

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Філімонова Аліса Сергіївна

УДК 75.047.071.1(477+470) «189/191» Орловський

**Творчість Володимира Орловського: еволюція стилю в контексті
розвитку пейзажного живопису другої половини ХІХ – початку
ХХ століття**

17.00.05 – образотворче мистецтво
Мистецтвознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

А. С. Філімонова

Науковий керівник: Белічко Наталія Юріївна, кандидат мистецтвознавства,
доцент

Київ – 2019

Анотація

Філімонова Аліса Сергіївна. Творчість Володимира Орловського: еволюція стилю в контексті розвитку пейзажного живопису другої половини XIX – початку XX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 «Образотворче мистецтво». – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2019.

Дисертація є першим комплексним дослідженням життя і творчості В. Орловського в контексті пейзажного живопису другої половини XIX – початку XX століття.

Творчість Володимира Орловського є невід’ємною складовою загального процесу розвитку пейзажного жанру другої половини XIX – початку XX століття в історії українського і російського мистецтва. Тематичне спрямування його творів мало широкий діапазон – епічні й камерні ландшафти, італійські й кримські краєвиди, природа центральної України, пейзажі середньої полоси Росії.

Розквіт творчості митця припав на складний період, коли Петербурзька академія мистецтв втратила свою роль художнього гегемона й подальший мистецький розвиток відбувався в постійному протиборстві двох діаметрально протилежних напрямків, а відтак й ідеологій. Активна діяльність Товариства пересувних художніх виставок з їхнім програмним утвердженням реалістичності, народності, національної своєрідності становила серйозну конкуренцію академічним традиціям, які на той час вже не відповідали вимогам сучасних культурних та історичних процесів.

Охарактеризовано мистецькі процеси та становлення пейзажного жанру в Російській імперії означеного періоду. Це був переломний момент в розвитку стильових тенденцій, коли в живописі на зміну усталеним традиціям академізму приходить новий реалістичний напрямок із своєю специфічною ідеологічною платформою, основним постулатом якої було соціальне спрямування мистецтва. Такі тенденції відобразились й у

пейзажному жанрі через показ національної своєрідності. На зміну ідеалізованим пейзажам приходять своєрідний портрет реальної місцевості.

Досліджено характерні риси мистецького середовища Петербурга другої половини XIX ст. як провідного художнього осередку. Цей період позначений протистоянням академічних засад, сформованих Петербурзькою академією мистецтв і нових поглядів на завдання мистецтва, які утверджували представники нового мистецького об'єднання – Товариства пересувних художніх виставок. Вперше Академія втрачає свою роль мистецького гегемона, вимушена пристосовуватись до нових віянь, боротись за повернення втраченого авторитету, а відтак і за прихильність сучасного глядача.

Виявлено й проаналізовано архівну та джерельну базу, присвячену діяльності та творчості В. Орловського, на підставі чого з'ясовано сучасний стан наукового опрацювання теми. Здійснено систематизацію основних етапів вивчення творчості В. Орловського за хронологічним принципом, яка засвідчила зміну вектора наукової думки. З'ясовано, що життєвий і творчий шлях митця не став об'єктом мистецтвознавчого дослідження належної глибини, а тому необхідним є вивчення цих питань з позицій сучасного погляду на художнє життя другої половини XIX – початку XX століття.

Охарактеризовано мистецькі процеси в Російській імперії другої половини XIX століття, в основі яких була зміна світогляду багатьох прогресивних митців. Нові погляди на мистецтво та його завдання викликали до життя реалістичний напрямок. Мистецтво перебирає на себе соціальні функції, стаючи трибуною для проголошення відповідних ідей. На перший план виступають вимоги правдивості, демократичності, народності, національної своєрідності мистецтва. Нова ідеологія потребувала нової образної мови, яка знайшла своє втілення у творчості митців Товариства пересувних художніх виставок.

Виявлено характерні риси мистецького середовища Петербурга другої половини XIX ст. як провідного художнього осередку Російської імперії.

Упродовж століть Академія відігравала роль художнього гегемона й користувалася беззаперечним авторитетом як єдиний вищий навчальний мистецький заклад. Суспільно-історичні процеси другої половини ХІХ ст. призвели до змін в розташуванні мистецьких сил і розвиток мистецтва відбувався під знаком безкомпромісного протистояння академістів та передвижників. Передові на той час ідеї передвижників у галузі художнього просвітництва, безпосереднє спілкування митця з глядачем шляхом організації широкої виставкової діяльності змусили Академію шукати способи протидії і водночас видозмінюватись відповідно до нових вимог. Таке протистояння закінчилося у 1894 році реформуванням академічного статуту й запрошенням до викладання художників-передвижників.

Висвітлено специфіку становлення пейзажного жанру в Петербурзькій академії мистецтв, який за усталеною академічною класифікацією жанрів займав передостаннє місце. Розвиток пейзажного жанру як самостійного припадає на другу половину ХVІІІ ст. й відбувається у руслі класицистичних канонів під впливом пенсіонерських поїздок випускників академії до Італії. Живопис першої половини ХІХ ст. дає зразки загальноєвропейських тенденцій у створенні романтизованого пейзажу. Специфікою російського пейзажу було поєднання романтичних рис та реалістичних виявів, що певним чином підготувало кардинальні зміни в пейзажному жанрі другої половини ХІХ ст. В єдиному реалістичному руслі створювались різноманітні типи пейзажу – епічний, ліричний, романтичний, філософський, пейзаж-настрій.

Розкрито умови становлення творчої особистості В. Орловського першого київського періоду. З'ясовано, що вирішальну роль у цьому відіграло його навчання у Другій київській гімназії та знайомство з видатними представниками української культури М. Чалим та І. Сошенком, які підтримали талановитого молодого художника й посприяли знайомству з Т. Шевченком, що проживав тоді в Петербурзі. Завдяки сприянню останнього В. Орловський був прийнятий до Петербурзької академії мистецтв.

Досліджено специфіку пейзажних творів митця часів навчання у Петербурзькій академії мистецтв та пенсіонерської поїздки за кордон. Викладачем за фахом у В. Орловського був О. Боголюбов, митець, який знайомив своїх учнів з тенденціями європейського мистецтва. Знайомство з бабрбизонською школою під час пенсіонерської поїздки справило значний вплив на подальшу творчість митця. Уважне ставлення до природи, об'єктивна правдивість її відтворення стануть характерною рисою його творчості.

Також настанови керівника пейзажного класу О. Боголюбова сприяли серйозному ставленню до роботи над етюдами, глибокому й уважному вивченню природи. Результатом навчання стало отримання Великої золотої медалі й можливості пенсіонерської поїздки до Італії. В розлогіх пенсіонерських звітах В. Орловський продемонстрував особистісний погляд на європейське мистецтво. Крізь призму отриманих академічних знань, він критично оцінював недоліки й досягнення новітніх мистецьких течій. Враження, отримані на початку творчого шляху, дістануть своє яскраве втілення в його творах пізнього періоду творчості.

Висвітлено стилістичні ознаки творчості митця петербурзького періоду. Домінантою творчості В. Орловського став сонячний ідилічний селянський пейзаж, в якому присутній жанровий елемент, де зображення селян здебільшого мало стафажний характер. Творам цього періоду притаманна певна ідеалізація, що засвідчує прихильність митця до академічних постулатів. Його твори позбавлені соціального звучання, головний мотив – це гармонійне існування людини в природі, багатство палітри краси навколишнього середовища. Необхідно відзначити увагу митця до натурних розробок, об'єктивність відтворення природних мотивів. Петербурзький період був часом кар'єрного зростання художника: він отримав звання професора, академіка, очолив пейзажний клас Академії мистецтв і став членом її Ради.

Охарактеризовано мистецько-освітні процеси в Києві другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Виявлено факт поживлення культурного життя міста.

В цей час засновуються мистецькі навчальні заклади, зокрема, Київська рисувальна школа М. Мурашка, Київське художнє училище, де викладають провідні київські митці. Активізується виставкове життя, засновано Київське товариство художніх виставок, відкривається перший стаціонарний Київський художньо-промисловий і науковий музей. Важливу роль у мистецьких процесах відіграють меценати та колекціонери. Розвивається видавнича справа, вагомою часткою якої стають культурно-художні періодичні видання. Відбувається становлення музичного й театрального мистецтва.

Проаналізовано та систематизовано творчу спадщину митця. На основі детального мистецтвознавчого аналізу художньої спадщини В. Орловського досліджено новації в художніх засобах виразності у творах другого київського періоду. Розглянуто художньо-стилістичні особливості його пейзажів, визначено відхід від академічної манери й наближення до пленерного живопису. Композиційна майстерність, світлотіньова та повітряна перспективи, вишуканий колорит тональних переходів створюють ілюзію життєвості й реалістичності в пейзажах пізнього періоду творчості. Фактурний динамічний мазок сміливо ліпить форму колористичними засобами. Живописна свобода, пластична форма, ескізна незавершеність підкреслюють виразність відтвореного моменту в природі. Незалежність від академічних настанов робить манеру художника вільною, незаангажованою, він повертається до джерел – первинних вражень від барбізонської школи живопису.

Значної уваги приділено творам з українських музеїв. Після повернення до Києва стилістика творів В. Орловського помітно еволюціонувала від академічної умовності до реалістичного відтворення натури. В пейзажах митець передавав емоційний образ краєвидів, його цікавили різноманітні світлові ефекти, складні перехідні стани природи. Широким був й тематичний діапазон його творів. З однаково високою майстерністю митець писав залиті сонцем пшеничні поля, річки та озера, в яких віддзеркалюється

захід сонця або грозові хмари, морські краєвиди в різний час доби або пори року. В його доробку епічні панорами, камерні пейзажні мотиви, значна кількість етюдів, які за своєю завершеністю можуть претендувати на самостійне існування.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше комплексно досліджено життєвий і творчий шлях В. Орловського, здійснено цілісний мистецтвознавчий аналіз художньої спадщини митця; досліджено вплив європейських течій, зокрема, мистецтва барбізонців, на стилістику творів київського періоду творчості (1886–1912); введено до наукового обігу невідому роботу раннього періоду творчості «В Алупці» (1864); атрибутовано два підготовчі рисунки з колекції НХМУ.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає в розширенні та систематизації відомостей про життєвий і творчий шлях В. Орловського. Матеріали дисертації можуть бути використані в теоретичних дослідженнях з історії українського мистецтва, в музейній та науково-дослідній роботі, при написанні навчальних програм та науково-методичних посібників, в лекційних курсах «Історія українського мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ ст.».

Ключові слова: Володимир Орловський, український пейзажний жанр, барбізонська школа, академізм, реалістичний напрямок.

Summary

Filimonova Alisa Serhiivna. The works of Volodymyr Orlovsky: the evolution of style in the context of the development of landscape painting in the second half of XIX – early XX centuries. – The manuscript

The dissertation for the candidate degree of art studies in specialty 17.00.05 – Fine Art. – National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv, 2019.

–Qualification scientific work as a manuscript.

The thesis is the first comprehensive research of life and artwork of V. Orlovskyi in the context of the development of landscape painting in the second half of XIX – early XX centuries.

Artwork of Volodymyr Orlovskyi is an integral part of general development process of the landscape genre in the second half of XIX – early XX centuries in the history of Ukrainian and Russian artwork. Thematic scope of his works was quite wide – epic and intimate landscapes, Italian and Crimean views, nature of Central Ukraine, sceneries of Central Russia.

Peak of his artwork fell on a complicated period, when St. Petersburg Academy of Arts had lost its role of an art hegemon, and further artistic development was effected by counteraction of two completely different trends, and therefore, ideologies. Vigorous activity of the Society for Travelling Art Exhibitions with its policy statement of realism, nationalism, national distinctness competed with academic traditions that did not meet requirements of cultural and historical processes of that time.

The thesis characterizes artistic processes and formation of the landscape genre in the Russian Empire of the stated period. It was a critical moment in development of style tendencies, when in painting long-held traditions of academism were replaced by a new realistic trend with its specific ideological platform, priority of which was social orientation of art. Such trends also reflected in the landscape genre through showing of national distinctness. Idealized sceneries were changed by a peculiar portrait of real landscapes.

The author has studied specific features of St. Petersburg artistic environment of mid-to-late XIX century, as a leading artistic centre. This period is characterized by opposition of academic bases, formed by St. Petersburg Academy of Arts, and new views of art goals that were stated by representatives of the new art society – Society for Travelling Art Exhibitions. For the first time, the Academy lost its role of the artistic hegemon, had to adapt to new trends, struggled to reclaim its authority, and thus, adherence of a modern viewer.

Within scopes of the research, archives and sources related to activity and artwork of V. Orlovskiy were found and analysed. Findings allowed identifying how deep the topic is studied. Basic stages of Orlovskiy's artwork were systematized by a chronological method that showed changes in vector, if his scientific thought. The author found that life and artwork of the painter was not duly studied, therefore, it is required to study these issues from the perspective of modern view on artistic life of mid-to-late XIX – early XX century.

In the thesis, the author characterized artistic processes that took place in the Russian Empire of mid-to-late XIX century. Their basis was change in views of many progressive painters. New views on art and its objectives caused appearance of the realistic trend. The art assumes social functions being a tribute used to declare relevant ideas. Requirements of honesty, democratism, nationalism, national distinctness came to the fore. The new ideology required new image language implemented in artwork of painters who were members of the Society for Travelling Art Exhibitions (the Itinerants).

The author described specific features of St. Petersburg artistic environment of mid-to-late XIX century, as a leading artistic centre of the Russian Empire. For some centuries, the Academy played the role of artistic hegemon and enjoyed authority as an exclusive higher educational institution in the field of arts. Social and historical processes of the mid-to-late XIX century caused changes in distribution of artistic forces, and the art was developing under the sign of hard-line opposition of academicians and members of the Society. Progressive at that time ideas of the Itinerants in the field of artistic enlightenment, direct communication of a painter with viewers by organization of broad exhibition activity forced the Academy to search ways to counteract and at the same time, to evolve, meeting new requirements. In 1894, such opposition ended up with reformation of the academic status and invitation of the Itinerants to teach at the Academy.

The thesis describes formation of the landscape genre in the St. Petersburg Academy of Arts that according to a traditional academic classification took the

last but one place. Development of the landscape genre as individual one fell on the mid-to-late XVIII century and was occurring in the line with classic canons under influence of trips of Academy graduates to Italy. Painting of the first half of the XIX century gives examples of general European trends in creation of a romantized scenery. A peculiar feature of Russian sceneries was combination of romantic characteristics and realistic features that in a particular way prepared fundamental changes in the landscape genre of the mid-to-late XIX century. Within the single realistic line, various scenery types – epic, lyrical, romantic, philosophic, and sentiment scenery – were created.

The author discloses building of Orlovskiy's creative personality during his first Kyiv period. It has been established that a critical role played his study at the Second Kyiv Grammar School and meeting with outstanding representatives of Ukrainian culture M. Chalyi and I. Soshenko, who supported the talented young painter and facilitated acquaintance with T. Shevchenko who live in St. Petersburg at that time. Due to efforts of the latter, V. Orlovskiy was admitted to the St. Petersburg Academy of Arts.

The thesis includes specific features of scenery works painted during study at the St. Petersburg Academy of Arts and trips abroad. O. Bogolyubov, teacher of V. Orlovskiy, painter, introduced trends of Europeans art to his students. Insight into Barbizon school during one of his trips abroad had significant effect on further artwork of the painter. Sensitivity to nature, objective honesty of its expression would become a peculiar feature of his artwork.

In addition, guidelines given by the teacher of Scenery Class, O. Bogolyubov, contributed to serious approach to sketches, deep and attentive study of nature. Result of his study was awarding the Great Gold Medal and opportunity to go to Italy for further study. In detailed study reports, V. Orlovskiy described his personal view on European art. In the light of gained academic knowledge, he critically evaluated drawbacks and achievements of new artistic trends. Impressions experienced in the beginning of his artistic journey would be brightly implemented in his works of the late period.

The author discovers stylistic elements of the painter used during St. Petersburg period. A dominant of Orlovskiy's artwork became a sunny idyllic village landscape, which includes a genre element where image of peasants had mainly staffage character. Works of this period are characterized by some idealization that shows adherence of the painter to academic postulates. His works do not have social meaning. Head motif is harmonious existence of the human in nature, wide palette of beauty of the environment. It should be noted attention of the painter to nature sketches, objectiveness in images of nature motives. The St. Petersburg period was time of career progress for the painter: he was awarded Professor's, Academician's degree, and chaired a Landscape Class of the Academy of Arts and became a member of its Council.

The thesis characterizes artistic and educational processes that took place in Kyiv of the mid-to-late XIX – early XX century. Cultural life of the city became more active at that time. Artistic educational institutions, in particular, Murashko Kyiv Painting School, Kyiv Artistic School where leading Kyiv painters taught were founded. Exhibition life revived, Kyiv Society of Art Exhibitions was founded, and the first Kyiv Art, Industry and Science Museum was opened. An important role in art processes was played patrons of arts and collectors. Publishing business was developing. Its significant part is taken by cultural and art periodicals. Music and dramatic art was being formed.

The author analysed and systematized artistic legacy of the painter. Basing on detailed art review of Orlovskiy's artistic legacy innovations in artistic devices of expression in works of the second Kyiv period. The author studied art and stylistic features of his sceneries, stated withdrawal from the academic style to open air painting. Composite skills, light-and-dark and aerial perspectives, refined coloration of tones create an illusion of vividness and reality in sceneries of the late artwork period. Striking dynamic brushstrokes easily generate a form by coloristic aids. Painting freedom, plastic form, sketch incompleteness underline distinctiveness of the painted moment in the nature. Independency from academic

guidelines makes painter's style free, unbiased. He feeds back – first impressions from painting of the Barbizon school.

Significant attention is drawn to works exhibited in Ukrainian museums. After the painter came back to Kyiv, stylistics of his works considerably evolved from academic conventions to realistic painting of the nature. In his sceneries, the painter implemented an emotional image of landscapes. He was interested in various highlights, complex transient states of the nature. Theme range of his works was wide. With similar high professionalism, the painter produced sun-drenched wheat lands, rivers, and lakes that reflected sundown or thunderstorm clouds, marine at different time of a day or a year. His legacy includes epic panoramas, intimate landscape motives, and a considerable number of sketches that can be deemed as works by their completeness.

Scientific relevant of the research is that life and artistic journey of V. Orlovskyi was comprehensively studied for the first time, complex art analysis of painter's artistic legacy was made; effect of European trends, in particular, the Barbizon school on stylistics of works painted during the Kyiv artwork period (1886–1912) was studied; unknown work of the early period In Alupka (1864) was introduced; two preliminary drawings from UNAM were attributed.

Practical significance of the thesis lies in extension and systematization of data on life and artistic journey of V. Orlovskyi. Data of the thesis can be used in theoretical researches in the fields of History of Ukrainian Art, in museum and scientific researches, development of educational programs and guidelines, in lecture courses in History of Ukrainian Art of the Mid-to-late XIX – Early XX Century.

Key words: Volodymyr Orlovskyi, Ukrainian landscape genre, Barbizon school, academism, realistic trend.

Список публікацій Філімонової А. С.

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Філімонова А. Умови професійного становлення художника-пейзажиста В. Д. Орловського // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ : НАОМА, 2012. Вип. 19. С. 237–246
2. Філімонова А. Перший київський період життя художника-пейзажиста Володимира Орловського // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ : НАОМА, 2013. Вип. 21. С. 185–190
3. Філімонова А. Пенсіонерська поїздка пейзажиста Володимира Орловського // Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. 2013. №2 (37). С. 39–44
4. Філімонова А. С. Творчість В. Орловського періоду навчання у Петербурзькій академії мистецтв // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ. 2015. Вип. 3. С. 64–67
5. Філімонова А. С. Творчість пейзажиста Володимира Орловського у 70-ті роки XIX століття // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ. 2016. №1. С. 90–99
6. Філімонова А. С. Стилiстичні новації у творчості В. Орловського 1880-1910 років // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. Вип. 4. С. 120–124.

Статті у наукових виданнях України,

які включені до міжнародних наукометричних баз даних

7. Філімонова А. С. Мистецькі освітні заклади Києва другої половини XIX ст. // Парадигма пізнання: гуманітарні питання : наук. журн. Київ, 2015. №1(4). С. 121–129.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Філімонова А. С. Діяльність В. Орловського на тлі мистецьких подій 70-90-х років XIX століття // Наука і життя: сучасні тенденції, інтеграція у світову наукову думку : матеріали дев'ятої Міжнарод. наук.-практ. інтернет-конф., 23–25 трав. 2013 р. Київ, 2013. С. 42–46.
9. Філімонова А. Участь В. Орловського в процесах становлення художньої освіти у Києві другої половини XIX століття // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XIV Міжнарод. наук.-твор. конф. студентів та аспірантів. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 20–21 берез. 2014 р. Харків, 2014. С. 63–65.
10. Філімонова А. С. Розвиток російського пейзажу другої половини XIX ст. та вияв новаторських досягнень жанру у творчості В. Орловського // Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна : матеріали міжнарод. наук.-практ. конф. Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва, 4 черв. 2014 р. Київ, 2014. С. 154–155.
11. Філімонова А. С. Становлення творчої манери В. Орловського періоду пенсіонерської поїздки в Італію // Актуальні питання сучасної науки : матеріали міжнарод. наук.-практ. конф., 24–25 жовт. 2014 р. Київ, 2014. С. 132–134.
12. Філімонова А. С. Кримські пейзажі у творчості В. Орловського // Другі Платонівські читання : тези доп. Всеукр. наук. конф. Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури, 29 листоп. 2015 р. Київ, 2015. С. 21–22.

13. Філімонова А. С. Мариністика у творчості В. Орловського // Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства : тези і матеріали доп. Всеукр. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури, 22 квіт. 2016 р. Київ, 2016. С. 101.
14. Філімонова А. С. Пейзажі В. Орловського другої половини 1880–1890-х років // Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності : тези і матеріали доп. Всеукр. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури, 25–28 квіт. 2017 р. Київ, 2017. С. 139.
15. Філімонова А. С. Київські краєвиди в живописі В. Орловського. П'яті Платонівські читання : тези доп. п'ятої міжнарод. наук. конф. пам'яті акад. Платона Білецького. Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури, 25 листоп. 2017 р. Київ, 2017. С. 30–31.

ЗМІСТ

Вступ	18
РОЗДІЛ 1. Історіографія, джерельна база, методи дослідження	24
1.1. Історіографія	24
1.2. Джерельна база	35
1.3. Методи дослідження	37
<i>Висновки до 1 розділу</i>	38
РОЗДІЛ 2. Культурно-мистецьке життя в Російській імперії другої половини ХІХ століття	40
2.1. Мистецькі процеси означеного періоду	40
2.2. Становлення пейзажного жанру у Петербурзькій академії мистецтв	46
2.3. Боротьба ідей академістів та передвижників: протистояння та взаємовплив	56
<i>Висновки до 2 розділу</i>	69
РОЗДІЛ 3. Формування творчої особистості пейзажиста В. Орловського	72
3.1. Перший київський період як передумова становлення митця	72
3.2. Навчання художника в Петербурзькій академії мистецтв (1861–1868)	81
3.3. Творчість В. Орловського періоду пенсіонерської поїздки (1869–1872)	96
3.4. Стилiстичні особливості творів митця 1870-х – першої половини 1880-х років	117
<i>Висновки до 3 розділу</i>	140
РОЗДІЛ 4. Другий київський період творчості В. Орловського	143
4.1. Розвиток мистецько-освітніх процесів у Києві в другій половині ХІХ – початку ХХ століть	143
4.2. Творчість В. Орловського другого київського періоду (1886–1912)	160

<i>Висновки до 4 розділу</i>	194
Висновки	197
Список використаної літератури	201
Додаток А.	
Список статей, фото, підписи митця, список виставок, в яких брав участь В. Орловський, список творів, втрачених під час Другої світової війни	220
Додаток В.	
Список ілюстрацій	237
Ілюстрації	246

Вступ

Друга половина XIX століття означена новітніми змінами у розвитку пейзажного мистецтва. Він стає одним з найпопулярніших жанрів, що пов'язане зі світоглядними трансформаціями у бік індивідуалізму суспільного життя, а отже й пейзаж зі своєю широкою тематикою зображення відповідав найвибагливішим смакам та уподобанням глядачів. Митці-пейзажисти другої половини XIX століття стали першопрохідцями, що змінювали живописну систему. Розпочалось це з видозміни тематики. Тепер замість традиційних класицистичних ідеальних пейзажів стали зображувати на полотнах непримітні та звичні для ока природні мотиви, що стимулювало художників проникливіше працювати з натурою, а отже сприяло модифікації живописної системи: від світлотіньового живопису до пленерного.

