнальних ілюстрацій, та колір як допоміжний засіб виразовості [167, с. 121–127]. Батальну творчість М. Самокиша досліджували також О. Щербакова [199], К. Борцова [50]. Портретний живопис вивчала В. Рубан («Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX ст.») [163].

Важливим для нашого дослідження є залучення корпусу наукових праць, які висвітлюють становлення та розвиток харківської школи батального живопису, де безпосередньо навчався В. Полтавець. Ґрунтовним узагальненим дослідженням харківської художньої школи загалом є монографія В. Нємцової, у якій на широкому історичному матеріалі розглянуто етапи розвитку образотворчого мистецтва Харкова від XVII ст. до 1990-х років, при цьому проаналізовано регіональну специфіку художніх стилів на прикладі станкового живопису [121].

Також варто виокремити дисертаційну працю О. Гладун, у якій досліджено харківську школу графіки другої половини XX ст. [64] і творчу діяльність художників М. Дерегуса, В. Касіяна, В. Єрмілова, С. Беседіна, В. Віхтинського та ін. Відзначено, що художники-педагоги, багато з яких були у «внутрішній опозиції» до офіційного радянського мистецтва, виробили власну методику, у якій синтезувалися кращі досягнення графічного та декоративно-ужиткового

мистецтва України, під їх керівництвом вивчали досвід художньо-промислових шкіл, набули нового усвідомлення власні набутки 1920–1930-х років [64, с. 7].

Художні принципи харківського академічного рисунка висвітлено в роботі В. Пухарєва, який відзначає, що в повоєнний час, який став піковим періодом розквіту харківської школи радянської епохи, академічним рисункам «притаманна оповідь, характерна для жанрових сцен, що розкривається за рахунок пластики, ефектів освітлення і нерідко і психологічної характеристики моделі» [155, с. 106].

Одним з родоначальників формування харківської школи історичного живопису був І. Рєпін, діяльності і взаємозв'язкам якого присвячене дослідження О. Вовк [59]. Вагому роль у становленні школи харківського батального живопису відіграв О. Кокель (1880–1956) – учень І. Рєпіна, живописець чуваського походження, у якого навчався і В. Полтавець.

Значну частину праць для розгляду проблематики нашої роботи становлять дослідження графіки, зокрема книжкової графіки, оскільки В. Полтавець відомий також своїми графічними роботами, до того ж, тривалий період він працював головним художником «Дитвидаву», згодом видавництва дитячої літератури «Веселка», де безпосередньо опікувався питаннями книжкової ілюстрації. Загалом, як слушно відзначають дослідники, «уявлення про українську графіку як національне явище сформувалось переважно впродовж останніх двадцяти років, що пояснюється глобальними масштабами впливу соціалістичної ідеології, яка панувала на українських землях продовж тривалого часу. Як наслідок, в історії українського мистецтвознавства довгі роки стримувались дослідження, спрямовані на виокремлення стильових та фольклорних інтерпретацій, вивчення творчості художників-графіків нонконформістського спрямування, а також виділення української графіки із загальноєвропейського процесу як автентичного явища. Так чи інакше, українська графіка розвивалася в руслі загальноєвропейських стильових тенденцій, що однозначно досить виразно проявлялось у роботах українських майстрів. Але одночасно з цим, національна специфіка, національний колорит

увійшли в українське графічне мистецтво яскраво і зримо, як вияв народного духу» [117]. Не можемо не погодитись із цим твердженням О. Мороза та В. Михалевича, оскільки графіка є важливим показником розвитку культурно-мистецьких традицій національної культури, стимулюючи творчі пошуки художньої образності та інтерпретацій ідей і в інших жанрах мистецтва.

Вітчизняна книжкова графіка ХХ ст. стала предметом вивчення багатьох дослідників, проте загальні напрацювання все ж не є надто достатніми, щоб можна було стверджувати про відсутність наукових лакун у цьому напрямі. Проаналізуємо вагомі дослідження, на які спиратимемося у своїй роботі.

У другій половині ХХ ст. українська графіка перебувала в полі зору радянських мистецтвознавців, про що свідчить вихід низки наукових розвідок, присвячених як узагальненню тенденцій у мистецтві графіки, так і виявленню стилістичних та творчих особливостей графічної манери окремих митців. Тут варто назвати праці Ю. Белічка, присвячені Г. Якутовичу та Г. Малакову [43; 44]. Впродовж 60–80-х років виходили також інші роботи, присвячені персоналіям: І. Бугаєнко («Гравюри Володимира Куткіна», 1968) [53], Л. Попова («Олександр Данченко», 1972) [152], М. Криволапов («Анатолій Базилевич», 1976) [96], Л. Владич («Графіка Сергія Адамовича», 1977) [57], Л. Дмитрова («Надія Лопухова», 1981) [74] та ін.

Особливостям розвитку графічного мистецтва як першої половини ХХ ст., так і його новим засадам естетики в умовах «відлиги» присвячена робота В. Зайцевої [78]. Творчі пошуки українських графіків періоду 1960–1980-х років висвітлено в працях Н. Белічко, на думку якої означені десятиліття є певними рубіжними датами загалом в історії української культури, оскільки в цей період формувалися нові тенденції пошуку виразності національної самобутності як через формально-стилістичні новації, так і в тематичному плані [40].

Новий стиль у книжковій графіці, пов'язаний з фольклоризмом, що знайшов прояв у різних регіональних школах (Київській, Харківській, Львівській), досліджувала О. Петрова [141]. Літографії в книжковій графіці 1970–1980-х років висвітлено в дослідженні К. Попович [153].

Проблематику жіночих образів у книжковій графіці 1950–1970-х років порушено в праці А. Войчук, де, поміж іншого, відзначено, що мистецтво графіки цього періоду звертається переважно до естампних технік: ліногравюри, гравюри на дереві, офорту [61].

Цінним виданням є брошура О. Федорука про графіку як вид образотворчого мистецтва [187]. В історичному аспекті варто відзначити роботу О. Мельник, у якій приділено увагу передумовам формування художньо-образної системи української книжкової графіки початку ХХ ст., відповідно до національній своєрідності стилю модерн [112].

Культурологічні вияви української графіки ХХ ст. відображено в роботі Т. Никоненко [124], де проаналізовано наступність у розвитку української графіки та окреслено творчі пошуки в графічному оформленні книг. Окремі дослідження присвячені музейним зібранням колекцій графічного мистецтва, зокрема йдеться про графіку Г. Гавриленка в зібранні Сумського художнього музею ім. Н. Онацького [180]. Аналізу ліногравюри Г. Гавриленка присвячена праця Є. Герман [64].

Вже в добу незалежності з'являються дисертаційні праці, де висвітлюють різні аспекти розвитку мистецтва графіки, аналізують історичні періоди та персоналії. Це, зокрема, робота В. Боканя («Українська графіка як чинник формування національно-культурної свідомості народу (друга половина 1950-х – 1960-ті роки)», 1997) [49].

Цілісно й системно розглянула в дисертації київську книжкову графіку 50–70-х років як культурне явище О. Ламонова («Київська книжкова графіка кінця 50-х – початку 70-х років ХХ століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри», 2006), акцентуючи на нових тенденціях того часу, які полягали в тісному взаємозв'язку ілюстрацій з текстом, що інакше іменувалися «розкнижненням» [103].

Предметом дисертаційної праці О. Лагутенко стали тенденції розвитку української графіки першої третини ХХ ст., зокрема загальноєвропейські та національні особливості. Поміж іншого, дослідниця відзначає, що посилення

інтересу до мистецтва першої третини ХХ ст. припало на 1960-ті роки, коли знову актуальними стали національні традиції, а в мистецтві графіки відроджувалися естампні техніки та умовні пластичні засоби формотворення [102]. Окремі дисертаційні роботи присвячені персоналіям: так, зокрема, у дисертації О. Мельник висвітлено творчість талановитого митця, учня Г. Нарбута – Роберта Лісовського [113]. Стилїстика станкової і книжкової графіки Віктора Єфименка стала предметом дисертації О. Спасскової [177], яка висвітлила означене питання в широкому контексті загальних тенденцій розвитку української культури та мистецтва, порівнявши різні аспекти розвитку графіки.

Предметом дослідження В. Олійник постало питання зміни образного рішення в ілюструванні книги періоду 1980–1990-х років («Трансформації образної системи в дизайні української книги 1980–1990-х років», 2018) [127]. Аналіз образності героїв дитячої художньої ілюстрації другої половини ХХ – початку ХХІ ст. дослідила в дисертації М. Токар, відзначивши, що дитяча книга в межах радянської системи репрезентації формувалася як продукт ідеологічно мотивованої естетики, а її конструктивні властивості не були орієнтовані на вільну ринкову конкуренцію [182, 57]. Аналізуючи прийоми композиції дитячої ілюстративної графіки, авторка звертається також до творчості В. Полтавця та проілюстрованого ним твору І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря».

До окремої групи виділимо наукові праці, які безпосередньо торкаються життя і творчості художника Віктора Полтавця. Перші публікації про творчість художника належать до початку 50-х років ХХ ст. Стислу інформацію про його діяльність можна знайти в п'ятому номері журналу «Искусство» за 1951 рік, де в статті відомого радянського графіка Б. Єфимова серед українських митців виокремлено творчість В. Полтавця [75, с. 34; 75, с. 38].

У низці видань 1950–1960-х років відтворені репродукції графічних творів В. Полтавця, як, наприклад, чотири ілюстрації до видання «Тарас Шевченко.

Життя і творчість у документах, ілюстраціях» (1964). Одна ілюстрація із цієї серії залишилася і в повторному виданні 1991 року.

Невеликі за обсягом відомості про творчість митця були опубліковані в спеціалізованих виданнях 50-х років, у яких розглядали питання української графіки. Так, надрукована у 1957 році узагальнена праця І. Турченка та В. Касіяна «Українська радянська графіка» надає відомості про те, що Полтавець Віктор Васильович – «живописець-графік, працює в галузі книжкової графіки». Додається також перелік його ілюстрацій до творів І. Ле «Наливайко» та А. Міцкевича «Вибрані твори» [183, с. 191].

Життєвий і творчий шлях В. В. Полтавця висвітлено в низці статей енциклопедичного та довідкового характеру. Стислу інформацію про життя та творчість художника вміщують «Довідник членів Спілки художників СРСР» 1973 року, Українська радянська енциклопедія у 12 томах [184], довідник художників Харкова, авторами якого є М. Безхутрий, В. Сизиков, Г. Томенко, Є. Трегуб, Л. Чернов [219, с. 33], енциклопедичний довідник «Митці України» [130], довідник «Художники України» [220], випуск 7, довідник «Художники України. 100 видатних імен» [193] та «Шевченківська енциклопедія» [194]. У низці видань, де є відомості про художню діяльність В. Полтавця, стислий текст про митця поєднується із репродукціями його творів. Це, наприклад, видання В. Афанасьєва та А. Шпакова «Українське радянське мистецтво 1956–1960 років», у якому надрукована репродукція картини В. Полтавця «Червоні козаки» (1963) [33, с. 42]. В альбомі «Республіканська художня виставка 1963 року», упорядником якого був В. Яценко, вміщено репродукцію цієї самої картини. Репродукція картини В. Полтавця «На уламках фашистського Рейху» [156, с. 7–8] – це обкладинка альбому до видання Є. Афанасьєва «Увічнений подвиг. За матеріалами республіканської художньої виставки «40 років Великої Перемоги» (1987 р.). Це також видання Ю. Белічка «Безсмертний подвиг народний. Твори українських художників, присвячені вікопомному подвигу радянського народу у Великій Вітчизняній війні» з репродукцією картини «Атаку відбито» (1950) [37, с. 7] та книга П. Говді «Українське радянське

образотворче мистецтво. Нарис» [66] (1958) також з репродукцією цього полотна. Картина В. Полтавця «З ярмарку» (1953) розміщена у виданні Я. Затенацького «Український радянський живопис», який згадує й інші твори В. Полтавця [85, с. 80; 85, с. 98; 85, с. 108; 85, с. 110], Картина В. Полтавця на «На передньому краї» ілюструє статтю Є. Зингер «О больших темах жизни» в журналі «Творчество» (1957) [86, с. 23]. Відбиток графічного твору В. Полтавця розміщений у книзі Л. Владича «Мовою графіки» (1967) [58, с. 68]. Л. Владич надає високу оцінку графічній творчості В. Полтавця. Аналізуючи твори митця, критик характеризував їх як зразок «глибокого прочитання радянським митцем української класичної літератури», звертаючись, зокрема, до малюнків В. Полтавця, зроблених до «Малого Кобзаря» Тараса Шевченка. «У художній формі ілюстрацій, в їх живописному й композиційному вирішенні, навіть у писаних текстах, що органічно вкомпоновуються в малюнок, Полтавець, – зазначав Л. Владич, – іде від реалістичних традицій української книжкової графіки. Образи його ілюстрацій глибоко співзвучні образам поезії Тараса Шевченка. Але побачив, виносив і відтворив їх радянський художник, який знає не тільки Шевченкових Катерину, Наймичку, Сову, а й їхніх щасливих нащадків, що живуть у наш радянський час. Роботи Полтавця приваблюють не тільки високою художністю й близькістю до змісту, стилю літературного першоджерела. Вони можуть бути прикладом високої вимогливості художника до себе, до своєї праці. Не лише Шевченків «Малий Кобзар», але й невеличку народну казку «Розумниця» Полтавець оформляє так само глибоко, проникливо, художньо досконало» [58, с. 67–68].

Майстерність та професійність графіки В. Полтавця відзначав відомий український мистецтвознавець А. Шпаков. Описуючи досягнення українського мистецтва 60–70-х років, він наголошував: «Поряд з майстрами, що наполегливо працюють у різних графічних техніках, чимало є художників, що не зраджують своїй традиційній приязні до вільних живописних прийомів тонального малюнка й акварелі. Переважно вони працюють над ілюструванням книжок для дітей, але в окремих випадках оформляють і книги для дорослих. Найпослідовнішим

у своїх уподобаннях залишається В. Полтавець, ілюстрації якого побудовані за живописним принципом – на зіставленні великих плям темного і світлого, на м'яких, тонально багатих розробках у переходах від тіні до світла. Його вільні композиції розміщуються на сторінкових розворотах з урахуванням і тональної навантаженості смуги книги та пластичної єдності малюнка з версткою шрифту й чистими берегами сторінки. В перших своїх ілюстраціях до «Наливайка» І. Ле (1953), «Залізного потоку» О. Серафимовича та пізніших суцільних оформленнях книг «Чапаєв» Д. Фурманова (1958), «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького (1961) та книжок для дітей «Від льоду до льоду» О. Олеся (1959), «Тече вода з-під явора» Т. Шевченка (1963) художник приділяє особливу увагу декоративності звучання ілюстрацій, гострій виразності композиції, красі пейзажних мотивів» [33]. Різні аспекти творчості В. Полтавця висвітлені в публікаціях О. Полтавець-Гуйди, які були надруковані за тематикою дисертаційної праці. У статтях ідеться про історико-героїчну тематику Київської Русі і Гетьманщини у творчості В. Полтавця [143], мистецтво діорами «Штурм турецького валу» В. Полтавця [146], книжкову графіку В. Полтавця, де авторка аналізує основні напрями творчої діяльності майстра [145], підсумовуючи його внесок в українське мистецтво ХХ ст.

Отже, ми окреслили та проаналізували основні тематичні блоки наукової літератури, які слугували теоретичним підґрунтям нашого дослідження і засвідчують всебічне вивчення проблематики українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. в контексті тенденцій суспільних та культурних рухів і течій. Мистецтво радянського періоду досліджували з методологічних позицій соцреалізму та його естетичного канону, а також як частину тоталітарної культури, яка витісняла українську ідентичність з мистецтва через підпорядкування творчості партійно-ідеологічному наративу. Протилежними за своїм ідейним спрямуванням є культурні тенденції, згенеровані поколінням шістдесятників, мистецтво нонконформізму, які формували хвилю супротиву офіційному мистецтву і проблематика яких також знайшла відображення в численних наукових публікаціях. Складність та

суперечливість усіх художніх процесів, породжених об'єктивними чинниками свого часу, дали можливість всебічно дослідити творчість художника В. Полтавця, що належить до генерації митців – представників другої половини ХХ ст., зокрема вивчити характерний для його творчості історичний жанр у живописі та графіці, виявити авторську стилістику та особливості художньої манери. Наведена низка праць засвідчує належну розробку означених тематичних напрямів, водночас показує відсутність ґрунтовних праць, які б стосувалися висвітлення творчості талановитого живописця і графіка В. Полтавця, що сформував власне художнє бачення відображення історичної тематики у своїх творах.

1.2. Джерельна база та методологія дослідження

Джерельну базу дисертації становить комплекс образотворчих та архівних матеріалів, твори митця, які зберігаються в державних музеях і приватних колекціях в Україні та за кордоном, проілюстровані ним книги, а також роботи останнього періоду творчості, які є власністю родини художника.

До архівних документів належать матеріали з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), які відносяться до діяльності видавництва «Дитвидав» (з 1964 р. – видавництво «Веселка»), у якому В. Полтавець з 1958 до 1975 року працював головним художником. Частина архівних документів введена до наукового обігу вперше. Розглянутий комплекс джерел, відповідно до їх походження, типу, змісту та місця зберігання, можна поділити на відповідні групи. Перша група – це архівні документи з ЦДАМЛМУ, які змістовно складаються з офіційних документів: наказів [1], протоколів засідань художньої ради «Дитвидаву» [3–17], протоколів засідань художньої ради Головидаву Міністерства культури УРСР [2], стенограм засідань художньої ради з питань роботи художників дитячої книги [20], стенограм нарад художників, письменників та поліграфічних працівників

з обговорення художнього оформлення української дитячої книги [21], рецензій на художньо-технічне оформлення і поліграфічне виконання видань [22–24] (Фонд 667), які характеризують стан розвитку книжкової графіки 1960-х рр. та діяльність В. Полтавця як головного художника видавництва. У дисертаційній праці використані відповідні документи за 1958–1963 та 1967–1969 роки, що дає можливість зробити обґрунтовані висновки щодо визначеної проблематики дослідження [15–17]. Цінністю цих документів є також те, що вони репрезентують художній процес 60-х рр. щодо розвитку книжкової графіки, висвітлюють основні тенденції та суперечності, що виникали в художників при створенні ілюстрацій. Зазначені документи, за твердженням контролюючих органів того часу, дають змогу виявити «як позитивні аспекти у роботі видавництва, так і негативні: формалізм, надмірну заідеологізованість, ангажованість» та ін., що свідчить про жорстку цензуру діяльності тогочасних видавництв.

В. Полтавець як головний художник головував на засіданнях художньої ради «Дитвидаву», завжди висловлював власну думку, інколи доволі нетривіальну й гостру з багатьох питань, пов'язаних із формуванням дитячої книги та добіркою ілюстрацій. Слід зазначити, що на той час у період тотального та жорсткого підпорядкування художнього процесу соцреалістичній естетиці, художники-ілюстратори саме дитячої книги могли собі дозволити деякі вільні відступи від жорсткого канону соцреалізму та ілюстративної інтерпретації в межах власного творчого самовиявлення. Хоча за такі вільні прояви творчості їх очікувало таврування за копіювання стилістики буржуазних художників західних країн. Водночас, на основі цих архівних документів можемо констатувати, що книжкова графіка того періоду набувала нових обрисів і характеристик виразовості, що знаходило вияви у творчих пошуках художників. Відтак сформувалася плеяда талановитих художників-графіків: С. Адамович, А. Базилевич, Г. Гавриленко, О. Губарєв, О. Данченко, С. Караффа-Корбут, В. Куткін, В. Лопата, Н. Лопухова, Г. Малаков, І. Мовчан, Е. Овчинникова, В. Перевальський, В. Полтавець, М. Стратилат, Г. Якутович та ін., які створили

високохудожні книжкові видання, а ілюстративний фонд належить до кращих вітчизняних і світових зразків книжкової графіки.

Другу групу становлять образотворчі джерела, що являють собою твори живопису історичного жанру В. Полтавця, які перебувають:

- у музейних зібраннях: «Атаку відбито» (1950, п.о., 165х294, Національний художній музей), «Коліївщина» (1964, п.о.; 180х250, Луганський художній музей), «Бій під Берестечком» (1967, п.о.; 125х194, Рівненський краєзнавчий музей), «Святослав» (1982, п.о.; 172х210, Красноградський краєзнавчий музей), «Герць» (1991, п.о.; Черкаський художній музей), «Богдан Хмельницький та його соратники Максим Кривоніс та Іван Богун» (1998, 110х120, Дирекція художніх виставок України);

- у приватних колекціях: «Козача застава» (1987, п.о.; 100х120); «Полководець Богдан Хмельницький» (1974; п.о., 160х180);

- у власності родини художника: «Олекса Довбуш та його опришки» (1988, п.о., 126х140), «Іван Сірко» (1997, п.о., 60х73), «Данило Нечай» (1997, п.о., 100х80), «Данило Галицький, на бій з Бату-Ханом» (1998, п.о., 85х130), «Северин Наливайко» (1998, п.о., 82х90), «На поєдинок» (1998, п.о., 70х98), «Кий» (1998, п.о., 80х60), «Аскольд» (1998, п.о., 75х50), «Скіфи» (1998, п.о., 65х90), «Святослав – іду на Ви!» (1999, п.о., 60х90), «Яцько Остряниця» (1999, п.о., 60х90), «За тобою, Морозенку, вся Україна плаче!..» (1999, п.о., 100х90), «Петро I і Павло Полуботок» (2001, п.о., 132х147), «Козак Голота» (2002, п.о., 120х105), «Спартак» (2003, п.о., 135х147).

Значну частину джерельної бази дисертаційної праці становлять твори графіки – проілюстровані В. Полтавцем книги, які виходили в різний період. До таких належать: ілюстрації до роману І. Ле «Наливайко» (папір, туш, акварель; видавництво «Дніпро», м. Київ, 1953), оповідання «Побратими» (папір, туш, акварель; видавництво «Молодь», м. Київ, 1954), ілюстрації до поетичної збірки А. Міцкевича «Вибране» (папір, туш, темпера; видавництво «Молодь», м. Київ, 1955), ілюстрації до повістей І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» (папір, туш, темпера; Державне видавництво художньої літератури,

м. Київ, 1960), «Кайдашева сім'я» (папір, туш, гуаш; Державне видавництво художньої літератури, м. Київ, 1961), ілюстрації до поетичної збірки Т. Г. Шевченка «Малий Кобзар» (папір, туш, темпера; Державне видавництво художньої літератури, м. Київ, 1961; оригінали зберігаються в Художньому музеї м. Торонто, Канада). Також під час роботи над дослідженням була опрацьована значна кількість композиційних ескізів, начерків, замальовок, натурних рисувальних студій, етюдів В. Полтавця, які він використовував як підготовчий матеріал у своїй творчості.

Цінним джерелом для дослідження є архів родини митця, у якому зберігаються афіші із персональних виставок художника, численні каталоги всеукраїнських, всесоюзних, закордонних художніх виставок з його участю, публікації в тематичних збірниках творів українських художників з його представництвом, буклети та проспекти окремих серій його робіт. Важливими документами є також офіційні вітальні адреси до ювілейних дат художника, які засвідчують його творчі здобутки.

Окрему групу джерел становлять речові джерела – нагороди особистісного характеру, які є свідченням життєвих і творчих досягнень митця, урядові нагороди, дипломи і відзнаки, як-то: фронтові «Медаль за відвагу» (1943), «За оборону Кавказу» (1943), «За перемогу над Німеччиною» (1945); серія нагород творчого шляху художника: медаль «За трудову доблесть» за заслуги в розвитку радянської літератури і мистецтва (1960), «Велика срібна медаль ВДНГ» (1961), «Почесний диплом до 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка» (1964), медаль «Двадцять років Перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 р.» (1960), «Грамота Президії Верховної Ради Української РСР» (1968), диплом «Краща книга року» (1964), орден «Знак пошани» за самовідданість і трудову доблесть (1982); орден Вітчизняної війни (1985), медаль «Захиснику Вітчизни» (1999), присвоєння почесних звань заслуженого діяча мистецтв України (1974), народного художника України (1985).

Важливою для дослідження є група епістолярних та мемуарних джерел, серед яких слід виокремити «Книги відгуків» із персональних виставок

В. Полтавця (1998, 2000), а також проспекти цих виставок; листи художника до дружини й друзів, листи шанувальників його творчості, щоденникові записи художника. Велику цінність являє собою фотоархів художника різних періодів його життя, а також світлини митця із відомими творчими особистостями та представниками урядових кіл біля його творів, зокрема публікації такого характеру в періодичних виданнях. Особливо цінними для дисертаційної роботи є записи спогадів художника про дитинство і юність, фронтовий період, роки навчання в батальній майстерні Харківського художнього інституту під керівництвом видатного українського художника М. Дерегуса; про роки перебування В. Полтавця на посаді головного художника державного видавництва дитячої літератури «Веселка» і творчу дружбу з українськими письменниками, акторами, іншими представниками творчої інтелігенції тих років. Великий інтерес становлять також унікальні записи методів його роботи над діорамою «Штурм Турецького валу»; про підготовку і написання знакової картини в його творчості «Прорив» (1984) та інших картин художника; про створення останньої серії його робіт, присвяченій добі Київської Русі й Козаччини. Неоціненним є також безпосереднє спілкування з митцем, що назавжди залишилось у пам'яті дослідниці, спостереження за роботою художника в майстерні і на практиці під час створення ним пленерних етюдів у різних мальовничих місцевостях України, на кінних заводах, записи бесід з художником у ці періоди.

Окремо треба відзначити таке цінне джерело, як дипломна робота студентки факультету теорії та історії мистецтва НАОМА Н. Лавренової «Життя і творчість київського майстра, народного художника України Віктора Полтавця» (2006), яка була виконана під керівництвом дослідника творчості митця, професора, кандидата мистецтвознавства Ю. Белічка і яка була написана на основі прижиттєвого спілкування з художником, тож містить, окрім мистецтвознавчого дослідження багатой творчої спадщини художника, його роздуми, коментарі, судження на теми мистецтва.

Методологія дослідження зумовлена проблематикою, метою і завданнями дисертації. Методика дослідження носить комплексний та міждисциплінарний підхід, що пов'язаний з вивченням історико-культурного й соціологічного контексту творчого формування художника, базується на аналізі, порівняльному вивченні мистецтвознавчої, історичної, культурологічної літератури і включає в себе систему певних методів і прийомів мистецтвознавчого дослідження, а саме: як загальнонаукових (порівняльного, типологічного, діахронічного, синхронічного), так і спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження (культурно-історичного, формально-стилістичного, іконографічного, іконологічного).

Культурно-історичний метод дав змогу позначити поле дослідження, структуру роботи та окреслити коло джерел. Актуальним є також біографічний метод, оскільки окремі факти біографії художника значимі для розкриття семантики його творів.

Іконологічний аналіз у дослідженні дав можливість зіставити сюжетну основу твору, її конкретне втілення в ілюстрації і формування системи змістовних акцентів у трактуванні художнього твору. Іконографічний метод використано з метою аналізу історичного жанру живопису, важливого для усвідомлення семантики багатьох творів В. Полтавця і розуміння контексту розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. Формально-стилістичний метод, який застосовано для аналізу робіт художника, передбачав розгляд особливостей композиційних рішень митця, їх структурно-пластичної побудови на основі міцного й досконалого рисунка, колористичної архітектоніки творів, стилістики образного вирішення, що дало змогу обґрунтовано говорити про особливості еволюції художньої мови майстра і його стилістичних орієнтирів, які визначаються незмінною присутністю у творчій свідомості художника символічних сенсів, визначають національно-культурну ідентичність у його творчості.

Формально-стилістичний метод зорієнтований на опис та аналіз художніх творів з метою виявлення засобів художньої виразності, що використовував

майстер. Окрема роль у формально-стилістичному аналізі належить виявленню особливостей графічної форми й ритмічної організації ілюстрацій у книжковій графіці В. Полтавця, що дало змогу виділити головні змістовні аспекти в розвитку української графіки 50–80-х років XX ст. Аналіз образотворчих матеріалів дав можливість зібрати велику кількість художнього матеріалу, для систематизації якого застосовано типологічний метод. Історичні відомості використано для уточнення обставин створення низки художніх творів В. Полтавця, встановлення хронологічних меж творчості художника.

Отже, аналіз джерельної бази дисертаційної праці засвідчив її високу репрезентативність. Виявлені документи й матеріали, що зберігаються в державних архівних установах та родинному архіві В. Полтавця, надають можливість зіставити, верифікувати та взаємодоповнити інформацію про творчий шлях художника, формування його стилю і манери творення, що дає змогу більш цілісно та об'єктивно охарактеризувати історію розвитку історичного жанру українського живопису та книжкової графіки другої половини XX ст. – початку XXI ст.

Отже, можемо підсумувати, що наведені групи джерел дають важливі відомості для цілісного розуміння і вивчення українського образотворчого мистецтва, становлення та розвитку історичного жанру на прикладі творчості талановитого українського художника В. Полтавця в умовах складних суспільно-історичних, політичних та культурних процесів, що відбувалися в окреслений історичний період вітчизняної історії. Обрана методологія дослідження дала змогу об'єктивно та неупереджено розв'язати поставлені завдання та дійти логічно обґрунтованих і виважених висновків.

Висновки до розділу 1

У результаті проведеного аналізу наукової літератури з означеної проблематики було виявлено ступінь її вивчення та інтересу з боку дослідників. З'ясовано тенденції розвитку образотворчого мистецтва України другої половини XX – початку XXI ст., а саме: утвердження за радянської доби художньо-естетичного канону соцреалізму та його експлікація в образотворчому мистецтві; зародження і розвиток контраверсійних офіційному мистецтву суспільно-світоглядних і культурних течій «шістдесятництва» та нонконформізму, що впливали на розвиток художнього процесу другої половини XX ст.

З'ясовано, що мистецька спадщина народного художника УРСР, баталіста В. Полтавця ще не ставала предметом цілісного наукового вивчення, хоча наявні окремі біографічні дослідження про художника та праці, що фрагментарно торкаються його мистецької діяльності. Своєю чергою, цей факт дав можливість виявити коло наукових досліджень щодо становлення творчого шляху В. Полтавця в межах харківської художньої школи батального живопису М. Дерегуса, формування його як графіка-ілюстратора у видавництві дитячої літератури «Веселка» (1968–1975) та як художника-живописця історичного жанру.

На підставі опрацьованого матеріалу визначено хронологію, жанровий діапазон, тематику та стильову специфіку художнього доробку В. Полтавця. Виявлена джерельна база ґрунтується на архівних матеріалах, що відносяться до періоду роботи В. Полтавця на посаді головного художника республіканського видавництва «Дитвидав» (з 1964 р. – видавництво дитячої літератури «Веселка») та характеризують формування його як художника-графіка, який так само тяжів до історичного жанру, а також загалом відображують реалії культурно-мистецького та художнього процесу, що відбувався у 60–70-х роках в Україні. Окремі документи введено до наукового обігу вперше.

Документальною частиною джерельної бази дослідження стали також матеріали родинного архіву В. Полтавця, що включають різного роду особисті документи, листи, грамоти, вітальні листівки, спогади.

Основну частину джерельної бази становлять образотворчі джерела, що являють собою твори живопису та графіки історичного жанру, книги, які проілюстрував В. Полтавець, видані в різні періоди.

Загалом, оцінюючи джерельну базу дослідження, можемо визнати її достатньою для об'єктивного та повного розкриття теми дисертації, розв'язання дослідницьких завдань.

Дослідження має комплексний міждисциплінарний характер. Теоретико-методологічну основу роботи становили загальнонаукові, міждисциплінарні та спеціально-історичні наукові методи й прийоми дослідження. Це принципи наукового пізнання: об'єктивності, історизму, системності та комплексності; загальнонаукові й спеціальні методи дослідження: аналізу та синтезу, проблемно-хронологічний, порівняльно-історичний, біографічний, формально-стилістичний, іконографічний, іконологічний. Застосування в дослідженні комплексу загальнонаукових і спеціальних методів наукового пізнання дало можливість всебічно вивчити об'єкт і предмет дослідження, розкрити основні тенденції становлення і розвитку художнього таланту В. Полтавця, високих творчих досягнень митця в другій половині XX – початку XXI ст.

РОЗДІЛ 2

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ІСТОРИЧНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Витоки становлення історичного жанру живопису

У розвитку українського образотворчого мистецтва й живопису зокрема історичний жанр посідає вагоме місце, що підтверджує велика кількість робіт та напрацювань попередніх поколінь художників. Для простеження процесу формування творів історичного жанру у творчості В. Полтавця необхідно розглянути основні етапи зародження і становлення живопису історичного спрямування як у загальносвітовому контексті, так і в українській культурі загалом, його характерні риси та особливості, національно-культурну специфіку тощо. Слід зазначити, що кожен наступний етап у розвитку жанру вбирав художні набутки попередніх періодів, формуючи художню традицію поколінь та регіональні школи живопису. Український історичний жанр має глибоку художню традицію, зумовлену як історико-культурними, так і мистецькими обставинами його зародження та розвитку. Відтак формувалися національні жанрові особливості, що перетворювалися на загальну стилістику, яка вирізнялася на тлі мистецьких набутків художніх шкіл інших країн. При аналізі творів другої половини ХХ ст. неправомірно відмежовувати в цьому хронотопі жанрові напрацювання першої половини століття, що, своєю чергою, ґрунтувалися на джерелах європейських стилів і течій у живописі. Цілісну генезу українського історичного жанру доцільно розглядати також у контексті ключових етапів розвитку загальносвітових шкіл і творчості визначних художників, що тією чи іншою мірою формували головні засади жанру та впливали на його становлення в переломленні багатьох інших національних культур. Визначена лінеарність розгляду історичного жанру живопису як

культурно-мистецького феномену становила певне методологічне підґрунтя дослідження творчості історико-батальної тематики В. Полтавця.

При дослідженні генези історичного жанру найперше варто зазначити, що підґрунтям та умовами розвитку історичного живопису зазвичай стають складні суспільні зрушення, політичні потрясіння, воєнні конфлікти, коли перед мистецтвом постає завдання пробудити історичну пам'ять, національну свідомість, утвердити думку про цінність і значимість героїчної історії країни та народу. Окремо також прийнято розглядати *батальний живопис* (від франц. *bataille* – битва). Батальним живописом, чи баталістикою, називають жанр, присвячений військовій тематиці, війнам, боям і сценам військового побуту. Баталістика є розділом історичного живопису, коло сюжетів якої становлять важливі воєнні події в житті народів [116, с. 236].

В академічному мистецтві, яке сформувалося в XVII ст. і було провідним до початку XX ст., історичний жанр, який розкривав батальні, алегоричні, релігійні, міфологічні теми, відносили до «високих» (*grandgenre*) жанрів, на відміну від «низьких» (*petitgenre*), якими вважали на той час побутовий, пейзажний, анімалістичний жанри, натюрморт.

Варто, однак, наголосити, що як одна із форм відображення життя історичний жанр живопису розвивається, змінюючись з розвитком мистецтва. Становлячи смислову основу художнього твору живопису, цей жанр може переплітатися з іншими: побутовим, портретним, пейзажним, внаслідок чого з'являються історично-побутові, портретно-історичні твори, історичний пейзаж, історичний портрет тощо.

Батальний жанр також тісно пов'язаний зі світовою історією війн, навіть періоди його розвитку відповідають датам найважливіших військових подій. Його початки вбачають в умовно-символічних композиціях Давнього Єгипту та Месопотамії, міфологічних образах Давньої Греції, документально-оповідальних рельєфах давньоримських тріумфальних арок та колон. У Середньовіччі зображення битв потрапляли на килими, гобелени, ікони та до книжкової мініатюри. Проте головні риси батального жанру сформувалися лише

в XV–XVI ст., завдяки творчості таких видатних митців італійського Відродження, як Паоло Учелло, П'єро делла Франческа, Леонардо да Вінчі, Тиціан, Тінторетто [52, с. 356].

У XVII–XVIII ст. історичний жанр вийшов на перший план, включивши в себе релігійні, міфологічні та, власне, історичні сюжети. Епічного пафосу та внутрішнього благородства були сповнені картини історичного напрямку французького живописця Н. Пуссена (1594–1665), які відображали подвиги героїв античності й інші історичні сюжети («Перемога Ісуса Навина над амореями», «Смерть Германіка»). У межах класицизму вони оформилися як єдиний тип урочистої історико-алегоричної композиції, яку у всій повноті втілював у своїх творах відомий французький живописець, засновник і перший директор Академії мистецтв Ш. Лебрєн (1619–1690) – «Родина перського царя Дарія на колінах перед Олександром Македонським», «Канцлер Франції П'єр Сегюр верхи і кортеж».

Поворотне значення в становленні історичного жанру у XVII ст. набули твори видатного іспанського художника Д. Веласкеса (1599–1660) («Здача Бреди», «Філіп IV верхи»), які привнесли в зображення реалії життя, як, наприклад, його твори, присвячені темі конфлікту іспанців та голландців, трактовані не просто об'єктивно, а й глибоко гуманістично. Такого ж значення набули картини нідерландця П. П. Рубенса (1577–1640), який зумів переконливо поєднати історичну реальність з фантазією та алегорією («Геро і Леандр», «Коронація Марії Медічі»); полотна Рембрандта ван Рейна (1606–1669) («Заколот батавів», «Нічна варта»), який опосередковано втілював згадки про події нідерландської революції в героїко-драматичних сюжетах.

Доба Просвітництва, що припала на другу половину XVIII ст., акцентувала в історичному жанрі виховне та політичне значення: картини Ж.-Л. Давида (1748–1825), які зображували героїв республіканського Риму, стали прикладом подвигу в ім'я громадянського обов'язку, закликом до революційної боротьби; уроки Французької революції 1789–1794 років художник зобразив в героїчно-піднесеному дусі, як історичні події, зрівнявши тим самим дійсність та минуле

(«Присяга Гораціїв», «Наполеон на перевалі Сен-Бернар», «Смерть Марата» та ін.).

Такі засадничі принципи побудови історичних картин залишалися актуальними й на початку XIX ст., ставши основою історичного живопису майстрів французького романтизму – Т. Жеріко (1791–1826), («Офіцер кінних єгерів імператорської гвардії, що йде в атаку», «Поранений кірасир»); Е. Делакруа (1798–1863), («Покарання Івана Мазепи на коні», «Свобода, що веде народ»), а також іспанця Ф. Гої (1746–1828) («Третє травня 1808 року», «Злочини війни»), які наділили історичний жанр пасіонарним, емоційним сприйняттям драматичності суспільних конфліктів. Високою достовірністю відрізнялися картини Елізабет Віже-Лебрен (1755–1842), що переважно становили жанр історичного портрета: портрет Марії-Антуанетти, портрет Станіслава Понятовського (останній зберігається в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків в Києві).

Піднесення національної самосвідомості та пошуки історичних коренів народів та націй зумовили романтичні настрої в історичному живописі XIX ст. Такі теми розкривали твори бельгійця Л. Галле (1810–1887), чеха Й. Манеса (1820–1871), угорця В. Мадараса (1830–1917), поляка П. Міхаловського (1800–1855). У творчості митців із Великобританії, які об'єдналися в групу прерафаелітів, історичні елементи демонструють прагнення до повернення духовності середньовіччя та Раннього Відродження. Цей погляд на історію відображають ретроспективні за характером полотна Д. Г. Россеті (1828–1882), Дж. Е. Мілле (1829–1896), Х. Ханта (1827–1910), У. Морріса (1834–1896), Е. Берн-Джонса (1833–1898), Дж. Ф. Уотса (1817–1904), В. Крейна (1845–1915) та інших митців. Аналогічні пошуки були притаманні представникам німецько-австрійської групи, які називали себе «назарейцями», хоча офіційно угруповання мало назву Союз Святого Луки. Вони виступали за відродження художньої манери майстрів Середньовіччя та Раннього Ренесансу, серед робіт тематично переважали картини з історично-алегоричними сюжетами. До складу

угруповання входили Й. Ф. Овербек (1789–1869), П. Ф. Корнеліус (1783–1867), Ф. Пфорт (1788–1812), Ю. Шнор фон Карольсфельд (1794–1872) та інші митці.

Черговий етап розвитку жанру історичного та батального живопису на Європейському континенті був викликаний буремними подіями наполеонівської епохи правління, зокрема Вітчизняної війни 1812 року. Відтак Академія мистецтв у Російській імперії, що була заснована в 1757 році, акумулювала довкола себе спочатку іноземців, а згодом вітчизняних митців, що виступали провідниками російського батального живопису. Серед них на особливу увагу заслуговує творчість О. Зауервейда (1783–1844), що був німцем за походженням і став професором батального живопису Імператорської академії мистецтв [52, с. 358].

У середині та другій половині XIX ст. також з'явилися твори, у яких відтворювали історичний характер та своєрідність стилю XVIII ст. У Німеччині це були роботи А. фон Менцеля (1815–1905), у Росії – І. Ю. Рєпіна (1844–1930), В. І. Сурикова (1848–1916), у Польщі – Я. Матейка (1838–1893), в Угорщині – М. Мункачі (1844–1900). Водночас у середині 1850-х років набули поширення салонні історичні композиції, які характеризувалися пишною репрезентативністю, певною претензійністю або надмірною деталізацією побуту в картинах великого розміру, що мали відтворювати «колорит епохи». Так, зокрема, у Великобританії твори в такому дусі створювали президент Королівської академії мистецтв Ф. Лейтон (1830–1896), Л. Альма-Тадема (1836–1912); у Франції – В.-А. Бугеро (Бугро), (1825–1905), Г. Моро (1826–1898), П. Деларош (1797–1856), Ж.-Л.-Е. Мейссоньє (1815–1891), в Австрії – М. фон Швінд (1804–1871).

Наприкінці XIX ст. в історичному жанрі став помітним поворот до піднесеної, символічно-узагальненої інтерпретації реальних історичних подій та образів. У мистецтві символізму та модерну історичні композиції також демонстрували тяжіння до стилізацій, зокрема формотворчих, ритмічних, як у творчості П. Пюві де Шаванна (1824–1898) у Франції, Ф. Годлера (1853–1918) у Швейцарії, В. Васнецова (1848–1926) у Росії.

На початку ХХ ст. в межах символізму та стилю модерн виник інтерес до історико-міфологічного жанру як певного тематичного відгалуження історичного жанру. Слід відзначити, що він не був новим у мистецтві, проте наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. він отримав оновлення і набув суттєвої популярності, щоправда у своєрідній формі. Його прихильниками були Г. Моро, М. Дені, В. Васнецов, М. Врубель. У скульптурі та графіці в роботах таких майстрів, як А. Майоль, А. Бурдель, С. Коньонков, П. Пікассо історико-міфологічний жанр отримав нове переосмислення.

Значний вплив на розвиток історико-батального жанру здійснила Російська імператорська академія мистецтв, що виховала плеяду відомих художників-баталістів. Цією школою керували досвідчені майстри, однак протягом усього часу батальна картина зазнавала суттєвих змін: класичний канон лише опосередковано впливав на творчість майстрів, художники все більше були схильні давати власну інтерпретацію зображуваних військових подій, прагнучи до їх правдивого реалістичного відображення.

Реформатором батальної картини в Росії став В. Верещагін (1842–1904), який сам був офіцером, учасником бойових дій, що на противагу майстрам академічної школи привніс в історичний жанр емоційність і реалістичність, що суттєво відрізняло його твори від помпезних робіт академістів. В. Верещагін показав у своїх полотнах реальну, антигуманну сутність війни, важкість солдатської служби, скромну велич ратного подвигу [115, с. 126].

Слід зазначити, що становлення історичного жанру в українському живописі припадає на другу половину ХІХ ст., змістовно-стилістичні риси якого визначили прискорення історичного процесу, глибокі економічні та соціальні зрушення. Наприкінці ХІХ ст. українське малярство визначала культурна ситуація, яка виникла в результаті звернення українських митців та інтелігенції до національно-культурних традицій і народної творчості. Поєднавши традиції класичного академічного мистецтва та досягнення реалізму, українське образотворче мистецтво відгукнулося на нові демократичні ідеї, що знайшли своє втілення в різних жанрах, зокрема в історико-батальному, хоча в умовах

реакційної політики російського самодержавства щодо історичної тематики, зокрема національної, до неї зверталися значно менше, ніж до портрета, пейзажу, побутового жанру.

Одним з видатних представників пізнього покоління баталістів був Ф. Рубо (1856–1928) – український художник французького походження, який народився в Одесі. Він був майстром панорамного живопису та батальних станкових картин. Задуми своїх історичних картин Ф. Рубо бачив у панорамному живописі, який давав змогу значною мірою охарактеризувати монументальність ідеї і змісту, широко відобразити знаменні події воєнної історії. У своїх панорамах («Оборона Севастополя», «Бородінська битва») Рубо певною мірою повторював багатофігурні композиції баталій першої половини XIX ст. з їх широким охопленням зображуваних подій і передачею напруги самої битви. Але в роботах Ф. Рубо вже немає пафосу, відсутній репрезентативний показ події.

