

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І  
АРХІТЕКТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА Теорії та історії мистецтва

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА  
на здобуття освітнього ступеня «Магістр» на тему:  
**ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА У ТВОРЧОСТІ  
ХУДОЖНИКІВ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Виконала:** Анна Алексєєва  
здобувачка вищої освіти  
другого (магістерського) рівня  
спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,  
реставрація освітньо-наукової програми  
Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва  
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури  
[anna.alieksieieva@naoma.edu.ua](mailto:anna.alieksieieva@naoma.edu.ua)

**Наукова керівниця:** Михайлова Рада Дмитрівна  
доктор мистецтвознавства  
[rada.myhailova@naoma.edu.ua](mailto:rada.myhailova@naoma.edu.ua)

Київ-2025

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Історіографічна та джерелознавча база дослідження.....	7
1.2. Методи дослідження.....	14
<b>РОЗДІЛ II. ПОРТРЕТ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ: ОСНОВНІ ТИПИ ЗОБРАЖЕНЬ</b>	
2.1. Жанрові особливості та класифікація портретів.....	16
2.2. Сильові напрями інтерпретації художніх образів.....	21
2.3. Іконографічні характеристики портретних зображень.....	26
<b>РОЗДІЛ III. ПОРТРЕТИ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТОРІВ (1900-1970 РОКИ)</b>	
3.1. Особливості художнього образу українського літератора в 1900-1917 роки.....	33
3.2. Образ українського літератора в 1917-1945 роки.....	41
3.3. Специфіка зображень українського літератора в 1945-1970 роки.....	60
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	79
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	82
<b>СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ</b> .....	89

## АНОТАЦІЯ

**Алексєєва А.М. Образ українського письменника у творчості художників середини ХХ століття.** Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня Магістр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2025. Магістерська робота на правах рукопису.

Дослідження представляє комплексний аналіз портретних зображень літераторів-сучасників у творчості українських мистців. Висвітлено значення і роль письменницького образу в мистецтві, підкреслено унікальність інтерпретацій в художній практиці кожного мистця.

Хронологічні межі структуровано за трьома ключовими періодами: 1900–1917 рр., 1917–1945 рр., 1945–1970 рр. Для всебічності та наукової об'єктивності аналізу, розглянуто жанрову специфіку творів, класифікацію портретів, досліджено стильові напрями відповідних періодів, а також розкрито іконографічні особливості художніх робіт.

**Ключові слова:** портрет, ХХ століття, письменник, образ.

## ABSTRACTS

**Aliksieieva A.M. The Image of a Ukrainian Writer in the Mid-20th Century Art.** Qualification work for the degree of Master's Degree in specialty 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration” – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2025. Master's thesis in manuscript form.

The study presents a comprehensive analysis of portrait images of contemporary writers in the works of Ukrainian artists. The significance and role of the writer's image in art are highlighted, the uniqueness of interpretations in the artistic practice of each artist is emphasized.

The chronological framework is structured into three key periods: 1900–1917, 1917–1945, 1945–1970. For the sake of comprehensiveness and scientific objectivity of the analysis, the genre specificity of the works, the classification of portraits, the stylistic trends of the respective periods are considered, and the iconographic features of the artworks are revealed.

**Keywords:** portrait, XX century, writer, image.

## ВСТУП

**Актуальність теми.** В останні роки спостерігається помітне відродження інтересу до українських літераторів ХХ століття, що відображається як у переосмисленні їхньої творчої спадщини, так і у візуальному мистецтві. Проєкт «Літери в місті» є яскравим прикладом сучасної інтерпретації графічної традиції, що бере натхнення від мистців минулого, таких як Георгій Нарбут та Василь Кричевський. Зокрема плакати проєкту доповнені цитуванням літературних творів, що актуалізує спадок українських авторів, надаючи йому потужного звучання в ХХІ сторіччі.

Для історії українського мистецтва ХХ століття надзвичайно важливими були хвилі національного відродження (1920-і, 1960-і, 1980–1990-і роки), які безпосередньо впливали на жанрові, стилістичні, а особливо тематичні тенденції. Соціально-політичні зрушення в наш час (Помаранчева революція (2004 р.), Революція Гідності (2013 р.), повномасштабне вторгнення РФ на територію України (2022 р.)). демонструють тяглість культурних процесів та їхній вплив на мистецьке самовираження. Під час цих подій відбуваються і зміни у свідомості суспільства – розуміння ваговитості національного, збереження культурної спадщини, інтеграція історичних образів у сучасний контекст.

Портретна творчість українських митців ХХ століття, особливо зображення літераторів-сучасників, є цінним матеріалом для мистецтвознавчого аналізу. Ці роботи відображають не лише індивідуальні риси портретованих, але й контекст епохи, естетичні пріоритети та світоглядні позиції самих митців.

Дослідження портретів літераторів за періодами – 1900–1917 рр., 1917–1945 рр., 1945–1970-і рр. – допоможе виявити закономірності в художній інтерпретації образів українських діячів та їхньої ролі в формуванні національної свідомості. Особливо цінним буде аналіз, що простежує

еволюцію цих образів у контексті зміни соціально-політичних реалій та мистецьких парадигм.

**Мета дослідження** полягає у вивченні стилістичних, композиційних та жанрових особливостей портретів українських письменників серед творчого доробку художників середини ХХ століття. А також визначення ролі та значення образу письменника за доби соціалістичного реалізму.

Завдяки сформульованій меті дослідження було поставлено наступні **завдання:**

- проаналізувати наукові праці, присвячені розвитку портретного жанру в українському мистецтві, зокрема ХХ століття;
- означити історичний та культурний контекст зазначеної доби;
- охарактеризувати жанрові, стилістичні та іконографічні особливості портретних зображень літераторів;
- визначити риси індивідуальних мистецьких пошуків при створенні портретів українських письменників;
- проаналізувати вплив тогочасної ідеології на формування візуальних образів;

**Об'єктом** дослідження постає портрет українського письменника середини ХХ століття у мистецькому доробку сучасника.

**Предметом** є інтерпретація художнього образу українського літератора середини ХХ століття, що в собі містить: композиційні та формалістичні варіації, стилістичні прийоми, смислові пошуки і образно-символічні елементи, які застосовували мистці під час створення портретних зображень.

Для вирішення визначених нами завдань були застосовані загальнонаукові та мистецтвознавчі **методи дослідження:** метод класифікації, методи порівняння та аналогій, метод історичного аналізу, іконологічний та іконографічний методи, метод систематизації, біографічний метод, метод узагальнення.

**Наукова новизна** полягає у комплексному дослідженні портретних зображень українських літераторів серед доробку художників середини ХХ

століття як цілісного культурно-мистецького явища; виділенні портрета-типу письменника, його іконографія, з урахуванням ідеологічного нашарування радянської системи; новому погляді на репрезентацію української літературної інтелігенції художніми засобами від їхніх сучасників. Вперше здійснена спроба систематизувати і класифікувати типологію портретів літераторів зазначеного періоду.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали даного дослідження можуть бути застосовані при підготовці лекційних матеріалів з історії українського мистецтва ХХ століття, науково-популярних видань, біографічних досліджень. Також при організації тематичних виставкових проєктів, присвячених літературі та образотворчому мистецтву ХХ століття або під час розробки нових концепцій експозицій в літературних і художніх музеях. Зокрема мистецький досвід зі створення портретів культурних діячів може стати підґрунтям для творів сучасних художників.

**Апробація теми.** Опубліковано:

– наукову статтю за темою «Образ письменника у творчості українських митців початку ХХ сторіччя» (Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, 2024, №2);

– тези «Образ Павла Тичини в доробку художників 1920–1960 років» (Всеукраїнська науково-практична конференція «Художній музей НАОМА – національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє», 2024).

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та списку ілюстрацій. Обсяг основного тексту становить (78) сторінок. Список джерел включає (83) найменувань літератури.

# РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1. Історіографічна та джерелознавча база дослідження

Тривале вивчення розвитку портретного жанру в українському мистецтві переважно зосереджується на періоді його найбільшого розвитку та поширення – XVIII–XIX столітті. Та все ж у фундаментальних працях, де комплексно розглянуто історію українського мистецького досвіду різного часу, знаходимо й дослідження про портрет. Тому для розкриття нашої теми є доцільним огляд насамперед загальної літератури.

Окремим джерелом вивчення портретного жанру в Україні стала видана у 1960-ті роки шеститомна «Історія українського мистецтва» за головною редакцією Миколи Бажана. Розглядаючи архітектуру, живопис, скульптуру за найдавніших часів, у добу Київської Русі, від періоду формування української (козацької) державності до появи більшовицької влади, науковці прослідковують еволюцію основних жанрів образотворчого мистецтва. Зображення людини, зокрема своїх сучасників, є одним з найпоширеніших мотивів у роботах художників.

У першому томі [33], де розглянуто відрізок часу від первісного суспільства до Київської Русі, простежено зародження портретного мистецтва від силуетного зображення людей на стінах печер та у вигляді кам'яних стел, до портретів доби середньовіччя. Доречно поставити запитання: чому ж виникає бажання відтворювати навколишню дійсність у інших фізичних неживих формах? Переважно побутує думка про виявлення прихильності до певних божеств, які уособлювали в собі явища природи і мали людську подобу. Аналіз монументального живопису періоду Київської Русі здійснив науковець Є. Мамолат. Хоча після прийняття християнства зображення носили повчальний зміст для мас, але вже тут маємо образи сучасників – князів та їхніх родин, почесних воїнів, мучеників. Вони зустрічаються також і у книжковій мініатюрі.

Другий том [34] присвячений мистецтву XIV – першої половини XVII ст. Науковці В. Свенціцька та Ф. Уманцев розглядали станковий живопис даного періоду. Перш за все, зазначено про засвоєння художнього досвіду Київської Русі як за змістом, стилістикою, так і за іконографічними та технічними особливостями. Але найголовнішою еволюційною ознакою у живопису цього часу став початок розмежування жанрів – портрету, історичного, пізніше пейзажу. З XVI століття відбувається формування українського портрета, стилістично він зближується з традиціями іконопису та народної творчості. Також вирізняються деякі види портрета – репрезентативний, трунний, портрет-ікона, камерний та вотивний.

У третьому томі [28] відображені суттєві зміни відбулися в портретному жанрі в другій половині XVII–XVIII (П. Білецький). Для цього часу характерне гуманістичне наповнення, героїзація та урочистість портретів козацької старшини, донаторів, священнослужителів. Відчутними стають реалістичні тенденції у змальовуванні простору, світлотіньовому моделюванні облич, але портрети зберігають іконографічні абриси та потяг до декількох типів зображення.

Українському мистецтву кінця XVIII – першої половини XIX ст. присвячений четвертий том [29, 30], який також містить аналіз станкового живопису науковців П. Мусієнко, В. Островського та Я. Затенацького. В цей період наперед виходить побутовий жанр, в якому стверджуються реалістичні форми. На початку XIX ст. портрети створювали професійні художники, випускники академій мистецтв, які володіли композиційною майстерністю та реалістичним рисунком. Виникає інтерес до автопортрету, який характеризує відсутність ідеалізації, спостереження за змінами у власній зовнішності, вміння це відтворювати на полотні.

П'ятий [31] і шостий [32] томи охоплюють періоди 1917–1941 та 1941–1967 років. У мистецтві першої половини XX століття переважали тематичні картини, передусім відзначалось документування життя за радянської доби. Як зауважує І. Врона, портретний живопис посідав на той час не останнє

місце, тому в ньому спостерігаються пошуки «нових художніх форм, які б найповніше відображали риси нового, людину соціалістичної доби».

В 1941–1967 рр., коли окрім побутового жанру, на перший план виступила історико-героїчна тематика, портретний жанр, на думку мистецтвознавця В. Афанасьєва, не здобув особливого розвитку: роботи були сконцентровані на окремому індивіді, але без достатньо розгорнутої біографії [32, 163 с.].

Кожне покоління формує власну перспективу погляду на історію української культури і мистецтва. Тому в комплексних працях до яких залучені дослідники та дослідниці різних сфер наукових зацікавлень, можемо відшукати частину їхньої доби та світогляду. На початку ХХІ ст. оновлені дані щодо історії української художньої культури і, разом з тим портрета, продемонструвало п'ятитомне видання «Історії українського мистецтва» за головною редакцією Г. Скрипник. Уявлення про зразки національної спадщини значно розширилися завдяки відкритій в нових історичних умовах можливості розповісти про явища та процеси, які не мали розкриття в попередні періоди через ідеологічний тиск більшовицької влади. Охоплений період ідентичний попереднім шести томам – від первісного мистецтва до ХХ сторіччя. Зокрема останній том [27], не остерігаючись цензури чи переслідувань влади, розповідає про відхилення від канонів соцреалізму та пошуки нових формально-стилістичних рішень («суворий стиль», творчий спадок шістдесятництва). Були наново відкриті імена українських художників, які перейшли до нефігуративного мистецтва й переосмислили образ у власних творах – О. Дубовик, Е. Котков, В. Ламах, Б. Литовченко та інші.

Окрім фундаментальних праць узагальнюючого типу, портретне мистецтво розглядалося також у монографіях та статтях, які розглядали дану тему спеціально.

Так, у 1925 р. вийшов нарис Д. Щербаківського та Ф. Ернста, присвячений українському портрету з часу його становлення у ХVІІ столітті й до їхньої сучасності [81]. Праця була пов'язана з виставкою у Всеукраїнському

історичному музеї ім. Т. Шевченка (сьогодні – Національний художній музей України), яка мала на меті ознайомити публіку з таким явищем як «український портрет». Насамперед зазначено види портретів, представлених на виставці – надгробкові, вотивні, фундаторів і донаторів, парадні та інші. Та особливо цінним є визначення терміну «український портрет» – 1) портрети, створені на території України українцями (тими, хто тут народились); 2) портрети, які створені українцями на чужих землях; 3) портрети українців, створені іноземцями. Однак доречним також буде долучити визначення 4) портрети, створені іноземцями, які жили тривалий час в Україні та піддалися впливу її культури.

З 1970-х років на ниву дослідження українського портретного живопису виходить мистецтвознавиця В. Рубан. У своїх наукових працях вона охопила період з першої половини XIX до 70-х років XX сторіччя [60, 61]. Дослідниця відзначає види портретів: портрет-картина (гармонійність тла й портретованих), портрет-тип (імперсональність) і портрет-етюд (властиве початку XX ст. явище у мистецтві). Окрему увагу Рубан присвятила аналізу художніх образів сучасників у портретній серії А. Петрицького [59].

Низка праць зосереджено на творчості конкретної мисткині чи мистця, які стали неоціненними при вивченні даної теми – «Carte blanche Анатолія Петрицького» Т. Павлової [53], «Галина Севрук» Б. Мисюги [45], «Михайло Жук: мистець-літератор» Л. Соколюк [67] тощо.

Традиційно портретний жанр вивчають найперше у живописі, але він знайшов потужне відображення і у графіці. З початком друкарства, розповсюдження портретів видатних діячів значно спростилося, що підштовхувало до переосмислення ролі графічного мистецтва. XX сторіччя відзначилось розквітом української графіки у таких стильових напрямках як модерн, символізм, експресіонізм, авангард тощо. Дослідниця О. Лагутенко виділила різні графічні школи в Україні, зокрема підкреслила вплив творчого спадку Г. Нарбути, розглянула роботи українських графіків XX ст. в контексті західноєвропейського мистецтва [40].

Розвиток українського мистецтва ХХ сторіччя став головним напрямом наукової діяльності мистецтвознавиці Г. Склярєнко. У своїх працях вона зосередилась на основних аспектах: періодизація та географічні межі, фольклор як засіб вийти за усталені естетичні канони, наслідки соцреалізму, постколоніальні нашарування в українській художній картині світу, шлях до європейської інтеграції [65].

Твори 1930-х років – періоду агресивного впровадження соціалістичного реалізму – розглянув О. Роготченко [58]. Він проаналізував історичний злам відчутний не лише через розстріли та заслання багатьох представників української інтелігенції, але й у трансформації візуального образу сучасника в доробку тогочасних художників 30–50-х рр. ХХ ст.

О. Зарецький, зі свого боку, розглянув офіційний та альтернативний дискурси 1950–1980-х років. А саме сформулював основні індикатори культури, мітологізацію радянської дійсності за сталінської доби, етнокультурний та ідеологічний контексти за доби відлиги [26].

На такому тлі особливим питанням є образ українського літератора. Значимість цієї групи портретів була відображена у мистецтвознавчій праці Б. Хмельюк, яка детально дослідила особливості творчого рішення художниці В. Виродової-Готье над портретом Олеся Гончар, яка в реалістичну форму вмістила особисту інтерпретацію літературної складової твору [76].

За спостереженнями художниці та науковиці Л. Корж-Радько, композиційне рішення відіграє важливу роль у розкритті образу. Вивчивши портретну спадщину художників початку ХХ ст. – Ф. Кричевського, О. Мурашка, А. Петрицького та О. Новаківського – вона виявила наскільки якісно й різноманітно можна розкрити сутність портретованих [38].

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від початку – до середини ХХ ст.

Джерельною базою даного дослідження є живописні та графічні роботи українських мистців періоду 1900–1970 рр. Основу складають переліки творів у каталогах виставок, інтернет-архівів, аукціонів, приватних колекцій,

адже в зв'язку з повномасштабним вторгненням РФ на територію України 24 лютого 2022 року, більшість культурних закладів (музеїв, галерей) не мають змоги функціонувати в повному обсязі. Задля безпеки національного культурного надбання країни, пам'ятки сховано у фондах, однак експонуються тимчасові експозиції, де представлені українські портрети. Це виставки «Алла Горська. Боривітер», «Протагоністи. Живописний заповідник/Паризька комуна» в Українському домі, «В епіцентрі бурі. Сецесія в Україні» в Національному художньому музеї України, «Галина Севрук. Виставка графіки та живопису» в Музеї шістдесятництва тощо. Переважна більшість художніх творів українських мистців зберігається в музеях та галереях України, приватних колекціях, хоча відомо про знищення деяких творів та незаконне вивезення зразків за кордон під час війн, революцій.

До творів, які складають предметну базу роботи належать твори українського художника І. Труша, його серія портретних зображень діячів культури, частково представлена у фотографіях «Портрет Володимира Антоновича», «Портрет професора Михайла Грушевського», «Портрет Лесі Українки» були позичені зі статті журналу «Локальна історія» – «Острій полеміст, інтелігенція глибока і загальна» – від завідувачки відділу Художньо- меморіального музею Івана Труша (Козак Роксоляна), «Портрет Івана Нечуя-Левицького» (за матеріалами сайту Гал-інфо, проєкт «Відомий і невідомий Труш» Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького).

Портретна серія мистця В. Кричевського для «Антології української поезії. Т. III» взята з «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія. Том I. 1891–1943 рр.» харківського видавництва О. Савчука. З іншої монографії цього видавництва – «Михайло Жук: мистець-літератор» – використані фотографії робіт «Портрет Василя Чумака», «Портрет Дмитра Тася», «Портрет Миколи Хвильового» та інших. Серед творчого доробку А. Петрицького також знаходимо серію портретів сучасників, зображення яких подані з праці

Тетяни Павлової – «Портрет Михайля Семенка», «Портрет Якова Савченка», «Портрет Юрія Смолича», «Портрет Івана Дніпровського» тощо.

Портрети українських літераторів 1940-х рр. розглянуто за прикладами творів К. Трохименка, О. Шовкуненка, В. Костецького, фото робіт які відомі лише в чорно-білому вигляді. Це «Портрет Юрія Яновського», «Портрет Михайла Стельмаха», «Портрет Максима Рильського», «Портрет Павла Тичини» К. Трохименка (видання «Карпо Трохименко», Київ: Мистецтво, 1969), О. Шовкуненка – «Портрет Леоніда Первомайського», «Портрет Івана Ле», «Портрет Павла Тичини» (видання «Олексій Шовкуненко. Спогади про художника». Київ: Мистецтво, 1980; каталог до виставки вибраних творів, Київ: Мистецтво, 1974). В. Костецького «Портрет Платона Воронька» (альбом «Портрет у творчості українських живописців», Київ: Мистецтво, 1979).

Портрети українських письменників, створені у 70-ті рр. ХХ ст. представлені творами С. Григор'єва (альбом 1973-го року) – живописні «Портрет Андрія Головка» (монохромне фото), «Портрет Петра Панча», «Портрет Павла Усенка» (монохромне фото) та графічні «Портрет Василя Минка», «Портрет Андрія Малишка»; В. Виродова-Готьє «Портрет Максима Рильського» та «Портрет Григорія Логвина» (каталог виставки творів 1985-го року).

Серед творчого доробку А. Горської маємо значну кількість портретів літераторів. Всі роботи використані у дослідженні – «Портрет Івана Драча», «Портрет Івана Світличного», «Портрет Ліни Костенко» тощо – були взяті з сайту електронного архіву неофіційного українського мистецтва 1950–90-х рр. Більшість робіт В. Зарецького («Портрет Леоніда Череватенка», «Портрет Григорія Халимоненка», «Портрет Бориса Антоненка-Давидовича») взято з монографії О. Авраменко. Зображення графічних портретів Василя Стуса використано з сайтів Стус Центру та аукціонного дому Goldens.

Два портрети Івана та Надії Світличних, а також пізніші роботи «Медитація 10 (Василь Стус)» та «Медитація 11 (Іван Світличний)» авторства Г. Севрук подані з монографії «Галина Севрук» Б. Мисюги.

## **1.2. Методи дослідження**

При роботі над темою даного дослідження були застосовані наступні методи:

– Метод історичного аналізу дав змогу дослідити явища і процеси українського мистецтва ХХ сторіччя у їхньому історичному розвитку, виявити причинно-наслідкові зв'язки та закономірності подій.

– Метод періодизації допоміг систематизувати історичний процес шляхом поділу його на періоди (1900–1917 рр., 1917–1945 рр., 1945–1970 рр.). Зокрема завдяки йому стало можливим структурувати історичний матеріал та виявити особливості кожного періоду.

– За допомогою методу класифікації, здійснили систематичний поділ досліджуваних художніх творів (які мають портретні риси) на види за спільними ознаками. Також структурували та впорядкували матеріал, виявили закономірності та зв'язки між об'єктами дослідження.

– Біографічний метод дав змогу розглянути особистості художників та портретованих через призму їхнього життєвого шляху, включаючи аналіз документів, листів, щоденників, літературних творів, наукових праць про них. Цей метод дозволяє зрозуміти вплив життєвих обставин на творчість та діяльність окремого мистця.

– Іконологічний метод надав можливість вивчити та інтерпретувати символічний зміст творів мистецтва, їхнього глибинного культурного та історичного значення. Крім того розглянути твори мистецтва як відображення світогляду епохи.

– Іконографічний метод важливий для дослідження, адже дозволяє описати типові образи, сюжети і символи у творчості художників ХХ ст., їхнє походження та еволюцію.

- Завдяки методу порівняння виявили спільні та відмінні риси між об'єктами – портретними зображеннями літераторів ХХ ст.
- Метод аналогій дав змогу перенести відомості про один об'єкт (твір мистецтва) на інший на основі їхньої схожості за певними елементами.
- Метод узагальнення дозволив логічно перейти від конкретних фактів і спостережень до загальних висновків та закономірностей, виділити найбільш суттєві ознаки та властивості досліджуваних явищ.

### **Висновки до розділу I**

У розділі розглянуто основну історіографію та джерельну базу даного дослідження. На початку до вивчення українського портрета звертаються в комплексних працях, присвячених історії розвитку мистецтва України від найдавніших часів до сьогодення. До створення таких багатотомних видань були долучені різні науковці та науковиці, які мають власну сферу дослідницьких зацікавлень. Початок ХХ сторіччя ознаменував вихід спільної роботи Д. Щербаківського і Ф. Ернста, де вони відділили портретний жанр в українському мистецтві та продемонстрували історичний зріз його розвитку. Експонована масштабна виставка портретного спадку в музеї Києва й супровідний нарис Ернста дали поштовх до майбутніх досліджень. З середини ХХ ст. зацікавлення українським живописним портретом проявила мистецтвознавиця В. Рубан до праць якої ми неодноразово звертались під час роботи. Однак за ХХ ст. також набуває ваги графічне мистецтво, де зокрема знаходимо й образи діячів культури.

Окреслена джерельна база дослідження, яка складається з каталогів виставок, монографій, онлайн-аукціонів. Викладено ключові методи – метод історичного аналізу, іконологічний, іконографічний, біографічний, метод порівняння та інші.

## РОЗДІЛ II. ПОРТРЕТ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ОСНОВНІ ТИПИ ЗОБРАЖЕНЬ

### 2.1. Жанрові особливості та класифікація портретів

Розрізнити художні твори та віднести їх до певної категорії можемо насамперед завдяки поділу на жанри. Згідно енциклопедичного визначення, кожен жанр має окремі ознаки (формальні, змістові). Принагідно відмітимо, що жанровий розподіл не використовується в архітектурі, декоративно-ужитковому мистецтві, дизайні, адже там відіграють передусім призначення і матеріал.

Класифікацію за жанрами вперше запропонував давньогрецький філософ Арістотель у праці «Поетика» (336–322 рр. до н. е.), розподіливши поетичні твори на драму (комедія, трагедія, сатира), епос і лірику [4]. Що стосується образотворчого мистецтва, варто звернутись до XVI–XVII ст., коли чітко була сформована система ієрархії «високих» і «низьких» жанрів. До «високих» відносимо історичний, батальний, мітологічний та релігійний, алегоричний жанри, а до «низьких» – портрет, пейзаж (морський, архітектурний), натюрморт, анімалістичний. Безумовно жанри є відображенням життя людини, але втілені в різних формах й сюжетах. Вони постійно змінюються, розвиваються, деякі відмирають чи об'єднуються з іншими жанрами. Відповідно і їхнє значення для епох, груп художників, народів є неоднаковим. Наприклад в епоху Середньовіччя провідною була релігійна тематика, імпресіонізм мав виразну схильність до пейзажу, а натюрморт чи не найпотужніше проявив себе в Нідерландах XVII ст.