Актуальність теми. Творчість Володимира Орловського (1842–1914) є невід'ємною складовою загального процесу розвитку пейзажного жанру другої половини XIX – початку XX століття в історії українського і російського мистецтва. Тематичне спрямування його творів має широкий діапазон – епічні й камерні ландшафти, залиті сонцем золотаві ниви й лісові галявини, зарослі ставки й безмежні морські далі. З однаковою майстерністю митець відтворював італійські і кримські краєвиди, природу центральної України й пейзажі середньої полоси Росії.

Розквіт його творчості припадає на складний період, коли Петербурзька академія мистецтв втрачає свою роль художнього гегемона й подальший мистецький розвиток відбувається у постійному протиборстві двох діаметрально протилежних напрямків, а відтак й ідеологій. Активна діяльність Товариства пересувних художніх виставок з їхнім програмним утвердженням реалістичності, народності, національної своєрідності становить серйозну конкуренцію академічним традиціям, які на той час вже не відповідають вимогам сучасних культурних та історичних процесів.

Своєрідною рисою мистецтва другої половини XIX століття було впровадження нових ідей колишніми учнями Академії. Отримані академічні навички вони намагались пристосувати або адаптувати до нових завдань.

В. Орловський також був учнем академії, про яку мріяв ще з юності і до якої прийшов тернистим шляхом. У подальшому свою творчість та педагогічну діяльність він пов'язав з Академією і досить активно протистояв Товариству передвижників. Така обставина призвела до того, що його творчість у російському мистецтвознавстві XX століття була віднесена до реакційного академізму і практично забута. Цьому значною мірою посприяв і переїзд В. Орловського в останній період життя до Києва і, відповідно, відхід від активного мистецького життя Петербурга.

За життя художник користувався значною популярністю серед публіки, його твори швидко розкуповували, а тогочасні критики писали хвалебні, й цілком заслужені відгуки про його роботи. В російській мистецтвознавчій літературі XX століття й досі він позиціонується як художник-академіст. Українські ж мистецтвознавці в його пейзажах вбачали реалістичні риси. Така неоднозначна оцінка творчості митця вимагає проведення уважного комплексного аналізу живописних полотен художника в контексті провідних тенденцій образотворчого мистецтва другої половини XIX – початку XX ст.

Творчість В. Орловського розглядалася в дослідженнях Ф. Булгакова, Н. Васильєвої, П. Говді, О. Жбанкової, О. Кисельова. Проте саме київський період творчості художника залишається практично не вивченим. Сьогодні опрацювання здобутків В. Орловського упродовж цього періоду тільки започатковано. Актуальним для вітчизняного мистецтвознавства є монографічне дослідження творчого та життєвого шляху митця, повернення його імені до історії українського мистецтва, а творчої спадщини – у контекст українського живопису кінця XIX – початку XX століття.

Зв'язок теми з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва «Мистецький простір України: минуле, сучасне,

майбутнє» та відповідно до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0117 U 002222 від 1.01.2017 р.).

Мета дослідження полягає в комплексному аналізі мистецького доробку В. Орловського, виявленні зміни стильових особливостей у пейзажах різних періодів життя.

Відповідно до мети дослідження були поставлені такі **завдання**:

- виявити та проаналізувати літературу, присвячену діяльності і творчості В. Орловського, визначити джерельну базу, окреслити методи дослідження;
- охарактеризувати основні процеси у культурному та мистецькому житті Російської імперії другої половини XIX століття;
- висвітлити специфіку становлення пейзажного жанру в Петербурзькій академії мистецтв;
- виявити характерні риси мистецького середовища Петербурга другої половини XIX ст. як провідного художнього осередку;
- розкрити умови становлення творчої особистості В. Орловського першого київського періоду (1855–1860)
- дослідити специфіку пейзажних творів митця часу навчання в Академії та пенсіонерської поїздки за кордон (1861–1868);
- висвітлити стилістичні ознаки творчості митця петербурзького періоду (1872–1886);
- охарактеризувати мистецько-освітні процеси в Києві другої половини XIX – початку XX ст.;
- дослідити новації в художніх засобах виразності у творах В. Орловського другого київського періоду (1886–1912)

Об'єктом дослідження є творча спадщина В. Орловського в контексті пейзажного жанру другої половини XIX – початку XX ст.

Предметом дослідження є життєвий і творчий шлях митця, становлення його творчої манери, стилістики й трансформації формально-образної мови різних періодів творчості.

Методи дослідження обумовлені метою і завданнями дослідження. Методологічна база дисертації має комплексний характер та базується на принципах історизму і системності. Для розв'язання поставлених завдань, а саме: реконструкції мистецьких процесів, розвитку та еволюції пейзажного жанру, характеристики творчості В. Орловського було застосовано такі методи: *аналітичний* – для вивчення рівня опрацювання обраної теми; *систематизації* – для опрацювання музейних колекцій, архівних та мистецтвознавчих джерел; *історико-культурний* – для реконструкції мистецького середовища Петербурга і Києва другої половини ХІХ – початку ХХ ст.; *типологізації* – для вивчення шляхів розвитку пейзажного жанру означеного періоду; *мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу* – для окреслення характерних рис творів митця; *порівняльний* – для визначення зміни стилістики у творчості В. Орловського. Метод *узагальнення* дав змогу сформулювати висновки щодо проведеного дослідження.

Джерельну базу дослідження становлять живописні твори та рисунки В. Орловського. Опрацьовані архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, Державного архівного фонду Національного художнього музею України, архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, а також друковані видання з фондів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України, Національної бібліотеки України ім. Ярослава Мудрого та Національної історичної бібліотеки України, бібліотечних фондів Національного художнього музею України.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що **вперше:**

- комплексно досліджено життєвий і творчий шлях В. Орловського, встановлено й уточнено важливі факти його біографії;

- розглянуто динаміку творчої еволюції В. Орловського;
- здійснено цілісний мистецтвознавчий аналіз художньої спадщини митця;
- досліджено вплив європейських течій, зокрема, мистецтва барбізонців, на стилістику творів київського періоду творчості (1886–1912);
- введено до наукового обігу невідому роботу раннього періоду творчості «В Алупці» (1864).
- атрибутовано два підготовчі рисунки з колекції НХМУ.

Уточнено:

- обставини переїзду В. Орловського з Петербурга до Києва;
- стильові тенденції творчості митця другого київського періоду;
- датування та назви окремих творів.

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження багатогранності виявів українського пейзажного жанру другої половини XIX – початку XX ст.

Практичне значення отриманих результатів дисертаційного дослідження полягає в розширенні та систематизації відомостей про життєвий і творчий шлях В. Орловського. Матеріали дисертації можуть бути використані в теоретичних дослідженнях з історії українського мистецтва, в музейній та науково-дослідній роботі, при написанні навчальних програм та науково-методичних посібників, у лекційних курсах «Історія українського мистецтва другої половини XIX – початку XX ст.».

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що вперше комплексно розглянуто творчий та життєвий шлях В. Орловського. Значну увагу приділено практично не дослідженому другому київському періоду, коли відбулись суттєві стилістичні зрушення у пейзажних творах митця. Всі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження були апробовані на 8 наукових конференціях: «Наука і життя: сучасні тенденції, інтеграція у світову наукову думку (Дев'ята міжнародна науково-практична інтернет-конференція, 23–25 травня 2013); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 20–21 березня 2014); Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна (Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 4 червня 2014); Актуальні питання сучасної науки (Київ, Молодий вчений, 24–25 жовтня); Другі Платонівські читання (Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 29 листопада 2015); Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства (Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 22 квітня 2016); Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності (Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 25–28 квітня 2017); П'яті Платонівські читання (Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 25 листопада 2017).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації оприлюднені у 15 публікаціях, 7 з них розміщено в наукових фахових виданнях, перелік яких затверджено МОН України (з яких 3 входять до переліку видань, включених до міжнародної наукометричної бази), 8 у збірниках тез та матеріалів наукових конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків (обсяг основного тексту – 188 с.), списку використаної літератури (216 поз.), списку ілюстрацій та ілюстрацій (138 од.). Додаток А містить перелік публікацій дисертантки, фото, архівні документи, перелік виставок та втрачених творів митця під час Другої світової війни; додаток В – список ілюстрацій та ілюстрацій. Загальний обсяг дисертації – 331 с.

РОЗДІЛ 1. Історіографія, джерельна база, методи дослідження

1.1. Історіографія

Творчість відомого пейзажиста В. Орловського залишається на сьогодні малодослідженою. Певною мірою це обумовлено впливом на розвиток мистецтвознавчої критики у другій половині XIX – XX століттях багатьох чинників, зокрема, соціальних, ідеологічних тощо, що й формувало відповідне ставлення до митців. З огляду на те, яку мистецьку течію представляв художник, на нього чекала й відповідна доля. В одних випадках митець ставав виразником пануючої ідеології й отримував офіційне визнання, в інших – його чекало замовчування, і врешті-решт забуття. Останнє випало на долю В. Орловського, творчість якого на довгий період була незаслужено забута.

Мистецтво В. Орловського є відображенням складних художніх процесів, пов'язаних із трансформацією академізму, які відбувались у другій половині XIX століття під впливом зміни ідеологічної мистецької парадигми. Найбільш яскраво цей процес відобразився у створенні та діяльності організації, що стала провідником нового, відмінного від офіційного академічного погляду на мистецтво та його завдань – Товариства пересувних художніх виставок. Новий мистецький курс породив бурхливі дискусії у художніх колах, що знайшло своє відображення у тогочасних теоретичних працях.

Мистецтвознавчі дослідження, присвячені непростим та суперечливим процесам другої половини XIX – початку XX століття хронологічно можна розділити на три головні групи.

До **першої** відносяться джерела, що безпосередньо пов'язані з цими подіями періоду другої половини XIX століття. Оскільки відбулося ідеологічне розділення мистецтва, то й критика так само поділилась на два табори – прибічників академістів та передвижників. Представники першого захищали класичний, традиційний погляд на мистецтво, як на провідник

краси, гармонії, ідеалу. Другі намагалися вийти за усталені канонічні правила, насаджувані Академією мистецтв. Це був період широкої полеміки між двома світоглядними системами, що знаходили втілення у різноманітних мистецтвознавчих працях, статтях, листах, коментарях тощо. Однією з центральних фігур, що трактувала дані події був відомий критик В. Стасов [173]. Він реагував практично на всі перипетії сучасного йому мистецького життя та намагався висвітлювати їх об'єктивно. До протилежного табору належав Ф. Булгаков, який був представником офіційної академічної позиції. Саме він був першим дослідником творчості В. Орловського. Його праця «Альбом русской живописи. Картины В. Д. Орловского» (1888) стала підґрунтям для інших мистецтвознавчих робіт [21]. Дослідник розглядає біографію митця включно до 1888 року. Він зупиняється на студентських роках митця, наголошує на значному впливі його вчителя, відомого пейзажиста О. Боголюбова. Також детально цитує звіти В. Орловського періоду закордонної пенсіонерської поїздки та розглядає його поступове становлення. Автор відмічає основні етапи еволюції творчості митця, подає перелік та опис основних робіт різних періодів та акцентує увагу на тому, у чийй власності знаходяться ці твори. Особливу увагу Ф. Булгаков приділив 80-тим рокам ХІХ століття, коли творчість В. Орловського досягла свого розквіту. На замовлення Академії мистецтв Ф. Булгаков мав створити серію альбомів, присвячених відомим російським живописцям. Перший альбом цієї серії був присвячений творчості саме В. Орловського, що засвідчує визнання сучасниками високого художнього рівня його творів. А в журналі «Киевская старина» (1889) була опублікована схвальна рецензія на видання альбому Ф. Булгакова [206].

У другій половині ХІХ століття творчість митця дуже часто висвітлювалась у періодичних мистецтвознавчих та культурологічних виданнях: «Пчела», «Вестник изящных искусств», «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение», «Нива», «Художественные новости» в матеріалах, присвячених експозиціям академічних виставок, на

яких твори В. Орловського завжди привертали увагу майстерністю виконання та отримували схвальні відгуки [12, 20, 22, 34, 45, 72, 100, 175, 198].

Змістовний, документально-достовірний матеріал містять листи, статті й спогади українських та російських художників й культурних діячів другої половини XIX ст., в яких відтворено різноманітні погляди на тогочасні мистецькі процеси, зокрема, шляхи розвитку живопису, боротьбу різних стильових течій і напрямків та їх взаємовпливи, аналіз творчості окремих сучасних живописців [17, 19, 69, 83, 98, 114, 115, 123, 143, 145, 164, 173, 176, 179, 200].

Діяльність Петербурзької імператорської академії мистецтв висвітлено в окремих тогочасних виданнях. Так, у 1907 році вийшов збірник, в якому наведено статuti, положення та регламентовані правила під час академічного навчання [74]. Важливу роль в процесі освіти відігравав академічний музей, оскільки тут зберігались найкращі твори випускників, зокрема ті, що отримали золоту медаль на конкурсі [73]. Дослідник Е. Старк позиціонує Петербурзьку академію мистецтв як колыску російського мистецтва, що має під собою ґрунтовні засади. З моменту заснування у 1757 році до 1870-х років академія була єдиним вищим учбовим закладом, через який пройшли всі майбутні художники й навколо якого ґуртувалося мистецьке життя російської імперії. Тільки у 1870 році виникає художнє об'єднання передвижників, що стає альтернативою єдиновладдю Академії мистецтв [172]. Вагому за фактажем інформацію подано у ювілейному довіднику Імператорської академії мистецтв, упорядкованому С. Н. Кондаковим, що складається з двох частин (історичної та біографічної) [208], де наведено інформацію про історію побутування Академії та найважливіші біографічні дані про її випускників.

До другої групи відносяться джерела двадцятого століття. У цей час у зв'язку з відповідною політичною ситуацією в країні мистецтво повинно

було мати перш за все ідеологічну спрямованість та відповідати провладним поглядам та вимогам. Логічною основою та фундаментом для радянського мистецтва стало соціально спрямоване мистецтво передвижників. Відповідно мистецтвознавці найбільше уваги приділяли аналізу та дослідженню саме цього мистецького явища. З'являються монографії, альбоми, статті, присвячені окремим майстрам-передвижникам, їх діяльності, створенню Товариства тощо. Академічне мистецтво проголошувалось реакційним, практично забороненим, і тому залишалось поза увагою, або нещадно критикувалось.

Значну цінність для розуміння загальних мистецьких процесів означеного часу становлять фундаментальні дослідження провідних мистецтвознавців. Зокрема, у дослідженні Б. Асаф'єва «Русская живопись. Мысли и думы» (1966) висвітлюються основні процеси у російському мистецтві другої половини XIX – початку XX століття та їхні зв'язки з художньою культурою [5]. Проблеми розвитку художньої культури у Російській імперії розглянуто відомим мистецтвознавцем Г. Стерніним [150, 151] та у колективних збірниках [149]. Мистецькі процеси на прикладі творчості провідних митців досліджував А. Ефрос у книзі «Два века русского искусства» [207]. Загальні питання теоретичного плану, що стали допоміжними в опануванні формального аналізу творів висвітлені у працях В. Власова та М. Волкова [27, 28, 29, 30].

Окрему увагу приділено зв'язкам мистецтва Російської імперії з європейськими традиціями. Відомий дослідник Д. Сараб'янов у монографії «Русская живопись XIX века среди европейских школ» (1980) розглядає процеси, що відбувалися у російському і західноєвропейському мистецтві, їхні шляхи розвитку, перетини та розбіжності [167]. Окремо він зупиняється на формуванні творчого методу реалізму в контексті різних світоглядних позицій російського, французького та німецького мистецтва. У монографії «Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века»

Г. Стернін також розглядає взаємозв'язки та взаємовпливи російського і західноєвропейського мистецтва [174]. Автор акцентує увагу на взаємовідносинах між передвижництвом і академізмом та відтворює значні бурхливі події тогочасного художнього життя. Жанрову специфіку впливів французького мистецтва на російське у другій половині XIX ст. вивчала О. Нестерова [125].

Художня освіта відігравала значну роль в розвитку мистецтва. У книзі «Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века» (1967) Н. Молевої та Е. Белютіна розглянуті явища, що відбувались у художній освіті [122]. Саме у цей період Академія мистецтв, яка залишалась центром професійного навчання, в ідеологічному плані перестала бути монополістом через альтернативну діяльність Товариства пересувних художніх виставок. Автори розглядають діяльність Академії з метою повернення свого непорушного іміджу, що в результаті призвело до значної трансформації академічної системи на рубежі XIX–XX століть – часу, коли протистояння між академістами та передвижниками втратило свою гостроту (оскільки почали з'являтися нові авангардні течії) і представники останніх увійшли до викладацького складу Академії. Вплив передвижників на національні школи на території Російської імперії розглянуто у дослідженні Н. Єзерської [57]. Праця Е. Гордона присвячена окремому питанню академічної освіти, а саме педагогічній системі П. Чистякова, що відрізнялась від усталених методів викладання в Академії мистецтв [41]. Цікавим фактом навчання був обов'язковий етап – копіювання в Ермітажі [116].

Фундаментальний каталог виставки у двох томах віддзеркалює двохсот двадцяти п'ятирічну діяльність Академії [48], відтворено історичний екскурс її існування [11, 68], наголошено на навчально-методичній базі науково-дослідницького музею [124]. Окремі публікації присвячено зв'язкам Академії із зарубіжжям та внеску Петербурзької академії мистецтв в організацію відділів російського мистецтва для участі у Всесвітніх виставках [14, 99].

Важливим аспектом в розумінні мистецьких процесів другої половини XIX ст. є публікації присвячені академічній кризі 1880-х років та взаємовідносин із Товариством пересувних виставок [18, 155]. Питання традицій та новацій в академічному живописі розглянуто в публікаціях Е. Гордона та О. Нестерової [40, 42, 125].

Жанр пейзажу отримав найширший розвиток нарівні з провідними історичним та портретним жанрами. Дослідниця Ф. Мальцева у монографії «Мастера русского реалистического пейзажа. Очерки», розділяючи мистецтво другої половини XIX століття на реалістичне та академічне, зауважує на тому, що представники консервативного мистецтва у 1870-ті роки створюють роботи найбільш близькі до реалістичної естетики [109, 110]. Автор розглядає творчість В. Орловського як одного із представників академічного кола. Вона відмічає, що митець, будучи представником академічного мистецтва, часто створював полотна зі сценками селянського життя та побуту, які зазвичай йому не вдавалось правдиво відтворити. Також автор зазначає, що не дивлячись на навчання під керівництвом О. Боголюбова, який акцентував увагу своїх учнів на новаторських досягненнях представників французької барбізонської школи, на живописній системі В. Орловського це не сильно позначилось і не змогло оживити та вдосконалити його творчий метод.

До найвагоміших російських досліджень цього періоду, присвячених пейзажному жанру слід віднести роботу О. Федорова-Давидова «Русский пейзаж XVIII – начала XX века», де розглядаються шляхи розвитку російського пейзажу другої половини XIX століття [186]. Автор відмічає поступову зміну пластичних методів на тлі нового розуміння природи та місця людини у ній. Історичні екскурси розвитку пейзажу, специфіки жанру розглядаються в узагальнюючих працях з історії мистецтва, а також у авторів К. Богемської та Н. Калітіної [16, 76, 77, 82, 134].

Дослідниця К. Сазонова є автором чи не єдиної, на той час, в російському мистецтвознавстві монографічної статті про В. Орловського у

збірнику «Російське мистецтво. Начерки про життя і творчість художників» [163].

Окремо слід зупинитись на дослідженнях *українських мистецтвознавців*. Зокрема, Н. Яворська у своїй статті «Академия художеств и художественное образование на Украине во второй половине XIX века» розкриває тісні зв'язки Академії мистецтв та її випускників із закладами освіти на Україні у XIX столітті [209]. Автор прослідковує як формується освітній процес в Україні, який вплив мають на нього представники російського мистецтва. У публікаціях П. Говді розглядається вплив передвижництва на українське мистецтво [38, 39].

Вище вже зазначалось, що у радянський період перевага надавалась вивченню перш за все спадщини передвижників, а отже, мистецтво В. Орловського, як представника академічних кіл, сприймалося як реакційне і на певний час опинилося поза увагою мистецтвознавців. Тільки у другій половині XX століття з'являються нові дослідження творчості митця.

Хронологічно до цього періоду належить архівний документ «Биография Профессора Орловского Владимира Донатовича» написана дочкою митця О. Пимоненко [214]. У ній згадуються маловідомі дитячі роки митця, його захоплення малюванням та непрості відносини з батьком через його бажання займатися мистецтвом професійно. Окрім цього, дочка художника розповідає про їхній переїзд до Києва у 1887 році. Саме цей період творчої діяльності митця є малодослідженим і відомості з архівного документу заповнюють певні лакуни біографії митця.

Творчість В. Орловського коротко анотовано М. Безхутрим та Я. Затенацьким у розділі, присвяченому пейзажу в «Історії українського мистецтва» [9]. Монографічна праця П. Говді «Володимир Донатович Орловський. 1842–1914» знову привернула увагу до особистості та творчості В. Орловського [31]. Автор також зупиняється на біографії митця, згадує про подорож митця за кордон. Аналізуючи його пейзажі, П. Говдя наголошує на

тому, що В.Орловський – перш за все реаліст, якого лише частково торкнулись академічні вимоги. В альбомі висвітлюється педагогічна діяльність митця та вперше, хоча й побіжно, згадується київський період творчості. Так само, на відміну від російських, українські мистецтвознавці В. Шпак та Я. Затенацький позиціонують В. Орловського як художника-реаліста [205, 215].

У книзі «Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX–начало XX века» Н. Асеєвої згадується творчість В. Орловського в контексті українсько-французьких зв'язків [6]. Автор зазначає, що він був одним із відкривачів барбізонської пейзажної школи живопису, хоча пленерний живопис залишився для нього практично неосягненим. Як і інші дослідники, Н. Асеєва аналізує закордонні пенсіонерські звіти митця, та відзначає, що теоретично В. Орловський сприйняв досягнення представників барбізонської школи, але на практиці не зміг втілити, хоча в подальшому передав цей досвід своїм студентам. Загалом вона відносить митця до представників російського романтичного пейзажу, підкреслює його близькість до І. Шишкіна у створенні величних образів природи та Ш.-Ф. Добіньї за створення життєствердних, оптимістичних монументальних образів.

Третя група представлена дослідженнями, що презентують погляди сучасних дослідників, в яких відсутня обмежена однобічність. За часи незалежності в українському мистецтвознавстві відбулася поступова реабілітація забутих чи заборонених тем і майстрів.