Велику серію полотен на тему війни створив відомий художник-баталіст М. Греков (справжнє ім'я М. Т. Мартищенко). М. Грекову імпонували великі розміри творів його вчителя Ф. Рубо, що давали змогу показати панорамні краєвиди, групи людей, природні рухи коней, сцени битв. Але у своїй творчості Греков був більше схильний до картинної замкненої композиції, із живописним зображенням героїв і навколишнього пейзажного простору.

Мистецтво М. Грекова знайшло своє продовження в діяльності Студії військових художників, що носить його ім'я, організованої в 1934 році. Спочатку студія виконувала суто навчальні функції, об'єднуючи художників-аматорів із числа військових. З 1940 року її склад значно збільшився за рахунок професіоналів, перед якими стояли завдання створення вагомих полотен, відображення воєнних подій у дусі реалістичних традицій російського батального живопису.

У живописі українських художників на зламі XIX–XX ст., як зауважує О. Бардаш, за історичних обставин реакційної політики російського самодержавства в ставленні до національних культур народів, що входили до складу Російської імперії, історичну тему розробляли значно менше, на відміну

від побутового й пейзажного жанрів, та й то переважно учні Петербурзької академії мистецтв у майстерні І. Рєпіна (1844–1930). Останній пропонував своїм учням українського походження: С. Васильківському, О. Мурашку, О. Сластіону, М. Самокишу, П. Мартиновичу, Ф. Чуприненку, М. Пимоненку, І. Шульзі та ін. – обирати для конкурсних робіт сюжети з української історії. Здебільшого історична тематика концентрувалася навколо героя періоду козаччини, щоб показати його роль як захисника народу, шукаючи аналогії його військових змагань з подвигами народу в сучасній національно-визвольній боротьбі [36, с. 319]. Художники відображали яскраві епізоди боротьби українського народу з польськими поневолювачами, турками тощо.

Зразком втілення тематики історико-батального жанру впродовж більше ніж століття залишалися твори І. Рєпіна, у яких митець розкривав сюжети з історії українського народу. І. Рєпін, який народився в Україні та чия мати була українкою, вони були особливо близькими. Це його картини на українську історичну тематику: «Гайдамаки» (1902), «Мотря Кочубеївна», «Чорноморська вольниця» (1908), «Залишки запорізької фортеці в Покровську», «Козацькі могили», «Козак у степу» й ін.

Загальносвітове визнання отримало його полотно «Запорожці пишуть листа турецькому султанові», матеріали для якого митець збирав, подорожуючи здебільшого півднем країни. Етюди художник писав у станиці Пашківській на Кубані, у Катеринославі та в маєтку Качанівка Чернігівської губернії. При створенні композиції консультантами І. Рєпіна були видатний український історик та етнограф М. Костомаров, історик і письменник Д. Яворницький, колекціонер козацьких старожитностей В. Тарновський. Розпочата в 1880 році та закінчена в 1891-му монументальна картина довжиною 3,58 x 2,03 м стала центром експозиції персональної виставки художника 1891 року. Як слушно підкреслює Є. Козловська, «значення цієї картини для українського історичного живопису й розвитку української національної свідомості важко переоцінити. Митцеві вдалося поєднати побутову та психологічну достовірність зображення з епічним монументалізмом полотна і створити високоідейний художній твір, що

оспівував героїку українського минулого. Полотно набуло статусу живописного зразка для багатьох українських передвижників, які почали активно працювати із цією тематикою» [95, 61].

Картина «Запорожці...», нині відома у двох варіантах, один з яких міститься в Державному російському музеї в Санкт-Петербурзі, інша – у Харківському художньому музеї. Вона стала засадничим твором українського історичного жанру й надовго визначила шляхи подальших шукань українських митців у відтворенні вітчизняної історії.

Важливо відзначити, що Ф. Рубо та І. Репін, які прославились своїми історичними полотнами, підготували немало учнів, продовжувачів історичного живопису. Багато з них були випускниками київської рисувальної школи М. Мурашка (1844–1909), які згодом вдосконалювали свою майстерність у стінах Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі – єдиної в той час на теренах Російської імперії. Це С. Васильківський (1854–1917), А. Сластіон (1855–1933), М. Пимоненко (1862–1912), О. Мурашко (1875–1919), Ф. Красицький (1873–1944), І. Їжакевич (1864–1962), М. Івасюк (1865–1937), П. Чирко (1859–1928), І. Шульга (1889–1956), П. Холодний (1876–1930), М. Самокиш (1860–1944), С. Чуприненко (1870–1933). У 1907–1910 рр. в Академії навчався видатний український майстер-живописець Ф. Кричевський (1879–1947), у подальшому заслужений діяч мистецтв УРСР, який був учнем і І. Репіна, і Ф. Рубо [115, с. 126].

Необхідно підкреслити, що тематика козаччини в українському живописі пов'язана з культурницько-романтичною течією народництва, яка об'єднувала знавців і збирачів матеріальної і духовної народної культури, звичаїв, традицій, фольклору. Відповідно козаччина стала уособленням «золотого віку» української історії, а образи козаків набували виключно героїчного та романтизованого характеру. Вони втілювали кращі моральні риси українського народу, репрезентуючи цінності свободи, незламності духу й героїзму. Це все формувало засади історико-батального жанру та в подальших етапах розвитку українського мистецтва слугувало вираженням того «незручного» для

радянського офіціозу семантичного поля національно-культурної ідентичності, від якого намагалися позбутися будь-якими методами ідеологічного впливу.

Зазвичай до історичних тем зверталися також живописці, що за покликанням і практикою були майстрами побутового жанру, пейзажистами. Для сюжетів картин вони часто брали окремі епізоди, у яких нерідко переважав побутово-етнографічний погляд. Більшості творів властива певна романтизація у відображенні історичної давнини [94, с. 41].

Низку історичних картин створив зокрема видатний український живописець С. Васильківський (1854–1917), один з фундаторів українського національного пейзажного стилю в живописі. Йому належать роботи «Козачий пікет» (1888), «Сутичка запорожців із татарами» (1892), «Козаки в степу» (1905), «Чумацький Ромоданівський шлях» (1902), «Запорожець у розвідці» (1917), «Похід козаків» (1917). Твори С. Васильківського надають приклади органічного поєднання національного пейзажу з історичними сюжетами з козацької минувшини, що він здійснив й у монументальному живописі, створивши художнє оздоблення будинку Полтавського земства (архітектор В. Кричевський), де виконав композиції «Чумацький Ромаданівський шлях», «Козак Голота» й «Обрання полковником Мартина Пушкаря». На думку дослідників, митець прагнув передати передусім дух відображуваної історичної доби, національні риси її побутово-емоційного колориту. Типовим сюжетом у творах художника є зображення озброєного козака на коні в степу або групи козаків, які несуть сторожову службу, відпочивають чи рухаються степом у кінному поході [49, с. 32].

Особливого значення набув ілюстрований Васильківським у співавторстві з художником М. Самокишем альбом «Із української старовини», де представлені різні типажі козаків, сюжети із козацького життя та побуту, а також визначні особистості української історії та культури. Малюнки С. Васильківського були виконані аквареллю. Їх доповнювало декоративне обрамлення М. Самокиша, який майстерно сплітав їх у цілісну композицію [173, с. 87]. Альбом виявився справді унікальним виданням, яке, переживши століття

(було перевидане у 2009 р.), в усі часи залишалося зразком для виконання ілюстративних матеріалів [192, 119].

Українська старовина та національні особливості народного побуту були відтворені в живописі художника-етнографа О. Сластіона (1855–1933). Працюючи над серією ілюстрацій до «Гайдамаків» Т. Шевченка впродовж 1883–1886 рр., він створив велику колекцію замальовок пам'яток української старовини та галерею портретів кобзарів, у процесі роботи над якими задумав серію ілюстрацій до українських історичних пісень та народних дум. О. Сластіон є автором історичних полотен «Проводи на Січ» (1898), «Миргород» (1901). Картина «Проводи на Січ», що свого часу з великим успіхом експонувалася на виставці Товариства південноросійських художників в Одесі, зараз зберігається в колекції Харківського художнього музею. Ідеал козацької звитяги, уславлений народною думою, історичною піснею, легендою, поставав в образотворчій спадщині О. Сластіона ідеалом героїчного.

Майстер реалістичного жанрового живопису М. Пимоненко (1862–1912), якому був притаманний інтерес до народного побуту, як і С. Васильківський, вмів поєднати поетичний національний пейзаж з історичною тематикою. Його полотна «У похід» (за піснею «За світ встали козаченьки») та «Повернення з походу» свідчать про знання української етнографії та пісенного фольклору.

Автором творів, що несуть у собі історичний підтекст, був також М. Мурашко (1844–1909), відомий як засновник приватної Київської художньої школи, що відіграла важливу роль у розвитку національного образотворчого мистецтва і художньої освіти в Україні, зокрема в розвитку історичного жанру живопису. До його визнаних робіт відносять портрети відомих історичних постатей: Т. Шевченка, П. Могили та ін., а також картини «Дніпро», «Над Дніпром», створені в останньому десятилітті XIX ст. Учні його художньої школи – племінник О. Мурашко (1875–1919) та внучатий племінник Т. Шевченка Ф. Красицький (1873–1944) – згодом стали студентами майстерні І. Рєпіна в Петербурзькій академії мистецтв, по закінченні якої написали конкурсні твори на історичні сюжети: О. Мурашко присвятив козацькій добі картину «Похорон

кошового» (1900), за яку одержав звання художника, Ф. Красицький – «Гість із Запоріжжя» (1901), у якій майстерно показав народний побут козацької давнини.

Характеризуючи загальні тенденції, притаманні живопису загалом і виокремлюючи їх для історичного жанру, дослідники відзначають, що впродовж XIX ст. в образотворчому мистецтві простежуються тенденції реалістичного відображення дійсності. Чітко окреслились жанри станкового живопису, зокрема історичний. Суспільні зрушення, прагнення до національного визволення стимулювали створення картин на теми української історії. Живописці ставили перед собою мету пробудити історичну пам'ять, національну свідомість, утвердити думку про цінність і значимість героїчної історії, у картинах на історичну тематику віддзеркалювали важливі проблеми сучасності, долю країни, народу. Історичний жанр в українському живописі другої половини XIX і початку XX ст. став дуже багатозначним явищем, викликаним глибокими соціальними причинами, посиленими завдяки зростанню та напруженню визвольної боротьби українського народу [36, с. 319].

На хвилі національно-культурного руху в Україні в кінці XIX ст. в суспільстві сформувалася потреба в сучасному національному стилі. Свідомо осмислене звернення до своїх історичних коренів, художніх традицій, на якому ніколи раніше спеціально не акцентували, стало надзвичайно важливою віхою в історії української культури, відображаючи широке суспільне визнання її ідейної і художньої специфіки, прагнення української спільноти до своєї культурної ідентифікації. Стиль творів паризької групи митців, які об'єдналися під проводом М. Бойчука, був відповіддю на нагальну потребу часу в подальшому художньому розвитку України. І хоч перші кроки в неовізантійському напрямі зробили попередники (Ю. Панькевич, М. Сосенко), концептуального характеру йому надав М. Бойчук, зробивши неовізантизм одним з нових визначних мистецьких явищ у художньому житті Європи [174, с. 12].

Історичне минуле українського народу наприкінці XIX – початку XX ст. стало провідною темою у творчості І. Їжакевича, учня М. Мурашка. Серед його картин на історичну тематику – твори, присвячені періоду Київської Русі: «Кий,

Щек, Хорив і сестра Либідь» (1907), «Онуфріївська вежа», «Аскольдова могила», «Спас на Берестові», «Володимирська гірка». У 20–30-х роках ХХ ст. І. Їжакевич написав кілька картин на тему боротьби українського народу, зокрема «Гайдамаки під Уманню» (1939). Художнє зібрання зберігає його мистецьку працю, яка ілюструє історичні події, пов'язані з повстанням селянина Мухи в 1490–1492 роках [192, с. 122].

На межі ХІХ – на початку ХХ ст. посилення уваги до історичного минулого України зумовило появу значної кількості полотен, що засвідчили існування української історичної картини як окремого явища образотворчого мистецтва. До нього долучилися, збагативши український національний живопис, М. Івасюк, П. Чирко, Г. Крушевський, Ілля Шульга, Іван Шульга, С. Чуприненко, П. Холодний та інші митці.

Так, М. Івасюкові (1865–1937) належать картини «Богдан Хмельницький під Зборовом» (1893), «Битва під Хотиним» (1903), «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва» (1912), у яких автор створив образ видатного історичного діяча – українського гетьмана Б. Хмельницького як непересічної особистості.

Низка творів на історичні теми належала П. Чиркові (1859–1928), який також був вихованцем Київської художньої школи М. Мурашка та Петербурзької академії мистецтв. У картинах «Запорожець» і «Бандурист» художник створив типологічні портрети, які узагальнювали образи провідних героїв козацьких часів. У 1910-ті роки цей художник написав велике полотно «Смерть Мазепи у Бендерах», у якому зобразив останні дні життя славного гетьмана України як один із завершальних етапів історії козацтва.

Історичну панораму козацького життя в образотворчому мистецтві наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. доповнюють твори Іллі Шульги (1878–1938) «Козацька розвідка на селі» (1910-ті рр.), «Українські повстанці» (1913) та Івана Шульги (1889–1956) – «Козаки пішли» (1909) та «Похід запорожців»; Ф. Чуприненка – «У похід збираються» (1906), «Через Ненаситецький поріг на Січ» (1910), К. Маковського «Запорозький козак» (1884), Ю. Брандта

«Повернення козаків з перемогою» (кін. XIX ст.), «Пісня перемоги» (1870), «Козак на коні» (1910), Ю. Коссака «Козак зі здобиччю» (1884), «Зустріч Богдана Хмельницького з Тугай-Бєєм» (1885), Г. Крушевського «Тривога» (1899).

До визначних пам'яток історичного живопису першої третини XX ст. належать роботи І. Іванця (1893–1946), які представляють західну школу живопису. Збережені твори художника періоду 1914–1930-х років дають можливість окремо дослідити цю гілку батального жанру українського живопису. У радянському мистецтві батальні теми, сюжети та образи спочатку відіграли певну роль у реалізації так званого плану монументальної пропаганди, а в 1920-х роках – у розвитку історично-героїчного напрямку в живописі «революційного авангарду». У галицькому живописі кінця XIX – початку XX ст. батальний жанр розвивався під помітним впливом польського академічного мистецтва (Краківська і Варшавська художні академії, приватні живописні школи у Львові та ін.), але з початком Першої світової війни, особливо з активізацією національно-визвольного руху, у західноукраїнській баталістиці все більше помітними стають акценти української національної і західної модерністської творчості, що простежуємо на прикладі робіт І. Іванця [162, с. 91]. Талант художника засвідчує той факт, що на момент навчання І. Іванця у львівській школі-майстерні він уже написав такі відомі полотна, як «Грюнвальдська битва» (1910), «Атака гусар під Віднем» (1912) та ін. Проте згодом, передаючи у своїх творах уже цілком реальні враження і події, І. Іванець буде враховувати, що в Першій світовій війні змінився характер баталій, зокрема зникла їхня панорамність, масштабність, певна «театральність», колишній барвистий одяг військових був змінений на сірі польові однострої. Ці історичні реалії суттєво змінювали завдання митця-баталіста, оскільки велич і трагізм війни тепер потрібно було відтворювати новими засобами [162, с. 93].

Видатним представником історичного жанру також західної школи українського живопису був А. Манастирський (1878–1969), який навчався у Львівській художньо-промисловій школі на відділенні декоративного живопису

(клас В. Рибковського), а потім у Краківській академії мистецтв, що на початок ХХ ст. була одним із кращих мистецьких навчальних закладів Європи.

У своїх картинах А. Манастирський часто історичну частину композиції поєднував з пейзажем для створення загального настрою картини, як наприклад, «Прощайте, товариші» (1917), «На могилі» (1916). Художник захоплювався героїчним історичним минулим України, таке ставлення до козаччини помітне в численних живописних і графічних творах «Запорожець» (1934), «Розвідник» (1955), «Козаки в степу» (1956), «Козаки в поході» (1956) тощо), де художник зображає козаків як мужніх і сміливих оборонців рідної землі. Деякі картини митця безпосередньо пов'язані з народною творчістю, що засвідчують їхні назви, для яких митець використав перші рядки із пісень [95, с. 63].

Новий погляд на українську історичну картину започаткував П. Холодний-старший (1876–1930), який звернувся до сюжетів Київської Русі в полотнах «Княжий город», «Похід князя Ігоря на половців», «Похід Ігоря на Царгород», «Князь Галич» та ін. У 1910-ті роки, після відвідання Українського музею у Львові, Петро Холодний захопився старовинним українським малярством, іконою та давніми живописними техніками. Тож з 1916 року він застосовував до модерних релігійних та світських картин традиційну іконописну техніку, надаючи їм візантійської стилістики. Поряд із творами М. Бойчука та О. Новаківського картини П. Холодного започаткували в тогочасному образотворчому мистецтві український національний стиль – неовізантинізм.

У творах іншого видатного українського художника-баталіста М. Самокиша (1860–1944) знайшла відображення військова історія України, зокрема тематика козацької доби. Основи батального живопису М. Самокиш опанував у Російській імператорській академії мистецтв у класі батального живопису професора Б. Віллевальде. На той час в Академії мистецтв панував культ ретельно виписаної, закінченої у всіх подробицях картини. Керівник майстерні дотримувався суворих художніх поглядів, але молодь почувалася

поряд з ним вільно, він умів підтримувати таланти, розвивати нахили своїх учнів [52, с. 359].

Мистецька спадщина М. Самокиша різноманітна за жанрами й тематикою, хоча провідним для творчості є саме історико-батальний жанр. Він був обраний академіком живопису (1890) і дійсним членом Імператорської академії мистецтв (1913), отримав звання заслуженого діяча мистецтв РРФСР (1937), став лауреатом Сталінської премії другого ступеня (1941).

Працюючи з 1928 року в Харкові, М. Самокиш написав низку відомих батальних композицій з історії України, як-от: «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва 1648 року» (1929), «Бій під Жовтими Водами», «Абордаж турецької галери запорожцями» (1930), «Бій Івана Богуна під Монастирищем у 1653 р.» (1931), «Похід запорожців на Крим» (1934), «Руйнування Батурина Меншиковим», «Кость Гордієнко нищить драгунів Кемпеля», «Бій Максима Кривоноса з Яремою Вишневецьким» (1934), «Бій під Царичанкою (1909)», «Розгін демонстрації в Києві 1914 р. у соті роковини від дня народження Т. Шевченка», «Царські жандарми везуть Шевченка на заслання» (1938). Слід зазначити, що у 1930-х роках, у довоєнний період, спостерігалось майже цілковите зникнення сюжетів на тему героїчної козацької епохи із тематики станкового живопису, і чи не останніми картинами на цю тему стали полотна саме М. Самокиша.

Крім художнього обдарування і володіння відповідною технікою, М. Самокиш мав необхідний для художника-баталіста воєнний досвід, оскільки він був свідком російсько-японської війни 1904–1905 років, під час якої зробив багато замальовок, написав численні етюди. Перебуваючи в театрі воєнних дій, він, як очевидець, отримав досвід, що надав його творам виняткової реалістичності. Свої особисті враження від воєнних дій митець відобразив у творах «Війна 1904–1905. Із щоденника художника» (1908), присвячених російсько-японським подіям, та «Велика війна в образах і картинах» (1915), яка була створена під враженням від перебування на Західному і Кавказькому фронтах.

Епізоди національно-визвольної боротьби українського народу під проводом Б. Хмельницького художник задумував як жанрові композиції, наприклад «Запорожці обідають» (1917), де сцена трактується як побутовий мотив.

Батальні сюжети становлять також значну частину графічної спадщини М. Самокиша, він був визнаним рисувальником та акварелістом. Його роботи, виконані в цих техніках, є взірцем академічної майстерності. Це окремі аркуші та книжкові ілюстрації, яких він створив до кількох тисяч. Серед книжкових ілюстрацій вагомий вміст належить творам на тему історії козацтва, зокрема «Дума про Джуру», «Тарас Бульба» М. Гоголя.

М. Самокиш був також талановитим анімалістом. Він прекрасно знав коней, зображаючи їх вільно в русі. Його багатофігурні динамічні композиції, створені у своєрідній манері, неможливо сплутати із жодним іншим художником. Видатний художник-баталіст мав великий вплив на розвиток мистецтва й формування та розвій мистецької школи історико-батального живопису в Україні.

Твори історичного жанру були наявні в доробку одного із найвідоміших українських художників, динамічного живописця, носія високої культури, який стояв біля джерел національного стилю в мистецтві, першого ректора Української академії мистецтв Ф. Кричевського (1879–1947). У 1932 році він представив твір «Довбуш», присвячений легендарному народному месникові, герою карпатських легенд. Тривожно-драматичне колористичне рішення картини в червоно-брунатних тонах із вкрапленням білого, фризоподібна площинна композиція, плавність уповільнених «наспівних» ритмів тяжіють до народного епосу – зосередження «історичності» у всіх її проявах. Наступне полотно майстра – історична композиція «Переможці Врангеля» (1934–1935), у якій трьох бійців, як тріаду, традиційну для фольклорно-епічних творів, він розміщує в центрі своєї композиції. Їх велетенські постаті, які височіють над горизонтом, неначе гори, по-античному прекрасні, а ретельно продумана композиція і нечисленні відібрані деталі, знакові та символічні, поєднують у

творі реальність і міф, метафору й асоціативність. Твір Ф. Кричевського демонструє можливості неоповідального, нетрадиційного, іншого способу відтворення історії в живописному творі [131, 126]. Композиції картин з низьким горизонтом і великими щодо формату фігурами є символічними, вони демонструють можливості неоповідального, нетрадиційного способу відтворення історії в живописному творі [115, с. 126].

Повертаючись до питання започаткування національного стилю в мистецтві України, зазначимо, що серед кількох його варіантів, які запропонували різні художники й архітектори, що по-різному трактували його національні джерела, особливо вирізняються концептуальні спрямування Г. Нарбута (модерна інтерпретація українського бароко), М. Бойчука (візантійські корені), Я. Струхманчука (ренесансна основа), В. Кричевського (українське народне мистецтво).

Слід наголосити, що ще у 20-ті роки ХХ ст. простежувались два шляхи живописних орієнтацій, один з яких зосереджував увагу на подальшому розвитку традиційного реалістичного живопису. Прихильники академізму підтримували усталені канони, адже вважали, що живопис – це насамперед дзеркало реальної дійсності. Водночас існував інший горизонт бачення живопису: під впливом європейського мистецтва початку ХХ ст. художники були націлені на усвідомлення новітньої мистецької думки та «творчість пліч-о-пліч із часом», на умовність мистецтва. В еволюції українського живопису значну роль відіграли історичні події, такі як національно-визвольна боротьба, завдяки якій у творчості художників здебільшого почала прослідковуватись національна ідентичність [99, с. 2]. Загалом, 20–30-ті роки ХХ ст. в українському мистецтві, попри складність і неоднозначність політичних процесів у республіці, вирізняються високою продуктивністю, відбувається стрімкий розвиток його творчих галузей. У цей період утверджуються імена поетів П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, Л. Первомайського, з'являються літературні твори Ю. Яновського, П. Панча, І. Ле, А. Головка, театральні п'єси І. Кочерги, О. Корнійчука, І. Микитенка. Всесвітньої слави набувають

кінофільми О. Довженка «Земля», «Арсенал», «Щорс», всенародне визнання отримує кінострічка І. Савченка «Богдан Хмельницький». В українському музичному мистецтві постають імена В. Лятошинського, Л. Ревуцького, К. Данькевича, Г. Верьовки, В. Косенка, А. Штогаренка, П. Козицького. Оперна сцена дивувала високою обдарованістю і виконавською майстерністю М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, О. Петрусенко, Б. Гмирі. У драматичному театрі працювали незабутні А. Бучма, Г. Юра, Н. Ужвій, І. Мар'яненко, Ю. Шумський, Лесь Курбас торував нові шляхи в режисурі. Активні процеси відбувалися в образотворчому мистецтві. Починаючи з 20-х років в Україні утворилася низка мистецьких угруповань художників: АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України), АХЧУ (Асоціація художників Червоної України), ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України), ОММУ (Об'єднання молодих митців України) й ін. Всі вони були представлені відомими майстрами, високопрофесійними художниками [132, с. 8]. Одна із найбільш відомих організацій – АХЧУ – була утворена в 1923 році. До неї входили Ф. Кричевський, І. Їжакевич, М. Козик, К. Трохименко, І. Шульга, С. Прохоров й ін. Вони проголосили творче кредо правдивого відображення сучасності. АРМУ, до якої входили М. Бойчук і його творчі побратими, було сформовано 1925 року. Асоціація проголошувала боротьбу «за якість, за рівень мистецької культури, за вихід українського радянського мистецтва з глухого провінціалізму»; наголошувала на необхідності розвивати виробниче та декоративно-ужиткове мистецтво. На виставках АРМУ, поряд із реалістичними полотнами, демонструвала роботи, створені в руслі течій тогочасного західноєвропейського мистецтва, зокрема роботи В. Пальмова, М. Шехтмана, були також представлені стильні роботи бойчукістів. Одеське Художнє товариство імені К. Костанді, створене у 1922 році, об'єднало таких відомих майстрів, як О. Шовкуненко, П. Волокидін, П. Васильєв, Є. Буковецький та ін. Воно ставило за мету пошуки нових шляхів розвитку образотворчого мистецтва. ОСМУ представляли Л. Крамаренко, І. Плещинський, Д. Шавикін, І. Жданко, Ю. Садиленко, І. Штільман. Вони також сказали своє вагоме слово в мистецтві.

Загалом же організація закликала до «проймання творчості ритмом та динамікою революційної конструктивної доби, виявлення соціальної функції твору та боротьби за високу якість його». В Україні організовували численні художні виставки із дуже різноманітними творами. Також українські художники брали участь у Всесоюзних і закордонних виставках (виставка сучасної гравюри у Флоренції, 1927; сучасної української графіки в Брюсселі, 1927; сучасної графіки в Амстердамі, 1929; Бієнале у Венеції, 1928, 1932) [132, с. 11].

Відзначено, що на початку 20-х років, у складний постреволуційний період, основними в образотворчому мистецтві були його найбільш активні галузі – монументальне мистецтво й графічні агітаційно-масові художні твори, плакати. Нерідко в цих галузях працювали художники-станковісти: Д. Шавикін, А. Петрицький, М. Дерегус, М. Рибальченко. Самі ж станкові твори здавалися тоді недостатньо масштабними та промовистими у відображенні «величі часу». Але вже із середини 20-х років послідовна плідна діяльність, висока майстерність і наполегливість утвердили цю галузь мистецтва непересічними творами в станковій картині, портреті, пейзажі. З'являються знамениті «Інваліди» А. Петрицького (1924), «Відпочинок» О. Столяренка (1927), «Жіночий портрет» П. Волокидіна (1930–1931), «Автопортрет в білому кожусі» Ф. Кричевського (1926–1927). Д. Крайнев пише свою відому картину «Кадри» (1925), М. Бурачек, А. Петрицький створюють майстерні серії пейзажів [132, с. 96–107].

На початку 30-х років всі творчі угруповання об'єднуються в одну організацію – Спілку художників України, діяльність якої підпорядковується владним структурам. Новий етап розвитку українського живопису, який пов'язують з постановою ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-мистецьких організацій» (1932), з Першим розширеним пленумом оргбюро Спілки радянських художників УРСР (1933) і Першим з'їздом Спілки радянських письменників (1934) [87, с. 286], орієнтовно тривав до середини 50-х років. Саме цими законодавчо-нормативними документами українське мистецтво поетапно й повністю вкладається в межі соцреалізму та потрапляє під жорстке

підпорядкування ідеологічного диктату. Реалістичний метод є об'єктивною історичною категорією, засобом відображення дійсності, зрозумілим неупередженому глядачеві. Що ж до визначення «соціалістичний», то тут ідеться про зміст, характер якого був зумовлений ідеологічними настановами часу.

Важливим організаційним заходом уряду від моменту утворення творчих спілок стало державне фінансування, спрямоване на розвиток культури. А оскільки почало формуватися держзамовлення, то воно автоматично визначило зміст вимог, які ставили перед художником. Насамперед це була вимога реалістичного відображення дійсності, що, своєю чергою, автоматично запускала в дію універсальний, позасоціологічний закон естетики, за яким зміст зумовлює форму художнього твору. Тому художники, які зверталися до правдивої образотворчості, логічно й без примусу ззовні ставали на реалістичний шлях. Їм ставало доступним відображення всієї різноманітності та багатства реального світу, принади буття, що знаходило вияв у розвитку жанрів: побутового, історичного, портретного [87, с. 287].

У цей період в образотворчому мистецтві з'являється поняття тематичної картини, зумовленої насамперед програмністю та ідейністю. Саме тематична картина становила найвищий етап розвитку живопису, часто об'єднуючи в собі риси інших жанрів і вимагаючи досконалої авторської майстерності. Не був винятком щодо цього й український живопис. Власне, тематична картина стала провідною в означений період, найповніше відбивши в собі засадничі риси епохи й особливості станкового живопису як виду мистецтва. Головною ознакою розвитку живопису від 1934 року стало остаточне розмежування реалізму й авангардистських напрямів; і, по-друге, максимальна реалізація потенційних можливостей представниками академічної школи, чого вони були частково позбавлені в 1920-х роках [87, с. 288].

Загалом поняття тематичної картини в радянському мистецтвознавстві поступово утверджувалося як виразник твору глибокого ідейного та суспільного спрямування. Основні характеристики для подібних композицій передбачали

актуальність, сучасність проблематики, підкреслену громадянськість в оцінці позитивних явищ соціалістичної дійсності, активність суспільного впливу та втілення головних ідейно-політичних і соціально-етичних проблем свого часу з позицій соціалістичного реалізму.

Жанрова картина, сповнена пафосу боротьби й праці радянської людини, наближалася до високої ідейно-художньої тематики історичного живопису. Повсякденне життя пересічних трудівників художники розглядали в їх історичному значенні. Тобто можемо стверджувати, що відбувалася підміна естетичних категорій, а змістовно в сюжети картин вкладали штучно сформовані ідеї, сповнені ідеологічної патетики.

1939 року затверджують державні сталінські премії, у яких потрібно було бачити, окрім визнання заслуг та успіхів окремих майстрів, ще й керівні вказівки на те, які види мистецтва і які жанри становлять головний інтерес, які художні прийоми й засоби найліпшим чином відповідають очікуванням владних органів. Одним із перших її лауреатів став М. Самокиш за полотно «Перехід через Сиваш» (1935). Також в ієрархії офіційних тем в українському мистецтві одне з провідних місць від середини 1930-х років посідає «Шевченкіана», стимульована широким державним святкуванням 125-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. Поряд із «Ленініаною» вона збереже своє місце в образотворчості й у подальші десятиліття, віддзеркалюючи не тільки інтерпретацію образу й творчості поета, а й візії національної культури, її місце в радянській системі [169, с. 277].

І хоч український авангард на початку 30-х років був заборонений, він залишив яскравий слід у вітчизняному мистецтві. Його ідеї та знахідки використовують і сучасні українські художники, які працюють в умовах повної свободи творчості. Це було надзвичайно різноманітне явище, що стало джерелом багатьох течій першої половини ХХ ст.: експресіонізму, кубізму, абстракціонізму, сюрреалізму, сприяючи заглибленню у внутрішню сутність буття, його суперечливий характер [131, с. 236].

Популярність батального жанру художньої творчості зростала впродовж тривалого часу, у річці кількох великих періодів розвитку світового мистецтва,

і, відповідно, була позначена певними світоглядними й естетичними домінантами. Серед них найбільш стійкими, тривалими в часі й актуальними можна виділити дві. Перша домінанта умовно може бути названа «меморіальною», оскільки формували її події, віддалені в часі, історичні факти, а також міфи й легендарні образи, покликані впливати на виховання героїчних, патріотичних і національних ідеалів суспільства. Другу – наповнювало, як правило, сучасне звучання, внаслідок чого особливо актуальними ставали завдання і засоби фіксації подій сьогодення, популяризація звичаїв та героїзму сучасників [162, с. 92].

У перші повоєнні роки провідною темою, що визначила обличчя всього мистецтва, стала тема війни. Були написані «Чорноморці» В. Пузиркова (1947), «Партизани» С. Отроценка (1947). Навіть тема мирної праці так чи інакше була пов'язана з воєнними спогадами, як у картині О. Максименка «Господарі землі» (1947). Згодом воєнна тематика поєднувалася з відображенням трудових буднів країни, з'являючись здебільшого у творчості учасників війни, особливо тих, хто закінчував художній інститут у повоєнний час [87, с. 303]. Будучи для покоління, що пройшло через роки війни, цілком сучасною, тема війни поволі все далі відступала в минуле, водночас утверджуючись в історичному жанрі, справляючи на його розвиток відповідний вплив. Невипадково історичний жанр, що завжди відігравав провідну роль у справі патріотичного виховання, у період повоєнного десятиліття 1945–1955 років відзначився особливим піднесенням і був активно спрямований у сьогодення [87, с. 304]. У творчому житті митців, виборі теми, певного сюжету майбутнього живописного полотна помітну роль відігравали тематичні виставки. Вони становили більшість у переліку великих експозицій всесоюзного, республіканського та обласного формату. Промовистими були назви виставок: «Ми будуємо комунізм», «Радянська Україна», «На варті миру», «Земля і люди» тощо [157].

Основним наративом та естетичним концептом радянського мистецтва стали героїко-революційна тема й тема самовідданої праці на благо «комуністичного майбутнього». Значне місце посідала тема спорту й молоді,

«безмірно відданої ідеалам радянського суспільства». У цьому переліку періодично з'являлася своєрідно трактована історична тема боротьби українського народу проти різного роду «гнобителів». Асоціативно вона мала пов'язуватися з ідеологією революції та була «здебільшого розроблювана в єдиному руслі підготовки до відзначення» річниць від дня смерті чи дня народження Т. Шевченка. Основу таких художніх виставок представляли митці зрілі, визнані, здебільшого удостоєні званнями, нагородами, матеріальними благами [157, с. 279].

Прояви національної своєрідності в мистецтві зазнавали утисків у післявоєнні роки. Мистецтвознавча критика закидала українській тематичній картині національну обмеженість та наслідування художніх стилів європейських шкіл. «Рецидиви буржуазно-націоналістичних тенденцій» було виявлено у творах М. Дерегуса («Хмельниччина»), І. Шульги («Пісня запорожців»); реакційну романтизацію, оспівування патріархальщини – у пейзажах М. Глуценка, В. Мироненка, Г. Світлицького, С. Шишка. Західноукраїнських митців критикували за формалізм, відхід від радянської тематики та небажання приєднуватися до когорти радянських художників [108]. Водночас класичними з погляду історичного жанру стали ілюстрації М. Дерегуса до «Тараса Бульби» М. Гоголя, де художник створив виразні образи головних героїв. Художник зображує їх у критичний момент життя, коли сутність людини виявляється з граничною силою. У цей самий час він виконав ілюстрації до українських народних дум і пісень, що також відображають силу й міць українського нескореного духу [182, с. 233].

Доба «шістдесятництва» в мистецькій творчості гостро поставила актуальність самоусвідомлення власного «я», що тісно була пов'язана з національною самоідентифікацією. Українські художники цього періоду розробляли фольклорно-етнографічні мотиви, міфопоетику та історичну символіку. Переосмислюючи мистецтво «розстріляного відродження», авангарду та народне мистецтво, художники шукали можливості вийти за межі соцреалізму. Це стосувалося всіх галузей мистецтва [25, с. 16].

1970–1980-ті роки в українському образотворчому мистецтві знаменують собою складний і неоднозначний етап розвитку. З одного боку, як і в попередні часи, образотворче мистецтво перебувало в полоні комуністичної ідеології та постулатів соціалістичного реалізму. Художники повинні були виконувати державні замовлення до широкомасштабних тематичних виставок: полотна, естампи, скульптури з історико-революційними, військово-патріотичними й трудовими сюжетами. А з іншого – саме в цей період значно активізувалось спорудження пам'ятників і меморіальних архітектурно-скульптурних комплексів, при цьому багато з них мали високий художньо-професійний рівень, було побудовано значну кількість музеїв, постійно організовували художні виставки, зібрано цінні художні колекції широкої тематики з творів митців різних поколінь, які ввійшли сьогодні в золотий фонд українського образотворчого мистецтва.

Серед картин історичної тематики, які створили в цей період, варто виокремити такі характерні, як: «Устим Кармелюк» Л. Ходченка, «Коліївщина» В. Полтавця, «Дума про козака Голоту» М. Дерегуса, «По долинах і узгір'ях» В. Шаталіна та ін. [105, с. 96].

Особливого значення в контексті розвитку історичного жанру набула ідеологічно «вивірена» й «актуальна» тематика відзначення проголошення 300-річчя возз'єднання України з Росією і тема Великої Вітчизняної війни [69, с. 68].

Відповідні тези про особливу місію «великого російського народу» та про «возз'єднання українського і російського народів» були дороговказом радянським митцям для створення численних художніх творів у кінематографі, літературі, театрі, музиці та образотворчому мистецтві: кіно – режисер І. Савченко «Богдан Хмельницький», художня література – П. Загребельний «Я, Богдан», І. Ле «Хмельницький», П. Панч «Гомоніла Україна», Н. Рибак «Переяславська Рада»; театр – п'єса Л. Дмитерка «Навіки разом» (ставили практично всі театри України); музика – опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький»; образотворче мистецтво – М. Дерегус, живописне полотно «Переяславська рада», ілюстрації до роману Н. Рибак «Переяславська рада»;

М. Хмелько, картина «Навіки з Москвою» (про Переяславську раду); В. Савенков, «Посли Яна Казимира на прийомі у Богдана Хмельницького»; пам'ятник Богданові Хмельницькому в Чернігові, автори – скульптори І. Кавалерідзе, Г. Петрашевич та ін. У цих художніх творах домінуючим концептом козацького періоду в українській історії стало возз'єднання України та Росії, де Богдан Хмельницький поставав мудрим вождем, який вів український народ до возз'єднання з братнім російським народом, а поляків демонстрували заклятими та жорстокими ворогами українців. Такі мистецькі твори, з їхнім затвердженням трактуванням історичних подій, були типовим колоніальним продуктом, адже в них чітко простежувалась роль українців як «молодшого брата»: щоб вистояти та визволитися від польського гніту українство має звернутися за допомогою до «старшого брата», тобто до росіян. Відповідно, українські козацьких діячів з проросійською орієнтацією героїзували та возвеличували, а ті, які не підтримували Росію, поставали негативними героями [26, с. 287].

Серед митців, які творили в 50–70-х роках, одне із провідних місць належить М. Дерегусу, який успішно працював і як живописець, і як графік, був великим педагогом. Упродовж усієї творчості він активно експериментував у різноманітних техніках: олійного живопису, гуаші, акварелі, офорту, монотипії, літографії [42, с. 132].

У творчому доробку М. Дерегуса – ілюстрації до творів М. Гоголя, Т. Шевченка, Лесі Українки, Н. Рибак. Значне місце посідає серія станкових офортів «Українські народні думи та історичні пісні». Його майстерне проникнення в образи книги, знання епохи доносять до читача живі образи героїв минулого. Відповідно творчість М. Дерегуса стала сполучною ланкою між художніми традиціями періоду 40-х – початку 50-х років і другою половиною 50–70-х років, коли на зміну розгорнутій оповідності та побутовій достовірності ілюстрацій приходять узагальнено-символічні тенденції [42, с. 133]. До того ж, варто додати, що майстерня батального живопису М. Дерегуса в Харківському

художньому інституті стала засадничою у творчому визначенні В. Полтавця та становленні його як талановитого художника-баталіста.

Отже, підсумовуючи наведене, зазначимо, що історичний жанр має загальносвітові та національні витoki свого зародження і розвитку, що визначаються культурно-мистецьким та суспільним перебігом історичних подій, формуванням мистецьких шкіл, які експлікують сюжетно-тематичну спрямованість та технічно-образну майстерність виконання. Твори історичного жанру зумовлюються важливими конкретно-історичними подіями із життя країн і націй, які відбувалися в різні історичні періоди. Зародження і розвиток вітчизняного історичного жанру відбувалися в річищі становлення живопису під впливом європейських художніх течій і рухів, що, своєю чергою, сполучаючись із національною традицією, поставало своєрідним культурно-мистецьким явищем, яке відображало героїчні сторінки вітчизняної історії. Втрата національно-художньої самобутності та перелаштування мистецтва під ідеологічні кліше й канони естетики соцреалізму позначилися на тематичному спрямуванні робіт історичного жанру, що відбилося у формуванні «тематичної картини» радянської доби. Водночас у межах вузьких дозволених рамок творчості з'являються роботи, у яких художники зверталися до джерел української історії, представляючи незаангажовані образи визначних осіб та подій, що розгорталися довкола.

2.2. Освоєння художньої традиції В. Полтавцем у харківській школі батального живопису М. Деревуса

Формування художньої майстерності та творчої манери В. Полтавця як живописця і професіонала розпочалося з Харківського художнього інституту, хоча й до цього часу він мав вже певну підготовку й нестримний потяг до малювання. Відтак звернемося до ключових фактів життєвої біографії художника, аби виявити основні етапи, які вплинули на його становлення як майстра історичного жанру.

За даними автобіографії, Віктор Васильович Полтавець народився 11 січня 1925 року в селі Пологи Запорізької області (згодом м. Пологи). Батько майбутнього митця працював бухгалтером, що передалося сину потягом до навчання. Мати, яка займалася домашнім господарством, прищепила синові любов до творчості, адже вона була прекрасною кравчиною і вишивальницею, власноруч створювала неповторні речі – одяг та декор. Родина пишалася козацьким корінням та знала своє історичне минуле. За спогадами Віктора Васильовича, про походження власного прізвища в 1930-ті роки він дізнався від знаного українського історика, дослідника краю Д. Яворницького в Запорізькому художньому училищі, до якого він підлітком приїхав відвідати свого товариша. Д. Яворницький, який виступав там з лекцією перед студентами, при спілкуванні із залом пояснював походження прізвищ присутніх. Віктор дізнався, що його прізвище виникло завдяки полтавському козацькому куреню, який осів у запорізьких степах після знищення Катериною II Запорізької Січі. Отже, прізвище Полтавець, яке було поширене в цій місцині, вимовляли спочатку з наголосом на «а», згодом під впливом місцевої говірки наголос змістився на останній склад. Сімейна пам'ять і пам'ять жителів села свідчила, що засновником роду Полтавців був військовий писар Тиміш Полтавець, тож по-вуличному сім'ю в Пологах називали «Писарі».

Світ мистецтва юному Віктору відкрив шкільний вчитель малювання Генріх Іванович Цехановський – опальний політичний засланець 1930-х років, колишній студент Петроградського художнього інституту ім. І. Рєпіна (нині – Петербурзька академія мистецтва і архітектури ім. І. Рєпіна). Він прищепив любов до мистецтва всьому класу, звернув свою особливу увагу на учня, який робив копії олійними фарбами з репродукцій творів відомих художників настільки майстерно, що їх майже не відрізняли від надрукованих. Вчилися там й інші талановиті учні, проте після війни із хлопців класу В. Полтавця залишилося в живих тільки двоє, та й ті після важких поранень.

У роки Другої світової війни вісімнадцятирічного В. Полтавця призвали до армії. Дев'ять з половиною місяців він перебував на військовій службі, чотири

з яких провів на діючому фронті спочатку як рядовий, а потім як сапер. Після тяжких поранень та контузії був демобілізований і відправлений на Урал. Згодом подав документи до Харківського художнього інституту, куди був прийнятий на пільгових умовах як фронтовик. Відповідальність за нього взяв викладач Олексій Опанасович Кокель (1880–1956), який став для Віктора Васильовича наставником. Будучи випускником імператорської Академії мистецтв у Петербурзі, О. Кокель навчався в знаменитих художників кінця XIX – початку XX ст.: І. Рєпіна, Д. Кардовського, був продовжувачем традицій школи П. Чистякова. Як і його вчителі, О. Кокель прагнув прищепити своїм учням глибокі академічні знання. Однокурсники О. Кокеля в академії стали згодом не просто іменитими, а визначними художниками: І. Бродський, Л. Бруні, М. Греков, Б. Григор'єв, О. Гуро, А. Лентулов, Н. Фешин, П. Філонов, М. Шагал, В. Шуха, А. Яковлєв. Розвиваючи талант Віктора Полтавця, О. Кокель вчив конструктивному, художньому, пластичному рисунку, загадував багато рисувати за уявою, а в роботі з натури – майстерно узагальнювати й відбирати найсуттєвіше. Саме ці принципи залишились засадничими у творчості В. Полтавця [145, с. 78].

Визначаючись із фаховою спеціалізацією в Харківському художньому інституті, В. Полтавець вибрав провідним для себе історико-батальний жанр, що надавав можливість звертатися до найбільш значних тем з історії людства. Історичний жанр вимагає глибокого аналізу подій, що мають знайти своє втілення на полотні, а також високої художньої майстерності, адже, як правило, це масштабний динамічний твір з великою кількістю дійових осіб. Маючи інтерес до героїчного минулого України, сповненого історичних битв, визвольної боротьби, народних повстань, В. Полтавець став студентом майстерні батального живопису, якою на той час керував М. Дерегус – самобутній художник і талановитий педагог, про якого ми вже згадували вище.