Задля ґрунтовного аналізу художніх творів варто охарактеризувати жанрові особливості. Серед розмаїття жанрів у живопису та графіці розглянемо найпопулярніші.

*Релігійний жанр.* Для цього виду характерне відтворення релігійних образів, сюжетів з давнього письма. Частіш за все в літературі зосереджують увагу на християнстві як на одній з найпоширеніших світових релігій, адже

ісламська та юдейська традиції не визнають зображення святих, а тим паче бога. Однак якщо звернути увагу на буддизм та індуїзм – побачимо не мало цінних зразків релігійного мистецтва. В індуїстській іконографії (переважно скульптурно втілена) виділяють тріаду головних богів: Вішна, Шіва, Брахма. Всі вони мають канон зображення – Вішна постає у короні з чотирма атрибутами в кожній руці (мушля, лотос, колесо, жезл); Брахма має чотири голови і руки, тримає чотки, скіпетр і посудину з водою; Шіва зображений як танцюрист, учитель, руйнівник чи прохач. Буддизм зародився в Індії, але набув значного поширення в Китаї, Японії та Кореї. Зокрема в корейському мистецтві за правління династії Корьо виникають живописні образи Амітабга Будди (із золотими німбами, квітами лотосу як символом всесвіту) [75, 82–107 с.]. Розглядаючи християнство, варто починати з візантійського мистецтва (яке вплинуло на мистецтво Київської Русі). Біблійні сцени та персонажі мали чіткий варіант зображення, а також місце розташування у храмі. Наприклад маємо безліч типів відтворення образу Богородиці – Одигітрія (Марія тримає на руках немовля, яке благословляє), Оранта (без немовля, з піднесеними догори руками), Елеуса (Богоматір ніжно обіймає немовля) та інші. У сюжеті «Благовіщення» завжди є образ Марії та архангела Гавриїла з білою лілеєю, у «Розп'ятті» омертвілий Ісус на хресті, Богоматір та Іоан Богослов, у «Поклонінні волхвів» Богородиця з немовлям-Ісусом на руках і три царі – Каспар, Мельхіор, Бальтазар – які прийшли вклонитися Христу й принесли йому дари (золото, ладан, смирна). Важливе місце займав колір: золотий позначав божественне, багрянний – імператорське, синій – символ вічності, поєднання земного і небесного. Для візантійського релігійного мистецтва характерні символізм та канонічність, абстрактність, монументальність, ієрархічність, площинність. В храмах часто бачимо образи сучасників, а саме донаторів, візантійських чи давньоруських царів, за правління яких відбувалось будівництво.

*Мітологічний жанр.* Зображення сюжетів та образів мітології – грецької та римської, єгипетської, шумерської, слов'янської, скандинавської тощо.

Міти – це стародавні перекази про богів і створення всесвіту, пригоди легендарних героїв [66]. Вони вчили розуміти світобудову, розрізняти добро і зло, виховувати загальні цінності. Як і в релігійній тематиці, мітологічний жанр має канони зображення. Але потрібно пам'ятати, що для давнього суспільства – греків, шумерів, єгиптян – сучасна мітологія була релігією. До єгипетського пантеону входять боги на образи яких вплинув культ тварин – Хатор (небесна корова чи жінка з рогами і сонячним диском), Тот (чоловік з головою ібіса), Анубіс (чоловік з головою шакала). Серед слов'янського пантеону найпопулярнішими є Мара (літня або молода жінка, уособлення смерті), Перун (бог грому і блискавок), Перелесник (набував подоби кого схоче, але не міг приховати цяпині ноги). В більшості випадків боги і духи кожної мітології були втіленням природних явищ, тому за загальним описом впізнаємо один образ – бог грому (Перун, Тор, Зевс, Юпітер), бог сонця (Ра, Геліос, Дажбог). Та найкращі мистецькі зразки мітологічного жанру з'являються в період його появи і розквіту – за епохи Відродження. Відкриваючи для себе античне мистецтво, художники італійського ренесансу намагаються поєднати у творах греко-римське язичництво і християнство. Біблійні художні образи стають об'ємними і пластичними, простір набуває тривимірності, виникає перспектива, багатоплановість. Поруч з релігійною темою розвивається мітологічна. До грецького пантеону відносяться Зевс (зі щитом, лабрисом), Посейдон (з тризубом), Аполлон (з лірою, лавром), Артеміда (з луком і стрілами, оленем). Захопивши Елладу, римляни запозичили багато з їхньої культури, зокрема міти. Тому їхні боги відповідають грецьким. За епохи Відродження особливої популярності набули образи Трьох грацій, Вакха, Венери, Орфея. Не рідким явищем було створення художніх образів (богів, німф, духів) за прототипом сучасника. Якось сучасниця Сандро Боттічеллі Симонетта Веспуччі, яка стала моделлю до картини «Народження Венери».

*Історичний жанр.* Для нього характерне документальне зображення подій, героїзація історичних постатей та динаміка композиції. Та деякі джерела

долучають релігійний, мітологічний, побутовий та батальний жанри як підвиди історичного. Важко погодитися з приводу перших двох, але останні можуть бути цілком віднесені до історичного. Батальні сцени зображують військові події, сповнені емоційної напруги, динаміки та трагізму. Здебільшого це відтворення справжніх історичних битв, революційних переворотів, очевидцем/учасником яких був художник (або детально дослідив цю подію). Побутові сцени змальовують повсякденне життя, відбивають соціальний контекст, є цінними як свідчення умов та способу існування людей тієї епохи. Проте тут простежується парадокс: для мистця який створив побутову картину зображене на ній – реальність доби, але для нас – історична картина, яка несе додаткову інформацію про конкретний період в історії людства. Художники історичного жанру так само використовують образи сучасників у своїх роботах, більше того й самих себе (автопортрет Рембрандта ван Рейна серед героїв «Виступ стрілецької роти капітана Франса Баннінга Кока і лейтенанта Віллема ван Рейтенберга»).

*Алегоричний жанр.* Відтворення важко зображуваних понять – любов, справедливість, музика, добро, сила, час – алегоричними образами, які мають власну символіку і філософський підтекст. Зразок цього жанру знаходимо серед робіт художників проторенесансу, а саме фрески сієнського живописця Амброджо Лоренцетті «Алегорія доброго і поганого правління». Окрім розписів, які зображують наслідки кожного типу влади, в «Алегорії доброго правління» зображені фігури Справедливості (з терезами), Мудрості (зі скіпетром і кулею), Миру (в білосніжній сукні). «Алегорія поганого правління» має фігури Тиранії (з іклами та рогами), Обману, Жорстокості, Шахрайства та полоненої Справедливості під ногами тирана. Подібно до релігійних та мітологічних образів алегоричні повинні мати атрибути, котрі позначають чи підсилюють зміст їхньої форми. Втім не завжди художник спрощує завдання визначити алегорію для глядача. Картина Жана-Леона Жерома «Істина, яка вибирається з криниці» (на інших роботах вона має атрибут – дзеркало, коли на цій – батіг) пов'язана з афоризмом

давньогрецького філософа Демокрита, відповідно мистець очікує більшої обізнаності від публіки.

*Пейзаж.* Для цього жанру характерне зображення природних ландшафтів, зміни станів природи. Вже в творах мистців північного Відродження XV ст. отримує розвиток пейзаж як частина тематичної картини чи портрета. Як окремий жанр він постає у китайському мистецтві XI ст. – пейзажі створені на сувоях тушшю, де використовувались перспективи для огляду з різних точок зору. Поділяють його також на види: морський, архітектурний, міський та сільський, гірський, ландшафтний тощо. Люди в пейзажному жанрі виникають здебільшого як доповнення, стафаж (схематичні дрібні фігури людей чи тварин).

*Натюрморт.* Зображення неживих предметів, які часто наділяли додатковим символізмом (ванітас – різновид натюрморту, де центральним предметом був людський череп, що уособлював швидкоплинність життя). Натюрморт особливо вирізнявся на релігійних картинах північного Відродження. Цікавим є приклад робіт Пітера Артсена, який виносив натюрморт на перший-головний план, а другий і/або третій відтворювали побутову чи біблійну сцену. Таким чином художник уникав знищення власних творів під час Реформації. В нідерландському живописі XVII ст. досягає розквіту жанр натюрморту як самотній, наповнений своєю символікою та встановленими традиціями зображення.

*Портрет.* Для портретного жанру характерно зображення людини, передача індивідуальності і психологізму через візуальний образ. Вже було зазначено, що відродження портрету проявляється найперше у тематичних картинах. Однак портретні зображення мають давнє коріння, починаючи з фаюмських портретів (поховальні образи єгиптян) до донаторських мозаїк і фресок у храмах, пізніше на іконах. Класифікація портрету є розмаїтою: за композицією (погрудний, поколінний, поясний, в повен зріст), за кількістю (груповий, парний, індивідуальний), за формою (камерний, парадний,

інтимний, мініатюрний), за технікою (живописний, графічний, скульптурний, фотопортрет).

## **2.2. Сильові напрями інтерпретації художніх образів**

Завдяки жанру маємо можливість інтерпретувати сюжет та класифікувати картину відповідно до типу зображення. Та найпотужнішим маркером часу залишається стильове оформлення роботи. Стилi та напрями – пряме віддзеркалення епохи, її характеристика й духовне втілення. Художні образи втілені в незліченних варіаціях форм, містять ідейну основу властиву періоду.

Для нашого дослідження найголовнішим є розглянути стильові напрями ХХ сторіччя, однак доречно окреслити основні стилі та напрями в історії людства.

Європейське мистецтво увібрало в себе художній досвід доби античності, тому спершу зосередитись варто на ній. Мистецтво Давньої Греції поділяють на періоди: егейський – мінойська (настінні розписи у Кносському палаці) та мікенська (поширення мегарона – тип житла), архаїчний (система архітектурних ордерів – доричний, іонічний, коринфський; червоно- та чорнофігурний вазопис), класичний (скульптура представлена іменами Фідія, Мирона, Поліклета – окрім богів почали зображати переможців змагань), елліністичний (звільнення від релігійних обмежень; розвиток мозаїки, дрібної пластики). Також виділяють римський період – спорудження мостів та акведуків, розквіт скульптурного портрета, який передавав індивідуальні риси і вплинув на портретний жанр в західноєвропейському мистецтві. Хоча античне мистецтво має поділ на періоди, які стилістично відрізнялись, єдиного підходу до класифікації творів давні греки не мали.

Епоха Середньовіччя мала декілька культурних центрів у Європі – Візантія та Київська Русь, захід Європи (романіка, готика). Загальними рисами цього часу є релігійний світогляд (християнство), символізм та алегоричність, площинність форм, канонізм. Передусім зразки мистецтва знаходимо в архітектурі, переважно релігійних спорудах. Традиції

візантійського зодчества визнавали величну урочистість – базилікальний тип будівлі, куполи. А також незамінною частиною храму було оздоблення – фрески, мозаїки. На противагу романіка, а особливо готика, – зберігають фортечний характер, вертикальну композицію (стрілчасті арки і склепіння), а оздоблення припадає на скульптуру, вітражі, вівтарний живопис (чіткий контур, локальний колір та площинність).

Доба Відродження охоплює період з кінця XIV до XVII сторіччя. В цей час співіснують декілька стилів і напрямів, зокрема ренесанс – італійський та північний. Основою для італійського ренесансу стала греко-римська спадщина – тексти античних філософів, римські копії грецьких скульптур, архітектурні пам'ятки. Завдяки цьому художні твори італійських майстрів збагачувались образами римської історії та мітології. Біблійні образи набували реалістичності, стало відчутне зацікавлення мистців людиною і природою. Північний ренесанс надавав меншу роль античному мистецтву й формувався під впливом релігійної реформи. Живописні твори художників зберігали контурність готики, проте вони намагались досягти реалістичності в зображенні матеріального світу. Для північноєвропейських майстрів характерна деталізація у пейзажі, натюрморті, інтер'єрних і портретних зображеннях. Наприкінці XVI ст. у роботах італійських мистців уперше виникають риси маньєризму. Для нього притаманні надмір, суворі кольори, викривлення – видовжені шия та пальці, перебільшено м'язисті тіла. Мистецтво переставало ідеалізувати природу, а спробувало відтворити новий гіпертрофований світ. Стилю бароко характерні пишна оздоба, драматизм, складна композиція, контраст кольорів і світлотіні. Найяскравіший представник бароко, Караваджо, розвинув техніку к'яроскуро (яку вперше запропонував Леонардо да Вінчі).

Після важкого, динамічного та емоційного бароко, з'являється рококо – легкий, декоративний стиль. Персонажі робіт мистців рококо ніби занурені у світ фантазій та ілюзій. Відсутність серйозного змісту – одна з головних рис стилю. Більшість стильових напрямів виникають як реакція на вже існуючі,

тим самим підштовхуючи мистецтво до постійної еволюції, трансформації. Класицизм – стиль гармонійних пропорцій, раціональності, відродження античного духу, досконалості форми. На противагу легковажності, вишуканій грайливості та схильності до розкоші рококо, класицизм пропонував звернутись до ідеалів простоти і величі Давньої Греції та Давнього Риму.

Філософські концепції І. Канта, Ф. Шлегеля та Г. Гегеля заклали основи для зародження течії романтизму, яка виникла наприкінці XVIII – XIX ст. Ознаками живопису романтизму були індивідуалізм, емоційність, зосередженість на людській психології та величі природи. Частково напрям був реакцією на занепад раціональності доби Просвітництва. Починаючи з французької революції (1789 р.), світом прокотились безліч тривалих військових дій, які вщент знищили віру в порядок на засадах розуму.

На початку XIX ст. формуються найвидатніші мистецькі заклади Європи, зокрема Академія образотворчого мистецтва у Франції. Протягом декількох століть європейське мистецтво перебувало під владою академічних стандартів – історичні, біблійні та античні сюжети, лінійна чистота, ідеалізація, анатомічна правильність. Пізніше академізм піддаватимуть критиці як занадто консервативний і зашкарублий напрям.

Пошук справжності, щирої правди у творах мистецтва веде художників до зародження напрямку реалізму. Реалісти реагували на соціальні та політичні зміни у суспільстві, тому у їхніх роботах з'являються образи звичайних людей, а не античних чи біблійних персонажів. Головними рисами напрямку є життєва достовірність, психологізм й деталізація, відтворення сучасності у справжньому вигляді. Особливо важливим для художників було показати людей за важкою працею – збирачі вугілля у шахті, робота на залізопрокатному заводі, збирання колосків.

Під впливом японської ксилографії у Європі виникає новий напрям – імпресіонізм. Його представники прагнули передати світлові ефекти, схопити враження миті, досліджували колір, розкладаючи на окремі мазки.

Художники-імпресіоністи полишають майстерні, щоб спостерігати за світом і відтворювати за суб'єктивним сприйняттям. Серед жанрів вони виділяють пейзаж – зображення пори року і дня (весна, осінь, світанок, сутінки). Поштовхом до утворення імпресіонізму також став розвиток фотографії. Проте спершу фото були монохромними, тому новий напрям намагається зберегти й підсилити кольори, доторкнутися до швидкоплинного менту (нечіткого і змазаного, як і перші знімки рухомих фігур). Постімпресіонізм характеризується відходом від натуралізму. Мистці використовували яскраві кольори, пастозно наносили фарбу й експресивні мазки.

У 1880-х рр. виникає символізм – напрям у мистецтві для якого характерно робити акцент на уяві та внутрішньому світі, естетизація переживань. Символісти розуміли мистецтво як засіб до пізнання дійсності через метафори й алегорії. Здебільшого такі емоції як відчай, меланхолія, безнадія стали основними темами для них.

Примітивізм, у свою чергу, зароджується від зацікавлення мистців культурою Північної Африки та Середнього Сходу. Вони вважали їхнє мистецтво більш щирим і моральним, аніж академічне, з суворими обмеженнями і правилами. Рисами цього напрямку є: зацікавлення мистецтвом первісного суспільства, пошук автентичності, використання яскравих кольорів та спрощених, умовних форм.

Черговий декоративний стиль, який формується на перетині XIX – XX ст., мав різні назви й характер – ар нуво (Франція), югендштіль (Німеччина), сецесія (Австрія), модерн (Велика Британія), ліберті (Італія), тіффані (США). Загальними ознаками стилю були природні, хвилясті лінії подібні до рослин, орнаментальність, синтезування різних видів мистецтва (архітектури, живопису, декоративно-прикладного у досконалому балансі), асиметричність. Роботи модерністів позбулися надмірної емоційності, оповідності та повчання, що проклало шлях до розвитку абстрактного мистецтва. Цікавим для художників є образ фатальної жінки (*femme fatale*) – Саломея, Юдит, Ліліт.

Зі світовими війнами мистці втрачають віру в традиції образотворення на засадах європейського гуманізму – якщо світ може перетворитися в ніщо після вибуху атомної бомби, то чи варто вірити у його раціональність? Нове мистецтво намагалось започаткувати свій концепт краси і довершеності, не заснований на пропорційності, грації. У ХХ ст. жанр перестає бути самодостатньою категорією, сюжетом робіт є передусім образ, ідея.

Напрямок фовізм досяг свого розквіту в 1905–1907 рр. завдяки творчості французьких живописців А. Матісса, А. Дерена, М. да Вламінка. Представники цього напрямку експериментували з кольором і простором. Вони нехтували відтінками та використовували неприродно яскраві кольори. Живопис відходить від правдивого опису реальності, картина стає незалежною – форма і колір існують як самоцінні елементи художнього простору.

Для експресіонізму притаманні зображення душевного переживання мистця – прямі та особисті. Художники досягли відчуття тривожності та збурення почуттів через видовжені форми, ненатуралістичну колористику, ефект мерехтіння завдяки техніці імпаasto.

Кубізм – напрям у мистецтві, який запозичив середньовічну плоскість та ренесансну ілюзію об'єму задля створення обмеженого простору з різних точок огляду. На течію вплинули африканське мистецтво і пізній період творчості П. Сезанна (у природі художник вбачав базові геометричні фігури – сфера, конус, циліндр).

З технологічним розвитком – поява аероплана, автомобіля, бездротової комунікації – мистці прагнуть відобразити надшвидкий темп промислової революції. Результатом цього бажання стала нова авангардна течія – футуризм. Возвеличення швидкості та руху, технологій сучасності, транспорт як головний об'єкт для відтворення, як образ постійної динаміки – це загальні характеристики напрямку. Використовуючи принцип пуантилізму, футуристи складали кольорові форми з дрібних дотиків пензлика для створення ілюзії швидкості.

Основоположником концепції супрематизму вважається український художник К. Малевич. Супрематизм представляє глядачу нову художню мову, яка висловлюється через прості геометричні форми, обмежену кольорову палітру та відкидає будь-яку фізичну присутність об'єкта. Як зазначав Малевич: «Форми зникають або змінюються, але відчуття не зникає, не змінюється. Куля, мотор, літак, стріла – форми різні, але відчуття динамічності єдине» [74, 376 с.]. Конструктивізм підкреслював функціональність як головний принцип та красу інженерних рішень, а геометрія та лінія переважали при побудові композиції.

Неестетичний напрям дадаїзм, що виник між 1916-22 рр., ніс у собі виклик до мистецької спільноти та світу, засудження духовного відродження, алогічність, суперечність. Дадаїсти розвинули техніку колажу – використовували вирізки з газет і журналів для акценту на сучасних подіях у світі та пошуку нової образності.

Художники-сюрреалісти намагались досягнути нових емоційних станів за допомогою гіпнозу, наркотичним засобам, спиритичних сеансів. Сюрреалізм досліджував над-реальність, підсвідоме в людській свідомості. Виникнення напрямку пов'язують з науковими працями З. Фрейда, зокрема про сновидіння. Тому в роботах мистців знаходимо безліч фантастичних образів у різних формах, ніби глядач потрапляє до потаємних частин свідомості автора.

В українському мистецтві також знаходимо прояви цих стильових напрямів. Однак через неможливість синхронного розвитку та відсутність взаємного обміну досвідом з заходом Європи у 1930-х рр. (початок насадження соцреалізму і згодом поява «залізної завіси») уповільнило темп й змінило вектор руху мистецтва в Україні.

### **2.3. Іконографічні характеристики портретних зображень**

Образ людини – найпоширеніший мотив у мистецтві будь-якого часу. Художники ХХ сторіччя не є виключенням, їхнє бажання відтворити емоції, життя, сучасність, природу і міти, тіло та сексуальність, час, сакральне –

підштовхувало використовувати людину як ключову фігуру. Творець пропускає через себе процеси соціального, політичного і культурного характеру і продукує твір, головною віссю якого є людина, її переживання та місце у світі. Цінності набувають портретні зображення, оскільки західноєвропейські мистці здебільшого обирали людський образ як символічний інструмент в художньому творі. Для українського мистецтва розвиток портретного мистецтва відбувався в іншому темпі (як вже зазначалось, з 1930-х років).

Портретний жанр має власну іконографію, яка об'єднує ряд характеристик: стать, вік, соціальний статус, одяг та прикраси, тло, поза, зачіска, колорит, геральдичні символи. Завдяки цим елементам можемо класифікувати твір і визначити добу чи приналежність до певної школи або напрямку.

За формальними ознаками розрізняють:

- тип (погрудний, поколінний, у повний зріст, поясний);
- ракурс (анфас, в три чверті, профіль);
- колористика і світлотінь;
- вік (молодий, середній, літній);
- одяг і аксесуари;
- поза (стоїть, сидить, йде чи біжить);
- погляд (на глядача, вбік, униз, вгору);
- композиція (симетрична або асиметрична, статична чи динамічна);
- атрибутика і символіка;
- кількість (парний, груповий, індивідуальний);
- тло.

Проте серед мистецького доробку різних художників знаходимо портретні типи, котрі мають усталений варіант зображення. Ще за часів первісного суспільства схематичні зображення людей мають атрибути, які свідчать про їхню діяльність (чи дію). Такими є фігури мисливців зі спрямованими луком чи списом проти диких тварин.

У скульптурних та живописних творах давніх єгиптян, шумерів та аккадців чітко помітне возвеличення образу правителя. Ієрархічне співвідношення мало прояв передусім у розмірі зображених фігур залежно від статусу. Звичною також була ідеалізація образу фараонів, богів. На противагу раби, простолюд могли мати цілком реалістичні риси – порідівше волосся чи недосконалу статуру.

Давньогрецьке мистецтво сформувало типові образи жінки та чоловіка – кора і курос. Кора зображена у повний зріст і одягнена у пеплос чи хітон (куриси були оголеними), іноді з витягнутою рукою на рівні грудей. Куриси ж мають більш строгу фронтальну композицію, їхні стиснуті в кулаки руки рівно звисають біля стегон, а одна нога застигла у кроці вперед. Особливістю цих скульптурних зображень є «архаїчна усмішка», поява якої свідчить про зацікавлення художників емоційними виразами обличчя.

З появою і поширенням релігій починає стверджуватись іконографія біблійних текстів, зокрема типи зображення дійових осіб. Набувають ваги образи євангелістів, які є авторами чотирьох книг про ключові події, свідками яких вони стали. Кожен з євангелістів мав власну символіку та атрибути. Євангеліст Матвій – автор першої книги – зображений як середнього віку чоловік біля якого з'являється постать янгола. Євангеліст Марк – автор другої книги – представлений як літній чоловік з левом біля ніг (символом влади і мужності, а також воскресіння Ісуса). Євангеліст Лука – автор третьої книги і, за переказами, перших зображень Богородиці з немовлям – як зрілий чоловік з волом або биком. Євангеліст Іоан – автор четвертої книги – молодий хлопець з орлом. Попри те, що кожен з них має виразний символ (янгол, лев, бик, орел), загальне композиційне рішення майже ідентичне. Здебільшого їх зображують сидячи за письмовим столом, з книгою або сувоєм, пером і чорнильницею на тлі архітектури, пейзажу. З огляду на це, можемо відзначити – іконографія євангелістів вплинула на формування портретного типу літератора, надала йому глибшого метафоричного звучання.

Поміж сакральних сюжетів виникають постаті сучасників, що дозволяє виокремити тип портрету донаторів (ктитор). Образи благодійників, які надавали фінансову підтримку для спорудження та оздоблення будівлі, увічнювали на храмових стінах як знак вдячності. Порівняно зі святими фігури донаторів менші за розмірами, відповідно до ієрархічної системи. Серед звичних атрибутів – модель храму в руках, одяг що відповідає статусу, геральдичні символи, підписи з іменами. За епохи Відродження художники створюють іконостаси з постатями донаторів – спочатку вони зображені стоячи на колінах та з молитовно складеними руками, пізніше портрети відокремлюються до окремих стулок й стають погрудними або поясними. Щодо ракурсу портретованих – зазвичай використовували профіль та три чверті, адже анфас головним чином був характерним для образів святих. Стримане, лаконічне тло часом доповнювалось пейзажними мотивами.

Ідея гуманізму, визначаючи цінність людини як найвищу, дала поштовх до розвитку портретного жанру. Повага до окремої особистості змусила художників переосмислити власну роль – від ремісництва до мистецтва. Таким чином з'являється автопортрет (самозображення мистця) й стає помітним інтерес до відтворення індивідуальних рис.