У загальних працях з історії розвитку російського пейзажу Ф. Мальцевої «Мастера русского реалистического пейзажа», В. Маніна «Русский пейзаж», Н. Маркової «Пейзаж в русской живописи – от классицизма до символизма» твори В. Орловського згадуються лише побіжно [108, 112, 113].

У книзі «Русский пейзаж» В. Манін намагається відновити незаслужено забуту славу В. Орловського [112]. Автор виділяє здатність митця створювати масштабні складні панорамні композиції, підкреслює, що продовжуючи академічні традиції, він водночас продемонстрував і приклади плернерного живопису.

У ґрунтовній статті «Академия художеств и передвижники» А. Верещагіна намагається об'єктивно розглянути взаємовідносини між двома протилежними мистецькими таборами: причини розколу, зусилля об'єднатися зі сторони академічних кіл, відмову передвижників від проведення сумісних виставок, посилення конфронтації та вичерпання конфлікту в кінці ХІХ століття у зв'язку з появою нових різноманітних напрямів, шкіл, течій [24, 25]. Короткий огляд творчого шляху подано у виданні Н. Васильєвої «Володимир Орловський», яке доповнене значним ілюстративним рядом [26].

Серед *українських мистецтвознавців* Л. Савицька у монографії «На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы» розглядає ті кардинальні зміни, що відбувалися в українському мистецтві на рубежі ХІХ – ХХ століть [159]. Ці процеси цілком вписуються у західноєвропейський хід розвитку мистецтва, означений трансформацією та створенням абсолютно нової художньої мови. У цей короткий період відбувається переорієнтація художніх шкіл, застосування нових методів викладання, активізується виставкове життя, що створює цільну картину нового мистецького простору.

У дослідженні «Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції» Р. Шмагало звертає увагу на художні освітні процеси, розділяючи їх на три періоди [204]. Автор представляє унікальні документи про маловідомі гуртки, студії, школи, училища тощо, які формували мистецьке середовище цього періоду.

Ґрунтовним дослідженням з питання мистецької освіти в Україні є монографія О. Сторчай, присвячена викладанню художньо-мистецтвознавчих

дисциплін у Київському університеті Св. Володимира 1834–1924 років [177]. Авторка вперше розглядає історію викладання живопису, архітектури та створення кафедри теорії та історії мистецтва і процеси, що формують тло, на якому відбувається зародження мистецької освіти у Києві. Мистецькій освіті в Україні присвячені публікації Д. Дороніної, І. Красюк, І. Малиніної [53, 96, 107].

Нова хвиля зацікавленості творчістю В. Орловського відноситься до 2000-х років. Зокрема, його ім'я згадується у четвертому томі нового видання «Історії українського мистецтва» [148]. Проте представлену тут одну з найвідоміших робіт митця «Затишшя» відтворено у дзеркальному відображенні й спотворено у кольоровій передачі, а картину «Хати в літній день» взагалі презентовано як твір С. Васильківського.

Мистецтвознавець О. Жбанкова є автором фундаментального альбому «Володимир Орловський (1842–1914). Микола Пимоненко (1862–1912)», виданому з нагоди проведення персональних виставок митців, в якому вперше у повному обсязі презентовано колекцію їхніх творів з НХМУ [32]. Автор виділяє романтизовану направленість творів В. Орловського, яка поєднується з новою естетикою, що привніс з собою реалізм. Аналізуючи полотна митця, О. Жбанкова виділяє різні періоди його творчої еволюції, основні сюжети, зміни у живописній системі.

У 2008 році студенткою НАОМА Т. Лимар була написана дипломна робота «Пенсіонерство В. Д. Орловського», в якій висвітлено відповідний етап становлення художника [103]. Автор намагається через звіти митця визначити його відношення до західноєвропейського мистецтва та до завдань пейзажу. Аналізуючи роботи різних років, Т. Лимар наголошує на поєднанні реалістичних пошуків з міцною академічною базою.

Невідомі біографічні дані з сімейного архіву наведено в книзі М. Грузова «Дещо з родоводу. Пам'ять», який був нащадком В. Орловського [44].

В кінці 2013 року в московській галереї «ДАЕВ-33» відбулась виставка маловідомих робіт В. Орловського з приватних колекцій. Документи з російських архівів, каталог посмертної виставки 1916 року, візуальний ряд творів митця представлено у виданні О. Кисельова «Владимир Орловский. К 170-летию со дня рождения», яке було приурочено до відкриття виставки [89].

Документально-біографічну інформацію подано в публікації Л. Міляєвої «З архіву Володимира Донатовича Орловського» [120]. У ній, зокрема, розгорнуто представлено петербурзький та київський періоди життя художника: навчання в Академії, пенсіонерські звіти, отримані нагороди та звання, окремі листи до керівництва Академії, творчі поїздки, участь у виставках тощо. У публікаціях Л. Міляєвої матеріалів з російських архівів «Архівні справи С. Васильківського й І. Похітонова», «Шевченко, його друзі та шанувальники в архівах Товариства заохочення художників Санкт – Петербурга» розкрито невідомі біографічні факти петербурзького періоду творчості В. Орловського [119, 121].

Окрему групу джерел становлять публікації у періодичних виданнях. Здебільшого вони висвітлюють окремі аспекти, але саме тут можна знайти невідомі раніше факти. У них розглядаються полемічні питання, висловлюються найновіші версії, розкриваються архівні знахідки. Інформація стосовно творчості окремих митців та культурного життя у Києві висвітлена у статтях О. Денисенко [50], О. Жбанкової [59, 60], Т. Павлової [132], С. Папети [133], Л. Савицької [157, 158, 160, 161], Л. Толстової [180, 181, 182].

Уявлення про музейні колекції України, де зберігаються твори художника та його сучасників, надають ілюстровані альбоми [185, 203]. Джерелом інформації про творчість митця також є електронні ресурси [105, 129, 130, 131, 152, 154, 189].

1.2. Джерельна база

Джерельну базу дослідження становлять живописні твори та рисунки В. Орловського, а також теоретичні мистецтвознавчі дослідження та архівні документи.

Візуальну частину джерельної бази становлять живописні твори та рисунки В. Орловського із зібрань художніх музеїв України, а саме: Бердянського художнього музею ім. І. І. Бродського, Дніпропетровського художнього музею, Запорізького художнього музею, Національного художнього музею України (Київ), Національного музею Тараса Шевченка (Київ), Одеського художнього музею, Полтавського художнього музею ім. М. О. Ярошенка, Сумського художнього музею ім. Н. Х. Онацького, Харківського художнього музею, Херсонського художнього музею ім. О. А. Шовкуненка, Хмельницького обласного художнього музею, а також інших музейних збірок та приватних колекцій.

Важливе місце серед джерел дослідження посідають архівні документи. Зокрема, це архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, які засвідчують дружні взаємини між В. Орловським та Т. Шевченком. Спогади доньки художника, Олександри Пимоненко, представлені в архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Не менш вагомими серед джерел дослідження є друковані видання. Значний пласт інформації про виставкову діяльність у Києві наприкінці ХІХ століття віднайдено в бібліотечних фондах Національного художнього музею України, зокрема, в дореволюційних каталогах виставок. Цікаву оцінку творчості В. Орловського залишили його сучасники в дореволюційних періодичних виданнях «Пчела», «Вестник изящных искусств», «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение», «Нива», «Художественные новости», «Киевская старина» та ін. Великий обсяг фактологічного матеріалу з історії та теорії мистецтва міститься в друкованих виданнях з фондів

Відділу бібліотечних зібрань та історичних колекцій і Відділу образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАНУ, Національної бібліотеки України ім. Ярослава Мудрого та Національної історичної бібліотеки України. Серед них дослідження А. Верещагіної (2007), З. Лильо-Откович (2007), Ф. Мальцевої (1999), В. Маніна (2001), Н. Маркової (1999), Н. Молевої (1967) та Е. Белютіна (1967), Л. Савицької (2003), К. Сазонової (1971), Д. Сараб'янова (1980), Г. Стерніна (1984), О. Сторчай (2009), Р. Шмагала (2005) та інших. Відомості про твори В. Орловського, втрачені під час Другої світової війни, отримано з видання «Каталог произведений Киевского музея русского искусства, утраченных в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.: (живопись, графика)». Серед найвагоміших джерел, в яких подано аналіз творчого та життєвого шляху В. Орловського, варто виділити монографічні праці Ф. Булгакова (1888), П. Говді (1968), О. Жбанкової (2006), Н. Васильєвої (2006).

Важливою складовою джерельної бази дослідження стали друковані видання, що містять інформацію з російських архівів. Публікації Л. Міляєвої «З архіву Володимира Донатовича Орловського» (2006), «Архівні справи С. Васильківського й І. Похітонова» (2007), «Шевченко, його друзі та шанувальники в архівах Товариства заохочення художників Санкт – Петербурга» (2014) розкривають біографічні факти петербурзького періоду творчості митця. Найповнішу добірку архівних документів представлено у виданні О. Кисельова «Владимир Орловский. К 170-летию со дня рождения» (2013). Історію родоводу, обставини особистого життя художника репрезентовано у книзі його нащадка М. Грузова «Дещо з родоводу. Пам'ять» (2009).

Невіддільним джерелом дослідження стали інтернет-ресурси, які репрезентують творчий спадок В. Орловського. Зокрема, це сайти музеїв, в яких зберігаються твори митця.

1.3. Методи дослідження

Методи дослідження обумовлені метою і завданнями дослідження. Методологічна база дисертації має комплексний характер та ґрунтується на принципах історизму й системності. Для вирішення поставлених завдань, а саме реконструкції мистецьких процесів, розвитку та еволюції пейзажного жанру, характеристики творчості В. Орловського було застосовано такі методи:

аналітичний – дозволив виявити рівень розробленості даної теми, прослідкувати відношення та розуміння творчості митця як сучасних йому художніх критиків та колег-митців, так і дослідників-мистецтвознавців наступних поколінь;

систематизації – став у найбільшій нагоді під час опрацювання музейних колекцій, а також архівних та мистецтвознавчих джерел;

історико-культурний – дав змогу всебічно вивчити процес розвитку образотворчого мистецтва, а також надався для реконструкції мистецького середовища Петербурга та Києва другої половини ХІХ – початку ХХ ст.;

структурно-типологічний та фактологічно-описовий – уможливили характеристику шляхів розвитку пейзажного жанру означеного періоду.

Серед наукових методів та підходів до аналізу розвитку та інтерпретації творчості В. Орловського, а саме, для окреслення типових рис творів митця, визначення формування певної стилістики, звернення до характерних тем і мотивів у різні періоди його творчості основним вбачається *метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу*.

Порівняльний метод був застосований для визначення змін у стилістиці творчості В. Орловського, що дало змогу наочно продемонструвати відхід митця від академічних постулатів та наближення до барбізонців в останній, київський період життя і творчості.

Метод узагальнення дав змогу сформулювати висновки щодо проведеного дослідження.

Висновки до 1 розділу

На основі проведеного аналізу літературних та архівних джерел можна констатувати певні висновки щодо ступеня розробленості означеної теми.

Творчість В. Орловського привертала до себе увагу як за життя митця, так і в наступні століття. Проте на сьогодні відсутнє систематизоване комплексне її дослідження з позицій сучасної неупередженої наукової думки, в якому цілісно й об'єктивно були б висвітлені всі періоди творчого шляху митця та визначені стилістичні ознаки, притаманні його творам різних часів. Монографічні дослідження, присвячені В. Орловському, висвітлюють окремі періоди його творчості або досить оглядово, без належної глибини наукового аналізу, відтворюють його життєвий і творчий шлях. У загальних мистецтвознавчих працях теоретичного спрямування творчий доробок митця згадується побіжно. Привертає увагу неоднозначність характеристик художньої спадщини В. Орловського, як за його життя, так і в наступні часи, що вимагає комплексного порівняльного аналізу авторської манери митця в різні періоди його творчого життя.

Особистих матеріалів В. Орловського, що розкривали б різні аспекти його життя і творчості в Україні не збереглося. Після 1917 року багато сімейних документів було знищено його донькою О. Пимоненко, щоб приховати дворянське походження. Вдруге сімейний спадок постраждав у 1941 році, коли палав Хрещатик і будинок О. Пимоненко на Інститутській сгорів. Тому дуже цінними є публікації, в яких наведено архівні документи чи особисті спогади його сучасників.

Джерелами дослідження слугують насамперед пейзажні твори В. Орловського й роботи різних періодів його творчості, які найяскравіше презентують творчу манеру митця, його тематичні уподобання, стилістичні новації упродовж творчого шляху.

Методи дослідження обумовлені метою й завданнями цієї роботи. Методологічна база дисертації має комплексний характер та базується на

принципах історизму і системності. У процесі розвідки було застосовано методи: аналітичний систематизації, історико-культурний, порівняльний, типологізації. Особливу увагу приділено мистецтвознавчому образно-стилістичному аналізу.

Застосована методологічна база дала змогу ґрунтовно проаналізувати провідні тенденції творчості В. Орловського у контексті розвитку пейзажного живопису другої половини ХІХ – початку ХХ століття.

РОЗДІЛ 2. Культурно-мистецьке життя в Російській імперії другої половини XIX століття

2.1. Мистецькі процеси в Росії означеного періоду

Перш ніж вступити до Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі В. Орловському довелось пройти тернистий шлях. Але саме ці сім років навчання (1861–1868) стали міцним фундаментом для подальшого творчого розвитку молодого митця. Слід зазначити, що він потрапив до Академії мистецтв у досить бурхливий для неї період. Народження відомої книги М. Чернишевського «Этические отношения искусства к действительности» (1855), знаменитий «бунт чотирнадцяти» 1863 року та, як результат, створення Петербурзької артілі художників у цьому ж році, прообразу майбутнього Товариства пересувних художніх виставок, що було створене у 1870 році, його непрості стосунки з Академією мистецтв – ці події та багато інших створювали своєрідну, надзвичайно інтенсивну мистецьку атмосферу в Російській імперії, й, насамперед, у Петербурзі.

Друга половина XIX століття для російського мистецтва ознаменована глобальними змінами. Їхнім каталізатором стали події у соціальній, політичній, ідеологічній, фінансовій, світоглядній сферах тощо. Однією з головних характерних рис тодішніх змін стала безпрецедентна динамічність життя, його прискорення, порівняно з минулими епохами. Це був результат модернізації у техніці, транспорті, науці, медицині, появи нових технологій – люди освоювали у своєму житті та побуті такі речі, які важко було уявити на початку XIX століття. Ознаками цього періоду є стрімкий розвиток, зміни, трансформації, швидкість тощо.

Європейські революційні події XIX століття позначилися на розвиткові багатьох країн Європи. Їхній відгомін став відчутним і в суспільних процесах Російської імперії. Після смерті Миколи I у 1855 році до влади прийшов Олександр II. Його правління упродовж перших шести років мало яскраво

ліберальне забарвлення: послаблення цензури, скасування кріпацтва тощо. І саме в цей час відбувалось формування нового покоління на, нехай часткових, засадах свободи. У житті країни в цей час вагому роль почали відігравати різночинці – середня ланка між діаметральними протилежностями: всемогутнім «верхом» і пригніченим «низом» суспільства. Політичним кредо різночинців було служіння народові – до нього вони ставилися як до молодшого брата, якого слід вивести зі стану пригніченості та нещастя. Проте навіть знамените «ходіння в народ» свідомої інтелігенції задля просвітництва часто зустрічало не розуміння, а спротив. Однак все ж відбувалося зростання суспільної самосвідомості, порушувались питання прав особи. «Проте, як виявилось, поступ був радше видимий, ніж реальний. Жоден цар-реформатор не міг довго йти ліберальним курсом» [49, с. 836].

Однією з найважливіших подій російської дійсності другої половини XIX століття, котру повсякчас обговорювали, зокрема й у мистецьких колах, була відміна кріпосного права 1861 року, на яку покладали великі сподівання, але остаточно, як відомо, цю проблему не було знято. Формальне звільнення без надання селянам землі, на якій вони могли б працювати, не знищило рабства, а тільки трансформувало його у сучасніші форми.

XIX століття – це час зміни цінностей, епоха матеріалізму, позитивізму, наукової і технічної революції. Влада науки й технічного прогресу у XIX столітті прийшла на зміну владі монарха та релігії. «Хоча здійсненні тоді наукові відкриття, можливо, не мали такої фундаментальної ваги, як відкриття Коперника, Ньютона чи Ейнштейна, на карті з'явився цілий новий континент знань. Наука була на передньому краї потреб суспільства. Найвидатніші вчені працювали в таких царинах, як фізика, хімія, медицина та біологія, – передусім Фарадей, Менделєєв, Пастер, Мендель, Герц і Дарвін. Потрібно було б рахувати не десятками чи сотнями, а тисячами, називаючи бодай найголовніші відкриття та винаходи» [49, с.815]. Такі трансформації у тогочасному житті позначилися й на характері мистецтва тих часів (новітні технічні досягнення проникають у мистецькі

твори, як, наприклад, залізниця в романі Л. Толстого «Анна Кареніна»). Якщо раніше художні стилі існували упродовж кількох століть, як, наприклад, ренесанс (XIII–XVI ст.) чи бароко (XVII ст.), то тепер внаслідок суспільних змін часовий відлік для художніх напрямів зменшується до кількох десятиліть, а в XX столітті швидкість стильових змін зростає у рази.

Однією з центральних філософських течій цього часу стає матеріалізм. Головним постулатом цієї теорії було твердження, що матерія є первинною й не потребує оживлення духом. Подібні ідеї, що перегукувалися з науковими дослідженнями, вели до відходу від релігії. Вважалося, що за допомогою науки людина зможе зрозуміти й пояснити всі приховані таємниці буття (популярними стають ідеї втручання в природу, що яскраво ілюструє постать Базарова в романі І. Тургенєва «Батьки і діти»). Такі настрої мали колосальний вплив не тільки на вузьке коло науковців, але й на суспільне життя та культуру.

Мистецтво з давніх-давен було виразником передусім духовного життя, воно сповнювалось енергією природи, яка була сакральним, божественним змістом буття. Однак у XIX столітті таке розуміння сутності мистецтва зазнає суттєвих змін. Духовне таїнство, натхнення мінливих та жаданих муз, містичність буття – на заміну цьому прийшов прагматичний, практичний, аналітичний погляд на життя. Місце Творця посіла людина, але це вже не було тим позитивним ренесансовим сприйняттям людини як найголовнішого творіння, як вмістилища духовності. Зникає головний герой у його класичному розумінні. У мистецтві (теми минулого не відповідали новій картині буття) це призвело до порожнечі, яку слід було заповнити, і місце героя посів сам художник, який власними творами мав вносити зміни у навколишній світ. Митець – це, насамперед, носій месіанських ідей, його твори – наочна проповідь, яка сприяє духовному очищенню та переродженню людини. Схожі думки висловлював Ф. Васильєв у листі до І. Крамського: «Якщо написати картину, у якій лише зображено це блакитне повітря та гори, без жодної хмаринки, і передати це так, як воно у природі,

то, я впевнений, злочинний задум людини, що дивитиметься на цю картину, повну благодаті та безкінечного торжества і чистоти природи, буде відкладений і виявиться у всій своїй ганебній наготі» [115, с. 505].

Основною програмою світобачення митців другої половини XIX століття було тверде переконання, що мистецтво не має залишати поза увагою соціальну дійсність. Таким чином, мистецтво, втративши минулі ідеали в релігії та монархах, само звернулося до етичних питань та шляхів їхнього вирішення. У цей час художні твори стають рупором, трибуною, виразником найбільш хвилюючих соціальних ідей. Якщо мистецтво XVIII століття було прерогативою знатних та заможних людей, бо саме вони були основними замовниками та поціновувачами художніх творів, то з середини XIX століття у цій доволі замкненій системі відбуваються суттєві зміни.

Митці починають наполегливо цікавитись пересічною людиною, якою вона є насправді, без прикрас, вони намагаються якомога ширше досягнути ті явища, які раніше перебували на периферії мистецького світогляду, а відтак розповсюджувати поле своєї діяльності на якомога ширші верстви населення. Якщо митці першої половини XIX століття здебільшого цікавилися видатними людьми («Портрет О. Пушкіна» О. Кіпренського), то в другій половині об'єктом їхньої уваги стають найрізноманітніші постаті (наприклад, І. Рєпін цікавиться як представниками інтелігенції, пишучи портрет Л. Толстого, так і представниками з народу «Мужичок з наврочливим оком»). Одним з найважливіших принципів «стало устремління зробити зі свого мистецтва дзеркало навколишньої дійсності, в якому глядач зміг би побачити всі страждання приниженої людини, проїнятися співчуттям до неї і захотіти змінити існуючий порядок речей» [90, с. 36]. Промовистими ілюстраціями цього твердження є роботи «Хресний хід у Курській губернії» І. Рєпіна, «Нерівний шлюб» В. Пукирева, «Земство обідає» Г. Мясоєдова, в яких гостро підкреслені актуальні суспільні проблеми того часу. Завдяки правдивому показу митцями суспільних виразок, ці картини стали своєрідними візитівками російського мистецтва другої половини XIX століття. Вислів

«якщо мистецтво існує, то воно повинно приносити користь, або ж заняття ним – річ безглузда» стало гаслом для багатьох тогочасних митців [90, с. 37].

Нова мистецька ідеологія потребувала й нового формального втілення, яким вперше став не стиль, а творчий метод – реалізм, до якого на різних етапах додавалися уточнення, як от: критичний реалізм, соціалістичний реалізм, гіперреалізм тощо.

Варто наголосити, що, по-перше, реалізм – це спадкоємець минулого, пов'язаний з лінією розвитку мистецтва, яка бере свій початок ще з Ренесансу. По-друге, реалізм – це мистецтво, що перебуває на грані між минулим та новим мистецтвом ХХ століття. Остаточною межею тут був імпресіонізм – найвищий пік реалізму. Насправді ж реалістичним є мистецтво будь-якої епохи – адже воно завжди відображує певну дійсність, але дійсність внутрішнього світу, намагаючись виявити насамперед духовний сенс. Оскільки у другій половині ХІХ століття відбулися зміни у розумінні самої дійсності, то водночас змінився й головний об'єкт уваги митця – тепер ним стала напружена соціальна атмосфера.

Мистецтво минулих століть в своїй основі несло ідеї вищого порядку, які часто були недосяжними, – божественні, міфологічні, героїчні тощо. «„Вічних“ тем та героїв в російському живописі цього часу майже немає» [167, с. 123]. В другій половині ХІХ століття його цікавить сучасність у широкому розумінні, котра є надзвичайно мінливою, непередбачуваною та нестійкою. Реалізм як її виразник став апогеєм прагнення до ілюзорної схожості з життям. Мистецтво реалізму має дуже цікаву особливість – воно користується підвищеною популярністю, має найбільшу аудиторію, це найулюбленіше мистецтво мас. Людині дає насолоду момент упізнання. Реалізм, як концептуальний творчий метод, припинив своє існування наприкінці ХІХ століття, втім і зараз – у ХХІ столітті – працюють художники-реалісти.

В реалізмі не може бути канонів (загального пластичного оформлення), оскільки він орієнтується на індивідуальність та унікальність. Найбільшим

узагальненням для нього є типізація, тобто сума рис, ознак певного стану людини, природи тощо. Цей творчий метод спрямований «на руйнування встановлених норм, усталених сюжетно-тематичних узагальнень, що були вироблені багатовіковою історією мистецтва» [167, с. 121]. Та головне досягнення реалізму – це правда життя (або бажання її досягти), яка дістає свій прояв у відмові від ідеалізації та вираженні неповторності, конкретності та прямоті у трактуванні дійсності. «Реалістичне в живописі усвідомлювалось спершу не як єдина художня школа ..., а, скоріше, у вигляді протиставлення проти вказаної краси, відмови від красивого живопису «за статутом», що захищався Академією» [5, с. 58].