В. Полтавець на все життя залишився вдячним своїм великим Вчителям, він зберіг дружбу з ними до останніх днів, любив їх згадувати, розповідав про них з теплотою, був продовжувачем їхніх традицій. І працював, працював

з натхненням, наполегливо, без упину, вбачаючи в цьому сенс свого життя. Треба відзначити, що В. Полтавець був вдячний не лише своїм наставникам, але й побратимам по майстерні: у творчому змаганні з ними, а згодом і багаторічній дружбі, він формувався як художник.

Студенти вступу 1944 року майже всі були демобілізованими з фронту солдатами, які, незважаючи на молодий вік, відчували себе дорослими чоловіками, воїнами, які пролили кров на полях Другої світової війни. Далеко не всім їхнім одноліткам поталанило повернутися з фронту та почати жити повноцінним життям. Тож радість спокою під мирним небом, можливість займатися улюбленою справою назавжди залишилась із ними. З великою жагою вони вчилися, з великою радістю і бажанням оволодівали складною професією художника-баталіста. Страшні пережиті події, пам'ять про загиблих товаришів не дозволяли їм кривити душею у творчості.

На той час Харків зберігав за собою ім'я одного із центрів розвитку образотворчого мистецтва, поряд з Одесою і Києвом він утвердився ще з початку ХХ ст. Саме в Харкові, попри потужний авангардистський рух 10–30-х років ХХ ст., з другої половини століття продовжували формуватися традиції реалістичного живопису, які були закладені у творчості І. Рєпіна, П. Левченка, М. Беркоса, С. Бєсєдіна, С. Васильківського, М. Ткаченка, О. Кокеля, М. Козика, М. Федорова, О. Любимова, С. Прохорова, М. Самокиша, М. Синякової, Г. Томенка, М. Уварова, М. Шаронова; графіків: В. Єрмілова, Б. Косарева, Г. Цапка та ін. Власне, творчість цих художників у своїй сукупності формувала витоки харківської школи живопису. Художнє життя зосереджувалося переважно довкола Харківського художнього інституту, який був одним із значимих радянських центрів професійної мистецької освіти [38, с. 13].

Окрім О. Кокеля та М. Дерегуса, в інституті викладали також такі знані художники, як С. Прохоров, Є. Світличний, Є. Єгоров та ін. Слід зазначити, що діяльність художнього інституту ґрунтувалася на традиціях харківської школи живопису, що мала певну історичну тяглість. Відтак дослідники відзначають, що ще в середині ХVІІІ ст. академік І. Саблуков при Харківському міському

колегіумі заснував «додаткові» художні класи. Вони мали велике значення для розвитку художньої культури на Слобожанщині, хоча ці класи не претендували на професійну підготовку митців, обмежуючись завданнями естетичного виховання. Їх існування протягом майже 25 років до певної міри зумовило той факт, що коли в Харкові на самому початку XIX ст. В. Каразін заснував перший в Україні університет, то в ньому вже проводили заняття із живопису, малюнку та історії мистецтва високоосвічені художники-викладачі. Тоді ж були утворені класи, які серед іншого включали художню підготовку, що базувалась на принципах академізму. Ситуація змінилась лише в другій половині XIX ст. із появою в Харкові кількох приватних художніх шкіл та студій [155, с. 105].

У художньому житті міста виділяється ціла низка талановитих майстрів, серед яких видатне місце належить Д. Безперчому (1825–1913), товаришеві Т. Шевченка по Академії мистецтв в Петербурзі, який навчався в класі К. Брюллова та формувався як художник під впливом академічного мистецтва. Саме йому випало на долю стати вчителем значної кількості відомих майстрів, діяльність яких розгорнулася в другій половині XIX – на початку XX ст. Окреслені події підготували ґрунт для відкриття в 1869 році в Харкові школи малюнка М. Раєвської-Іванової (1840–1912), що стала осередком художньої культури. Слід зазначити, що М. Раєвська-Іванова була першою жінкою, що була удостоєна звання художниці від Петербурзької академії мистецтв, пройшовши попередні студіювання з мистецтва та живопису в Мілані та Дрездені (школа професора А. Ерхарда). Навчаючи у своїй школі дітей з простих родин живопису та художніх ремесел, М. Раєвська-Іванова видала також підручник «Абетка малювання для сім'ї та школи» (1879).

Значним чинником становлення живописної школи в Харкові в другій половині XIX ст. була Петербурзька академія мистецтв періоду свого розквіту – як джерело глибоких академічних традицій. Таке її значення пов'язане з тим, що в цей час в Україні не існувало академічної вищої художньої освіти і місцеві юні таланти здобували її переважно в Петербурзі, формуючи свою майстерність під

керівництвом видатних художників-педагогів: І. Рєпіна, П. Чистякова, Д. Кардовського, М. Клодта, В. Орловського, І. Шишкіна, А. Куїнджі та ін. [198, с. 130].

Учнями Петербурзької академії мистецтв свого часу були харківські художники, які продовжували традиції станкового академічного живопису під час викладання в Харківському художньому училищі, організованому 1912 року, а саме – П. Левченко, М. Пестриков, М. Федоров, К. Пинєєв, які викладали до того в школі М. Раєвської-Іванової, а також О. Любимов, О. Титов, С. Прохоров, Г. Горєлов, О. Кокель, М. Шаронов. У майстернях станкового живопису цих митців зросла значна плеяда непересічних особистостей, які своєю творчістю ознаменували харківський живопис ХХ ст. [198, с. 131].

Згодом, коли в 1919 році на території Російської імперії всюди починали відкривати Вільні державні художні майстерні (Свободные государственные художественные мастерские), у травні 1920 року класичне художнє училище було перетворене в Харківські вільні державні художні майстерні, які проголошували свободу творчості й діяльності. Проте проіснували вони всього лише один рік. На той час там працювали яскраві, самобутні митці, представники реалістичного напрямку: О. Кокель, С. Прохоров, М. Шаронов, визнаний корифей старої школи М. Самокиш, які при цьому прихильно ставилися й до модерну.

З приходом радянської влади з метою проведення реформи художньої освіти при Народному комісаріаті освіти України створили Комітет образотворчого мистецтва, який очолив В. Вольський, а його членами стали О. Кокель, Е. Блох, Л. Тракай та ін. Народний комісаріат освіти України 1921 року прийняв рішення про закриття «вільних майстерень» та організацію художнього технікуму (вузу). Ця важлива справа було покладена на О. Кокеля, який став не тільки організатором, але й першим ректором закладу в 1921–1923 роках. Офіційне відкриття Харківського художнього технікуму відбулося у вересні 1921 року.

Працюючи в Харкові, О. Кокель був єдиним викладачем, який здобув академічну педагогічну освіту: закінчив Вищі педагогічні курси при

Імператорській академії мистецтв. Як талановитий педагог і майстер, Кокель у числі небагатьох в Україні ще в 1922 році був удостоєний звання професора живопису. Після свого призначення О. Кокель повністю занурився у формування нового художнього навчального закладу та навчально-методичних програм, зберігаючи й розвиваючи кращі традиції художніх шкіл. У технікумі були організовані індивідуальні майстерні, якими керував сам О. Кокель, а також С. Прохоров, Е. Блох.

У технікумі було відкрито два відділення (факультети): живописно-скульптурний та архітектурний, на яких викладали видатні художники й архітектори – М. Бурачек, А. Симонов, К. Жуков, І. Северин, В. Єрмілов, І. Падалка, А. Маренков, А. Хвостенко-Хвостов, трохи пізніше – А. Петрицький, Ф. Кричевський, Г. Бондаренко, М. Самокиш, В. Касіян, М. Дерегус, Б. Косарєв та інші відомі художники. На атмосфері нового вузу позначалася усталена за післяреволюційним Харковом авангардистська репутація, що слугувало причиною безперервної боротьби прихильників реалістичного мистецтва, які прагнули до відродження академічної освіти в мистецтві, з прихильниками формалістичного мистецтва. Як керівник О. Кокель прагнув відновити серйозну академічну школу. Активно відстоювали реалістичну лінію в мистецькій освіті також О. Шовкуненко, П. Волокидін, М. Шаронов, С. Прохоров, М. Федоров, Ф. Красицький, К. Трохименко, В. Заузе, Д. Крайнів, М. Яровий, І. Їжакевич, Г. Світлицький. Однак це викликало різкі заперечення і протести з боку інших викладачів, які також мали своїх прихильників у середовищі учнів. Ця частина професури рішуче заперечувала академічні традиції. Ось як описував ситуацію своїм студентам у той час учень О. Кокеля, згодом провідний художник і педагог М. Дерегус: «У 1923 році я приїхав до Харкова, де хотів вступити до художнього інституту, про який багато чув. Тут працювали Олексій Опанасович Кокель, Митрофан Семенович Федоров, Михайло Андрійович Шаронов, Семен Маркович Прохоров – видатні учні П. П. Чистякова, І. Ю. Рєпіна і Д. Н. Кардовського по Петербурзькій Академії мистецтв. <...> Тільки інституту, про який я мріяв, я тут не знайшов. Їм заволоділи формалісти, люди, далекі від

мистецтва, вони всю роботу розвалили. Вони все зробили, щоб позбавити його реалістичної опори в особі викладачів-вихованців Академії мистецтв <...> малюнок, і живопис були відсунуті на останній план. <...> Навчальні майстерні завалені футуристичними виробами Кратко. Студенти вчилися щось кувати, різати, «картини» робили за допомогою молотка, пилки і викруток. З'явилися якісь виробничі майстерні, навіть не пам'ятаю, як вони називалися. Нічого спільного з тим мистецтвом, про яке я мріяв».

Саме в 1920-ті – на початку 1930-х років у контексті загального культурного піднесення тодішньої столиці України – Харкова, в активних пошуках її майстрів графіки, адекватних епосі, склався потужний формотворчий потенціал, що став однією із найцінніших ланок культурної традиції в регіоні. Українізація та орієнтація мистецтва на «виробничі» форми відбилася на характері системи вищої художньої освіти, зорієнтувавши графіку переважно на нестанкові форми. Надалі художньо-промисловий напрям як пріоритетний у вищій мистецькій школі Слобожанщини то відкидали, то він знову поновлювався, ставши зрештою основним [64, с. 3].

Водночас О. Кокель, який стояв на позиціях класичної академічної освіти, викликав гостру критику з боку Укрголовпрофосвіти, яка характеризувала вуз як «гніздо академізму». Станкові форми при такій художній політиці ототожнювали з відмерлим буржуазним мистецтвом. Народний комісаріат освіти України також утвердився в думці, що розроблена О. Кокелем навчальна програма не відповідала ідеї «виробничого мистецтва», на якому якраз і потрібно було акцентувати. Однак неодноразові вимоги учнів змусили Народний комісаріат освіти України змінити своє рішення про звільнення професора О. Кокеля. Ініціатор тих звернень М. Дерегус згадував: «В інституті я потрапив в клас В. Єрмілова. Малював він цілком нормально, але картини робив з фанери, жерсті, болтів, гайок і т.п. Захоплювався кубо-футуризмом, супрематизмом, конструктивізмом і студентів збивав на це. Нам це не подобалося, нам потрібен був реальний живопис. Я до цього часу сміливіший став, вибрали мене до Ради інституту вченим секретарем. Рада мала на той час великі повноваження. І ми,

студенти, які не сприймали формалізму, зажадали: хочемо, щоб нашим професором по мистецтву був О. Кокель, який і малюнком, і живописом володів краще від багатьох. Він для нас був живий класик реалізму, у якого можна навчитися серйозної справи». У 1926 році, після багаторазових апеляцій, О. Кокель нарешті знову був зарахований до штату вузу, у якому пропрацював керівником кафедри малюнка до кінця своїх днів – 4 лютого 1956 року.

Вперше поняття «харківська художня школа» було введено в дослідженні Л. Соколюк (1986), де звернено увагу на характерну зміну напрямів у розвитку мистецької освіти в місті – від суто художнього до художньо-промислового. Ця специфічна регіональна особливість знайшла підтвердження в дисертаційній роботі С. Нікуленко (1997), яка розглядала вже наступний період – 1917–1941 роки. Визначну роль харківських митців у становленні українського дизайну та формуванні дизайнерської освіти неодноразово підкреслював В. Даниленко. Поява поняття «харківська школа графіки» пов'язана з творчістю та педагогічною діяльністю І. Падалки та його учнів у Харкові, що висвітлено в монографії Л. Соколюк «Графіка бойчуківців» (2002). Однак питання про харківську школу графіки другої половини ХХ ст. як самостійне, самобутнє явище українського мистецтва ці дослідники не порушували [64, с. 4].

Значний внесок у становлення харківської школи станкового живопису першої третини ХХ ст. зробили також О. Хвостенко-Хвостов – вихованець Московського училища живопису, учень талановитого і яскравого у своїх творчих пошуках російського живописця К. Коровіна, митці із закордонною освітою – О. Симонов, І. Северин і М. Бурачек – один із найкращих учнів професора Краківської академії мистецтв Яна Станіславського, від якого він вповодував любов до українського краєвиду та імпресіоністичні прийоми в живописі.

Після проведеної реформи регіональні вищі художні навчальні заклади змінили і свої назви, і свій профіль. Харківський художній інститут з 1935 року став художнім технікумом підвищеного типу з трьома підготовчими курсами. Його очолила Т. Анісімова (1934–1936) – перша в його історії жінка-ректор.

Професорсько-викладацький склад нового закладу майже повністю складався з фахівців колишнього Харківського художнього інституту. Якщо у 1920-ті роки за наслідування традицій академізму в мистецтві переслідували, звільняли з роботи, піддавали осуду й різкій критиці, то після реформи 1934 року й утвердження настанов соцреалізму, навпаки, цим пишалися.

До інституту були направлені сильні викладачі, переважно випускники Петербурзької академії мистецтв. У часи Другої світової війни заклад евакуювали до Самарканда, де він працював як українське відділення Московського художнього інституту.

Завдяки діяльності та поширенню впливів Харківського художнього інституту після війни виникло нове художнє середовище Харкова, хоча Харківщина й до цього мала багаті художні традиції. Адже саме тут народилися та багато працювали видатні І. Рєпін і Г. Семирадський, саме тут була створена чудова школа українського пейзажу, яку представляли художники-класики П. Левченко, С. Васильківський, М. Ткаченко, М. Беркос.

Ще на початку ХХ ст. митці рєпінської плеяди заклали базовий напрям харківського малярства – сюжетно-тематична картина та портрет. Такі орієнтири потребували високого рівня тонального рисунка, який є основою пластичної мови портретних зображень та класичного підходу до поетапного створення картини – від пошукового матеріалу до завершеного твору [151].

Щодо розвитку історичного жанру в Харківському художньому інституті, то слід зазначити, що з 1938 до 1941 року там працював професор М. Самокиш, який розвивав школу батального живопису. Творчість М. Самокиша в цьому зв'язку розкриває інші ознаки соціалістичного реалізму, чії декларовані «реалістичність» та «народність», по суті, стали формою нового канону, а водночас й особливостями самого академізму [167, с. 119].

М. Самокиш обирає об'єктом своєї творчості історію свого народу в його війнах, у боротьбі із ворогами та гнобителями. Оригінальність Самокиша як майстра-баталіста полягала в характері та способі зображення історичних тем.

Причину особливості трактування історичних подій слід шукати в ставленні художника до установок старої батальної школи, яка утверджувала принцип документально достовірного відтворення матеріалу. Точність у костюмах, аксесуарах, зображенні пейзажів слугувала в очах майстрів першої половини XIX ст. головним свідомством історичності. Натомість М. Самокиша найбільше за все захоплювала творчість видатного баталіста XIX ст. В. Верещагіна, який зіграв величезну роль у демократизації цього жанру [50, с. 80].

На відміну від В. Верещагіна, який був виразником жаху й страждань під час війни, М. Самокиш стверджував історичний оптимізм, своєрідну героїчну патетику. Як було зазначено вище, він залишив величезний творчий спадок в історичному живописі та графіці. Однією з причин зацікавленості М. Самокиша саме батальним жанром у графіці став бурхливий розвиток книжково-журнальної справи і попит саме на графічні роботи для різноманітних видань.

Результатом багаторічної практики та викладацької роботи М. Самокиша, крім інших напрацювань, став, зокрема, навчальний посібник «Малювання пером», яке побачило світ у 1911 році. На основі вивчення робіт майстрів минулого він опанував цю складну техніку, виробив свої оригінальні прийоми й по праву вважався свого часу одним із кращих знавців цього виду образотворчого мистецтва. За цим навчальним посібником Самокиша було виховане не одне покоління художників. Книгу кілька разів перевидавали, і на сьогодні вона становить інтерес для художників-графіків.

Ще однією відмінною рисою робіт М. Самокиша стало блискуче вміння художника зображувати коней у найскладніших положеннях, що сприяло передачі динаміки поєдинку. Відповідно, обов'язковою дійовою особою батальних картин Самокиша стає кінь, без якого вже не обходиться зображення максимального динамізму бою [50, с. 81].

На межі 1930-х років у зв'язку з уніфікацією мистецтва, передусім за жорстко ідеологічним принципом, роботи митця критикували як «націоналістичні, такі, що ідеалізують козацтво». В Україні подібні

звинувачення були дуже небезпечні, адже саме «за націоналізм» були знищені бойчукісти. У 1937 році, коли М. Самокиш отримав звання заслуженого художника РРФСР, був страчений М. Івасюк, автор цілком академічних за стилістикою історичних полотен, близьких до сюжетів М. Самокиша. Серед картин М. Івасюка – «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ» (1912 – кін. 1920), «Битва при Хотині» (1903), «Іван Богун під Берестечком» (1918) та ін. Їх можна порівняти з творами М. Самокиша – «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ у 1648 році» (1930), «Бій запорожців з польськими крилатими гусарами при Жовтих Водах» (1930) та ін. Оскільки в 1918–1919 роках М. Івасюк співпрацював з УНР, це позначилося на його подальшій долі. Ще на початку 1930-х критика не раз протиставляла його твори й полотна М. Самокиша, закидаючи М. Івасюкові «героїзацію гетьманства» [166, с. 126].

З другої половини 1930-х років у радянському мистецтві утверджувався соціалістичний реалізм, який, по суті, виступав формою нового академізму, у якому жанрові визначення набували ідеологічного змісту, найтісніше зближуючи естетику й політику. Відтак батальні картини М. Самокиша цілком відповідали таким завданням «нового мистецтва». Проте, на думку дослідників, у стилістиці його картин – радше живописних панно з умовно трактованим простором, орнаментальним трактуванням форм – знайшли також віддзеркалення тенденції стилю модерн. У їхній основі був чіткий загострений малюнок, що йде від журнальних ілюстрацій, колір слугував як допоміжний чинник графічної виразності.

Великий художник і педагог М. Самокиш очолив батальну майстерню в Харківському художньому інституті, задав вектор його подальшого розвитку.

Загалом випускники Харківського художнього інституту повоєнних років становили когорту творчої інтелігенції не тільки Харкова, а й Києва, Одеси, Криму. По смерті М. Самокиша батальну майстерню в Харкові впродовж 1947–1949 років очолював учень Миколи Самокиша – Михайло Дерегус (1904–1997), який передав духовні та практичні надбання батальної майстерні М. Самокиша наступникам, серед яких був В. Полтавець.

Відтак традиції, які заклав М. Самокиш, є спільними для представників старшого та нового покоління баталістів. Вони проявилися в непідробному інтересі до історії славетного бойового минулого України, її героїв-воїнів. Згідно із прийнятими академічними вимогами, у майстерні М. Дерегуса серйозну увагу приділяли композиції. Майстерне володіння основами композиції є непорушною вимогою академічної школи. «Ви можете гарно малювати і гарно писати», – казав Михайло Гордійович своїм учням, – «а художниками не станете, бо в мистецтві головне – це уява, фантазія, вміння грамотно і виразно компоновувати твір, тож щоденна звичка компоновувати – ось що потрібно художнику», – згадував В. Полтавець. Це кредо реалізовувалось у майстерні на практиці: студенти ярусами від стелі до підлоги виставляли 10-метрові батальні композиції, зокрема особливо складні за виконанням діорами й панорами, на прикладі яких М. Дерегус розкривав учням композиційні закони, аналізував роботи великих художників-попередників, передавав засадничі знання своїм студентам. Водночас він навчав творчо осмислювати історичний досвід. «Композиція має бути вільною, як птиця», – повторював М. Дерегус, маючи на увазі, що у ХХ ст. класичні геометричні схеми композицій минулих епох треба розуміти, але в динаміці сучасного життя надавати їм живого, переконливого, вільного відображення, зберігаючи власне бачення та емоційне відчуття. Адже тільки це викликає відповідну реакцію глядача.

Повоєнний час являє собою своєрідний апогей в еволюції харківської школи академічного рисунка, надавши в цьому Харкову надовго славу провідного центру. Окрім беззаперечної майстерності, академічний рисунок на цьому етапі відрізняли стилістична та естетична єдність, ґрунтовний зв'язок навчальних постановчих завдань із майбутньою художньою практикою [155, с. 106].

Важливу частину академічного навчання становили позакласні завдання, студіювання і копії рисунків великих майстрів. У майстерні М. Дерегуса вимагали, щоб рисунок був бездоганно точним і конструктивним та водночас не натуралістичним, художнім. Багато уваги приділяли рисунку по пам'яті,

за уявою. І М. Дерегус, й О. Кокель, а також інші викладачі Харківського художнього інституту були для студентів прикладами служіння мистецтву. Залишаючись вдячним своїм великим Вчителям, В. Полтавець на все життя зберіг з ними дружбу. Він з теплотою згадував також студентські роки з товаришами по майстерні: Борисом Жуковим, Всеволодом Парчевським, Дмитром Келлертом, Анатолієм Наседкіним, Віталієм Кравченком, Степаном Рєпіним, також студентами інших майстерень: Олександром Хмельницьким, Адольфом Константинопольським, Петром Шигимагою та ін. Студенти дружили й водночас творчо конкурували між собою, зазнавали впливів одне одного. В інституті, попри холодні та голодні роки, була по-справжньому творча обстановка. Виконуючи настанови педагогів, В. Полтавець працював наполегливо, невтомно, вбачаючи в цьому сенс власного існування. На все життя він зберіг і творчі зв'язки з однокурсниками, вміння випускників Харківського інституту підтримувати дружбу було спільною для них всіх рисою. Близьким другом художника був В. Кравченко – відомий український історичний живописець і графік. Варто також зазначити, що В. Полтавця, який мав широку душу й відкрите серце, а також харизму, завжди оточували цікаві й талановиті люди: художники, артисти, поети. Після закінчення інституту в його майстерні, окрім художників, бували письменники Г. Тютюнник і В. Нестайко, актор О. Борисов, поети П. Тичина, П. Воронько, Н. Забіла, співак Б. Гмиря, скульптор і режисер І. Кавалерідзе, з якими він був близьким і світоглядно. Свою першу київську майстерню в Лаврі Віктор Полтавець ділив навпіл із Платоном Білецьким, талановитим живописцем, сином знаменитого академіка Олександра Білецького. П. Білецький згодом став видатним українським мистецтвознавцем.

У такому сенсі варто відзначити активне творче життя мистецької інтелігенції того часу. Патріотичне виховання, яке художник отримав у своїй козачій родині, мало в Полтавця своє продовження за часів навчання в Харківському інституті в майстерні М. Дерегуса, справжнього, непідробного патріота України. Михайло Гордійович цікавився історією українського козацтва, читав багато історичної літератури, зокрема твори М. Данилевського,

автора теорії культурно-історичних типів в історії людства, Д. Мордовцева, письменника й публіциста, автора творів про українську старовину та козацьку історію. Тож у майстерні панував дух української свободи та обізнаності в правдивій історії нашого народу, студентські постановки на живописі ставили в національному та козацькому вбраннях, студенти писали ескізи відповідної тематики. Сам М. Дерегус створив немало творів, присвячених історичному минулому України, у яких він підкреслював мужність, волелюбство, патріотизм українського народу, показував нескореність і стійкість борців за волю, їх героїчне життя та готовність до самопожертви й подвигу. Своє українське світосприйняття М. Дерегус передавав учням.

Через рік після закінчення Харківського художнього інституту, відзначений успішним захистом дипломної роботи, широковідомої згодом картини «Атаку відбито», у 1951 році В. Полтавець здобув перемогу на конкурсі плаката, після чого був запрошений у Київ до республіканського видавництва «Мистецтво» редактором відділу політичного плаката. Пропрацював там менше року, відчуваючи свою несумісність з ідеологічними вимогами в закладі. Але набув певного професійного досвіду й почав багато працювати в графіці. У 1958 році В. Полтавець здобув Міжнародний диплом на Празькій бієнале за ілюстрації до роману О. Серафимовича «Залізний потік» та перший варіант ілюстрацій до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», що підтвердило його високий фах.

Отже, можемо підсумувати, що формування Віктора Полтавця як живописця історико-батального жанру відбувалося в межах академічних традицій харківської художньої школи, зокрема під час навчання в Харківському художньому інституті, який розвивав реалістичний живопис. Творчий стиль митця формувався під впливом таких майстрів, як О. Кокель, М. Самокиш, М. Дерегус, які впроваджували в художню освіту кращі методики реалістичного мистецтва. В. Полтавець досконало оволодів основними принципами композиційної майстерності та художньою манерою художників-баталістів, що в подальшому дало йому змогу неодноразово засвідчити свою високу фаховість у живописі. Водночас, попри впровадження тотальних засад соцреалізму в

мистецтві того часу, все ж спостерігалось звернення до джерел української культури та її історії, що знаходило прояв в історичних полотнах, які створювали в ті непрості часи. Важливого значення при цьому набувало прагнення до правдивого відтворення історичних подій та образів, які втілювали кращі риси героїзму та незламності народу у вирі боротьби та численних протистоянь, відомих в історії, нехай і суттєво цензурованих на той час. Ці факти були важливими для збереження української культури та її історії і виступали своєрідним маркером утвердження національної ідентичності, причетності до сповідування українськості та її проявів у мистецтві, що могло підпадати під нещадну критику ідеологічних функціонерів. Водночас звернення до тем української історії надавало ґрунт для збереження питомо національної складової, утвердження її в мистецтві на тлі розмивання національної культури та окреслення актуальної проблематики для розвитку художньої творчості наступних поколінь митців.

2.3. Історична тематика в живописі В. Полтавця крізь призму художнього процесу другої половини XX ст.

Вивчення соціокультурних та художніх засад творчості художника в межах формування певного жанрового напрямлення передбачає розгляд та аналіз всього культурно-мистецького контекстуального тла в історичному хронотопі, аби з'ясувати сутність індивідуального шляху становлення творчої особистості й тих соціокультурних процесів, що були цьому супутніми. Такий чинник важливий з огляду на цілісність розгляду проблемного поля дослідження, що дасть змогу прослідкувати становлення індивідуальної творчої манери та стилю художника в умовах ідеологічно контрольованого мистецького середовища та художніх виявів свободи творчого самовираження, конституюваних тоталітарною системою. Поза тим, саме мистецтво в умовах радянської влади ставало простором для пошуків національно-культурної ідентичності, самобутності,

де звернення до історичних основ та народної культури засвідчувало існування нації в просторі й часі, окреслюючи її культурні коди та символи.

Питання художньо-мистецького вибору у творчості тих часів було майже нівельоване, на все мистецтво поширювався естетичний канон соцреалізму, де часто навіть нейтральні художні теми зазнавали нещадної критики, а самі митці підлягали шаленому публічному осуду, після якої дорога в мистецтві інколи була назавжди закрита. За таких умов дозвіл писати на окремі історичні теми відбувався в межах ідеологічно витриманої версії радянської історії із визначеними героями та наративами. Звернення до більш глибоких, дорадянських джерел історії також було «дозованим» та ґрунтувалося на одній із магістральних ідей «боротьби з гнобителями і поневолювачами» (це однаково стосувалося чи то тематики української козаччини, чи подій пізніших періодів). Водночас такий формалізм і цензурованість не позбавляли повністю можливості художників створювати глибокі образи в живописних полотнах, з достовірним психологізмом, характерами, що апелювали до глибинної архетипіки української культури, її історії, ментальності.

В. Полтавець не був серед ентузіастів, які творили, не озираючись на усталені приписи соцреалістичного мистецтва, заявляючи свою мистецьку опозиційність. Його художньо-естетичні устремління, заглиблені в національні джерела, знайшли своє місце в річищі мистецьких пошуків, зокрема в ділянці синтезу традиції та новаторства, що збагатив українське мистецтво живим, виразно індивідуалізованим поглядом на життя і світ. Орієнтація на кращі зразки світового та вітчизняного мистецтва й потужне розгортання національної традиції забезпечили ту рівновагу традиційного та модерного, що привнесли нові акценти в його художнє бачення цілісної картини образотворчого світу. У такому сенсі можна говорити про мистецьке шістдесятництво В. Полтавця, яке повною мірою віддзеркалило націєцентричні, державотворчі, антропоцентричні, духовні тенденції другої половини ХХ ст., залишивши свій слід в історії українського образотворчого мистецтва.

Діяльність В. Полтавця не обмежувалася рамками одного виду мистецтва, жанру або стилю. Він працював не лише як історичний живописець, автор жанрових полотен, але і як графік, створював роботи в пейзажному, портретному й анімалістичному жанрах тощо. На початку 1950-х років В. Полтавець працював в групі художників під керівництвом театального художника М. Юферова (1907–1991) над ескізами до художнього фільму «300 років тому...», який розповідав про події часів Хмельниччини і був присвячений офіційному відзначенню річниці з'єднання з Росією, що цілком вкладалося в межі «ідеологічно правильної» історії. Однак фільм на екрани так і не вийшов. Знята у 1956 р. на кіностудії імені О. Довженка режисером В. Петровим стрічка залишилася за межами прокату.

Як ми вже зазначали щодо фактів біографії В. Полтавця, студентське навчання художньому фаху для нього розпочалося майже відразу після демобілізації з фронту. Незважаючи на молодий вік, юнаки-фронтовики відчували себе дорослими чоловіками, воїнами, які пролили кров на полях Другої світової. Можливість займатися улюбленою справою, вчитися, оволодівати професією художника не лише позначилися на виборі тематики творів, а й визначили її етичні сторони, спонукаючи до душевної щирості та правдивості у творчості.

Його рання творча діяльність об'єктивно узгоджувалася із явищем «хрущовської відлиги», яка охопила десятиліття від середини 1950-х до середини 60-х років, отримавши назву за однойменною повістю І. Еренбурга «Хрущовська відлига», що стало іменуватися неофіційним означенням періоду після смерті Й. Сталіна у 1953 р., який супроводжувався засудженням культу особи та репресій 1930-х рр., звільненням політичних в'язнів, послабленням тоталітаризму, проявами певної свободи слова, лібералізацією суспільно-громадського життя.

Перші роботи В. Полтавця історичного спрямування відображали воєнні події Другої світової, до яких він був причетним й очевидцем яких він був сам. Одну із перших великих картин цієї тематики В. Полтавець створив у 1950 році,

коли він закінчував Харківський художній інститут. Це була його дипломна робота «Атаку відбито», яка згодом потрапила до колекції живопису Національного художнього музею України. Історична основа картини – героїчна оборона Одеси в серпні – жовтні 1941 року, яку здійснили війська Окремої Приморської армії і Чорноморського флоту для утримання міста від німецько-румунських військ. Відтак відомі й такі її назви, як «Захисники Одеси» та «Ворога відкинута». Двадцятип'ятилітній автор створив полотно, яке розкрило його здатність до передачі значної емоційно-психологічної напруги людей, які захищають свою землю, та засвідчило його професійне вміння розв'язувати складні художні завдання. Оригінальність твору саме полягала в наголосі на емоційно-смісловому розвитку теми. Молодий автор запропонував незвичне композиційно-змістовне вирішення, попри те, що батальний жанр зазвичай зображує саме події, включно зі сценами, що змальовують бійців у момент бою або в побутових сценах, тобто створюють панорамні картини військового життя. В. Полтавець зосередив увагу на передачі емоційного стану людей у хвилини бойового затишшя, підвищеному психологічному та фізичному напруженні, які сам нещодавно пережив на фронті. Як баталіст, він відтворив образ не окремої людини, а багатьох людей, тобто людської спільноти, об'єднаної єдиним поривом, спрямуванням, бажанням перемоги.

У творі В. Полтавця відтворено ситуацію, коли кульмінаційна точка бою вже минула, але саме в цьому моменті відчувається справжній героїчний пафос. Перерва між атаками дещо послабила напругу, давши змогу на хвилину забути про фізичну втому та смертельну небезпеку. Перепочинок групи бійців, який художник зобразив живо й переконливо, зосереджує увагу глядача на психологічній характеристиці кожного з них. В обвітраних закопчених від диму обличчях солдатів – спокійна мужність, зібраність, зосередженість, відвага. На першому плані полотна – стрункий почорнілий від пороху сержант, матрос у касці, що тримає руку на стволі кулемета, літній солдат зі схрещеними на грудях руками, молодий завзятий борець, який пильно вдивляється в позиції ворога. У глибині окопу бойовий товариш перев'язує рану оголеного по пояс

бійця. Всі очікують наступної атаки. Об'єднані спільним почуттям, вони є військовою силою, яка створює для ворогів непереборну перепону.

Обличчя інших бійців детально не прописані, але загалом вдало закомпонована група дає змогу відчутти загальний емоційний стан, що, власне, створює образ бійцівського загалу. Майстерно та реалістично написаний передній план картини – сира окопна глиниста земля із воронками від розірваних снарядів.

У творі вражає невігданість самої сюжетної ситуації, зокрема подробиці, яких авторові не підкаже навіть найбагатша уява, якщо він їх не побачить на власні очі. Усе це надало творові яскраво виявленої історичної достовірності, наповнило його неповторним духом часу. Важливо, що, звернувшись до багатофігурної композиції, художник зумів наділити індивідуальною характеристикою кожного із персонажів. В основу сюжету твору художник поклав враження, які він пережив на фронті. Це, відповідно, відбилося на образно-емоційному змісті картини. Вона, попри всі болі й тривоги війни, «дихає» оптимізмом, є життєствердною.

На полотні немає конкретно означеної лінії горизонту, дальній план картини тане в пороховій імлі, що робить зображення максимально наближеним до глядача й водночас дає відчуття неосяжного простору.

Живопис картини, попри стриманий сріблястий колорит, повнокровний. Блиск металевої зброї, засмаглі обличчя та руки, вицвілі гімнастерки, пронизана світлом курява, у якій розчиняються постаті людей, – усе це написано чуттєво, матеріально.

Вдале вирішення картини засобами обмеженої витонченої палітри в холодних тонах наближає полотно В. Полтавця до колористики західноєвропейських художників В. Тернера, Ж. С. Шардена, Е. Мане, А. Дерена, які надавали значної уваги кольору в побудові образу твору, досягаючи в такий спосіб багатовимірного спектру почуттів, ілюзорності, естетичності.

Незважаючи на те, що картина «Атаку відбито» була дипломною роботою молодого художника, вона стала помітним твором у мистецтві на тему Другої світової війни. Я. Затенацький, автор видання «Український радянський живопис» (1958), схвально оцінив картину В. Полтавця: порівнював її з іншим вдалим твором відомого українського художника-баталіста, теж ветерана війни, В. Пузиркова «Чорноморці», наголошуючи на спільному глибокому реалістичному відображенні війни [85].

Слід сказати, що вже більшість дипломів українських живописців випуску 1945–1946 років були природно присвячені війні. Найвідоміші із них – «Помстимося» Л. Чичкана, «Подвиг сержанта Якова Приходька» Ф. Самусева, «Нескорені» В. Пузиркова й ін. На художніх виставках 1947 року військова тематика була представлена поряд із жанровими полотнами: знамените «Повернення» В. Костецького, «Партизани» С. Отроценка, «Чорноморці» В. Пузиркова, і «Господарі землі» О. Максименка, «Молодогвардійці слухають Москву» С. Лівшиць, «Молоді кадри Донбасу» П. Депутатова, «Бокараші» Й. Бокшая, «На рідній землі» Ф. Самусева. Роботи 1947 року відрізнялися глибиною змальованих образів із позавоєнної тематики. Це, на нашу думку, пояснюється тим, що навколишнє життя дещо нормалізувалося і необхідність у плакатному живописі зменшувалася. Штучне підтримування зацікавленості художника до пропонованих і написаних у наступному періоді образів послабилася, оскільки необхідність самостверджуватися та пропонувати свій мистецький продукт виключно з темами війни вже не було обов'язком для митця [158, с. 282].

Час, коли В. Полтавець розпочав своє входження до професійного мистецького середовища, був визначений майже півторадесятилітньою підпорядкованістю мистецтва методу соціалістичного реалізму, ключові ідейні та естетичні засади якого було сформульовано та прийнято на Першому з'їзді радянських письменників у 1934 році. Цьому передувала Постанова ЦК ВКП (б) від 23 квітня 1932 року про перебудову літературно-художніх організацій. Це була офіційна радянська ідеологія для всієї культури й мистецтва, що

розвинулася в художній метод, набувши ознак тотальності та безальтернативності.

Зображення життєвих ідеалів соціалізму зумовлював зміст та основні художньо-структурні принципи мистецтва, до яких відтепер належали народність, ідейність і конкретність. Згідно з ухвалою І-го з'їзду письменників СРСР та зазначених канонів, «соціалістичний реалізм вимагав від митця правдивого історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість й історична конкретність художнього зображення дійсності мусять сполучатися із завданням ідейного перетворення і виховання трудящих у дусі соціалізму. Соціалістичний реалізм забезпечує мистецькій творчості виключну можливість виявлення творчої ініціативи, вибору різноманітних форм, стилів і жанрів» [176].

На думку О. Новицької, що є досить слушною, вхідним пунктом для соцреалізму стає критичний реалізм мистецтва ХІХ ст., що «руйнував підвалини старого, прогнилого суспільства», а тому здавався найпридатнішим напрямом для розв'язання ідеологічних завдань – відшукати реальні образи соціалізму в суспільстві, яке цей соціалізм лише будує, причому ці образи повинні мати вигляд вже здійсненого майбутнього. Соцреалізму належало зображати ідеалізовану дійсність, а тому поняття канонізованого художнього образу стало головною категорією естетики. У тоталітарній культурі межі між справжнім і метафоричним постійно розмиваються [125, с. 186].

Отже, весь культурно-мистецький процес підпорядковувався правильній партійній ідеології, а художники фактично були поставлені в залежність від цих догм і норм, про свободу творчого самовиявлення особливо говорити не доводилося. Більше того, запровадження жорсткої ідеології в мистецько-творчій сфері мала на меті тотальний контроль і підпорядкування партійній лінії і керівництву, що фактично визначали тогочасну культурну політику країни.

Відтак панівні правила, запроваджені в образотворчому мистецтві, зображувати революційну тематику і її героїв змінив фактор війни і повоєнний

час, що стало поштовхом для формування нової тематики та героїзму в мистецтві, що була досить тривалий час домінуючою для історичного жанру. За таких умов усі сюжети таких картин були підпорядковані офіційно прийнятному канону героїзму радянської версії війни, натомість будь-яке індивідуальне трактування подій війни було недопустимим як таке, що йде в розріз з магістральною лінією партійного радянського керівництва. Водночас митці, які стали безпосередніми учасниками війни (до яких, як ми вже зазначали, належав і В. Полтавець), прагнули навіть у таких жорстких рамках правдиво відтворювати війну, створюючи глибові та проникливі психологічні роботи.

Аналізуючи трансформацію мистецтва від середини 30-х років, яку Г. Складенко позначає «стилем бадьорості», та наступні мистецькі десятиліття 1940–1950-х років, дослідниця відзначає про перехід до так званого «тріумфального класицизму», з лицемірством, помпезністю, тяжінням до багатофігурних сцен та святкових маніфестацій. Також з 1949 року в практику входить писання картини «бригадним методом», що остаточно знищує будь-яку творчу індивідуальність, трактуючи мистецтво як відвертий пропагандистський засіб. Це повністю змінювало творчі засади живопису, що перетворювався на мікст ідеологічної інформації, агітплакату та політичного гасла [168, с. 158–159].

Серед таких робіт критики відзначають навіть роботи не тільки молодих, а й більш відомих художників. Серед них — «Переяславська рада» М. Дерегуса, С. Репіна, С. Савенкова (1951), «За мир» В. Вихтинського, Б. Жукова, Е. Левіна, Л. Чернова, Л. Шматько (1950), «Гімн любові народної» О. Шовкуненка, П. Білецького, І. Рєзніка (1951), «Передвижники» Й. Карася, С. Солодовникова, Г. Томенка (1951) й ін. [169, с. 281].

Сучасні мистецтвознавці з позицій сьогодення та цілісності культурно-мистецького процесу радянської доби зазначають про згубність соцреалізму для розвитку української культури, де творчі новаторські пошуки початку ХХ ст., що відбувалися на ґрунті європейської культури та модерних художніх течій, розстріляне відродження 20-х років разом з авангардизмом наступних років були фактично нівельовані й знищені як псевдомистецтво, що йде в розріз із

радянським вектором розвитку культури. Митці-авангардисти широко використовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували з кольором, фактурою, об'ємами, пластикою. Українське мистецтво того часу все ще відчувало себе частиною європейського художнього процесу. В Україні була створена мережа вищої мистецької освіти, де в системах викладання застосовували найновіші сучасні принципи й методи навчання. Діяли різні за програмними засадами мистецькі угруповання, розвивалася виставкова діяльність, українські художники намагалися популяризувати свої творчі напрацювання за кордоном.

Згодом, згідно з резолюціями та директивами, що приймало радянське партійне керівництво, мистецтво повинно було спрямовуватися на формування соціалістичної художньої культури. Дослідники виокремлюють декілька умовних основних етапів існування і розвитку соціалістичного реалізму: перший етап припадає на 1930–1945 роки, другий – 1945–1960-ті і третій, останній, охоплює 1970 – початок 1990-х років. 1930-ті ж у радянській Україні пройшли під знаком «боротьби з націоналізмом», знищення інтелігенції, масових репресій та голодомору 1933 року, що завдав тяжких травм національній свідомості [169, с. 270].

На думку Т. Кара-Васильєвої, функції, художня мова та семантика соцреалізму знайшли своє першорядне втілення в образотворчому мистецтві та архітектурі. Всі партійні функціонери стояли на чітких позиціях підкорення всієї культурної діяльності єдиній партійній волі, регламентації і контролю мистецтва партійними органами. Метод соціалістичного реалізму фактично знищував усі інші стилі й методи в українському мистецтві. Дослідники розрізняють загальні ознаки естетики того часу: надреалізм, монументалізм, класицизм, народність і героїзм. Особливого значення серед них надавали народності, що пов'язували з уявленнями про органічність та цілісність і протиставляли механічному, абстрактному; по-друге, народність означала простоту та зрозумілість на противагу складності елітарного мистецтва; по-третє, заради здорової народності відбувалася боротьба з хворобливим «занепадництвом» [89, с. 58].

Роль інструментів художнього втілення «образу епохи», окрім живопису й архітектури, відводили скульптурі, частково декоративному мистецтву. Відбувалося цілеспрямоване формування і становлення «великого стилю» 30–50-х років, що виробив низку пропагандистських кліше: зображення колгоспників, ударників праці, спортсменів з упевненою ходою, готовністю здійснити героїчний вчинок, святкових жінок із букетами квітів та ін. Було розроблено іконографію партійного вождя, свята, щасливого дитинства й ін. В основі мистецтва цієї доби лежить чітко реалізована ідея святково-оптимістичної, а скоріше – ідеалістичної атмосфери радянської (уявної) дійсності, звідки й пішли штампи сюжетів «радість праці, свята». При цьому передбачали, що масштаб можливостей радянських людей настільки великий, а рівень поставлених завдань настільки високий, що їх повна реалізація – не миттєвий акт, а результат тривалого історичного процесу [71, с. 104].

Відповідно до існування такої клішованості та рамовості, у якій було поставлено мистецтво, існувало ідеологічне замовлення (партійне), що було вирішальним чинником при створенні художніх творів. Для зручності боротьби за утвердження нового мистецтва було придумане поняття «ідеологічного фронту». Отже, мистецтво ставало або політичним і своїм, або аполітичним і чужим: «Животворний дух комуністичної партійності – основна сила революційного радянського мистецтва, всього передового мистецтва соціалістичного табору» – наводить слова з партійних резолюцій О. Роготченко [157, с. 48].

Але дух справжньої творчості незнищений. Чимало живописців обирали для своїх полотен нейтральні теми, і в них демонстрували авторський підхід. Нове покоління митців стверджувало протягом 1950-х і пізніших років критерії живописного простору на полотні (С. Шишко, М. Дерегус, Т. Яблонська, Л. Морозова, Д. Шавикін, І. Штільман, І. Нижник-Винників, Є. Волобуєв, В. Бондаренко, В. Костецький, М. Глущенко, Л. Чичкан).

Український андеграунд, що розвинувся в межах нонконформізму, заперечуючи соціалістичні ідеології, обстоював авторське право на власну

мистецьку мову. У період хрущовської «відлиги» та подальших брежнєвських «партійних пресувань» живописці шукали своє місце в мистецькому середовищі (І. Марчук, Д. Стецько, В. Зарецький, А. Горська, П. Бедзир, Л. Кремницька, Г. Гавриленко та ін.) [99, с. 4].