Основне призначення парадного портрету – репрезентація особи та її соціального статусу. Для цього виду характерними рисами є аристократизм, граційність і пишність. За композицією виділяємо погрудний (зображення до грудей, мінімум атрибутики, нейтральне тло й акцент на обличчі), поясний (зображення до пояса, видно положення рук, деталізація костюму, ускладнення тла), у повний зріст (складний за атрибутами і символікою, демонстрація орнаментального багатства тканин, аксесуарів). При створенні парадних портретних зображень мистці надавали перевагу поясному формату і у повний зріст, адже завдяки ним могли підкреслити поважність відтвореної персони. Портрети не мали динамічної композиційної структури, скоріше носили характер витонченої урочистості, монументальності фігури. Значну роль у роботах відігравало положення рук – в них портретовані тримали

атрибути влади, лицарства, творчості або злегка підносили їх до рівня грудей чи шиї. Портрети різнилися також за кількістю зображених людей: від однієї особи до пари або групи осіб. Яскравим прикладом є відома робота нідерландського художника Яна ван Ейка «Портрет подружжя Арнольфіні» (1434 р.). Подвійний портрет зображує заможне італійське подружжя, яке мешкало в Брюгге. Пара постає у повний зріст, переплітаючи руки і перебуваючи у інтер'єрі помешкання. Репрезентуючи багатство портретованих зображенням дорогого вбрання, турецького килима на підлозі, заморських помаранчів, митець вкладає символічне послання на біблійні тексти й образи. Широкої популярності набули також групові портрети (родин, гільдій, братств тощо). Такі роботи мали складне багатофігурне композиційне рішення, різноплановість, між постатями відбувався взаємозв'язок. Однак з появою перших фотостудій цінність групових портретів значно зменшується. Колективна фотографія, запозичивши принципи живописної побудови композиції, стала швидким і дешевим способом отримати спільше зображення.

Цікавим явищем в історії українського мистецтва є портрет парсунного типу. Парсуни виникли за доби Козаччини й увібрали традицію іконописання – площинно-лінійний характер. Здебільшого зображення мали репрезентативний вигляд, тому об'єднували елементи геральдики, атрибутів влади, ініціалів, епітафій. Портрети кінця XVI – першої половини XVII ст. походять від іконописних ідеалів й так само впливають на іконопис (образи святих отримують життєву правдоподібність). Постаць людини стверджується насамперед через матеріальні речі – вбрання, оточення, атрибути тощо [47].

Камерний портрет, на відміну від парадного, зосереджує увагу на обличчі людини, індивідуальних особливостях зовнішності та психологізмі. Найкращим для цього типу портрету є варіант погрудної, рідше поясної композиції з одноманітним тлом. Розмаїття звивистих рослинних орнаментів

на одязі, блискучі коштовності й архітектурний пейзаж позаду постаті лише відволікатиме глядача від головного – людини.

Мініатюрний портрет здобуває широку славу в період XVI–XIX ст. серед заможних верств населення. Беручи початок з книжкової мініатюри (літописи, біблійні тексти), портрет переміщується до медальйонів та невеликих скриньок. Художники використовували гуаш або акварель, тонкі пензлики при створенні зображень. Завдяки маленькому формату й обмеженості простору, композиція складається з погрудно відтвореного образу портретованих на нейтральному тлі. Мініатюри мають ознаки камерності, інтимності й деталізації.

Як відзначає мистецтвознавиця В. Рубан – значним явищем мистецтва XX ст. став портрет-етюд [60]. Для мистців минулого етюди були лише підготовчим етапом при створенні більшої роботи або засобом вивчення природи. Однак з появою імпресіонізму незавершеність, етюдність та узагальненість портретних образів набуває іншого звучання. В центрі уваги художників – живе й миттєве враження про особистість, її примітні риси зовнішності.

## **Висновки до розділу II**

Цей розділ складається з визначення загальних аспектів – жанр, стильовий напрям, іконографія. Поділ жанрів відбувається за ієрархією, де повчальний, пропагуючий елемент має пріоритет у творах. Відповідно історичний, мітологічний та релігійний жанри мали перевагу над іншими. Прямолінійність у художній мові допомагала більшій кількості неписьменного населення зрозуміти сюжет. Для сучасного мистецтва досі є важливим елементом певне повідомлення до глядача, проте ціль не підкорити, а підштовхнути за межі власного мислення. Також слід відзначити парадоксальність побутового та історичного жанрів. Будучи для художника буденністю, для наступних поколінь зображуване постає історичною

дійсністю. Так само варто зважати на суб'єктивну правду історичних картин, які створені людиною з певною перспективою на суспільно-політичний лад.

Людська постать викликала інтерес у багатьох художників ХХ ст. Поява нових стилів та напрямів у мистецтві свідчить, насамперед, про постійну трансформацію, вічні пошуки ідеального прояву людини, її емоцій, тіла та душі. Для розвитку напрямів були важливими взаємовплив та заперечення, бесіда і конфлікт між собою, попередньою добою. Імпресіонізм виникає під впливом фотографії і японської ксилографії, а світові війни призводять до розчарування в європейському гуманізмі та створенні інших концептів краси. Зокрема чіткий жанровий поділ зникає, а на перший план виходять образ та ідея.

Завдяки визначенню основних іконографічних ознак портретів (тип, ракурс, одяг тощо) стає можливим систематично підійти до класифікації творів. Атрибутика відіграє важливу роль у формуванні загального образу, а саме його приналежності до певної групи, професії. Постаті євангелістів, між іншим літераторів, мають відповідні атрибути – перо, чорнило, аркуші паперу. В залежності від призначення портретні зображення мали певний формат, форму, матеріал, техніку. Зазвичай парадні або репрезентативні портрети потребували великого полотна й олійні фарби, коли ж мініатюрні – невеликий аркуш і акварель. Загальне сприйняття образу найперше залежить від елементів, які художник додає чи не додає до роботи – погрудний портрет на одноманітному тлі чи тематична картина з портретованим літератором абощо.

## **РОЗДІЛ III. ПОРТРЕТИ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТОРІВ (1900–1970 РОКИ)**

До портретного жанру зверталися чимало українських художників починаючи з XVII сторіччя. Формуючись у сакральному мистецтві – фрескові зображення, мозаїки, меморіальні скульптури – згодом портрет здобуває місце у жанрових творах. Людські постаті потребують індивідуальностей, присутності справжнього у побутовій чи історичній картині. У пошуках природності художники часто беруть за основу образ сучасника. Варто відзначити, що після становлення портрету як самостійного жанру, значна частина таких робіт виконувались на замовлення. Відповідно ці роботи є поєднанням особистості враження мистця й вимог замовника. З кінця XIX ст. художники отримують більше свободи у мистецькому висловленні, їм все менше необхідно підлаштовуватись під загальні норми. Та це все ж не заперечує думки українського мистецтвознавця Ф. Шмідта: «художник – не є діячем, котрий накладає відбиток свого генія і волі на життя доби, а лише виразником громадських думок, почуттів, бажань, смаків» [80, 95 с.]. Для XX ст. невибагливість, етюдність робіт дала можливість мистцям фіксувати постаті сучасників з власної ініціативи. А саме: відтворювати художніми засобами особистість, її риси зовнішнього вигляду, підкреслювати роль у суспільному житті, почуття та цінності. Неодноразово у творах українських мистців цього періоду, зокрема середини сторіччя, з'являється образ літератора як ключової постаті, неофіційного символу творця суспільної думки.

### **3.1. Особливості художнього образу українського літератора в 1900–1917 роки**

На перетині XIX–XX ст. українські мистці, увібравши досвід попередніх поколінь, стрімко рухались шляхом експериментів у формальних засобах вираження та змістовому наповненні. Цей період став важливим етапом у

становленні трансформацій, які відкрили нові горизонти до мистецьких пошуків й інновацій у різних видах мистецтва.

Початок ХХ ст. в міжнародному контексті характеризується насамперед революційними повстаннями та першою світовою війною (1914–1918 рр.). Значні зміни в організації життя українського суспільства відбулись у перші десятиліття, що визначили подальшу долю України. В цей період українські землі перебували під владою двох імперій – Австрійської та російської. Однак саме в цей нестійкий і мінливий час Україна здобуває політичну суб'єктність (Українські січові стрільці; УНР; Українська Держава; ЗУНР), що свідчило про зростання національної свідомості серед широкої аудиторії [48].

Поява і розвиток фотографії, стрімке зростання міст, зацікавлення народною культурною спадщиною мало вплив на творчість українських художників. Мистецьке життя вирувало різноманітними напрямками і стилем – імпресіонізм, фовізм, експресіонізм, кубізм, супрематизм, футуризм, модерн тощо –, які зароджувались, взаємодіяли та зникали. З виникненням нової візуальної мови жанровий поділ дещо втрачає позиції, проте людський образ для мистців так само є цінним. Водночас створювались портретні зображення в реалістичній манері.

Образ літератора-сучасника знаходимо серед доробку українського мистця Юліана Панькевича. Основний пласт творів художника складають роботи на релігійну тематику (особливістю яких є вбрання святих – український народний одяг), пейзажі, побутові сцени, ілюстрації до книг В. Гнатюка, С. Руданського, Я. Щоголева та ін. Панькевич жив в Івано-Франківську, Львові, Харкові, де налагодив тривалі контакти з письменниками [77]. Зокрема знайомство з І. Франко (під час студентської мандрівки) у 1885-му році заклало початок їхньої дружби й творчої співпраці. Цілком закономірно, що між портретів літераторів з'являється образ «Каменяра». У 1904-му році Юліаном Панькевичем був створений натурний портрет поета. На жаль, робота була втрачена у 1930-х рр., а її подальша доля

невідома. Проте маємо можливість скласти загальне враження про портрет з чорно-білого знімка, зробленого в кабінеті поета (Іл.1). На картині Франко постає в звичному стані – схилившись за робочим столом із зосередженим та дещо похмурим виразом обличчя. За композицією портрет побудований просто: нижню частину займає рівна поверхня столу з паперами, а тло вирішене як суцільна монохромна площина. Літератор має густе волосся й вуса, вбраний у вишиту сорочку і піджак. Поясний формат портрета та композиційне рішення викликають асоціацію з нідерландською традицією портретною живопису доби Відродження, передусім з роботою «Святий Елігій у майстерні» (1449 р.) пензля Петруса Крістуса. Однак на відміну від святого Елігія, Франка не відволікають від праці, ніхто та ніщо не може зруйнувати його концентрацію.

У портреті 1910-го року (Іл.2) Іван Франко зображений погрудно на тлі пейзажу з нафтовими вежами. Ясноблакитні очі та рум'янець на лиці молодого чоловіка свідчить про міцне здоров'я, однак беземоційність й приглушені тони шкіри викликають відчуття штучності, ніби створеної живописними засобами воскової фігури. Поворот постаті у  $\frac{3}{4}$ , сорочка з геометричним орнаментом і піджак пов'язують роботу зі знімком письменника 1886-го року. Рішення мистця закарбувати образ літератора в роки його активної діяльності, імовірно, спричинене важким станом здоров'я Франка на момент написання портрету.

До визначних робіт Ю. Панькевича належить «Ганна Барвінок з приятелями» (1909 р., Іл.3). Картина поєднує елементи побутового жанру та портрета: навколо круглого столу, з мереживною скатертиною, сидять чотири постаті. Композиція включає порожній стілець зліва (що може символізувати відсутню особу або місце самого художника), далі – чоловік з піднятою біля грудей рукою, який дивиться праворуч. Центральну частину займають фігури Г. Барвінок (Олександра Білозерська-Куліш) та юнака, схилени до паперів. Остання постать молодого чоловіка винесена на перший план – він невимушено сидить, схрестивши ноги, й дивиться на глядача.

Художник відтворює письменницю в останні роки життя, коли вона зосередилась на упорядкуванні літературно-наукового спадку П. Куліша [17].

З-поміж визначних представників західноукраїнського мистецтва початку сторіччя особливе місце посідає Захар Павлюх. Художник поєднував військову і громадську діяльність з мистецькою практикою, зокрема створив портрети відомих тогочасних діячів – Ю. Романчука, В. Яворського, О. Барвінського та інших [71]. Вже згадуваний образ поета І. Франка (Іл.4) зацікавив і З. Павлюха. Майже поколінний портрет письменника вирізняється репрезентативністю та лаконічністю художньої мови. Колористичне рішення будується на гармонійному співставленні синьо-смарагдового тла з теплими коричневими тонами класичного костюма. Окрім постаті видніється невеликий столик з книгами на які спирається літератор. Хоча твір продовжує традицію парадного портрета, він зберігає характерну статичність, простоту та виважену холодність як у кольорах, так і в поставі та погляді Франка.

Портрет письменниці Ольги Кобилянської (1890-і рр., Іл.5) має інтимніший, камерний характер з елементами етюдності. Погрудний формат та нейтральне тло зосереджують увагу глядача безпосередньо на постаті. Майстерне світлотіньове моделювання обличчя не лише свідчить про навички художника, але й виділяє індивідуальні риси зовнішності літераторки. Об'ємність портрета посилюється темною хустиною з китицями, що обрамляє голову Кобилянської. Робота створена в період перших публікацій Кобилянської в журналах «Зоря», «Діло», газеті «Буковина» тощо [79]. Проте вираз обличчя не передає палкої пристасті, а радше відображає помірковані роздуми про життя жінок за її доби.

Портретний образ українського письменника та фольклориста Юрія Федьковича (Гординський) (Іл.6) пензля Тита Романчука виконано в овальному форматі. Ймовірно джерелом до роботи слугувала світлина з ідентичною композицією – поворот голови у три чверті праворуч, вбрання,

окуляри, легко закручені вуса і напрям погляду. Плавний перехід тла від темного відтінку внизу до світлого вгорі надає композиції динамічності й акцентує увагу на освітленому обличчі портретованого.

Західноукраїнський художник, життя якого тісно пов'язано з містом Львів, Микола Федюк спробував себе у різних напрямках (імпресіонізмі, неовізантизмі) та жанрах (пейзаж, портрет, натюрморт). Як і більшість українських художників з заходу отримував підтримку митрополита А. Шептицького й навчався у Кракові (у майстернях С. Дембіцького, Ю. Мегоффера) [44]. В 1979-му році частина мистецького доробку Федюка була знищена в зв'язку з пожежею. Серед збережених творів знаходимо «Портрет Іларіона Свенціцького» (1910-ті рр., Іл.7). І. Свенціцький – видатний культурний діяч, музеолог, етнограф та філолог-славист [25]. Проте для настільки значної постаті, директора Церковного музею у м. Львові (сьогодні – Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького), мистець обирає не репрезентативний формат, а камерний. Не виключено, що таким було і побажання портретованого. Свенціцький зображений погрудно, майже у  $\frac{3}{4}$  зі спрямованим поглядом до глядача. Його вбрання складається з класичного костюма, жилетки і краватки, головного убору, що підкреслює статусність. Тло портрета не однорідне – воно динамічно вкрите мазками фарби, що сприяє враженню інтимізації простору.

Станіслава Дачинського вважають польським художником, втім він тривалий час жив і працював у місті Коломия та присвятив значну кількість робіт українській тематиці (побут гуцулів), природі [10]. «Портрет К. Ф. Паньківського» (1888 р., Іл.8) відтворює образ фольклориста, видавця та журналіста. Погрудний портрет виділяє не лише індивідуальні риси обличчя, а й національне вбрання. Деталізація оздоблення одягу визначає вектор діяльності портретованого, а також дещо розфокусовує увагу на головному в портретному жанрі – обличчі. Хоча такий яскравий елемент є коментарем до зображеної особистості, він підважує особливість погрудного формату –

камерність. Темне тло означає абрис фігури Паньківського – напіврозвернена голова, підкручені вуса й спрямований погляд праворуч.

Учень рисувальної школи Миколи Мурашка, Фотій Красицький створював карикатури для журналу «Шершень», пейзажі, портрети і тематичні картини. В портретному доробку майстра ряд відомих літераторів [49]. Живописний портрет письменника і театрального діяча Михайла Старицького створений в останні роки його життя (Іл.9). Мистець зобразив його впівоберта зі здивовано здійснятими бровами. Довгі сивуваті вуса контрастують з темно коричневим вбранням, а з-під верхнього одягу видніється вишита сорочка. Цей портрет має певну спорідненість з козацькими образами художника. Також це перегукується з тематикою творчості самого Старицького, який, як і вихованець майстерні І. Ріпина, мав глибокий інтерес до козаччини.

Образ драматургині Лесі Українки постає у творчості художника двічі. Перший портрет 1904-го року (Іл.11) – камерний, з холодною сірою палітрою. Центром композиції є обличчя літераторки з виразно великими очима, стиснутими губами та запалими щоками. Біла блуза ледь відрізняється від тону шкіри, проте погляд поетки зберігає живу іскру, що нагадує про її сильну, сповнену надії творчість. Мистець планував експонувати цей портрет на виставці українського мистецтва у Львові, однак він не відповідав вимогам організаторів, які бажали бачити ідеалізований образ письменниці з відомого заможного роду. Невдовзі Красицький створює другий портрет (Іл.10) – з теплішою кольоровою гамою і складнішою композицією. Тут поетка має здоровий тон шкіри, твердий погляд, а деталізована мереживна блуза та зелене листя на тлі відволікають увагу від виразної худорлявості, спричиненої хворобою.

«Портрет Івана Франка» (1909 р., Іл.12) зображує письменника без зайвих деталей, які б відвертали увагу від обличчя. Франко представлений погрудно, з-під верхнього одягу видно лише комір вишитої сорочки. Його вуса і волосся ледь вкриті сивиною, блакитні очі випромінюють мудрість, а

зморшки на обличчі свідчать про вік поета. В 2020-х роках Львівський національний літературно-меморіальний музей Івана Франка отримав у подарунок портрет І. Франка авторства Ф. Красицького [73]. Це етюдна робота з натури, де найсвітлішими частинами є біла сорочка та відблиски на чолі, гострому носі, вилицях. Техніка графіки дозволила художнику відтворити найхарактерніші риси літератора.

В 1907-му році на замовлення Наукового товариства імені Шевченка мистець створив портрет українського історика і публіциста М. Грушевського (Іл.13). Вчений зображений поясно, в напівоберті до глядача, ніби щойно відірвався від роботи з документами й готовий до бесіди. На тлі – щільно заставлені книгами полиці, що формують своєрідну завісу позаду постаті літератора. В руках Грушевський тримає окуляри і перо – атрибути наукової діяльності. На жаль, у 1952-му р. робота була знищена більшовиками, проте завдяки кольоровим листівкам з видавництва Ф. Красицького можемо скласти уявлення про цей портрет.

В період 1925–1930-і рр. художник створив портретні зображення письменниці О. Пчілки, письменників Л. Смілянського, А. Шияна, О. Влизька, що підтверджує постійний інтерес Красицького до образів майстрів літературного мистецтва.

Вихованець Віденської академії образотворчих мистецтв, буковинський художник Юстин Пігуляк зарекомендував себе у галузі пейзажу, побутового жанру, портрета [55]. В 1916-му році мистець відтворив образ української письменниці О. Кобилянської (Іл.14). Композиційно портрет поколінний, літераторка сидить у вишуканому кріслі зі схрещеними на ногах руками. Вбрання складається зі смугастої довгої спідниці та блузи прикрашеної квітами на грудях. Поруч знаходиться круглий столик з вазою і квітами, товстою книгою. В портреті ці елементи постають радше додатком для заповнення простору, аніж коментарем до біографії особи. Створення роботи припадає на зрілий період творчості Кобилянської – вона звертається до воєнної новелістики, екзистенції й катастрофічності світу.

Гнат Яременко – український художник з різноманітним мистецьким досвідом: навчався іконопису, відвідував київську рисувальну школу М. Мурашка, петербурзьку академію мистецтв. Творчість мистця була достатньо широкою – він працював у натюрморті, пейзажному, портретному релігійному жанрах. Серед його робіт виділяється «Портрет історика Олександра Лазаревського» (1900 р., Іл.15). Колекціонер рукописів і книг зображений в останні роки життя: він сидить, спираючись однією рукою на бильце крісла, а в іншій тримаючи книгу. Попри поясний формат, портрет вирізняється лаконічністю і камерністю, позбавлений зайвої динаміки та деталізації. Відсторонений погляд археографа та вигнуті брови підкреслюють образ строгої, дисциплінованої особистість. Темна пляма одягу й однорідне тло створюють атмосферу, що нагадують традиційні донаторські портрети нідерландських майстрів.

Варто відзначити деяких мистців, які мали цілісні серії портретів українських діячів, зокрема літераторів. Серед них О. Кульчицька, І. Труш, В. Кричевський, А. Петрицький.

Іван Труш – український живописець-імпресіоніст та один з засновників першого на Галичині мистецького угруповання – Товариство для розвою руської штуки. За час навчання у Краківській академії красних мистецтв зазнав впливу вчителів – Я. Станіславського, В. Луцкевича, Л. Леффлера [15]. Портретна спадщина художника 1890–1900-х рр. представляє плеяду української інтелектуальної еліти: М. Драгоманова, Л. Українки, М. Грушевського, І. Нечуя-Левицького, В. Антоновича, П. Житецького, І. Франка, М. Лисенка, Б. Грінченка та інших.

В 1900-х роках мистець виконав портрети культурних діячів Наддніпрянщини за замовленням Наукового товариства імені Шевченка. Особливістю процесу створення робіт стало написання портретів безпосередньо з натури, часто в оточенні непристосованому для цього [37]. Втім, цей підхід дозволив досягти психологічної глибини образів, зобразивши портретованих у звичному для них середовищі. З-поміж цієї

серії вирізняється портрет українського літератора І. Нечуя-Левицького (Лл.16). Письменник зображений в поясному форматі, зі злегка повернутою головою у положенні три чверті. Вбрання складається з чорного класичного костюма з білосніжною сорочкою і краваткою-метеликом. Попри темне густе волосся, рудуваті вуса та борода почали вкриватись сивиною. Завдяки світлому тлу постать етнографа виразно проступає майже контражурним силуетом, посилюючи враження монолітності та непохитності. Єдиною теплою частиною картини є обличчя і вохристо-коричневі тони з-під холодних відтінків тла. Можемо припустити, що підібрана художником кольорова гама й композиційне рішення підкреслюють характер людини стійких поглядів і переконань.

Портретні зображення істориків М. Грушевського (Лл.18) та В. Антоновича (Лл.17), мовознавця П. Житецького (Лл.19), поетки Л. Українки (Лл.20) об'єднані використанням темно бордового тла. Різноманітність поз, форматів, композиційних рішень свідчить про індивідуальний підхід мистця до кожного образу. Для портрета Антоновича Труш обирає майже профільний формат, демонструє спинку стільця та схрещені руки на колінах. Грушевський постає перед глядачем анфас, з окулярами на переніссі й блідим відтінком шкіри. Портрет Житецького вирізняється найтемнішим тлом, що значно посилює контрастність. Лариса Косач, в свою чергу, звертає викличний, прямий погляд до глядача-художника, а світлотіньове моделювання обличчя підтримує образ нескореної, сильної духом людини.

### **3.2. Образ українського літератора в 1917–1945 роки**

Завершення першої світової війни (1914–1918) дало свої наслідки: занепад імперського ладу, нації отримали право на самовизначення, розпочалися репресії проти окремих груп населення, революції, посилення емансипації жінок, використання зброї масового ураження, що суттєво змінило етику ведення війни. На українських територіях змінювались уряди – УНР, Українська Держава (Гетьманат Скоропадського), ЗУНР, УРСР. Важливими

для історії були документи Центральної Ради (очільником якої був М. Грушевський, вже відома з портретів у попередньому підрозділі особистість), а саме Четвертий Універсал, який проголошував самостійну українську державу. Події 1917–1921 рр. запустили процеси, які заклали основу майбутньої нації й проклали шлях модерним мистцям [48].

Тривалий час українські художники були змушені здобувати вищу мистецьку освіту поза межами України – Краківська академія красних мистецтва, Віденська академія образотворчих мистецтв, Мюнхенська академія мистецтв, петербурзька академія мистецтв тощо. У грудні 1917-го року ЦР заснувала першу вищу школу художньої освіти – Українську академію мистецтв, яку очолив історик Григорій Павлуцький. До викладацького складу запросили ряд видатних культурних діячів: В. та Ф. Кричевських, Г. Нарбута, М. Жука, М. Бурачека, О. Мурашка, М. Бойчука, А. Маневича. Основними цілями створення академії стали: вища художня освіта та поширення мистецьких закладів на території України [36].

Професор УАМ Василь Кричевський відзначився не лише як засновник українського архітектурного модерну (Будинок Полтавського губернського земства, 1903–8 рр.), а й як графік («Ілюстрована історія України» М. Грушевського, 1911 р.; «Намисто» В. Винниченка, 1929 р.; «Українське мистецтво» В. Щербаківського, 1913 р.). Мистець присвятив життя вивченню української художньої традиції, насамперед орнаменту, його самотності та взаємозв'язку з іншими культурами. Інтерес до орнаментальних композицій відчутний у його графічних роботах, зокрема в мотивах «дерева життя», «виноградних грон» [54].

1920-і роки стали періодом розквіту української культури, частково завдяки політики «коренізації» («українізації»), яка реалізовувалась у сфері освіти, науки, літературі. Проте одними з найголовніших рушіїв цих процесів стали події 1914–21 рр. В цей час відбувається активний розвиток літературної діяльності – виникають спілки «Плуг» (П. Панч, А. Головка, Г. Епик, Д. Гуменна, П. Усенко та ін.), «Гарт» (В. Елан-Блакитний, В. Сосюра, В.

Поліщук, М. Йогансен, М. Куліш та ін.), «МАРС» (Б. Антоненко-Давидович, І. Багрянний, Г. Косинка, В. Підмогильний та ін.), «ВАПЛІТЕ» (М. Хвильовий, М. Яловий, А. Любченко, П. Тичина та ін.). Співпраця художників та письменників породжує унікальне культурне явище, коли візуальне мистецтво доповнює літературу. Показово, що саме у літературних виданнях найчастіше зустрічаємо образ письменника – ці зображення формують у читача уявлення про людину, чий текст викликав захоплення, розчарування чи залишив байдужим. Мистець, створюючи портрет автора, не лише зображує конкретну особу, а візуалізує творчу особистість, робить її впізнаваною та доступною для читача. Якщо ілюстрації підсилюють враження від літературного твору, то портрет звертає увагу на індивідуальність самого автора. Найяскравіше це демонструє дорек В. Кричевського кінця 1920-х рр., який створив обкладинки та понад 300 портретів літераторів до великого видання антології української поезії для «Книгоспілки» (Іл.21). Серед образів впізнаємо М. Шеремета, А. Павлюка, Д. Чепурного, А. Турчинську, Л. Дмитренко, В. Поліщука, О. Олеся, Л. Первомайського та інших. Ця серія графічних портретів демонструє майстерність художника у досягненні художньої виразності за допомогою лаконічних засобів. Витримані в єдиній стилістиці, портрети вибудовані простою чорною лінією, яка підпорядковує білий простір аркуша. Письменники і письменниці зображені в погрудному форматі, проте вони не є одноманітними – художник варіює ракурси від тричвертного повороту до анфасу. Особливу увагу приділено індивідуальним рисам зовнішності кожного з портретованих – розмаїття зачісок, чітко окреслені форми губ, очей, носу, що підкреслює їхні відмінності. Прикметно, що Кричевський відтворює деталі, які увиразнюють характер і стиль персоналій – окуляри, головні убори та інші аксесуари.