Художники-реалісти ХІХ століття з новим поглядом на мистецтво обрали для себе дуже непростий шлях. Головним і найскладнішим їхнім завданням було використати набуті в Академії знання, застосувавши їх так, аби старі завчені схеми не заважали відтворювати нові й актуальні теми. Адже класичне навчання, що ґрунтується на копіюванні гіпсових голів та класичних творів, призводить до «затушовування» неідеальної реальності (на тіла персонажів картини К. Брюллова «Останній день Помпеї» фантастичним чином не потрапляє попіл від виверження Везувію).

У другій половині ХІХ століття ставлення до дійсності змінилося. Головною стає ідея, що прекрасним є саме життя, а, отже, штучно видозмінювати його у творах мистецтва – неприпустимо. Нова ідеологія не могла користуватися старими формами, а писати та komponувати по-новому одразу було неможливо, більше того, слід було самостійно цьому навчитися. Відхід від «класичності» відбувався неоднорідно, упродовж кількох десятиліть. Як приклад можна згадати картину В. Перова «Трійка». За рисунками з натури відомо, що діти мали насправді жахливий вигляд, а в картині їм було надано миловидної зовнішності. Це було зроблено для того, аби викликати у глядача співчуття до їхньої тяжкої долі, а не відразу. Академічний шлях – це нормативність, котра вимагає створення передусім красивого героя. Митець, який пройшов академічний вишкіл, не був готовий

зобразити правду – напевно, так само не готовим до цього був і глядач. Дана ситуація промовисто свідчить про непросту боротьбу митців, перш за все, з собою, з власним сформованим мистецьким баченням.

З дещо обмеженими можливостями реалістичного живопису поступово почав конкурувати повноцінний реалізм фотографії – вона найточніше може спіймати будь-який неповторний момент дійсності. Мистецтво відповіло на це імпресіонізмом, а вже у ХХ столітті (з появою максимальних реалістичних можливостей кінематографа) його форма почала кардинально видозмінюватися. Митці почали дуже химерно відтворювати реальність. «Художник створює нову дійсність, яка співвідноситься з реальною складно, опосередковано. Художні образи виникають на шляхах, ніби паралельних життю, інколи на таких, що перехрещуються з ними, але про колишню тотожність об'єкта і образу вже немає і згадки: натомість з'являється нова своєрідна тотожність – об'єкта і образу» [63, с.130]. У цьому руслі варто згадати такі найяскравіші приклади, як «Чорний квадрат» К. Малевича, абстракції В. Кандинського, сюрреалізм С. Далі, «Фонтан» М. Дюшана, абстрактний експресіонізм Дж. Поллока тощо. Мистецтво грається з найрізноманітнішими формами, поєднуючи те, що, здавалося б, неможливо поєднати, намагаючись відійти від традиційного розуміння реалізму аби виявити та створити нові реальності.

2.2. Становлення пейзажного жанру в Петербурзькій академії мистецтв

В. Орловський, вступивши до Академії мистецтв, пов'язав свій творчий шлях з пейзажним жанром, одним із найпопулярніших жанрів живопису.

Чарівність та незбагненність величної природи, монументальність гірських та неосяжних лісових масивів, магічна атмосфера сходу та заходу сонця, іскристе мерехтіння водної поверхні, цнотлива білизна снігового покриву, жовтогарячий подих осені, літні промені яскравого сонця на

квітучій зелені – все це приваблювало митців різних епох та країн. Пейзаж унікальний тим, що неважливо, де і в який час людина живе – їй однаково легко зрозуміти його універсальну мову, що руйнує усі межі: ментальні, соціальні, ідеологічні, побутові тощо. Людина відчувається наче складова Всесвіту, відривається від буденності, і в такі моменти може досягнути важливі для її буття речі.

Починаючи з XIX століття у самій живописній системі відбуваються активні зміни, що їх освоюють насамперед художники-пейзажисти. У цей час в Західній Європі традиційний класицистичний пейзаж зазнає суттєвих трансформацій у бік освоєння живого, натурального, а не штучно сконструйованого середовища. Барбізонська школа живопису, імпресіонізм стали головними віхами у розвитку як пейзажного, так й інших жанрів.

Російський пейзажний живопис розвивався дещо іншим шляхом. Якщо в історії західноєвропейського мистецтва пейзаж як самостійний жанр почав виокремлюватися ще в період доби Відродження, то в Росії подібні процеси відбулися лише в часи петровської епохи. «На початковому етапі нове російське мистецтво створювалось за участі та під впливом іноземних майстрів, отримуючи вже готові форми та використовуючи їх в міру власних потреб і розуміння» [113, с. 6].

Ведучи мову про перші досягнення російського пейзажу можна твердити, що з'явилися вони на початку XVIII століття. Це були гравюри з зображенням панорами великих міст, особливо нової столиці Санкт-Петербурга. Під керівництвом Петербурзької академії наук в середині XVIII століття був створений великий альбом гравюр «Види Петербурга», де з достовірною точністю та парадною урочистістю зображена нова молода столиця. Російські гравери О. Зубов (1682/83–1751), М. Махаєв (біля 1717–1770) та інші у своїй творчості остаточно розірвали зв'язки з середньовічною традицією. Однак пейзаж досить повільно виходив на шлях освоєння реальної природи, відтворення ландшафту, в якому живе людина.

З 60-х років XVIII століття стають помітними значні зрушення у розвитку пейзажу. Чи не найвиразніше вони прослідковуються у творчості С. Щедрина (1745–1804), М. Іванова (1748–1823), Ф. Алексєєва (1753/4–1824) та Ф. Матвєєва (1758–1826). «Хоча парк, місто чи конкретна географічна точка, що не залежить від особливих природних обставин, залишалися головними об'єктами, ландшафт починав осмислюватися лірично, намітився шлях до співпереживання в рамках тих просвітницьких уявлень, які у другій половині XVIII століття... відігравали все помітнішу роль у громадському житті Росії» [168, с. 182]. Таким чином, «XVIII століття відкриває тривалий період, упродовж якого пейзажний живопис прямує второваними європейськими шляхами італійської ведуги, французького пейзажу періоду передромантизму, сягає значних висот на італійських землях, практично не маючи за своєю спиною досвіду освоєння рідної природи» [168, с.179].

Перша половина XIX століття стала для розвитку пейзажу новою яскравою сторінкою. Викладання в пейзажному класі Академії набуло програмного характеру, що сприяло створенню міцного фундаменту, завдяки якому майбутні пейзажисти отримували професійні навички. Та, окрім суто академічного навчання, неабиякий вплив на студентів мали пенсіонерські поїздки до Італії. С. Щедрін (1791–1830) та М. Лебедєв (1811–1837), засвоївши академічні настанови, в Італії змогли знайти нові живописні рішення. Російські пейзажисти за кордоном налаштувалися на ту хвилю, що стала виразником романтичного напрямку в мистецтві. Саме тут вони змогли віднайти ідеальне місце, овіяне абсолютно унікальною та неповторною аурую, що як магніт притягувала митців усіх часів. Романтизм їхніх творів був неймовірно гармонійним, радісним, повнокровним, у ньому відсутня драматична складова, на відміну від, наприклад, німецького романтизму, який сповнений загадок та неспокійної таємничості.

Романтизм відкрив новий кут бачення природи, а найголовніше – оживив, одухотворив її. «Пейзаж досягнув можливості виражати різноманітні відчуття, психологічні стани, різного роду ідеї, відчуття постійного буття

людини в природі» [168, с. 192]. Італійська природа стала й тією рушійною силою, яка вивела російських митців на шлях освоєння пленеру. О. Іванов (1806–1858) – митець, що опосередковано пов'язаний з пейзажем, одночасно став відкривачем абсолютно нових живописних засобів. Йдеться про його досягнення в пленерному живописі під час написання великої кількості етюдів до головної картини його життя «Явлення Христа народу». Таким чином, пейзажний жанр поступово освоював нові живописні системи. Зауважимо, що відкривати можливості пленеру російські пейзажисти почали у другій половині ХІХ століття.

У другій половині ХІХ століття російський пейзаж став виразником широкої палітри емоцій, які людина відчуває на лоні природи. Саме в її тогочасних зображеннях було найбільше живописних досягнень. Зміні живописної системи передувало насамперед освоєння нового погляду на пейзаж та його завдання, що почалося з тематики і мотивів, і це призвело до перебудови самої живописної системи.

Значну роль у цьому процесі відігравали пенсіонерські поїздки до Франції. Основні враження митці отримували від Салону – офіційної академічної виставкової організації. Але там вони мали змогу познайомитись із барбізонцями, чий авторитет на той час вже був визнаний в офіційних колах. І саме пейзажисти, на відміну від художників інших жанрових спрямувань, найбільше відгукуються на новаторські європейські тенденції, навчаючись у майстрів реалістичного пейзажу Руссо, Дюпре, Добіньї [126, с. 77].

На першому етапі виникає потужний рух до відкриття світу через вивчення рідної землі. Розмаїтість тематики стає наслідком небувалого раніше звертання до найтонших, пограничних станів природи та незвичайних місць. У 70–80-х роках ХІХ століття пейзаж починає наповнюватись соціальним змістом. Тобто відбувається зміна точки зору: митці пишуть те, що бачать, дотримуючись переконаності, що саме таким чином можна

змінити стан речей. Важко навіть уявити «Владимирку» І. Левітана, яка була б створена на півстоліття раніше.

Митці наче намагаються зрівнятися з природою у творенні та відображенні нескінченно різних мотивів, що виражають повне коло змінних циклів буття. Значну роль відіграє література, а саме фольклор. Хоча освоєння нового відбувалося непросто і поступово, з труднощами та неоднаково у різних майстрів, але сильне прагнення до натуральності в зображенні природи відчувається у роботах всіх пейзажистів тієї пори. Варто зауважити, що саме 70-ті роки ХІХ століття стали для російського мистецтва часом відходу від нормативних класицистичних схем і прямування до загальноєвропейського реалістичного вектору.

Реалісти у своїй творчості передусім наголошували на етичному, моральному аспекті, представники ж академізму намагались виявити естетичну складову, фундаментом якої було класичне розуміння краси (але і їхні роботи теж «оживають»). Засоби, за допомогою яких митці втілювали ці ідеї, були різними, але представники обох напрямків часто зближувались, збагачуючи та підживлюючи один одного. Відбувається трансформація в розумінні самої природи та її зв'язків з людиною, оскільки пейзаж як жанр «звернений більше до індивідуальної свідомості й розрахований на її роботу» [174, с. 39].

Пейзажисти прагнули рухатись у напрямку правдивості у вивченні природи: ефектні краєвиди романтичного пейзажу перетворюються на прості та звичні для ока – митці вміють розгледіти й передати їхню неповторність та унікальність. Саме в цей період у пейзажному жанрі присутня відверта сповідальність, бажання виявити людську сутність через природу. Живопис створює просте, природне враження, глядач, споглядаючи знайомий образ, не відчуває живописної складності. У другій половині ХІХ століття пейзажний жанр демонструє різноплановість у відтворенні природних мотивів, індивідуальність світосприйняття художників-пейзажистів, які самобутньо

відчувають та відтворюють на перший погляд непримітну красу рідної природи.

Для створення потрібного образу пейзажисти структурують простір картини певним чином. Щоб підкреслити ліричність картинного образу вони виводять головне дійство на перший план (картини «Мокрий луг» Ф. Васильєва, «Граки прилетіли» О. Саврасова тощо), а для акцентування епічності образу – на останній план («Жито» І. Шишкіна, «Місячна ніч на Дніпрі» А. Куїнджі, «Над вічним супокоем» І. Левітана тощо). Виділення ж другого плану застосовується для зображення проміжного, лірико-епічного образу («Владимирка» І. Левітана).

Одним з визначних митців цього часу був Ф. Васильєв (1850–1873), який, проживши лише двадцять три роки, встиг створити оригінальні твори. Він звертався до непоказних краєвидів («Відлига», «Після дощу»), в яких дуже лірично передавав любов до сірої, бідної, сільської Росії. В його полотнах відчувається естетика М. Чернишевського, який стверджував, що природа має бути олюдненою. В картинах митець відобразив тісні взаємозв'язки людини з природою і одночасно яскраво виявив соціальний підтекст. Інша програмна картина Ф. Васильєва «Мокрий луг» стала перехідною ланкою між старим та новим мистецтвом. Саме тут митець демонструє трансформацію живописної системи: від академічного світлотіньового живопису до пленерних досягнень у зображенні неба. На прикладі цієї роботи можна говорити про дещо інше розуміння традиційної тридільної композиції: перший план – дуже детальний, другий – поступовий перехід до головної дії, третій – обов'язкове зображення далей. Академічна система, зробивши з цієї композиційної структури непорушний канон, на практиці отримувала надуманий умовний пейзаж, опосередковано пов'язаний з реальністю. Митці-новатори, зокрема й Ф. Васильєв, оживляють тридільну композицію, намагаючись об'єднати всі плани, щоб викликати у глядача відчуття справжності та натуральності.

Останній період життя художника був пов'язаний з Кримом. Проте його «творчий досвід, ...виявився недостатнім для зображення моря, про що він зізнався І. Крамському» [67, с. 345]. Мабуть, саме тому свій погляд Ф. Васильєв звернув на гірський Крим з його суворою величчю. Не випадково завершальною у його житті стала картина «У Кримських горах», що «являє собою єдність двох планів – реального і символічного» [67, с. 347].

О. Саврасову (1830–1897) як майстрові ліричного пейзажу довелося пройти шлях від академічного живопису з чіткою деталізованою розробкою планів, локальними кольорами, ідеалізованими образами, зі стафажними персонажами у ранніх роботах («Вид на Кремль») до його знаменитої картини «Граки прилетіли», що відтворює вже дуже глибокий, проникливий образ сільського життя. Ця картина – програмний, позачасовий, вічний образ широкого звучання. Окремі її елементи, такі як дерево – символ вічного життя, гнізда та домівки – символ осілості, птахи – духовне життя, повертають глядача, перш за все, до сільського буття та створюють неперервний зв'язок між матеріальністю та духовністю. О. Саврасов використовує тонкий світлотіньовий живопис, палітра близька до природи. Бажаючи створити насамперед монументально сталий образ, митець не міг в даному випадку використати плернерний живопис, який пов'язаний з мінливим та швидкоплинним зображенням недовговічної реальності. Інша його робота, «Путівець», де передано неповторний момент, специфічний стан природи – це яскравий зразок плернерного живопису. Динамічний, пастозний живопис створює відчуття мінливості, яке й прагнув викликати у глядача митець. До речі, цей художник використовував різні живописні системи та засоби залежно від поставленої мети [52].

Чи не найвідомішим та найпопулярнішим серед широкого загалу пейзажистом був І. Шишкін (1832–1898). Його роботи є наслідком ретельного та скрупульозного професійного відбору, він створює епічні картини, в яких життєва об'єктивність поєднана з відчуттям глобального спокою. Найпопулярнішими мотивами в його роботах є дорога – символ

людської долі, хлібне поле – життя, дерево – вічний вир життя. «...Творчість Шишкіна близько підходила до завдань, що були висунуті пленерним живописом, але епічний лад його картин диктував свої вирішення реалістичного пейзажу» [106, с. 75]. Саме тому в картинах відсутні напівтони, нюанси – усе чітко й точно, що створює відчуття споконвічності існування.

Оригінальною сторінкою у розвиткові російського пейзажу другої половини XIX століття є творчість А. Куїнджі (1841–1910). В його епічних, монументальних пейзажах відсутня підвищена емоційність та драматичність, він демонструє процес створення світу, язичницький пантеїстичний стан, пронизаний духом таємничості. «Художник звертається до особливих моментів з життя природи. Вона постає перед очима глядача у хвилини прекрасні, особливі» [165, с. 174]. Мотив ночі дозволяє прибрати майже все випадкове, а місячне сяйво виділяє все найголовніше. Він один з небагатьох митців, що акцентують увагу на ефектних станах природи. А. Куїнджі у своїх роботах створює не портрет конкретної місцевості, а її символ, знак, як, наприклад, «Березовий гай». У цій картині виразно відчутна театральність, віддаленість від реальності, що підкреслюється умовним простором, ефектним освітленням, декоративністю барв.

На багатьох митців вплинула педагогічна діяльність А. Куїнджі. Йому вдалося створити унікальну школу, що об'єднала пейзажистів-куїнджистів, які виводили мистецтво на шлях модерну [111, 33]. Вони, «грунтуючись на реалістичних досягненнях російського живопису, оновили традиційні мотиви романтичного пейзажу (місячні ночі, ефект сходу і заходу сонця), відкрили красу російської півночі, привнесли у живопис емоційну напруженість і ліричну поезію, відчули естетичну виразність історичного пейзажу. В живописі куїнджисти розробляли засоби тонового і колористичного узагальнення, що призвело до роботи декоративною плямою» [159, с. 53].

У своїй творчості А. Куїнджі, зокрема, звертався до кримської тематики. «Романтизм Куїнджі отримав нові барви на зламі XIX–XX ст.,

коли його живопис збагатився досягненнями імпресіонізму. Це був період створення картин, присвячених кримській природі. ... В кримських роботах Куїнджі намагався поєднати суб'єктивність імпресіоністичного погляду з об'єктивним узагальненням» [66, с. 55].

Одним з найвидатніших новаторів у російському пейзажі був І. Левітан (1860–1900). Він зображував численні мотиви природи, величезну роль в яких відіграє відтворення небесного простору. І. Левітан зруйнував усталену концепцію пейзажу другої половини ХІХ століття, коли картина потрактовувалася як автономна замкнена структура. У нього ж відбувається зміщення планів, немає традиційної закінченості, велику роль відведено фрагментарності, етюдизмові. Невипадково І. Левітана вважали майстром пейзажу-настрою, а також пейзажу з філософським підтекстом. Цей останній є синтетичним, умовним за характером, не має прив'язки до певного місця (так, у картині «Над вічним супокоем» глядачеві не відомо, ранок зображений чи вечір, річка чи озеро).

У творчості митця знайшла відображення й кримська тематика. «...Кримські роботи належать до першого періоду творчості. Левітана зачарувала краса Криму: величні гірські кряжі, татарські саклі біля підніжжя гір, середньовічна мусульманська архітектура Бахчисарая. ...З Криму Левітан привіз більш як п'ятдесят етюдів. У них проглядається майбутній майстер, який зачаровує колоритом своїх полотен та поетичним почуттям» [66, с. 53–54].

Деякі риси, що властиві пейзажному мистецтву передвижників, характерні й для академічних митців, які також звертаються до натурного вивчення природи, але у своїх завершених творах надають їй ідилічного звучання, а головне – іншого змістового наповнення. «До шістдесятих років ХІХ століття ідея блага не тільки стала усвідомлюватися, але й перетворилась на філософію мистецтва. ...Тема вдячності, сприйняття життя як блага – один з найважливіших напрямків не тільки в пейзажі, але й в усій філософії ХІХ століття. Маючи неявне джерело в християнському віровченні

з його мотивами добра і зла, вона здобулася на численні трансформації в літературі та мистецтві» [112, с. 103].

Звідси бере початок відтворення навколишнього середовища як ідеального образу природи, де всі елементи гармонійно поєднуються між собою, утворюючи єдиний піднесений стрій композиції. Така «модель «ідеального пейзажу», що була прийнята російською школою у другій половині XVIII століття, сфокусувала змістові й формальні особливості пейзажних образів різних епох та живописних шкіл» [212, с. 112].

Але, як зазначалося вище, у другій половині XIX століття усталені академічні канони зазнають певних трансформацій.

Зокрема, М. Клодт, який разом з В. Орловським керував пейзажним класом Академії, розпочинав з «академічного натуралізму» [13]. В його відомій картині «На ріллі» усі предмети виписані з надзвичайною старанністю, об'ємно-скульптурно виліплено їхні форми, що засвідчує академічний вишкіл. Водночас пейзаж поєднується з побутовим жанром, що є продовженням венеціанівських традицій. Сюжет трактовано ідилічно, без обтяження соціальним аналізом. На зміну почуттям приходить раціональне мислення, яке в роботах М. Клодта виявляється у чіткості й навіть жорсткості трактування форми. Загальні тенденції розвитку пейзажного жанру знаходять своє втілення в його творах у відображенні національних рис російської природи. Художникові не притаманне звертання до окремих мотивів, він обирає характерні краєвиди, відтворює типові риси.

Пейзажні твори митця академічного спрямування Е. Дюккера, який під час пенсіонерської поїздки залишився у Дюсельдорфі, куди був запрошений керувати пейзажною майстернею, вирізняє епічна узагальненість.

Пейзажі Л. Каменєва академічно умовні. Він застосовував принципи композиційної побудови М. Лебедева. За допомогою висвітленого «тунелю», на контрасті з затемненими краями картини, митець спрямовував око глядача вглиб композиції, посилюючи відчуття глибини простору. Для підсилення

емоційного звучання пейзажного мотиву художник приділяв значну увагу світлотіньовій розробці.

Ю. Клевер також вважався академічним художником, до того ж був улюбленим митцем імператорської родини. Його пейзажі досить умовні, композиційно виважені. В них присутнє відчуття натурних спостережень, але він залишається в рамках академічних канонів. Протягом творчого шляху складається усталена схема, яку художник часто застосовує. На тлі романтизованого, вирішеного у світлій тональності пейзажу, в центрі композиції Ю. Клевер деталізовано чітко прописує темний силует зимового або засохлого дерева [92]. Подібний штамп викликає відповідне ставлення до його творчих здобутків. Але на сьогодні, погляди й на його творчість починають змінюватись, набувають іншого розуміння й трактування.

Наведені приклади демонструють різновекторність художнього життя другої половини ХІХ ст. Але не зважаючи на різноплановість обраних шляхів, все це було гілками єдиного мистецького поступу, що знаходило своє відображення у творчості митців різних стильових напрямків.

2.3. Боротьба ідей академістів та передвижників: протистояння та взаємовплив

Повернувшись з пенсіонерської поїздки країнами Західної Європи у 1872 році, В. Орловський потрапив у вир мистецького життя. Цей час став для нього дуже важливим та певною мірою переломним, оскільки тоді відбулось непросте формування його особистої мистецької позиції, осмислення та трансформація отриманого досвіду і, відповідно, вдосконалення власної майстерності. У Росії він ще три роки у ролі пенсіонера займався вивченням вітчизняної природи. Зазвичай навесні та влітку подорожував Кримом, де збирав матеріали для своїх майбутніх пейзажів, які створював восени та взимку в Петербурзі. Крім того, митець

певний час прожив у Варшаві та Вільні (нині Вільнюс), про що свідчать матеріали особової справи [120]. А згодом ще раз відвідав Італію й там детально вивчав морські краєвиди, вдосконалював власну манеру виконання морських пейзажів.

Протягом десятиліття після повернення з пенсіонерської поїздки В. Орловський збирав цікавий, необхідний для нього матеріал, осмислював нові враження, вивчав закони живопису, намагався віднайти власний шлях. Поступово, методом спроб та помилок, він нарешті знаходить власну улюблену тему, яка з часом посяде вагоме місце в його творчості – сільський пейзаж, залитий сонячним світлом. «В. Орловського називали «шукачем сонця» за те, що він любив писати краєвиди, залиті яскравим сонячним світлом, які немовби випромінюють спокій і тишу» [148, с. 474]. Окрім творчої роботи, митець широко займався публічною діяльністю й був помітною постаттю в Академії мистецтв.