Важливою прикметою мистецтва доби тоталітаризму було звернення до неокласики як стильового дороговказу. Відтак мистецький простір 30–50-х рр. – це був структурований континуум, не співвіднесений із реальним історичним розвитком світового мистецтва, внаслідок чого здійснювалася ізоляція українського мистецтва від загального художнього процесу [89, с. 59]. Окремо варто вказати на той факт, що ще в другій половині 1940-х широковідомою була кампанія проти «живописності», що мала остаточно викоренити залишки «формалізму». У живописі утверджувалася жорстка форма вираження, базована на натуралістичних засадах, точному малюнку, ясності сюжету й чіткій композиції. Вона супроводжувалася боротьбою з «етюдизмом, суб'єктивним ліризмом, перебільшенням ролі пейзажного жанру». Відтак якщо у 1930-ті роки імпресіонізм як стиль живопису хоча й критикували, проте трактували як вид живописної мови, то наприкінці 1940-х його вже тлумачили як «реакційний напрям у мистецтві». Визначальним завданням художника стає «монументально-історична картина на сучасну тему» або «пейзаж-картина», позбавлена авторської суб'єктивності та живописних проблем [169, с. 281].

Одним з представників когорти генерації художників, що прийшли в мистецтво на початку 1950-х років, був Віктор Полтавець, у творчості якого знайшли відображення як уставлені засади образотворення, так й індивідуальні творчі пошуки, що були сформовані світоглядними засадами національної культури, її ментальності та історії, новітніми культурно-мистецькими рухами, які на рівні художньо-образного мовлення протиставлялися клішованому канону соцреалізму. Саме ці чинники стали визначальними у формуванні творчого шляху художника, його прихильності до створення картин історичного жанру, у яких Полтавець правдиво, крізь призму авторського бачення подій зображував події української історії, формуючи мистецькими засобами семантичне поле

національно-культурної ідентичності. Працювати доводилось, попри потужний ідеологічний тиск.

Адже, окрім уставленої тематики, існувала штучно-пафосна вимога до зображення головних героїв на картинах, що становило, власне, їх ідейний зміст. На той час пластичне мислення художників радянської доби загалом повинно було підпорядковуватися пошуку типових для радянської дійсності рис новітнього героя образотворчого мистецтва. Парадоксом виявлялося те, що ці типові риси певним чином збігалися з рисами «сконструйованої» комуністично-утопічною колективною свідомістю «людини з майбутнього» [165, с. 232–233].

Справжній підйом вітчизняного живопису, у сенсі оспівування навколишньої дійсності, прославляння комуністичних лідерів і вигаданих героїв, розпочався одразу після війни. До війни в художніх вишах Києва та Харкова першочерговими завданнями для випускників були жанрові картини. Ця ж тенденція спостерігалася і в середовищі професійних митців [158, с. 281–282].

Означений період вирізняється своєю неоднозначністю. У повоєнний час на зміну утопічному колективному радянському героєві приходить герой війни, серед пафосних робіт того періоду є низка полотен, сповнених надзвичайної реалістичності зображення, трагічності й простоти. Ці композиції були написані, як правило, вчорашніми фронтовиками.

Власне, творчість В. Полтавця початкового періоду була тісно пов'язана саме з воєнною тематикою та зображенням бойових дій, епізодів війни. Прикметно, що по закінченні Харківського художнього інституту та короткого періоду викладання в Харківському художньому училищі він протягом року вдосконалював свою майстерність у Студії воєнних художників ім. М. Грекова, де утвердив свої професійні навички, але, цінуючи свободу творчості та гостро відчуючи відсутність національної складової в роботі, казармені вимоги й ідеологічний тиск, звільнився звідти, слідом за своїм вчителем М. Дерегусом приїхав до Києва.

У повоєнні роки з'явилася можливість у межах соцреалізму говорити про народну трагедію і лихоліття воєнних років. Але війна докорінно змінила

бачення та вимоги до живопису. На думку О. Роготченка, окремі кон'юнктурно налаштовані талановиті українські художники одразу зрозуміли, що від них вимагає держава і її керманичі. Український замовний живопис переважно став кон'юнктурним, що було єдиним шляхом до успішного існування в мистецтві. Кількість ув'язнених у сталінських таборах та відправлених на роботи до Донецького басейну після війни на теренах України становила спочатку сотні тисяч, а згодом мільйони осіб. Жорсткі репресії прокотилися українськими землями – від щойно приєднаних західних аж до східних кордонів. Рятуючись, деякі митці самі обирали сюжети, прославляючи владу рад у жанрових, доволі часто вигаданих і брехливих сюжетах [158, с. 282].

Провідними митцями того часу в живописі, які опиралися фальшуванню мистецтва, виступали Т. Яблонська, О. Шовкуненко, С. Шишко, С. Григор'єв, Й. Бокшай, М. Глущенко, В. Костецький, А. Ерделі, Ф. Манайло. Згодом долучилася молода генерація живописців 70–80-х років: Т. Голембієвська, В. Зарицький, В. Задорожний, М. Божій, В. Чеканюк, В. Патик та ін. [89, с. 61].

У роботах В. Полтавця раннього періоду тема війни знайшла відображення в низці живописних полотен, де художник був правдивим, людяним, без штучного пафосу. Героїв картини він наділяв глибокими характерами, а композиції творів засвідчували продуманий авторський психологізм сприйняття. Так, звичайні будні війни втілено в картині «На передньому краї» (1957), де передано сцену на одній із захищених нашвидкуруч піхотних позицій. Автор змальовує фігуру солдата-артилериста, який у хвилину перерви між боями виокремився від товаришів, відійшовши від вогняної точки. Він сидить, глибоко замислившись, у його руці затиснутий поштовий лист, велика радість воєнних часів. На обличчі солдата – тривога за своїх рідних і водночас мрія про повернення до мирного життя. У буденності такого моменту приховано пласт думок та емоційних переживань людини, яку художник показав з підкресленою простотою. За ним на другому плані картини змальована група бійців серед напівзруйнованого рельєфу залишків будівлі. У картини класичний живописний стрій, що узагальнений колірними співвідношеннями між теплою гамою

нижньої частини й ліловим сутінковим імлистим небом, на якому сходить молодий місяць. На тлі неба промовисто читається мовчазний строгий абрис кулемета, загальний силует укріплення, у глибині картини світиться солдатське вогнище.

Своєрідність композиційного та колірної рішення у творчості В. Полтавця демонструє полотно вже пізнішого періоду «Хвилини відпочинку» (1961) – це оповідь про двох товаришів-танкістів, їхню воєнну дружбу. Молоді хлопці, відпочиваючи, розмовляють ясного літнього дня, вірогідно, про свої плани, що мають здійснитися після війни. Один, лежачи на землі, за військовою звичкою спостерігає за оточенням, адже неподалік за ними розташовані машини танкової бригади, і хвилинка відпочинку – це всього лише мить між військовими діями. Інший солдат, його товариш, цілковито забувся, лежачи на теплій літній землі у високих травах. Він мрійливо вдивляється у відкрите блакитне небо, розповідаючи другові про щось дуже особисте й прекрасне. Картина промовисто свідчить, що люди завжди залишаються людьми, що й у пору важких воєнних випробувань трапляються моменти спокою і щасливих сподівань.

Тема війни покладена в основу картини «З оточення» (1974), у якій автор звертається до ідеї показу фронтової дружби. Героями твору є люди, здатні до самопожертви, вияву благородної відваги, взаємодопомоги. Сюжет картини передає драматичний епізод війни: два бійці виходять з лісу, пробираючись з оточення. Один із них поранений, інший, вцілілий, підставляє плече фронтовому товаришеві, допомагає йому просуватися вперед. Добре передано його фізичну силу та втому водночас. Боець підтримує свого товариша, допомагаючи йому подолати шлях, який йому наодинці не осилити. Важкість руху та стомленість людей передає віднайдена художником виразна композиція тандему, що демонструє ніби спаяність побратимів. Постаті солдатів зображені на тлі темряви віковичного лісу, що вигідно відтіняє силуети героїв. Правдива передача суворості обстановки підкреслює героїзм і мужність людей, наділених великою духовною силою і спаяних благородною військовою дружбою. Крім

знакового зворушливого сюжету картина полонить глядача широким письмом і живописністю осінніх барв.

З воєнною пісенною класикою перегукується тематика твору В. Полтавця «На безіменній висоті» (1973), охоплюючи всю героїку народного подвигу. Група солдатів з високо піднятими гвинтівками стоїть на засніженому пагорбі на тлі похмурого зимового неба, останнім залпом віддаючи шану загиблим товаришам. Від полотна віє трагічним спокоєм, воно наводить на філософські роздуми. Напруга та драматизм картини відображають глибину трагізму воєнної ситуації. Композиція картини має низький горизонт, крупними темними силуетами зображені воїни, завдяки такому прийому твір набуває монументальності, траурної урочистості реквієму. Живопис полотна витончений, превалює красива гама сріблястих тонів.

Полотно В. Полтавця «В листопаді 43-го» (1975), присвячене визволенню Києва, зображує групу солдатів, згуртованих у боях і випробуваннях війни, у момент відпочинку після битви. У них мужні, зморені й виснажені обличчя, проте вони сповнені оптимізму та надії. Автор обирає горизонтальний формат, яким досягає панорамної побудови композиції, яку розгорнуто на тлі неповторних у своїй красі осінніх київських схилів. На другому плані зображено вцілілу Лаврську дзвіницю із золотим куполом, що має символічне значення: вона наче уособлює долю народу, якого захищають вищі сили, долю кожного, хто «під богом ходить». Колірне вирішення полотна, у якому переважають теплі вохристі, вогнисто-червоні та брунатно-золотаві тони в контрасті зі стриманим холодним небом, є красивим і реалістично переконливим, для цієї картини художник написав численні етюди, передав своє захоплення живописця обраним мотивом. Цей твір художника неодноразово демонстрували на виставках, його часто публікували, використовували для оформлення листівок.

Темі визволення Києва присвячена інша картина В. Полтавця «Дніпро форсовано» (1975). Сюжет полотна складає однофігурна композиція, що зображує рядового солдата в повний зріст із гвинтівкою наперевіс на лівому високому березі на тлі широкої панорами Дніпра, на якому вдалині ще видні

плоти й понтони для переправи. Солдат спинився на мить, задумавшись про пережиті події. Образ є типовим і водночас надзвичайно живим, людяним, наче рідним глядачеві. Вражає тонка психологічна характеристика його благородного обличчя, майстерне зображення деталей образу героя – пілотки, що так пасує йому, шинелі із піднятим вітром коміром, речового мішка, портупеї. Емоційність цього твору є дуже високою, ясно читається думка автора про трагічну кількість жертв таких чоловіків і хлопців, що полягли в битві за Київ. Картина відзначається високими живописними якостями, до її створення художник ретельно підготувався, зібравши необхідний етюдний і студійний матеріал.

Однією із кульмінаційних картин художника на тему Великої Вітчизняної війни є величне полотно «Прорив» (1984). У центрі композиції – сталева громада танку, під прикриттям якого солдати піхоти прориваються через укріплення ворога. У засніженій імлі бійці долають опір холодного зимового пронизливого вітру, що символізує ворожі сили. Їхні постаті безстрашно спрямовані вперед, мужністю, вольовим поривом перейняті відкриті обличчя. Воїни жертвовно йдуть прямо на ворожий вогонь. Головну увагу приділено чотирьом постатям піхотинців, які, серед інших товаришів, непохитно просуваються уперед. Один із них, схопившись за голову, конвульсивно відсахнувся назад у момент, можливо, смертельного поранення. Художник досягає високого емоційного враження надзвичайної правдивості подій: вітер жене густі хмари, здіймаються клуби снігу, із заметілі виринають постаті бійців. Картина має глибоке емоційно-психологічне навантаження, адже на полотні передано граничну фізичну та психологічну напругу людей у момент бою. Цілісності композиції надає передача відчайдушного пориву всіх діючих осіб, люди не помічають ні вибухів, ні холоду – їхні обличчя сповнені рішучості перемогти в бою. У різних за характером образах художник зумів показати ту високу свідомість військової честі, яка об'єднує і піднімає на подвиг. У картини вільна, складна й водночас класично побудована композиція, пози бійців передано в русі, їх образи живі та різноманітні. Картина досконало вирішена в тоні, чітко й виразно читаються силуети, частково списуючись у сніговій заметілі. Живопис картини потужний і

витончений засобами обмеженої палітри. За словами очевидців, «від картини віяло холодом і водночас піднесенням смертельного бою, стоячи біля неї, кожний мимоволі ставав учасником дійства». Робота була учасницею численних виставок, отримувала схвальні відгуки, широко репродуковалася і зрештою увійшла до колекції Третьяковської галереї.

Несподіваним є рішення військової теми в живописному творі «День перемоги» (1995). В. Полтавець зображує самотнього сільського ветерана-баяніста, який грає, імовірно, щось із репертуару воєнного часу. Щемливе почуття викликає його самотня фігура на саморобному ослоні на подвір'ї біленької, проте бідної хатини, невеликий стіл біля вікна, на якому розкладений нехитрий весняний сільський харч. Поряд з героєм – нікого, лише простір за спиною, що веде вдалечінь, на луки околиці села. У масштабах Другої світової війни – це трагедія кожної окремої людини, кожного села, містечка, що є лише однією з тисяч подібних. Водночас для тих, хто безпосередньо став її учасником, – це трагедія велетенського масштабу, яка навічно закарбувалася в пам'яті. Живий погляд головного героя, можливо, на випадкового слухача, сама поза баяніста надають композиції психологізму та водночас звичної побутовості. Цей прийом надає роботі ще більш хвилюючого звучання. Автор твору підкреслює: це епізод простого непарадного життя людини, чийми зусиллями творилася перемога, такі герої є в кожному селі, так само як і подібного роду святкування. Полотно В. Полтавця прочитується ніби у двох емоційних вимірах. З одного боку, зміст його глибоко оптимістичний, картину заповнює тиха радість. Водночас у ньому як відгомін недавнього минулого виразно звучать драматичні ноти, торкає душу самотність ветерана, можливо, з героїчним воєнним минулим. Цей ускладнений подвійною емоцією твір, що поєднує горе та радість, робить її зміст неоднозначним, розширюючи дію сюжету в часі та просторі.

Перемозі в Берліні присвячений багатофігурний твір В. Полтавця «Кінець війни» (1978). У ньому є піднесення і справжній драматизм, композиція картини оригінальна, вільна й експресивна. Разом із тим, художник надав чіткі

характеристики воїнів, кожен з яких наділений виразними індивідуальними рисами. Прагнення показати подвиг народу через конкретні, глибоко відчуті образи за умови складної композиції з активним використанням на першому плані неочікуваних ракурсів і до властивостей технічного різноманіття живопису як засобу виразності – увесь цей досвід, доступний митцеві, він переосмислив і поєднав у постановці теми з вираженням самої динаміки розвитку мужніх героїчних характерів, неповторної емоційності миті вибореної перемоги. Великий досвід художника-баталіста спонукав його до свідомої «історичної творчості», художник писав полотно, натхненно підкоряючись своєму власному духовному пориву.

Загалом підходи В. Полтавця до батальної картини, яка відображала епізоди боїв, форсування переправ, випробування військових переходів та військові будні, тобто реалії війни, відповідали стилістиці, для якої притаманне реалістичне змалювання пережитого. І хоча героїка битв та тріумфи переможців мали в історії мистецтва значну кількість символічно-алегоричних рішень, батальна картина в його виконанні спирається на історичний фактаж та сприймається як достовірна оповідь. Так, наприклад, підкреслено реалістичними та впізнаваними є локації, де відбувалися події, при певній типізації так само впізнаваними є і відомі історичні персонажі на полотнах. При цьому майстер надавав роботам широкого узагальненого змісту, виходив на знакове, образне вирішення теми.

Художник був небагатослівним у своїх спогадах про воєнне минуле, він не сприймав пафосу щодо цієї теми. Для В. Полтавця пам'ять про Другу світову війну залишалася як високий зразок мужності, сили духу, самопожертви, тяжкої праці та водночас вічної скорботи за тими, хто віддав своє життя за рідну землю. Для нього як одного із сотен тисяч бійців цієї війни найвищим законом воєнного буття була вірність простого солдата ратній справі і нетлінній пам'яті пережитих боїв, довічна шана та повага до фронтових товаришів-побратимів. Твори митця, сповнені глибоким патріотизмом і людяністю, надихають плекати любов до рідної землі. Своїм обов'язком як історичного живописця він вбачав правдиву

передачу власного життєвого досвіду ветерана війни засобами образотворчого мистецтва задля збереження пам'яті про подвиг його покоління, яке побачило на власні очі всі жахіття війни та тоталітарної системи.

Отже, поряд із відверто кон'юнктурними картинами на повоєнних художніх виставках демонстрували значущі мистецькі твори. Художники-фронтовики передавали враження від пережитого. Трагедіям війни присвячені картини В. Овчинникова «Бабин Яр», Л. Мучника «Ми ще повернемося», С. Бесєдіна «Визволення Києва», А. Пламєницького «Незабутнє 1943 р.» та ін. Поряд із воєнною тематикою у творчості живописців, графіків, скульпторів дедалі вагомніше місце посідали події давнього історичного минулого, мирна праця народу в повоєнні роки, образи сучасників та ін. Успіхом у глядачів користувалися картини на тему визвольної війни 1648–1657 років «Навіки разом» О. Хмельницького, «Богдан Хмельницький залишає в заставу кримському хану свого сина Тимоша» В. Задорожного [105, с. 97].

Хід суспільно-політичного розвитку радянської тоталітарної країни після смерті диктатора Й. Сталіна просувався в бік зміни жорсткої ідеологічної парадигми, настали часи «хрущовської відлиги», які в мистецтві позначилися певним послабленням в естетичному каноні соцреалізму. Відповідно, підвищена репрезентативність мистецтва періоду «відлиги» встановила нові зв'язки між автором і героєм образотворчого твору, у художника ж виникла ілюзорна можливість «вибудувати» свій внутрішній світ і спробувати репрезентувати його за допомогою героя. Проте, як відзначає В. Сидоренко, через короткий час така можливість в «офіційній» радянській культурі зникла, оскільки влада робила все можливе, аби художники й надалі були ізольовані від культурної плюральності та розмаїття постмодерністських течій [165, с. 234].

Постійний тиск ідеологічного гатунку на творчість і загалом на культуру викликав також явища й зовсім іншого характеру – супротиву, пошуків і виходів із замкненого кола несвободи. Відтак поряд із поняттям соціалістичного реалізму існував і втілювався у різноманітних художніх проявах інший термін – мистецького нонконформізму, культурно-мистецький феномен, що існував на

протигагу офіційній мистецькій доктрині радянського образотворчого мистецтва, наявність його в Україні окреслена періодом від 1950-х до початку 1990-х років [157, с. 49]. Нонконформізм виступав проти ідеологічних кліше, регламентованого академізму в мистецтві, був проявом вільного мистецтва, не скутого жодними ідеологемами. Натомість мистецькому офіціозу були протиставлені індивідуалізм, суб'єктивність бачення, чуттєво-ірраціональне начало, архетипні джерела народної культури тощо.

Український нонконформізм мав виразно «націоналістичний присмак», тобто художники прагнули через власну живописну мову відобразити ставлення до історії народу та повсякденного життя. Новий рух спрямований на індивідуальний підхід художника до написання картин та підняття «етно» історії у власних роботах, використовуючи стилізацію образів, не отримав схвалення в тоталітарній державі, тому активно вписався в аналогічні процеси на кшталт «шухлядного мистецтва», «мистецтва майстерень», що їх винесла на хвилю творча інтелігенція в країнах, які стали протистояти системі соціалізму [99, с. 4].

Простеження історико-культурної динаміки мистецького нонконформізму в Україні дає підстави стверджувати очевидне співвідношення цього явища з модернізмом: з його історією та теорією, його традицією формотворних елементів, з його характерними стилістичними компонентами. Вітчизняний мистецький нонконформізм 1960–1980-х є своєрідним продовженням традиції авангардизму, яка була перервана офіційною ідеологією соцреалізму. Це було не лише наслідком зміни історичних умов та політичного клімату наприкінці 1950-х, але й відповідною превентивною реакцією мистецького соціуму на невідворотні соціальні зміни, що викликали до життя нові художні явища, вибудовували життєво необхідні мистецькі форми, індивідуальні моделі світу [159, с. 105].

Фактично явище нонконформізму в мистецтві переплітається із більш широким політичним і культурно-світоглядним рухом шістдесятництва, що репрезентував собою певний «вияв духовного дозрівання, нового мислення,

нової системи цінностей, нового осмислення національного досвіду в надрах тоталітарної системи. Пошуки нової творчої виразності, вироблення творчої манери, адекватної їхньому світобаченню» [196, с. 254].

У річищі цих світоглядних та мистецьких процесів, що кардинально змінювали підходи до творчості, відбувалося творче зростання та формування Віктора Полтавця як художника, який тонко відчував всі нові віяння і зрушення в суспільно-політичній і культурній ситуації. Перебуваючи «всередині» мистецького середовища шістдесятників, В. Полтавець як керувався настановами академічного живопису художньої школи М. Дерегуса, так і вибудовував власну стилістику творів, яка ґрунтувалася на глибокій правдивості із нотами романтизму, відчутті народного характеру, його культури та історії. Відповідно, у його творах історичного жанру виразно прослідковуємо національні риси через образи героїв, що уособлювали волелюбність, незламність і боротьбу. Світоглядні настанови шістдесятників дали новий поштовх до якісно нових форм у мистецтві, національний стиль якого ґрунтувався на ідеях гуманізму: гідності, самоцінності людини, її свободи, духовності та внутрішньої краси. Ідентифікація «національного» у творах художників була одним із завдань їх творчої рефлексії, що увиразнювала світоглядні, духовні та аксіологічні засади українського народу [202, с. 289].

Увиразнення «національного» в живописі охоплювало не лише інтерпретацію народних традицій, фольклору, а й здобутки митців, які впроваджували цю ідею у своїй творчості системно (насамперед художники Розстріляного відродження) чи спорадично. Окрім цього, важливою була форма – нова, модерна, потужна за художнім вираженням, що зумовлювало досягнення європейських стилів та напрямів [202, с. 290]. Політичний аспект шістдесятництва, який складав дисидентський рух 1960-х років, скоріше уособлював політичну боротьбу не згодних із політикою СРСР – УРСР, дотично торкаючись релігійних утисків, та був початковим виявом боротьби за незалежність і національну ідентичність. Він наочно віддзеркалював настрої

суспільства і розумівся як небажане та небезпечне явище для держави, що буде соціалізм [157, с. 49].

60–80-ті роки XX ст. знаменують собою рубіжні дати в історії розвитку української культури. Суспільні процеси «відлиги» сформували в мистецтві нові тенденції пошуку виразності національної самобутності як через формально-стилістичні новації, так і в тематичному плані. Період підйому змінили роки «застою». Однак епохальні зміни – перебудова та «гласність», проголошення незалежності України – дали можливість митцям творити незаангажовано [40, с. 3].

Г. Складенко, аналізуючи художні пошуки вітчизняного мистецтва в післясталінські часи, слушно наголошує на ще одній складовій, що найбільш унаочнювала показову для цього періоду тенденцію «повернення до модернізму», а саме – інтерес до художників кінця XIX – 20-х років XX ст., попередньо на кілька десятиліть «викреслених» із національного культурного досвіду. Проте ідейно-змістовий бік напряду, відкрита публіцистичність майже не привертала уваги українських художників. Та й у середині 1960-х ця стилістика в межах радянського мистецтва вже набула інерційної сили, поєднавши офіційний тематизм (зображення «людей праці», сюжети про Велику Вітчизняну війну, революції та ін.) із різноманітнішими, ніж у попередні роки, формальними прийомами [170, с. 69].

Період 60-х років XX ст. частково відкрив українським митцям можливість писати картини на теми героїчної боротьби українського народу за національне визволення, утверджувати в мистецтві образи героїв козацької доби. Це були регламентовані теми, з вимогами відповідності «радянському» баченню історії, проте й у цих межах живописцям вдавалося високохудожньо відтворювати славетні події вітчизняної історії, втілюючи в історичних образах українську культуру, менталітет та ідентичність.

У 1964 році В. Полтавець пише велике полотно «Коліївщина», що свого часу було передане до Луганського художнього музею (нині перебуває на непідконтрольній Україні території). Художник показує народних повстанців

козацько-селянського національно-визвольного руху, що прокотився правобережною Україною у 1768–1769 роках. Сотні тисяч селян, озброєних саморобною зброєю («колії») були сповнені рішучості померти, але позбутися польського панування. Всенародна боротьба вимагала величезних зусиль і численних жертв, вона виявила героїв і талановитих полководців – Максима Залізняка, Івана Гонта й ін., які очолили гайдамацький рух. Але безіменних героїв була більшість, народ монолітом встав за своє визволення. На полотні представлена багатофігурна композиція, де основну увагу акцентовано на центральну групу переднього плану – ватажків великого загону повстанців. Всі озброєні здебільшого вилами, палицями, іншим сільським реманентом, що в їхніх руках став зброєю проти поневолювачів. Картина широко та майстерно написана, вона справляє глибоке враження: спекотний день, що підкреслено тінями від постатей, гаряча кров пульсує в дужих тілах чоловіків – майбутніх воїнів, які рухаються впевненою ходою до злиття з іншими повстанськими загонами в єдиному пориві до визволення. У них суворі та невблаганні зосереджені обличчя, які видають рішучість і готовність до боротьби, далеко не всім із них пощастить повернутися з війни. Звернення до теми Гайдамаччини було свідченням вибору художником гострої національної історичної теми, адже, окрім визволення українських земель від польських панів-землевласників, Коліївщина мала широку соціальну та ідейну платформу, об'єднавши український народ у боротьбі, а козацтво стало його акумулюючим чинником. Попри те, що повстання було жорстко придушене російськими та польськими військами, воно стало уособленням історичної пам'яті про незламність українського духу, його бунтарський волелюбний характер, вселяло віру в майбутнє звільнення України.

Іншою роботою В. Полтавця на історичну тему доби козащини була картина «Бій під Берестечком» (1967), присвячена другому періоду Національно-визвольної війни Богдана Хмельницького. Передувало написанню твору необхідне глибоке вивчення історичного матеріалу. Кровопробитна битва під Берестечком відбулася в 1651 році, їй судилося стати найбільшою битвою в цій

війні та найчисленнішою в історії України аж до XIX ст. Це було бойовище між армією Речі Посполитої та козацько-кримським військом.

Перемогу здобула польсько-литовська армія після того, як кримське військо зрадливо покинуло поля бою, захопивши із собою в полон самого Богдана Хмельницького. Наслідками битви стало підписання принизливого для України Білоцерківського мирного договору 1651 року, за яким було зменшено кількість реєстрового козацького війська, обмежено території Гетьманщини, шляхті повернено втрачені маєтності, а для селян відновлено панщину.

Битва закінчилася трагічно для українців, але не зламала їхній дух, надавши необхідний досвід для майбутніх перемог і визволення. Українці чинили приклад неймовірного героїзму й звитяги, дивуючи цим навіть ворогів.

В. Полтавець створив епічне батальне полотно, зобразивши епізод кавалерійського бою, у якому зішлись «крилаті» гусари війська польського й українські козаки. Картина вдало закомпонована, у ній майстерно, у динаміці зображені вершники та коні. Перед глядачем розгортається початок битви, трагічну красу видовища якої передано через динамічне протиставлення воїнів у козацьких строях і поляків. Із усієї маси битви виділена трійця вершників-українців, які запекло б'ються з ворогами. Всі персонажі зображені в складних ракурсах, що надає композиції енергійності, динаміки, руху. Підняті шаблі, приставні крила польських гусарів, фігури вершників створюють вертикальні ритми композиції, що є контрритмом до горизонталей степового простору битви. Майстерно написані коні в складних поворотах і ракурсах битви – білі, гніді, вороні, в «яблуках», які пластично пов'язані з вершниками. Колористика композиції побудована на великих контрастах тепло-холодних тонів, синьо-фіолетового неба та жовтогарячого степу, із введенням плям-сполохів червоного, білого, сталевосірого, що створює асоціацію кривавого бою, сповнює полотно живописною динамікою і водночас додає твору трагічності.

У цій картині художник створює найбільш природну його таланту «панорамного живописця» багатофігурну та багатопланову композицію. Урочистість моменту історичної січі відтворена атмосферою загального

піднесення в козацьких рядах, з-поміж яких виділяються детально прописані типажі у всій характерності своєї внутрішньої природи, виразних рухів під час бою, одягу та зброї. Сцена бойовища стала для митця приводом відтворити масштабність волевиявлення українського народу в особі славного війська, завдяки існуванню і героїчним діям якого народ відчув себе на рідній землі господарем. Твір вказує на зміцнення політичної ситуації в Україні як держави в часи гетьманування Богдана Хмельницького.

Як уже було зазначено, в умовах соцреалізму історична постать великого гетьмана була чи не єдиним безумовним рекомендованим до живописного втілення образом української історії козацької доби, поданого з ідеологічно правильної позиції як «воз'єднувача» з Росією. Втім ця тема дала змогу художникам писати картини з історії козащини, зображувати епізоди знакових подій, пов'язаних з Богданом Хмельницьким. Таку картину В. Полтавець написав у 1974 році – «Полководець Богдан Хмельницький». На ній художник милується красою вершників-козаків з бойовими знаменами й хоругвами на чолі з гетьманом-переможцем. Композиція розгорнута на високому пагорбі, картина захоплює уяву глядачів красою історичної сцени на тлі степового пейзажу. У центрі композиції яскрава контрастна фігура Богдана Хмельницького на білому коні в червоному жупані та шароварах, збоку видно шаблю-ординку, під лівою рукою він тримає булаву. Поряд з Хмельницьким на вороному коні зображений полковник Іван Богун. На дальньому плані видно могутнє козацьке військо, готове до бою. Картина виконана в характерній для художника романтичній манері, де, зокрема, темне небо з клубочінням купчастих хмар надає динаміки картині, так само, як і вітер, що розвіває козацькі знамена. Темно-синє небо в поєднанні із вкритою тінню широкою долиною, куди спрямоване козацьке військо, протиставлене освітленій сонцем фігурі Хмельницького, білий кінь якого взято найбільш світлим тоном у картині. Загалом полотно слугує символом утвердження переможної сили та правди українського війська під проводом великого гетьмана.

У 80-х роках ХХ ст. в Україні відчувалася хвиля підйому національної гідності, посилилася віра в здобуття омріяної свободи, у створення власної незалежної держави. Такі настрої потребували підтримки нагадуванням про героїчну боротьбу попередніх поколінь українців за свою землю і волю. Художник палко відгукується на такі настрої. У 1982 році В. Полтавець пише велику картину «Святослав», яка стверджує існування української нації ще з часів давньоруської держави.

На полотні художник зобразив величну постать князя київського Святослава Хороброго, який очолює кінне військо своїх дружинників. Незважаючи на короткі роки життя, князь Святослав Ігорович зумів розширити територію Руської держави, перемігши численних ворогів-нападників із Хазарського каганату, волзьких булгар, аланів, радимичів, в'ятичів, які постійно дошкуляли своїми набігами. Князь загинув молодим, потрапивши в засідку, яку влаштували печеніги. В. Полтавець зобразив київського князя правдиво, як його описують давньоруські літописи: мужній лицар із голеною головою і козацьким оселедцем, із сережкою у вусі, з характерною зовнішністю і для пізнішої доби серед козаків. Цей образ був зовсім не подібний на нав'язуваний тоді стереотип давньоруських князів російського кшталту – світловолосих, із вусами і бородою, із довгим волоссям до плечей, у шоломах або князівських головних уборах. На той час таке трактування образу Святослава було досить зухвалим, але художник діставав давні історичні книги, вивчав археологічні описи й зобразив князя, виокремивши його давньоукраїнську сутність. На сьогодні ні в кого вже не викликають сумніви щодо образу цієї історичної постаті саме в такому пракозацькому правдивому трактуванні [143, с. 49–50]. В. Полтавець закомпонував картину ефектно, зобразивши Святослава із воїнством силуетно в профіль на тлі світлого неспокойного неба. Переконливо передана епоха давньоруської давнини: вершники в лицарських обладунках, характерні щити, мечі, списи тієї епохи, військові стяги, що майорять над військом. Живопис картини багатий, із насиченим колоритом.

У творчій біографії В. Полтавця ця тема відіграла провідну роль, внаслідок чого утвердилася певна загальна композиційно-образна схема його уявлень про події давньоруського часу. Їх морально-політична оцінка, яку здійснив художник, постійно розширювалася за рахунок поглиблення власних історичних знань.

Характеризуючи загальну ситуацію в мистецтві, починаючи із 60-х років, та виокремлюючи певні тенденції, зазначимо, що показовим для мистецтва «відлиги» в Україні стало звернення до традицій народного мистецтва, що, з одного боку, віддзеркалювало новий сплеск культурницької ідеології національного Відродження, з другого – відображало пошуки «сучасного національного стилю». Ця тенденція виходила за межі офіційного мистецтва, а творчі зацікавлення образним світом фольклору та української старовини ставали засобом національного самоусвідомлення та самоствердження [170, с. 69–70]. Показовою стала «мода на Карпати». Твори західноукраїнських художників найчастіше зображували у своїх роботах рідні пейзажі, натюрморти, сцени із життя селян та селянські образи, вони були інтерпретовані як носії «національного духу» та «розвитку народних традицій», хоча це характеризувало лише зовнішній, «сюжетний» бік їхніх творів. По суті, офіційне радянське мистецтво 1950–1960-х років адаптувало модернізм у його західноукраїнській версії, тлумачачи його через візії фольклору [170, с. 68]. Образи «іншої України», що йшли через західні землі та Крим, стали місцем творчого паломництва багатьох українських митців. Чудові краєвиди, насичена декоративність гуцульських, бойківських, лемківських народних строїв розширювали уявлення про українську традицію, одночасно виступаючи цариною прадавнього, збереженого від ідеологічних викривлень, національного досвіду [170, с. 67].

Поряд із інноваційними живописними системами 1960–1980-х років продовжувалася творчість реалістів. Унікаючи тематичної картини із зображенням опереточно-піднесеної революційної міфології, високопрофесійні художники старшого та середнього покоління знаходили мистецько-екологічну

нішу в пейзажі, портреті, натюрморті. У 60-х (а дехто до 80–90-х рр.) інтенсивно працювали: Г. Мєліхов, О. Шовкуненко, О. Бізюков, П. Сльота, С. Шишко, Д. Шавикін, С. Григор'єв, К. Трохименко, І. Штільман, С. Подєрев'янський, Б. Рапопорт, Ф. Захаров, М. Дерєгус, Г. Хижняк [139].

Вітчизняна художня культура другої половини ХХ ст., позбавлена достатніх прикладів найактуальнішого західного мистецтва та прямої взаємодії із ним, розвивалася осторонь світових тенденцій та їх історичних закономірностей. З огляду ж на сучасні, більш-менш об'єктивні уявлення про цей історичний зріз, бачимо протилежне – невпинну, майже інтуїтивну інтеграцію українських митців до загальноєвропейських законів образотворчості. Шістдесятники самотужки проклали шлях до оволодіння новою художньою мовою, яка дала їм змогу адекватно рефлексувати на власні переживання, що «просилися» на полотно, орієнтуючись на жагу свого таланту [64, с. 373].

Слід зазначити, що мистецьке шістдесятництво індивідуалізувало творчу манеру художника, відстоюючи його право на власну систему образотворення. У В. Полтавця це було звернення до історичної героїки, де він визначився із відповідною семантикою форм на засадах спадкоємності давньоруської та козацької, а згодом скіфської культур у межах тогочасної дійсності. Симбіоз культур у їхньому хронотопі в мистецькому фокусі В. Полтавця визначив його специфічне світобачення, що, однак, не применшувало його залучення до суспільно-політичних віянь сучасності: ідеологічна толерантність митця не дає підстав говорити про його спротив тоталітарній системі, однак і його відносини з нею не були однозначними. Йому були притаманні тенденції романтизму, певної долі символізму, що відділяло його від суто офіційного заангажованого мистецтва. Орієнтація митця на історично-філософське осмислення дійсності, здобутки мистецтва попередніх епох, інтелектуальна насиченість, з одного боку, і висока тематична спрямованість в дусі офіційної київської і харківської школи, де, попри впливи нонконформізму, мистецькі спрямування розвивалися як певний пошук модерного стилю, нових художніх

засобів у силовому полі інерційних факторів впливу старої свідомості – з другого, характеризують образність творів митця в період від кінця 60-х років до початку 2000-х.

Вартує зауваження факт, що в колі подібних випробувань опинилося немало українських митців, які здійснювали художні експерименти, розвивали традиційні мовно-стилістичні засоби, знаходили оригінальні художні прийоми, проте не мали радикальних настроїв щодо недемократичних умов існування українського образотворчого мистецтва. Про це свідчить тематичне розмаїття офіційного образотворчого мистецтва всього періоду другої половини ХХ ст., а у 60–70-ті роки – «Разом з батьком», «Весілля», «Життя йде» Т. Яблонської, «Врожай» А. Сафаргаліна, «Неходженими стежками» О. Хмельницького, «Ранок Сибіру» В. Чеканюка, скульптура В. Бородая, А. Білостоцького, М. Рябініна, В. Зноби, О. Скобликова, В. Борисенка, Ю. Укадер, В. Вінайкіна, графіка А. Базилевича, В. Мироненка, О. Пашенка, І. Селіванова, Г. Якутовича, О. Данченка, М. Компанця, В. Юрчишина, В. Перевальського. Проте саме завдяки такій «миролюбній» політиці вже у 60-ті роки намітилася і невдовзі виникла самобутня українська мистецька школа, твори якої посіли гідне місце в загальному розвитку образотворчого мистецтва ХХ ст.

Символічність, водночас реалістичність світосприйняття, романтично-пісенне та оповідальне начало, яке відрізняє творчість В. Полтавця, надаючи їй ідейної цілісності, пояснюється високою повагою до традицій мистецької школи, попередників, з якими він усвідомлював свій прямий зв'язок. На такому соціокультурному та мистецькому підґрунті він увиразнював себе як творчу особистість, у цій системі він здійснював пошуки нових виражальних засобів та виробляв творчу манеру, адекватну його світобаченню.

Варто наголосити на тому, що частина його картин пізнього періоду творчості, присвячених давній історії України, мала виразне емоційне, переважно романтичне начало. У таких картинах подекуди немає буквальної детальності зображення: у них все передано наче крізь призму часу. Такими є композиції «Яцько Остриця» (1999), «Святослав – іду на Ви!» (1999), «Князь»

(1997), «Данило Галицький, на бій з Бату-Ханом» (1998), «На поєдинок» (1998), «Свідок тисячоліття» (1997), «Приборкання непокірливого» (1998), «Скіфи» (1998) – динамічні, написані впевнено і вільно, широко, до певної міри імпресіоністично. Як вихор, проносяться вершники українськими степами; поєднання в них свободи і цілеспрямованості є досить багатозначним. Це не є згадкою про якийсь окремий епізод, подію, це загальний образ незабутнього часу.

У творах В. Полтавця тогочасні вимоги до реалістичного зображення дійсності знаходили органічне втілення, що, вірогідно, було притаманним його правдивому характеру, настроям та відчуттю навколишнього світу. У своїх роботах він досягає рівноваги документальності та художньої образності, що виникає на перетині відчуттів історичної правди та творчої переробки життєвих вражень, аналізу й синтезу реалій, перевтілених у живописний чи графічний твір. В. Полтавець постає в роботах майстром образотворчої режисури, який талановито поєднує в композиційному задумі низку ідей та створює монолітний зоровий образ. Водночас, надаючи своїм жанровим картинам настрою людяності і відчуття знайомої буденності, художник свідомо «занижував» пафос соцреалізму, який у своїй основі мав на меті зображення ідеалізованої дійсності, розмиваючи межі між справжнім і метафоричним, закликав створювати образи вождя, радянського народу, воїна, далекі від об'єктивної реальності, наскрізно та штучно міфологізовані.

В. Полтавець створив власну версію образотворчої інтерпретації часу, що полягала у зверненні до чуттєвого сприйняття світу. Навіть коли він зображував події минулого, які не бачив і не міг бачити, він наділяв їх правдивістю і реалістичністю силою своєї уяви, чим наповнював достовірністю та історичним змістом. Зріз епохи в його картинах – це повсякдення людського життя. Стихійний перебіг подій, піднесений над фабулою реальності, визначає в його творах побутовий час як безпосереднє соціальне та водночас історичне буття.

Це стосується як загальних уявлень про історію, так і її конкретних моментів. Полотна Віктора Полтавця демонструють широку обізнаність автора

не лише з подіями, очевидцем яких він був особисто, а й із давньою історією України – в її загальних процесах та окремих епізодах, які він передає в подробицях щоденного життя своїх героїв. Так, наприклад, В. Полтавець майстерно використовує деталі антуражу, коли змальовує оточення, предметне середовище, навколишню обстановку живого буття давньоруської історії та історії доби Козаччини, де атрибутика, предмети побуту та вжитку, одяг, військове спорядження, предмети зброї є документальним елементом певної історичної доби.

Професійно-художній світогляд кожного митця формується під впливом конкретних явищ як у художньому житті, так і загалом. Він є однією з важливих передумов його творчої зрілості, особливістю творчого зростання, котре за наявності таланту й глибини мислення є передумовою появи яскравої творчої індивідуальності. Художній світогляд В. Полтавця був сформований на основі надбань предків та його досвіду безпосередньої участі в трагічних подіях Другої світової війни, що глибоко вразили художника. Саме тому всі роботи митця виконані з майстерністю художника-реаліста, людини, яка відповідно до власного реального життєвого досвіду вибудовує образи своїх героїв.

Творчість В. Полтавця – це приклад розкриття реальних почуттів, думок та взаємовідносин героїв, достовірне відтворення епохи, неповторної своєрідності місця, події, часу й типажу. Його образи – це яскраві індивідуальності, це образи-типажі. Віктор Полтавець тісно пов'язує свої полотна з подіями, які відбувалися саме в Україні. Навіть на перетині жанрів, якщо військова тематика не вичерпувалася боями, при зверненні до побутових мотивів воєнних років та пісенного фольклору, негероїчна тематика в його картинах передбачала розуміння героїчності як складової військового буття. В інтерпретації В. Полтавця соцреалізм, у межах якого відбувався художній рух 50–90-х рр. набуває змісту та стилю «романтичного реалізму».

У межах соцреалізму в 1970–1980-ті роки – «час застою» – накреслювалось кардинальне оновлення, відбувалось накопичення нових якостей, а згодом і радикальний перегляд пластичної мови мистецтва. У живописному потоці

привернули увагу справжні «професіонали в спілкуванні з палітрою»: художники А. Пламєницький, О. Захарчук, Ю. Єгоров, В. Задорожний, А. Лимарєв, Л. Гуцалюк, Ю. Луцкевич, Г. Неледва, В. Рижих, В. Патик. Кожен із них чутливо переносив своє «внутрішнє» трансцендентне відчуття світу й переживань на полотно, а потім на арену людських суджень.

Справжнє правдиве почуття любові до мистецтва об'єднувало художників різних напрямів, тим самим збагачуючи живописну карту країни. Цю енергію з однаковим нарощенням образності у своїй творчості демонстрували В. Гурін, М. Романишин, А. Антонюк, В. Виронова-Готьє, Т. Голембієвська, В. Барінова-Кулеба, Г. Бородай, Ю. Дюльфан та ін. Занурюючись в історію України, усну народну творчість, фольклор та втілюючи на полотні міфи й легенди, пропагуючи ідеї національної ідентичності, художники надихались на створення власних картин [99, 5]. Митці «другої хвилі відлиги» (Ю. Луцкевич, З. Лерман, В. Реунов, В. Мамсіков, О. Соколов, П. Беленок та ін.), що виникла в 1970-ті роки, зверталися до особистих переживань і роздумів, фокусувалися на дослідженні індивідуальності. Експериментуючи з формою і технікою виконання, це покоління здійснило своєрідний «тихий переворот», що, зрештою, підірвав соцреалізм ізсередини [108].

Варто зауважити, що в 1950–1980-х роках паралельно з ідейним реалізмом як провідним творчим методом розвивалися інші тенденції в живописі; митці прагнули пізнати ширше світ, глибше зрозуміти свою культуру, осмислити свою історію – усе це змінювало й розширювало тематику творів, формуючи поліфонію художнього мислення та полістилізм втілення ідей [201, с. 239].

Отже, можемо зазначити, що професійне становлення Віктора Полтавця, яке відбувалося в межах харківської художньої школи батального живопису М. Дерегуса, знайшло відображення в низці живописних полотен, що зображували тематику Другої світової війни. Попри жорсткі канони соцреалізму, роботи художника були позбавлені штучного героїчного пафосу, їм були притаманні глибокий гуманізм та людиноцентричність, власний стиль, що відповідав його світобаченню і світовідчуттю митця. Подальший творчий

розвиток В. Полтавця був співзвучний культурно-мистецькому рухові шістдесятників, що знаходив вияви в українському нонконформізмі, андеграунді й інших творчих пошуках щодо нової виразовості, ідейності та наповненості мистецтва. Водночас творчість В. Полтавця не здійснювалася на засадах жорсткого протистояння офіційному академізму: художник відчував свій зв'язок з класичним реалістичним живописом, проте роботи його ґрунтувалися на особистому досвіді, глибоко індивідуальному сприйнятті дійсності й історичних подій, надаючи сюжетам та героям дещо романтичного образотворення. Відповідно, це сприяло пошуку та увиразненню індивідуальної манери художника, що в подальшому знайшло відображення у своєрідному прочитанні багатьох сторінок вітчизняної історії та висвітленні їх у художніх полотнах.