Письменники часто використовують власний досвід та особистість як основу для персонажів своїх книг, проте не менш цікавими для них є образи сучасників. Андрій Любченко у творі «Його таємниця» розповідає про

відкриття ним та Миколою Хвильовим жахливої правди про голод у селах [43]. Валер'ян Підмогильний у романі «Місто» створює персонажа Вигорського, у якому виразно проступають риси поета-футуриста Михайля Семенка [56]. Особливо цікавим є роман «Майстер корабля» Юрія Яновського, до якого потрапили декілька відомих особистостей: В. Кричевський (Професор), О. Довженко (Сев), сам автор (То-Ма-Кі), І. Пензо (Тайах). Саме так відбувається взаємообмін: не лише мистці фіксували у своїх творах сучасників, а й самі ставали частиною літературних текстів. Таким чином виникав певний синтез, де різні творчі особистості залишали слід у мистецтві один одного. Ю. Яновський, який деякий час працював разом з Кричевським на Одеській кіностудії (де відбуваються і події роману), залишив такий опис художника: «Ім'я Професора ви можете знайти в історії архітектури Республіки, – його будинки, сміливі й прості, – і досі прикрашають наші міста. В історії Великого Кіно – в нього почесне місце відданого й невтомного працівника, непомітного, скромного й упертого в роботі» [83, 38 с.].

До професорського складу академії входив Михайло Жук, який навчався в київській рисувальній школі М. Мурашка та Краківській академії красних мистецтв (викладачі – С. Виспянський, Ю. Мегоффер, Я.-Г. Станіславський). В його творчому доробку важливе місце займають портрети сучасників, де він проявив себе як майстер з тонким відчуттям природи. Особливістю його портретних зображень став квітковий акомпанемент, який підсилював символічний підтекст робіт. Квіткові композиції відігравали значну роль у його художній практиці. Хоча доба модерну диктувала тяжіння до плавних і витончених форм рослин, сам мистець вкладав у квіти глибше значення: «Я роблю собі з них букети – чудові квіти людської душі – і дивлюся і вони на мене дивляться». Підхід М. Жука до портретного жанру відзначається винятковою поетикою, в основі якого лежить прагнення передати індивідуальність через суб'єктивну репрезентацію портретованих, спроба

вловити і відобразити приватні, особисті аспекти людського буття та світоспоглядання.

У галузі графіки Жук проявив себе в оформленні літературних творів («На зелених горах» О. Олесья, казка «Ох»), періодичних видань (журнал «Українська хата», літературно-науковий щомісячник «Степова Україна»), плакатів («Жахи голоду», афіша театру імені Марії Заньковецької). На пізньому періоді творчості він звернувся до керамічного мистецтва, створюючи ескізи розписів для тарелей, ваз, чашок, плиток.

У Чернігові мистець здобув цінні зв'язки з українською творчою інтелігенцією, насамперед дружба з письменником Михайлом Коцюбинським. Жук був багатогранною особистістю, поєднуючи у собі хист до візуальної та словесної мови вираження. Саме знайомство з Коцюбинським стало тим дороговказом для розвитку літературної творчості мистця (саморобні казки «Дрімайлики», «Добро», «Золотий горішок», книги «Металеві дні. Сонети», «Про Тхоря-Тхорища» тощо). За цей період він познайомився з видатними культурними діячами, серед яких Б. Грінченко, В. Самійленко, М. Вороний, М. Чернявський, а також А. Казка, П. Тичина, В. Еланом-Блакитний та іншими. Багатьох з них М. Жук увічнив у своїх художніх творах.

Серед портретних робіт мистця насамперед привертають увагу зображення М. Коцюбинського – його літературного наставника. Два ранні портрети 1907-го (Іл.22) та 1909-го (Іл.23) років мають горизонтальну композицію, але відрізняються за характером – перший вирізняється декоративністю, другий – репрезентативністю. На пастельному портреті 1907 року письменник зображений погрудно в класичному костюмі з жовтогарячою краваткою та червоною квіткою на грудях. Фоном слугують переплетені стебла, широке листя та брунатно-жовті квіти. У верхньому правому куті помітна яскраво синя барва, що уособлює небо або річку. Очевидно, художник намагався через цю колористику підкреслити імпресіоністичний характер літературної творчості Коцюбинського. З цієї

перспективи портрет також має у собі репрезентативність, проте внутрішнього світу портретованого. Олійний портрет 1909 року представляє літератора в пояському форматі, з елегантно утримуваним ціпком у руках. Однорідне темне тло в з ледь помітним складками тканини створює атмосферу класичного парадного портрета. Постаць М. Коцюбинського виділяється з навколишньої темряви завдяки білосніжній сорочці, брунатній краватці-метелику, освітленим обличчю та рукам. Інтер'єр залишається прихованим для глядача за темною завісою, хоча мистець натякає на його існування. Навіть після смерті письменника в 1913-му р. Жук все продовжував звертатись до його образу. У 1921-му р. він створив портрет М. Коцюбинського в техніці ксилографії (Іл.24), де, на відміну від попередніх робіт, літератор дивиться прямо на глядача. Це камерний погрудний портрет на майже однотонному тлі з рослинними мотивами. 1925 р. став плідним для художника, адже він створив портретну серію українських літераторів. Поміж образів Г. Сковороди, П. Куліша, І. Франка, В. Сосюри, М. Хвильового з'являється і М. Коцюбинський (Іл.25). Автор славетних «Тіней забутих предків» зображений анфас з м'яко модельованими тінями на обличчі й на тлі геометризованих рослин, що постає коментарем щодо духовного світу письменника. Портрет 1929-го р. (Іл.26) виконаний у техніці літографії й зберігає камерність та спрямований погляд до аудиторії, але відрізняється стилістично: тло помережане футуристичними лініями, які також схематично окреслюють сорочку, з-під якої видніється шия. Академічно прорисована голова ніби зависає у невагомості білого простору, акцентуючи лише ті «наладжені» струни душі письменника.

У 1912-му р. М. Жук створив портрет письменниці Г. Журби (Домбровська) (Іл.27), яка того ж року переїхала до Києва. Пізніше, в 1919-му р., і художник, і письменниця стали членами літературно-мистецького об'єднання «Музагет». Група дотримувалась принципу узгодженості національного та індивідуального елементів у творчості. Портрет виконаний у горизонтальному форматі та має структуру триптиха. Центральне місце

займає постать літераторки, волосся якої прикрашене чорними намистинами, а погляд спрямований на глядача. За спиною авторки видно джерело теплого світла, що пов'язується із золотавим відтінком кофтини, втілюючи образ жінки, зодягненої у сонце. Навколо Г. Журби простягається фіалково-чорне небо, а зліва розміщені лілові квіти, що за загальною атмосферою нагадує зображення богині Гекати пензля В. Блейка.

Серед найвизначніших творів у доробку художника виділяється панно «Біле і чорне» (1912–14 рр., Іл.28). Його композиційним центром є дві фігури – юнак з чорними крилами, який грає на сопілці та дівчина з білими крилами і схрещеними на грудях руками. Обабіч головних персонажів розташовані різноманітні квіти та хвилясті форми, які, з'єднуючись угорі, утворюють своєрідну мандорлу (мигдалеподібний німб) навколо фігур і пейзажу з розораним полем та призахідним небом. Панно перегукується не лише з віршем мистця «Білим і чорним хотів би я бути...» [68], але й пов'язане з реальними особами – Павлом Тичиною та його нерозділеним коханням до Поліни Коновал. Для художника білий колір символізував таємницю та ідеал, недосяжний райський сад, тоді ж як чорнокрилий янгол, готовий до злету, відображає мотиви з сонетів М. Жука 1918-го року. Достеменно невідомо, наскільки мистець присвячував це панно особистій історії поета, чи лише використовував її як основу для створення роботи. Проте це не зменшує її оригінальності й мистецької цінності.

Варто зазначити, що П. Тичина був учнем М. Жука в малярстві, але водночас залишався його літературним суперником. Незважаючи на розбіжності у подальших життєвих шляхах і переконаннях, у період першої чверті ХХ сторіччя вони склали пару товаришів з кола М. Коцюбинського. У 1919-му р. художник створив графічний портрет П. Тичини (Іл.29), який зображує поета на початку його літературної слави – роком раніше вийшла друком поетична збірка «Соняшні кларнети» [16]. В цій роботі мистець застосував кубістичну стилістику, підкреслюючи гострі риси підборіддя, вилиць та густе хвилясте волосся. Тло заповнюють промені світла, що

спадають на плечі літератора. Етерне саяво обвиває постать, важкою ношею лягає на рамена того, хто формує колективну думку.

Серія 1925-го року включала портрети визначних представників розстріляного відродження – мистецького покоління 1920 – початку 1930-х рр., яке згодом зазнало репресій. Серед чотирьох портретів особливо вирізняється В. Еллан-Блакитний (Іл.30) – більшою об'ємністю та контрастом, тоді як обличчя Хвильового, Поліщука, Сосюри зображені освітленими. Блакитний єдиний дивиться прямо на глядача, руйнуючи умовний бар'єр між портретом і аудиторією та створюючи ефект безпосереднього контакту. Тло кожного портрета виконано схематично, в дещо футуристичному трактуванні, розповідаючи візуальними засобами про життєвий шлях портретованих. В. Сосюру (Іл.31) оточують палаючі будинки та здійняті руки з червоними прапорами, що позначають його етапи життя: служба в 3-му Гайдамацькому полку армії УНР, перехід до червоної армії, членство ЦК КП(б)У. На портретах М. Хвильового та В. Еллана-Блакитного з'являється поїзд, що мчить удалину – символ розвитку індустріалізації та визначеної мети. В. Поліщука (Іл.32), активного організатора українського літературного процесу, художник оточив орнаментальними площинами різного ритму й візерунка. Саме 1920-і роки стали найпліднішим періодом для цих майстрів у написанні поетичних та прозових творів, перекладів і памфлетів.

В доробку художника також знаходимо силуетні портрети літераторів М. Бажана (Іл.33) та В. Ярошенка (Іл.34). Співпраця з Г. Нарбутом в Українській академії мистецтв, ймовірно мала вплив на художню стилістику цих робіт. Образ М. Бажана втілений 1929-го р., коли вийшла друком його поетична збірка «Будівлі». Письменника зображено силуетно в профіль серед листя й гілок, застосовуючи характерну для силуетного портрета виразність профільних ліній обличчя. Портрет Ярошенка виконано в більш натуралістичній манері, однак профільована тінь за постаттю надає роботі філософського підтексту, втілюючи дуалізм людської природи, життя та світогляду. Тема двійництва пронизує історію, зокрема тінь символізує

несвідомі аспекти особистості, постає атрибутом життя, загадкою. Тінь людини є її примарним двійником та відбитком, що зближує тінь з художнім образом. Адже образ це також двійник, який створює інша людина. За модерної доби, а саме у творчості Джорджо де Кіріко («Таємниця та меланхолія», 1914 р.), тінь сповнена таємничістю, що має у собі минуле. Портрет В. Ярошенка зображує суб'єкта та його двійника, тобто тінь-минуле чи тінь-душу. У випадку образу М. Бажана, бачимо його тіньовий відбиток, але не його самого. Відтворюючи постать поета у вигляді тіні, М. Жук створює платформу для роздумів публіки: що нас змушує думати, що це М. Бажан? Якби мистець зобразив його натуралістично, чи був би це М. Бажан? Чи це лише його двійник, тінь-душа у далекому 1929-му році?

Твори співзасновника Української академії мистецтв, художника Ф. Кричевського [11], відзначаються монументалізацією образів, конструктивістською побудовою. «Портрет Григорія Павлуцького» (1922-3 р., Іл.35) відтворює образ історика українського мистецтва, поважного професора Імператорського університету Святого Володимира. Портретований зображений у стані спокійної зосередженості: сидячи на стільці, він витягує ноги вперед й спирається руками на ціпок. Простір довкола постаті позбавлений предметних деталей інтер'єру, натомість складається з узагальнених кольорових площин у сіро-коричневій гамі. Павлуцький представлений майже у профіль, його погляд прихований за скельцями окулярів, а делікатні вуса увиразнюють інтелектуальну натуру. Вагомість фігури підкреслена її щільним компонуванням в просторі картини.

Олександр Довженко, відомий як український режисер та кіносценарист, проявив себе й як графік [51]. Серед численних шаржів та плакатів знаходимо портрет Павла Тичини (Іл.36), виконаний для літературного часопису «Гарт» в 1920-х роках. Поет зображений у профіль, споглядаючи через скельця окулярів широкий світ. Позаду нього розташовані темні площини, попереду – світле й невідоме майбутнє, де проглядаються обриси

будинків. Кубістичне трактування простору підкреслює чіткість рис обличчя та застиглу сардонічну усмішку, що спонукає замислитись: літератор плаче чи сміється? Портрет Майка Йогансена (Іл.37) композиційно простіший – він не має тла. Образ поета відтворений у профіль, але більш лаконічний, ніж портрет П. Тичини. Письменник витягує вперед шию та зосереджено споглядає щось недоступне глядачам. Робота є модерною за стилем – витончена лінійність, запозичена у мистецтва східного світу, насамперед Китаю. Не густі вусики, а найголовніше – головний убір, наголошує майбутню «подорож людини під кепом». Середина 1920-х рр. характеризується розпадом літературної організації «Гарт» та заснування Вільної академії пролетарської літератури (ВАПЛІТЕ), до якої входили Тичина і Йогансен.

А. Петрицький – визначний представник українського культурного відродження першої чверті ХХ сторіччя, багатогранний мистець, який реалізував свій талант як театральний художник, педагог і живописець. Його творчість охоплює різні жанри: натюрморт, портрет, монументальні розписи. Художник зазнав впливу плеяди викладачів – Ф. Красицького, Ф. Кричевського, О. Мурашка, О. Екстер, В. Кричевського, М. Бойчука. Передусім вагомий внесок Петрицький зробив у театральне мистецтво, створивши нові сценографічні рішення вистав, костюмів до опер «Турандот», «Тарас Бульба», драматичних вистав «Вій», «Макар Діброва», балету «Лілея» та ін. [21]. У 1932-му р. А. Петрицький продемонстрував «стопортретну» серію зображень сучасників на виставці у будинку літераторів ім. В. Блакитного (Харків). Серед портретованих впізнаємо Ю. Смолича, М. Терещенка, М. Йогансена, Г. Епіка, Л. Курбаса, Г. Коцюбу та інших. Дослідженням портретного доробку Петрицького займалась мистецтвознавиця В. Рубан. Окрім неї значний внесок зробила Т. Павлова, яка запропонувала систематизацію портретів за композиційними групами:

– «утримують перпендикуляр» (А. Любченко, Г. Юра, М. Вериківський та ін.) – зображені за стоячи чи сидячи на стільці з опорою у вигляді столу, диригентської палички чи люльки;

– «герметики» (В. Варецька, Л. Гаккебуш, М. Доленго, С. Бутовський та ін.) – характеризуються замкненою формою, яка проявляється насамперед у схрещених руках;

– «ухильники» (Я. Руденський, Я. Савченко, П. Тичина, Ю. Яновський та ін.) – демонструють відстороненість від глядача, часто через прийом білих відблисків окулярів замість очей;

– «активісти» (В. Фурер, І. Микитенко, В. Коряк, М. Скрипник та ін.) – зображені з підкресленням їхньої активної натури через динамічні рухи, що ніби виходять за межі полотна.

Під час створення робіт, мистець наполягав на невимушеності та природності в рухах моделей, що дозволяло підкреслити їхній темперамент. Більшість робіт містять головний предмет, який свідчить про сферу професійної діяльності особистості. Найчастіше таким об'єктом виступає книга (сувій, рукопис) – в руках у постаті, на столі поруч або позаду на полицях шафи. У портретах прослідковуються елементи супрематизму Казимира Малевича – на обкладинці книги І. Дніпровського з'являється чорний квадрат, а в розгорнутій книзі В. Василька текст позначений темним чотирикутником. Кожен портрет вирізняється індивідуальним підходом: від розташування постаті на полотні, організації навколишнього простору, вибору формату до символіки жестів і положення тіла.

Над фігурами художника-бойчукіста І. Падалки, актора К. Кошевського, поета П. Усенка (Іл.38) нависає моторошна тінь. На відміну від портретів М. Жука, у Петрицького тіньовий двійник має загрозливий та небезпечний характер. Питьма ніби у будь-яку мить готова поглинути портретованого, перетворивши оригінальну особистість на її проєкцію. Павло Усенко зображений вільно сидячи на стільці, спираючись однією рукою на стіл з паперами, а його замислений погляд спрямований за межі полотна. Ліворуч

розташоване блакитне вікно або дзеркало, де на літератора чатує ще один двійник. Проте найбільш гнітюче враження викликає темно коричнева пляма, що схематично повторює обриси постаті Усенка. Тіні на портретах майстрів викликають асоціації з химерними істотами з офорту «Сон розуму породжує чудовиськ» Франціско Гойї. Але, на відміну від гойївських видінь, ці тіні-страховиська лише причаїлись і чекають, оскільки портретовані ще не заснули.

Образ Я. Савченка (Іл.39), літературного критика та поета, позбавлений чітко окреслених деталей – простір довкола фігури формують площини контрастних кольорів, які утворюють крісло. Плавний контур і візерунок «ялинкою» світло-коричневого костюма підсилюють динаміку композиції. Публіцист одну руку злегка тримає на коліні, а іншою підпирає чоло. Своєю позою портретований нагадує «Меланхолію» А. Дюрера, «Мислителя» О. Родена, «Портрет Шарля Бодлера» Е. Дерау, «Меланхолії» Е. Мунка. Стан меланхолії – романтичний та сумний настрій – традиційно приписують саме мистцям, яких суспільна логіка сприймає як чутливих і мрійливих натур. Однак прямий і розсудливий погляд Я. Савченка не дає підстав говорити про його пристрасний чи зажурений стан. Загальна атмосфера роботи й образ письменника резонують з монументальною статикою роденівського «Мислителя», з його непорушними, важкими роздумами.

Портрет Л. Первомайського (Іл.40) зображує письменника нахиленим до краю полотна, ніби він намагається подолати межу між простором картини та глядачем. В кінематографі такий прийом відомий як руйнування «четвертої стіни». Цей ефект змушує публіку повірити в реальність вигаданих персонажів або відчутти примарність межі між дійсністю та фантазією. У портретному жанрі погляд зображеної особи, спрямований на глядача-художника, створює атмосферу близькості та інтимності. Ми споглядаємо образи на портретах, але до останнього не можемо повністю повірити в їхнє існування, особливо в далекому минулому. Коли ж сама постать закликає нас до своєї історичної епохи, підтверджуючи факт власної реальності, чи зможе

глядач протистояти цьому заклику? Первомайський, зображений модерними засобами, безсумнівно залишається двовимірним образом. Проте його нахил, перспективне скорочення та прагнення заповнити собою простір переконливо створюють ілюзію справжнього руху.

XX сторіччя – час активних експериментів з художньою формою та новими матеріалами, зокрема фотографією. Анатоль Петрицький вдало інтегрував у власній практиці техніку колажу, до прикладу в портреті актора Гната Юри. Хоча портрет, навіть найреалістичніший, не є фотографією, обидва медіуми прагнуть зафіксувати мить життя. За визначенням Ролана Барта, фотографія «занотовує Смерть, намагаючись законсервувати життя» [7, 127 с.], адже люди на історичних знімках або вже не живуть або змінились зовнішньо і не переживають тих емоцій. Це явище консервації притаманне і традиційним художнім творам, проте в живописному, графічному чи скульптурному портреті авторське «Я» виявляється значно потужніше, аніж у фотопортреті. Проте в наш час це залишається доволі спірним питанням.

У портретній серії А. Петрицького з'являється й постать Михайля Семенка (Іл.41), ключової постаті українського футуризму в літературі. На полотні співзасновник журналу «Нова генерація» знаходиться у харківському кафе-кондитерській («Cafe Ros»), яка слугувала штаб-квартирою групи футуристів. Його обличчя вкрите глибокими зморшками та щетиною, а погляд спрямований ліворуч. В одній руці поет тримає олівець або ручку – свідчення нещодавньої роботи над рукописом. Чашка поруч вказує на тривале перебування в закладі. Навпроти, спиною до глядача, сидить жіноча постать (ймовірно символічна муза семенкових віршів), яка курить папіросу й задимлює простір довкола. Цей димний туман надає поетичним шуканням автора особливої примарності та мерехтливості. Сцену художник відокремлює від глядача вікном вікном у позолоченій рамі, створюючи ефект вкрадливого підглядання. Літератор легким жестом зупиняє панну, але його увага спрямована на щось інше. Петрицький майстерно фіксує мить творчого процесу, виразно передаючи стан зосередженості і натхнення.

Український мистецький процес 1920-х років породив багато художніх об'єднань: Об'єднання сучасних митців України, Асоціація художників червоної України, Асоціація революційного мистецтва України та ін. Ці угруповання пропонували різні концепції розвитку мистецтва, його форми, колористики та смислової частини. Однак вже у 1938-му році більшість з них були примусово об'єднані в Спілку художників. Це стало одним з наслідків Постанови 1932-го р. про єдиний творчий метод радянського мистецтва – соціалістичний реалізм, який характеризувався монументальністю, народністю й героїзацією.

Період 1930–60-х рр. позначений драматичними подіями: культурна революція, розкуркулення заможного селянства, колективізація, голодомор, великий терор 1937-38 років, Друга світова війна, формування культу особи. В таких умовах відбувалась систематична деформація мистця як творчої особистості – обмежувалась свобода вибору художнього методу, стилю, тематику і створенні образу. Індивідуальне мало поступитися загальному – суспільство орієнтувалось на колективний комфорт, спільну логіку та стирання національних відмінностей. Для приватного життя це становило особливу загрозу, оскільки тогочасна влада контролювала стандарти міжособистісних стосунків, визначала вектор мислення. Соцреалізм став візуальним відображенням цих громадських трансформацій. Як відзначив дослідник О. Роготченко: «саме образ зображуваного ставав початком головного поняття соцреалізму – теми» [58]. Соціалістичний реалізм як державний художній метод не визнавав альтернатив. Мистецькі твори, що відхилялись від канонів академізму або реалізму, автоматично отримували тавро «формалізму» – тобто забороненого, неправильного та неприпустимого.

Агресивне запровадженням нового методу в мистецтві супроводжувалося подіями національного масштабу, які залишили глибокі травми у свідомості багатьох поколінь. Організований радянською владою голодомор 1932–33 рр. був спрямований на ослаблення та знищення українського селянства, яке

чинило опір більшовицькому режиму. Ця колективна травма залишається болючою частиною національної пам'яті й донині. Сучасні мистецькі рефлексії, наприклад робота Лії та Андрія Достлєвих «Мені досі соромно викидати їжу. Бабуся розповідала мені про Голодомор», звертають увагу на проблему пам'яті, передачі травматичного досвіду та його вплив на світогляд нащадків.

Трагічні долі українських мистців 1920–30-х рр., які зазнали репресій (розстрілів, катувань, депортацій), здобули увагу широкої аудиторії завдяки проєкту МУР у музичному альбомі «Ти [Романтика]». З перспективи сучасних воєнних реалій українство може відкрити для себе спорідненість у долі та глибше усвідомити власну національну ідентичність, віднайти інтерес до українського культурного надбання. Для нашого дослідження важливо підкреслити: розглянуті мистці та мисткині пережили особистий травматичний досвід, що не могло не вплинути на їхній художній погляд. Водночас варто зазначити, що інтерпретація мистецького твору залежить від реципієнтів – їхнього сприйняття, емоцій та тлумачення. У відношенні художник – твір – глядач(і) або суб'єкт – об'єкт – суб'єкт(и) ключову роль відіграє остання ланка, адже саме глядачі визначають цінність роботи та розкривають багатозаровість її смислів.

Досвід другої світової війни (1939–1945 рр.) для України складався з тривалого перебування під окупацією нацистів, постійні бойові дії на її території, сексуальне насильство, боротьби проти нацистських та більшовицьких режимів – це виявляє паралелі з нинішнім воєнним досвідом. Аналізуючи повоєнне мистецтво ССРСР, спостерігаємо явище мітологізації сучасників. Завдяки історичним мітам формується масова свідомість і наратив, який спільнота розповідає про себе. Допоміжним у поширенні мітів стає мистецтво, яке насамперед має бути доступним і зрозумілим широкій аудиторії. Художні твори отримують роль інструмента, яким радянська влада деформує реальність довкола громадян. Тоталітарні режими ХХ ст. конструювали мітологізований образ надлюдини – героя війни, пролетаря,

арійця тощо. Героїзація учасників війни, монументальність та масивність їхніх постатей у роботах була характерною для повоєнного часу («Чорноморці» В. Пузиркова, «Гранатометник» І. Гончара, «Артилеристи» С. Єржиковського). Зауважимо, що й сьогодні відбувається мітологізація образу ворога та героя в українському суспільстві. Проте, на відміну від того часу, наші сучасники мають доступ до різноманітних джерел інформації, можливість висловлювати власну думку, а особистий досвід переживання війни (евакуація з окупованих територій, насилля, тривожний стан і панічні атаки) набуває особливої ваги.

Як влучно підкреслює дослідниця О. Ліщинська – в поняття «героя» вкладають не лише образ сміливого сучасника (мистця, літератора чи воїна), а й людини в пошуках ідентичності та власного місця [42].