Однією з центральних подій у тодішньому мистецькому житті стало створення у 1870 році Товариства пересувних художніх виставок. Перша виставка Товариства у 1872 році кардинально змінила розстановку сил на мистецькому Олімпі. «На поверхні художнього життя Росії 1860–1880-х років передвижники та академісти – означення двох антагоністичних позицій, що ведуть між собою маневрену боротьбу за право представництва від імені російського суспільства, його естетичних потреб та життєвих інтересів» [150, с. 25]. Мистецьке життя, мабуть, ніколи раніше не було настільки напруженим та полярним. Естетичні засади академічних митців і бажання передвижників змінити за допомогою нового мистецтва соціальну дійсність – ці діаметрально протилежні позиції були важливими складовими єдиного процесу розвитку мистецтва другої половини ХІХ століття.

У радянські часи мистецтвознавча критика безкомпромісно розділяла мистецтво другої половини ХІХ століття на реакційне та демократичне. Зокрема, Е. Гордон наголошує на традиції негативної естетичної оцінки академізма [40, с. 58]. На сьогодні така позиція зазнала глибокої

трансформації, оскільки не є об'єктивною. Різностямовані сили полюсів одночасно стримують одна одну, підтримують стабільність і гармонію між собою – нині саме такий принцип лежить в основі потрактування тогочасної даної ситуації. Крім того, поява нового мистецького угруповання – Товариства пересувних художніх виставок – мобілізувала творчі сили як передвижників, так і академістів. Для цього двадцятиліття (1870–1890) характерним є безкомпромісне світоглядне протистояння митців різних напрямків. Поступово ситуація змінювалась, і з часом вони стали боротися вже не стільки за свої ідейні погляди, скільки за прихильність публіки – а публіці було практично однаково, яку виставку відвідувати, і головним критерієм для неї було не ідейне спрямування митців, а якість експонованих творів. Початок ХХ століття ознаменувався появою нових авангардних течій, які йшли у розріз і з реалістичною спрямованістю і, тим паче, з академічними традиціями. Таким чином, у процесі народження формально нового мистецтва академісти й передвижники, що протистояли одні одним, опинилися в однаковому становищі. Але на початку їхнього протистояння виставкова діяльність була тією публічною трибуною, що давала можливість впливу на свідомість мас, завоювання більшої кількості прихильників, а відтак визнання актуальності, затребуваності, правильності обраного шляху.

Однією з найголовніших заслуг передвижників стало те, що їхня виставкова діяльність дала можливість великій кількості людей побачити живописні твори – таким чином була реалізована художня просвітницька програма. Неабияку роль у цьому, як не дивно, відіграла й Академія, оскільки виставки передвижників у перші роки існування їхнього товариства (1872–1875) експонувались саме тут. Останнє відбувалося за бажанням князя Володимира Олександровича, який прагнув відновити авторитет Академії після «бунту чотирнадцяти» та знайти діалог з представниками нового, демократичного напрямку. Однак «не тільки Академія намагалась знайти шляхи зближення з передвижниками ..., але й передвижники, врешті-решт, в обличчі найкрупніших майстрів, увійшли до неї ... та посіли відповідальні й

почесні пости...» [155, с. 42]. Звання професора від Академії отримав І. Шишкін, тоді як І. Крамської відмовився від нього. Проте сама пропозиція була промовистим фактом намагання керівництва Академії налагодити стосунки.

Таким чином, саме з боку Академії мистецтв робилися спроби врахувати вимоги часу та дійти згоди. «Всезростаючі успіхи Товариства пересувних виставок, його явна перевага у сенсі впливу на сучасне російське суспільство заставляють Академію зробити такий рішучий крок, як запропонувати злиття пересувних виставок з академічними... Навіть Крамської не міг не визнати позитивних для Товариства моментів, що містилися в цій пропозиції, але водночас він дуже гостро реагував на можливу втрату передвижниками власного обличчя, їхнього бойового духу» [122, с. 26]. Спроби зближення Академії й Товариства завершилися у 1876 році, коли передвижники категорично відмовились від спільної з академічними художниками виставкової діяльності. Конфронтація посилилась з обох боків – передвижникам було важче існувати, оскільки у них не було державної підтримки. Однак вони намагалися вийти з цієї ситуації, організувавши виставки у різних містах країни. Така широка виставкова діяльність Товариства «поставила академічне мистецтво перед загрозою ізоляції, й увесь подальший час воно намагається різними способами розширити свої прямі контакти з глядачем» [150, с. 27].

Як відомо, фундаментом передвижницького руху була просвітницька програма, що дозволила величезній кількості людей, мало знайомих з мистецтвом, побачити художні твори. Така активна діяльність нового об'єднання поставила Академію в непросте становище, яке необхідно було змінювати. Єдиною протидією цьому рухові була організація виставок пересувного типу – саме таким чином представники академічного живопису намагалися завоювати прихильність широкої публіки. Так, у 1873 році Академією було створено Товариство виставок художніх творів. Головні завдання нового угруповання були сформульовані в його статуті: «а)

розширення способів реалізації художніх творів; б) підтримка, в матеріальному плані, виконання художніх робіт; в) поєднання художніх творів на одній загальній виставці та г) розповсюдження творів російського мистецтва виданням гравюр, літографій, фотографій та ін...» [179, с. 135]. Всього було організовано сім виставок і 1883 року академічне товариство «завершило своє існування, по суті, не виконавши свого головного завдання – протистояти передвижникам, відтягнути від них творчі сили» [25, с. 19]. Однак на цьому спроби привернути до себе увагу мистецької публіки з боку академічних кіл не завершилися: в середині 1880-х років були організовані Академічні пересувні виставки в Одесі, Єкатеринбурзі, Києві тощо.

Безперечною заслугою Академії стала її діяльність у справі організації російських художніх відділів на Всесвітніх виставках, починаючи з Всесвітньої виставки у Лондоні 1862 року. Найуспішнішими вважаються виставки 1867, 1878 та 1890 років (всі в Парижі). На виставці 1867 року були представлені картини М. Ге «Таємна вечеря», К. Флавицького «Княжна Тараканова», В. Пукірева «Нерівний шлюб», В. Перова «Проводи покійника», «Трійка», пейзажі І. Айвазовського, Г. Дюккера, О. Боголюбова, М. Клодта, жанрові твори Г. Мясоєдова, В. Якобі [99, с. 96]. Цей перелік демонструє представництво художників як академічного напрямку, так і реалістичного. Загалом було відібрано близько ста робіт.

При підготовці виставки 1878 року Академія звернулася до Товариства з пропозицією надати свої твори для експонування в Парижі, проте отримала відмову від передвижників. Організація російського відділу опинилась під загрозою. Натомість на прохання Академії відгукнулись колекціонери П. Третьяков, К. Солдатенков, М. Терещенко, дозволивши взяти зі своїх колекцій найкращі картини. Твори І. Рєпіна, В. Маковського, В. Перова, портрети І. Крамського, пейзажі І. Айвазовського, І. Куїнджі, В. Орловського, М. Клодта, І. Шишкіна привернули увагу іноземців, засвідчивши існування самобутньої національної школи живопису. Чимало

творів було продано приватним особам, національним галереям та членам французького уряду [99, с. 100–101].

Повертаючись до протистояння передвижників та академістів, можна впевнено стверджувати, що перше десятиліття цього мистецького протистояння – 70-ті роки XIX століття – було дуже продуктивним, оскільки мобілізувало творчий потенціал митців з діаметрально протилежними поглядами на мистецтво.

Паралельно з цим розгортається бурхлива полеміка між І. Крамським – ідейним натхненником передвижників – та конференц-секретарем Академії П. Ісєєвим, який в середині 70-х років став її фактичним керівником та намагався всіма силами зберегти існуючі порядки, не дозволивши передвижникам порушити вікову монополію Академії. Точкою відліку стали три загальновідомі статті І. Крамського, що були опубліковані 1877 року в газеті «Новое время» і здобулися на значний резонанс у мистецьких колах. Природно, що критика І. Крамського була спрямована проти Академії, яка «деградує, гальмує й затримує розвиток російського мистецтва, відмежовуючи мистецтво від зв'язку з життям» [101, с. 51]. Зі свого боку конференц-секретар склав записку, яка була «призначена для вузького кола людей, для повідомлення членів Ради та президента Академії мистецтв, а також чинів Міністерства двору», в якій наголошував, що «лише класична школа веде прямо і твердо до мети, тільки у цій школі студенти можуть правильно розвинути свій художній смак і естетичне чуття, навчитися розуміння краси форм і вдосконалити себе у техніці наслідування живої природи, керуючись найкращими взірцями мистецтва класичного» [101, с. 51,55]. Намагаючись всіляко захистити існуючі порядки, він все-таки визнавав, що авторитет Академії похитнувся, і для його відновлення «художня політика академії проходила під лозунгом засудження передвижників» [25, с. 18]. Небажання сприйняти нове, відмова від іншого погляду на мистецтво та його призначення не дали змоги академічній освіті повноцінно реалізувати свою функцію у перші десятиліття конфлікту.

Товариство передвижників також мало свої недоліки (зокрема, різна якість робіт художників, небажання знаходити компроміс із Академією, відсутність художньої школи, де б представники Товариства могли передати свій досвід майбутнім поколінням), однак, порівняно з Академією, все ж перебувало на крок попереду. Лише зі зміною поколінь та мистецьких напрямків у 90-х роках ХІХ століття протистояння закінчилось реформуванням Академії мистецтв, коли до складу викладачів увійшли передвижники.

Як відомо, для В. Орловського Академія, в буквальному сенсі слова, стала другою домівкою. Шлях митця до неї був тернистим. У його свідомості безмежна любов до мистецтва автоматично зливалася з образом Академії, що зробило його палким противником нового мистецького об'єднання – Товариства пересувних художніх виставок, оскільки він сприймав їхню діяльність як руйнівну та загрозову для Академії. В. Орловський залишався вірним своїй альма-матер, а 1870–1880-ті роки стали для нього тим періодом активної діяльності, упродовж якого він досяг значних кар'єрних успіхів.

У 1873 художник отримав медаль за участь у Лондонській виставці. Через рік на академічній виставці експонуються п'ять його італійських краєвидів та дві роботи із зображенням російської природи – «Піски» та «Перед шквалом». З 1874 року він – постійний учасник академічних виставок.

У 1878 році за картину «На покосі», яка експонувалась на Всесвітній виставці в Парижі, він отримав звання професора, трохи пізніше увійшов до Ради Академії мистецтв. У 1881 році за дорученням президента Академії працював у Гатчині, де створив п'ять робіт для царського палацу. Вісім років (1878–1886) керував пейзажною майстернею разом із М. Клодтом.

Поєднавши своє життя з Академією мистецтв, він повністю підтримував її діяльність, а отже, заснування передвижниками іншого, антагоністичного до неї мистецького угруповання – Товариства пересувних художніх виставок, – сприйняв негативно і досить дієво намагався протистояти йому.

Швидкий кар'єрний злет наділив В. Орловського певною владою у мистецьких колах, давши можливість впливати на художню ситуацію. Про це свідчить його лист до конференц-секретаря П. Ісеєва від березня 1875 року: «Ми говоримо про Крамського та Ге. Я казав, що можна обрати одного з них не в тому сенсі, щоб цілком віддатися йому, а тільки тимчасово, аби поставити його в невизначене становище, що допоможе роз'єднати їхнє товариство та внести розлад. І тоді вже, коли воно почне остаточно руйнуватися, можна відверто говорити про свої умови та вимоги. Якщо ж одразу жорстко обійтися з ними, кажучи начистоту, то це лише згуртує їх. Тому, мені здається, їх варто обнадіяти та залишити в невіданні» [155, с. 44]. Судячи з цих слів, можна зробити висновок, що В. Орловський та інші представники Академії намагалися різними способами протидіяти зростанню популярності Товариства пересувних художніх виставок.

Подібне протистояння призвело до того, що ставлення до нього самого та його творчості у сучасників було неоднозначне – про це промовисто свідчать їхні коментарі щодо діяльності В. Орловського. Разом із тим, на основі цих висловлювань складається уявлення про ставлення митця до різноманітних процесів культурного життя країни у другій половині ХІХ століття.

Так, Є. Ознобишин у листі до І. Шишкіна (художника-пейзажиста, свого однокурсника по Академії) за 1862 рік висловлює думку, що талантом В. Орловський поступається тільки Дюккеру: «Боголюбов про нього каже, що Ахенбах краще не напише етюдів, – а Орловський всього лиш займався два роки» [69, с. 76]. В. Орловський і справді був одним з улюблених учнів О. Боголюбова, і вчитель дуже піклувався про молодого митця.

Творчість В. Орловського після повернення із закордонної поїздки була об'єктом підвищеної зацікавленості в мистецьких колах, але ставлення до неї було неоднозначним. Знаменитий педагог Академії П. Чистяков у листі до П. Третьякова від 1872 року висловлює думку, що «пейзажі Орловського не зовсім вдалі. Людина ця мало, і, як здається, дуже швидко вчилася» [200,

с. 64]. Подібна думка звучить і в листі видатного пейзажиста-новатора Ф. Васильєва до І. Крамського від 1873 року: «Ось приклад – Орловський: його колорит вважають всі у нас за колорит справжній, і саме у тих картинах, які найбільш грубі (його золота медаль). Подивіться: там немає жодного живого, натурального тону, там все – килимові кольори, а проте публіка у захваті, і який-небудь Тройон поряд з цією картиною Орловського здається сірим чи чорним... Та й Мейссоньє, і Кнаус чорні перед якимось там Орловським...» [115, с. 508].

Зовсім протилежним був коментар В. Стасова на художню виставку 1879 року: «Єдині картини, що мають художні достоїнства – це пейзажі п. Орловського. Він все більше починає, нарешті, забувати Неаполь та Італію, і виражати нашу природу. На всесвітній виставці була прекрасна велика його картина «Сінокіс», де вже було багато простоти і правди. Тепер у залах Академії виявилось декілька його хороших видів, з околиць Петербурга. «Осінь» та «Вечір» – обидві з видами Таїцьких озер чи ставків, мають навіть щось від поетичних мотивів» [173, с. 112].

Через три роки враження знаного критика мають вже інший відтінок: «Орловський писав однаково чудово неаполітанські та кримські, середньоросійські та північноросійські пейзажі, ліс та берег морський, парк ...; на жаль, його картини стали останнім часом занадто численними, а це іноді завдає шкоди щирості й поетичності враження, закінченості роботи» [173, с. 504].

В. Орловський часто був залучений до різноманітних проектів під егідою Академії. Так, разом з К. Венінгом та М. Боткіним він був у складі журі академічної виставки 1886 року [72]. Але їхня діяльність викликала досить таки специфічну реакцію з боку опонентів. Так, П. Чистяков у листі до А. Резанова від 1882 року писав: «У нас, у живописців, є з певного часу члени Ради зі сторони, як Боткін, Якобі, Орловський та ін. Ці члени Ради постійно в Раду запрошуються, хоча учнів вони не вчать і не знають» [200, с. 546]. Щодо цього коментаря П. Чистякова варто зробити певні пояснення.

Річ у тім, що Радою Академії мистецтв у 80-х роках ХІХ століття практично повністю керував конференц-секретар П. Ісєєв. «У цей час в академічній Раді не було авторитетних художників, які б могли професійно вплинути на художню молодь. Видатного педагога П. П. Чистякова в Раду не допустили. Не було нікого, хто міг би хоч трохи протидіяти владі Ісєєва» [25, с. 18]. Тобто можна припустити, що з одного боку П. Чистяков мав власні причини для образи через відсторонення його від участі в роботі Ради. З іншого боку його висловлювання було не зовсім коректним, оскільки, керуючи майстернею живопису, В. Орловський мав і навчав студентів, тобто не був людиною, відстороненою від навчального процесу. «Орловський дуже уважно ставився до своїх учнів, ніколи не відмовляв їм у допомозі чи дружній пораді» [31, с. 15]. Як педагог він підтримував молодих художників на початку їхньої творчої діяльності, маючи багатий досвід, допомагав їм знайти правильний напрям руху. Серед його учнів був і відомий український живописець, пейзажист С. Васильківський, який приніс заслужену славу українському пейзажеві кінця ХІХ століття.

Критик Ф. Булгаков, послідовник академічного мистецтва, навпаки ставив творчість В. Орловського «на чолі нового реального напрямку російського пейзажного живопису» [20, с. 26]. Саме він став автором першого видання, присвяченого двадцятип'ятиріччю творчої практики В. Орловського. Він писав, що «у цьому художникові небувало палке прагнення до розробки нових мотивів і працелюбство пов'язані з неперевершеною майстерністю. Невтомно черпає він своє натхнення з безпосереднього вивчення природи і створює картину за картиною» [20, с. 12].

Тодішня преса публікувала значну кількість оглядів, присвячених виставкам, учасником яких, разом з іншими художниками, був В. Орловський. За своїми уподобаннями тогочасні критики були розділені на два протилежні табори: з одного боку – прибічники академічного мистецтва, з іншого – прихильники передвижників. Цікавою й інформативною є

публікація в «Художественных новостях», де йдеться про академічну виставку 1883 року: «Друга група наших митців проводить свої виставки в залах Академії мистецтв, під назвою «Товариство виставок художніх творів»; представниками виставки – або краще сказати керівниками є: професор історичного живопису В. І. Якобі, професори духовного живопису І. І. Верещагін, Келлер і Боткін, професори-жанристи Орловський, Клевер, Лагоріо і частково Мещерський. Орловський створив до цієї виставки розкішні пейзажі, особливо два види річки Дніпро» [198, с. 57].

Автор під псевдонімом «Сторонній глядач» у «Художньому журналі» за 1881 рік висловив протилежну думку щодо творчості В. Орловського: «Одним словом, йому [Орловському – А. Ф.] хотілось бути також найкращим, передовим художником, – риса похвальна; але він досяг цього не похвальним способом розвитку власних сил і таланту, що набагато складніше і довше, а більш легким методом – робив те, що вже зроблено. Правда, він не був від цього у накладі, оскільки наслідування найкращого завжди подобається і має збут: але на наслідуванні лише і виробляється талант магазинний, тобто талант, що виконує гарний товар для художніх магазинів. На Куїнджі п. Орловський і зрізався, оскільки Куїнджі наслідувати не можна. На останній академічній виставці п. Орловський хотів заблищати тими ж яскравими барвами, як і в Куїнджі, і втнув так яскраво, так яскраво, що роботи його вийшли гіршими за будь-яку кольорову хромолітографію» [175, с. 311]. Те, що стаття вийшла не за авторським підписом, а під псевдонімом, наштовхує на думку, що вона була замовною і, відповідно, не зовсім об'єктивною.

Але такі діаметрально протилежні коментарі яскраво демонструють складну й неоднозначну ситуацію в мистецькому житті другої половини XIX століття.

Особливо цікавою в біографії митця є сторінка, пов'язана з його викладацькою діяльністю, що тривала упродовж 1878–1886 років. Керівником пейзажної майстерні був М. Клодт, але оскільки він хворів,

В. Орловський часто підмінював його. Способи викладання в обох митців були різними, так само як і їхня творчість. «Від своїх учнів в Академії М. К. Клодт вимагав великої кількості етюдів зі старанно проробленими деталями» [169, с. 7]. Ці настанови художника віддзеркалювали його власний стиль, для якого була характерна суха манера письма.

В. Орловський же під час спілкування зі студентами робить інші акценти: «...з безлічі того, що бачите перед собою, – радить Володимир Донатович, – візьміть для картини тільки вкрай необхідне, розташуйте так, аби приємно було дивитися, і все це спишіть з натури. Пишіть сміливіше, соковитіше... Натура – це не лише етюди. Картини також треба писати з натури, але з розумом!» [10, с. 88].

Працюючи у пейзажному класі, В. Орловський досягнув значних успіхів у викладацькій діяльності. Втілюючи у своїй творчості принцип позитивного, радісного погляду на мистецтво, він зблизився з тими студентами, які поділяли цей його світогляд. Не зважаючи на те, що у творчості В. Орловського іноді проглядаються дещо консервативні елементи, своїм студентам він передав новий погляд на пейзажне мистецтво, завдяки чому зумів виховати нове мистецьке покоління. «На тлі загальної картини розвитку пейзажного живопису в Україні на зламі ХІХ–ХХ століть виокремлюється група харківських художників. Із цим містом пов'язана творча діяльність таких митців, як М. Беркос, С. Васильківський, П. Левченко, М. Ткаченко. За всієї різноманітності індивідуальних манер цих майстрів, впадає в око близькість їхніх художніх принципів, що характеризує як художню атмосферу Харкова тієї доби..., так і загальні процеси, що відбуваються в українському мистецтві. Навчання цих художників у Петербурзькій академії мистецтв відбувалося водночас з М. Врубелем, К. Коровіним, М. Нестеровим, М. Пимоненком, С. Світославським та ін. А керівники пейзажного класу Михайло Клодт та Володимир Орловський заклали спільні підвалини їхнього творчого методу, в якому важливе місце належить виразності деталі» [132, с. 24].

Щодо спогадів студентів про В. Орловського, то тут переважають коментарі про його неабиякий талант, доброзичливість та відкритість. Надзвичайно позитивно відгукувався про нього у своїх мемуарах художник-баталіст М. Самокиш: «Видатний пейзажист. На виставках його картини привертали загальну увагу і швидко розкуповувалися поціновувачами та колекціонерами. Завдячуючи своєму таланту та бережливості (жив він дуже скромно), він заробив значні статки та придбав у Києві прекрасний дім з чудовим садом, де побудував собі майстерню. До мене та до С. І. Васильківського він відносився дуже добре, і коли ми бували у нього в майстерні академічній, завжди люб'язно нас зустрічав і, спілкуючись з нами, давав нам досить цінні настанови по мистецтву і у практичному житті, ми багато чим йому зобов'язані. У Раді завжди стояв за нас і відстоював наші інтереси. Згадую його з великою вдячністю та любов'ю, його картини на виставках завжди мали на мене сильний вплив дивовижною повітряністю та сонячністю. Під кінець свого життя він став писати море і дав ряд прекрасних картин у цьому жанрі» [164, с. 51].

З великою повагою до нього ставився і близький друг М. Самокиша по Академії С. Васильківський: «Випадково зустрівшись з вельмишановним Професором В. Д. Орловським у Парижі, я скористався його порадами та настановами, які я високо оцінюю, внаслідок чого намагатимусь виконати їх якомога точніше, так що я тепер зайнятий вивченням майстрів: Коро, Руссо, Мілле, Тробона, Добіньї, Марилля та сучасних Гарпіньї, Ем. Бретона, Пелуза, Жакошена, Т. Бретона та ін.» [119, с. 78]. Це висловлювання дуже промовисте, оскільки у своїх закордонних пенсіонерських звітах 1869–1872 років В. Орловський з певною осторогою поставився до новаторського підходу в пейзажному мистецтві представників барбізонської школи. Але вже у 1886 році, практично через п'ятнадцять років після своєї закордонної подорожі, він радить молодому студентові С. Васильківському вивчати творчість цих живописців. Така метаморфоза свідчить про вдумливість

В. Орловського, вміння переймати й трансформувати той досвід, що спочатку здавався незрозумілим та неприйнятним.

Цікавий епізод стався з Г. Крижицьким, який у 1883 році за свою роботу «Дуби» отримав малу золоту медаль, а не велику через В. Орловського, «який п'ять років по тому, коли я став у 1889 році академіком сам мені у цьому зізнався, що не заважало і не заважає мені і тепер залишатися з Володимиром Донатовичем у самих сердечних відносинах» [98, с. 20]. Подібний вчинок свідчить про об'єктивність суджень митця та його щирість у стосунках з колегами.