Висновки до розділу 2

Під час дослідження було вивчено витоки та розвиток історичного жанру в контексті загальносвітового мистецтва та в межах становлення українського образотворчого мистецтва. З'ясовано, що у світовому мистецтві історичний жанр бере свої початки ще з мистецтва Відродження XV–XVI ст. (П. Учелло, П'єро делла Франческа, Леонардо да Вінчі, Тиціан, Веронезе, Тінторетто), розвиваючись протягом XVI–XVII ст. (Н. Пуссен, Ш. Лебрен, Д. Веласкес, П. Рубенс) та остаточно формуючись у XVIII–XIX ст. (Ж. Л. Давид, Т. Жеріко, Е. Делакруа, Ф. Гоя, Е. Віже-Лебрен, А. фон Менцель, Я. Матейко, Ф. Годлер, В. Верещагін, І. Рєпін, В. Суріков).

Доведено, що український історичний жанр має глибоку художню традицію, зумовлену як історико-культурними, так і мистецькими обставинами його зародження і розвитку. Біля його витоків стояли такі визначні художники, як І. Рєпін, Ф. Рубо, М. Самокиш, О. Сластіон, М. Дерегус, О. Мурашко, Ф. Красицький, І. Їжакевич, М. Івасюк, П. Чирко, І. Шульга, П. Холодний та ін. На межі XIX – початку XX ст. посилення уваги до історичного минулого України

спричинило появу значної кількості полотен, що засвідчили існування української історичної картини як окремого явища образотворчого мистецтва. Історичний хронотоп дослідження дав змогу виявити роль і місце В. Полтавця в розвитку історичного жанру мистецтва в подальшому процесі свого творчого становлення другої половини ХХ ст.

З'ясовано факти біографії В. Полтавця та творчого шляху, становлення його як художника, що припав на повоєнний період. Вибір В. Полтавцем шляху історичного живописця та баталіста був почасти зумовлений фактом участі його в Другій світовій війні. На основі відомостей про навчання В. Полтавця в Харківському художньому інституті та по його закінченні в Студії воєнних художників ім. М. Грекова простежено початок становлення його як художника-баталіста та живописця, що формувався на засадах академічного живопису.

З'ясовано роль М. Дерегуса як керівника майстерні батального живопису, проаналізовано його творчість у контексті діяльності в Харківському художньому інституті та вплив, який він здійснив на творчу манеру і стиль В. Полтавця. Виявлено, що перші твори художника, включаючи його дипломну роботу, були присвячені Другій світовій війні та являють собою тематичні й батальні сюжети, виконані в загальній стилістиці соцреалізму, хоча й відрізняються підвищеним психологізмом та авторською інтерпретацією подій. Водночас, починаючи із 60-х років, у творчому доробку художника з'являються роботи, присвячені тематиці української історії, зокрема добі Козаччини («Коліївщина», «Бій під Берестечком», «Полководець Богдан Хмельницький», «Святослав»), яка в подальші роки стане визначальною для В. Полтавця. У результаті проведеного дослідження зроблено висновки щодо становлення художньої манери В. Полтавця на початковому етапі його творчості.

Проаналізовано загальну ситуацію у сфері культури та мистецтва 1950 – початку 1960-х років, яка визначалася ідеологією художнього методу соціалістичного реалізму. Разом з тим, зазначено обставини формування руху шістдесятників, що забезпечувався діяльністю української інтелігенції та був спрямований на культурно-мистецькі пошуки в позасоцреалістичному вимірі

мистецтва. Саме в цей період відбувається звернення до творчих набутків попередніх часів, зокрема початку та першої третини XX ст., які пов'язані з поступом українського мистецтва в контексті світових художніх напрямів і течій авангардизму. На той час уже формувався національний художній стиль українського мистецтва, що визначався творчістю таких непересічних митців, як: Г. Нарбут, О. Мурашко, Ф. Кричевський, В. Кричевський, Д. Бурлюк, О. Богомазов, М. Бойчук та ін. Творче переосмислення української культури, її джерел постало каталізатором творчих зрушень та звернення художників до фольклору, етніки та історії, внесло новий струмінь в ідеологізовані жорсткі рамки офіційного мистецтва того часу.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ДОМІНАНТИ В ІСТОРИЧНОМУ ЖАНРІ ЖИВОПИСУ ТА ГРАФІЦІ В. ПОЛТАВЦЯ

3.1. Художньо-естетичні характеристики графіки В. Полтавця в книжковій ілюстрації 1950–1970-х рр.

Після закінчення Харківського художнього інституту В. Полтавець рік працював у студії ім. М. Грекова, як живописець успішно брав участь у республіканських та всесоюзних виставках, став переможцем всеукраїнського конкурсу плаката, після чого був запрошений на редакторську посаду політичного відділу видавництва «Мистецтво». Невдовзі звільнився з ідеологічних міркувань, але набув певного професійного досвіду. Наприкінці 1950-х років він отримав запрошення на відповідальну роботу в дитячому видавництві «Дитвидав УРСР», яке було засноване ще 1934 року, з 1964 року воно стало іменуватися видавництво «Веселка». Там В. Полтавець з 1958 року розпочав свій сімнадцятилітній трудовий і творчий шлях на посаді головного художника видавництва. У цей період він професійно утвердився як графік-ілюстратор, оформлюючи твори української і зарубіжної класики. Його роботи позначені характерними стилістичними рисами, притаманними українській графіці того часу; вони становлять золотий фонд книжкової ілюстрації і неодноразово були відзначені престижними преміями. Паралельно в цей період він не полишав і живопис, створюючи багато робіт у жанрі історичної картини, де сюжетами обирав значимих історичних постатей та події з української історії. Згодом стверджував свій художній хист у створенні діорам.

При дослідженні творчості В. Полтавця як самобутнього художника-ілюстратора необхідно звернутися до загальної ситуації і тенденцій розвитку мистецтва вітчизняної графіки, яка успадковувала традиції, що йшли ще від початку ХХ ст., а в другій половині століття в цій царині активно відбувався пошук нових засобів виразності та можливостей технічного вдосконалення і

розвитку. Дотичним до цієї проблематики є також питання розвитку книговидавництва, що безпосередньо пов'язане з книжковою графікою та ілюстрацією.

Швидкий розвиток і досягнення української графіки в перші роки ХХ ст. безпосередньо пов'язані з утворенням державних видавництв. Над оформленням книг працювали тоді такі відомі майстри графіки, як: Г. Нарбут, А. Серeda, А. Страхов, М. Алексєєв, М. Кірнарський, Л. Хижинський та ін.; ілюстрації до книг виконували художники: Г. Світлицький, І. Їжакевич, Ф. Коновалюк, О. Маренков та ін. У найбільших містах України – Харкові, Києві й Одесі – були створені відділи графіки при музеях українського мистецтва та графічні факультети при художніх інститутах [91, с. 113].

На початку ХХ ст. графічне мистецтво пройшло справжнє відродження, коли художники визначали велику кількість завдань для цього виду мистецтва як суто художнього, філософського плану, так і соціального та суспільно-політичного. Журнал і книжковий дизайн, малюнки для газетних видань, плакати, афіші – ці форми графічної творчості набули пріоритетності в розвитку мистецтва в його взаємодії з навколишнім життям [81, с. 247].

У першій третині ХХ ст. графічне мистецтво поширюється на різні сфери існування суспільного життя, реалізує себе в багатьох формах: естампній та станковій авторській графіці, книжковій і журнальній, ужитковій графіці, плакаті, екслібрисі, ескізі театрального костюма та декорації, малюнка до монументальної композиції. Такі форми графіки, як вид образотворчого мистецтва були осмислені як художньо самодостатні твори, вони мали популярність та часто експонувалися на мистецьких виставках в Україні та за кордоном [91, с. 113].

Період розвитку книжкової графіки 1920-х – початку 1930-х років був позначений пошуками єдності всіх елементів книжкового оформлення та зверненням до техніки високого друку. Іноді, з економічних міркувань, переважала робота над зовнішнім оформленням, а ілюстрація виконувала підпорядковану роль декоративного елемента.

На початку радянського періоду в українській книжковій графіці відбулося глибоке переосмислення художньої форми, яка стала більш виразною і гармонійною. Пошуки у сфері графічної мови й мистецтва книги високого європейського рівня знайшли розвиток у творчості Г. Нарбута. Митець приділив особливу увагу в книжкових і станкових роботах пам'яткам минулого, але його роботи були видозмінені: у них був наявний елемент стилізації, акцентування, перебільшення [79, с. 45].

Полістилізм пластичної мови Г. Нарбута став тим ґрунтом, на якому з'явилося таке неповторне явище, як «нарбутівська течія». Цей напрям продовжували розвивати послідовники Г. Нарбута: Л. Лозовський, М. Кирнарський, Р. Лісовський, П. Ковжун, М. Бутович. Вплив нарбутівської течії помітний в окремих творах таких відомих майстрів-графіків, як М. Жук, І. Падалка, А. Страхов, О. Маренков, С. Конончук, В. Січинський, І. Мозалевський, А. Серeda, О. Судомора, Ю. Михайлів, Т. Москалева, Я. Фартух, В. Дядинок. Всі вони працювали переважно над художнім оформленням книги [81, с. 249].

На відміну від полістилістичних тенденцій Г. Нарбута, суто стилістичну лінію в українському графічному мистецтві підтримував кубофутуризм, що як тенденція в українському мистецтві був започаткований О. Богомазовим і О. Екстер. У подальшому кубофутуризм знайшов відображення у 1920-х роках у творах В. Єрмілова, В. Меллера, А. Петрицького, Б. Косарева, А. Хвостенко-Хвостова. Ця стилістична тенденція була яскраво виражена не лише в станковій, книжковій та журнальній графіці, але й у нарисах театральних костюмів і декорацій, що виступали окремими самоцінними роботами.

У 1920-х роках у галузі книжкового оформлення працював В. Кричевський, який разом з В. Єрміловим був засновником конструктивізму в українському графічному мистецтві. У творах цього періоду є також помітними ознаки різних художніх тенденцій: неотрадиціоналізму, неопримітивізму, експресіонізму, розвивалось синтетичне реалістичне мистецтво та стиль ар деко [81, с. 249].

Помітним явищем в українській графіці був експресіонізм, властивий творчості великої групи художників, серед яких варто виокремити книжкові й станкові роботи М. Бутовича, М. Осінчука, М. Федюка, Я. Музики, О. Сорохтея, Л. Геца, О. Довгаля, А. Петрицького, В. Касіяна, З. Толкачова, В. Овчинникова. Вперше започаткувала цей напрям в українській графіці М. Синякова 1916 року. Виразні експресіоністичні твори залишили буковинські художники А. Кольник і Л. Копельман. Майстри М. Федюк та М. Осінчук, які працювали переважно у Львові, спиралися у своїх експресіоністичних творах на традицію середньовічного мистецтва, продовжуючи лінію неовізантизму [81, с. 250].

Протягом 1920-х років у книжковій графіці працював самобутній художник-бойчукіст І. Падалка (1894–1937). Спадщина митця досить різноманітна, у його творах помітні ознаки різних напрямів мистецтва тих років. У ксилографічних ілюстраціях він очищує форму від зайвих деталей і прикрас, декоративно вирішує великі маси й окремі деталі. Позитивною рисою ілюстрацій І. Падалки є національна своєрідність, неповторна характерність і типовість художніх образів. Завдяки внеску І. Падалки бойчукістська школа отримала продовження у творчості О. Довгаля (1904–1961). Художник приділяв велику увагу декоративним елементам в оформленні книги, а також прагнув досягти органічної єдності ілюстрацій зі шрифтовим набором [78].

Упродовж наступного періоду – 1930–1940-х та початку 1950-х років – основну увагу в книжковій графічній ілюстрації приділяли реалістичній ілюстрації оповідного характеру, створеній за законами академічного рисунку з ухилом до станкового мистецтва. Головним завданням для художника стає передусім розкриття змісту літературного твору та психологічної характеристики його героїв. Найбільш відповідала цьому завданню техніка тонового малюнка. Але водночас більшість майстрів майже не приділяла уваги такій важливій проблемі, як архітектоніка книги, не розглядаючи книгу як єдиний художньо-поліграфічний ансамбль [42, с. 127].

Потужний поштовх для розвитку в 30-х роках отримав політичний плакат, що було зумовлено потребами політичної системи. Образ вождя і політичні гасла

та цитати стали притаманними також станковій і книжковій графіці. Водночас зазнавали утисків всі прояви національного в мистецтві: фізичного знищення зазнали представники школи М. Бойчука, проводилася рішуча боротьба з різними проявами «формалізму» в межах європейських модерних течій. У дещо кращому становищі опинилися представники реалістичної школи графіки: І. Їжакевич, В. Заузе, В. Мироненко, М. Дерегус, Г. Пустовійт, які в цей складний період створили чимало високохудожніх творів. Так, зокрема, М. Дерегуса приваблювали героїчні, сповнені романтизму образи, тому він охоче ілюстрував книги з української історії, у яких змальовані події значні, виняткові, а герої – мужні, статечні, величні і благородні у своїх вчинках, щирі й відверті в почуттях. В образах козацтва й трудового селянства М. Дерегус підкреслює відвагу, звитязність, вірність обов'язку і водночас людяність та поетичну вдачу [78].

У 20–30-х роках розпочинає свою творчу активність талановитий український графік В. Касіян. У період Великої Вітчизняної війни графічне мистецтво було найбільш дієвим і мобільним, виконували різні за жанром роботи: політична карикатура, фронтові замальовки, станкові твори, портрети, листівки. Розширюється і збагачується лексика образотворчої мови плаката. Етапними стають роботи А. Страхова, І. Кружкова, В. Литвиненка [89, с. 59].

У наступний період, 50–70-ті роки, що синтезує надбання попередніх десятиліть, спостерігаються активні пошуки нових форм художнього оздоблення книги. Він позначений духом новаторства, пошуками національної своєрідності образної мови, сприйняттям книги як підпорядкованого законам архітекtonіки єдиного художньо-поліграфічного цілого. У цей час розпочинають свій творчий шлях молоді художники-шістдесятники, творчі здобутки яких визначатимуть та репрезентуватимуть принципово новий напрям в українській графіці [42, с. 127]. Саме тоді почала творити плеяда молодих, талановитих митців: О. Данченко, Г. Якутович, А. Базилевич, В. Полтавець та ін. У їх творчості найбільш характерно визначилися провідні риси тогочасного мистецтва української графіки. Проте в цей час продовжували плідно працювати й майстри старшого покоління: В. Касіян, М. Дерегус, В. Литвиненко, О. Довгаль та ін., чия

творчість за стильовими та формальними ознаками була візитівкою 40–50-х років ХХ ст.

З кінця 1950-х років спостерігається піднесення української книжкової графіки. Її розквіт був закономірним явищем, пов'язаним із загальною ситуацією в українському мистецтві. Дослідники вважають, що графіка кінця 50-х – початку 70-х років була складовою «відлиги» в українському мистецтві. Загалом, як ми вже відзначали, образотворче мистецтво в період хрущовської «відлиги» розвивалося в руслі загальних позитивних тенденцій того часу, його кращі представники не обмежувалися суто художньою діяльністю і поряд з літераторами увійшли до когорти шістдесятників [69, с. 68].

Мистецтво графіки цього періоду реалізує себе в різних формах: станковій, журнальній і книжковій, ужитковій графіці, плакаті, екслібрисі, ескізі театрального костюма та декорації, які були осмислені як художньо самодостатні жанри, що експонували на виставках. Цьому сприяла мережа графічних факультетів у вищих художніх закладах Києва, Одеси, Харкова. Великий вклад у їх розвиток внесли художники старшого покоління. Так, у мистецькій студії О. Новаківського у Львові загальне визнання мали В. Єрмілов, Г. Нарбут, М. Синякова, М. Жук, В. Кричевський, С. Налепинська-Бойчук, П. Ковжун, Р. Лісовський. І. Мозалевський та ін. В українській книзі виявили й реалізували себе митці школи М. Бойчука [89, с. 150].

У книжковій графіці та монументальному мистецтві працювало в цей період більшість художників, чия станкова творчість через невідповідність офіційним вимогам зоставалась в андеграунді [170, с. 71].

Творчі здобутки художників-графіків-шістдесятників визначили принципово новий напрям в українській графіці. Цей час характеризується в українському мистецтвознавстві як період розквіту, піднесення, вагомих досягнень у галузі вітчизняного графічного мистецтва.

Вже із середини 1950-х в українському мистецтві відбувалося різноспрямоване розшарування творчих сил, намагання і в межах офіційних замовлень знайти спосіб для самобутнього професійного існування. Певною

мірою саме цим був спричинений особливий підйом, починаючи з 1960-х, нестанкових форм мистецтва: стінопису, книжкової графіки, декоративно-ужиткового мистецтва, сценографії, котрі склали своєрідні ніші в радянській художній культурі, які займали митці, не зацікавлені соцреалістичною проблематикою. Тому саме ці, найбільш соціально заангажовані мистецтва ставали певними «провідниками» в суспільний простір інших стилістик, засобів виразності, пластичних прийомів [170, с. 71].

У контексті національного самоусвідомлення художники-шістдесятники почали повертати в українське образотворче мистецтво імена репресованих митців: М. Бойчука та бойчукістів, О. Архипенка, О. Богомазова, О. Екстер та ін. У майстернях художників Києва, Харкова, Львова, Одеси, Ужгорода оживав абстрактний живопис [27, с. 45].

З кінця 1950-х років відновлюється творчий пошук у галузі шрифтової культури, розробляють нові гарнітури, що продовжують національні традиції, які започаткували Г. Нарбут і В. Кричевський. Українська графіка другої половини ХХ ст. (50–80-ті рр.) характеризується значним інтересом її творців до української історії, народного побуту та фольклору. Це зумовило особливості розвитку книжкової графіки в Україні, розквіт нової графічної системи припав на період з 1960–1965 років. У цей час з'явилися її найдосконаліші твори: якість ілюстрацій була високою, їх художні рішення цікавими й оригінальними. Від митців попереднього періоду художники 1970-х років перейняли розуміння графіки як самостійного виду мистецтва, зберегли інтерес до мистецтва книги, відроджували та підтримували традиції українського книгодрукування [124, с. 55].

Художники-шістдесятники у своїй творчості активно просували ідеї національного мистецтва, поєднуючи їх із тенденціями світових художніх течій модерного характеру. У 60-х роках набув поширення культурний рух, який став іменуватися як «фольклорний реалізм», що не втратив своєї привабливості і для художників наступних десятиліть. У межах цього руху вивчали набуток народних майстрів, діалектну мову, звичаї, традиції. Саме фольклорне начало

стало джерелом розвитку етностилістики в мистецтві, це слугувало способом виходу за межі ідеологічних меж радянського мистецтва. У графіці України становлення професійного «неофольклоризму» пов'язане з творчими здобутками О. Губарева, О. Данченка, Г. Якутовича, Н. Лопухової, В. Перевальського, С. Караффи-Корбут, М. Ілку, І. Остафійчука та ін. [141, с. 61].

Вагомим внеском у розвиток національного складника в мистецтві була творча діяльність художників 70-х років, яких часто іменують «популяризаторами» фольклорного руху в мистецтві. Серед них можна назвати Е. Овчинникову, І. Мовчан, В. Лопату, М. Стратилата, В. Перевальського та ін. У суперечливій інтелектуальній атмосфері тих років ці графіки власною творчістю обстоювали зв'язок професійної творчості з народними коренями. У їхніх роботах відкриття «фольклоризму» 60-х років набувало різноманітності й глибини, перебирало на себе функцію загальнодоступної художньої мови.

Переважа, яку починають надавати жанру ілюстрації в 70-х роках, зумовлена найперше масовістю книги, яка отримала більш широкий вжиток. Відтак значно розширилася глядацька аудиторія такої книги. Нові можливості перекладу зображального фольклору на мову ілюстрації того періоду демонструють І. Остафійчук, Н. Лопухова, В. Ульянова, І. Компанієць. Саме тоді сформувався індивідуальний стиль М. Стороженка, І. Вишенського, О. Івахненка, В. Гордійчука, П. Гуліна, Н. Кирилової, О. Лисенко і багатьох інших.

Графіки зверталися до традицій від мистецтва «козацького Ренесансу», гравюри в стародруках, орнаментики барокових вівтарів до традиційного мотиву «козака Мамая» та народної ікони. Поширюється зацікавлення професійних художників мистецтвом самоуків-селян, а також творчістю міських самодіяльних художників. Пам'ятки старої і сучасної народної культури, переосмислені комплексно, формували відчуття національної художньої традиції [141, с. 62].

Графіки генерації 70-х років повертаються до станкової серії, що має з ілюстрованим текстом більш тонкі й складні зв'язки. Характерною стає і відмова

від улюблених технік 60-х років – технік, які, як вважалося, забезпечують найбільш гармонійне співіснування ілюстрацій з друкованим текстом: малюнка пером, лінориту й деревориту. Ілюстратори генерації 70-х років загалом надають перевагу офорту й літографії.

Художні особливості лінориту якнайкраще відповідали прагненням молодих графіків. Гравюри кінця 50-х років характеризуються різким, іноді навіть «рваним» штрихом, контрастним зіставленням великих чорних і білих плям, лаконізмом і значною емоційною насиченістю, яка в деяких випадках призводить до «плакатності». Водночас особливу увагу починають надавати декоративності зображення. Це помітно не тільки в застосуванні кольору, часом досить умовному, з використанням традицій народного мистецтва, але й у тому, що художники намагаються зберегти цілісність аркуша, композиція аркуша часто набуває вигляду «килима». Нерідко другий план до того ж подають в іншому ракурсі – як «погляд згори», що теж сприяє сплюсненню зображення [103, с. 9–10].

Характерно, що оновлення графіки відбувалося одночасно з оновленням книжкового мистецтва. Заслуга молодих українських художників полягала не тільки в реформуванні графічної мови, але й у зверненні до книги та спробі зрозуміти її як цілісний організм. Важливою причиною захоплення молодих графіків кінця 50-х – початку 70-х років саме книгою була синтетична природа книжкового мистецтва [103, с. 21].

Українські графіки-сімдесятники запропонували свій варіант книжкової графіки, яка, власне кажучи, залишилася книжковою тільки номінально. Почався процес, що пізніше отримав назву «розкнижування», при якому ілюстрація все більше ставала лише твором «за мотивами»: художник не стільки точно відтворював сюжет першоджерела, скільки «висловлювався на тему», вкладаючи в ілюстрації власні роздуми й хвилювання. Ілюстратор ставав співрозмовником письменника, причому міг не погоджуватися і навіть сперечатися з ним [103].

Всі ці тенденції і проблематика в розвитку книжкової графіки до певної міри знаходили відображення в роботі та творчих дискусіях художньої ради республіканського видавництва «Дитвидав» (згодом – «Веселка»), яку очолював В. Полтавець.

За час роботи у видавництві В. Полтавець створив колектив талановитих ілюстраторів дитячої книги, серед яких були відомі митці: А. Базилевич, Н. Лопухова, М. Компанець, Ю. Крига, О. Сенченко, Г. Галинська, В. Голозубов, Н. Денисова та багато інших. Упродовж його сімнадцятирічного перебування на посаді видавництво досягло значних успіхів: роботи графіків отримували престижні премії та дипломи на художніх конкурсах, виставках та інших творчих форумах. У 1971 році на Міжнародному конкурсі мистецтва книги в Лейпцигу «Веселка» одержала Міжнародний диплом, а в 1972 році на Міжнародному бієнале дитячої книги в Празі – престижний міжнародний приз «Золоте яблуко» – тоді автором-переможцем став художник видавництва В. Голозубов за оформлення книги «Два півники». Складно було працювати на посаді головного художника видавництва, підтримувати творчий колектив і мистецькі пошуки художників в ті роки тотальної цензурованості й підзвітності заідеологізованим вищим інстанціям. Про це свідчать протоколи засідань за участі В. Полтавця, який майже два десятиліття плекав художню частину роботи «Веселки», інколи вимушено критикуючи ілюстраторів у виступах, а насправді беручи удар із захисту неординарних видань і художників на себе.

Відзначаючи п'ятиріччя видавництва «Веселка» (1961), В. Полтавець на одній з нарад зазначив, що за цей час видавництво провело значну роботу з оформлення дитячої книги, залучивши до цього велику групу талановитих українських художників – досвідчених майстрів і молодих митців. Серед видань «Дитвидаву» є чимало цікавих і майстерно оформлених, що одержали схвалення читача. Кращі з них відзначені на республіканських і всесоюзних виставках медалями та грамотами. Це, зокрема, роботи Якутовича, Лопухової, Резніченка, Волковинської, Яблонської, Базилевича, Євдокименка й ін. В оформленні цих видань висока майстерність, яскравість і національна своєрідність

зображувальної мови тісно поєднуються з глибоким розкриттям ідейного змісту літературних творів. Проте, на жаль, не завжди рівень оформлення книг «Дитвидаву» відповідав високим вимогам сьогодення. У зв'язку із цим Колегія Міністерства культури УРСР обговорювала питання художнього оформлення у «Дитвидаві». Відзначивши загалом значну роботу, проведену колективом видавництва і художниками, колегія звернула увагу, що «Дитвидав» все ще випускає у світ книги із сірим і невиразним художнім оформленням, а в деяких виданнях малюнки не відповідають принципам соціалістичного реалізму [21, арк.1].

Аналізуючи видавничий процес та стан книжкової ілюстрації, В. Полтавець відзначав на офіційних нарадах, що мають місце ескізне оформлення книги, нездорова стилізація та чужі нашим устремлінням наслідування прийомів, поширених у західноєвропейській журнально-книжковій графіці. Ці й подібні риси особливо помітні в оформленні книжок Б. Нушича «Гайдуки» (худ. Подольський), А. Юнке «Паперові кораблики» (худ. Клячко), «Польські народні казки» (худ. Ламм). Відчутній критиці піддавали роботи Гавриленка, Ігнатова, Ігоря Григор'єва та ін., які, на думку В. Полтавця, не вникали глибоко в зміст літературного твору, формально ставились до нього. Окремі художники у своїх роботах ігнорували специфіку дитячої книги, не враховуючи вікові особливості. Водночас колегія Міністерства зауважила, що Художня рада видавництва інколи ліберально підходить до оцінки робіт художників. Схвалювали малюнки, над якими художникам треба було б ще добре попрацювати, а інколи такі, які треба було забракувати [21, арк. 2].

На думку В. Полтавця, який не лише завжди виважено підходив до відбору та затвердження ілюстративного матеріалу, але й глибоко розумів проблеми книжкової графіки загалом і книговидання зокрема, покращення в роботі видавництва в галузі художнього оформлення слід шукати на шляху більш уважного ставлення до оформлення кожної книги, кожної серії видань. В. Полтавець схилився до думки, що варто було б спробувати доручати

оформлення серійних видань одному чи групі художників, особливо схильних до цього жанру. Це, як вважав головний художник, розв'язало б творчу ініціативу художника, розширило б масштаби для його творчої фантазії, примусило б мислити його ширшими категоріями. Слід звернути увагу на наявність нецікавих, суто інформаційних ілюстрацій, які подаються під прикриттям документальності. Творча фантазія, якщо вона правильно спрямована, зовсім не заважає, а, навпаки, допомагає монументально точно відтворювати явища чи предмети, треба тільки щоб конкретний монументальний сюжет захопив художника [21, арк. 32].

Як ми вже зазначали, із середини ХХ ст. графіка стає найбільш оперативним, мобільним і демократичним видом образотворчого мистецтва, що був здатен більше, ніж живопис, задовольнити масові культурні та художньо-естетичні потреби суспільства. Це пояснюється тим, що книга користувалася надзвичайним попитом, згідно з офіційною статистикою її продавали понад 3,6 тисяч державних та кооперативних книжкових магазинів та до 8 тисяч книжкових кіосків, «Укркнигоекспорт», створений у 1954 році, підтримував зв'язки із торговими фірмами 110 країн, куди направляв щорічно понад 4 мільйони екземплярів книг.

В Україні видавали багатотомні та вибрані твори класиків української і світової літератури. Станом на другу половину 70-х років випуск художньої літератури становив стосовно всіх видань 45,2%, навчальної – 25,8%, науково-технічної – 13, 58%.

За перші сорок років радянської влади в Україні вийшло 6 865 назв дитячої художньої книги загальним накладом 158 млн 109 тисяч примірників, що становило майже половину тиражу художньої літератури [154, с. 148].

Відповідно до цільового шифру «80-84. Дитяча література» випуск книг для дітей здійснювали 13 видавництв і видавничих організацій, які протягом 1964 року випустили 249 назв дитячих книг: «Веселка» (187 назв), «Радянська школа» (15 назв), «Крим» (14 назв), «Карпати» (6 назв), «Молодь» (5 назв), «Промінь» (5 назв), «Мистецтво» (4 назви), «Прапор» (4 назви), «Дніпро»

(3 назви), «Донбас» (2 назви), «Каменяр» (2 назви), «Вінницьке книжково-газетне видавництво» (1 назва) та «Маяк» (1 назва). Безперечним лідером було видавництво «Веселка», яке із загальної кількості назв (188) випустило 187 книг для дітей і лише 1 – для дорослих [138, с. 155–156].

Як відзначав В. Полтавець, дитяче видавництво «Веселка» лише в 1969 році видало 200 книжок, для оформлення яких організація запросила 100 художників, що засвідчило лідерські позиції закладу поміж інших видавництв України. Переважною більшістю художників-ілюстраторів були київські майстри, близько 20 художників – з інших міст республіки [24, арк. 14].

Водночас В. Полтавець досить критично ставився до розробки та створення макетів книг, там він також шукав шляхи покращення цієї ділянки книговидавничої роботи. Зокрема, він відзначав, що особливо відстає конструювання книжок. «У нас надзвичайно одноманітні макети книжок. До цих макетів придратись не можна, але не можна сказати, що до них прикладено якусь творчу свіжу думку. Ці макети йдуть по лінії найменшого опору. Нам часто закидають, що у нас дуже велике засилля ліногравюри. Я пам'ятаю післявоєнний період, коли її зовсім не було і коли ліногравюра з'явилась, вона зробила якийсь поштовх у тому відношенні, що книжка стала органічно цільною. Але в нас уже настільки крен у цьому відношенні, що коли підеш на художню виставку, то все чорно-біле» [22, арк. 59].

Інші члени художньої ради, які були присутні на засіданнях, зокрема Г. Якутович, наголошували, що увага до дитячої книги зі сторони партії та уряду особливо важлива для нас, українських художників і працівників дитячої літератури, тому що в пресі, якщо ми будемо узагальнювати й говорити про ілюстроване оформлення дитячої книги в Радянському Союзі загалом, це буде абсолютно інша картина, ніж ілюстроване оформлення в Україні. Школа Лебедева, Конашевича – це традиції, що йдуть з 20-х років і постійно продовжуються. В Україні більш молода справа, тому що всі ці роки були окремі майстри, які чудово працювали в дитячій книзі [24, арк. 3].

Отже, як бачимо, у питаннях удосконалення книжкової графіки В. Полтавець та інші провідні художники того часу стояли на засадах спадкоємності художніх традицій, але з упровадженням нової стилістики, прагненням домагатися виразності й цілісності в ілюстраційному оформленні, поєднаних із технологіями друку. Із цього приводу В. Полтавець наголошував: на всіх зібраннях ми критикуємо поліграфію, говоримо про виконання планів, про що завгодно, але рідко говоримо про те, що наші художні ради, саме художнє видавництво – це передусім школа художників дитячої книги [24, арк. 5]. Поліграфію художник повинен знати, він повинен відчувати її інтуїтивно, коли працює над художньою ілюстрацією [24, арк. 21].

Характеризуючи розвиток книжкової графіки кінця 60-х років, знову звернемося до протоколів засідання худради «Веселки» під керівництвом В. Полтавця, де він, зокрема, зазначав: «1969 рік пройшов у нас у творчих пошуках. Яюсь художній редакції трохи легше працювати, ніж декілька років тому назад. Самі художники навчилися розбиратися, де пустий формалізм і де дійсно мистецтво. Багато книжок ідуть за кордон і краще сприймаються, ніж сприймалися, але головним досягненням видавництва «Веселка» я вважаю те, що наші книжки надзвичайно різноманітні. Це великий плюс» [24, арк.16].

Стосовно цілісності видань і прив'язки ілюстрації до тексту В. Полтавець мав свою позицію з цього приводу: «Я хотів сказати, що ви знаєте, що з'являється мода не прив'язувати малюнки до тексту, так би мовити декорувати книжку, не нав'язувати читачам свою думку. Із цим треба боротися і передусім у дитячій книзі, де художники повинні зберігати її чистоту. Якщо це не загрожує дитячій книзі, то в дорослій книжці загрозове становище. Неприв'язування ілюстрації до тексту може завести в глухий кут, і може наступити тимчасове відмирання ілюстративного матеріалу. Чому я цю тему загострив у своєму виступі? Тому що тут дійсно є багато ознак того, що треба так би мовити глибше дивитися на цю проблему, дитячої книжки зокрема» [23, арк. 35].

Гостро переймався В. Полтавець і питанням національних рис і характеру ілюстрованого матеріалу та загалом мистецтва. Це неодноразово звучало в його

виступах: «Останнім часом є багато зауважень на адресу українських художників, навіть у центральній пресі було багато сказано, що українське образотворче мистецтво губить свої національні риси. З виступу тов. Якутовича було видно і мені можна сказати, що деякі художники стоять на позиції інтернаціонального мистецтва. Це коли згладжуються національні риси, коли художники гублять своє обличчя. Якщо взяти виступ тов. Якутовича, він навів багато прикладів, наприклад художник Савадов з його духом епігонства, це Тульчинська – коли замовляєш, то не знаєш, в якому плані вона може зробити, чи Підпольський, Підчевський – це загрозливе становище, коли художник губить своє обличчя» [23, арк.35].

В. Полтавець умів обходити навіть найбільш незручні та дискусійні моменти в роботі художників-графіків видавництва, залишаючись при цьому об'єктивним критиком. Саме завдяки тому, що в межах дитячої ілюстрації можливим було здійснення творчих експериментів, введення нових елементів виразності в ілюстрацію, дитяче видавництво було дещо вільнішим у плані творчого самовияву в межах тотального слідування і відповідності нормам соцреалізму. Так, наприклад, при обговоренні художньо-технічної редакції збірника «Слухаємо про Леніна» В. Полтавець зауважив про надто великий шрифт заголовків і підписів, що, на його думку, вказувало на культ особи [4, арк. 10].

В іншому випадку він зазначав: «<...> наше видавництво не боїться критики <...>, шляхи радянської ілюстрації, безумовно, будуть йти образною частиною вирішення книги. Яблонська висловила слушну думку, що найперше важливою є сутність книги, а форма як така вже стає другорядним питанням, але важливо, щоб був зв'язок між формою і змістом» [21, арк. 83]. Слід зазначити, що В. Полтавець неодноразово у своїх виступах наголошував про неприйнятність і недопустимість формалізму: формалізм – це коли форма домінує над змістом і, що страшніше, йде врозріз зі змістом [23, арк. 34].

Складність роботи художника в умовах цензурованості та вимог відповідності партійній лінії була постійно присутня в «Дитвидаві», про що,

зокрема, свідчить факт з трудової діяльності В. Полтавця. Так, у відповідь на написану скаргу на видавництво в ідеологічний сектор ЦК КПРС (поширена тогочасна дійсність) про книгу «Фарбований лис» з малюнками художника А. Жуковського В. Полтавець, цілком володіючи цією ситуацією та не звинувачуючи колег, на засіданні художньої ради видавництва повідомив про цей факт, наголосивши: «<...> книжка не сподобалася татові маленького хлопчика, і він написав листа. Ми просто на прохання Голови видавництва доводимо це до відома членів художньої ради, що в книзі є недоліки, але художник, який її ілюстрував, дуже молодий, і ми робимо на це знижку» [17, арк. 22].

Слід зазначити, що в 60–70-х роках використання шрифтів в українських ілюстрованих виданнях мало свої особливості [138, с. 57]. Когорта провідних українських ілюстраторів у виданнях творчо підходила до роботи зі шрифтами, які часто були авторськими, експериментальними. Так, В. Полтавець також інколи створював свої власні шрифти на основі скоропису в досить вільній манері, що становило єдиний ансамбль зі стилістикою його ілюстрацій («Кочубей» А. Первенцева, «Чапаєв» Д. Фурманова, «Від льоду до льоду» О. Олеся, «Тече вода з-під явора» Т. Шевченка, «Заря моя вечерняя» Т. Шевченка).

У ці самі роки все більше окреслювалось поняття «архітектоніка видання» книги, яке має за мету розкривати взаємозв'язок елементів видання в їх логічно-змістовному зв'язку. Художня форма книги передбачає паралельне вирішення завдань образно-змістовних, просторово-пластичних, матеріально-функціональних і декоративних [80, с. 264].

Ілюстрація як художній засіб виконує експлікативну функцію, допомагає повніше сприймати літературний образ, розкривати літературний твір. Художник-дизайнер є співавтором письменника в дитячій книзі, він не просто ілюструє літературний твір, а й дає пояснення, виражає через малюнок своє бачення подій, інтерпретує яскраві та неповторні образи [60, с. 32].

Водночас, щоб передати історичну достовірність та інші аспекти буття, більшість майстрів ілюстрації звертаються до джерел народного мистецтва,

намагаючись «увійти в образ», дослідити та вивчити культуру народу, фольклор, обряди, побут, одяг [126, с. 197].

На тему створення художніх ілюстрацій спеціалісти провели низку досліджень, зробили узагальнені висновки. Художнє й пізнавальне значення книжкової графіки полягає в розкритті та доповненні змісту літературного твору в ілюстраціях, розміщених на окремих аркушах книги, а також графічних декоративних прикрасах та орнаментах. Техніки виконання, авторська стилістика та художні прийоми митців у кожному історичному періоді розвитку мистецтва є доволі різноманітними. Літературний твір можуть ілюструвати різні художники, кожний з яких привносить в образотворче трактування тексту власне бачення [70, с. 115].

Оперуючи повним спектром графічних засобів, до яких може бути додано й колір, художник-ілюстратор має можливість обрати два різні напрями. Під ними розуміємо традиційний класичний підхід до передачі образів, орієнтований на реалістичне відтворення сюжету, і новаторський, побудований на принципах декоративізму, лаконічності та стереотипізації [70, с. 115].

Увагу дослідників привертала також конструкція, складові й технологія виготовлення книги. Повоєнну книгу часто оснащували спеціально розробленою обкладинкою, яка додавала виданню естетичної привабливості, декоративності та водночас змістовності. На той час стали вводити в оформлення книги суперобкладинку – паперову оправу, яка обгортає основну обкладинку або палітурку. Художнє оформлення книги дає можливість читачеві сформувати уявлення про ідею книги, глибше зрозуміти думки автора, відтворити його картину світу, спираючись на багаж особистих життєвих вражень, «увімкнути» творчу уяву.

Талант художника-ілюстратора виявляється в тому, як він зміг проникнути в канву літературного твору та втілити його сюжет, враховуючи особливості відображуваної епохи чи історичного періоду, створити зоровий образ героїв та передати їхній емоційний стан і характер, осмислити його зміст [153, с. 152].

На початку 1960-х років у книжковій графіці відбуваються новаторські пошуки: запровадження нових технік, активне звернення до книжкового дизайну, намагання цікаво сформувати архітектоніку книги, поєднання сучасної стилістики оформлення з національними традиціями, прагнення до відтворення оригінальної авторської манери в побудові художнього образу та в трактуванні форми [41, с. 9].

Водночас технічна сторона та той час вимагала теж свого вдосконалення. В. Полтавець мав свою критичну думку щодо цього питання, не боячись її висловлювати публічно. Зокрема, зазначав, що «підприємства поліграфії дуже й дуже сильно відстають. Чомусь не бояться сказати про це на повний голос, що в Радянському Союзі прожитковий мінімум у людини нижчий, ніж у найрозвиненіших капіталістичних країнах. Не бояться сказати, що ширпотреб у нас оформлюється гірше, ніж у тих же капіталістичних країнах. Але ніколи не говорять, що наша поліграфічна промисловість друкує книги гірше, ніж «наскрізь прогнила буржуазія». <...> на тих станках, на яких працює Київська фабрика, працюють і підприємства НДР, Чехословаччини. Але ж не секрет, що вони друкують краще. Ми бачили, як чехи віддрукували олівець. Художники не знають, скільки там брали фарб: вісім, шість чи чотири, але звичайно, тих результатів, яких вже досягла Чехословаччина, ми не досягли. І все ж треба відверто сказати, що ми повинні докласти зусиль і перегнати їх, щоб вони, зрештою, опинилися у хвості. І ще я вважаю, що треба докласти багато сил і засобів, щоб досягти факсимільності» [21, арк. 85].

Слід підкреслити, що дитячий книгодрук 1950–1980-х років розвивався як органічна частина загальної радянської соціокультурної моделі, де ідеологічному патронажу підлягали не тільки особливості побудови книги як твору мистецтва та матеріального продукту, але й моделі візуальної репрезентації образу літературного героя, його художній пафос та загальне мистецьке прочитання. Знову-таки як головне республіканське дитяче видавництво «Веселка» не могла стояти осторонь питань узгодженості якості ілюстрацій з поліграфією. Загалом як головний художник В. Полтавець розумів

всі проблемні питання дитячої ілюстрації в цьому напрямі та шляхи поліпшення ситуації з виданням книг. На його думку, зокрема, сучасна дитяча книжка повинна бути надзвичайно добре змакетована, барвиста, з художнім смаком і кваліфіковано, на високому рівні виконана поліграфічно. Також книжка переважно повинна бути у твердій обкладинці. «Вже багато років тому назріло таке питання, щоб надати нашій дитячій книжці такий товарний вигляд, до якого їй поки що далеко. Особливо це було помітно, коли ми зустрічались з чехословацькою делегацією і подивились їхню виставку книг. Ми бачили і французьку виставку, румунську, угорську і, на жаль, повинні сказати: у цьому відношенні ми страшенно відстаємо. Всі дитячі книжки, які представлені на цих виставках, мають надзвичайно приємний товарний вигляд і до цього ж дуже привабливий. У цьому відношенні ми відстаємо і тільки тоді зробимо крок уперед, коли доб'ємося, щоб наші книжки були у твердій обкладинці» [22, арк. 60-61].

В. Полтавець як головний художник видавництва й ілюстратор-практик вважав, що якщо ілюстратор книги для дорослих дбає лише про глибоке художньо-образне розкриття змісту літературного твору та оперує при цьому всіма виразними можливостями свого мистецтва, не турбуючись про вік і розвиток самого читача, то ілюстратор дитячої книги не має права забувати про вікові особливості, рівень розвитку та характер сприйняття свого маленького читача. Дуже багато недоречностей у художньому оформленні дитячої літератури походить якраз від того, що художник не відчуває або неправильно відчуває свого читача. Відомо, що для дітей молодшого віку ілюстрація, «картинка» – це головне, і на художника в цьому разі лягає провідна роль у створенні книги, бо дитина буде осягати зміст книги через малюнки художника [18, арк. 2].

Як бачимо, перебуваючи на посаді головного художника видавництва «Веселки», В. Полтавець чудово розумівся на всіх питаннях створення ілюстрацій, нових тенденцій і напрямів щодо вдосконалення виразових можливостей книжкової графіки, він згуртував навколо видавництва сильний

професійний колектив талановитих художників, відкрив та утвердив нові імена. Поруч з питаннями організаційно-творчого гатунку, які постійно вирішував В. Полтавець, він також успішно й самотньо здійснював свою самостійну художню діяльність, увійшовши у творчий мистецький процес саме як провідний книжковий графік.

У 1950–1960-х роках у своїй творчості митець звернувся до низки творів радянських й українських письменників, вибираючи переважно складну історичну тематику класичної літератури цього часу. Це трилогія О. Гончара «Прапороносці» (1950), роман Н. Рибак «Переяславська рада» (1950), книга О. Туманяна «Гікор» (1953), історичний роман І. Ле «Наливайко» (1953), оповідання І. Ле «Побратими» (1954), роман О. Серафимовича «Залізний потік» (1954), повість П. Панча «Син Таращанського полку» (1958), повість Д. Фурманова «Чапаєв» (1958), роман А. Первенцева «Кочубей» (1959), повість І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» (1960), поетична збірка Т. Шевченка «Малий Кобзар» (1961), повість І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» (1963) й ін. Серед творів світової літератури, які оформив художник, варто відзначити ілюстрації до «Вибраного» Адама Міцкевича (1954).