Карпо Трохименко – представник старшого покоління художників, який у 1926–31 рр. був членом Асоціації художників червоної України, а з 1933 по 1974 рр. викладав у Київському художньому інституті (колишня УАМ). Його творча спадщина охоплює побутові сцени (праця селян), пейзажі, історичні полотна (шевченкіана, козаччина), портрети [35]. Роботи мистця виконані в реалістичній манері за академічними канонами композиції та колориту. У 1940-х рр. він створив портретні зображення своїх сучасників – українських літераторів. Серед них – поясний портрет Юрія Яновського (Іл.42), жителя горезвісного будинку «Слово» у м. Харкові. На момент створення портрета (1942) Яновський був автором ще двох романів – «Чотири шаблі» та «Вершники» (за останнім 1939-го р. був знятий однойменний фільм) [82]. На полотні літератор зображений в круглих окулярах, які приховують його прямий погляд. Спираючись лівою рукою, він тримає книгу без підписів, що дозволяє зосередити увагу лише на постаті. Світло, що падає з правого боку, підкреслює виکارбувані впевненими мазками гострі лінії обличчя. Класичний костюм, сорочка і краватка підкреслюють образ інтелектуала. Вишукана стриманість, створена тісним простором полотна та лаконічна манера письма перегукується з характеристикою, яку дав письменнику І. Сенченко: «Стіл,

як і в Смолича та Йогансена, був вільний від всякого роду інтелігентської зайвиші – розгорнутих рокописів, недочитаних книжок, читаних і нечитаних газет» [50].

Графічний портрет Максима Рильського (Іл.43) зображує поета у профіль за столом. Зосереджений над хаотично розкладеними паперами, літератор старанно записує текст. Робота має характер начерку, де деталі інтер'єру відіграють другорядну роль – лише легко намічені абриси вікон та підвіконь вказують на внутрішнє приміщення. Найдетальніше відтворені постаті Рильського на першому плані та юнака на другому. У 1920-х рр. поет належав до київської групи неокласиків (члени якої були пізніше ув'язнені або знищені в сталінських таборах), але у портреті він постає завідувачем літературною частиною Київського театру опери та балету й головою відділу поезії в журналі «Українська література». Згодом, протягом 1944–64-х рр. М. Рильський керував Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії [70]. На полотні постать поета глибоко зосереджена над роботою, він не має часу позувати художнику чи вести діалог з глядачем ХХІ сторіччя.

Павло Тичина (Іл.44) у роботі К. Трохименка також не звертає погляд до публіки, він дивиться попереду себе. Навколо поета схематично проступають людські постаті, але його незворушний профіль з виразними рисами обличчя – гострим прямим носом, густими бровами та тонкими губами – вирізняють поета на першому плані. Шия письменника обгорнута темним шарфом, а верхній одяг прорисований поодинокими лініями. У рік створення портрета Тичина написав поему «Похорон друга», яку присвятив жахливим подіям другої світової війни.

Образ Михайла Стельмаха (Іл.45) в роботі 1943-го року зображує людину ніжної та водночас стійкої вдачі. Погрудний портрет виконаний як класичний академічний рисунок зі світлотіньовим моделюванням голови та ледь наміченим одягом. М. Стельмах відомий насамперед як вчитель, етнограф та прозаїк. З 1939-го р. він перебував на фронті протягом двох років. В повоєнний час, за запрошенням М. Рильського, долучається до складу

Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Погляд письменника подібний до Ю. Яновського – спрямований до глядача й відкритий до міжчасового діалогу.

Художник Володимир Костецький, вихованець визначних майстрів А. Лазарчука, М. Бойчука, Ф. Кричевського, В. Пальмова, був учасником другої світової війни. Працював на Київській кінофабриці, а згодом викладав у Київському художньому інституті. Ранні малюнки мистця відтворюють образи шахтарів та металургів Донбасу, бійців і офіцерів. У своїй творчості Костецький звертався до тематичної картини (батальні, побутові сцени), натюрморту, портрету. Монографія 1958-го р. критично згадує про ганебний вплив «формалістів», які нібито «скалічили не одне молоде обдаровання» [57]. Додатково автор визнає, що завдяки школі А. Лазарчука твори Костецького відзначаються серйозним вивченням природи. Яскравим прикладом такого підходу є портрет Платона Воронька (1945 р., Іл.46). Художник зображає поета сидячи, з руками, що спочивають на колінах, та відведеним убік поглядом. На грудях видніються медалі, що свідчать про його військову службу під час другої світової війни. Верхній одяг виглядає масивним, ніби символізуючи тягар пережитого. Воронько розпочав свій літературний шлях саме під час війни – його перша збірка «Карпатський рейд» виходить друком 1944-го р. Портрет передає зовнішність міцного, вродливого чоловіка з густим каштановим волоссям та виразним високим чолом, що підкреслює ерудованість особистості.

Ще один викладач Київського художнього інституту (1935–65 рр.), художник Олексій Шовкуненко має у своєму доробку портретні зображення українських письменників. Серед жанрових зацікавлень мистця – пейзаж (особливо індустріальний), натюрморт, портрет [52]. Створений у 1943-му р. портрет Івана Ле (Іл.47) представляє письменника погрудно в тричвертному повороті на нейтральному тлі. Літератор вбраний в теплий верхній одяг із хутряним коміром. Портретований має пронизливий погляд, зморшки, тонкі губи та скуйовджене волосся, що наближає художній образ до бійців і

солдатів. Така інтерпретація відповідає біографії Ле, який служив під час першої світової війни та брав участь в більшовицькому перевороті. Його перші літературні твори з'являються з 1913-го р. [19]. В особистості письменника поєднались творче і військове начала, гуманістичні ідеали та революційна жорстокість.

Павла Тичину художник увічнив у двох портретах 1940-х рр. На першому – пастельному (Іл.48) – поет сидить за столом, який займає третину композиції. Робочий простір автора збірки «Сталь і ніжність» зображений детально: стоси книг, паперів, олівці. На задньому плані видніється схематично відтворена віконна рама. Тичина вбраний у класичний костюм з краваткою, одна його рука спочиває на аркушах перед ним, а інша, спираючись на стіл, вільно звисає. Літератор ухиляється від контакту з глядачем – подібно до другого портрету, він відводить погляд (однак не до книг, а вбік). В другому – акварельному портреті (Іл.49), який був створений у 1949-му р., поет постає читаючи книгу. На відміну від попереднього портрету, цей має простішу композицію – окрім фігури письменника нічого немає. Він також у формальному костюмі, але тепер з медалями на грудях, що відображає статус депутата Верховної Ради СРСР (1946–1962 рр.).

Образ українського поета і прозаїка Леоніда Первомайського (Іл.50) художник закарбував в акварельній роботі 1943-го року. Свою літературну діяльність письменник почав з публікацій у 1920-х рр., а з 1930-х рр. звернувся до драматургії [69]. Під час другої світової війни він працював військовим кореспондентом. На портреті Первомайський постає погрудно, з відведеним убік поглядом, люлькою в зубах та делікатними густими вусами. Шовкуненко зосередився на обличчі, лише схематично окресливши руку поета.

Портрет М. Рильського (Іл.51) зображує поета вбраним у верхній одяг, що надає фігурі масивності та монументальності, підкресленою композиційним рішенням – його лікті виходять за межі полотна. У правій руці літератор тримає шапку, а погляд спрямовує убік. Характерно, що серед чотирьох

портретів письменників авторства О. Шовкуненка, образи П. Тичини, Л. Первомайського та М. Рильського об'єднує спільна риса – відстороненість, уникнення прямого контакту з глядачем. Натомість І. Ле виділяється прямим поглядом, який створює особливий емоційний зв'язок з аудиторією.

### **3.3. Специфіка зображень українського літератора в 1945-1970 роки**

З завершенням другої світової війни українські території набули майже сьогоднішнього вигляду – приєднались Галичина та Волинь, Південна Бессарабія та Північна Буковина, Закарпаття (Крим включено до складу УРСР в 1954-му році). Ці зміни дозволили розвиватись українському мистецтву в єдиному соціально-політичному просторі. Однак процес «радянзації» на новоприєднаних територіях відбувався жорстоко: колективізація, насадження партійної диктатури, депортації населення. В СРСР підкріплювали пам'ять про злочини нацизму та фашизму й підносили власну роль переможців у війні. З цим допомагало мистецтво, яке безпосередньо підпорядковувалось вимогам більшовицької влади.

Соцреалістичний метод як основний вектор руху художнього процесу середини ХХ ст. формував не лише власного мистця, а й глядача. Дослідниця Г. Складенко відзначає декілька особливостей цього методу:

– для того, щоб бути сприйнятим, окрім насильницького способу, метод мусить мати спільне з наявним в культурі. В Україні з постійною орієнтацією на фольклор, козацьке бароко та їхньою деперсоналізацією, патосом, мітологізмом радянська ідеологія знайшла перетин;

– соцреалізм показав різницю між вдаванням і буттям, правдоподібністю та правдою. Зображення цілком реальних форм, які нереальні за змістовою складовою;

– метод запозичив концептуальні ідеї авангарду: мистецтво, яке видозмінює життя – підкорити людину художньому проєкту, перетворити її на виконавицю конкретної суспільної ролі (колгоспницю, металурга тощо);

– в основу форми покладено художній принцип передвижництва (без сутності концепції), що була зрозуміліша за пластику авангарду;

– близькість соцреалізму та концептуалізму: перевага ідеї над формою, позбавлення мистецтва ролі об'єкта естетичного споглядання, інтелектуальна гра між глядачем і художником (у випадку СРСР долучена ще одна ланка – влада);

– спорідненість з постмодернізмом у потягу до цитатності, еkleктичності (проте у соцреалізмі вибір наперед визначений партією, а не природною еволюцією культури) та ставленні до традицій минулого.

В період 1945–1970-х рр. працювали художники, які вирости суто в радянському інформаційному просторі та не мали доступу до західноєвропейського мистецького процесу як попередні покоління. Незважаючи на це у їхній творчості також з'являються образи українських літераторів, їхніх сучасників – близьких друзів чи колег.

Сергій Григор'єв належить до плеяди найвизначніших українських художників середини ХХ сторіччя. Його творчий шлях бере початок у 1920-х рр. і розквітає в часи зрілої майстерності з 1930-х рр. У 1929-му р. мистець приєднався до Об'єднання молодих митців України, яке значною мірою складалось зі студентства Київського художнього інституту [63].

Народжений у м. Луганськ, С. Григор'єв закінчив КХІ у 1932-му році, після чого розпочав там свою викладацьку діяльність. Його роботи післявоєнного періоду набули яскраво вираженого жанрового характеру з глибоким психологізмом постатей. Протягом наступних років художник активно брав участь в численних виставках, представляючи портрети письменників, поетів, художників та інших.

У період, коли остаточно сформувався сталінський соцреалістичний метод, а саме в першій половині 1950-х рр., С. Григор'єв обіймав посаду ректора одного з найголовніших вищих навчальних закладів міста – Київського художнього інституту. Однак ще до призначення на цю високу посаду, художник мав значний вплив як професор. Серед його учнів були такі

видатні українські мистці як І. Григор'єв, А. Горська, Т. Голембієвська, В. Зарецький та інші.

Мистецька спадщина Григор'єва вражає своєю різноманітністю – від ліричних пейзажів, позначених впливом імпресіонізму, до драматичних та побутових картин. Особливу увагу мистець приділяв портретному жанру, майстерно відтворюючи образи дітей, представників інтелектуальної еліти.

У 1960-х рр. художник створює два графічні портрети українських письменників свого часу. Портрет Андрія Малишка (Іл.52) зображує поета майже у профіль з нахмуреними бровами та густим волоссям. Робота має ескізний характер – широкі, грубі штрихи формують обличчя і комір, що підкреслює лінію ший. Під час другої світової війни Малишко працював військовим кореспондентом, а в час написання портрета був головою правління Українського громадського відділу Агентства преси «Новини». Відома також його співпраця з композитором П. Майбородою, завдяки якій були створені пісні «Київський вальс», «Пісня про рушник», «Білі каштани» та ін. [20].

Образ Василя Минка (Іл.53) відтворений дещо інакше – погрудний портрет з чітко прорисованим обличчям та вишитою сорочкою. Піджак і волосся окреслені декількома виразними штрихами, а нахмурені пишні брови й напіврозтулені уста свідчать про розмову, зміст якої лишається невідомим для глядача. В. Минко – український прозаїк, драматург, житель будинку «Слово» у м. Харків, який уникнув лабет НКВС. У творах 1950–70-х рр. («Не називаючи прізвищ», «Соловей у міліції», «На душу населення» тощо) письменник висміює реальність соціалістичного буття та виродження комунізму [46]. Проте образ літератора у роботі Григор'єва має також негативне забарвлення так званого «закостенілого українофільства», який спотворювався й зневажався в СРСР. Варто лише згадати як вправно національні елементи одягу надавали персонажу поганих рис (зрадника, брехуна, жмикрута) у радянській фільмографії (фільм «Висота», 1957 р.).

У роботі 1967-го року зображений літератор Андрія Головка (Іл.54) – член Армії УНР та Червоної армії в першій світовій війні, спілки селянських письменників «Плуг», військовий кореспондент газет «Комуніст» і «За честь Батьківщини» за період другої світової війни. Вже І. Дзюба відзначає творчість Головка невіддатливою до сторонніх впливів та банальному духові [22], а В. Куліш таким чином характеризує письменника: «Замкнутий, неговіркий, несимпатичний». В олійному портреті він постає на нейтральному тлі, сидячи на лавці. Руки злегка тримають ціпок, а погляд літератор звертає ліворуч – до джерела світла, що спадає на його обличчя. Обабіч нього поодинокі лежать книги, зошити. Лаконізм й простота в художній мові цієї роботи, а також відстороненість постаті, створює атмосферу меланхолії, самотності. За одинадцять років після написання портрета буде опублікована стаття В. Чорновола під заголовком «Душогуб чи класик соцреалізму?» в журналі «Український вісник» [78]. В ній долучений протокол допиту А. Головка, який у 1924-му р. вбив свою дружину і доньку. Пояснюючи власні дії, письменник зазначав, що слідував плану – вбити рідних, а згодом себе. Проте вирватись з суперечності новоствореного світу допомогли лише два постріли, коли ж виконавець зміг зануритись в ірреальність літератури соцреалізму. Цей випадок яскраво засвідчує наскільки радянській владі були необхідні нервові та скалічені, але талановиті люди. Адже трагічна доля двох жертв пройшла повз увагу сучасників та наступних поколінь.

Портрет Петра Панча (Іл.55), члена «Плугу», «Вільної академії пролетарської літератури», «Всеукраїнської спілки пролетарських письменників», зображує літератора в поколінному форматі у профіль. Він вбраний у темний класичний костюм з чітко окресленими рисами обличчя – ніс з горбинкою, зімкнуті губи, підняте догори кругле підборіддя. Сидячи на стільці з яскраво малиною спинкою, Панч сплітає на колінах руки. Густе, білосніжно-сиве волосся та контур навколо постаті увиразнює її на строкатому тлі – гуцульському килимі. Подібна декоративність, що поєднує

плаский візерунок килима та об'ємну фігуру письменника, водночас дисоціює й консонує. Світлотіньове моделювання постаті дозволяє відчутти її тривимірність і близькість, однак колорит та згладжування складок одягу повертають враження віддаленості. В період 1938–1958 рр. П. Панч проживав у м. Київ в будинку письменників Роліт (створеному за проектом архітектора В. Кричевського), а в 1960-х рр. займав посаду секретаря правління Спілки письменників.

Образ українського поета Павла Усенка (Іл.56) закарбований в портреті 1968-го року. Він зображений сидячи в інтер'єрі кімнати за столом, який вкритий смугастою скатертиною. В руках літератор тримає невеликий горщик з рослиною, а на обличчі застигла архаїчна усмішка. Формат у профіль дозволяє виразно окреслити силует фігури на тлі вікна з зимовим (припущення, адже в доступі лише чорно-біла репродукція) пейзажем. Однак поет не постає в контражурі – його постать має кутасті форми та світлотіньове моделювання. Композиційно робота близька до портрета П. Панча, проте замість фігуративного тла Усенко розташований в реальному інтер'єрному оточенні. В 1926-му році поет співзаснував харківську літературну організацію «Молодняк», за час другої світової працював військовим кореспондентом, а в 1950–1960-х рр. зосередився суто на написанні текстів («Дорогами юності», «Листя і роздуми», «Пісня розбуджених літ» тощо). На відміну від портрета пензля А. Петрицького, у С. Григор'єва над письменником не нависає темна тінь – ззовні розслаблений зрілий чоловік в затишному середовищі на якого глядач дивиться з глибини кімнати.

У портретних роботах художника, надто коли йдеться про зображення представників інтелігенції, виразно простежується прагнення Григор'єва віднайти досконалі форми та прийоми, які б найточніше передавали глибину характеру й духовного світу діячів української культури. Використовуючи не авангардні форми, а нюансовані деталі (легкий порух голови, усмішка, погляд).

Мистецька спадщина Валенини Виродової-Готьє вирізняється багатою колекцією портретних зображень українських літераторів, художниць, композиторів середини ХХ сторіччя. Творчість київської художниці відзначається витонченою поетизацією буденності, гармонійною ліричністю в інтерпретації образів та глибокою психологічною характеристикою [13].

Художню освіту Виродова-Готьє здобула в Київському художньому інституті під керівництвом мистців: О. Шовкуненка, К. Трохименка і В. Костецького. Невдовзі після завершення навчання вона розпочала викладацьку діяльність у цьому ж закладі, який на сьогодні має назву – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Починаючи з кінця 1950-х рр., художниця активно представляла свої роботи на всесоюзних, республіканських та зарубіжних виставках. Окрім портретів у доробку В. Виродової-Готьє зустрічаються пейзажні, тематичні картини.

Портрет поета Максима Рильського (Іл.57) був створений 1963-го року, за рік до смерті літератора. Створення роботи відбувалось у складних умовах – Рильський не мав змоги довго висиджувати, позуючи, тому мисткиня писала портрет майже без підготовчих рисунків та покладаючись лише на власні спостереження і пам'ять. Вона намагалась поєднати в образі поета мелодіку його літературної творчості, трансформуючи й накладаючи її на реальну дійсність. Рильський зображений сидячи в просторі кімнати за робочим столом з книгами та паперами. Джерелом світла постає лампа або свічка, яка знаходиться за межами полотна – теплі жовто-помаранчеві відтінки створюють відчуття затишку, камерності. Поет, вбраний у класичний костюм з білою сорочкою, однією рукою спирається на коліно, а іншою тримає цигарку. Білосніжно сиве волосся перегукується з одягом, паперами та пролісками. Квіти у роботі, скоріш за все, входили до звичайного набору предметів побуту М. Рильського, однак художниця могла закласти деякі сенси: пролісок символізує надію, позначає пору року чи є алюзією до вірша автора «Солодкий світ» («Твій погляд, ніби пролісок несмілий,...»). На тлі проглядаються обриси дерев'яної шафи з книгами на поличках. Загальне

оточення довкола постаті підкреслює вид діяльності – література. Поет дивиться в бік столу, однак погляд видається порожнім, ніби Рильський досяг стану глибокої зосередженості та задуми. Хоча літератор не має прямого зв'язку з глядачем (через зоровий контакт), Виродова-Готье вибудувала, завдяки композиційному і колористичному рішенням, атмосферу інтимної близькості до автора.

На початку 1970-х рр. серед портретного доробку художниці з'являється образ українського історика мистецтва та архітектора Григорія Логвина (Лл.58). Його формування як фахівця відбувалось під впливом дослідників С. Таранушенка, І. Крип'якевича й І. Свенціцького. Наукова спадщина автора насамперед стосується барокової та народної дерев'яної архітектури. Зокрема він організовував поїздки з вивчення архітектурних пам'яток для КТМ «Сучасник», що вплинуло на їхнє культурне бачення [14]. У портреті він звертає погляд до публіки, а його постава має виразно представницький характер. Логвин вбраний у темне пальто, шарф і берет. В одній руці впевнено тримає неодмінний атрибут літератора – книгу. На нейтральному тлі постають окремі споруди: вишукана барокова й традиційна дерев'яна. Цей дещо грубий коментар тла до особистості свідчить про зацікавлення мисткині непрямих символів, що нагадує підхід до портретів М. Жука.

Надалі варто зазначити про історичні події, які цілком мають право називатись переломними, адже вони вплинули на формування молодого покоління мистців, поетів, режисерів та ін. 1953-го р. було оголошено про смерть Й. Сталіна, що розпочало процес амністії ув'язнених ГУЛАГу та реабілітації «розстріляного відродження». Вже у 1956-му році на закритому засіданні М. Хрущов виголосив промову «Про культ особи та його наслідки», критикуючи та звинувачуючи Сталіна в усіх жорстоких діях: репресіях, терорі, розстрілах. Це дало поштовх до десталінізації – розвінчуванню міту про постать вождя. Також в цей рік відбулись антикомуністичні протести у Польщі та Угорщині через підвищення норм праці й зниження заробітної плати, що згодом спричинило вимоги від угорської держави: виведення

радянських військ, свобода думки, створення незалежних ЗМІ. Поза тим, загальне тло складала Холодна війна (1946–1991 рр.), яка тривала між ССРСР і союзниками з одного боку та США і заходом Європи з іншого. Українські художники та художниці були ізольовані від зовнішнього світу, на відміну від попередніх поколінь. Зокрема більшість з них не набули травм пов'язаних з війною, адже вона застала їх у дитинстві. Покоління середини ХХ ст. віднайшло національну свідомість на ґрунті комуністичної ідеології – вони не мислили Україну як окрему державу, проте реагували на послаблення контролю та вловлювали миті свободи, що настала під час періоду «відлиги».

Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. у м. Київ заснували Клуб творчої молоді «Сучасник». Пізніше молодіжні угруповання заснували у Львові, Одесі та Харкові. Основна діяльність клубів була спрямована на освітню складову. При КТМ «Сучасник» організовували лекції з історії України, літературно-художні вечори, краєзнавчі експедиції тощо. На формування ідеології шістдесятництва вплинула література про «розстріляне відродження» (Я. Славутич, Б. Кравців, Ю. Лавріненко), а також реабілітовані в'язні сталінських таборів – Б. Антоненко-Давидович, Г. Кочур, І. Врона. Історик Сергій Білокінь, зокрема відзначає, що осередком українізації для шістдесятників стала приватна колекція І. Гончара, котра розповідала про багатоманітність українського народного мистецтва [9]. До складу клубу входили критики (І. Дзюба, І. Світличний, Є. Сверстюк), поети (В. Симоненко, Л. Костенко, І. Жиленко, В. Стус, М. Вінграновський та ін.), художники (А. Горська, Г. Севрук, Г. Зубченко, В. Зарецький та ін.), прозаїки (Є. Гуцало, В. Шевчук, В. Дрозд, Є. Концевич), діячі кіно (Л. Танюк, С. Параджанов, Ю. Ільєнко), математики (Н. Вірченко), фізики (О. Ситенко), філософи (В. Лісовий), медики (Я. Геврич, Л. Пиріг) тощо.

Дуже важливою для шістдесятників була спадщина українських культурних діячів 1920-х рр. В атмосфері хрущовської «відлиги» у клубі виникла група, яка збирала інформацію про більшовицькі репресії. Серед щоденникових записів президента клубу Леся Танюка знаходимо запис:

«Кожен з нас трьох – Алла [Горська], я й Василь [Симоненко] – відчули на собі доторк того світу... мертва земля, яка витискає все те з себе, – і на поверхні її – вимиті з землі черепи, кістки; я знайшов старого військового гудзика, а старий, що водив нас туди, вручив мені в'язку ключів – з печаткою НКВД...» [39]. Так у 1962-му р. Л. Танюк, А. Горська та В. Симоненко виявили масові поховання жертв сталінських репресій. Згодом поет В. Симоненко, під впливом цієї експедиції, написав вірш «На цвинтарі розстріляних ілюзій».

Раніше, 1964-го р., групі художників – О. Заливаха, Г. Севрук, А. Горська, Г. Зубченко, Л. Семикіна – замовили створити вітраж з нагоди 150-річчя від дня народження Т. Шевченка. Мистці підготували макет вітража в натуральну величину, щоб продемонструвати комісії. Ліва та права частини зображають постаті літнього кобзаря та матері з немовлям. Центр займає фігура поета Тараса Шевченка, який однією рукою ніжно пригортає мати-Україну, а іншу грізно здіймає догори, тримаючи книгу. Образ Кобзаря доповнюють рядки з його вірша «Подражаніє 11 псалму». При перегляді макету вітража у комісії виникло збентеження, адже твір не вписувався в рамки радянської ідеології та становив «загрозу» для соціалістичного ладу. Ректор університету І. Швець, не дочекавшись висновків комісії, власноруч розтрощив вітраж. А авторок і автора згодом було виключено зі Спілки художників УРСР.

У 1965-му р. в кінотеатрі «Україна» відбувся показ фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», який ознаменував початок нової мистецької течії – українське поетичне кіно. Як відомо, під час показу відбувся перший публічний протест проти політичних репресій серед інтелігенції. В епіцентрі події відомі такі постаті як В. Стус, В. Чорновіл, І. Дзюба та С. Параджанов. Також у цьому році була завершена книга Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», де він досліджував загрозу для нації в складі СРСР і сумовито зазначав: «...сталінська політика була спрямована на

те, щоб вибити з українського народу всякі залишки національного почуття і національної свідомості» [23].

«Лист 139» становив особливу небезпеку для його підписантів. Адресатом було вище керівництво ССРСР до якого звертались з протестом проти незаконних арештів та судових процесів. У 1968-му р. свої підписи під текстом листа поставили шістдесятники І. Світличний, І. Дзюба, А. Горська, В. Зарецький, Л. Костенко, В. Стус та інші.

Зазначаючи ключові події 1960-х рр. хочемо підкреслити наскільки радянська влада обмежувала права людини, зокрема індивідуальне мистецьке бачення. І протидія цим ідеологічним догмам часто оберталась ув'язненням, смертю для багатьох українських художників, поетів, режисерів тощо.