Пейзажист Г. Ладиженський «стверджував, що його художня діяльність у Петербурзі й зближення з видатними російськими художниками Крамським, Шишкіним, Боголюбовим та іншими членами Товариства пересувних художніх виставок, а також особисті знайомства з академічними професорами В. Д. Орловським і П. П. Чистяковим та часті бесіди з відомими літераторами Д. В. Григоровичем і Д. І. Стахеєвим дали його творчості «певний художній напрям»» [7, с. 26]. Донька художника О. Пимоненко у біографії, присвяченій В. Орловському, писала, що «у свій час він був рідкісним керівником і багато митців зобов'язані йому своїми знаннями» [215, с. 2].

Висновки до 2 розділу

Друга половина XIX століття для російського мистецтва ознаменувалася глобальними змінами. Їхнім каталізатором стали події у соціальній, політичній, ідеологічній, фінансовій, світоглядній сферах тощо. І саме в цей час відбувалось формування нового покоління на, нехай часткових, засадах свободи. Такі трансформації у суспільному житті суттєво позначилися на розвитку мистецтва – цієї доби новітні технічні досягнення проникають у мистецькі твори.

Основою світобачення митців другої половини XIX століття була тверда переконаність, що мистецтво повинне відтворювати соціальну дійсність. Нова мистецька ідеологія потребувала й нового формального втілення, яким став творчий метод – реалізм. Головним завданням художників-реалістів другої половини XIX століття було застосувати знання, системи та шаблони, засвоєні у стінах Академії, до нових актуальних тем. Починаючи з XIX століття відбуваються активні зміни в самій живописній системі, які опановують насамперед художники-пейзажисти. У Західній Європі традиційний класицистичний пейзаж у цей час зазнає суттєвих трансформацій у бік освоєння натурального, а не штучно сконструйованого середовища. Барбізонська школа живопису, імпресіонізм стали головними віхами у розвитку не тільки пейзажного, але й інших жанрів.

У Росії пейзаж виокремився у самостійний жанр лише в часи правління Петра I, а отже, перші досягнення російського пейзажу з'явилися тільки на початку XVIII століття. А перша половина XIX сторіччя стала для російського пейзажу новою яскравою сторінкою. Викладання в пейзажному класі Академії набуло програмного характеру, і це сприяло створенню міцного фундаменту, на основі якого майбутні пейзажисти дістали змогу набувати професійних навичок. Окрім академічного навчання, значний вплив на студентів мали пенсіонерські поїздки до Італії.

У другій половині XIX століття з'являється тенденція до відкриття світу через вивчення рідної землі. Розмаїття тематики було забезпечене через звертання до найтонших, пограничних станів природи в епічних та камерних пейзажах. У 70–80-х роках XIX століття пейзаж починає наповнюватись соціальним змістом. Художники-реалісти наголошували на етичному, моральному аспектах, представники академізму намагались виявити естетичну складову, фундаментом якої було класичне розуміння краси.

У цей період для пейзажного жанру характерними є відверта сповідальність, бажання виявити людську сутність через природу. Живопис

створює просте, природне враження, глядач не відчуває живописних складнощів, споглядаючи знайомий образ.

У другій половині XIX століття пейзажний жанр демонструє різноплановість у відтворенні природних мотивів, індивідуальність світосприйняття художників-пейзажистів, які по-своєму відчують та відтворюють красу рідної природи.

РОЗДІЛ 3. Формування творчої особистості пейзажиста Володимира Орловського

3.1. Перший київський період як передумова становлення митця

Український пейзаж другої половини XIX – початку XX ст. є непересічним явищем, досить різноманітним і багатим як за своїм образним змістом, так і за суто живописними властивостями. Саме у пейзажі простежуються енергійні пошуки нових зображувально-виражальних засобів, і саме в цьому жанрі вирішувалася проблема пленеру, практично випробовувалися й пізніше бралися на озброєння здобутки імпресіонізму [9, с. 170]. В українському живописі означеного періоду з'явилися видатні майстри пейзажу, одним з яких був Володимир Донатович Орловський (1842–1914).

Картини В. Орловського, присвячені українській природі, були, з одного боку, суттєвим чинником становлення його національної самобутності, з іншого – сприяли формуванню плеяди українських пейзажистів останньої третини XIX – початку XX століття.

Ф. Булгаков писав про В. Орловського ще за його життя, як про одного з першорядних діячів живопису, котрий вивчав українську природу у всіх її формах та колористичних вимірах, у її поетичній чарівності й прозаїчній величі та майстерно відтворював її незвичайну красу [21].

У творчому доробку В. Орловського чимало полотен, які він присвятив своїй батьківщині – Україні, де пройшла значна частина його життя. Його роботи «...завжди забарвлені м'яким золотавим світлом, яке створює те особливе відчуття тепла, притаманного і південному краю, і глибоким почуттям самого художника, котрий захоплювався ним. Позначена рисами національної характерності, природа в його картинах постає в усій своїй поетичній принадності та епічній величі» [32, с. 9].

Живописця В. Орловського в російських виданнях називають «російським і українським художником», включаючи його творчість до історії російського образотворчого мистецтва. Так, справді, як художник, викладач, професор Академії В. Орловський чимало зробив для розвитку російського пейзажного жанру, під його професійним впливом перебувало не одне покоління мистецької молоді. Проте це не вберегло його від забуття у ХХ столітті, коли перевага в російському мистецтвознавстві віддавалась виключно творчості передвижників. Така, досить однобічна ситуація збереглась і до цього часу. Скажімо, у статті мистецтвознавця, академіка Російської академії мистецтв А. Верещагіної творчість В. Орловського традиційно протиставляється творчості І. Левітана: «З середини 1880-х років царська сім'я й сам Олександр III доволі регулярно відвідували пересувні виставки до їхнього відкриття для публіки. Вони не могли не бачити, як відрізняються за художнім рівнем картини провідних художників в обох об'єднаннях, чи то в побутовому, чи в історичному, а чи в пейзажному жанрі (Рєпіна і Журавльова, Сурікова і Якобі, Левітана і Орловського та ін.)» [24, с. 17]. Один з російських дослідників пейзажного жанру зазначає, що: «Свого часу Володимир Донатович Орловський (1842–1914) користувався популярністю. Чотири його роботи було придбано Павлом Третьяковим, але зараз жодна з них не представлена в експозиції галереї. Ім'я художника забуте, хоча причин для такої забудькуватості немає. ...Працюючи в епоху зміни пластичних методів, він, з одного боку, продовжив пейзажну традицію академізму, а з іншого – дав чудові зразки пленерного живопису, орієнтованого на французьку школу, – явище рідкісне для того часу» [112, с. 131]. Можливо, причиною забуття став від'їзд В. Орловського з Петербурга до Києва, в zenіті слави й академічного визнання. За радянських часів на художника було наклеєно ярлик академіста в негативному розумінні цього слова, тоді як вся увага критики була зосереджена на творчості та діяльності передвижників з їхнім підкреслено соціальним аспектом. Інша ситуація склалась в українському мистецтвознавстві ХХ століття. Так, у

роботах провідних мистецтвознавців П. Говді, Я. Затенацького, А. Шпака В. Орловський позиціонується як художник-реаліст. Пояснення такій розбіжності поглядів можна знайти у самій творчості В. Орловського – вона чітко поділяється на окремі характерні етапи.

Народився В. Орловський в Україні, у сім'ї заможного поміщика, поляка за походженням, котрий володів маєтком на правобережному поліському Придніпров'ї – в селі Опачичі. «Чарівна природа, що оточувала в дитинстві Орловського, запам'яталась йому на все життя і, безумовно, якоюсь мірою сприяла формуванню його як майстра пейзажного живопису» [31, с. 5].

Ще змалку юнака приваблювало мистецтво. Захоплення живописом згодом переросло у непереборну, нездоланну пристрасть. Донька В. Орловського О. Пимоненко у своїх спогадах про батька розповідає, що: «З ранніх років у малюка Орловського проявилась любов до малюнків. Книжки з малюнками, ілюстровані журнали збуджували його увагу, він годинами міг сидіти та продивлятися їх. Найкращим подарунком для нього були малюнки чи книжки з малюнками» [215, с. 4].

Тривалий час батьки не звертали уваги на це захоплення, не вважаючи його серйозним. У підлітковому віці В. Орловський все ж виразив бажання поєднати своє подальше життя з мистецтвом. Але батько – Д. Орловський – категорично був проти того шляху, котрий вподобав його старший син: «Це був той час, коли в суспільстві й особливо у дворянському, вважалось ганьбою виховувати дітей своїх «артистами» хай то був художник, співак чи музикант. Слово «артист» було лайливим словом – шолопай, картяр, п'яниця, людина нікчемна, не здатна до серйозної праці» [215, с. 5]. З огляду на таке ставлення неважко зрозуміти, скільки сили волі, жаги до мистецтва мав виявити В. Орловський, аби подолати всі перешкоди, обрати власний шлях, не зважаючи на загальну суспільну думку.

У 1849 році в маєтку батька був розміщений військовий постій. Офіцер, що його очолював, часто полюбляв малювати. Маленький Володя

Орловський уважно спостерігав за його працею, а потім і сам почав малювати. Саме цей офіцер і став його першим наставником, відчувши талант у семирічного хлопчика. Військовий почав знайомити малого з основами малярської майстерності, розповідав про життя видатних художників [215, с. 22]. Та займатися улюбленою справою В. Орловському доводилося всупереч волі батька, котрий з малих років визначив синові кар'єру військового й 1852 року віддав його до Київського кадетського корпусу, заснованого за наказом імператора Миколи I для навчання військовій науці дворянських дітей.

1847 року Микола I, відвідавши Київ, особисто обрав місце для зведення кадетського корпусу – за містом, посеред мальовничої місцевості, поруч з великим гаєм та ставком. Офіційне відкриття закладу відбулося 1 січня 1852 року. А поки йшло будівництво, для навчання вихованців використовували казарми піхотного полку. Серед викладачів були знані вчені: П. Житецький, М. Ващенко-Захарченко, А. Рогович, А. Лінниченко, художник О. Агін (один з друзів Т. Шевченка і М. Гоголя, автор ілюстрацій до поеми М. Гоголя «Мертві душі»). Відомо, що О. Агін упродовж 1853–1864 років викладав малювання в Кадетському корпусі. Прямих свідчень немає, але факт зустрічі викладача малювання і юного кадета, захопленого мистецтвом, цілком припустимий і може розглядатись як один з факторів формування майбутнього художника.

Життя в казармі, сувора військова дисципліна, муштра пригнічували молодого В. Орловського, але він крадькома змальовував все, що потрапляло на очі. Так одного разу його застали за малюванням карикатур на вчителів, за що вирішили покарати різками. Обурений і розгніваний хлопчик спробував втекти з кімнати, де мало відбутися це катування, через вікно, але висота четвертого поверху злякала його. Побачивши підпірки на стіні, він обережно виліз з вікна і сів на них, чекаючи на подальшу долю. Злізти В. Орловський погодився за умови, що його не будуть карати. Після цього інциденту директор Корпусу написав листа батькові з проханням забрати сина додому.

Після повернення до Опачичів для хлопця настало важке життя: йому заборонили малювати й відібрали олівці та фарби. Після виключення з Кадетського корпусу єдиною відрадою для хлопця були зустрічі з репетитором, який готував його для вступу до гімназії. Він підтримував хлопця, потай приносив папір та олівці.

У 1855 році В. Орловський знову у Києві, але тепер уже складає іспити до 2-ї Київської гімназії. Тут доля усміхнулася йому, оскільки одними з перших, хто звернув увагу на здібності юнака до малювання, були відомі діячі української культури, близькі друзі Т. Шевченка: І. Сошенко – живописець, вчитель малювання 2-ї Київської гімназії, та М. Чалий – директор гімназії. Ці люди відіграли вирішальну роль у подальшому житті В. Орловського [191].

Йому дуже пощастило, що уроки малювання в гімназії викладав саме І. Сошенко (1807–1876), котрий дуже вплинув на розвиток художнього таланту Т. Шевченка. Зустрівшись з поетом у 1835 році в Літньому саду в Петербурзі, І. Сошенко звернув увагу на його художній хист, посприям викупові з кріпацтва та допоміг вступити до Петербурзької академії мистецтв. Сам він навчався в Академії у 1832–1838 роках, коли там почав викладати К. Брюллов.

Взявши під опіку В. Орловського, І. Сошенко поселив його у своїй квартирі. Навчав малюнку та живопису, ходив з ним на етюди в околицях Києва – такі практичні уроки живопису формували інтерес юнака до природи. Саме у цьому своєму вчителеві В. Орловський знайшов необхідну практичну й моральну підтримку.

М. Чалий у своїх нарисах про І. Сошенка писав, що той «...мав щасливий дар вгадувати в своїх учнях безсумнівне покликання до живопису і деякі з них, завдяки своєму вчителю, ... досягли в майбутньому голосної слави» [199, с. 50]. Серед них був і В. Орловський.

Пізніше вдячні учні не забували про свого старого вчителя, надсилаючи йому щирі й зворушливі листи: «Не забуду я вас ніколи, дорогий

мій наставник: я дав собі слово перший вдалий пейзаж, знятий з натури, перше моє дітище, надіслати вам в подарунок, щоб воно вам нагадувало, що ваше добре слово впало не на безплідну землю, котру, проте, треба ще трохи удобрити» [199, с. 105]. І в наступному листі: «Порадійте за свого учня: я отримав велику золоту медаль і ще одну срібну. Ви не повірите, що мені хотіли дати зразу професора; але Б. (можливо, Боголюбов – А.Ф.) завадив, говорячи, що це може мене зіпсувати, породивши в мені гординю, і тому визначили: після мого повернення з-за кордону прямо перевести мене в професори без іспиту. Так, радійте за вашого учня, так щиро люблячого вас і вдячного» [199, с. 105]. З огляду на всі наведені у листах факти, можна стверджувати, що ці листи писав саме В. Орловський.

У Російському державному історичному архіві в Петербурзі у фонді Петербурзької академії мистецтв зберігається особова справа В. Орловського, розпочата 1864 й закінчена 1914 року, що є цінним джерелом не тільки для біографів художника, але й для істориків мистецтва. Зокрема, вона розпочинається «Свідомством» з якого, по-перше, видно, що В. Орловський успішно закінчив чотири курси гімназії і після іспиту був переведений до п'ятого, але не став продовжувати навчання через непереборне бажання поїхати до Академії мистецтв. У листі до Т. Шевченка від 16 жовтня 1860 року М. Чалий писав: «Рекомендую Вам майбутнього діяча на ниві російського мистецтва п. Орловського. Бажаючи присвятити себе виключно живопису, він залишив нашу гімназію з метою вступити до Академії мистецтв. Судячи по тих копіях, які написав він протягом двох останніх років, судячи по тій пристрасті, з якою він віддавався праці, забуваючи нерідко все на світі – можна сподіватися, що з нього вийде з часом чудовий художник» [105, с. 167].

По-друге, «Свідомство» дає уявлення про те, на чому формувався інтелект В. Орловського, а також про рівень його освіченості, – основу, яка дала йому змогу згодом не відчувати себе провінціалом у російській столиці, і вільно почуватися (в розумінні володіння мовами) у Західній Європі.

Показово, що під час навчання в Академії з нехудожніх дисциплін він постійно значився серед найкращих студентів. У «Свідочті», приміром, зазначено, що його знання «в Законі божім, геометрії, алгебрі, арифметиці, географії, латинській, німецькій, французькій і слов'янській мовах – достатні, в риториці й історії – відміні» [120, с. 111].

Як уже зазначалося, звернув увагу на талант В. Орловського і директор гімназії М. Чалий (1816–1907), педагог і культурний діяч. Він викладав у гімназіях Немирова, Києва, Білої Церкви, у Ніжинському ліцеї, був організатором недільних шкіл, приятелював із Т. Шевченком. Входив до редколегії культурологічного журналу «Киевская старина», видав книгу «Життя і твори Тараса Шевченка» (1882).

В особах М. Чалого та І. Сошенка В. Орловський знайшов повне розуміння і підтримку свого устремління до художньої творчості [2, с. 38]. Зокрема, вони пообіцяли юнакові, що після закінчення гімназії, поговорять про його подальше мистецьке майбутнє з батьком. Це дуже надихнуло В. Орловського і він старанно навчався в гімназії. Від І. Сошенка молодий художник навчився писати олійними фарбами, створив чималу кількість етюдів з натури. У 1860 році навчання в гімназії було завершено [192].

1859 року у Києві відбулася виставка німецького й австрійського живопису і графіки, влаштована у Київському університеті св. Володимира. То була перша з відомих зарубіжних художніх виставок у Києві, яка досить повно демонструвала стан і напрямки розвитку німецької та австрійської художніх шкіл станом на середину XIX століття: дюссельдорфської, мюнхенської, берлінської, дрезденської та віденської. Подія була неординарною для міста, а особливо для всіх прихильників прекрасного.

Частим відвідувачем на виставці стає гімназист В. Орловський. Він отримав дозвіл на безкоштовний огляд і копіювання картин. З того моменту юнак увесь вільний час проводить на виставці, вивчаючи й копіюючи картини іноземних майстрів. Слід зазначити, що в майбутньому В. Орловський здійснить пенсіонерську поїздку за кордон, зокрема й до

Німеччини. І саме цей період спілкування з західноєвропейським мистецтвом буде найбільш плідним та усвідомленим. А поки він всотує враження від всього, що бачить і чує та намагається вдосконалювати свою технічну майстерність [192].

До речі, у київському Університеті св. Володимира працював кабінет мистецтва, який могли вільно відвідувати всі охочі. Завідувачем був Г. Васько. У 1844 році він закінчив Академію мистецтв. З 1847 року викладав малюнок в Університеті. Працював у жанрі портрета – зокрема, для збірки В. Тарновського створив серію портретів історичних діячів, яка, на жаль, не збереглась. Викладачами малювання були талановиті майстри М. Башилов і Л. Жемчужников, у Кадетському корпусі – О. Агін [177].

Безумовно, таке оточення впливало на формування майбутнього художника, уроки малювання якого проходили успішно, – ніхто в гімназії не малював так, як він, на що звертав увагу І. Сошенко. У листі до Т. Шевченка М. Чалий напише: «Соха приєднує і своє прохання до мого. Орловський йому дуже близький до серця: це плоть від плоті його, кістка від кістки його. Він ним пишався, він йому допомагав» [104, с. 167].

Однак думка про повернення додому бентежила юнака. Він боявся сказати батькові, що хоче продовжити займатись мистецтвом. Повернувшись додому, В. Орловський намагався поговорити з матір'ю, сподіваючись на її підтримку, проте вона відмовилась допомогти синові, оскільки боялася чоловікової реакції. Набравшись сміливості, В. Орловський сам попросив батька відпустити його до Петербурзької академії мистецтв, але у відповідь отримав прокляття та позбавлення спадку. Пізніше В. Орловський засвідчить: «Живопис люблю більше від життя, заради нього з дитячих років зазнав багато горя, прокляття батька, гіркі сльози матері...» [215, с. 20].

Свого часу, щось подібне трапилося з іншим киянином, О. Мурашком, якого вітчим також не хотів відпускати на навчання до Петербурга і лише втручання М. Мурашка – рідного брата Олександрового вітчима, а також А. Прахова зарадило справі. До всього, вони дали юнакові рекомендаційного

листа до професора Академії мистецтв І. Рєпіна, що відіграло свою роль і щасливо вирішило подальшу долю О. Мурашка [202, с. 23–26].

Повернувшись до Києва, В. Орловський звернувся до І. Сошенка та М. Чалого. Вони підтримали його й дали рекомендаційного листа до Т. Шевченка. «Він (Орловський – *авт.*) зробив три копії з хороших картин і продав їх ..., щоб дістатись до Пітера. Що з ним буде далі, він про це не думав. Прийміть же його, дорогий земляче, під своє покровительство, вкажіть йому дорогу, якою він повинен іти, будьте його наставником і керівником» [104, с. 167]. Сама подорож була не з легких. Проте на цьому його труднощі не завершилися.

Т. Шевченко виконав прохання своїх київських друзів. М. Чалий у листі від 29 листопада 1860 року писав: «Дякую Вам за гостинний прийом нашого учня Орловського: він писав Сошенкові й хвалився прийнятою Вами участю в його долі, за що Іван Максимович доручив мені сказати Вам від нього велике спасибі» [104, с. 171].

Ознайомившись з роботами В. Орловського, Т. Шевченко дав їм добру оцінку. Але одразу стати учнем Академії майбутньому художникові не вдалося, позаяк приймальні іспити вже закінчились. За сприяння Т. Шевченка юнак почав відвідувати рисувальні класи Товариства заохочування художників. 2 грудня 1860 року Т. Шевченко писав М. Чалому: «До мене щодень приходять Орловський, здається з його будуть люди» [47, с. 44]. І. Сошенко 13 грудня написав у відповідь із «златоглавого Києва»: «Дякую Вам, найдобріший Тарасе Григоровичу, що Ви були ласкаві до мого учня Володимира Орловського, і надалі прошу не відмовляйте йому у своїх порадах, поки він буде їх потребувати: мені здається, що з нього може бути толк» [104, с. 174].

З часом, помітивши великі успіхи В. Орловського, Т. Шевченко написав листа конференц-секретареві Петербурзької академії мистецтв Ф. Львову, і той, всупереч тогочасним правилам, без іспитів зарахував юнака учнем до класу гіпсових голів.

Окрилений юнак ухопився за такий чудовий шанс, про що свідчать його подальші успіхи: «Орловський Володимир вступив у число вільних слухачів в 1861 році в клас гіпсових голів по пейзажному живопису; у вересні місяці того ж року прийнятий в учні по новому уставу; в грудні переведений у клас гіпсових фігур. В 1862 році 22 грудня нагороджений 2-ю срібною медаллю, за пейзаж. В 1863 році 21 грудня нагороджений 1-ю срібною медаллю, за пейзаж» [120, с. 113].

Так нарешті здійснилась заповітна мрія – В. Орловський став студентом Петербурзької академії мистецтв (1861–1868). «Передбачення Шевченка збулося – з часом Володимир Донатович Орловський увійшов до когорти художників, які заклали підвалини української національної школи пейзажного живопису другої половини XIX століття» [178, с. 18].

3. 2. Навчання художника в Петербурзькій академії мистецтв (1861–1868)

Загальна ситуація у країні мала певний вплив на ті події, які відбувалися в Академії мистецтв. І В. Орловський, навчаючись та формуючись як художник саме у цей непростий час, став виразником академічної мистецької світоглядної позиції. Він категорично не сприймав соціальне спрямування мистецтва, бо вважав, що його мистецьким завданням є ствердження ідеалів краси. Такі уявлення були безпосередньо пов'язані з тією атмосферою, що панувала в офіційних художніх колах Санкт-Петербурга та Академії мистецтв зокрема.

Беззаперечним центром мистецького життя столиці Російської імперії, починаючи з її заснування у XVIII столітті, була Петербурзька академія мистецтв, яка поступово, рік за роком збільшувала свій вплив на культурно-мистецьке середовище.

Ідея створення вищого навчального мистецького закладу бере свій початок ще з часів Петра I, коли на його розгляд було представлено декілька проектів, втіленню яких завадила смерть імператора. Однак за його ініціативою до Росії запрошували іноземних живописців як для творчої роботи, так і навчання російських художників, що мало наблизити мистецтво російської імперії до європейських досягнень. Саме тоді вперше було запроваджено пенсіонерство для художників з метою опанування європейського досвіду та привнесення набутих знань і навичок на терени Росії, і насамперед до Петербурга. Найвідомішими світськими живописцями стали А. Матвеев та І. Нікітін. Водночас, імператор та його найближче оточення починають збирати колекції західноєвропейського живопису.