Оригінали ілюстрацій, які створювали для різних видавництв, залишалися в їхніх фондах або їх відбирали до експозицій художніх музеїв. Так, у фондах видавництв залишилися графічні аркуші В. Полтавця, створені для українських видавництв «Молодь», «Радянський письменник», «Веселка», «Держвидав України», для видавництва «Гослитиздат» тощо. Їх високий рівень викликав інтерес у колі фахівців, роботи молодого художника почали відзначати в мистецьких часописах всесоюзного рівня. Відомий графік Б. Єфимов у журналі «Искусство» висловився про ілюстрації Віктора Полтавця до роману О. Гончара «Прапороносці» як про такі, що проникнуті щирістю та правдивістю. «Коли дивишся його ілюстрації до «Прапороносців» О. Гончара, – писав він, – то мимоволі виникає відчуття, що це робота очевидця, що художник сам пережив усе, про що розповідає О. Гончар у своїй книзі. Полтавцю вдалося глибоко

відчутти й емоційно передати обстановку фронту, атмосферу війни, і його рисунки сприймаються як живе свідцтво учасника й очевидця подій» [75, 34].

У 1950 році В. Полтавець проілюстрував роман Н. Рибак «Переяславська рада», у роботі над яким автор звернувся до української історії XVII ст. В умовах ідеологічного тиску на творчу людину це був привід втілити в ілюстраціях образи героїв Козаччини, зокрема знамениту історичну особистість Богдана Хмельницького.

Серед перших робіт Віктора Васильовича як художника книги були також малюнки до книги вірменського письменника та громадського діяча Ованеса Туманяна «Гікор» (1953). На обкладинку книги було виведено ілюстрацію, яка узагальнювала головну ідею твору. В. Полтавець вирішує її як психологічну сцену, зображуючи на ній згорьованого батька, який через байдужість багатіїв-господарів втратив свого маленького сина. Соціальна несправедливість у такий спосіб виразно передається через життєву колізію, що описана у творі. Драматичність події, душевні переживання та сум, яких зазнає головний герой, підкреслюють кольори обкладинки. Холодні синьо-блакитні відтінки переходять у жалобний чорний. На золотавому світлому тлі синьо-чорний колір має особливо похмурий вигляд. За словами художника, пройнявшись трагічним змістом твору, він зробив ілюстрації до видання буквально на одному диханні, за декілька тижнів. Працюючи над «Гікором», Віктор Васильович близько познайомився з Павлом Тичиною, який був редактором видання.

У тому ж 1953 році було оформлено книгу «Наливайко» І. Ле, яка описувала події, героєм яких був легендарний ватажок українських козаків. На обкладинці книги В. Полтавець зобразив головного героя. Графічний портрет у великому форматі акцентує на вольовому суворому обличчі, розвернутому в напівпрофіль. Ледь схилена голова передає рух, що характеризує персонажа як енергійну дієву людину. Наливайко одягнутий в українське козацьке вбрання та смушкову коричневу шапку із червоним шликом, який ефектно падає за спину героя. Кольори – коричневий, червоний та золотавий – являють собою своєрідну

гармонію гарячих вогнистих тонів. До самої книги художник створив майстерні, виразно закомпоновані чорно-білі ілюстрації-вклейки в техніці акварелі, які вирізняються високим психологізмом зображуваних сцен. Робота виконана на високому художньому рівні, оригінали ілюстрацій були відібрані до Національного художнього музею України; після видання роману І. Ле «Наливайко», за спогадами В. Полтавця, «він утвердився як хороший художник».

Окрім того, були створені ілюстрації до оповідання І. Ле «Побратими», надруковані в книзі, що вийшла в 1954 році з нагоди 300-річчя «возз'єднання України з Росією», схваленого партією «правильного» свята, увічнення якого в мистецтві вимагалось відповідно до бачення партійного керівництва радянської держави. Разом із тим, працюючи з історичним матеріалом, В. Полтавець орієнтувався на максимальний реалізм образів: він виконав чорно-білі композиції в техніці акварелі, заставку й кінцівку в техніці «туш, перо», обкладинку та фронтиспис виконав у кольорі [145, с. 78]. Працюючи над ілюстраціями до «Побратимів», В. Полтавець не тільки з історичною точністю відтворив образи української простих козаків, старшини та російських бояр, а й підкреслив різницю культур, костюмів, а також ментальності українців і росіян.

Очевидними фактом є те, що тривалий час в образотворчому мистецтві повоєнного періоду були поширені твори з радянською героїкою. Відповідно образи червоного козацтва також стали провідною темою серії ілюстрацій, які В. Полтавець створив для оформлення роману А. Первенцева «Кочубей» (1959), дебютного видання молодого письменника. Вперше цей роман був надрукований у 1937 році. Ілюстрації до видання є монохромними, але із тоново-живописним трактуванням аркушів. Вони виконані в техніці акварелі, кожна із них є гарно скомпонованою виразною композицією.

Спільною рисою видань творів, які ілюстрував В. Полтавець: «Побратими», «Наливайко», «Залізний потік», «Кочубей» та ін., розрахованих на читацьку аудиторію як юного, так і старшого покоління, був подарунковий тип видання з усіма необхідними для цього атрибутами. Видання мали середній або

великий формат, стримане колірне рішення, на форзацах – узагальнений мотив, що відповідав характеру твору, на заставках, кінцівках книги – ідентичні зображення, змістовний лейтмотив книги, що створював її настрій. Зорово, великим шрифтом виділялася назва твору, що майже завжди відповідала імені головного героя, як-от: «Наливайко», «Гікор», «Кочубей». Подарункові видання, як правило, мали суперобкладинку.

Слід зазначити, що наведені ілюстрації цілком відповідали загальному стилю 50-х років, характеристика якого наведена вище. Але, як кожному художникові, В. Полтавець хотів сказати щось нове, розкрити свою індивідуальність. Цьому сприяла загальна обстановка в країні. Наближався новий період у мистецтві, на зміну скрупульозному ілюзорно-реалістичному зображенню 50-х надходили 60-ті, творчий стиль яких вирізнявся декоративністю, тяжінням до спрощеної форми, умовністю і знаковістю. Ще до настання цієї епохи в 1958 році молодий художник здійснює стилістичний творчий прорив, він ілюструє подарункове видання повісті Д. Фурманова «Чапаєв», знаходить власний новаторський почерк.

На той час, як ми вже відзначали, історична тема героїки громадянської війни була популярною в письменників і художників, її висвітлення підтримувала держава, а ватажки-переможці набували героїчного ореолу. Тож книгу у видавництві «Молодь» (1958) вирішили випустити великим форматом, у суперобкладинці, багато ілюстрованою відповідно до канонів подарункового видання. В. Полтавець захопився роботою над книгою, адже матеріал повісті Д. Фурманова був близьким і зрозумілим В. Полтавцеві, нащадку козацького роду, який виріс у запорізьких степах, учаснику бойових дій Другої світової війни. Також повість насичена батальними та побутовими військовими сценами з кіньми, улюбленцями художника, у зображенні яких він був майстром.

Видання має великий як для книги розмір 29х23 см, штапельну обкладинку та виразну двоколірну суперобкладинку, де у верхній частині майстерно силуетно закомпоновано на тлі вечірнього неба та широкого пейзажу з рікою

командира зі своїм помічником й ординарцем. Бійці пильно вдивляються в далечінь, жест Чапаєва явно вказує на вибір позиції для завтрашнього бою, осторонь чекають загнудані коні. Зображення знизу поступово переходить у площину, на якій написано ім'я автора та назву твору. Художник застосував вільний авторський шрифт, надрукований білим кольором, що контрастно виступає на темному синьо-зеленому тлі, чорною тушшю художньо акцентував фігури героїв та коней. Вечірнє небо передав складним жовтим кольором, із кольорового фону виникає дальній план ілюстрації.

Тверда обкладинка книги містить тиснене зображення головного героя, якого художник зобразив верхи на коні в суто графічний лінійний спосіб у техніці туш, перо, красивим і виразним є пластичне вирішення образу. Фронтисписний портрет відтворює мужній образ народного ватажка в польовій обстановці біля тачанки із кулеметом, вдалині видні вершники. Портрет виконаний акварельними фарбами в стриманих тонах.

У книзі шість смугових ілюстрацій-вклейок, виконаних, як і суперобкладинка, тушшю із додаванням локальних колірних плям, що надавало ілюстраціям сучасності, декоративності та було новаторством у графіці. Також привертає увагу форзац, виконаний у вільній манері майстерного рисунка-начерку по кольоровій підкладці, що зображує військову позицію бійців між боями. Інші ілюстрації були виконані тушшю: 17 півсторінкових, 19 посторінкових. Це окремі та групові портрети, багатофігурні композиції із численними дійовими особами в пейзажі. При цьому домінуючими в сюжетах є образи головних героїв з виразними індивідуалізованими характеристиками [145, с. 89].

Позитивні образи, передані в динаміці, сповнені рішучості, сили та благородства, негативні – зупиняють увагу глядача гострою психологічною достовірністю. Композиції характеризує талановита професійна побудова, різноманітність, майстерність і живість зображення.

Виконані в чорно-білому варіанті та частково в кольоровому ілюстрації тяжіють до приглушеної, неяскової гами. Проте загальний колорит

ілюстративної частини видання не здається одноманітним. Цього ефекту досягнуто тим, що кожна кольорова композиція, завдяки застосуванню акварелі, туші, гуаші, має свій окремий вишуканий колористичний відтінок: світло-сірий, сіро-зелений, сіро-синій, вохристий. З огляду на те, що поліграфічна палітра була на той час недосконалою, при друкуванні видавництво інколи міняло колірну гаму графічних робіт, зберігаючи водночас стриманість колориту. У цьому випадку авторська гама залишилася в оригіналах ілюстрацій, котрі із 60-х років зберігаються в Національному художньому музеї України. Книга одразу набула популярності, художник виступив гідним співавтором письменника, майстерно зображуючи сцени та створюючи переконливі образи обох сторін протистояння.

Видання твору «Чапаєв» Д. Фурманова з ілюстраціями В. Полтавця витримало ще два перевидання – 1973 і 1981 років, формат книг було зменшено порівняно із першим виданням, також у них автор виконав нову обкладинку, знайшло своє місце й нове трактування ілюстрацій.

У пізніших виданнях, згідно з вимогами часу, ще більше посилилася роль умовності, вони стають більш графічними, міцніше пов'язуються з площиною білого аркуша.

У пізніших виданнях враження невимушеності, народження на очах читача ілюстративного оздоблення виникає завдяки делікатності розташування кольорових акцентів у площині аркуша. Локальні колірні плями, виразні силуети, навмисно обмежена палітра, у якій активну роль відіграють лимонний, різні відтінки червоного, блакитний, створюють мажорний життєствердний настрій малюнків. Зображення перебуває в активній взаємодії з текстом, із його шрифтовим рішенням. Задля того, щоб встановити стилістичну відповідність між полегшеним стилем ілюстративного оздоблення та текстовою частиною, для заголовків використовують шрифт без засічок. Текст на окремих розворотах підпорядковується візуальному ряду, обрамляється ним, сприймається вже після «прочитання» ілюстрації [182, с. 74].

У 1960 році В. Полтавець завершив роботу над подарунковим виданням повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», проілюструвавши нелегку долю

кріпака, який не став миритися з принизливим існуванням поневоленого та разом з іншими побратимами-селянами втік з рідного села. Повернувся тільки після відміни кріпосного права, зберігши свій бунтівний дух і продовжуючи боротися проти несправедливості та людської нечесності. В. Полтавець тонко відчув силу й красу слова великого І. Нечуя-Левицького, знайшов відповідну твору стилістику. Ілюстрації В. Полтавця живі та переконливі, вони полонять правдивістю, глибоким відчуттям життя села. Митець майстерно зобразив і негативних персонажів, які протиставлені головному героєві, – це осавула, новоявлені скоробагатки, шинкар тощо. У роботі було використано багатий фактичний матеріал українських типажів, пейзажів, інтер'єрів хат, які художник щороку збирав під час літніх експедицій у мальовничі українські села, здебільшого Полтавської або Черкаської областей, де писав десятки етюдів, робив велику кількість рисунків і начерків.

На думку М. Токар, з якою ми погоджуємося, в ілюстративному баченні В. Полтавцем твору І. Нечуя-Нечуя-Левицького «Микола Джеря» (Київ, «Державне видавництво художньої літератури», 1960 р.; Київ, «Веселка», 1974 р.) наявна авторська система графічно-шрифтової цілності. До характерних авторських композиційних прийомів можна також віднести зміну центрування малюнка, що підкреслено перенесенням текстового блоку з одного стовпчика на два. Таке посилення стійкого ритму ілюстрації художник використовує для сторінок із заголовками, де шрифтові композиції мають відповідне графічне підкріплення, а також для малюнків-акцентів, які побудовані за принципом дзеркальної симетрії. Використовує прийоми композиції, пов'язані із відповідною спрямованістю книги та її загальною орієнтацією на повільне уважне читання. Як правило, у побудові подібних композиційних прийомів задіює як шрифтові, так й ілюстративні рішення [182, с. 105].

Психологічні портрети й головних героїв, і другорядних є головною візуальною домінантою. Експресивні та емоційні, без надмірної деталізації, вони постають зримими образами письменницької оповіді, що є близькою до народної

української епіки. У книзі 12 розгорнутих кольорових сторінкових ілюстрацій і портрет письменника в техніці гуаш, обкладинка із чорно-білим друком під кольорову суперобкладинку. Півсторінкові ілюстрації, заставки та кінцівки виконані тушшю. Книга набула популярності, оригінали ілюстрацій нині зберігаються в Корсунь-Шевченківському художньому музеї [145, с. 78].

Подібні видання постають як зв'язок між поколінням митців 1940–1950-х років і художниками, які йдуть їм на зміну. З кінця 1950-х до 1970-х років починається новий етап, позначений активними пошуками нових форм художнього оздоблення книги, духом новаторства, пошуками національної своєрідності образної мови. Ці процеси також пов'язані з тим, що, як уже було відзначено вище, «на зміну розгорнутій оповідності та побутовій достовірності ілюстрацій приходять узагальнено-символічні тенденції». Щоправда, у дитячій ілюстрації ця тенденція не була надто виразною, але також впливала на творчість художників-графіків [182, с. 122].

У розвитку дитячої книжкової графіки цього періоду виділяються деякі особливості. Так, книжкова ілюстрація 1950-х років спиралася на традиції книжкової графіки 1930–1940-х років. Образи літературних героїв книжок для дітей 1950-х років створювали класики української графіки: М. Дерегус, В. Касіян, О. Довгаль, А. Базилевич та ін. Це переважно герої епічних творів М. Гоголя, М. Вовчок, Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, зображення яких виконані за допомогою тонового малюнка з помітною увагою до психологічного портрета персонажа, його емоційного стану, конфлікту характерів. Помітною рисою образів виступає історико-етнографічна достовірність [182, с. 156].

У 1960-ті роки в книжковому мистецтві настав час змін. Значно підвищився рівень поліграфії, зросла її якість. Ширше стали застосовувати нестандартні формати, сміливіше впроваджувати нові методи структурної побудови книги, частіше почали практикувати оригінальні види набору та верстки, з'явилися нові синтетичні поліграфічні матеріали [78, с. 67].

У цей час В. Полтавець створює ілюстрації до «Малого Кобзаря» (1961), книга видана до 100-річчя з дня смерті Т. Шевченка. З огляду на те, що видання було подарунковим, його частина – кодекс – сфальцьована в лідеринову оправу, у ній червоним кольором, золотом і тушшю витиснено зображення козацької бандури – символу народного співця, та гілки лаврового дерева – символу геройської слави. Поверх обкладинки одягнута ошатна триколірна суперобкладинка. Піднесеного настрою книзі додає повнофігурне зображення на фронтисписі портрета самого Тараса, який сидить на краю кручі над Дніпром, вдивляючись у далечінь. Оригінально вирішений живописний форзац, що зображує пейзаж у бурхливу ніч – «Рече та стогне Дніпр широкий». У книзі 12 кольорових ілюстрацій у техніці гуаш. Ілюстрації до видання виконані в реалістичній живописній манері, художник прагнув передати драматичний час, історичні події в Україні, змальовані поетом.

Захоплений поезією великого Кобзаря, В. Полтавець відчутно милується своїми персонажами, зображуючи козацьку звиятку й шал («Гамалія по Скутарі, по пеклу гуляє»), показує силу пориву народного повстання («Гине шляхта! Погуляєм та хмару нагрієм!»), малює щемливу сцену зустрічі скаліченого бранця і коханої дівчини («За тином слухала Ярина і не дослухала, узнала»), співчуває трагічному поверненню молодого козака до коханої, яка пішла із життя, не дочекавшись свого милого («Ось і дуб той кучерявий... Вона! Боже милий!»). Ілюстрація до поеми «Гайдамаки», на якій зображено загін повстанців, що монолітною силою йдуть на ворога, є знаковою у творчості В. Полтавця, до цієї теми він буде звертатися і в живописі не раз. Озброєні косами та вилами люди сповнені рішучості та ненависті до свого поневолювача – польської шляхти. Художник майстерно закомпонував цей поступ, виразність поз народних героїв надає композиції динаміки, життєвої реалістичності.

Видання було розраховане на дитячу та підліткову аудиторію і повністю відповідало своєму призначенню. Його оригінали нині зберігаються в Художньому музеї м. Торонто, Канада. «Роботи Полтавця приваблюють не тільки високою художністю і близькістю до змісту, стилю літературного

першоджерела. Вони можуть бути прикладом високої вимогливості художника до своєї праці. Не лише Шевченків «Малий Кобзар», але й невеличку народну казку «Розумниця», інші видання для дітей Полтавець оформлює так само глибоко, художньо досконало» [58, с. 46–51]. У 1961 році художник створив ілюстрації до повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» (Київ, Державне видавництво художньої літератури, 1961 р.). Книга стала помітним явищем в українському мистецтві, а художник утвердився як кращий ілюстратор творів визначного письменника.

Ілюстрації, які створив художник до різноманітних видань про різні часові періоди і їх події, свідчать про глибоке знання автором матеріалу історії України та світової історії. Майстер не тільки передавав характер твору та його героїв, він переносив читача в епоху конкретного історичного часу. Його ілюстрації виразно відображають архітектуру, інтер'єри приміщень, костюми, предмети, якими користувалися люди в той час, зброю, побутові речі тощо. Типажі своїх героїв майже до всіх творів художник шукав у житті або брав зі своєї невичерпної художньої уяви, сформованої на професійних знаннях, власному досвіді та спостереженнях художника, біографічних даних тощо. Готуючись до ілюстрування, В. Полтавець також штудіював натуру, що надавало ілюстраціям великої переконливості.

Як і в живописних роботах, В. Полтавець вдавався до «режисури» своїх творів. У серії своїх ілюстрацій художник здійснював своєрідну авторську артистичну постановку, якій була притаманна оригінальна ідея, продумана композиція, що демонструвала читачеві розвиток сюжету через художнє зображення. Оскільки всі його ілюстрації відображали живі враження від життя, вони були неповторні.

Стриманий реалістичний стиль В. Полтавця в ілюстраціях до творів письменників історико-героїчної тематики особливо цілісно й виразно окреслений порівняно з ілюстраціями до літературних творів іншого характеру. Художник дуже любив поезію, зокрема ліричні вірші Великого Кобзаря. У 1964 році він проілюстрував поетичну збірку віршів Т. Шевченка в перекладі

російською мовою «Заря моя вечерняя», розраховану на всесоюзну аудиторію. Для неї В. Полтавець створив цикл ілюстрацій епічного національного пейзажного характеру в техніці гуаш, але це вже були ілюстрації зрілого самобутнього майстра із широкою декоративною манерою, мальовничі та водночас тонкі, щемливі, кожна сторінка дивує свіжістю кольорів і глибиною почуттів. Успіху сприяла можливість працювати голландськими фарбами, які стали доступними художникам в 60-ті роки – тонкотертими, із багатою палітрою незвичних яскравих і чистих кольорів, якою майстер скористався сповна. Це видання було відзначене Дипломом «Книга року», краса книги зробила її популярною і серед митців, це була справжня удача художника [143, с. 49].

Історико-героїчну тематику, отже, В. Полтавець паралельно відображав у графіці та живописі. В обох видах мистецтва він звертався до тем героїчної боротьби українського народу. Живопис і графіка взаємозбагачували художні твори В. Полтавця, творчість художника-ілюстратора поповнювала його мистецький доробок також і для написання живописних полотен.

3.2. Стилiстика та художньо-композиційні особливості історичної тематики в живописі В. Полтавця 1990-х рр. – початку ХХІ ст.

Вагомим внеском історичного напрямку у творчому доробку В. Полтавця стала доба Незалежної України, яка відкрила нові можливості для творення, що збіглося з уже зрілим періодом творчості художника. Початок 1990–2000-х років в українському мистецтві був позначений глибокими ідейно-художніми зрушеннями та змінами усталених естетичних парадигм, розширенням горизонтів творчого мислення, появою нових стилів і способів висловлювання. Загалом світоглядні зміни, що вплинули на сучасний етап розвитку вітчизняного мистецтва, беруть свій відлік ще від доби «перебудови»; він не лише поставив багато проблем, переважно актуальних і донині, а й висунув нові моделі інтерпретації національного досвіду, значення яких виходить за межі суто

художніх концепцій у простір важливих культуротворчих процесів. Сучасне мистецтво саме постало як царина ідейно-естетичних дискусій, критики культури, пошуків її нових змістів і цінностей [166, с. 384].

Провідні українські митці завжди відчували закостенілість творчого методу соцреалізму й навіть у радянський час диктату намагалися вирватися за його межі. Проте реальні зміни в їхньому творчому мисленні відбулися із припиненням існування радянської системи. Від кінця 1980-х років на художнє життя впливають кілька важливих чинників: розпад системи ідеологічного контролю та швидке падіння пріоритетів соцреалізму, прогресуючий пошук національного підґрунтя на противагу насаджуваному раніше псевдоінтернаціоналізмові, відкриття широкого розмаїття форм тогочасного світового мистецького творення [154, с. 150].

Творчість покоління художників, які вийшли на мистецьку сцену на початку «перебудови», отримала назву «нова українська хвиля», що спричинило в образотворчості країни глибокі естетичні та світоглядні зрушення, не лише підключивши вітчизняну культуру до світових спрямувань на новому етапі розвитку суспільства, а й запровадивши нову модель сприйняття національних традицій. Кінець радянської доби, вичерпаність її естетико-ідеологічної доктрини збіглися з постмодерною епохою в розвитку світової культури, проблематика якої щодо ревізії попереднього досвіду локалізувала аналіз художньої спадщини.

Для В. Полтавця епоха Незалежності означала велику радість від здобуття українським народом омріяної свободи, від можливості нарешті написати роботи на ті історичні теми, які були давно задумані, але неможливі для втілення в часи тоталітаризму. Ідеться про серію композицій і портретів визначних постатей Козацької доби, давньоруського періоду в правдивому їх трактуванні з погляду прочитання історії українськими науковцями. Глибоко вивчивши історію України, захоплюючись славетними подвигами великих пращурів, лицарів землі української, художник прагнув виплеснути на полотно омріяні образи й сюжети. Будучи сам козацького роду та романтичним за вдачею, він з ентузіазмом взявся

до справи. Сам ґрунтував полотна, тер фарби – адже із цим було сутужно в 90-ті роки, був одержимий і окрилений в можливості писати задумане.

У створенні цієї серії В. Полтавець відступив від своєї класичної системи написання картин – ескіз композиції, студійна відрисовка, живописні етюди до роботи, робота на полотні. Величезний досвід митця дав йому змогу писати ці роботи майже повністю з уяви. Художник komponував швидко та вправно, сюжетні образні композиції наче виливались на полотна, носили інколи стилістично імпресіоністичний характер. З іншого боку, В. Полтавець продовжив традиції українських художників-класиків ХІХ – початку ХХ ст. Не шукаючи себе в новітніх оригінальних стилях, митець із захопленням писав історію рідного народу, створював образи жертвних лицарів-козаків, героїв, що віддавали життя за існування української нації. У цьому він виявив свій глибокий патріотизм і правдолюбство.

У написаній в 1990-ті роки серії композицій та галереї портретів героїв-козаків, яку загалом можна означити як «історичний імпресіонізм», варто відзначити картини «Северин Наливайко» (1998), «Яцько Остряниця» (1999), «Іван Сірко» (1997), «Данило Нечай» (1997), «Скіфи» (1997), «Кий» (1997), «Аскольд» (1998), «Богдан Хмельницький і його соратники Максим Кривоніс та Іван Богун» (1997), «Козача застава» (1998), «За тобою, Морозенку, вся Вкраїна плаче!..» (1998), «Князь Данило Галицький, на бій з Бату-ханом» (1998), «Святослав – іду на Ви!» (1999). У цих невеликих за розміром, але дуже виразних композиціях художник з умінням великого майстра і гордістю за національних героїв змальовує визначних ватажків, заповнює лакуни тогочасного візуального уявлення про давні епохи. Пише правдиво, широко та розкуто, милуючись благородними обличчями, ставними постатями, красою українських стрій, козацькою зброєю, вірними козачими друзями – кінями, кінською зброєю. У цих роботах завжди є відчуття рідної землі і неба над нею. Картини не присвячені якійсь одній особі, такі як «Козача застава» або «На поєдинок» захоплюють красою уявлення і бачення художника, майстерністю, впевненістю і різноманітністю композиційних рішень. Кожен із головних героїв патріотичних

творів В. Полтавця по-своєму відповідає розумінню героїчного «як особливої форми людської діяльності, що належить до етичного оцінювання дій і вчинків окремої особистості через напруження фізичних і моральних сил, відваги, мужності, стійкості, самопожертви» [178, с. 5].

У 90-ті – 2000-ні роки В. Полтавець залишився в мистецтві цілною особистістю, не зрадив своїм класичним реалістичним переконанням. У цей період художник створив низку історичних композицій, у яких постійно звучала нота романтизму. Крім названих вище, це – «Герць» (1991), «На поєдинок» (1998), «Кобзар» (1997), «Реве та стогне Дніпр широкий» (1999), «Ішов кобзар до Києва та й сів спочивати» (1997), «Приборкання непокірливого» (1998), «Козак Голота» (2002) й ін. Продовжив він роботу і над своєю динамічною кінною серією «Табуни»: загалом написав п'ять полотен – втілення степової свободи, шалу нестримного руху, радості буття, земної краси і грації вірних козачих побратимів – коней.

В. Полтавець в роки Незалежності зробив дві великі персональні виставки – у Національному художньому музеї України (1993) й у Виставкових залах Національної спілки художників України (2000). Митець мріяв відкрити виставку на своє 80-річчя, але доля розпорядилася інакше. В. Полтавець, попри серцеві недуги, духом не падав і хворобам не здавався. Пильно вдивлявся, як художник, у життя навколо, що стрімко мінялося. З подивом спостерігав за появою безробітних безхатченків («Людина на горищі» (1997), за вільними молодиками 90-х років, що дорвалися до дешевого закордонного одягу («Молодь», 2000), з болем спостерігав занепад традиційного українського села («Наші жінки», 2000), пишався появою нового типу сільського трударя («Фермер», 1998). Отже, у творчій спадщині В. Полтавця є жанрові картини, пейзажі, портрети сучасників, ілюстрації різноманітних літературних творів, плакати, сценографічні проєкти художника кіно тощо, але головною для нього завжди залишалася історична тема, у якій звучить героїчний мотив боротьби за свободу української нації і проявляється велична сила нескореного людського

духу. Доля наче підводила його до створення таких робіт, у них він розкривався як майстер сповна. Тож явно окреслюються художньо-історичні домінанти його творчості, які стосуються найбільш значущих і майстерно зроблених його творів на теми основних, виразно виокремлених історичних періодів існування українського народу. Цими творами переважно художник й увійшов в історію образотворчого мистецтва.

Зрілий мистецький період В. Полтавця вирізняється особливою творчою свободою, з'явилася можливість втілити в життя давно омріяні теми. Багаторічний досвід художника, глибоке знання історії України дали йому змогу створювати різноманітні композиції наче на одному диханні, імпресіоністично. Митець буквально жив славетним історичним минулим України, захоплювався звитягою і силою духу визначних національних героїв, тож основним своїм завданням митець ставив створення образів конкретних історичних постатей, мріяв про їх широку популяризацію. Минуле і сучасне, буденне та героїчне сплітаються в його мистецтві, набуваючи піднесеного змісту. Художник сприймає дійсність наче в широкоекранному масштабі і говорить з глядачем на повну силу голосу і в повну міру емоцій. Корені цих якостей варто шукати не тільки у світовідчуттях автора, а й у творчих цілях, які він ставить перед собою. Дивлячись на світ очима художника, емоційно довіряючи своїм безпосереднім життєвим враженням, він надавав буденним фактам романтичного змісту, тяжіючи до монументальності, залишаючись водночас вірним натурі, сюжетно-образному трактуванню подій. Навіть жанрові у своїй основі сцени художник іноді прагнув монументалізувати, для цього він шукав ефектні ракурси, експресію кольору, динаміку форм. Цьому сприяють насичений живопис з його життєрадісною колірною гамою і разом з тим благородна стриманість засобів виразності й прийомів. Його композиції змістовні та достатньо деталізовані: узагальнена образність збагачена ретельною штудійною підготовкою до кожної роботи.

Усвідомлюючи в собі подібну двоїстість, художник активно шукав виходу за межі звичного йому відображення дійсності та жанрової обмеженості, що знайшло свій вихід в осмисленні художніх традицій світового та сучасного йому мистецького процесу.

Історичний живопис В. Полтавця 1990–2000-х років за тематикою можна розподілити на такі умовні блоки: картини, присвячені давній історії України, києворуський період, доба Козаччини. Є окремі роботи, присвячені подіям і персонам світової історії. Відповідно до цього проаналізуємо стилістику та композиційно-художні особливості історичних полотен В. Полтавця означеного періоду.

У давньому періоді української історії художник звертається до теми скіфської присутності на теренах України. Визначальними ознаками «скіфської теми» у творчості В. Полтавця були: оповідь про спорідненість скіфської та слов'янської ментальності, виявлення в давній добі коренів прадавнього українства, пафос руйнації сталих форм життя задля ствердження нових; поетизація стихії як життєдайної енергії буття. Ці ідеї знайшли втілення в полотні «Скіфи» (1998), у якому В. Полтавець заглиблюється в історію кочових племен, що колись населяли український степ і в яких науковці вбачають предків українців. Частина скіфів, як відомо з досліджень, була осілою, частина – кочовою. Давньогрецький історик Геродот, який сам за останніми історичними дослідженнями був вихідцем із Великої Скіфії, виділяв декілька видів скіфів: скіфи-кочівники, елліно-скіфи, скіфи-землероби, скіфи-орачі та царські скіфи. На землях України скіфські племена проживали протягом VIII ст. до н. е. – III ст. н. е., утворили державу на території Північного Причорномор'я. Ретельне вивчення художником їх світоглядних уявлень, релігії, культури знайшло своє відображення в сюжеті, який передає особливості укладу та організації побуту скіфської людності.

Скіфи мали могутню і чітку військову організацію. У воєнних діях брали участь як дорослі чоловіки, так і значна частина жінок. Скіфські

воїни застосовували в бою найбільш довершений на той час комплект захисного спорядження, зокрема шоломи, бойові пояси, щити, поножі. Досить значним був і набір зброї: мечі, топірці, пращі тощо. Попри досить суворий аскетичний спосіб життя, скіфи мали розвинену культуру, яка поєднувала традиції Переднього Сходу та античного світу.

На полотні «Скіфи» В. Полтавця зображені скіфи-кочівники, їхній загін являє собою групу вершників, що стрімко рухається вперед. Індивідуальні риси скіфської спільноти не деталізовані, передано їхній рух, згуртованість навколо ватажка, цілісність прагнень. Загін просувається за табуном коней, яких переганяють в інше місце, скіфська людність трактована як реальна та ірреальна водночас: у сніговій заметілі скіфи-вершники виринають з імлі як казкові герої. Їхні тіла огорнуті звіриними шкурами, однак їхні руки та ноги, попри зимову пору року, частково оголені, що підкреслює міцність, витривалість, загартованість, незламність цього кочового народу.

На передньому плані зображено молоду вершницю-скіф'янку з дитиною, до вміння сидіти верхи на коні в скіфів починали привчати із самого малку. Поряд із ними – голова родини: це мужнього вигляду вершник, зі списом у правій руці. На поясі чоловіка висить сагайдак із луком та стрілами, збоку на сідлі прикріплено бурдюк з водою. Характерною є зовнішність ватажка: довгі вуса, зачіска «оселедець», сильна статура, пластична красива поза вправного вершника, пильний погляд. Картина розгортається горизонтально, група вершників і табун коней зображені в профіль, постаті скіфів наближені до переднього краю, їх розміщено фризом. У роботі добре узгоджені деталі, родинна група як центральна композиція колористично виділена більш контрастним тоном. Завдяки вдалій композиційній побудові та колористичному узгодженню всіх частин твору, автор досягає значної образно-емоційної виразності. У цій картині В. Полтавець недвозначно показує спорідненість скіфів із прадавньою українською нацією, ментальність якої значною мірою збереглася і в сучасних реаліях.

Суттєве місце в роботах художника належить також героям, про яких відомо із літописів, хронік, документів, а також фольклорних переказів, оповідей, історичних джерел, літературних і наукових дописів. Це Кий, Аскольд, Святослав та інші персонажі давньоруської історії України. Складне переплетення хронотопних планів у творах В. Полтавця, який висвітлює їхню роль та місце в історії, свідчить про створення образного ряду як поєднання різних часових (подієвих та історичних, лінійних і циклічних) та просторових (замкнених і відкритих) форм. У такий спосіб художник створює образ багатовимірний, ієрархічно організованого хронотопу з домінантою концентричного руху часу, активує мотив історичної пам'яті, де фіксація «великого» онтологічного часу виконує структуроутворювальну функцію.

В. Полтавець звернувся до давньої історії України, зобразивши на одному з полотен легендарного князя Кия, який згідно з літописними свідченнями разом з братами Щеком та Хоривом і сестрою Либіддю заснували місто над Дніпром та власну династію правління. Кий походив родом зі знатної (князівської) родини полян, народився на початку VI ст. На той час точилася постійна боротьба між племенами антів-слов'ян і Візантією за володіння землями й утвердження на Придунав'ї, яке було спорожнілим після занепаду гунської держави Аттіли. З літописних хронік відомо, що князь Кий брав участь у мирних переговорах з імператором Юстиніаном. Загалом його історична постать утвердилася як прадавній князь-вождь полян, військовий ватажок-поводир, що відстоював права свого народу. На картині В. Полтавця князь Кий зображений у зрілому віці, чоловіком у літах, за плечима якого було не тільки заснування міста, а й численні походи та воєнні сутички. Це був князь-язичник, на що вказує атрибутика його одягу: масивний амулет на шії, шкіряна пов'язка на сивому волоссі. На другому плані видніються князівські хоругви та фігура вояка з Києвого війська, який тримає списа з насадженими на верхівку рогами, що, очевидно, мало символізувати принесення в жертву тотемної тварини задля успішного походу. Кремезна, монументальна фігура Кия складає центральне зображення картини,

виконане в стриманій колірній гамі. Попри те, що князь зображений у немолодому віці, художник підкреслює його фізичну силу та міць, про що свідчать оголені в шкіряній безрукавці м'язисті руки, та суворий і зосереджений вираз обличчя, спрямований вдалечінь, який випромінює мудрість, витримку та велич князя. Цей образ влучно передає ту складну історичну епоху, коли наші пращури воювали за свою землю, утверджуючи своє право на життя.

Історія Київської Русі стала сюжетом іншого полотна В. Полтавця – «Аскольд». На картині відтворено трагічний момент політичного вбивства напівлегендарного князя, відомого за «Повістю временних літ», засновника Київського князівства на Наддніпрянщині, що правив у 830–882 роках. У 860 році він здійснив військовий похід на Константинополь і, згідно з візантійськими хроніками, близько 867 року прийняв християнство разом зі своїми дружинниками. Никонівський літопис повідомляв про його війни з волзькими булгарами, печенігами, уличами. Інші давньоруські літописи засвідчують історію про вбивство Аскольда дружинниками Олега Віщого за його наказом в Угорському урочищі, де нині знаходиться Аскольдова могила (сучасний Печерськ у Києві).

Драматичну напругу ситуації, яка стала сюжетною канвою твору В. Полтавця, передає темне колористичне тло, на якому контрастно висвітлено зображення головного героя – Аскольда. Його світла постать на першому плані виділяється на тлі темної лісової хащі. Прив'язаний до дерева князь конвульсивно вигнувся в очікуванні неминучої розправи, обличчя не деталізоване. Над головою князя та навколо його тіла в стовбурі дерева застрягли перші стріли катів, проте Аскольд демонструє мужність та готовність до самопожертви. Трагедію дійства посилюють ламані лінії ритмічної побудови твору та колірні контрасти. Завдяки знайденій автором оригінальній композиції, кільком красномовним деталям, співчутливому переживанню художника зображуваному героєві, глядач отримує переконливу психологічну розповідь про цю історичну трагедію.

Вдруге у своїй творчості В. Полтавець звертається до образу київського князя Святослава, який відтворено в картині «Святослав – іду на Ви» (1999). Якщо першого разу художник зобразив князя-вершника на чолі війська в профіль, то тут Святослав виступає центральною фігурою переднього плану картини, зображений в анфас, також верхи на коні, що рухається степом у густій високій траві. На другому плані за фігурою князя з обох боків проступають його дружинники з хоругвами в бойових обладунках та шоломах. Святослав, як і в першому варіанті, зображений з оселедцем із непокритою головою, із сережкою в правому вусі. Він призупинився, вдивляючись у далечінь. На ньому полотняна сорочка, кольчуга, лівою рукою він тримає щит, що виділяється яскравою червоною плямою. Також червоного кольору упряж на коні, що додає цілісності колористиці композиції. На князеві штани блакитно-синього кольору, що в поєднанні з кінською попоною жовтого кольору символізують колористику українського державного прапора. Автор цим ніби підкреслює приналежність Святослава до української історії, її військової звитяги, що триває неперервно крізь віки.

Дещо пізніший період історії України відображений у картині В. Полтавця «Данило Галицький, на бій з Бату-ханом» (1998). Художник звертається до теми Галицько-Волинського князівства періоду князювання короля Данила Галицького та монгольської навали на Києворуську державу 1240 року. Монгольський хан Батий (Бату-хан) після взяття Києва 1241 року вирушив на Волинь і Галичину. Князь Данило, зберігши владу, все ж змушений був визнати залежність князівства від Золотої Орди, періодично сплачуючи данину та зобов'язуючись надавати свої війська для походів Батия. Але 1253 року Данило був коронований папською курією, що було справжнім викликом Золотій Орді, оскільки фактично він був у васальній залежності. Проте протягом наступних років король Данило не знайшов підтримки в Римі в боротьбі проти Орди та організації спільної коаліції, відтак продовжував боротьбу проти ординців власними силами.

На картині В. Полтавець зобразив динамічний сюжет: колона дружинників-вершників на чолі з королем Данилом мчить до бою з монголо-татарами. Позаду видніється решта війська в куряві, яку здійняли коні і яка застилає небо, зливаючись у суцільне сіре тло картини. Центральну композицію, яка скомпонована в традиційній стилістиці автора, становлять три постаті вершників, на першому плані король Данило, у повному обладунку зі щитом, позаду нього – ряди дружинників з князівськими хоругвами. Картина насичена динамікою руху, загального пориву до бою і цілеспрямованості. Данило Галицький був видатною особистістю в історії, він багато зусиль доклав для утвердження і розвитку Галицько-Волинської держави, що підтверджує тяглість українського державотворення на своїх землях. Відповідно, В. Полтавець у своїй картині зобразив сильну особистість, державного мужа та незламного воїна.

Наступна група історичних постатей В. Полтавця – діячі періоду Козаччини та Гетьманщини, чия діяльність позначилася на подіях XV–XVIII ст. не лише в Україні, але й торкалася всього європейського світу. Учасники козацько-татарських війн, козацько-турецьких війн, Молдовських походів (1594–1595), Азовських походів (1695–1696), польсько-турецької війни (1683–1699), польсько-козацьких війн, представники українського козацтва являли собою провідну суспільну силу, зокрема в боротьбі за національне визволення України. Діяльність козаків позначилася на всіх сферах життя українського народу: вони боронили українські землі, освоювали південні степи, підтримували українську культуру та православну церкву. Вони зробили головний внесок у визволення України з-під влади Речі Посполитої. Козаки створили Запорозьку Січ, яка стала важливим етапом у формуванні української державності.

Серед козаків, які знайшли своє втілення в циклі, присвяченому добі Гетьманщини, – ватажки народного руху за волю: отаман українського козацтва Яцько (Яків) Остряниця (Острянин), представник козацької старшини Данило Нечай, козацький ватажок Северин Наливайко та ін. Їхні образи в просторово-

часовому континуумі у творах В. Полтавця набувають символічного та архетипного звучання, транслуючи усталені наративи, зокрема фольклорного характеру, а також численні інтерпретації в художній літературі. Художня модель світосприймання козацтва в В. Полтавця характеризується, з одного боку, «стисканням» хронотопу, що зумовлене увагою до людського характеру, з іншого – розширенням просторово-часового тла, на якому розгортаються історичні події. Образи В. Полтавця стають проєкцією рольових форм особистісної поведінки, яка сформувалася в художній культурі того часу.

Історична героїка, образи героїв-козаків к художньому відображенні художника отримали правдиве, психологічно виважене та водночас узагальнено-об'єктивне трактування.

Полотно «Іван Сірко» (1997) зображує легендарного кошового Запорізької Січі, який оспіваний у піснях і думах та є визначною особистістю, видатним воєначальником, що неодноразово брав участь війнах і походах Б. Хмельницького проти Речі Посполитої. Разом з тим, він виступав проти підписання Переяславської угоди та не склав присягу на вірність російському цареві. Сірко був переможцем у численних походах проти османсько-татарського війська. У подальшій своїй діяльності сповідував антимосковську та антипольську політику, відбув заслання в Тобольську. Складний життєвий шлях І. Сірка, проявлений героїзм і мужність в обстоюванні інтересів української державності, авторитетність серед козаків різних станів слугували прикладом непересічної особистості отамана ще за життя. В. Полтавець зобразив дещо романтизований образ кошового отамана, який сидить на каменях на березі моря, вода б'ється об каміння, збиваючись у піну, видно на тлі неба і моря чайок. Зовні ніби спокійна поза Сірка, який сидить, спершись на шаблю, вдивляючись замислено в напрямі моря, втрачає удавану рівновагу водною стихією, яка ніби уособлює постійне бурхливе життя кошового, його непокірну вдачу. Коротка хвилина перепочинку й замисленості невдовзі зміниться новими походами, боротьбою. Навіть зараз Сірко тримає руку на шаблі, що засвідчує його козацьку

вдачу та незламний характер. Кремезна фігура полковника відбиває його силу, не лише фізичну, але й духовну, рішучість і готовність до боротьби за свободу.

Епізод козацької історії відображає також картина «Данило Нечай» (1997), герой якої – соратник Б. Хмельницького – очолив народне повстання і загинув під час бойових дій за визволення свого народу від польської шляхти. На полотні він зображений як мужній козак, який стоїть, схрестивши руки, у впевненій незалежній позі, вдивляючись у далечінь. Вбраний у козацький жупан, підперезаний широким поясом, зі звичною зброєю, він готовий до бойового виступу. Козацька шапка із червоним шликом додає образу характерної лицарської краси і мужності. На другому плані – його бойовий товариш верхи на коні, він притримує коня Нечая, дивиться на ватажка з очікуванням та повагою. Тлом розгорнутому сюжету слугує степ і неспокійне небо із розірваними вітром хмарами, домінуючу роль в емоційному настрої картини відіграє світло. Світлом осяяні постаті героїв, промені світла на їхніх мужніх обличчях, відблиски світла спалахують також на зброї. Світло картини співзвучне високим духовним помислам борців за волю України.

Одним із показових творів В. Полтавця на тему історичної героїки стала картина «Богдан Хмельницький і його соратники – Максим Кривоніс та Іван Богун» (1998), у якій автор створив образи трьох найславетніших діячів козацтва періоду Гетьманщини – військового, політичного, державного діяча Зиновія-Богдана Хмельницького; подільського, кальницького, паволоцького полковника, знаного полководця, державного діяча Івана Богуна; лисянського полковника, керівника козацько-селянських повстань, учасника Корсунської битви Максима Кривоноса. Їхні образи сповнені внутрішньої сили та благородства, твір постає як ода митця великій єдності військових товаришів-побратимів, однодумців, патріотів, навіки вписаних в історію України доби Козаччини. Полотно написане вільно, широко, психологічні характеристики героїв точні й виразні, живописна гама роботи насичена і яскрава. В. Полтавець передав у роботі гордість за наших предків, які увійшли в історію своєю мужністю, військовою і політичною

майстерністю, звитягою. В. Полтавець не раз звертався до теми висвітлення образу Богдана Хмельницького, яка, як ми вже зазначали, була серед «дозволених» у радянську епоху. Всі названі вище картини ідейно й тематично поєднуються в серію «національні герої». Вони висвітлюють образи людей та подій, які відбувалися в певні історичні моменти й залишили свій слід в історичному минулому України, мали вагоме значення для народу. Художник створив цілу галерею образів героїв-лицарів, які відстоювали свободу та незалежність своєї батьківщини.