Серед визначних представників українського шістдесятництва особливе місце належить Аллі Горській. Її творчий шлях, як і більшості художників Києва, розпочався з навчання у Київському художньому інституті. Формування її мистецького світогляду відбувалося через дослідження українського культурного надбання, зокрема під впливом колекції музею Івана Гончара. Паралельно з цим Горська розвивала майстерність, працюючи над театральними декораціями та костюмами в різних театрах України. На театральну діяльність і почерк мисткині вплинув художній доробок Анатолія Петрицького, який відвідував зустрічі КТМ «Сучасник». Чи не єдиною доступною мовою для творчих експериментів було монументальне мистецтво. Яскравими прикладами можуть слугувати мозаїки, створені А. Горською з приятелями: «Дерево життя» і «Боривітер» (м. Маріуполь), «Вітер» (м. Київ).

Творчість А. Горської втілює найяскравіші риси українського нонконформізму 1960-х рр. Вона не лише створювала портрети літераторів-сучасників, а й візуалізувала духовний опір епохи, відображаючи внутрішню міць та непохитність своїх героїв. Її роботи відзначаються експресивністю колориту (як у народному мистецтві), монументальністю композиції й символізмом, що надає їм окремої історичної цінності. Серед робіт

художниці впізнаємо образи І. Драча, В. Симоненка, І. Світличного, Л. Танюка, Б. Антоненка-Давидовича та інших [3].

Лесь Танюк (Іл.59) – режисер, поет і публіцист, організатор та президент КТМ «Сучасник» – постає в роботі художниці 1963-го року. Літератор зображений анфас, з прямим та викличним поглядом, вигнутими хвилею бровами і пухкими губами. Олівцевий рисунок має шаржевий характер – дещо гіперболізовані риси обличчя. Густе волосся підкреслює замкненість композиційного рішення голови письменника. Саме в рік написання портрета Танюк закінчив режисерський факультет Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого, а наступного організував клуб, при якому створив авторську студію [72].

Протягом 1960-х рр. Горська також створила портрет Ліни Костенко (Іл.60). Поетка зображена у  $\frac{3}{4}$ , звертаючи войовничий погляд до глядача. Завдяки схиленій донизу голові, виразній формі волосся та білому кольору для підсилення контрасту образ набуває різкого й проникливого характеру. Робота монохромна, окрім нескладних блакитних візерунків одягу, що додає експресивності. Ліна Костенко розпочала літературну кар'єру з 1946-го р., а з кінця 1950-х рр. виходять друком її збірки «Проміння землі», «Вітрила», «Мандрівки серця» [24].

Образ Василя Симоненка художниця закарбувала у своїх творах декілька разів вже після смерті поета. Вона двічі звернулася до його образу, використовуючи техніку ліногравюри та зображуючи поета у профіль зі схиленою головою. В одному портреті (Іл.61) задіяні три кольори – чорний, червоний та білий. Кутасті, узагальнені форми голови, експресивні червоно-малинові краплі та потік крові ніби підкреслюють трагічну долю Симоненка. Інший портрет (Іл.62) має більш реалістичний підхід – обриси обличчя набувають виразності й плавності ліній, а поверхня шкіри складається з вирізьблених штрихів, які подібні до риб'ячої луски. Найменш відомим широкому загалу залишається портрет, який зберігається в родині поета (Іл.63). В останні місяці життя В. Симоненка мисткиня подарувала йому цей

портрет. Тут він зображений в іконічному образі Юрія Змієборця – молодого римського воїна, який репрезентував втілення відваги, героїзму. Сидячи на коні, літератор здійснює списа до зеленого змія (на хвості якого ймовірно видніються букви «КДБ»). Яскраво червоні козацькі шаровари та великий диск позаду постаті підсилює динаміку роботи. Як відомо, у 1962-му р. Симоненка заарештували й жорстоко побили працівники міліції, що, на думку його сучасників, стало причиною передчасної смерті поета. З кінця 1950-х рр. він жив та працював у м. Черкаси, а єдиною прижиттєвою збіркою стала «Тиша і грім» (1962 р.) [64].

Серед портретів першої половини 1960-х рр. виникає образ Івана Світличного. За характером зображення постать літературного критика близька до портрета В. Симоненка, проте присутні також відмінності: голова у ракурсі три чверті з якої проростають масивні руки, що тримають ягоди калини. Також відрізняється домінуючий колір – тут це червоний на тлі якого лінійно прорисований поет. У портретах 1963-го (Іл.64) та 1965-го (Іл.65) рр. відзначаємо, що художниця закріплює червоний колір саме за образом Світличного. Хоча ця барва з'являється в творчості Горської нерідко – лише у портретах даного літератора вона повторювана. В загальному значенні червоний символізує такі якості як пристась, силу та впевненість, а в християнстві – мучеництво. У 1965-му р. (Іл.66) І. Світличний був вперше заарештований.

Публіцист і літературознавець Євген Сверстюк (Іл.67) був одним з активних діячів дисидентського руху 1960–80-х рр. До та після арешту в 1972-му р. виступав як літературний критик на сторінках офіційної періодики, так і «самвидаву» [5]. В портреті А. Горської письменник зображений поясно, з широкими плечима та усмішкою на обличчі. До грудей він підносить соняшник, а позаду постаті сплутались безліч українських часописів. В одній зі статей присвячених своїй добі, Є. Сверстюк наголошував, що будь-яке відродження починається насамперед з гідності, а не свідомості. Честь імені, чесність й прагнення до ідеалу – речі про які нагадали шістдесятники.

У 1964-му р. мисткиня створює живописне полотно «Калинова балада. Портрет Івана Драча» (Іл.68), роботу над яким, скоріш за все, розпочала у 1962-му р. Про це свідчать збережені підготовчі рисунки. За композиційним рішенням портрет нагадує центральну частину знищеного вітражу «Шевченко. Мати» – поет ніжно пригортає до себе кремезними руками тендітну жіночу постать. Позаду впізнаємо людські фігури, які символічно позначають світові культури: Китай, Єгипет, Франція, Київська Русь. Твір є не лише портретом І. Драча, а й ілюстрацією до його однойменного вірша «Калинова балада». Відповідно можемо припустити, що дівчина в руках поета – це калина, яка його колисала (тобто Україна). Згадувані барви у вірші – золоті, багряні, сині, калинові – художниця переносить до картини. На початок 1960-х рр. припадає письменницький дебют І. Драча: опубліковані поема-трагедія «Ніж у сонці», збірки поезій «Соняшник», «Протуберанці серця», «Балади буднів» тощо [1].

Окрім членів Клубу творчої молоді, художниця закарбувала образи літераторів покоління «розстріляного відродження». У роботі «Сонячні кларнети» (Іл.69) зображено дужого молодого чоловіка, який ніжно доторкається до струн-променів. Її присвячено однойменній поетичній збірці Павла Тичини. А сюжет перегукується з рядками першого вірша збірки: «Гаї шумлять...Арфами, арфами...». В час створення роботи П. Тичина займав посаду депутата Верховної Ради УРСР, однак для шістдесятників більшу цінність мала його діяльність в першій чверті ХХ сторіччя. Можливо тому Горська відтворює образ юного Тичини, поета до виходу збірки «Партія веде».

Завдяки монументальній стилістиці портрету Бориса Антоненка-Давидовича (Іл.70) художниця підкреслила могутність духу письменника «розстріляного відродження», який пережив ув'язнення в ГУЛАГу [12]. Живописним методом вона створила образ подібний до каменю, тісно закутого в путях геометризованої форми. Постать Антоненка-Давидовича,

його творчий доробок й життєвий шлях, мали вплив на формування ідеології шістдесятництва.

Варто відзначити роль кольору в творчості А. Горської, який вона вважала фундаментальним джерелом образності в народному мистецтві. У її роботах колір постає визначальним елементом композиції, де його об'ємність і форма набувають першорядного значення.

Ще однією визначною постаттю українського шістдесятництва є мисткиня Галина Севрук. Народжена в м. Самарканд (Узбекистан), вона походила зі знаменитого роду Барських – старовинного роду XVIII ст., серед представників якого були купці, художники, видавці та відомий архітектор періоду козацького бароко І. Григорович-Барський. У 1930-му р. її родина переїхала до Харкова, а згодом, у 1944-му, оселилася в Києві.

Мистецький шлях Галини розпочався 1946-го р., коли вона стала ученицею художника Григорія Світлицького. Згадуючи ці заняття, мисткиня писала: «Світла аура цього симпатичного і витонченого митця заворожувала мене, утверджувала непохитне рішення стати справжнім художником, поглиблювала любов до природи» [62].

1960-ті рр. стали для художниці періодом формування чіткої громадянської та мистецької позиції. Невдовзі, завдяки Галині Зубченко, вона долучилася до спільноти київської молоді – Клуб творчої молоді «Сучасник». У цьому середовищі викристалізувалося її індивідуальне мистецьке бачення та технічні навички. Сама Севрук стверджувала: «Композиція – то є основа мислення, основа малюнку, основа бачення. Тут починається особистість, коли твориш не так, як інші».

Протягом творчого шляху художниця працювала в різних видах мистецтва – живописі, графіці, мозаїці, скульптурі, однак найбільшого визнання здобули її керамічні роботи: «Анна Ярославна – королева Франції», «Козак з люлькою», «Іван Світличний» та інші. У керамічних та монументальних творах було можливим експериментувати з кольором та формою, тому багато художників звертались до цього виду.

Як відзначає мистецтвознавець Роман Яців, у своїй художній практиці вона прагнула досягти духовного зв'язку з концепціями письменників Євгена Маланюка та Юрія Липи. Г. Севрук вдалося органічно поєднатися з українською традицією, досягнувши гармонійного синтезу між власним баченням та джерелами натхнення народного мистецтва [8].

Окрему цінність становлять її портретні роботи, що відтворюють образи представників української інтелігенції з КТМ «Сучасник». Хоча ці твори датуються початком 1970-х рр., вони відображають ключові моменти життєвого шляху портретованих та передають глибокі особисті переживання самої художниці.

Надія Світлична (Іл.71) – громадська діячка та правозахисниця, публіцистка і членкиня КТМ «Сучасник». У 1972-му році Г. Севрук створила тематичну картину з портретним зображенням журналістки. Зображений засніжений ліс з деревами і голим гіллям. Завдяки завищеному горизонту робота справляє враження безнадії, задушливості. Проте серед білосніжних кучугурів снігу виникає тендітна постать дівчини у блакитній сукні – Н. Світлична. Стоячи босоніж на холодному снігу, вона ніжно притискає проліски (метафора до імені та емоції) до грудей. В цьому ж році Світлична була заарештована, а згодом засуджена до таборів. Після повернення, у 1976-му р. подала заяву-відмову від радянського громадянства. Значну частину життя вона присвятила боротьбі за права людини, брала активну участь в роботі Української Гельсінської групи за кордоном, опікувалась спадщиною дисидентів [6]. Надію як відчуття, художниця підкреслює не лише постаттю літераторки і пролісками, а й пожовклим листом на гіллі, що досі тримається попри зиму. Втілення етерної надії в образі Світличної відкриває новий тип інтерпретації постаті сучасниці\_ка – символу українського дисидентства 1960–1980-х рр.

У 1973-му р. Г. Севрук створила роботу «На цвинтарі» (Іл.72) з портретним зображенням Івана Світличного. Поет зображений вбраним у класичний жовто-гірчичного кольору костюм. Як і його сестра – босоніж, але

простір довкола нього складається з численних поховальних плит, оббитих рослинністю. Стан, форми та рельєфи надгробків свідчать про стародавність кладовища. В правому нижньому куті повільно звиваються зелені змії, а в протилежному по діагоналі – хата як синонім до слова «дім». Контрастуючи одне з одним, вони відбивають основні ідеали пекла та раю, темряви і світла. Біля змій також знаходяться обрізані гілки дерева, що квітнути вже не матиме змоги, коли ж біля хати – бучні білі квіти. Сидячи, Світличний зосереджено робить записи. Загальна поза портретованого перегукується з образом євангеліста, який занотовує ключові події своєї доби. Та автор не помічає як на його плечі спадає коріння, пов'язуючи зі світом мертвих. Цвинтар як місце поховань може мати додатковий символічний підтекст: колективна пам'ять, спадкоємність, загроза, вірш В. Симоненка «На цвинтарі...». В рік створення роботи І. Світличний був засуджений до заслання і таборів.

За часи незалежності України, у 2000-х рр., мисткиня створила графічні портрети її близьких друзів-літераторів, членів КТМ «Сучасник» – В. Стуса та І. Світличного.

Великою кількістю живописних та графічних портретів сучасників відзначена творчість мистця-шістдесятника Віктора Зарецького. Народжений на Сумщині, художник часто змінював місце проживання, що дозволило йому познайомитись з культурним різноманіттям українського сходу. За період 1947–1953-х рр. здобував освіту в КХІ під керівництвом визначного художника С. Григор'єва. Впродовж другої половини 1950-х рр. він разом із дружиною А. Горською мешкав і працював на Донбасі, де створив серію полотен на робітничу тематику: «Нічна зміна», «Після зміни», «Шахтарі. Зміна», «Спекотний день». В 1960-х рр. у творчості мистця з'являються цикли робіт, присвячені сільському («Збирання льону. Портрет ланкової П. Сироватко», «У хаті», «Смалять кабана») та міському («Тир», «Нічний арешт», «Маріуполь. Їдальня українських страв») життю. Саме в цих роботах Зарецький починає відходити від усталених канонів соціалістичного реалізму.

Леонід Череватенко (Іл.73) – український поет та кінокритик, за сценаріями якого знято фільми «Юрій Коцюбинський», «Помилка (Думки арештованого)», «Лицар Вася», «Прощання» тощо. В 1960-му р. В. Зарецький створив портрет Л. Череватенка, де він зображений сидячи та спираючись підборіддям на руку. На темному нейтральному тлі вирізняється постать у багряній сорочці, з білявим волоссям та поглядом спрямованим убік.

Портрет Григорія Халимоненка (Іл.74) зображує критика погрудно у ракурсі анфас. Він має засмаглу шкіру, коротке темне волосся, густі брови й ледь стиснуті губи. Золоте тло доповнює образ релігійним підтекстом, адже воно характерне для біблійних персонажів. По обидва боки від постаті простягаються абриси трикутників, що позначають дерево життя. Відвертий погляд літератора змушує повірити у його взірцевість та нереальність. Халимоненко відомий насамперед як сходознавець, а саме дослідженням грузинської та турецької літератури.

Серед портретних зображень 1960-х рр. знаходимо також образ письменника Б. Антоненка-Давидовича (Іл.75). Зображена голова поета – літнього чоловіка з глибокими зморшками та затіненими очима, сивим волоссям. Біля обличчя він тримає запалену свічку, полум'я якої позначає сильний дух, незнищенність ідеалів та переконань. Простір довкола побудований на ритміці геометричних фігур. Впродовж 1960-х рр. Антоненко-Давидович активно публікується – виходять друком збірка оповідань «Слово матері», наукові праці про культуру української мови «Про що і як», «В літературі й коло літератури».

Образ поета Василя Стуса закарбований у творах початку 1970-х рр. Один графічний портрет ескізного характеру відтворює літератора у профіль з чітким обрисом носу, форми підборіддя (Іл.76). Тут художник вже підкреслює типові риси для впізнаваності постаті В. Стуса. В іншому портреті письменник зображений у ракурсі  $\frac{3}{4}$  зі спрямованим поглядом до глядача. Динамічні чорні контури визначають обличчя, зачіску та шию. Незважаючи на лінійність, портрет зберігає світлотіньове моделювання.

Нахмурені брови і гострі обриси відповідають критичному та рішучому характерові В. Стуса (Іл.77). Робота 1971-го р. зображує публіциста поясню у профіль. Він зажурено схиляється й перебирає папери перед собою. Тло пронизують білі, зигзагоподібні лінії над постаттю поета (Іл.78). У 1972-му р. В. Стуса було заарештовано разом з літераторами Є. Сверстюком, І. Калинцем, І. Світличним та ін. Письменник присвятив життя боротьбі за свободу слова і спротиву тоталітарному режиму.

В наш час ми сприймаємо українських письменників першої половини ХХ ст. з перспективи нашого мислення та переконань. Проте незважаючи на розбіжності, помітна й подібність з поглядом їхніх сучасників [41]. Відомо, що образ відомих персонажів історії складається в більшій мірі з пластів минулих років, ідеалізації та певної містифікації.

### **Висновки до розділу III**

Розглядаючи портретний доробок українських мистців ХХ сторіччя було окремо відібрано письменницькі образи, які уособлювали собою поняття «інтелігентності», «нонконформізму» чи «духовності». За період 1900–1970 рр. обрані художники Ю. Панькевич, Ф. Красицький, Ю. Пігуляк, Г. Яременко, І. Труш, В. Кричевський, М. Жук, О. Довженко, К. Трохименко, В. Костецький, С. Григор'єв, А. Горська, Г. Севрук та інші. В їхній творчості знаходимо образи українських літераторів-сучасників І. Франка, Г. Барвінок, О. Кобилянської, Л. Українки, М. Старицького, М. Коцюбинського, Г. Журби, І. Ле, Л. Первомайського, Л. Костенко, І. Драча, П. Панча та інших.

Образність у художніх творах займає ключове місце – через образ мистці відображали власні погляди і переконання, ідеї певної групи чи руху. Постать письменника цікавила велику кількість художників. Примітно, що зображення ідеалізованих класиків української літератури, як наприклад Тараса Шевченка, відрізняються від образів сучасників. Між друзями чи знайомими утворювалась та близькість, яка була неможливою з далекими по часу діячами культури. Нерозривний зв'язок, який формувался між

літератором та художником, надавав поштовх до розвитку й впливу українському культурному рухові.

Серед робіт зустрічаються поодинокі портретні зображення письменників, однак деякі мистці створили серії. Відзначимо, що поява образу автора найменше дивує у його книзі – саме так читач візуально запам'ятовує письменника. Хоча також і в літературних творах з'являються образи художників (В. Кричевський у «Майстер корабля» Ю. Яновського). Індивідуальний підхід до портретного образу відчутний у кожного мистця – Г. Барвінок, яка сидить в оточенні молодих людей; І. Франко, який працює за робочим столом; В. Сосюра, тло позаду якого складає коментар до життя; П. Панч на тлі барвистого килима; відвертий погляд І. Ле до глядача; Н. Світлична босоніж у зимовому лісі пригортає до грудей проліски; П. Тичина стає ілюстрацією до свого вірша тощо. Окрему цінність мають автопортрети М. Жука, О. Богомазова, О. Довженка, які у своїй особистості поєднували інтерес до писемності та малярства.

На прикладі обраних робіт підкреслимо різноманіття форм і стилістики, ідейної складової та символізму, технік. Незважаючи на відмінність мистецьких напрямів, стилів, методів (реалізм, імпресіонізм, модерн, авангард, соцреалізм) образ письменника виникає як непорушне правило, стала константа. У даній роботі поняття «літератор» розглядається в широкому значенні, а саме як автор художніх та наукових текстів. Та постать, яка завдяки слову формувала, доповнювала чи спростовувала суспільну думку. Тобто визначала візію майбутнього певного суспільства, народу або нації.

## ВИСНОВКИ

Історія мистецтва ХХ ст. є неоднорідною та контрастною, що спонукало до мультидисциплінарного підходу під час написання наукової роботи. Загальний контекст доби, поява і розвиток портретного жанру, роль та значення образу письменника у художніх творах сучасників – основні питання, які були розглянуті.

Проведене дослідження портретної спадщини українських художників періоду 1900–1970 рр. дозволило систематизувати іконографічні, стилістичні та концептуальні особливості відтворення образу літератора в образотворчому мистецтві. Становлення наукового інтересу до цієї проблематики, започатковане працями дослідників Д. Щербаківського та Ф. Ернста на початку ХХ століття та продовжене П. Білецьким, В. Афанасьєвим, В. Рубан у його другій половині, отримало належне теоретико-методологічне підґрунтя. Проаналізовані також біографічні дані художників та портретованих, наукові праці Г. Скляренко, О. Роготченка, Т. Павлової, Б. Мисюги та інших.

За відсутності постійних експозицій у музеях України, в зв'язку з повномасштабним вторгненням РФ у 2022-му р., джерельною базою роботи стали каталоги виставок, монографій, онлайн-аукціонів, онлайн-архів неофіційного українського мистецтва другої половини ХХ ст. «Ukrainian Unofficial». Застосовані методи дослідження: біографічний, іконографічний, метод історичного аналізу, іконологічний, метод порівняння тощо.

Розглянувши різноманітні жанри, починаючи з давніх часів, ми виділили людську фігуру як сталий художній образ, постійний інтерес мистців, вічну музу. Насамперед образи мітологічних, а згодом релігійних персонажів зображені за певними правилами – атрибутика, формат, вбрання, дія. Принципи художнього відтворення образів виразно простежуються в портретах, що дозволяє відокремити основні типи: репрезентативний (парадний), камерний, мініатюрний, трунний та ін.

Завдяки аналізу розвитку портретного жанру виявлено зміни художньої мови у зображенні письменників від реалізму, через модерн та авангард, до соцреалістичних канонів та візуальних пошуків шістдесятників. Прикметно, що саме в час руйнування жанрових меж і усталеної ієрархічної системи, образ літератора не втрачає своєї актуальності, а навпаки – набуває нових смислових нашарувань. Дослідження охоплює творчість українських художників (Ю. Панькевич, Ю. Пігуляк, Ф. Красицький, І. Труш, М. Жук, О. Довженко, К. Трохименко, В. Костецький, В. Виродова-Готьє, С. Григор'єв, В. Зарецький, А. Горська, Г. Севрук), які створили портрети літераторів-сучасників (І. Франко, Г. Барвінок, Ю. Яновський, М. Рильський, П. Тичина, М. Хвильовий, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Л. Українка, М. Коцюбинський, Л. Костенко, І. Драч, П. Панч та інших).

Образ письменника набуває особливого значення для українських художників ХХ ст. Портретні зображення постають не лише засобом зафіксувати індивідуальність, але й транслювати світоглядні позиції, належність до певного культурного середовища. Виявлено відмінність у інтерпретації образів літераторів-сучасників та класиків української літератури. Якщо портрети класиків тяжіють до канонізації, то в зображеннях сучасників домінує психологізм, інтимність та правдивість, утворені з безпосереднього діалогу митців різних галузей культури. Ця взаємодія визначала динаміку українського культурного процесу цього періоду.

Художні роботи демонструють надзвичайну різноманітність композиційних рішень у створенні письменницьких образів. Зокрема слід зазначити про вплив іконографічного канону зображення євангелістів – літераторів, які фіксували на папері події своєї доби. Необхідними атрибутами були перо, книга чи окремі аркуші. Ці предмети знаходимо й на деяких портретах українських письменників. Постаті І. Франка, М. Рильського, П. Тичини часто схиляються над робочим столом, коли ж Г. Барвінок, Н. Світлична, І. Світличний, І. Драч, юний П. Тичина є частиною

тематичної картини й не мають звичної атрибутики. Портрети В. Сосюри, В. Еллана-Блакитного, В. Поліщука містять коментар художника на тлі. Відсторонені образи П. Панча, П. Усенка, А. Головка, Г. Халимоненка, П. Воронька контрастують з викличним прямим поглядом Л. Костенко, Б. Антоненка-Давидовича, І. Ле.

Необхідно зазначити, що окреме місце посідають автопортрети мистців, які органічно поєднували власний хист до літератури і образотворчого мистецтва – М. Жука, О. Богомазова, О. Довженка. Їхня художня спадщина відкриває унікальну перспективу для розуміння складних взаємин між словом та образом в українській культурі ХХ століття.

Незважаючи на стилістичну поліфонію та розмаїття художніх рішень, образ літератора залишається сталим в українському мистецтві. Модерні варіації А. Петрицького, М. Жука, О. Довженка, реалістичні тенденції В. Костецького, О. Шовкуненка, К. Трохименка, художньо-формальні експерименти А. Горської, Г. Севрук, В. Зарецького – закарбовували візуальний образ представника української інтелігенції. У контексті дослідження письменник постає як культуротворча особистість, що через слово формує, трансформує або заперечує суспільні наративи. Таким чином, у активній полеміці мистецьких течій, ідеологій та індивідуальних творчих пошуків, портрети українських письменників є важливим компонентом візуальної історії України ХХ століття, відтворюючи її внутрішні суперечності, драматичні трансформації та духовні константи.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аблицов В.Г. Драч Іван Федорович. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Drach\\_I](http://www.history.org.ua/?termin=Drach_I) (дата звернення: 18.05.2025).
2. Авраменко О.О. Зарецький. Терези доли: монографія. Київ: АДЕФ-Україна, 2018. 168 с.
3. Алла Горська: альбом. Аукціонний дім «Дукат». Київ: Вістка, 2017. 136 с.
4. Арістотель. Поетика. Харків: Фоліо, 2018. 154 с.
5. Бажан О.Г. Сверстюк Євген Олександрович. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Sverstiuk\\_Y](http://www.history.org.ua/?termin=Sverstiuk_Y) (дата звернення: 18.05.2025).
6. Бажан О.Г. Світлична Надія Олексіївна. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Svitlychna\\_Nadiia](http://www.history.org.ua/?termin=Svitlychna_Nadiia) (дата звернення: 18.05.2025).
7. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії. Харків: МОКСОР, 2022. 176 с.
8. Батіг М.І., Волошин Л.В., Лиша Р., Яців Р.М. Галина Севрук у контексті часу: матеріали дискусії-обговорення. Образотворче мистецтво, 2005. № 4. С. 82–83.
9. Білокінь С.І. Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960–1965). Студії мистецтвознавчі, 2012. С. 7–40.
10. Бірюльов Ю.О., Мельник Л. Дачинський Станіслав-Леопольд. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-2371> (дата звернення: 18.05.2025).
11. Бондаренко Р.І., Грузін Д.В. Кричевський Федір Григорович. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Krichevskiy\\_F](http://www.history.org.ua/?termin=Krichevskiy_F) (дата звернення: 18.05.2025).
12. Брега Г.С. Антоненко-Давидович Борис Дмитрович. Енциклопедія історії України. URL:

- [http://www.history.org.ua/?termin=Antonenko\\_Davydovych\\_B](http://www.history.org.ua/?termin=Antonenko_Davydovych_B) (дата звернення: 18.05.2025).
13. Валентина Виродова-Готьє. Живопис. Графіка: каталог виставки. Київ, 1985. 31 с.
14. Вечерський В.В. Логвин Григорій Никонович. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Логвин, Григорій Никонович> (дата звернення: 18.05.2025).
15. Галайчак Т.Ю. Труш Іван Іванович. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Trush\\_I](http://www.history.org.ua/?termin=Trush_I) (дата звернення: 18.05.2025).
16. Гальченко С.А. Тичина Павло Григорович. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Tychyna\\_P](http://www.history.org.ua/?termin=Tychyna_P) (дата звернення: 18.05.2025).
17. Герасимова Г.П. Барвінок Ганна. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-40490> (дата звернення: 10.04.2025).
18. Герасимова Г.П. Воронько Платон Микитович. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Voronko\\_P](http://www.history.org.ua/?termin=Voronko_P) (дата звернення: 18.05.2025).
19. Герасимова Г.П. Ле Іван. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Le\\_Ivan](http://www.history.org.ua/?termin=Le_Ivan) (дата звернення: 18.05.2025).
20. Герасимова Г.П. Малишко Андрій Самійлович. Енциклопедія Сучасної України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Malyshko\\_A\\_S](http://www.history.org.ua/?termin=Malyshko_A_S) (дата звернення: 18.05.2025).
21. Горбачов Д.О. Петрицький Анатоль. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-884765> (дата звернення: 18.05.2025).
22. Дзюба І.М. Головка Андрій Васильович. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-25372> (дата звернення: 18.05.2025).
23. Дзюба І.М. Інтернаціоналізм чи русифікація? Київ: Києво-Могилянська академія, 2010. 336 с.
24. Дзюба І.М. Костенко Ліна Василівна. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-3960> (дата звернення: 18.05.2025).