Відкриття Академії мистецтв відбулося вже у 1757 році за сприяння М. Ломоносова та І. Шувалова. У перші десятиліття після заснування «в усьому ладі академічного життя панував величезний розгартіяш не лише у загальному, але й у дрібницях» [172, с. 9]. Проте Академія поступово, пройшовши непростий період становлення, стала тим мистецьким закладом, який давав змогу талановитим учням розвинути художні здібності. За час своєї діяльності у XVIII столітті Академія мистецтв змогла виховати цілу плеяду талановитих митців [48]. Тут викладали російські професори, зокрема, А. Лосенко, до викладання запрошувались іноземні майстри, для студентів будували нові приміщення та корпуси, формувалися бібліотека, музей тощо.

У перше десятиліття XIX століття Академія переживає пору свого розквіту, велика заслуга у цьому належить її президентові графу А. Строганову. Саме за його правління «репутація Академії мистецтв підіймається ... на велику висоту не лише в Росії, але й за кордоном» [11, с. 48]. Граф походив з однієї з найбагатших та найвпливовіших сімей, був неабияким поціновувачем мистецтва, а його діяльність на посту президента принесла значні успіхи. Саме за сприяння А. Строганова ще молодий А. Вороніхін замінив італійського архітектора у побудові грандіозного

Казанського собору. При його правлінні було вдосконалено статут Академії і до неї почали приймати кріпаків. У цьому контексті для промовистої ілюстрації прогресивної діяльності президента варто згадати творчість В. Тропініна. Однак чи не найголовніша заслуга президента А. Строганова полягає в тому, що він «провів велику роботу з залучення найкращих педагогів до Академії та підвищення якості викладання» [11, с. 48].

Упродовж 1817–1843 років президентом Академії був О. Оленін, і саме цей час у функціонуванні Академії вважається періодом застою. Діяльність нового керманіча була спрямована на утвердження в стінах Академії класичного, «високого мистецтва», що часом призводило до створення студентами «класичних» штампів. Змінюється й загальна політика навчального закладу. Поновлено заборону вступу до Академії кріпакам. У стінах Виховного училища при Академії мистецтв панує суворий, майже казарменний стиль життя вихованців. Але і в такий складний період тут формувались непересічні особистості, якими, зокрема, були К. Брюллов та О. Іванов.

В. Орловський почав своє навчання в Академії мистецтв у 1861 році. Це була вимріяна й вистраждана подія у його житті, до якої він так довго йшов. Всі труднощі, пережиті в юності для досягнення своєї заповітної мрії, навчили його цінувати ту неповторну атмосферу, що панувала у стінах його *Alma mater*. Він наполегливо вбирає знання, що їх дають викладачі. Таке заповзятє навчання дуже скоро дає свої плоди – перші медалі за конкурсні роботи, а пізніше – право на пенсіонерську поїздку [195].

У 1863 році, через два роки після вступу В. Орловського до Академії, в її стінах відбулася подія, що сильно вплинула на подальшу долю цього мистецького закладу та російського мистецтва в цілому – це відомий «бунт чотирнадцяти».

Період загального ліберального послаблення у перші роки царювання Олександра II позначився й на процесах художнього життя. У 1859 році Рада Академії ухвалює положення про вибір тем конкурсантами на золоту медаль

– студентам задається єдина тема, а сюжет можна обирати самостійно. «Під приводом встановлення більш об'єктивних критеріїв оцінки майстерності конкурентів у 1862 році Рада вирішує повернути єдині теми і разом з цим порядок перевірок, що були практично скасовані з кінця 30-х років» [122, с. 23].

Саме в цей час відбуваються важливі зміни у розумінні статусу митця. Протягом довгого історичного періоду «мистецтво не повинно було виражати індивідуальність творця; воно було колективним – особливо при зведенні величезних соборів, що здійснювалось протягом не одного століття, – і розраховане було на масове сприйняття...» [167, с. 110]. Постать художника була своєрідним провідником, так би мовити ретранслятором певних ідей. У XVIII – першій половині XIX століття митець – це, передусім, представник держави, якій він служить. У другій половині XIX століття, коли проблема індивідуальності виходить на перший план, визріває конфлікт між художником та замовником (державою або Академією як її представником), оскільки зникає та єдність, котра існувала століттями. Тепер митці прагнуть говорити своїми творами про ті речі, які державний замовник не бажає чути. Таким чином, починається досить логічна та неминуча «боротьба проти вказаної краси», яку насаджує Академія, і цей конфлікт «ускладнюється боротьбою за людину та людську особистість проти всякого роду пут, що перешкоджають її розкриттю у всій душевній повноті» [5, с. 58].

Варто особливо підкреслити той безперечний факт, що художники-«бунтівники» були вихідцями з Академії – саме тут вони опанували ремесло, володіння пензлем. Закордонні звіти та особисті листи молодих митців свідчать про високий рівень їхньої освіченості: «усюди розуміння своєї справи, твердо засвоєної, і яскрава самостійність у висловлюваннях про неї» [5, с. 131]. Академія, насамперед, давала міцну професійну та інтелектуальну базу, але конфлікт полягав у тому, що вона ще й намагалася зберегти монополію на те, як ці отриманні знання мають бути використані надалі. І якщо упродовж минулого століття такий стан справ був конструктивним, то

тепер, у другій половині XIX століття, Академія й митці, котрих вона випускала, вже не перебували у такому гармонійному зв'язку, як раніше. Головна відмінність між «бунтівниками» та прибічниками традиційного художнього навчання на перших етапах лежала не стільки у професійній площині (хоча вона існувала й там), скільки в ідеологічній, у дуже різному розумінні свободи, місії мистецтва і ролі художника.

Якщо в цьому контексті розглянути постать В. Орловського, то можна побачити, що свобода в його розумінні не означала бунтарства. Свобода, на думку митця, існувала в Академії у вигляді методів навчання у ній – отримання знань тут не було пов'язане з тою військовою муштрою, яка панувала в Кадетському корпусі.

Друга половина XIX століття для російського пейзажу стала, мабуть, однією із найяскравіших сторінок. Це був період трансформування творчих засад, і це виразно можна побачити на прикладі В. Орловського. Період розвитку його творчості до середини 70-х років XIX століття можна назвати учнівським, часом становлення та формування його як художника. Упродовж цих років В. Орловський накопичував знання, намагаючись віднайти свій власний творчий шлях: отримував нові враження, знайомився з історією мистецтва і творчістю видатних майстрів, вивчав закони живопису. Сім років навчання в Академії (1861–1868) відіграли дуже важливу роль для В. Орловського як пейзажиста, за що він назавжди лишився вдячним своїй *alma mater* і тим людям, яких він там зустрів [195].

«Входження художньої школи у «пейзажний період» свідчило про трансформацію традиційної моделі творчості і становлення нового критерію цінності – вираження індивідуального бачення» [159, с. 39]. Пейзажний жанр цього періоду, набуваючи неабиякої популярності як у митців, так і в глядачів, привертає до себе велику увагу. Протягом 60-х років XIX століття в Академії мистецтв процес функціонування пейзажного жанру проходив через малопомітну зміну парадигми: «Допускаючи та заохочуючи роботу з натури, широкі звертання до етюдів, представники академічної педагогіки дуже

твердо та послідовно відстоювали зміст пейзажу як умовне зображення, що вводить глядача до кола опосередкованих уявлень та образів» [122, с. 54]. Однак така позиція не відповідала прагненням молодих митців – зображати реальну живу природу.

З 1862 року Рада Академії вводить для пейзажистів, що претендують на золоту медаль, нове правило – спершу вони мають отримати медаль за роботу в натурному класі. Таке нововведення мало на меті зробити умовні академічні пейзажі переконливішими, поєднавши їх з людиною. Та надто часто таке злиття природи та людини виходило суто механічним, а ті тонкі та різноманітні зв'язки, що існують між ними залишалися поза увагою митця. «За даного підходу пейзаж втрачав свою самостійність та перетворювався в доважок до історичного живопису в його класицистичному, затвердженому Академією варіанті» [122, с. 55]. З цієї причини пейзажний клас фактично перестає існувати. І лише з 1872 року працею відомих пейзажистів – М. Воробйова, у творчості якого «відчутна спадщина класичного пейзажу, але ще більш сильні прояви начал майбутнього пейзажу», О. Боголюбова та М. Клодта – цей клас знову було відроджено у ролі експерименту [136, с. 69] Отже, В. Орловський потрапив до Академії у час, коли пейзажний клас фактично лише формувався.

Майбутній учитель з фаху В. Орловського О. Боголюбов став викладачем Академії у 1861 році. Він суттєво відрізнявся від педагогів традиційного спрямування, про що можна судити за його власними словами: «Вельмишановний президент наш В. Кн. Марія Миколаївна запропонувала мені безкорисливо брати учнів Академії – пейзажистів на навчання. Молодь почала до мене приходити. Я до них доводив мої європейські погляди на мистецтво, рекомендуючи писати якнайбільше етюдів з натури і не начерками, як у нас починається літня робота художників, а остаточно та свідомо. З усіх молодих людей я зустрів талановитого одного лиш І. І. Шишкіна і потім, через два роки, Орловського» [17, с. 91].

О. Боголюбов був видатним та впливовим російський пейзажистом. Найбільше в роки становлення на нього вплинув один з найвідоміших російських мариністів – І. Айвазовський. Окрім того, він багато працював за кордоном: в Італії познайомився з О. Івановим, у Франції – з барбізонцями К. Коро та Ш.-Ф. Добіньї, у Німеччині брав уроки в А. Ахенбаха тощо. Таке широке коло художніх знайомств сформувало надзвичайно цілісного і неповторного пейзажиста. «Митець, що поїхав за кордон відданим учнем Воробйова та відвертим копійстом Айвазовського, повернувся цікавим своєрідним майстром, який оволодів сучасною європейською технікою живопису» [1, с. 18]. Увесь свій багатий досвід, знання та мистецькі здобутки О. Боголюбов намагався передати своїм студентам у Петербурзькій академії мистецтв.

О. Боголюбов як педагог та особистість справив на В. Орловського великий вплив. Помітивши, як тонко молодий Орловський реагує на його настанови, О. Боголюбов почав звертати на цього учня особливу увагу. Досвід вчителя в поєднанні з величезним бажанням В. Орловського опанувати мистецтво живопису та наполеглива праця цього останнього стали міцним підґрунтям для його майбутніх звершень. Художник-пейзажист Є. Ознобишин у листі до свого однокурсника по Академії І. Шишкіна за 1862 рік характеризує студентів-пейзажистів і вважає, що талантом В. Орловський поступається тільки Дюккеру: «Боголюбов про нього каже, що Ахенбах краще не напише етюдів, – а Орловський всього займався два роки» [69, с. 76]. На жаль, через десять років їхні взаємини кардинально зміняться, оскільки О. Боголюбов увійде до складу Товариства пересувних художніх виставок, а В. Орловський пов'яже свою подальшу діяльність з Академією. У листі до І. Крамського від 1875 року О. Боголюбов «висловлює жаль, що колись приділяв Орловському увагу як учневі» [127, с. 99].

Про перші роки навчання В. Орловського збереглося мало відомостей. Безперечним є те, що його вчитель О. Боголюбов намагався усіляко допомогти талановитому юнакові подивитися на світ мистецтва «широко

розплющеними очима». Саме він рекомендував його картини представникам царської родини, через нього молодий митець зблизився з архітектором І. Монігетті, який у той час будував Воронцовський палац в Алупці, а через нього – з родиною Воронцових. В Алупці він проводить два літа, 1864 та 1865 років, працюючи над етюдами. Княгиня Воронцова – велика шанувальниця мистецтва, своїми порадами також зробила внесок у світобачення молодого митця. Вона наголошувала, що «потрібний певний поетичний струмінь, що слід вишукувати в природі ефекти, які б знаходили віддзеркалення у душі та творчій фантазії художника і що при виконанні етюдів слід не тільки звертати увагу на деталі, а на отримання загального настрою, враження, яке створене даною місцевістю, освітленням, моментом, підміченим у натурі» [21, с. 10]. Своїми настановами княгиня намагалась допомогти молодому художникові знайти свій–власний шлях у мистецтві. Кримські враження стали для В. Орловського настільки вагомими, що навіть у пенсіонерській поїздці за кордоном він перший час продовжував розробляти пейзажі, нав'язані кримською природою.

В українських музеях практично не збереглося робіт раннього періоду творчості митця. Тому такою цінною є картина з НХМУ «В Алупці» 1864 року (іл. 1). Невідомий раніше твір В. Орловського був переданий до музею в дарунок з приватної колекції у січні 2016 року. На картині збереглась власноруч написана дата, а тому можемо стверджувати, що це один з ранніх творів митця. Полотно вертикального формату (64,7x40,5). Художник зобразив Шуваловський проїзд Воронцовського палацу, яким прямують паломники-дервіші. Фрагментарність мотиву контрастує з масивним зображенням стін по краях полотна. Темні, порослі плющем, з виступаючими контрфорсами вони однозначно домінують над двома людськими постатями, привносячи ноту романтичної таємничості. Перспектива проїзду завершується в глибині полотна зображенням самого палацу з характерними вежами та банями. Композиція буквально математично виважена та урівноважена. Проте В. Орловський основним засобом виразності обрав

контраст – між величчю архітектури й невеликими постатями людей, між затемненим вузьким проїздом і безкраїм блакитним небом, залитим яскравим кримським сонцем. У самому сюжеті художник оповідає історію Криму – його минуле та сьогодення.

Цього ж року був виконаний етюд «Степ» (іл. 2), що зберігається у Сумському художньому музеї ім. Н. Х. Онацького, написаний олією на картоні, невеликого розміру (14,8x23,5); він демонструє звертання митця до контрастного зіставлення різнокольорових площин. Золотаве пшеничне поле поділене навпіл зелено-коричневою ґрунтовою дорогою, а над ними – зтягнуте грозовими синьо-сірими хмарами небо. Побудова композиції симетрична, проте колористичне напруження надає їй внутрішньої динаміки, а сам мотив має яскраво виражений романтичний відтінок.

Настанови княгині Воронцової не минули даремно – майбутній художник намагався передати характерне освітлення, настрої обраного мотиву, загальне враження.

Бажання отримати професійні знання, опанувати ремесло якомога глибше виявлялося в подальшому академічному навчанні. В. Орловський продовжує заповзято навчатися, за що здобуває академічні відзнаки: у 1862 році отримує другу срібну медаль, у 1863 – першу срібну медаль за пейзажі. 1866 року звернувся з проханням до Академії, аби йому дозволили взяти участь у конкурсі на малу золоту медаль. Складність ситуації полягала у тому, що бути учасником цього конкурсу могли митці, які вже провчилися п'ять років в Академії. Для В. Орловського на той момент ще не вистачало необхідних років. «Якщо ж п'ятилітній досвід довів, що лише буквальне виконання Нового Уставу і може дати хороших художників, у такому випадку покійно прошу Раду Академії допустити мене до конкурсу на тих же умовах, на яких дозволено це було учню архітектури Шрейберу» [120, с. 113]. Цей вчинок засвідчує неабияку наполегливість художника у досягненні мети.

Саме 1866 року була написана робота «Кримський вид біля Алушти» (іл. 3), яка в інвентарних картках Алупкінського палацово-паркового музею-заповідника значилась як «Околиці Алушти» 1870 року. Проте нова інформація дозволяє змінити вихідні дані картини, яка має цікаву історію побутування. Імператор Олександр III захоплювався мистецтвом, збирав художню колекцію, а його постійним консультантом був О. Боголюбов, що також виконував замовлення царя та давав уроки малювання княгині Марії Федорівні. У 1872 році було укладено каталог творів колекції імператора, який у вигляді додатку опублікували у книзі «Великий князь Александр Александрович. Сборник документов» [23]. Кабінет царя в Аничковому палаці в Петербурзі серед інших творів прикрашало полотно В. Орловського «Кримський вид біля Алушти». У каталозі воно йшло під номером двадцять з позначкою, що було придбане у самого художника в 1866 році за сто карбованців. У каталозі також є інформація про купівлю ще двох картин митця, а саме: в 1867 – «Купальня князя Воронцова в Алушці в Криму» і в 1868 – «Вид Криму. Ай-Петрі» (іл. 4) за двісті карбованців. Подібну увагу до творчості молодого художника можна пояснити протекцією його наставника О. Боголюбова [188, с. 75].

Упродовж 1918–1946 років полотно під номером двадцять перебувало в Державному російському музеї, звідки було передане до Державного музею українського образотворчого мистецтва (нині НХМУ). Тоді й було змінено назву і рік аналогічно з картиною «В Алушті» з Державної Третьяковської галереї. 1966 року картину знову було передано, тепер вже до Алупкінського палацово-паркового музею-заповідника. На оригінальному підрамнику збереглась цифра 20, співпадають і розміри, вказані у каталозі імператорської колекції, що дає підстави змінити сучасне датування й назву на первісні [188, с. 75].

У центрі полотна «Кримський вид біля Алушти» митець зобразив могутнє дерево з розлогими гілками. У його тіні праворуч знаходяться невеликі будиночки та двоє чоловіків. Зображення елементів першого плану

вписується в усталений трикутник, вершиною якого є крона дерева, а бокові лінії завершуються на живописно розкиданому камінні. Самі будиночки наче вросли у кам'янистий пагорб і виглядають його невід'ємною частиною. Справа простір обмежує скупчення дерев, зліва художник вибудовує глибину простору за рахунок звивистої лінії річки, що губиться десь на лінії горизонту серед зелених дерев.

Значну увагу в даному творі митець приділяє розробці світлотіні, що надає картині рис життєвості. Сонячні промені пронизують гілки дерева і виграють на білій стіні будинку, висвітлюючи стежку на першому плані, тоді як чоловічі постаті розташовані в тіні розлогого дерева, як і сам будинок та стежка поза ним. Художник досить майстерно розробляє світлотіньові переходи, хоча не завжди вмотивовано відтворює затемнені частини композиції. В картині зображене селище Кучук-Ламбат, назва якого перекладається як світильник або факел. В античні часи тут знаходилось селище Лампас [89, с. 166].

Саме за цю картину в 1866 році майбутній художник отримав другу золоту медаль. В. Орловському присудили другу золоту медаль, а не першу тільки через те, що в нього не було медалі за рисунок. Але він не зупинився на досягнутому, постійно працював, вдосконалював творчу майстерність, що й дало свої результати. У 1867 році митець отримує другу срібну медаль за рисунок з натури, а в 1868 році за три пейзажі на кримську тематику (дві з них: «Вид селища Кокос в Криму» та «Вид на південному березі Криму») – заповітну першу золоту медаль, що давала право на пенсіонерську поїздку за кордон.

На прикладі творчої діяльності В. Орловського періоду навчання в Академії мистецтв можна простежити характер тих перетворень, що відбувалися в російському мистецтві другої половини XIX століття. Загальновідомо, що художник належав до так званого академічного живописного крила. Творчість В. Орловського є яскравим прикладом тих загальних змін, що відбувалися у мистецтві: романтизм перетинається з

реалізмом, вбирає його новаторські досягнення та збагачується ними. Така ситуація характерна для багатьох митців цього часу. Якщо для традиційного романтизму властивим є зображення італійської природи з міфологічними персонажами та античними руїнами, то у другій половині XIX століття акцент робиться на більш реалістичному погляді, коли митці прагнуть зображати сучасні види правдиво. Увага художників переорієнтовується з тем, що так чи інакше пов'язані з минулим, на звертання до сучасності (до речі, це характерне для усіх жанрів).

Академічне мистецтво, будучи нерозривно пов'язаним з системою навчання, що базується на копіюванні класичних зразків, також відгукнулося на зміни мистецької парадигми. Процес відбувався з відкритим протистоянням, іноді підспудно та непомітно для самих митців. Але навіть за всього бажання залишити академічну систему у тому стані, в якому вона перебувала не було ніякої змоги – нове мистецтво завойовувало глядача, а консервативний академізм змушений був видозмінюватися. Таке становище яскраво виявилось у творчості В. Орловського, який поєднав академічні канони (зображуючи ідеальну, правильну природу) та реалізм (зображуючи «портрети» тих місцевостей, де він безпосередньо перебував). Важливо, що для нього прості краєвиди «були гідними захоплення. Це повністю відповідало сучасним йому демократичним канонам краси» [32, с. 15]. Його картини це, так би мовити, осучаснений академізм – зображення ідеальної, сконструйованої реальності, що водночас мала б нагадувати про об'єктивно існуючу дійсність. У своїй творчості митець опрацьовував обраний ним реальний мотив, поліпшуючи його та прибираючи все зайве. Його пейзажам не властива емоційна активність, у них показана насамперед споглядальність краси природи. Митець у своїх роботах не заглиблюється у світобудову, не проникає в її сутність, а лише констатує факт існування тієї чи іншої місцевості, пробуваючи у ній віднайти гармонію та радість. Роботи В. Орловського періоду навчання в Академії і до часу пенсіонерських поїздок яскраво відображають наслідки традиційної академічної системи навчання –

умовність композиційного та колористичного вирішення, при достовірності обраних мотивів. Для молодого митця-початківця одним із найуспішніших став 1868 рік. Окрім отримання Великої золотої медалі, що давала право поїздки за кордон, він створює два варіанти краєвиду «Вид селища Кокоз», а також «Краєвид на південному березі Криму» та «Жаркий полудень у південній садибі».

Обидва варіанти картини «Вид селища Кокоз» (іл. 5, 6) демонструють умовне розуміння митцем розробленої теми. Він використовує традиційну, чітко вибудовану тридільну композицію з акцентованим, подовженим першим планом, що ніби запрошує заглибитись у центр полотна. Митець ритмізує простір, чергуючи його освітлені та затемненні частини, високі вертикальні дерева – з масивними кам'яними брилами. Він створює досить звичний краєвид невеличкого селища, над яким височіють кримські гори. Існує думка, що «пейзажисти академічного спрямування цінували у краєвиді рідної країни лише ефектні мотиви, які хоча б віддалено нагадували природу Швейцарії чи Італії» [108, с.61]. У цих роботах традиційно святкова, яскрава природа Криму була знівельована – митець відмовився від зображення сліпучої краси морських видів та рельєфних гірських масивів. Натомість він створює образ повсякденного Криму і намагається показати велич у непримітності. І хоча ці роботи В. Орловського були створені за канонами академічного живопису, вони привертають увагу скромним, навіть аскетичним змістом. В цьому виражаються трансформації світоглядної мистецької парадигми від академізму до реалізму, які ілюструють активні процеси взаємовпливу ідей, художніх засобів та живописних систем, котрі так чи інакше знаходили певне віддзеркалення у творчості художників різних напрямків.

У першому варіанті картини «Вид селища Кокоз» (іл. 5) митець намагається поєднати численні елементи. Композиція по академічному чітко вивірена, скомпонована по колу – його створюють окремі елементи пейзажу. Від кам'яних брил, що мальовничо розкидані на першому плані, по лівому

краю полотна через масивну купу дерев погляд переходить до величних гір, що оповиті легким серпанком туману. З правого краю розташовано елемент, що пов'язує передній і дальній плани, – це невеликий млин на тлі пишної зелені, за якою проглядається захмарене небо, підсвічене заходом сонця. У центрі картини зображена галявина з потічком, біля якого зупинились коні. Саме тут художник зосереджує світловий та колірний акценти. За класичною схемою композиція поділена на три основні плани. Проте традиційна схематичність порушується динамікою стежки, що в'ється по діагоналі. Художник неодноразово повторював цю картину і на сьогодні відомі ще три її варіанти [89, с. 170].

У другій версії роботи «Вид селища Кокоз» (іл. 6) митець замість ефектного вечірнього освітлення звертається до іншого прийому, намагаючись об'єднати предмети розсіяним світлом. Непоказний куточок природи, побачений художником в натурі, був відтворений без будь-яких прикрас, про що свідчить і певна фрагментарність пейзажного мотиву. Можливо, цей варіант був підготовчим етюдом для конкурсної роботи.