Сторінку бойової історії козацтва відображає картина «Северин Наливайко» (1998). Героїзм цього козака, про якого складено багато народних дум, ставив у приклад Тарас Шевченко. У поемі «Тарасова ніч» він згадує про нього як про народного героя. Живописний твір В. Полтавця, присвячений ватажкові, який брав участь у козацьких походах проти турецьких завойовників, а згодом став на чолі народного повстання, поєднує тему козацтва як захисту від зовнішніх ворогів і тему народного супротиву внутрішнім поневолювачам. Козацькі загони, які створив С. Наливайко, виступили на боротьбу за визволення українського народу у 1594–1596 роках. Виданий ворогам зрадниками-запроданцями, Северин Наливайко після жорстоких катувань був четвертований, він гідно витримав усі муки.

Колорит цієї картини умовний, вона вирішена з підвищеною декоративністю. На полотні жовтий жупан Наливайка, його обличчя контрастує із темним сутінковим небом і степом, його постава променить героїзмом та відвагою. За ним – кінь, козацький товариш, оспіваний у народних думах. На другому плані – бойові товариші Наливайка, їхні величні фігури статичні. Обличчя умисно чітко не прописані, розрізняються лише основні деталі вбрання, загалом група козаків на другому плані майстерно та мальовничо вирішена, живописно й технічно написані золотаві хоругви. Композиція полотна статична, розвитку дії немає: вона вже відбулася.

У творі «Яцько Остряниця» (1999) художник звернувся до образу ватажка національно-визвольного козацького повстання, якого вбили під час загострення відносин між рядовим козацтвом та козацькими старшинами. Цей герой, що є реальною історичною особою, зацікавив В. Полтавця своєю звитягою і трагічною долею. За композиційним рішенням художника постать Яцька Остряниці розташована на першому плані. Він сидить верхи на коні перед співвітчизниками, закликаючи їх до виступу проти поневолення. Красномовним жестом правиці, у якій він стискає батіг, Яцько закликає козаків до дії; його напіврозгорнута постать сповнена граничної емоційної напруги та схвильованості.

Колорит картини світлий, подія відбувається на відкритому повітрі в засніженому просторі. Постаті всіх персонажів розташовані на тлі неба та снігового поля. Для виділення образу Яцька Остряниці його фігура на білому коні контрастує тоном, вона показана з нижньої точки зору, здіймається над лінією горизонту, що з такого положення надає образу головного героя монументальності. Другий план детально не прописаний, адже Остряниця зображений перед козацьким строєм, якого художник узагальнив задля підсилення виразності головного героя. В. Полтавець навмисно назвав роботу не офіційно «Яків Острянин», а «Яцько Остряниця». Саме так називали його прості козаки, що вказує нам на його його демократичність і популярність у масах, саме це торкнуло душу художника. Цей твір написаний майже імпресіоністично, у ньому важливі не пророблені деталі, а загальний емоційний настрій.

Не менша емоційна напруга передана в картині В. Полтавця «За тобою, Морозенку, вся Україна плаче» (1999). Художник зобразив момент смерті легендарного полковника Морозенка (Станіслава Мрозовицького), який став прототипом героя народної пісні, рядки з якої художник узяв до назви картини. Шляхтич, що здобув блискучу освіту в європейських університетах, був полковником реєстрового козацтва, відзначився своєю активною участю у визвольній війні Богдана Хмельницького, зокрема в битвах під Жовтими

Водами, Корсунем, Пилявцями. Морозенко був чудовим командиром, який не знав страху та був нещадним до ворогів, чим викликав ненависть у поляків, які неодноразово намагалися його знищити. Знаючи це, Морозенко вдало уникав всіх пасток. Проте при облозі Збаража 1649 року він визвався йти переговорником до поляків, які підступно випустили в козака три кулі: у серце, голову й живіт. На картині на передньому плані зображено трагічний момент смерті Морозенка: на снігу, розкинувши руки, горілиць лежить мертвий полковник, біля якого сидить старий козак, що з розпачем торкається рукою тіла Морозенка. На другому плані – шеренга козаків зі списками і непокритими головами, хурделиця тріпоче їхні оселедці, проте вони, здається, не відчують холоду: настільки гнітюче враження на них справила трагічна втрата свого ватажка. Дві фігури першого плану майстерно закомпановані й написані, їхні строї в червоно-брунатних кольорах контрастують зі світлим сніговим тлом картини, є смисловим і колористичним центром твору.

У характеристиках давніх життєвих реалій українського народу В. Полтавець ніколи не відділяв героїчне від ліричного, війну від побуту, що надає його творам значущості та життєвої наповненості, а також художньої і науково-документальної достовірності. Змістовне значення має в його творах природне середовище, яке виступає тлом для більшості робіт В. Полтавця. Воно сповнене відчуттям величі та водночас поетичності, притаманної українській культурі. Художник передавав місцевий колорит, а також створював узагальнений образ природи.

Як митець, В. Полтавець доводить, що справа творчого втілення історичної тематики набагато складніша, ніж здається на перший погляд. Митець оперує формою та кольором, усвідомлюючи, що для змалювання на полотні якогось сюжету не завжди вистачає поетично-літературного чи навіть наукового його опису. Треба доторкнутись зором художника й конкретно зрозуміти об'єкт написання, щоб його відтворити як слід. Адже кожна подія відбувалася в якомусь конкретному окресленому часі та середовищі. Дійові особи не існували в повітрі

чи в безпредметній дійсності, вони оберталися в реальному світі. І цей конкретний реальний світ митець має докладно пізнати, відчуту душею і майстерно відтворити. Має пізнати духовну та матеріальну ауру цієї доби: не тільки інтер'єри, меблі, тканини, знаряддя, зброю, предмети щоденного вжитку, а й відносини суспільних станів, тогочасні звичаї, правила поведінки, етикет, адже все намальоване на історичному полотні має бути переконливим. Навіть якщо всі ці складові підлягали змінам часу та впливам культури сусідів або взагалі зникли з ужитку. Відтак історичний контекст живописного твору, який потребує поєднання образно-художньої і науково-аналітичної властивості мислення, був абсолютно підвладний для В. Полтавця як художника. Усвідомлюючи політичні, побутово-психологічні перепони повновартісному національно-мистецькому процесу в радянську добу, він бачив вихід із такої ситуації в напруженій улюбленій праці, драматично-романтичному абстрагуванні від повсякдення і до певної міри жертвності у своєму ставленні до професії.

У творчості В. Полтавця, присвяченій баталістиці, ми бачимо характерну масштабність та епічність як у написанні панорамних баталій, так і камерних картин із зображенням фрагментів битви і складних психологічних станів героїв до та після бою. Йому притаманні реалістичність й історична достовірність, передані деталями форми, техніки, зброї, історичною портретністю народних героїв та знаних полководців; динамічність і напруження композиції; драматизм і високе піднесення емоцій, глибокий ідейний зміст.

Процес роботи В. Полтавця над картинами завжди логічно-послідовний: від замислу-теми – до розробки мотиву, сюжету, теми і від теми – до продуманого використання художньо-виражальних засобів. Для В. Полтавця був притаманний класичний метод роботи над картиною, який розробили великі попередники. Особливими орієнтирами для нього були твори великих історичних живописців кінця XIX – початку XX століття І. Рєпіна, Я. Матейка, В. Коссака, М. Самокиша. Цей метод полягав у глибинному осмисленні законів,

типів і видів композиції, в оволодінні різноманітними видами komponування. Для такого методу характерний поетапний підготовчий цикл роботи художника, який полягає передусім у напруженому ескізному пошуку майбутньої картини з усією його варіативністю, включаючи вибір формату, пластики великих мас композиції, тонового та великого декоративного рішення твору. Другим важливим етапом є студіювання, відрисовка натури, основних композиційних вузлів твору, пошук виразних силуетів, поз і рухів тощо. Третій етап був присвячений пошуку живописної гами, живописних відношень, кольорових домінант полотна. Для цього художник виконував низку етюдних замальовок, найвдаліші з яких набули згодом значення самостійного твору. Тільки після цього майстер писав остаточний кольоровий ескіз, який і переносив на полотно в збільшеному вигляді. Після прорисовування композиції виконував підмальовок. Після ретельного прописування полотна був етап узагальнення, зведення твору до основного контрасту, енергійного підкреслення домінантних моментів, підсилення загальної виразності твору. Всі ці основні етапи потребують великої професійної підготовки й років напруженої праці. Художникові-баталісту, окрім оволодіння прийомами зображення людської натури, треба бути гарним пейзажистом та анімалістом, позаяк коні є також головними героями полотен історичної тематики. У другій половині ХХ ст. В. Полтавець був знаним художником-кіннотником країни поряд із Є. Мойсеєнком, В. Шаталіним. Щоб стати в цій царині великим майстром, В. Полтавець серйозно поставився до вивчення анатомії коней, декілька разів їздив на кінні заводи (його улюбленим був Дубровський кінний завод), писав там численні етюди, у яких досяг великої майстерності. Це дало йому змогу створити непересічні кінні композиції, зображувати коней у будь-якому ракурсі й русі, при будь-якому освітленні: і сонячному, і в сірий день, контражуром і під прямим або бічним освітленням. Художник писав різноманітні масті коней, чудово знався на породах, особливо любив українську верхову. Українські рисаки відзначаються високим зростом та особливим благородством статури. Тож коні

В. Полтавця є впізнаваними, їх пластика є притаманною саме його манері. Художник ставився до коней як до вірних товаришів, що є природним для українського козацтва. На заводах у нього були друзі-коні, він знав їх по іменах, сам був вправним вершником, добре відчував коня, добре знав і вмів зручно прилаштувати кінську зброю. Все це, зокрема, знаходить відображення в майстерному зображенні посадки вершників у роботах художника. В. Полтавець співчував долі видатних старіючих красенів-переможців на кінних заводах, інколи сплачував кошти на їх утримання, позбавляючи їх від неминучої відправки на бійню, домовлявся, щоб вони природно дожили свій вік. На всіх етюдах художника коні персоналізовані, мають свої імена. Тож загальна професійна підготовка майстра дала йому можливість створювати композиції на будь-які історичні теми, і коні поряд з людьми були героями його полотен.

На початку 2000-х років художник знову повертається до великих розмірів і пише полотно «Петро I і Павло Полуботок» (2001), на якому зображена зустріч російського царя Петра I із нескореним українським наказним гетьманом у казематі Петропавлівської фортеці. Торкає душу точна психологічна характеристика героїв полотна: після майже року поневолення і тортур козак-українець тримається з гідністю, мужньо, на відміну від осатанілого від непокори бранця царя. В. Полтавець показує природність вбрання Полуботка, яке протиставлене запозиченому західноєвропейському камзолу Петра. Український гетьман явно виграє психологічний двобій, передрікає царю майже одночасну з ним смерть попри колосальну різницю їх життєвих позицій.

Цей твір В. Полтавця є особливо актуальним зараз, під час російсько-української війни, і буде зрозумілим завжди, адже в ньому – знаковий образ протистояння двох ментальностей, двох ідеологій – монархічної, авторитарної, завойовницької ідеології московитів і волелюбної, демократичної, козацько-гетьманської, європейсько-спрямованої ідеології українців.

Остання картина художника, що також залишилась недописаною, але є завершеною по своїй суті, – «Спартак», присвячена героєві світової історії. Сама

тема є досить несподіваною для професійного живопису України початку 2000-х, робота не є замовною. Будучи фізично ослабленим роками та серцевими недугами, художник демонструє живопис молодого людини, адже душа не старіє, у мистецтві художник залишається самим собою – активним, завзятим, романтичним. Композиція картини цілком оригінальна, однофігурна, і це при відчутті великого натовпу людей. У центрі на підвищенні – велична фігура легендарного ватажка рабів Спартака в динамічній позі. Навкруг – будівлі Давнього Риму, внизу відчувається вир збудженого народу – художник показує лише підняті руки, фрагменти фігур, щити, списи. Фігура героя вдало закомпонована у форматі, її силует виразний, майстерно переданий складний ракурс постаті в русі, як завжди, точно розставлені знакові образні історичні акценти тієї епохи: шолом ватажка з плюмажем, характерні обладунки гладіатора, римські сандалії. Динамічним є рисунок фігури в складному повороті, психологічну напругу також тримає вираз обличчя Спартака, що по суті жертвує собою в боротьбі за права людини із жорстокою імперією. Колорит картини сріблястий, досить умовний, художник майстерно оперує формами в ракурсі, захоплюється красою будови людського тіла. У своїй останній картині В. Полтавець, оглядаючись на пройдений життєвий шлях, сповнений труднощів, боротьби та напруженої праці, возвеличує найголовніше, що є в людині, – високий дух, інтелект, честь, волелюбність, благородство, стійкість у боротьбі за справедливість, здатність до жертвності заради високої мети та переконання не здаватися за жодних обставин.

Отже, можемо зазначити, що у своїх художніх полотнах зрілого періоду 1990–2000-х років В. Полтавець звертається до історичного минулого України, яке було недоступним повною мірою і забороненим для втілення за радянської доби. Це відобразилося в тематичних серіях робіт, що охоплювали періоди від давніх часів (скіфської історії), києворуської доби та часи козаччини. Висвітлення різних історичних подій та осіб художник виконав в авторській інтерпретації, історично достовірно, із застосуванням характерної манери

композиційності письма. Це знакові роботи, у яких передано епоху в загальному настрої картин та в їх окремих деталях. Художник прагнув реалізовувати свій задум, надаючи картинам як драматичності, так і романтичної піднесеності, героїзму, звертаючись до кращих рис народних героїв усіх часів. Стилїстика та манера художника з характерним вибором колористики, живописного письма репрезентує школу реалістичного живопису. Всі роботи історичної тематики В. Полтавця ґрунтуються на глибоких витоках народної культури, її образності та архетипності, що робить сюжетику картин насиченою психологізмом, живою. Художник експлікує ідею невмирущої нації, історія якої проникнута боротьбою, нації, яка нікому не корилася і не скориться, попри тяжкі втрати кращих своїх синів. Художникові вдалося втілити свої прагнення щодо висвітлення складних історичних періодів української історії та її знакових історичних осіб, утверджуючи в такий спосіб ідею державності, сили духу та спадкоємності поколінь у боротьбі за незалежність.

Висновки до розділу 3

Охарактеризовано діяльність В. Полтавця як головного художника дитячого видавництва «Веселка». На основі залучених архівних документів встановлено загальні тенденції в розвитку книжкової графіки в Україні, формування стилістики дитячої ілюстрації та стан книговидання означеного періоду. Особливу цінність становлять відомості, що відображають позицію В. Полтавця в межах діяльності видавництва з багатьох питань художнього процесу, який відбувався в умовах обмеженості можливостей творчого самовияву художників та з огляду на недостатність матеріальної бази книговидання. Вони характеризують його як професіонала, який вникає у всі деталі творчості, дбає про високий рівень графічної ілюстрації, і водночас як людяну особистість, що завжди дає шанс прояву творчості й нетривіальності, попри засилля ідеологічного тиску. За час роботи у видавництві він створив

колектив талановитих ілюстраторів дитячої книги, серед яких були відомі митці А. Базилевич, Г. Якутович, Н. Лопухова, М. Компанець, Ю. Крига, О. Сенченко, Г. Галинська, В. Голозубов, Н. Денисова та багато інших. Відзначимо, що з кінця 1950-х років спостерігається піднесення української книжкової графіки, пов'язане із загальною ситуацією «відлиги» в українському мистецтві. Цей час позначений духом новаторства, пошуками національної своєрідності образної мови, сприйняттям книги як підпорядкованого законам архітектоніки єдиного художньо-поліграфічного цілого. У цей період В. Полтавець професійно утверджується як графік-ілюстратор, присвячує цьому мистецтву багато часу, ілюструє твори української і зарубіжної класики. Його роботи позначені характерними стилістичними рисами, притаманними українській графіці означеного періоду.

У 1950–1960-х роках художник звернувся до низки творів радянських та українських письменників на історичну тематику, які становили фонд класичної літератури цього часу. Це трилогія О. Гончара «Прапороносці» (1950), роман Н. Рибак «Переяславська рада» (1950), книга О. Туманяна «Гікор» (1953), історичний роман І. Ле «Наливайко» (1953), оповідання І. Ле «Побратими» (1954), роман О. Серафимовича «Залізний потік» (1954), повість П. Панча «Син Таращанського полку» (1958), повість Д. Фурманова «Чапаєв» (1958), роман А. Первенцева «Кочубей» (1959), повість І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» (1960), поетична збірка Т. Шевченка «Малий Кобзар» (1961), повість І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» (1963) й ін. Виявлено жанрову специфіку, особливості композиційної та художньо-стилістичної побудови його творів. Паралельно в цей період В. Полтавець пише значні живописні твори, створюючи багато робіт у жанрі історичної картини, де сюжетами обирав зображення значимих історичних постатей та події з української історії. Особливо значний внесок у розвиток українського історичного жанру здійснив В. Полтавець уже в період Незалежності України, що відкрив можливість звертатися до гострих тем української історії. Тематично в доробку художника цього періоду

представлені роботи як з давньої історії України та києворуського періоду («Скіфи», «Кий», «Аскольд», «Святослав – іду на Ви», «Данило Галицький, на бій з Бату-ханом»), так і добу козаччини, що репрезентують більшість: «Богдан Хмельницький і його соратники Максим Кривоніс та Іван Богун», «Козача застава», «Герць», «Іван Сірко», «Данило Нечай», «Северин Наливайко», «Яцько Остряниця», «Козак Голота», «На поєдинок», «Петро І і Павло Полуботок» та ін.

Зрілий мистецький період засвідчує В. Полтавця передусім як майстра композиції, історичного живописця, якому підвладні рішення найскладніших завдань у мистецтві: відтворення багатофігурних динамічних батальних сцен, зображення складних ракурсів у русі, тонке відчуття умовного пейзажного простору на полотні, досягнення глибокої психологічної образності головних героїв. Твори художника є впізнаваними, у них присутнє пісенно-романтичне начало, майстер виробив стилістично характерну творчу манеру, його живопис вирізняється широтою письма, повнокровністю колірних і тонових співвідношень, декоративністю, водночас благородністю і стриманістю палітри.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження в межах означеної проблематики можемо зробити такі висновки.

1. На підставі опрацьованого корпусу наукових джерел встановлено, що образотворчому мистецтву України другої половини XX – початку XXI ст. присвячена значна кількість наукових праць, у яких розкрито еволюційні питання його розвитку на тлі розгортання історичних подій та політичних процесів нашої держави.

З'ясовано, що мистецтво радянського періоду досліджували на основі методологічних позицій соцреалізму та його естетичного канону як частину тоталітарної культури, яка витісняла українську ідентичність, з огляду на підпорядкування культури партійно-ідеологічному наративу. Виявлено, що протилежними за своїм ідейним спрямуванням були тенденції нонконформізму, згенеровані поколінням шістдесятників, які формували хвилю супротиву офіційному мистецтву і проблематика творчості яких також знайшла відображення в численних наукових публікаціях.

Вказано, що мистецька спадщина народного художника України В. Полтавця ще не ставала предметом цілісного наукового вивчення, хоча наявні окремі біографічні дослідження про художника та праці, що фрагментарно висвітлюють його мистецьку діяльність. Своєю чергою, це дало можливість виявити коло наукових досліджень щодо становлення творчого шляху В. Полтавця в межах харківської художньої школи батального живопису М. Дерегуса, формування його як графіка-ілюстратора та як художника-живописця історичного жанру. На підставі опрацьованого матеріалу визначено хронологію, жанровий діапазон, тематику та стильову специфіку художнього доробку В. Полтавця.

Зазначено, що виявлена джерельна база ґрунтується на архівних матеріалах, що відносяться до періоду роботи В. Полтавця на посаді головного художника республіканського видавництва «Дитвидав» (з 1964 р. – видавництво

дитячої літератури «Веселка») та характеризує його формування як художника-графіка, який так само тяжів до історичного жанру, а також загалом відображують реалії культурно-мистецького та художнього процесу, що відбувався у 60–70-х роках в Україні. Окремі документи введено до наукового обігу вперше.

Проведене дослідження, що носить комплексний міждисциплінарний характер, дало змогу розкрити основні тенденції становлення і розвитку художньої особистості В. Полтавця в другій половині XX – початку XXI ст.

2. Опрацьований матеріал дав можливість з'ясувати джерела формування жанру історичного живопису, визначити основні засади становлення мистецьких шкіл, які експлікують сюжетно-тематичну спрямованість та образну й технічну майстерність виконання. Виявлено, що зародження і розвиток вітчизняного історичного жанру відбувалися під впливом загальноєвропейських художніх течій і рухів, що, сполучаючись із національною традицією, поставало своєрідним культурно-мистецьким явищем. Встановлено, що на межі XIX – початку XX ст. відбулося посилення уваги до історичного минулого України, яке зумовило появу значної кількості полотен, утверджуючи існування української історичної картини як вагомій мистецької складової.

З'ясовано роль М. Дерегуса як керівника майстерні батального живопису в Харківському художньому інституті, розглянуто основні напрями його мистецької діяльності, громадянську позицію та вплив, який він здійснив на творчу манеру та стиль В. Полтавця. У результаті проведеного дослідження виявлено, що формування Віктора Полтавця як живописця історико-батального жанру відбувалося в межах академічних традицій харківської художньої школи, яка розвивала реалістичний живопис під впливом таких майстрів, як М. Дерегус, О. Кокель і М. Самокиш. Відзначено, що В. Полтавець досконало оволодів основними принципами школи, композиційною майстерністю та художніми прийомами баталістів, що в подальшому дало йому змогу засвідчити високий рівень свого мистецтва в живописі та графіці.

3. Проведене дослідження дало можливість відстежити становлення

історичної тематики в живописі В. Полтавця крізь призму художнього процесу середини ХХ ст., відзначити, що перші твори художника, включаючи його дипломну роботу, були присвячені Другій світовій війні, учасником якої він був. Систематизовано ранню творчість живописця, яка представлена вагомими полотнами воєнної тематики, батальними сюжетами, виконаними в загальній тогочасній стилістиці, хоча й вирізнялася підвищеним психологізмом та авторською інтерпретацією подій.

Виявлено, що, починаючи із 60-х років, у творчому доробку художника з'являються роботи, присвячені давній українській історії, зокрема добі Козаччини та Київської Русі («Коліїщина», «Бій під Берестечком», «Полководець Богдан Хмельницький», «Святослав»), яка в подальші роки стане визначальною для В. Полтавця. У результаті проведеного дослідження зроблено висновки щодо формування художньої манери митця на початковому етапі його творчості.

Окреслено загальну ситуацію у сфері культури та мистецтва 50-х – початку 60-х років ХХ ст., яку офіційно визначали як ідеологію художнього методу соцреалізму, і процес формування руху шістдесятників, що забезпечувався діяльністю української творчої інтелігенції та був спрямований на новітні пошуки в мистецькому вимірі поза соцреалізмом. Відзначено звернення художників до творчих набутків попередніх часів, зокрема початку та першої третини ХХ ст., які пов'язуються з поступом українського мистецтва в контексті світових художніх напрямів як реалізму, так і течій авангардизму, кубофутурзиму й ін. Виявлено, що світоглядне переосмислення митцями української культури, її джерел постало каталізатором творчих зрушень на основі фольклору, етніки та правдивого прочитання історії, що вносило новий струмінь в ідеологізовані жорсткі рамки офіційного мистецтва того часу.

4. У результаті дослідження графічних творів В. Полтавця в контексті становлення книжкової ілюстрації 1960–1970-х років з'ясовано, що з кінця 1950-х спостерігається піднесення української книжкової графіки, пов'язане із пошуками національної образної мови, сприйняттям книги як підпорядкованого

законам архітектоніки єдиного художньо-поліграфічного цілого. Відзначено професійне утвердження В. Полтавця як провідного ілюстратора творів української і зарубіжної класики, художній стиль якого вирізняється оригінальним композиційно-просторовим мисленням, знаковістю, декоративністю, тяжінням до пластичної узагальненої форми, умовністю і технічною різноманітністю. Опрацьовано та систематизовано поліграфічні видання книг з авторством художника, відзначено зміну стилістики митця.

5. У процесі дослідження художньо-композиційних та стилістичних особливостей історичного живопису В. Полтавця 1990-х років – початку ХХІ ст. з'ясовано, що роботи художника вирізняє тематична розмаїтість, довершеність композиційних рішень, майстерність і впевненість у написанні значних за розміром полотен, включаючи складні ракурсні зображення вершників, військових груп, батальних сцен, благородна колірнна гама. Відзначено неповторний художній стиль митця, який був щирим і вільним у своїй творчості з наявними нотами романтизму, що додавало авторського трактування подіям і героям української історії. Його полотнам притаманні життєствердний пафос, правдивість та глибока емоційність. З'ясовано, що творчість В. Полтавця ґрунтується на глибоких знаннях історії, джерелах народної культури, її образності та архетипності, що робить сюжетику картин живою, насиченою психологізмом; вона експлікує ідею невмирущої нації, історія якої проникнута боротьбою за свободу та незалежність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України)

1. Наказ по Державному видавництву дитячої літератури Дитвидав УРСР від 15.09.1958 № 159. ЦДАМЛМУ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 31. Накази по Дитвидаву УРСР з №1 по № 238 за 1958 р. 265 арк.
2. Протокол засідання художньої ради Головвидаву Міністерства культури УРСР від 26.02.1959 №1. *Протоколи засідань художньої ради за 1959 рік.* Ф. 667. Оп. 1. Спр. 59. 16 арк.
3. Протокол засідання художньої ради Дитвидаву УРСР від 22.01.1960. *Протоколи засідань художньої ради за 1960 рік.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 82. 32 арк.
4. Протокол засідання художньої ради Дитвидаву УРСР від 30.03.1960. *Протоколи засідань художньої ради за 1960 рік.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 82. 32 арк.
5. Протокол художньої ради при Дитвидаві УРСР від 06.05.1960. *Протоколи засідань художньої ради за 1960 рік.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 82. 32 арк.
6. Протокол художньої ради при Дитвидаві УРСР від 30.05.1960. *Протоколи засідань художньої ради за 1960 рік.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 82. 32 арк.
7. Протокол засідання художньої ради при Дитвидаві УРСР від 16.09.1960. *Протоколи засідань художньої ради за 1960 рік.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 82. 32 арк.

8. Протокол засідання художньої ради при Дитвидаві УРСР від 30.09.1960. *Протоколи засідань художньої ради за 1960 рік*. ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 82. 32 арк.

9. Протокол засідання художньої ради пр. Дитвидаві УРСР від 14.10.1960. *Протоколи засідань художньої ради за 1960 рік*. ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 82. 32 арк.

10. Протокол засідання художньої ради при Дитвидаві УРСР від 9.03.1962. *Протоколи засідань художньої ради за 1962 р.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 142. 16 арк.

11. Протокол засідання художньої ради при Дитвидаві УРСР від 6 квітня 1962 р. *Протоколи засідань художньої ради за 1962 р.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 142. 16 арк.

12. Протокол засідання художньої ради при Дитвидаві УРСР від 30.05.1962. *Протоколи засідань художньої ради за 1962 р.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1 Спр. 142. 16 арк.

13. Протокол засідання художньої ради при Дитвидаві УРСР від 31.09.1962. *Протоколи засідань художньої ради за 1962 р.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1 Спр. 142. 16 арк.

14. Протокол засідання художньої ради при Дитвидаві УРСР від 06.12.1962. *Протоколи засідань художньої ради за 1962 р.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1 Спр. 142. 16 арк.

15. Протокол засідання при Дитвидаві УРСР від 06.02.1963. *Протоколи засідань художньої ради за 1963 р.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 231. 26 арк.

16. Протокол засідання художньої ради при Дитвидаві УРСР від 04.03.1963. *Протоколи засідань художньої ради за 1963 р.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 231. 26 арк.

17. Протокол засідання художньої ради при Дитвидаві УРСР від 07.10.1963. *Протоколи засідань художньої ради за 1963 р.* ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 231. 26 арк.

18. Рецензія на художнє оформлення книг «Дитвидаву» за 1959 рік. ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп.1. Спр. 62. 16 арк.

19. Рецензія на художньо-технічне оформлення і поліграфічне виконання видань 1962 року. ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 144. 15 арк.

20. Стенограма засідання художньої ради з питань роботи художників дитячої книги. 16 жовтня 1961 р. ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1 Спр. 111. 79 арк.

21. Стенограма наради художників, письменників та поліграфічних працівників по обговоренню художнього оформлення української дитячої книги. 25–26 січня 1962 р. ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 143. 89 арк.

22. Стенограма наради з питань художнього оформлення книг для дітей. 31 березня 1967. ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп.1. Спр. 701. 72 арк.

23. Стенограма наради з питань художнього оформлення та поліграфії виконання книжок «Веселки». 17 червня 1968 р. ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 873. 45 арк.

24. Стенограма засідання художньої ради з питань оформлення дитячої книжки. 15 грудня 1969. ЦДАМЛМ. Ф. 667. Оп. 1. Спр. 1042. 76 арк.

ЛІТЕРАТУРА

25. Авер'янова Н. Мова образотворчого мистецтва в добу тоталітаризму: український контекст. *Українознавчий альманах*. 2012. Вип. 9. С. 13–17.

26. Авер'янова Н. М. Радянські міфологеми у мистецтві України постколоніального періоду. *Молодий вчений*. 2018. № 8 (60). С. 286–289.

27. Авер'янова Н. Українське образотворче мистецтво в добу тоталітаризму. *Українознавство*. 2012. Вип. 16. С. 43–46.

28. Афанасьєв В. Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму. *Мистецтво і сучасність* : зб. Київ : Наукова думка, 1980. С. 5–21.

29. Афанасьєв В. А. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ : Мистецтво, 1967. 73 с.

30. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. Київ : Мистецтво, 1984. 224 с.
31. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років : нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1966. 224 с.
32. Афанасьєв В. А., Ткаченко В. Я. Станковий живопис. Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 років. Київ : Гол. ред. Укр. рад. енцикл., 1968. С. 114–184.
33. Афанасьєв В., Шпаков А. Українське радянське мистецтво 1956–1960 років. Київ : Мистецтво, 1966. 45 с.+20 іл.
34. Афанасьєв С. А. Увічнений подвиг. За матеріалами республіканської художньої виставки «40 років Великої Перемоги» : альбом. Київ : Мистецтво, 1987. 152 с.
35. Баран В. К. Україна 1950–1960-х рр.: еволюція тоталітарної системи / НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : [б.в.], 1996. 447 с.
36. Бардаш О. Розвиток історичного жанру в образотворчому мистецтві України (кінець XIX – початок XX ст.). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 6: Історичні науки* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2008. Вип. 6. С. 319–323.
37. Безсмертний подвиг народний. Твори українських художників, присвячені вікопомному подвигу радянського народу у Великій Вітчизняній війні / авт. вст. ст. та упоряд. Ю. Белічко. Київ : Мистецтво, 1975. 152 с.
38. Безхутрий М. М., Сизиков В. В., Томенко Г. О., Трегуб Є. З., Чернов Л. І. Художники Харкова : довідник. Харків : Прапор, 1967. 33 с.
39. Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут. Ленинград : Искусство, 1985. 240 с.
40. Белічко Н. Пошуки та досягнення української графіки 1960–1980-х років (вияв національної свідомості в межах «соцреалізму»). *Українське*

мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 3–7.

41. Белічко Н. Ю. Творчість Георгія Малакова в контексті розвитку української графіки 50–70 років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Нац. акад. образотворч. мистец. і архіт. Київ, 2005. 19 с.

42. Белічко Н. Ю. Українська книжкова графіка 50–70-х років ХХ ст. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2003. Вип. 8. С. 126–141.

43. Белічко Ю. Георгій В'ячеславович Якутович. Київ : Мистецтво, 1968. 87 с.

44. Белічко Ю. Георгій Малаков. Київ : Мистецтво, 1974. 95 с.

45. Белічко Ю. В. Станковий живопис. Побутовий та історичний жанри. *Історія українського мистецтва* : у 6 т. Т. 4, кн. 2: Мистецтво другої половини ХІХ – ХХ століття. Київ : Гол. ред. Укр. рад. енцикл., 1970. С. 101–161.

46. Белічко Ю. Тема – ідея – образ: тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). Київ : Наукова думка, 1975. 278 с.: іл.

47. Береговська Х. О. Творчість Святослава Гординського другої половини ХХ ст. (художньо-стилістичні, жанрові та концептуальні особливості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2014. 19 с.

48. Бокань В. А. Українська графіка як чинник формування національнокультурної свідомості народу (друга половина 1950-х – 1960-ті роки) : дис. ... канд. іст. наук: 17.00.01. Київ, 1997. 217 с.

49. Борис Т. П. Станковий живопис українського художника С. Васильківського як відображення національної культури. *Сучасна наука: теорія і практика* : матер. Х Міжнарод. наук.-практ. конф. (м. Київ, 25–26 листопада 2016 р.) / ГО «Інститут інноваційної освіти»; Науково-учбовий центр прикладної інформатики НАН України. Київ : ГО «Інститут інноваційної освіти», 2016. С. 31–33.

50. Борцова К. О. Батальна графіка М. С. Самокиша. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 4. С. 79–82.
51. Борцова К. О. Іппологія у графіці М. С. Самокиша. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 2. С. 4–7.
52. Бочарова С. Творчі батального жанру (на основі збірки живопису музею історії Полтавської битви). *Полтавська битва 1709 року в історичній долі України, Росії, Швеції та інших держав* : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. Харків : ФОП Толмачова Н. Ю., 2009. С. 356–362.
53. Бугаєнко І. Гравюри Володимира Куткіна. Київ : Мистецтво, 1968. 63 с.
54. Бурачек М. Г. Українське малярство М. Самокиша. Харків : Рух, 1930. 41 с.
55. Бушак С. М. Історичний жанр. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 11: Зор – Как / [редкол.: Дзюба І. М. (співголова) та ін.]. Київ : Ін-т енцикл., 2011. С. 563.
56. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950). *Український театр ХХ століття*. Київ, 2003. С. 276–321.
57. Владич Л. Графіка Сергія Адамовича. Кив : Мистецтво, 1977. 95 с.
58. Владич Л. Мовою графіки. Київ : Мистецтво, 1967. 246 с.
59. Вовк О. І. Ілля Рєпін і Харківський університет. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки*. 2016. Вип. 23. С. 132–137.
60. Война А. О., Братусь І. В. Функції ілюстрацій у дитячій літературі. Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Ужгород, 21–22 квітня 2017 р.): у 3-х ч. Херсон : Гельветика, 2017. Ч. 2. С. 32–35.
61. Войчук А. М. Жіночі образи у творчості київських графіків 1960–70 років. Інноваційні наукові дослідження: світові тенденції та регіональний аспект. *Матеріали науково-практичної конференції* (м. Запоріжжя, 29–30 листопада 2019 р.). Херсон : Молодий вчений, 2019. Ч. 1. С. 27–31.

62. Гаврош О. І. Історичний живопис Закарпаття II половини XX століття. *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*. 2013. № 3. С. 169–181.
63. Герегова С. В. Відображення героїки хотинських баталій XVII століття в українському образотворчому мистецтві. *Теоретичні, методичні і практичні проблеми соціології, історії та політології* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Херсон, 18–19 листоп. 2016 р.). Херсон, 2016. С. 22–26.
64. Герман Є. Нова пластична мова 1960-х. Кольорова ліногравюра Григорія Гавриленка. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. Вип. 7. С. 372–385.
65. Гладун О. Д. Харківська школа графіки (друга половина XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харків, 2005. 19 с.
66. Говдя П. Українське радянське образотворче мистецтво : нарис. Київ : Держ. видав. образотворч. мист. і музич. літ. УРСР, 1958. 48 с.+ 50 к. іл.
67. Голубець О. Мистецтво XX століття – український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 198 с.
68. Горова Н. В. Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х – початку XXI століття (на прикладі творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка) : дис... канд. мист. / Інст. проблем сучасного м-ва. Київ, 2016. 178 с.
69. Грінченко В., Грінченко В. Тенденції розвитку мистецького життя України в часи хрущовської «відлиги». *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Історичні науки*. 2010. Вип. 13. С. 59–69.
70. Давиденко Л. Засоби художньої виразності у книжковій графіці: традиції і новації. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Педагогіка*. 2014. №1 (12). С. 115–118.
71. Демура О. Радянська естетика як окрема міфологічна складова тоталітарної пропаганди. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Філософія*. 2015. Вип. 17. С. 101–106.

72. Дерегус Михаил Гордеевич : альбом / вступ. стаття М. Холодовской. Москва : Сов. худ., 1954. 92 с., ил.

73. Дмитрієнко М. Ф., Грузін Д. В. Кричевський Василь Григорович. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2009. Т. 5 : Кон – Кю. С. 398.

74. Дмитрова Л. Надія Лопухова. Київ : Мистецтво, 1981. 110 с.

75. Ефимов Б. Об украинской графике. *Искусство*. 1951. № 5. С. 34.

76. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст. / Акад. наук Укр. РСР, Укр. держ. музей етнографії та худож. промислу. Київ : Вид-во АН УРСР, 1958. 146, [2] с. : іл.

77. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 326 с.

78. Зайцева В. І. Нові художньо-естетичні засади творчості українських графіків періоду «хрущовської відлиги». *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2019. № 4. С. 66–69. DOI: 10.28925/2518-766X.2019.4.9.

79. Зайцева В. І. Образно-візуальна мова ілюстрування поеми «Енеїда» Івана Котляревського в українській книжковій графіці 1910–1960-х років. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. Вип. 1. С. 43–50.

80. Зайцева В. І. Традиції і пошуки в галузі архітектоніки українського книжкового мистецтва. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 261–267.

81. Зайцева В. Українська книжкова графіка першої третини XX століття як об'єкт історико-мистецтвознавчих досліджень. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 36. С. 245–253.

82. Заплотинська О. Літературно-мистецький простір 1970-х : політика партії та інтелектуальний нонконформізм. *Україна XX ст.: культура, ідеологія, політика* : зб. ст. Київ : Інститут історії України НАН України, 2005. Вип. 9. С. 405–419.

83. Заплотинська О. Літературно-мистецьке життя України в дзеркалі партійної політики 1960-х років. *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика* : зб. ст. Київ : Інститут історії України НАН України, 2005. Вип. 8. С. 304–317.

84. Заплотинська О. Українське шістдесятництво: визначення дефініцій та історіографія проблеми. *Український історичний збірник*. 2002. Київ : Інститут історії України НАН України, 2003. Вип. 5. С. 448–458.

85. Затенацький Я. Український радянський живопис. Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1958. 117 с.

86. Зингер Е. О больших темах жизни. *Творчество*. 1957. № 11. С. 21–22.

87. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. 1048 с.: іл.

88. Історія українського мистецтва : у 6-х томах / АН УРСР, Голов. ред. Укр. рад. енциклопед., Наук.-дослід. ін.-т теорії, історії та перспект. проблем радян. архітект. в місті Києві Держ. комітету цив. будівн. та архітект. при Держбуді СРСР; Голов. ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін. Т. 5. Радянське мистецтво 1917–1941 років / ред.: В. І. Касіян (відпов. ред.); В. А. Афанасьєв; П. І. Говдя; І. О. Ігнаткін. Київ, 1967. 479 с., іл.

89. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 53–64.

90. Кашуба-Вольвач О. Д. Кубофутуризм О. Богомазова: стилістичні особливості творів 1914–1916 років. *Сучасне мистецтво* : наук. зб. Вип. IV. Харків : Акта, 2007. С. 287–298.

91. Кец В. Розвиток станкової графіки ХХ століття у творчості художників України. *Студентський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. 2014. Вип. 35. С. 112–114.

92. Кіндрачук Н. Національне поневолення українців в умовах русифікації мовно-культурного простору УРСР: 60–70-ті роки XX ст. *Схід*. 2016. № 2 (142). С. 48–53.
93. Ковалевська О. Зображення козаків з Чернігівського історичного музею імені В. Тарновського: походження, історія зберігання та побутування. *Чорноморська минушина*. 2013. Вип. 8. С.69–75.
94. Козловська Є. Живописець козацької звитяги. *Відлуння віків*. 2010. № 2(13). С. 39–42.
95. Козловська Є. А. Козацька тематика у творчості Антона Манастирського у контексті художнього життя України. *Наукові записки НаУКМА*. 2010. Т. 101: Теорія та історія культури. С. 60–65.
96. Криволапов М. Анатолій Базилевич. Київ : Мистецтво, 1976. 95 с.
97. Крізь віки. Київ в образотворчому мистецтві XII–XX століть : альбом / Ю. В. Белічко, Ю. П. Підгора (авт.-упоряд.). Київ, 1982. 335 с.
98. Крупник Л. О. Державна політика у сфері українського професійного мистецтва (1965–1985) : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 17.00.01. Львів, 2003. 27 с.
99. Крюкова Г. О., Крюк О. О., Мостовщикова Д. О. Витоки формування національного стилю в українському образотворчому мистецтві XX – початку XXI століття. *Логос онлайн* : міжнародний електронний науковий журнал. 2020. № 8. С. 1–8.
100. Ксьондзик Н. В. Соцреалізм крізь призму класицизму. *Наукові записки НаУКМА*. 2009. Т. 98: Філологічні науки. С. 78–82.
101. Кудрявцева К. П. Структура композиції в українському станковому живописі (кінець XIX – початок XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури. Київ, 2018. 20 с.
102. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини XX ст.: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку : автореф.

дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.05 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 36 с.

103. Ламонова О. В. Київська книжкова графіка кінця 50-х - початку 70-х років XX століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2006. 34 с.

104. Ламонова О. Сергій Якутович Творчість 1970–1980-х – станкова графіка. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2017. Вип. 12–13. С. 170–178.

105. Литвих Т. В. Тенденції культурних процесів в Україні в умовах «відлиги» (друга половина 50-х – початок 60-х рр. XX ст.) – наука, література та мистецтво. *Сторінки історії* : зб. наук. праць. 2008. Вип. 27. С. 95–109.

106. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ, 1989. 204 с.: іл.

107. Логінський Я. В. Малярство Василя Забашти в контексті розвитку українського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2018. 21 с.

108. Максименко О. О. Драматична альтернатива соціалістичному реалізму в українському образотворчому мистецтві. URL: <https://vseosvita.ua/library/dramaticna-alternativa-socialisticnomu-realizmu-v-ukrainskomu-obrazotvorcomu-mistectvi-152363.html> (дата звернення: березень 2020).

109. Малежик Д. І. Творча інтелігенція України в 1945–1953 рр.: соціальний аспект. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 6 : Історичні науки* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 8. С. 307–313.

110. Медведєва Л. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. XX ст. *Мистецтвознавчі записки*. 2002. Вип. 1(2). Київ, 2002. С. 100–115.

111. Медвідь Л. Ноконформізм як явище культури 60-х років. *Сучасність*. 2002. № 12. С. 132–139.

112. Мельник О. Я. Історичні передумови формування художньо-образної системи української книжкової графіки початку ХХ століття. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання*. 2016. № 5 (16). С. 1–15.

113. Мельник О. Я. Книжкова графіка Роберта Лісовського в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Львів. нац. акад. мистец. Львів, 2009. 20 с.

114. Митці України : енциклопедичний довідник / упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1992. 468с.

115. Михайлова Р. Д. Історичний жанр у доробку українських митців – вихованців Імператорської академії мистецтв. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 28. С. 121–127.

116. Михайловська Ю. А. Батальний живопис в колекції Харківського історичного музею. *Вісімнадцяті сумцовські читання. Матеріали наукової конференції на тему «Музей як соціокультурний інститут в умовах інформаційного суспільства»* (м. Харків, 18 квітня 2012 р.) / Харківський історичний музей. Харків : Майдан, 2012. С. 236–244.

117. Мороз О. В., Михалевич В. В. Гротеск в контексті дитячої ілюстрації та його вплив на естетичний розвиток дітей. *Наукові дослідження, відкриття та розвиток технологій в сучасній науці* : матеріали II науково-практичної конференції (м. Харків, 17-18 квітня 2020 р.). Херсон : Молодий вчений, 2020. С. 38–41.

118. Муратова О. В. Історична трансформація методу соцреалізму в період «відлиги». *Наукові праці* : науково-методичний журнал. Т. 129. Вип. 116. Історія. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. С. 42–49.

119. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / ред.-упоряд. О. О. Авраменко ; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут

проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. У 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. 544 с.: іл.

120. Нельговський Ю., Степовик Д., Членова Л. Українське мистецтво (від найдавніших часів до початку XX століття). Київ : Рад. школа, 1976. 135 с., кол. іл.

121. Немцова В. С. Харьковская художественная школа (середина XVIII – кінець XX века) : моногр. Харьков : ФОП Панов А.Н., 2016. 384 с. : ил.

122. Нестеренко П. Художні особливості книжкових обкладинок 1950–1960-х років (на прикладі колекції В. Перевальського). *Слово і Час*. 2016. № 5. С. 57–60.

123. Николай Самокиш : альбом / авт.-сост. В. Ф. Яценко; на укр., рос., англ. яз. Київ : Мистецтво, 1979. 110 с., іл.

124. Никоненко Т. Культурологічні передумови розвитку української графіки XX століття. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матер. Міжнарод. наук.-практ. конф. (м. Київ, 23 квітня 2020 р.) : у 2-х т. Т. 1. Київ : КНУТД, 2020. С. 53–56.