25. Забитівська А. А. Свенціцький Іларіон Семенович. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Свенціцький, Іларіон Семенович> (дата звернення: 18.05.2025).
26. Зарецький О.В. Офіційний та альтернативний дискурси 1950–80-ті роки в УРСР. Київ: Вид-во Українського фітосоціологічного центру, 2003. 440 с.
27. Історія українського мистецтва: у 5 томах. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. Київ, 2007. 1047 с.
28. Історія українського мистецтва: у 6 томах. Т. 3: Мистецтво другої половини ХVІІ - ХVІІІ століття. Київ, 1968. 439 с.
29. Історія українського мистецтва: у 6 томах. Т. 4: Мистецтво другої половини ХІХ - ХХ століття. Київ, 1970. 435 с.
30. Історія українського мистецтва: у 6 томах. Т. 4: Мистецтво кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ століття. Київ, 1969. 363 с.
31. Історія українського мистецтва: у 6 томах. Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 років. Київ, 1967. 479 с.
32. Історія українського мистецтва: у 6 томах. Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 років. Київ, 1968. 451 с.
33. Історія українського мистецтва: у 6-х томах. Т. 1: Мистецтво з найдавніших часів до епохи Київської Русі. Київ, 1966. 455 с.
34. Історія українського мистецтва: у 6-х томах. Т. 2 Мистецтво ХІV – першої половини ХVІІ століття. Київ, 1967. 471 с.
35. Карпо Трохименко: альбом. Київ: Мистецтво, 1969.
36. Кашуба-Вольвач О.Д. Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори. Київ: Родовід, 2015. 272 с.
37. Козак Р. Острий полеміст, інтелігенція глибока: Іван Труш і його шедеври. Локальна історія. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ostrii-poliemist-intelighentsiia-gliboka-ivan-trush-i-iogo-shedevri/> (дата звернення: 02.06.2024).

38. Корж-Радько Л. А. Компаративний аналіз портретного живопису в українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2013. № 3. С. 130–134.
39. Л.Танюк. З Аллою Горською і Василем Симоненком у Биківні. URL: <https://vasylsymonenko.org/statti/l-tanyuk-z-alloyu-gorskoyu-vasylem-symonenkom-u-bykivni/> (дата звернення: 18.05.2025).
40. Лагутенко О.А. Українська графіка першої третини XX століття: монографія. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.
41. Лагутенко О.А., Алексєєва А.М. Образ письменника у творчості українських митців початку XX сторіччя. Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, (2), 2024. С. 73–80. URL: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-11> (дата звернення: 18.05.2025).
42. Ліщинська О.І. Образ сучасного героя: репрезентації в царині українського актуального мистецтва. Актуальні проблеми філософії та соціології. С. 59–62.
43. Любченко А.П. Його таємниця. Париж: Бібліотека «Вільна думка» ч. 1, 1966. 67 с.
44. Микола Федюк. ArtLvivOnline. URL: <https://art.lviv-online.com/mykola-fedyuk/> (дата звернення: 10.04.2025).
45. Мисюга Б. Галина Севрук: альбом-монографія. Львів, Київ: Смолоскип, 2011. С. 240.
46. Михайлин І.Л. Минко Василь Петрович. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-64524> (дата звернення: 18.05.2025).
47. Міляєва Л.С., Логвин Г.Н. Українське мистецтво XVI – першої половини XVII ст. Київ: Мистецтво, 1963. 112 с.
48. Навігатор з історії України: Світові війни. Київ: Портал, 2022. 304 с.
49. Нестеренко П. В. Красицький Фотій Степанович. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-2811> (дата звернення: 18.05.2025).

50. Нотатки про літературне життя 20–40-х років. URL: <http://proslovo.com/senchenko-notatky> (дата звернення: 18.05.2025).
51. Олександр Довженко (1894-1956). ВУФКУ. URL: <https://vufku.org/names/oleksandr-dovzhenko/> (дата звернення: 18.05.2025).
52. Олексій Олексійович Шовкуненко: виставка вибраних творів. Київ: Мистецтво, 1974.
53. Павлова Т. Carte blanche Анатолія Петрицького. Київ: Родовід, 2017. 120 с.
54. Павловський В.М. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість: монографія. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1974. 313 с.
55. Пилипчук Р.Я. Пігуляк Юстин Григорович. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-884274> (дата звернення: 18.05.2025).
56. Підмогильний В.П. Місто. Харків: Віхола, 2022. 368 с.
57. Портнов Г.С. Володимир Миколайович Костецький. Київ: Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.
58. Роготченко О.О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм: монографія. Інститут проблем сучасного мистецтва. Академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
59. Рубан В.В. Анатоль Петрицький. Портрети сучасників. Київ: Мистецтво, 1991. 68 с.
60. Рубан В.В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Київ: Наукова думка, 1986. 204 с.
61. Рубан В.В. Український радянський портретний живопис. Київ: Мистецтво, 1977. 134 с.
62. Севрук Г.С. Спогади. URL: <http://museum.khpg.org/1454935332> (дата звернення: 19.03.2025).
63. Сергій Григор`єв: альбом. Київ: Мистецтво, 1973. 53 с.

64. Симоненко Василь Андрійович. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Симоненко, Василь Андрійович> (дата звернення: 18.05.2025).
65. Склярєнко Г.Я.. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ ст. Київ: Софія, 2007. 336 с.
66. Скуратівський В.Л. Міфологія. Енциклопедія Сучасної України URL: <https://esu.com.ua/article-68971> (дата звернення: 10.04.2025).
67. Соколюк Л.Д. Михайло Жук: мистець-літератор: монографія. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018. 256 с.
68. Соколюк Л.Д. Михайло Жук: шляхом модернізму (перший чернігівський період. 1905–1916 рр.). Вісник ХДАДМ. 2015. № 9–10. С. 79–95.
69. Соловей Е.С. Первомайський Леонід Соломонович. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-881217> (дата звернення: 18.05.2025).
70. Соловей Е.С. Рильський Максим Тадейович. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Rylskyj\\_Ma](http://www.history.org.ua/?termin=Rylskyj_Ma) (дата звернення: 18.05.2025).
71. Старик В.П. Павлюх Захар Гнатович. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-880100> (дата звернення: 10.04.2025).
72. Томазова Н.М. Танюк Лесь. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=tanjuk\\_les](http://www.history.org.ua/?termin=tanjuk_les) (дата звернення: 18.05.2025).
73. У Львові презентують портрет Івана Франка авторства відомого майстра Фотія Красицького. Еспресо-Захід. URL: <https://zahid.espresso.tv/uvovi-prezentuyut-portret-ivana-franka-avtorstva-vidomogo-maystra-fotiya-krasitskogo> (дата звернення: 18.05.2025).
74. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Київ: Дух і літера, 2023. 640 с.
75. Фартінг С. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення. Харків: Віват, 2021. 576 с.

76. Хмелюк Б. Живописний портрет письменника. Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк, 2010. С. 156–160.
77. Черемшинський О.С. Панькевич Юліан Іванович. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-882627> (дата звернення: 10.04.2025).
78. Чорновіл В.М. «Душогуб» чи класик соцреалізму? Нью-Йорк: Український Вісник, 1989. № 11-12. С. 52–56.
79. Шепель Л.Ф. Кобилянська Ольга Юліанівна. Енциклопедія історії України. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Kobylyanska\\_O](http://www.history.org.ua/?termin=Kobylyanska_O) (дата звернення: 10.04.2025).
80. Шміт Ф.І. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція. Київ: Дух і літера, 2023. 456 с.
81. Щербаківський Д.М., Ернст Ф. Л. Український портрет: виставка українського портрету XVII–XX ст. Київ: «Київ-Друк», 1925. 64 с.
82. Юрій Яновський (1902-1954). ВУФКУ. URL: <https://vufku.org/names/iurij-ianovskyj/> (дата звернення: 18.05.2025).
83. Яновський Ю. І. Майстер корабля: роман. Київ: Пабулум, 2023. 232 с.

## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Юліан Панькевич. Портрет Івана Франка. 1904. Місце зберігання невідоме.

Іл. 2. Юліан Панькевич. Портрет Івана Франка. 1910. Фонди Львівського державного історичного музею. Ілюстрації подано з інтернет-джерела: <https://frankolive.wordpress.com/2018/05/30/%D0%B7%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%B4%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F-%D0%B2%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5/>

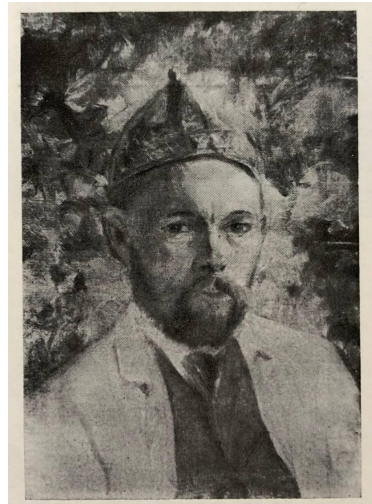
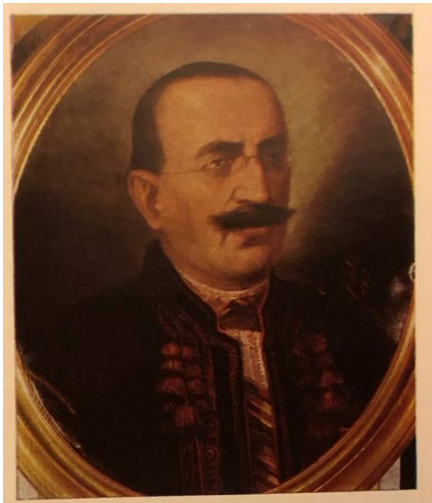


Іл. 3. Юліан Панькевич. Ганна Барвінок з приятелями. 1909. Львівський музей українського мистецтва. Ілюстрацію подано з книги «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття» В. Рубан.



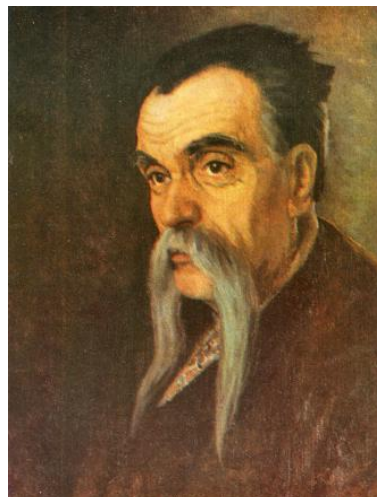
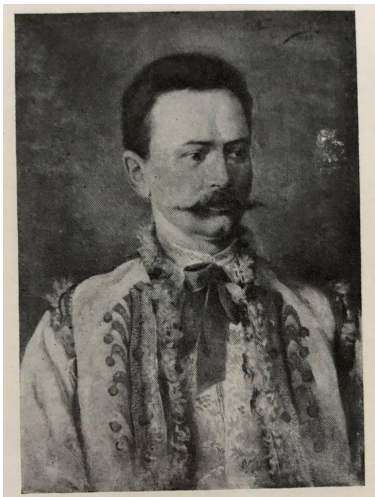
Іл. 4. Захар Павлюх. Портрет Івана Франка. 1893. Папір, пастель. 115x76.  
Ілюстрацію подано з інтернет-джерела: <https://www.ifranko.name/uk/Gallery/IFranko/1893pavljuh14.html>

Іл. 5. Захар Павлюх. Портрет Ольги Кобилянської. 1890-і. Львівський музей українського мистецтва. Ілюстрацію подано з книги «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття» В. Рубан.



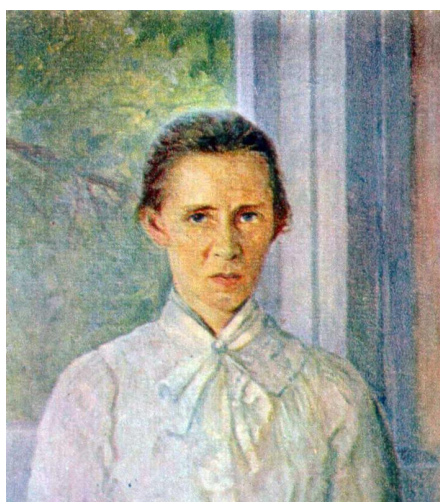
Іл. 6. Тит Романчук. Портрет Юрія Федьковича. 1891. Львівський музей українського мистецтва. Ілюстрацію подано з книги «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття» В. Рубан.

Іл. 7. Микола Федюк. Портрет Іларіона Свенціцького. 1910-і. Львівський музей українського мистецтва. Ілюстрацію подано з книги «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття» В. Рубан.



Іл. 8. Станіслав Дачинський. Портрет Костя Паньківського. 1888. Львівський музей українського мистецтва. Ілюстрацію подано з книги «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття» В. Рубан.

Іл. 9. Фотій Красицький. Портрет Михайла Старицького. 1904. Полотно, олія. Львівський музей українського мистецтва. Ілюстрацію подано з книги «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття» В. Рубан.

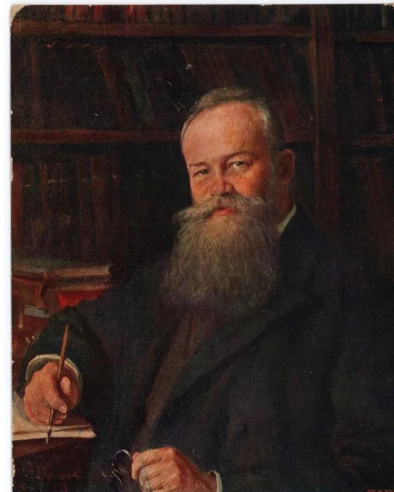


Іл. 10. Фотій Красицький. Портрет Лесі Українки. 1904. Полотно, олія. Літературно-меморіальний музей Лесі Українки. Ілюстрацію подано з інтернет-джерела:

[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F\\_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0\\_\(%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82\\_%D0%9A%D1%80%](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0_(%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82_%D0%9A%D1%80%)

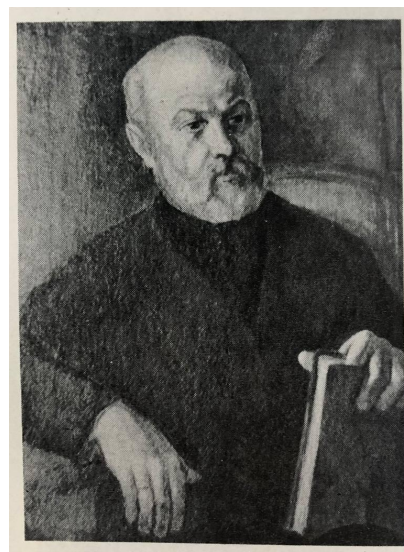
D0%B0%D1%81%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE)

Іл. 11. Фотій Красицький. Портрет Лесі Українки. 1904. Музей однієї вулиці. Ілюстрацію подано з інтернет-джерела: <https://onestreet.kiev.ua/lesya-ukrainka/>



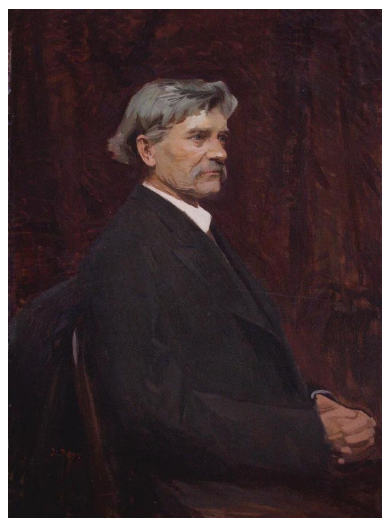
Іл. 12. Фотій Красицький. Портрет Івана Франка. 1907. Львівський музей українського мистецтва. Ілюстрацію подано з книги «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття» В. Рубан.

Іл. 13. Фотій Красицький. Портрет Михайла Грушевського. 1907. Полотно, олія. Дар до фондів музею п. Олега Лехнюка. Ілюстрацію подано з інтернет-джерела: <https://dmh.lviv.ua/virtualna-vystavka-novi-nahodzhennya-do-fondovoyi-kolektsiyi-muzeyu.html>



Лл. 14. Юстин Пігуляк. Портрет Ольги Кобилянської. 1916. Львівський історичний музей. Ілюстрацію подано з книги «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття» В. Рубан.

Лл. 15. Гнат Яременко. Портрет Олександра Лазаревського. 1900. Полотно, олія. Конотопський краєзнавчий музей. Ілюстрацію подано з книги «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття» В. Рубан.



Лл. 16. Іван Труш. Портрет Івана Нечуя-Левицького. 1900. Полотно, олія. Ілюстрацію подано з інтернет-джерела: [https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82\\_%D0%9D%D0%B5%D1%87%D1%83%D1%8F-%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_\(%D0%A2%D1%80%D1%83%D1%88\).jpg](https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82_%D0%9D%D0%B5%D1%87%D1%83%D1%8F-%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_(%D0%A2%D1%80%D1%83%D1%88).jpg)

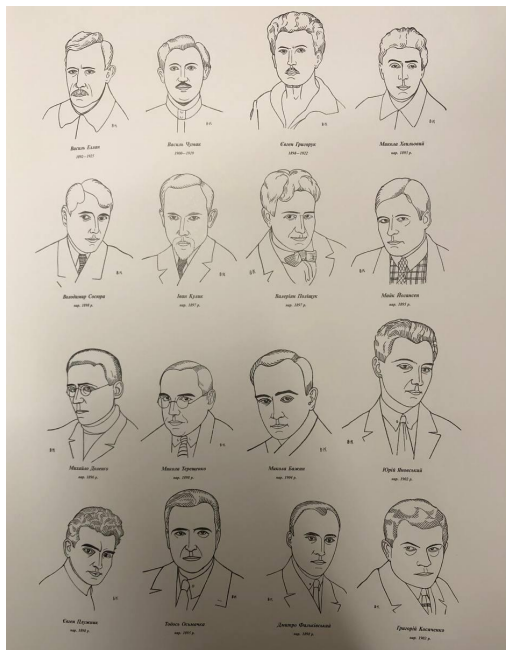
Лл. 17. Іван Труш. Портрет Володимира Антоновича. 1900. Картон, олія. Ілюстрацію подано з інтернет-джерела: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ostrii-poliemist-intelighentsiia-gliboka-ivan-trush-i-iogo-shedevri/>



Лл. 18. Іван Труш. Портрет Михайла Грушевського. 1900. Полотно, олія.

Лл. 19. Іван Труш. Портрет Павла Житецького. 1900. Полотно, олія.

Лл. 20. Іван Труш. Портрет Лесі Українки. 1900. Полотно, олія. Ілюстрації подано з інтернет-джерела: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ostrii-poliemist-intelighentsiia-gliboka-ivan-trush-i-iogo-shedevri/>

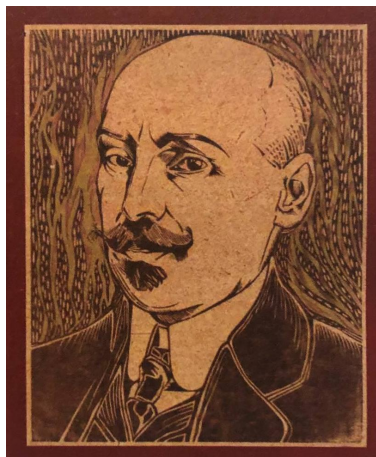


Лл. 21. Василь Кричевський. Портрети до книги «Антологія української поезії». 1929–1930. Друкарські відбитки. Ілюстрацію подано з хрестоматії «Василь Григорович Кричевський. Том I. 1891–1943 рр.».

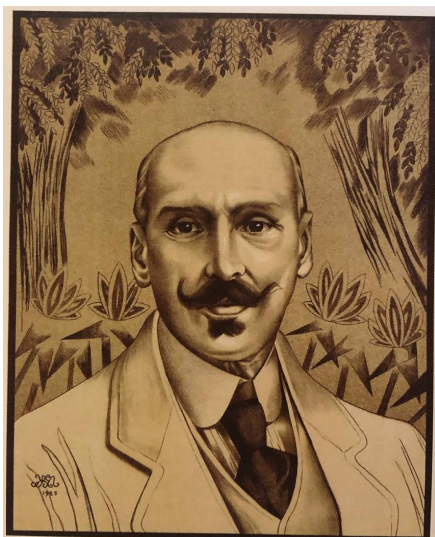
Лл. 22. Михайло Жук. Портрет Михайла Коцюбинського. 1907. Пастель, папір.



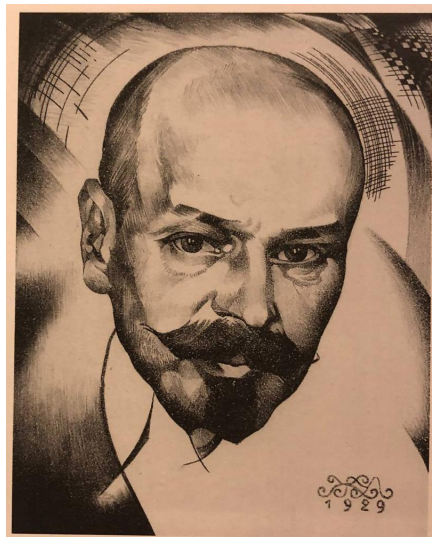
Іл. 23. Михайло Жук. Портрет Михайла Коцюбинського. 1909. Полотно, олія.



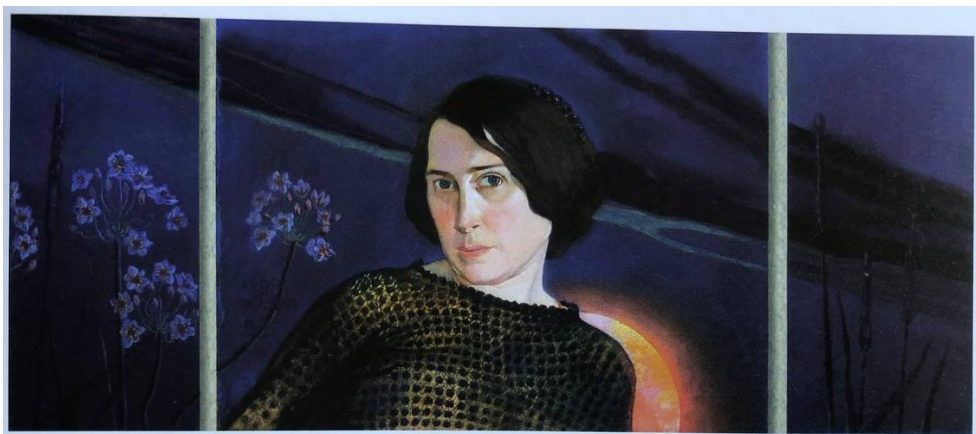
Іл. 24. Михайло Жук. Портрет Михайла Коцюбинського. 1921. Ксилографія.



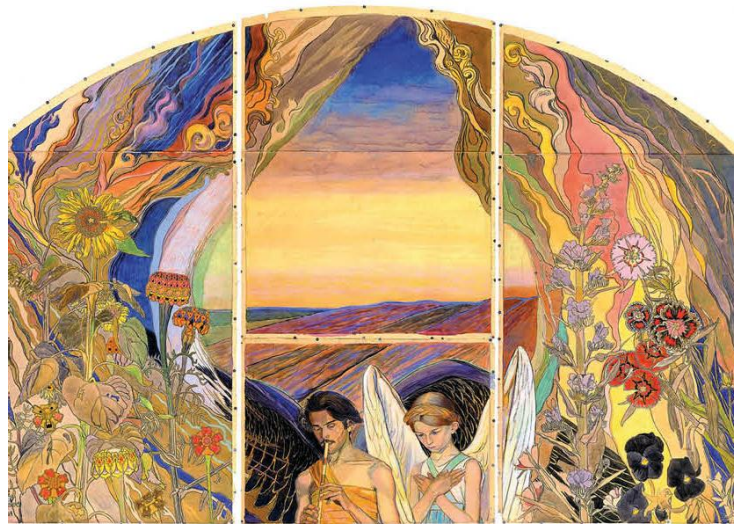
Іл. 25. Михайло Жук. Портрет Михайла Коцюбинського. 1925. Літографія.