125. Новицька О. Українське радянське мистецтвознавство як частина тоталітарної культури. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2011. Вип. 22. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/16.pdf (дата звернення: травень 2019).

126. Олійник В. А. Принципи використання етностилістичних художніх засобів в українській книжковій графіці. *Мистецтвознавчі записки*. 2016. № 30. С. 193–202.

127. Олійник В. А. Трансформації образної системи в дизайні української книги 1980–1990-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.07. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2018. 20 с.

128. Огієнко І. Українська культура. *Коротка історія культурного життя українського народу*. Київ : Видавництво Книгарні Є. Череповецького, Фундукліївська, №4, 1918. 272 с.

129. Осадца М. З. Міський пейзаж у творчості художників Івано-Франківщини XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.:

17.00.05 / Держ. ВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника», Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2019. 20 с.

130. Павельчук І. А. Художні моделі реактивації абстрактного живопису в Україні (1980–2010) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харків, 2010. 20 с.

131. Павлова О. І. Нові модерністські напрямки в українському образотворчому мистецтві на початку ХХ століття. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 18 (277), ч. II. С. 232–238.

132. Павлов В. П. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ : Мистецтво, 1983. 191 с. С. 7–14.

133. Паньків Г. С. Творчість В. А. Гегамяна (1925–2000) в контексті взаємодії станкового та монументального мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Нац. акад. образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2019. 20 с.

134. Паньок Т. В. Художня реформа 1934 року (історико-педагогічний аспект). *Педагогіка та психологія*. 2015. Вип. 49. С. 309–320.

135. Папета О. В. Творчість Людмили Семикіної: жанрова специфіка, художні особливості творів : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2017. 305 с.

136. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. № 4. С. 65–84.

137. Пекаровський М. Іван Михайлович Селіванов. Київ : Мистецтво, 1964. 62 с.

138. Петренко О. В. Дитяча книга на теренах України: видавничий і статистично-обліковий аспекти (друга половина ХІХ століття – початок ХХІ століття) : дис. ... канд. іст. наук / Національна бібліотека України імені В.І.Вернадського. Київ, 2021. 272 с.

139. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60–80-х років ХХ століття. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/>

123456789/1408/art%2060-80ies.pdf?sequence=3&isAllowed=y (дата звернення: лютий 2020).

140. Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. XX ст. – початку XXI ст. : зб. ст. / НаУКМА. Київ : КМ Академія, 2004. 392 с.

141. Петрова О. М. Фольклорні традиції в українській ілюстрації 70–80-х років XX сторіччя. *Maricteriум*. Вип. 5: Культурологія / [упоряд. О. І. Погорілий]; Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ : Стилос, 2000. С. 61–68.

142. Петутіна О. О. Українське козацтво в образотворчій спадщині Опанаса Сластьона. *Філософія в сучасному світі* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Харків, 22–23 листопада 2019 р.) / гол. ред. Я. В. Тарароєв ; Нац. техн. ун-т «Харків. політехн. ін-т» [та ін.]. Харків : Точка, 2019. С. 168–172.

143. Полтавець-Гуйда О. В. Історико-героїчна тематика Київської Русі і Гетьманщини у творчості В. Полтавця у контексті розвитку українського мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 38. С. 46–51.

144. Полтавець-Гуйда О. В. Загальний тон в живописі. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 1. С. 118–123.

145. Полтавець-Гуйда О. В. Книговидання в Україні і книжкова ілюстрація в творчості Віктора Полтавця. *Вісник НАКККиМ*. 2021. №1. С. 76–83.

146. Полтавець-Гуйда О. В. Мистецтво діорами і панорами. «Штурм турецького валу» В. Полтавця. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 158–163.

147. Полтавець-Гуйда О. В. Полтавець Віктор Васильович. *Художники України*. 100 видатних імен. Київ: Арт-Ек, 2007.

148. Полтавець-Гуйда О. В. Полтавець Віктор Васильович. *Шевченківська енциклопедія* : в 6 т. Т. 5: Пе-С / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: М. Г. Жулинський (гол.) та ін. Київ, 2015. С. 247.

149. Полтавець-Гуйда О. В. Становлення жанру історичної картини в Україні (кінець XIX – поч. XX ст.) в контексті розвитку європейського живопису.

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2012. №1. С. 105–112.

150. Полтавець-Гуйда О. В. Формальне композиційне рішення як основа твору образотворчого мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2011. № 3. С. 134–141.

151. Пономаренко М. В. Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова ХХ–ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05. Харків : ХДАДМ, 2016. 403 с.

152. Попова Л. Олександр Данченко. Київ : Мистецтво, 1972. 102 с.

153. Попович К. Літографії київських художників в книжковій графіці 1970–1980-х років. *Мистецтвознавство України.* 2019. № 19. С. 151–157. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185986>.

154. Проців І. «Тематична картина» у радянській системі та умовах свободи творчості. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2010. Вип. 21. С. 146–154.

155. Пухарєв В. В. Художні принципи харківської школи академічного рисунка. *Вісник ХДАДМ.* 2012. № 13. С. 105–107.

156. Республіканська художня виставка 1963 року : альбом / авт. тексту та упоряд. В. Ф. Яценко. Київ : Мистецтво, 1964. 78 с.

157. Роготченко О. Аналіз особливостей вітчизняного образотворчого мистецтва від появи соціалістичного реалізму до початку «хрущовської відлиги». *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2018. Вип. 14. С. 43–52. DOI: 10.31500/1992-5514.14.2018.150917.

158. Роготченко О. О. Видозміна подій і героїв як репрезентація дійсності в українському живописі повоєнної доби. *Сучасне мистецтво.* 2018. Вип. 14. С. 277–286.

159. Роготченко О. О. Вітчизняний мистецький супротив 1950–1960-х. *Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України.* Київ : Фенікс, 2015. Вип. 15. С. 103–110.

160. Роготченко О. О. Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов'язкового стилю художнього життя до і повоєнної доби СРСР–УРСР. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2014. Вип. 14. С. 169–174.

161. Роготченко О. О. Соціокультурне тло 1945–1960 років Радянської України як модель нищення вільної думки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : *Мистецтвознавство. Архітектура* : зб. наук. праць. Харків : Вид-во ХДАДМ, 2015. № 3. С. 89–93.

162. Рожак-Литвиненко К. Б. Темі й образи українського січового стрілецтва у творчості Івана Іванця (до проблеми батального жанру в українському мистецтві першої третини ХХ століття). *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 6. С. 90–96.

163. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Наукова думка, 1986. 219 с.

164. Русначенко А. М. Національно-визвольний рух в Україні. Середина 1950-х – початок 1990-х років. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. 720 с.

165. Сидоренко В. Культурний герой в образотворчому мистецтві соціалістичного реалізму. *Сучасне мистецтво*. 2015. Вип. 11. С. 230–236.

166. Скляренко Г. Необароко «української хвилі» кінця 80–2000-х років: національний досвід у контексті новітніх художніх спрямувань. *Збірник наукових студій пам'яті докторки мистецтвознавства Валентини Рубан*. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. С. 384–425.

167. Скляренко Г. «Парадокс» Миколи Самокиша: творчість художника в контексті радянського мистецтва. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 118–128.

168. Скляренко Г. Творчість Валерія Ламаха (1925–1978): «Соцреалізм з людським обличчям». Додаток до картини епохи. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: А. В. Чебикін (голова редкол.), О. К. Федорук (голов. ред.), М. І. Яковлев (заст. гол. редкол.) [та ін.]. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 15. С. 157–170.

169. Складенко Г. Українське мистецтво 1930–1950-х рр. Етапи, спрямування, твори. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 269–283.

170. Складенко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 1(25). С. 67–78.

171. Складенко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності : [у 2 кн.]. Кн. 1 / [Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАНУ та ін.]. Київ : [ArtHuss], 2018. 280 с.

172. Словник художників України / Головна редакція української радянської енциклопедії. Київ, 1973. 272 с.

173. Соколюк Л. Костюм козацької доби в малюнках Сергія Васильківського (особливості відтворення української ідентичності). *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матер. Міжнарод. наук.-практ. конф. (м. Київ, 23 квітня 2020 р.) : у 2-х т. Т. 1. Київ : КНУТД, 2020. С. 83–89.

174. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2004. 35 с.

175. Соколюк Л. Д. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття (специфіка еволюції). *Вісник ХДАДМ*, 2002. №4. С. 16–26.

176. Соціалістичний реалізм. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC (дата звернення: травень 2019).

177. Спасскова О. П. Станкова і книжкова ілюстрація в графіці Віктора Єфименка: тематика та стилістика (остання третина ХХ сторіччя) : дис... канд. мист. / Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського ; Львівська національна академія мистецтв. Одеса, 2020. 315 с.

178. Сухомлинська О. Героїзм і героїчне у вихованні: вчора і сьогодні. *Світосгляд*. 2017. № 4 (66). С. 1–5. URL: <https://www.mao.kiev.ua/biblio/jscans/svitogliad/svit-2017-12-4/svitoglyad-2017-4-05-sukhomlynska.pdf> (дата звернення: лютий 2019).

179. Тарнашинська Л. Шістдесятництво: філософія покоління як публічна свідомість. *Сучасність*. 2005. № 4. С. 105–117.

180. Ткаченко В. М. Книжкова графіка Григорія Гавриленка в зібранні Сумського художнього музею імені Н. Онацького та приватної колекції (до 90-річчя від дня народження Г. І. Гавриленка (1927–1984). *Сіверщина в історії України* : зб. наук. пр. Київ : Глухів, 2017. Вип. 10. С. 474–479.

181. Токар М. І. Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис... канд мист. / Харківська державна академія дизайну і мистецтв ; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2018. 403 с.

182. Токар М. Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 35. С. 220–233.

183. Турченко Ю., Касіян В. Українська радянська графіка. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1957. 408 с., іл.

184. Українська радянська енциклопедія : у 12 т. / гол. ред. М. П. Бажан ; редкол. О. К. Антонов та ін. Київ : Головна редакція УРЕ, 1974–1985.

185. Український живопис: сто вибраних творів : альбом / авт.-упоряд. Ю. Белічко. Київ : Мистецтво, 1989. 191 с., іл.

186. Українські радянські художники : довідник. Київ : Мистецтво, 1972. 563 с.

187. Федорук О. К. Графіка як вид образотворчого мистецтва. Київ : Мистецтво, 1983. 30 с.

188. Філімонова А. С. Творчість Володимира Орловського: еволюція стилю в контексті розвитку пейзажного живопису другої половини ХІХ –

початку XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури. Київ, 2019. 19 с.

189. Хархун В. Соцреалізм як канонічне мистецтво. *Слово і Час*. 2010. № 9. С. 3–14.

190. Художники Харкова : довідник / редкол. М. М. Безхутрий (автор текстів і упоряд.), В. В. Сизиков, Г. О. Томенко та ін. ; Харківське обл. упр. культури, Харківське відділення Спілки художників та художнього фонду України, Харківський художній музей. Харків, 1967. 175 с.: іл.

191. Художники України. Вип. 7: живопис, графіка, скульптура, монумент.-декор. мистецтво, декор.-ужитк. мистецтво : творчо-біогр. альб.-довід. / [авт.-упоряд. С. Журавель]. с. Лісовичі (Київ. обл.) : Журавель С. В., 2013. 109, [2] с. : кольор. іл., портр.

192. Ченцова Н. В. Запорозьке козацтво в мистецьких творах початку XX ст. у зібранні Дніпропетровського національного історичного музею імені Д. І. Яворницького. *Історія і культура Придніпров'я: Невідомі та маловідомі сторінки*. 2014. Вип. 11. С. 115–123.

193. Шаров І., Толстоухов А. Художники України: 100 видатних імен. Київ : АртЕк, 2007. 480 с.

194. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т.5: Пе-С / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: М. Г. Жулинський (гол.) та ін. Київ, 2015. 568 с.

195. Шевченко Л. А. Хрущовська «відлига» у культурно-мистецькому житті України. *М. С. Хрущов і Україна*. Київ, 1995. С. 113–120.

196. Шевченко М. Творча і громадська діяльність художників-шістдесятників у літературі. *Мистецтвознавство України*. 2019. № 19. С. 250–257. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.186007>.

197. Шепеть Т. М. Станкова графіка Львова 1990–2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст : дис. ... канд. мист. (17.00.05 – образотворче мистецтво) / Львівська нац. акад. мист. Львів, 2019. 335 с.

198. Щербакова О. О. До питання становлення харківської школи станкового живопису кінця XIX – першої третини XX століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 4. С. 128–135.

199. Щербакова О. О. Стан дослідженості творчо-педагогічної діяльності М. С. Самокиша в російському та українському мистецтвознавстві. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 3. С. 158–162.

200. Юр М. Бієнале історичного жанру: моральні опори української державності. *Образотворче мистецтво*. 2016. № 1. С. 14–19.

201. Юр М. Конвенціональний живопис як форма відображення ідеології тоталітарної системи. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 231–242. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185946>.

202. Юр М. Шістдесятництво як ідейна основа реалізації національних цінностей у живопису. *Мистецтвознавство України*. 2019. № 19. С. 288–206. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.186017>.

203. Ясієвич В. Є. Василь Кричевський – співець українського народного стилю. *Українське мистецтвознавство : міжвідом. зб. наук. праць / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН України*. Київ : Наукова думка, 1993. Вип. 1. С. 117–126.

204. Яценко В. Ф. М. С. Самокиш : нарис про життя та творчість. Київ : Мистецтво, 1954. 48 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті в наукових фахових виданнях України
та які включені до міжнародних наукометричних баз даних:*

1. Полтавець-Гуйда О. В. Історико-героїчна тематика Київської Русі і Гетьманщини у творчості В. Полтавця у контексті розвитку українського мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 38. С. 46–51. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222079>.

2. Полтавець-Гуйда О. В. Книговидання в Україні і книжкова ілюстрація в творчості Віктора Полтавця. *Вісник НАКККиМ*. 2021. № 1. С. 76–83. DOI: [10.32461/2226-3209.1.2021.229558](https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229558).

3. Полтавець-Гуйда О. В. Мистецтво діорами і панорами. «Штурм турецького валу» В. Полтавця. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 158–163. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2020.222397>.

4. Полтавець-Гуйда О. В. Становлення жанру історичної картини в Україні (кінець XIX – поч. XX ст.) в контексті розвитку європейського живопису. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 1. С. 105–112.

Стаття в зарубіжному науковому виданні:

5. Полтавець-Гуйда О. В. Діяльність художника В.Полтавця у видавництві «Веселка» (1958–1975): тенденції та основна проблематика. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 4 (40). С. 17–23. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.4.3>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Полтавець-Гуйда О. В. Віктор Полтавець – Головний художник видавництва «Веселка», знаний майстер художньої ілюстрації. *Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, 2021. С. 128–132.

7. Полтавець-Гуйда О. В. Історичні герої України доби Гетьманщини в творчості видатного українського художника другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. В. Полтавця. *Topical issues of modern science, society and education* : матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції (Харків, 8–10 серпня 2021 р.). Харків, 2021. С. 711–717.

8. Полтавець-Гуйда О. В. Підготовчі студії до картини і художньої ілюстрації як важлива складова творчості Віктора Полтавця. *Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, 2020. С. 156–161.

9. Полтавець-Гуйда О. В. Стилiстичнi особливостi дизайну книги 50–70-х рокiв ХХ столiття в графiчнiй творчостi В. Полтавця. *Дизайн пiсля епохи постмодерну: iдеї, теорiя, практика* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : Національний університет культури і мистецтв 2021. С. 222–227.

10. Полтавець-Гуйда О. В. Сучасний стан та актуальність розвитку декоративно-прикладного мистецтва в Україні. *Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать митця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір)* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Харків, 2019. С. 89–92.

11. Полтавець-Гуйда О. В. Творчість художника В. Полтавця як відображення героїчного минулого України. *Соціокультурні тенденції розвитку*

сучасного дизайну та мистецтва : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції. Херсон : Херсонський національний технічний університет, 2021. С. 115–118.

12. Полтавець-Гуйда О. «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників» – десята виставка 2022 р. в межах проєкту Всеукраїнського бієнале мистецтва історичного жанру. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. Політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 10 листопада 2022 р.). Київ : НАКККиМ, 2022. С. 46–49.

Наукові праці, які додатково відображають зміст дисертації:

13. Полтавець-Гуйда О. В. Полтавець Віктор Васильович. *Шевченківська енциклопедія* : в 6 т. Т.5: Пе-С / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: М. Г Жулинський (гол.) та ін. Київ, 2015. С. 247.

Живопис та графіка народного художника України Віктора Полтавця*Живопис*

Б. Рис.1. Атаку відбито, 1950, 165х294, п. о.



Б. Рис. 2. На передньому краї, 1953, 160х175, п. о.



Б. Рис. 3. Хвилина відпочинку, 1961, 160х195, п. о.



Б. Рис. 4. З оточення, 1979, 157х125, п. о.



Б. Рис. 5. На безіменній висоті, 1973, 165х220, п. о.



Б. Рис. 6. В листопаді 1943-го, 1975, 170х267, п. о.



Б. Рис. 7. Дніпро форсовано, 1975, 164x103, п. о.



Б. Рис. 8. Прорив, 1984, 178x296, п. о.



Б. Рис. 9. Кінець війни, 1978, 174x296, п. о.



Б. Рис. 10. Коліївщина, 1964, 180х250, п. о.



Б. Рис. 11. Бій під Берестечком, 1967, 125х194, п. о.



Б. Рис. 12. Святослав, 1982, 172х210, п. о.



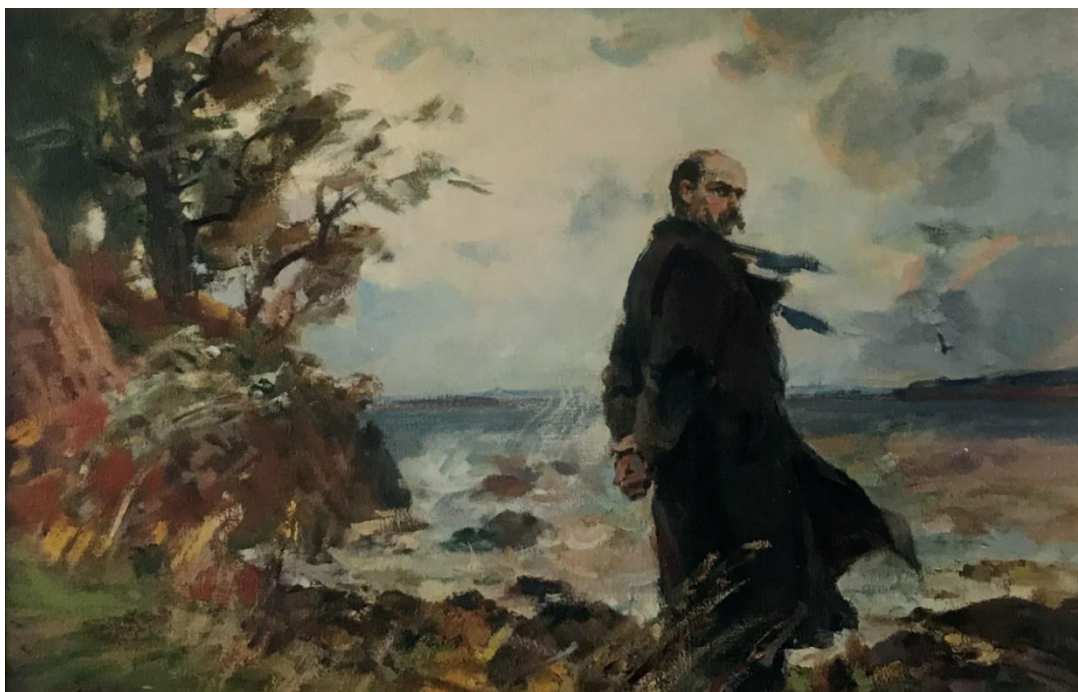
Б. Рис. 13. Полководец Богдан Хмельницький, 1974, 160х180, п. о.



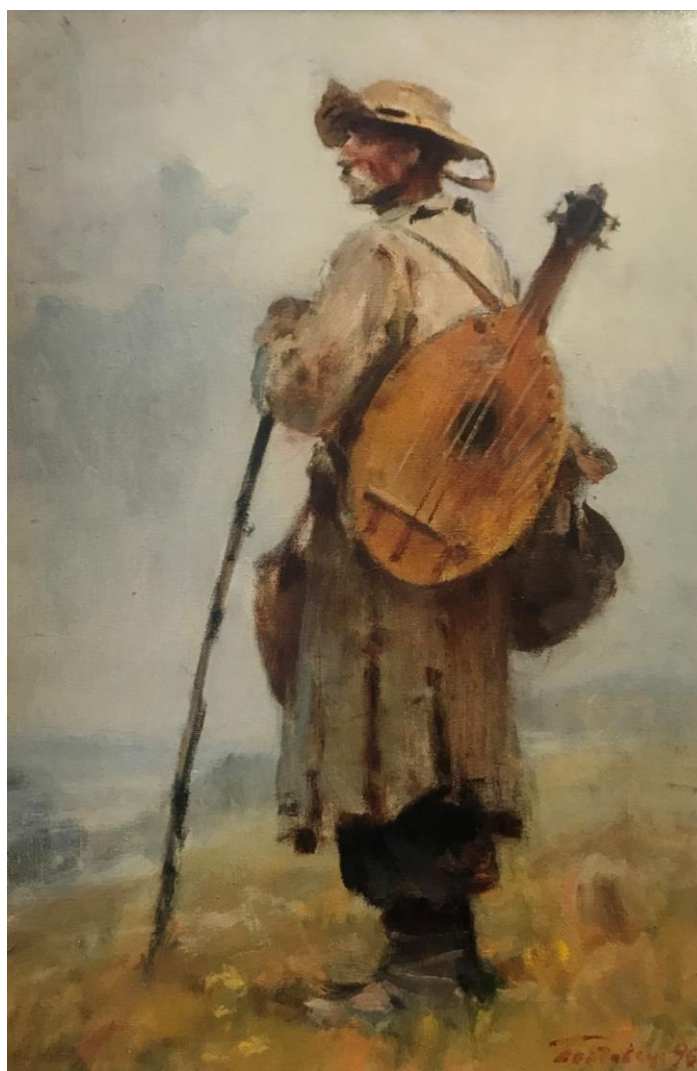
Б. Рис. 14. Приборкання непокірливого, 1998, 50х60, п. о.



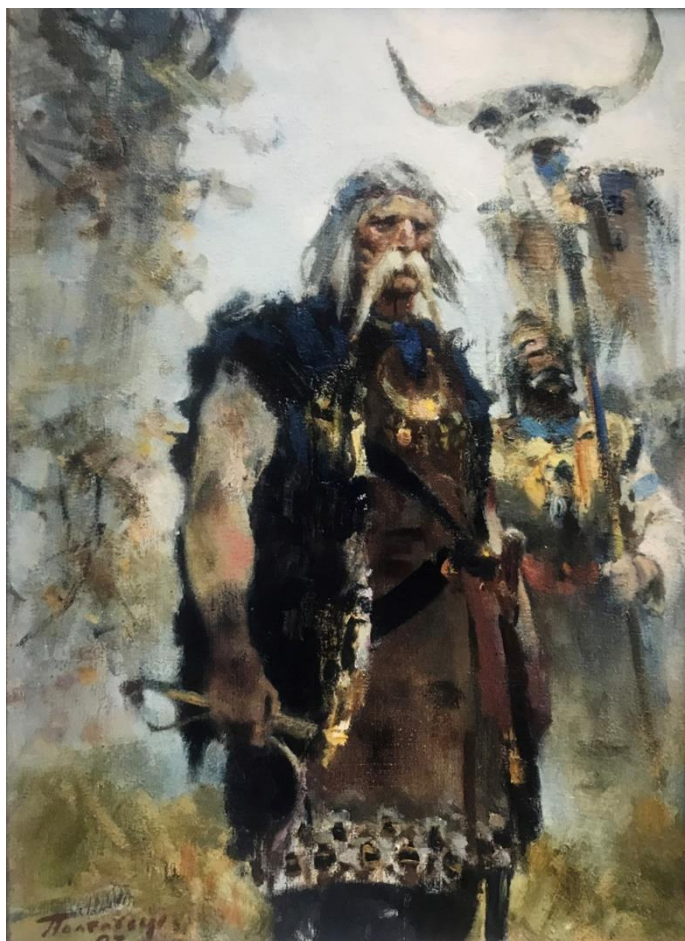
Б. Рис. 15. Данило Галицький, на бій з Бату-Ханом, 1998, 85х130, п. о.



Б. Рис. 16. Рече та стогне Дніпр широкий, 1999, 80х120, п. о.



Б. Рис. 17. Кобзар, 1996, 80х50, п. о.



Б. Рис. 18. Кий, 1998, 80х60, п. о.



Б. Рис. 19. Скіфи, 1998, 65х90, п. о.



Б. Рис. 20. Данило Нечай, 1997, 100x80, п. о.



Б. Рис.21. Іван Сірко, 1997, 60x73, п. о.



Б. Рис. 22. Козача застава, 1998, 90х110, п. о.



Б. Рис. 23. Богдан Хмельницький і його соратники Максим Кривоніс і Іван Богун, 1998, 110х120, п. о.



Б. Рис. 24. Яцько Остряниця, 1999, 60х60, п. о.



Б. Рис. 25. Северин Наливайко, 1998, 82х90, п. о.



Б. Рис. 26. За тобою, Морозенку, вся Україна плаче!, 1999, 100x90, п. о.



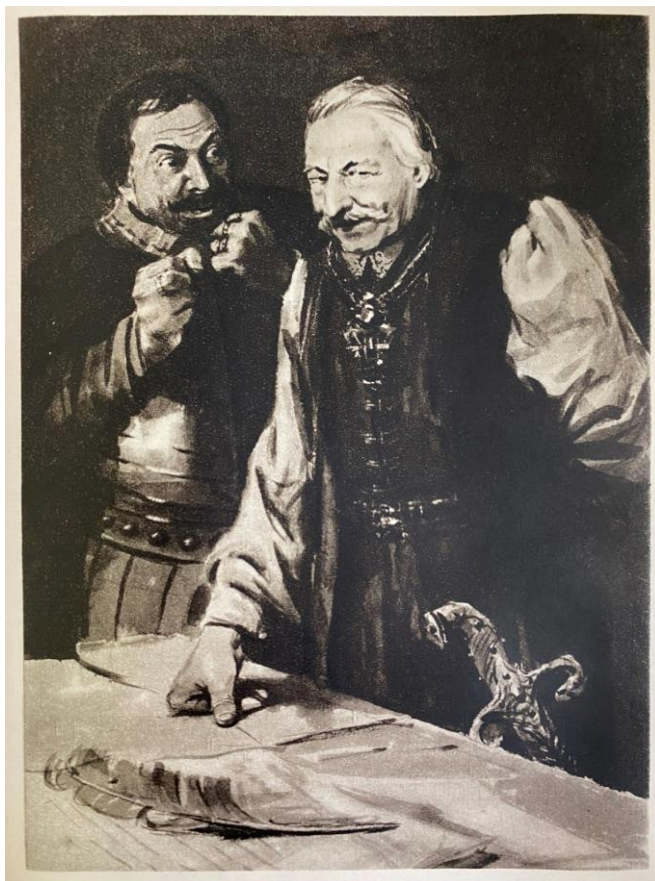
Б. Рис. 27. Петро І і Павло Полуботок, 2001, 132x147, п. о.



Б. Рис. 28. Ілюстрація до роману І. Ле «Наливайко», 1953



Б. Рис. 29. Ілюстрація до роману І. Ле «Наливайко», 1953



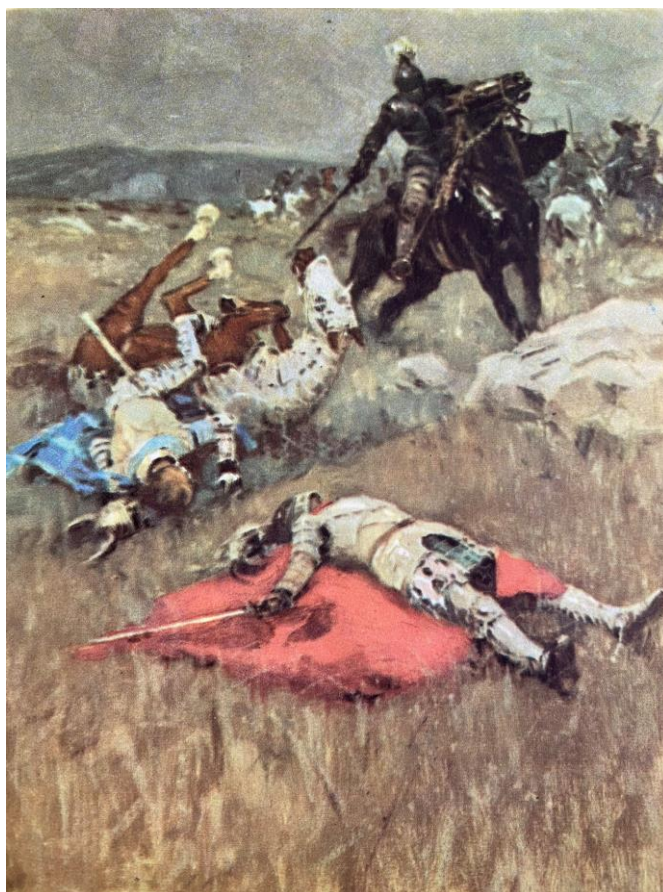
Б. Рис. 30. Ілюстрація до роману І. Ле «Наливайко», 1953



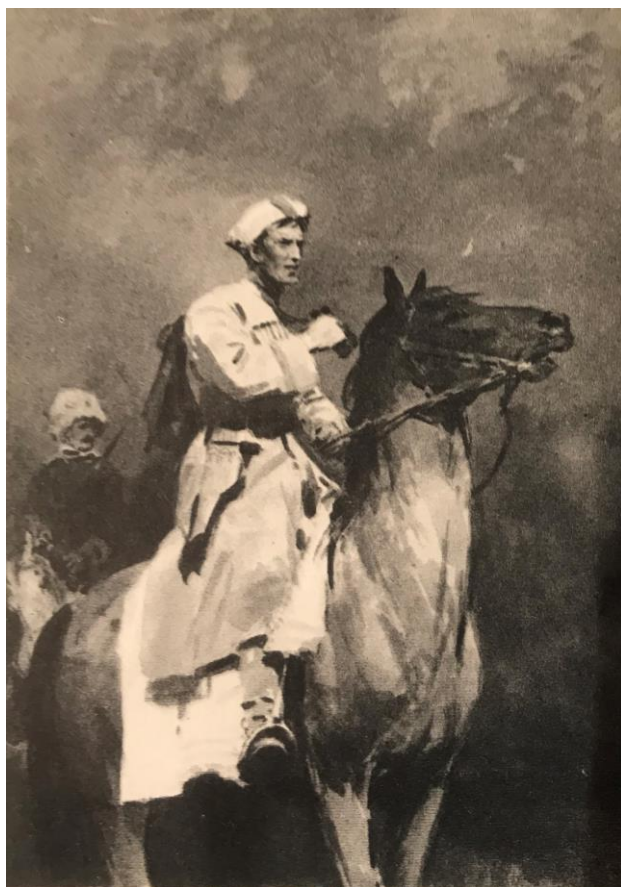
Б. Рис. 31. Ілюстрація до роману І. Ле «Наливайко», 1953



Б. Рис. 32. Ілюстрація до оповідання І. Ле «Побратими», 1954



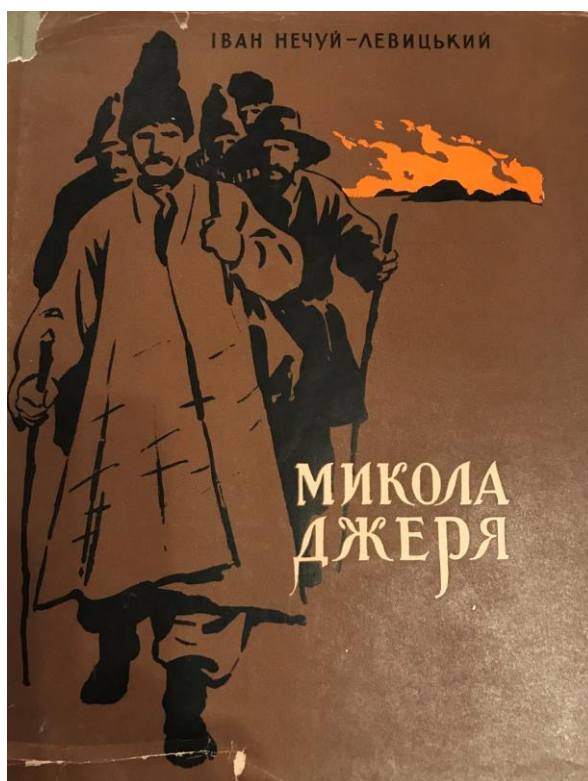
Б. Рис. 33. Ілюстрації до «Вибраного» Адама Міцкевича, 1954



Б. Рис. 34. Ілюстрація до роману А. Первенцева «Кочубей», 1959



Б. Рис. 35. Ілюстрація до роману А. Первенцева «Кочубей», 1959



Б. Рис. 36. Суперобкладинка до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», 1960



Б. Рис. 37. Ілюстрація до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», 1960



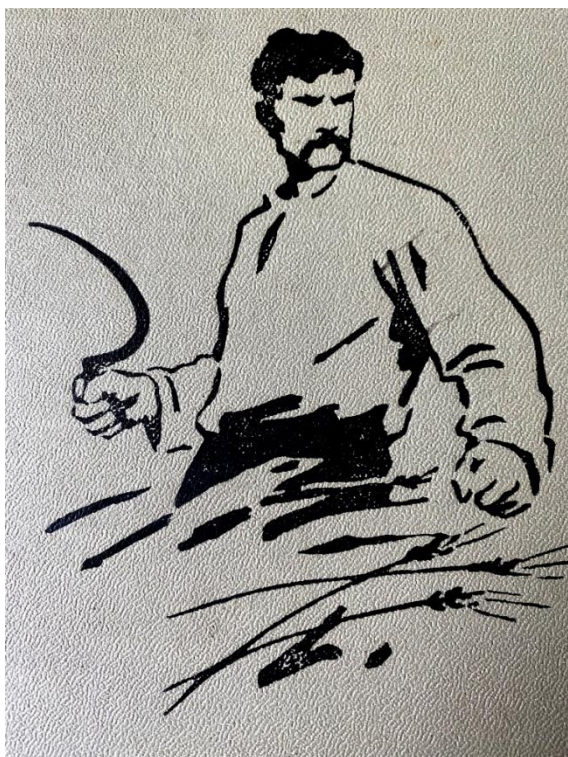
Б. Рис. 38. Ілюстрація до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», 1960



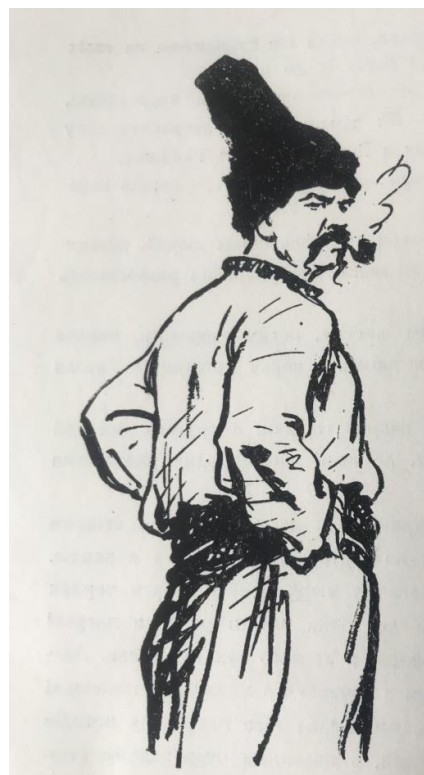
Б. Рис. 39. Ілюстрація до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», 1960



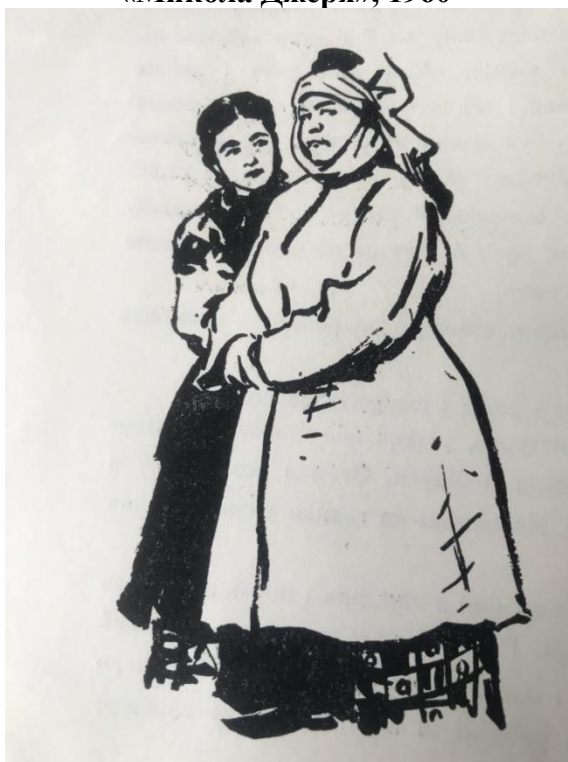
Б. Рис. 40. Ілюстрація до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», 1960



**Б. Рис. 41. Фрагмент обкладинки
до повісті І. Нечуя-Левицького
«Микола Джеря», 1960**



**Б. Рис. 42. Ілюстрація до повісті
І. Нечуя-Левицького
«Микола Джеря», 1960**



**Б. Рис. 43. Ілюстрація до повісті
І. Нечуя-Левицького
«Микола Джеря», 1960**



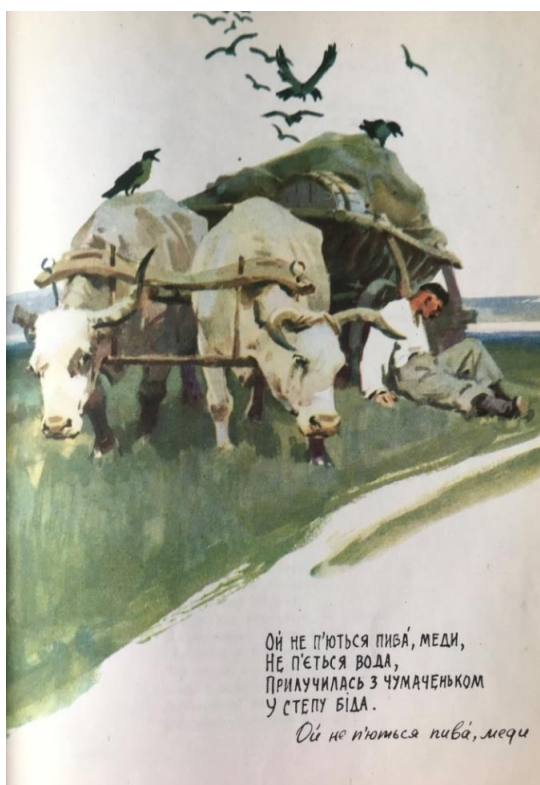
**Б. Рис. 44. Ілюстрація до повісті
І. Нечуя-Левицького
«Микола Джеря», 1960**



Б. Рис. 45. Ілюстрація до поетичної збірки Тараса Шевченка «Малий Кобзар», 1961



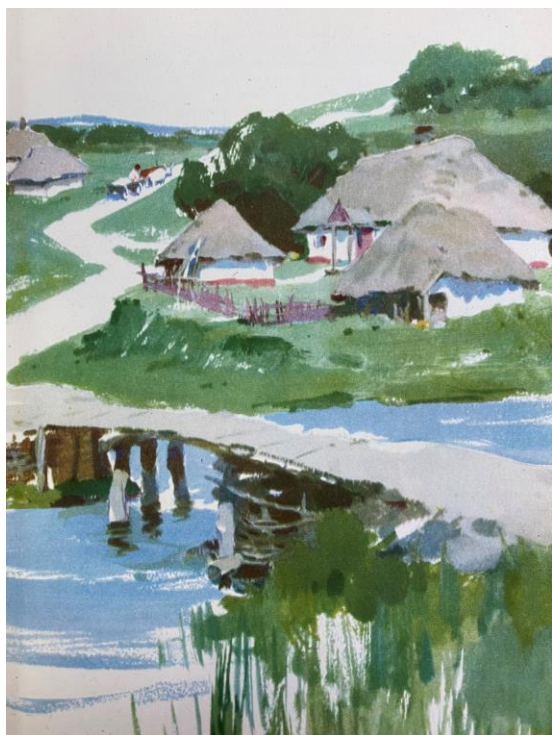
Б. Рис. 46. Ілюстрація до поетичної збірки Тараса Шевченка «Малий Кобзар», 1961



Б. Рис. 47. Ілюстрація до поетичної збірки Тараса Шевченка «Малий Кобзар», 1961



Б. Рис. 48. Ілюстрація до поетичної збірки Тараса Шевченка «Малий Кобзар», 1961



Б. Рис. 49. Ілюстрація до «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького



Б. Рис. 50. Ілюстрація до «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького



Б. Рис. 51. Ілюстрація до «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького



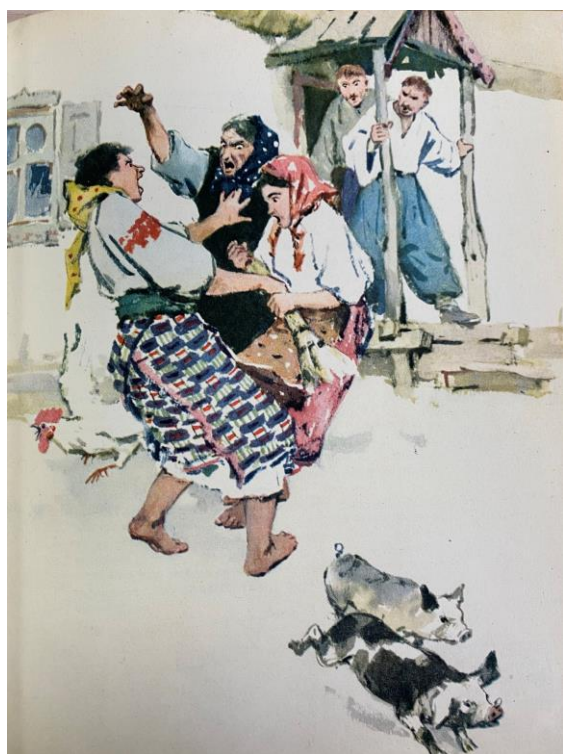
Б. Рис. 52. Ілюстрація до «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького



Б. Рис. 53. Ілюстрація до «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького



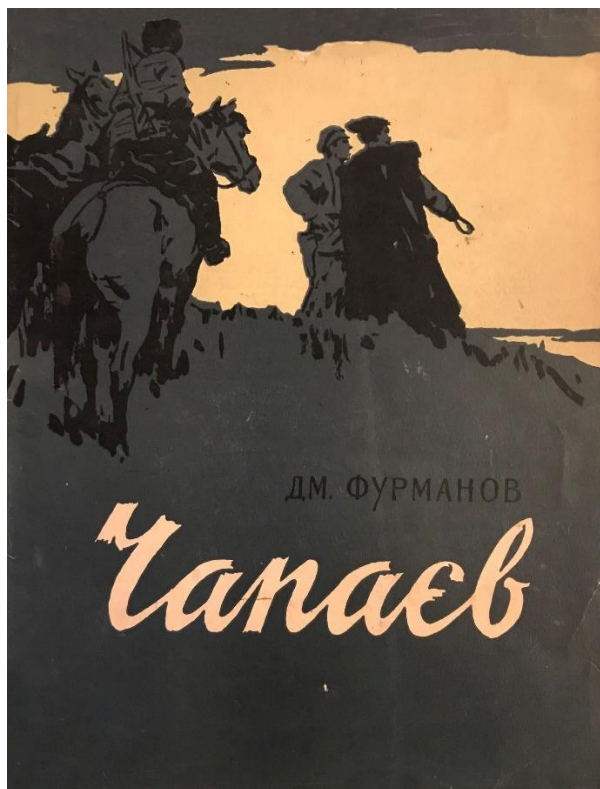
Б. Рис. 54. Ілюстрація до «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького



Б. Рис. 55. Ілюстрація до «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького



Б. Рис. 56. Ілюстрація до «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького



Б. Рис. 57 Суперобкладинка до книги
Д. Фурманова «Чапаяв», 1958



Б. Рис. 58. Обкладинка до книги
Д. Фурманова «Чапаяв», 1958



Б. Рис. 59. Ілюстрація до книги
Д. Фурманова «Чапаяв», 1958



Б. Рис. 60. Ілюстрація до книги
Д. Фурманова «Чапаяв», 1958



Б. Рис. 61. Ілюстрація до книги Д. Фурманова «Чапаяв», 1958



Б. Рис. 62. Ілюстрація до книги Д. Фурманова «Чапаяв», 1958



Б. Рис. 63. Ілюстрація до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», 1974



Б. Рис. 64. Ілюстрація до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», 1974