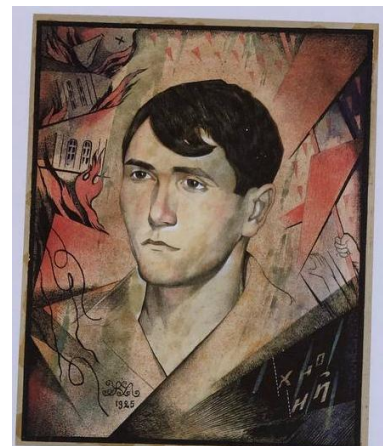
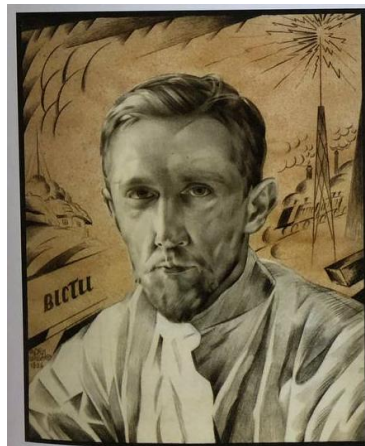
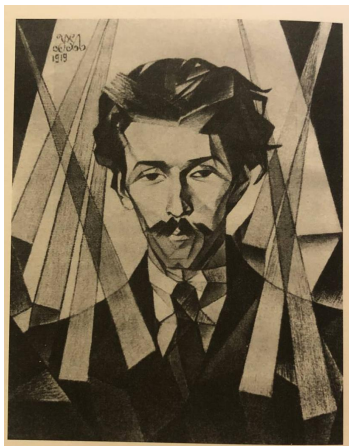
Іл. 26. Михайло Жук. Портрет Михайла Коцюбинського. 1929. Літографія.



Іл. 27. Михайло Жук. Портрет Галини Журби. 1912. Полотно, олія.



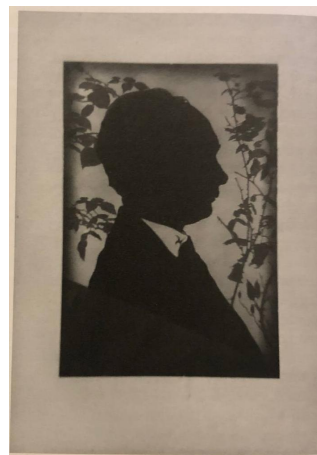
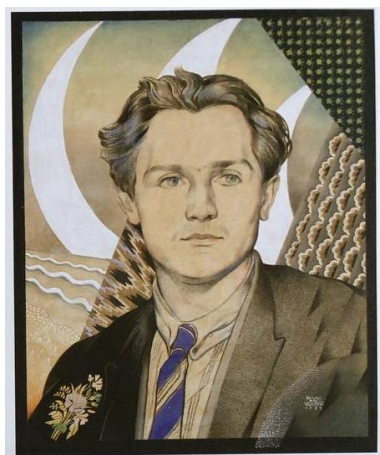
Іл. 28. Михайло Жук. Біле і чорне. 1912–1914. Папір, гуаш, пастель, акварель.



Іл. 29. Михайло Жук. Портрет Павла Тичини. 1919. Папір, італійський олівець, друкований відбиток.

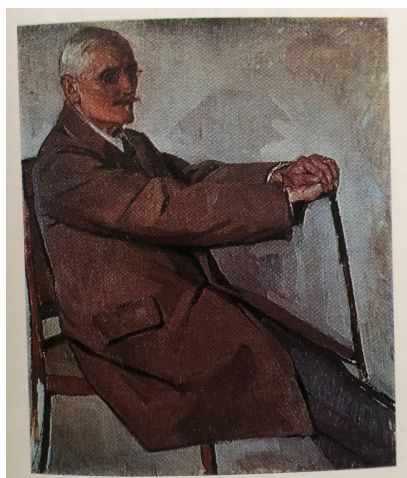
Іл. 30. Михайло Жук. Портрет Василя Еллана-Блакитного. 1925. Папір, змішана техніка.

Іл. 31. Михайло Жук. Портрет Володимира Сосюри. 1925. Папір, змішана техніка.



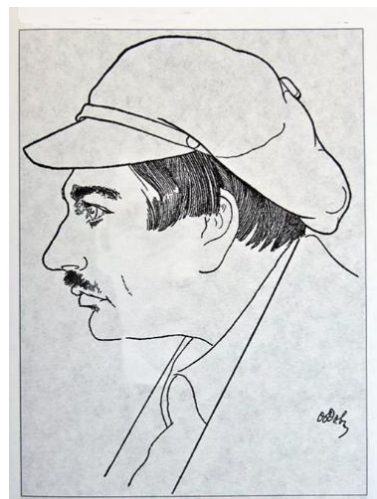
Лл. 32. Михайло Жук. Портрет Валер'яна Поліщука. 1925. Папір, змішана техніка.

Лл. 33. Михайло Жук. Силуетний портрет Миколи Бажан. 1929. Туш, бістр.



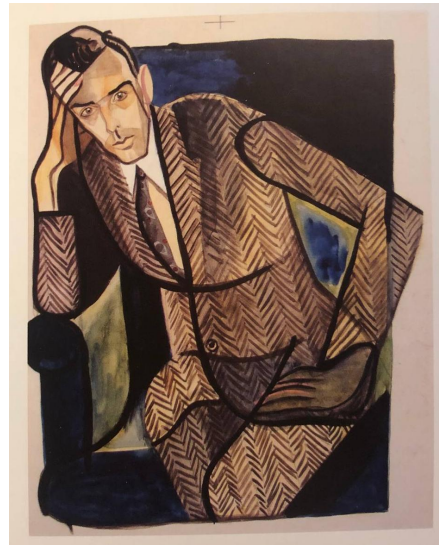
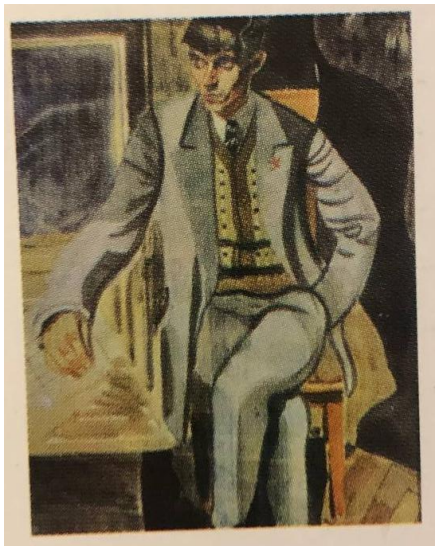
Лл. 34. Михайло Жук. Портрет Володимира Ярошенко. Папір, італійський олівець. Ілюстрації подані з книги «Михайло Жук: мистець-літератор» Л.Соколюк.

Лл. 35. Федір Кричевський. Портрет Григорія Павлуцького. 1922–1923. Полотно, олія. Ілюстрацію подано з книги «Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття» В. Рубан.



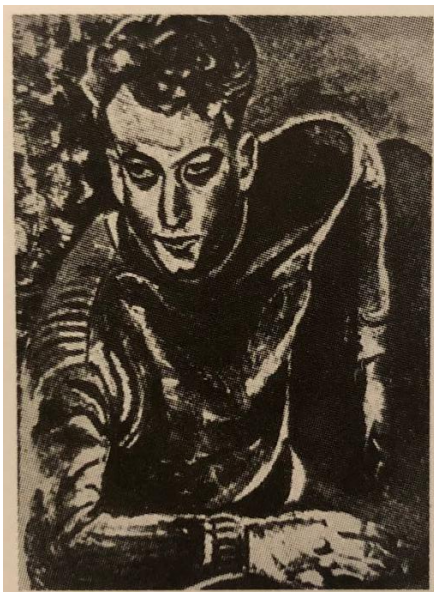
Лл. 36. Олександр Довженко. Портрет Павла Тичини. 1920-і. Ілюстрацію подано з інтернет-джерела: [https://kotsubinsky.org/news/oleksandr\\_dovzhenko\\_khudozhnik\\_do\\_125\\_richchja\\_vid\\_dnja\\_narodzhennja\\_1894\\_1956/2019-09-09-1472](https://kotsubinsky.org/news/oleksandr_dovzhenko_khudozhnik_do_125_richchja_vid_dnja_narodzhennja_1894_1956/2019-09-09-1472)

Лл. 37. Олександр Довженко. Портрет Майка Йогансена. 1920-і.  
Ілюстрацію подано з інтернет-джерела: <https://vogue.ua/article/culture/knigi/mi-z-ukrajini-12-shtrihiv-do-portretu-mayka-yogansena-50359.html>



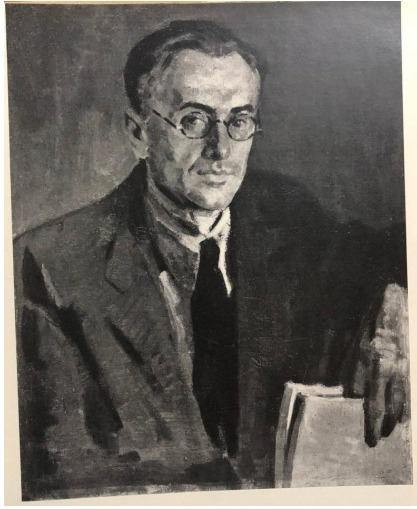
Лл. 38. Анатоль Петрицький. Портрет Павла Усенка. 1929. Папір, акварель.

Лл. 39. Анатоль Петрицький. Портрет Якова Савченка. 1929. Папір, акварель. 61,5x47,5. Національний художній музей України.



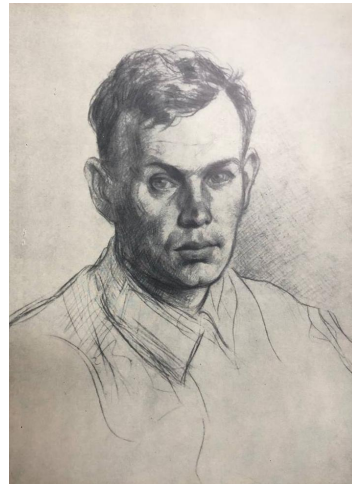
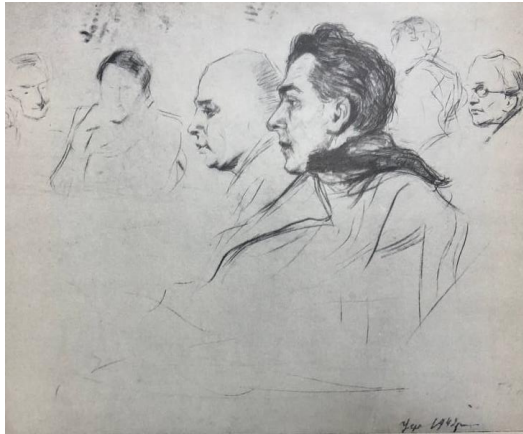
Лл. 40. Анатоль Петрицький. Портрет Леоніда Первомайського. 1929.

Лл. 41. Анатоль Петрицький. Портрет Михайля Семенка. 1929. Папір, акварель. 57x45,5. Національний художній музей України. Ілюстрації подано з книги «Carte blanche Анатолія Петрицького» Т. Павлової.



Іл. 42. Карпо Трохименко. Портрет Юрія Яновського. 1942. Полотно, олія.

Іл. 43. Карпо Трохименко. Портрет Максима Рильського. 1942. Папір, олівець.

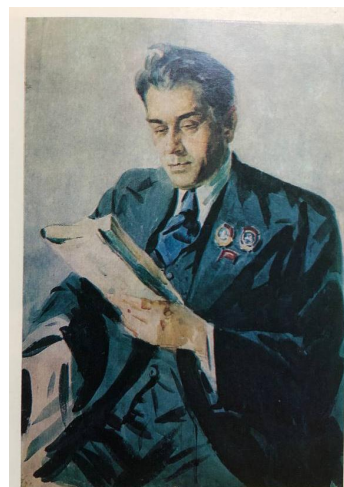
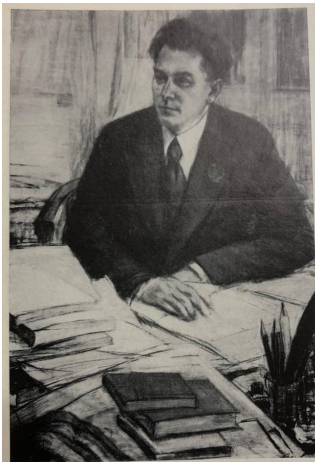
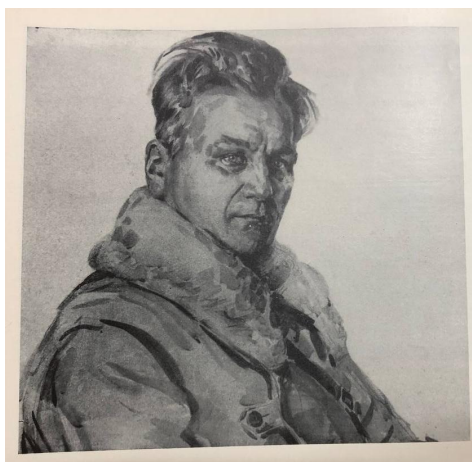


Іл. 44. Карпо Трохименко. Портрет Павла Тичини. 1942. Папір, олівець.

Іл. 45. Карпо Трохименко. Портрет Михайла Стельмаха. 1943. Папір, олівець. Ілюстрації подані з книги «Карпо Трохименко: альбом».



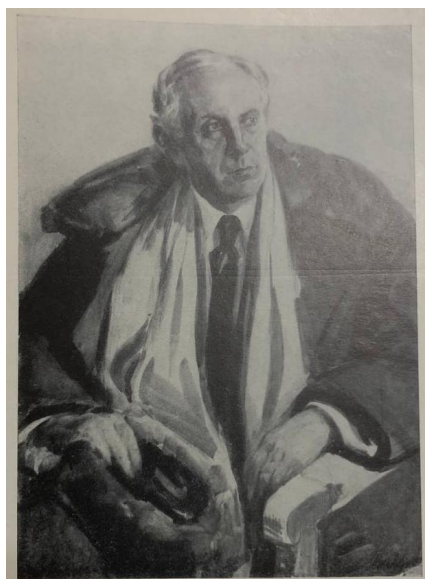
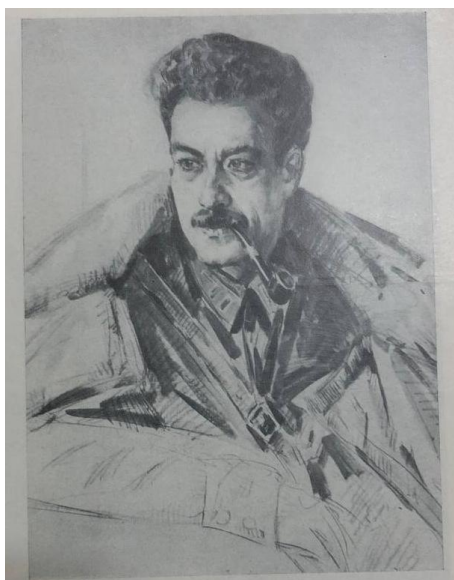
Іл. 46. Володимир Костецький. Портрет Платона Воронька. 1945. Полотно, олія. Національний художній музей України. Ілюстрація подана з книги «Портрет у творчості українських живописців: альбом».



Іл. 47. Олексій Шовкуненко. Портрет Івана Ле. 1943. Папір, акварель.

Іл. 48. Олексій Шовкуненко. Портрет Павла Тичини. 1941. Папір, пастель.

Іл. 49. Олексій Шовкуненко. Портрет Павла Тичини. 1949. Папір, акварель.



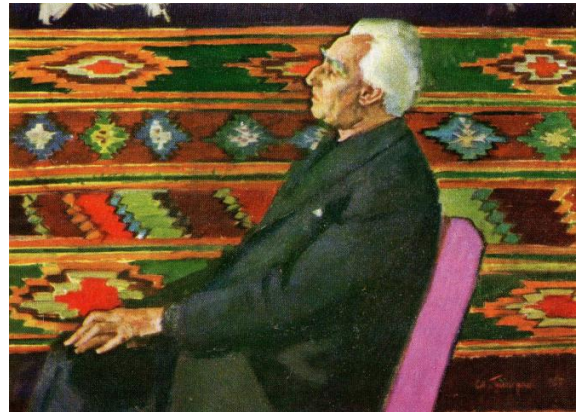
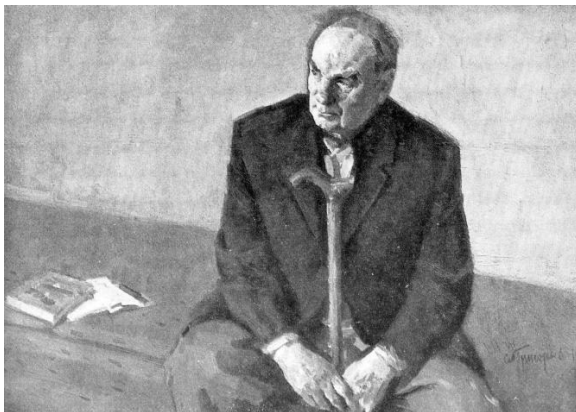
Іл. 50. Олексій Шовкуненко. Портрет Леоніда Первوماйського. 1943. Папір, акварель.

Іл. 51. Олексій Шовкуненко. Портрет Максима Рильського. Папір, акварель. 1944–1945. Ілюстрації подано з книги «Олексій Олексійович Шовкуненко: виставка вибраних творів».



Іл. 52. Сергій Григор'єв. Портрет Андрія Малишка. 1960-і. Папір, олівець.

Іл. 53. Сергій Григор'єв. Портрет Василя Минка. 1960-і. Папір, олівець.

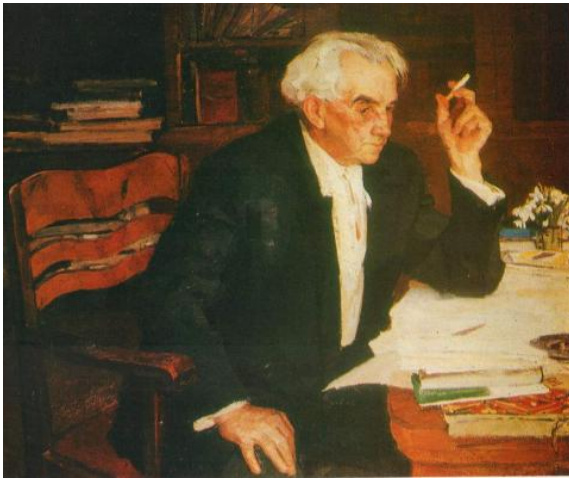


Іл. 54. Сергій Григор'єв. Портрет Андрія Головка. 1967. Полотно, олія.

Іл. 55. Сергій Григор'єв. Портрет Петра Панча. 1967. Полотно, олія.

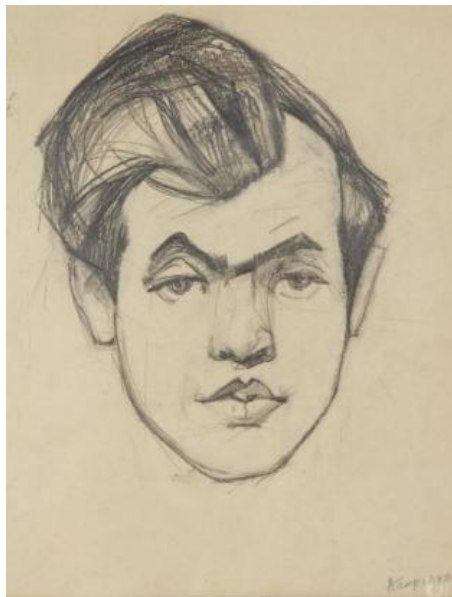


Іл. 56. Сергій Григор'єв. Портрет Павла Усенка. 1968. Полотно, олія.  
Ілюстрації подано з книги «Сергій Григор'єв: альбом».



Іл. 57. Валентина Виродова-Готсьє. Портрет Максима Рильського. 1963. Полотно, олія.

Іл. 58. Валентина Виродова-Готсьє. Портрет Григорія Логвина. 1970-і. Ілюстрації подано з книги «Валентина Виродова-Готсьє. Живопис. Графіка: каталог виставки».



Іл. 59. Алла Горська. Портрет Леся Танюка. 1963. Папір, олівець. 29x22. Приватне зібрання.

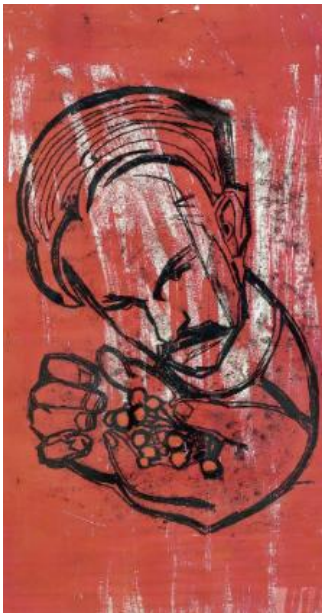
Іл. 60. Алла Горська. Портрет Ліни Костенко. 1960-і. Папір, туш, олівець. 29,5x21. Stedley Art Foundation.



Іл. 61. Алла Горська. Портрет Василя Симоненка. 1964. Папір, темпера. 111x47. Артфундація «Дукат».

Іл. 62. Алла Горська. Портрет Василя Симоненка. 1964. Ліногравюра. 50x40. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького.

Іл. 63. Алла Горська. Портрет Василя Симоненка. 1960-і. Зберігається в родині поета. Ілюстрацію подано з книги «Молитва».



Іл. 64. Алла Горська. Портрет Івана Світличного. 1963. Ліногравюра. 72x38. Музей шістдесятництва.

Іл. 65. Алла Горська. Портрет Івана Світличного. 1964. Картон, гуаш. 69x27. Музей шістдесятництва.

Лл. 66. Алла Горська. Портрет Івана Світличного. 1965. Калька, олівець, гуаш. 80x44. Артфундація «Дукат».



Лл. 67. Алла Горська. Портрет Євгена Сверстюка. 1960-і. Папір, графітовий олівець, гуаш, білило, колаж. 71,8x68. Національний художній музей України.

Ілюстрацію подано з інтернет-джерела:

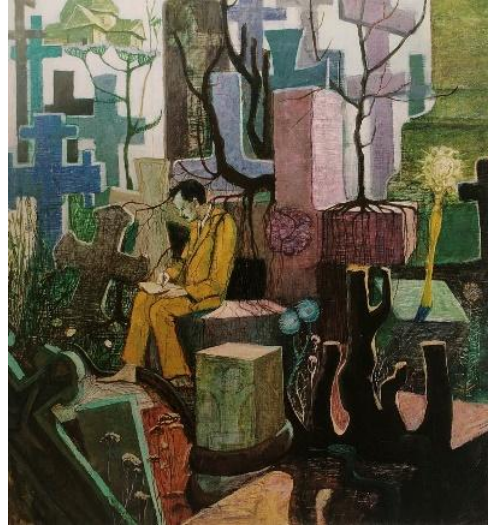
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10155580125618144&set=a.434627048143>

Лл. 68. Алла Горська. Калинова балада. Портрет Івана Драча. 1964. Полотно, темпера. 99x131. Національний музей літератури України.



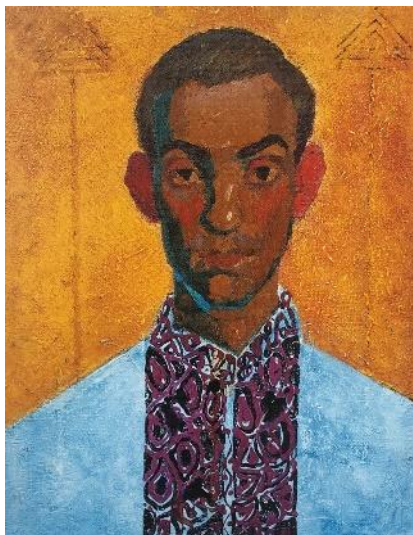
Лл. 69. Алла Горська. Сонячні кларнети. 1962–1963. Папір, гуаш. 104x60. Артфундація «Дукат».

Лл. 70. Алла Горська. Портрет Бориса Антоненка-Давидовича. 1963. Картон, гуаш. 30x23. Приватне зібрання. Ілюстрації подані з архіву неофіційного мистецтва України: <https://archive-uu.com/ua/golovna>



Іл. 71. Галина Севрук. Пролісок. Надія Світлична. 1972. Полотно, олія. 57x59. Музей шістдесятництва.

Іл. 72. Галина Севрук. На цвинтарі (Портрет Івана Світличного). 1973. Темпера. Ілюстрації подані з книги «Галина Севрук» Б. Мисюги.



Іл. 73. Віктор Зарецький. Портрет Леоніда Череватенка. 1960. Полотно, олія.

Іл. 74. Віктор Зарецький. Портрет Григорія Халимоненка. 1967. Полотно, олія. 100x74.

Іл. 75. Віктор Зарецький. Портрет Бориса Антоненка-Давидовича. 1968. Картон, темпера. 70x60. Ілюстрації подані з книги «Зарецький. Терези долі» О. Авраменко.



Іл. 76. Віктор Зарецький. Портрет Василя Стуса. 1972. Папір, вугільний олівець. З архіву Василя Стуса. Ілюстрація подана з інтернет-джерела: <https://stus.center/p/1972-rik-obraz-vasilia-stusa-834084>

Іл. 77. Віктор Зарецький. Портрет Василя Стуса. 1970-і. Папір, туш, вугілля, олівець. 43x33. Аукціонний дім Goldens. Ілюстрація подана з інтернет-джерела: <https://gs-art.com/auctions/42-ungerground-contemporary/catalog/9661/>

Іл. 78. Віктор Зарецький. Портрет Василя Стуса. 1970-і. Національний музей літератури України. Ілюстрація подана з інтернет-джерела: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1218389284998011&id=109860279184256&set=a.122586151245002>