У такому виборі тем відчувається загальна тенденція розвитку пейзажного жанру другої половини XIX століття: «Італійському пейзажу, що панував всю першу половину XIX століття, протиставляється тепер зображення своєї, російської природи, умовному, штучно побудованому, вигаданому академічному ландшафту – простий вид з природи, іноді навіть як «портрет місцевості». Зовнішня та зазвичай беззмистовна краса особливого замінюється розкриттям змісту і краси звичного і, здавалося б, знайомого. Таким чином в реалістичному пейзажі визріває вимога змістовності обраного мотиву природи» [186, с. 152]. І хоча В. Орловський був представником академічного напрямку, все ж нові віяння у розумінні пейзажного жанру певним чином виявлялися і в його творчій практиці.

«Краєвид на південному березі Криму» 1868 року (іл. 7) є зразком академічної моделі створення картини, з чітким поділом на три плани. На дальньому – височіють величні гори. На другому – густа зелень, у

зображенні якої художник відтворює розмаїття кримської природи. Зелений масив залитий сонячним світлом, а чергування локальних світлих і темних плям надає ритмічності статичному пейзажеві. Найдетальніше розроблений перший план, на якому постають кам'янисті береги неглибокої гірської річки, де проходить повсякденне життя кримських татар. Одягнені в національне вбрання постаті людей скоріше відіграють роль стафажу. В академічних картинах В. Орловського «присутня певна раціональність, що виявляється у надмірній деталізації природних форм, та умовність, якою визначено композицію й колірне вирішення полотен. Найчастіше написані вони у руслі романтичного пейзажу, в його академічному варіанті» [32, с. 13].

Водночас із вибудуваними за академічними канонами краєвидами художник цього ж року створює досить реалістичний пейзаж «Спекотний полудень у південній садибі» (іл. 8). Митець відтворює неквапливий побут затишної садиби, вдало передаючи атмосферу теплого дня та спокою. Картина прочитується знизу до гори. На першому плані – дві собаки, від яких погляд плавно переходить стежкою вглиб полотна – до чоловіка та жінки, що сидять в тіні альтанки. Далі, через гігантські силуети кипарисів, підводимо погляд до яскраво-блакитного неба. Художник обрав для цієї роботи вертикальний формат – троє величезних дерев тримають усю композицію, яку урівноважує горизонтальна лінія садиби. Фрагментарність мотиву автор підкреслив обрізаним зображенням дерев і будинку [196].

Проаналізовані твори В. Орловського демонструють лише початковий етап його творчого шляху. Вони засвідчують художній хист, академічний вишкіл та майстерне застосування набутих в Академії знань. Тому В. Орловський вважається типовим художником академічного спрямування. Але бажання створювати гармонійний образ природи, відійти від яскравості та показової ефектності свідчить, що переломні мистецькі процеси 60-х років ХІХ століття з прагненням до природності, правдивості та реалістичності певною мірою впливали й на світобачення В. Орловського.

Після закінчення Академії на нього чекав надзвичайно цікавий пенсіонерський період, що давав нові враження та досвід. Але, вивчаючи зарубіжне мистецтво, В. Орловський завжди мав свою власну, оригінальну точку зору, критично ставлячись до усталених авторитетів. Індивідуальність його мислення знайшла відображення в пенсіонерських звітах митця.

3. 3. Творчість В. Орловського періоду пенсіонерської поїздки

Після завершення Академії В. Орловський не поривав стосунків зі своїм викладачем, оскільки О. Боголюбов був куратором російських пенсіонерів за кордоном. «Мешкаючи за станом здоров'я більше часу за кордоном, він у 70-х роках, за дорученням Петербурзької академії мистецтв, спостерігав за заняттями російських пенсіонерів, що проживали в Парижі. І на цьому поприщі він зумів удостоїтися любові та поваги з боку таких художників, як І. Є. Рєпін, К. О. Саврасов, К. А. Савицький, В. М. Васнецов, В. Д. Поленов та М. М. Антокольський, які тоді перебували у Парижі» [109, с. 24]. Як під час навчання В. Орловського в Академії мистецтв, так і в пенсіонерській поїздці О. Боголюбов всіляко допомагав своїм підопічним, знайомлячи їх із зарубіжним мистецтвом, надаючи необхідних порад.

У 1869–1872 роках В. Орловський відвідав Німеччину, Францію, Швейцарію, Італію. За ці три роки він наочно зміг познайомитися з новітніми мистецькими західноєвропейськими течіями, відвідати музеї, галереї, виставки стародавнього та сучасного мистецтва, поспілкуватися з багатьма художниками. Про мистецьке життя тогочасної Західної Європи він детально розповідав у своїх пенсіонерських звітах до Академії мистецтв. Окремо слід наголосити на тому, що митець поставився до цієї обов'язкової практики дуже відповідально: «...прекрасно володіючи пером, пенсіонер В. Д. Орловський у розлогих, зовсім не формальних доповідях Раді Академії мистецтв першим проаналізував творчість барбізонців і дав їм цікаву оцінку

художника-сучасника, який намагається застосувати зарубіжний досвід» [103, с. 23].

Його пенсіонерські звіти містили насамперед аналіз тогочасних процесів у пейзажному живописі. В. Орловський вважав, що світобачення творчості старих художників «формувався століттями і отримало таку непорушність, що говорити що-небудь проти – означало би викликати лише заперечення, а повторювати сказане сотні років – немає цілі» [120, с. 115]. Тому він сконцентрував увагу на аналізі зарубіжного мистецького досвіду своїх сучасників, детальніше зупиняючись на діяльності двох провідних центрів – дюссельдорфської та барбізонської шкіл.

У німецькій пейзажній школі цього періоду спостерігалось поєднання романтизму, бідермаєру та реалізму. До того ж під реалізмом (у німецькій критиці використовували й термін натуралізм) розуміли, перш за все, детальне відтворення усіх подробиць зображуваних елементів. У другій половині XIX століття німецька школа перебувала на шляху поступового відходу від романтизму й наближення до реалістичності.

Подальший розвиток пейзажного мистецтва пов'язаний з французькими митцями, які представляли барбізонську школу. Саме вони втілили нове бачення пейзажу, практично позбувшись романтизованого відтінку. Водночас, барбізонці, замість зображення позачасового «класицистичного пейзажу «в римському стилі» з руїнами і алегоричними фігурами ... зробили предметом своєї творчості простий, звичайний пейзаж середньої полоси Франції» [27, с. 49].

Природно, що таким незвичним підходом барбізонська школа та її представники привертала до себе увагу як художників, так і публіки. Не залишалися осторонь і російські пенсіонери на чолі з О. Боголюбовим, який «високо цінував творчість барбізонців і радив молодим живописцям, вихованцям петербурзької академії, звернути на неї особливу увагу» [6, с. 18]. Варто окремо наголосити на тому, що 70-ті роки XIX століття – час перебування В. Орловського за кордоном – для Франції характеризуються

розквітом імпресіонізму, який, щоправда, у цей період навряд чи міг зацікавити когось із тодішніх пенсіонерів, оскільки він ще тільки завойовував право на існування, долаючи несприйняття художньої критики та широкого загалу. До того ж нова течія за ідейним змістом була абсолютно протилежною до засвоєних студентами-пенсіонерами академічних настанов. І саме тому молоді художники в Російській імперії навіть наприкінці ХІХ століття були мало знайомі з імпресіонізмом.

Процесом ознайомлення з європейським мистецтвом здебільшого керували вчителі-наставники. Так, важливу роль у мистецькому розвитку В. Орловського відіграв О. Боголюбов, котрий високо цінував творчі здібності свого учня, вважаючи, що «він має великий талант, але через свою нещасну кипучу натуру хоче зробити разом занадто багато, що завжди буває недобре. Так само, на жаль, працював і я сам, поки не залишив Італію і не поїхав учитися на північ Європи, у Францію та Німеччину, дивитися на майстрів, що спокійно відданні своїй справі і їх не дратує постійно прекрасна природа Італії, але вони розробляють її зі зроблених етюдів... Після цього, за моєю порадою п. Орловський має намір їхати спочатку на етюди, а потім на зиму знову поселитися в Парижі, де під впливом глибоких пейзажистів, таких як Юлій Дюпре, Добіньї, Коро та інших, зможе серйозно вникнути у виконання та простоту картини, а також звернути увагу на серйозний колорит, який є безперечно прекрасним відбитком французької школи» [127, с. 56]. Саме за настановою О. Боголюбова В. Орловський, приїхавши до Франції, починає досить активно знайомитись з діяльністю представників барбізонської пейзажної школи та розлого аналізує їхні досягнення у своєму звіті до Академії. Але він, «здобувши гарну академічну освіту, з її ж позицій підходить до оцінки творчості французьких майстрів, які на той час утверджували абсолютно нові ідеали в живописі, чужі, в першу чергу, саме академічній системі» [103, с. 51]. Для митця, який навчаючись в Академії мистецтв прагнув, передусім, якомога краще засвоїти основи професійного ремесла художника, сприйняти новаторство французьких митців було дуже

не просто. Попри те, що їхній метод залишився для нього все ж не зовсім зрозумілим, В. Орловський, ознайомившись з ним, у майбутньому зможе виробити власну творчу манеру, трансформувати у творчій практиці досягнення барбізонської школи, з огляду на ті художні завдання, які він сам перед собою поставить. Однак за перші півроку своєї пенсіонерської поїздки «В. Д. Орловський, керуючись головним критерієм – вірністю в передачі природи, навіть не намагається проникнути в сутність манери того чи іншого художника, відсікаючи буквально все, що не відповідає його основному переконанню» [103, с. 44].

У звіті за цей період В. Орловський розповідав, що побував у Німеччині та Франції, відвідував музеї та галереї. У Німеччині, звідки була розпочата пенсіонерська подорож, він аналізував творчість дуже авторитетних та популярних на той час митців – А. Калама, братів А. та О. Ахенбахів, Ф. Лессінга. Незважаючи на їхній серйозний мистецький авторитет і широку популярність, В. Орловський сформував власну думку – він критикував окремі моменти та водночас відзначав і позитивні риси їхньої творчості. У творах А. Калама його приваблювало те, що митець «умів, не ідеалізуючи природу зіставити в картині ідею зі строгою вірністю природі» [120, с. 116]. Водночас художник зауважував, що занадто захопившись формальними пошуками, А. Калам став манірним та знищив живописну правдивість, що особливо помітно в його великих роботах. Якщо творчість А. Калама була, так би мовити, пограничною – між реалізмом та романтизмом, то брати А. та О. Ахенбахи у своїй творчості підійшли ближче до реалістичного методу. У старшого брата А. Ахенбаха це виражене у самій фактурі накладання фарби, що має імітувати ту чи іншу поверхню. В. Орловський відзначав, що той віртуозно володів технікою, але не вмів передати стан природи, іноді впадав у манірність та створював шаблонні роботи. Молодший брат О. Ахенбах, на думку В. Орловського, більш тонко послуговувався живописною технікою, особливо вмів вправлятися з колоритом, який, щоправда, своїм блиском та надмірними ефектами

засліплює саму натуру. Ще один німецький митець, про якого згадував у своєму звіті В. Орловський – це Ф. Лессінг, у творчому доробку якого молодого митця насамперед приваблювала душевність, поетичність та пронизлива ліричність його пейзажів, хоча й дещо відірваних від натури.

Прибувши до Парижа, В. Орловський нарешті отримав можливість ознайомитись з тими нововведеннями, що були властиві французькому пейзажеві, а саме уважно ознайомитися з до творчістю представників барбізонської школи – Г. Курбе, К. Коро, Ф. Добіньї та Н. Діаза. В. Орловський ретельно знайомився, вивчав та аналізував, намагаючись критично підійти до всього побаченого. «В Парижі мені довелося почути більш знамениті імена і на перших порах, бажаючи якомога точніше осягнути всю сутність значення їх у мистецтві, я з палким бажанням бігав та шукав всюди їхні картини, дивився, роздивлявся і все ж ще досі не встиг скласти собі точного поняття про те, що лежить в основі устремлінь французьких митців» [120, с.117].

Молодий митець, палко бажаючи навчатись у Петербурзькій академії мистецтв повністю перейняв її мистецькі парадигми, які йшли у розріз із барбізонськими. Складність полягала насамперед у тому, що засвоївши певний погляд на мистецтво взагалі і на пейзажний жанр зокрема, В. Орловський аналізував все побачене зі своїх, вже глибоко укорінених у свідомості позицій. Виявилось, що побачені роботи французьких митців не вписуються у сформовану схему, якою він користувався. Звичайно, художник намагався осягнути новий метод, відмінний від прийнятого в Академії мистецтв. Митець прийшов до висновку, що французькі живописці «кожен на свій лад підкреслено утриують натуру – лишень в ім'я оригінальності» [120, с. 117]. Він звертає увагу на те, що барбізонці не знають рисунка. Як художникові з академічним вишколом, йому не зрозуміло, навіщо барбізонці демонстративно нехтують рисунком, а відтак і формою.

Про Г. Курбе В. Орловський зазначає, що він «не пише, а ліпить із фарби свої картини, щоправда часто дуже хороші, питаю, яку логіку має такий живопис у своїй основі. ...Він... спеціально не доторкнувся, а вирішив навіть залишити що-небудь не завершеним, в ім'я лише шику, оригінальності» [120, с. 117]. З одного боку В. Орловський високо оцінював майстерність французького живописця, з іншого не розумів показової незавершеності його робіт. Те саме стосується й К. Коро та його учня Ф. Добіньї, котрі, на його думку, також не знають рисунка. Але він відзначав ніжну поетичну атмосферу, що панує в їхніх картинах. Щодо творчості ще одного барбізонця Н. Діаза, то В. Орловському вона видавалася чимсь застарілим та неактуальним, в якій можна побачити лише щось опосередковано схоже на природу. На противагу цим художникам В. Орловський вирізняв досягнення молодих маловідомих митців – Аппана, Соде, Ріко, які намагалися бути якнайближче до природи [120, с. 117].

Загалом, молодому митцю не сподобалась творчість барбізонців, оскільки він не зміг перелаштувати себе та по-новому подивитися на завдання пейзажного мистецтва. Але варто все ж відзначити, що він відчув ту магію мистецтва, яка була присутня в їхніх творах. У зв'язку з цим є одна деталь у звіті, на яку звертають увагу всі дослідники творчості В. Орловського – він все ж відчув та сприйняв головне. Згадуючи картини К. Коро, писав: «рисунку в них немає, але є одна риса, незвідана іншими – це присутність ну просто натурального повітря у картині. Між рамою та полотном бачиш, перш за все, шар атмосфери, і за ним вже погано написані дерева, воду, траву і т.д.» [120, с. 117]. У цьому зауваженні відчувається захоплення митця головним досягненням барбізонської школи, що полягало у намаганні «вирішення французькими митцями таких живописних проблем, як розробка та передача світлоповітряної атмосфери, відображення яскравих та неопосередкованих вражень, використання на практиці теорії колірних рефлексів» [6, с. 16]. Таким чином, оцінці В. Орловським французької пейзажної школи живопису притаманна явна неоднозначність. Не все

імпонувало художникові у творах барбізонців, але нові мотиви, вільна манера, особлива поетичність та відчуття свободи, що пронизували краєвиди барбізонських художників вплинули на нього. Це підтверджують його висловлювання наприкінці перебування за кордоном (1872 рік): «Всі найкращі твори наших митців були зроблені в Європі, серед світу мистецтва. Іноземні майстри, особливо пейзажисти керуються частіше за все натурою, працюючи над своїми картинами, чому приклад Курбе, Добіньї, Дюпре, Мілле та ін.» [120, с. 122].

У наступному звіті за перший рік своєї пенсіонерської подорожі В. Орловський розповідав, що пропрацювавши у Франції та відвідавши знамените селище Барбізон, він поїхав спочатку до Швейцарії, а потім до Італії. Живописні досягнення місцевих майстрів його зовсім не вразили: «...в галереях Флоренції та Риму бачив величезну кількість величних творів мистецтва, але тільки не в галузі пейзажу. Новітнє мистецтво Італії далеко не може рівнятися з німецькою та французькою школами» [120, с. 120]. Чи не тому, перебуваючи у цих країнах, його увага була прикута переважно до краси величної природи та пам'яток стародавнього античного мистецтва. Більше того, італійські краєвиди нагадували кримські, які, на думку В. Орловського, не поступалися красою італійським. Не зважаючи на те, що митець критично ставився до побаченого за кордоном, він усвідомлював, що це корисне для нього, оскільки краще один раз побачити, ніж безліч разів почути.

Крім того, за звітами можна визначити, що йому цікаві актуальні для того часу питання мистецтва. Одне з них – це причини ціноутворення. Молодий митець слушно зауважує, що мистецтво перетворюється на ринок: «тут кажуть, що досить за чотири роки написати одну прекрасну картину, аби потім продавати дорого все, чого не зробиш» [120, с. 117].

Ця проблема бере початок з епохи Ренесансу, коли з'являється інститут меценатства у вигляді колекціонерів та любителів мистецтва. Так починає формуватися широкий ринок мистецтва: поступово збільшується кількість

художників, а отже й кількість створених ними творів мистецтва. Перший приклад виникнення вільного художнього ринку дає Голландія XVII століття – виникнення заможного буржуазного класу, а, відповідно, і кількості приватних замовників, спеціалізація митців в окремих жанрах та їхня орієнтованість на смаки покупця, діяльність перших галерейників-посередників. У різних країнах художній ринок проходив певні етапи розвитку, виявляючись у різних формах (наприклад, французькі Салони).

У Росії тривалий час фінансові процеси у мистецтві не привертали до себе значної уваги, оскільки статус випускника Академії зазвичай гарантував стабільні замовлення. Ситуація змінюється у другій половині XIX століття з появою Товариства пересувних художніх виставок. Якщо на перших порах протистояння між новим мистецьким об'єднанням та Академією було виражене насамперед в ідеологічних розбіжностях, то в подальшому до цього додалась серйозна фінансова складова. Це виявилось у відвертій, часто безкомпромісній боротьбі за публіку, а отже й за покупця. Академія до створення Товариства була єдиним монополістом у галузі збуту творів мистецтва через систему замовлень. А вже з другої половини XIX століття її монополію було припинено. Товариство пересувних художніх виставок відіграло в цьому свою вирішальну роль. По-перше, Товариство виконувало просвітницьку функцію – широкі верстви населення були вперше інтегровані у мистецьке життя. По-друге, активна виставкова діяльність Товариства сприяла ознайомленню великого загалу з творчістю своїх художників. Портрети, передвижники змогли ефективно організувати питання фінансового забезпечення своїх членів, що й дало змогу цій організації проіснувати більше п'ятдесяти років. Насамперед було створене пайове акціонерне товариство. Загальний капітал був покладений до банку і не знімався. Відсотки від нього та від продажу картин розподілялися між усіма членами. Така структура давала перспективи на завтрашній день навіть тим митцям, роботи яких не продавалися. Фінансова незалежність сприяла творчій свободі, даючи змогу концентрувати свої сили на вирішенні професійних

завдань. Звичайно, були митці, котрі продавали багато робіт і навпаки, а тому з'являлись розбіжності та конфлікти, котрі в результаті загострились та поглибились зі зміною поколінь митців у 80–90-х роках XIX століття.

Академія також внесла корективи у свою виставкову діяльність: «аби успішніше конкурувати з передвижниками, Академія вирішила створити Товариство виставок художніх творів. Ці виставки вирішено було зробити пересувними, з безкоштовним входом» [68, с. 61]. Вони також привертали до себе увагу публіки і проіснували до 1883 року.

Під патронатом Академії був заснований журнал «Вестник изящных искусств», котрий був рупором академічного мистецького життя. Ще одним заходом для підтримки авторитету стало рішення «виплачувати молодим художникам, що закінчили академію та завершили закордонне пенсіонерство, грошові суми до отримання ними професорської посади в академії. Цим засобом хотіли ізолювати талановиту молодь від передвижників» [68, с. 61]. Можна підсумувати, що саме активна діяльність передвижників змусила Академію боротися зі своїм конкурентом за глядача, і зрештою, підштовхнула до змін, які призвели до реформування її педагогічної системи на початку 90-х років XIX століття.

Також увагу В. Орловського привернула різюча відмінність у ставленні до мистецтва в Росії та країнах Західної Європи: «...вглядаючись все більше і більше у стан мистецтва в Європі, я приходжу все більше до переконання, що хороших художників взагалі процент невеликий, допомагає ж вихованню їх величезна кількість загалом та сильний запит, сильна потреба на художні твори, що існує у суспільстві. У нас, на жаль, цього і немає» [120, с. 120].

Митець, перебуваючи закордоном, побачив несхожість шляхів розвитку західноєвропейського та вітчизняного мистецтва. У Європі, починаючи з Середніх віків, темп мистецького життя серйозно зростає. І якщо Ренесанс був актуальним упродовж трьох століть, то вже часовий проміжок стилів бароко, класицизму, рококо поступово зменшується. У Росії

ситуація виглядає абсолютно інакше – період Середньовіччя затягнувся аж до XVIII століття, коли Петро I почав змінювати ціннісні орієнтири, які тепер були спрямовані на те, аби у своєму розвитку якомога швидше наздогнати більш розвинені та успішні країни Західної Європи. У Росії домінантне підпорядкування влади релігії почало поступово зменшуватись, перетворюючи її на більш світську країну. Такі процеси, звичайно ж, позначилися і на мистецтві, яке відривалося від укоріненості у вікових традиціях й ставало на абсолютно нові рейки. Західноєвропейські стильові течії різних віків з XVIII століття стають відомі у Росії. Завдяки іноземним митцям такі художні стилі, як Ренесанс, бароко, класицизм, рококо потрапляють до Росії та починають істотно впливати на російське мистецтво, вбираючи у себе місцевий колорит та традиції. Це відбувається у «спресованому», змішаному вигляді. «Відчуття відставання, жага наздогнати, прилучитися до сьогоденного стилю, до ідей, які неочікувано стали популярними й заволоділи російським суспільством під впливом прочитаних літературних творів, побачених пам'яток архітектури чи живопису» створюють досить таки специфічну атмосферу [168, с. 13]. До цього часу майже суто культове мистецтво починає збагачуватися незвіданими раніше світськими рисами, а в подальшому кардинально змінює свою формальну мову.

Зміни в мистецьких процесах Росії відбуваються зі значним відставанням. Болонська академія братів Карраччі була заснована у 1585 році, у XVII столітті відкрито академії у Парижі та Римі, XVIII століття ознаменоване заснуванням Лондонської академії. У Парижі відкриваються французькі Салони, що дають митцям можливість виставляти роботи на продаж і виступають посередниками між художникам та покупцями. З функціонуванням Салонів пов'язана критична діяльність Д. Дідро. Філософ перебрав на себе функцію художнього критика, впливаючи на смаки й уподобання публіки.

В Російській імперії Академію було засновано тільки в середині XVIII століття. І саме друга половина XIX століття стала для російського мистецтва часом суттєвих зрушень і досягнень: створення Товариства пересувних художніх виставок, діяльність критика В. Стасова, подвижницька робота П. Третякова з колекціонування творів саме російських майстрів, поява меценатів.

Окрім відмінності ставлення до мистецтва в Росії та Західній Європі ще одне вагоме питання, яке хвилювало В. Орловського у період становлення, полягало у визначенні сутності мистецтва. «Я дійшов висновку, що до теперішнього часу художники-пейзажисти постійно поділялися на дві категорії: одна захоплювалась завжди ідеєю, мотивом, а інша намагалась і намагається фотографічно передати натуру. Вважаю, що обидві є крайністю, обидві помилялись, бо переслідують основну мету мистецтва лише наполовину. Завдання художника зображенням предметів, що існують у природі, – передати свою думку. Інакше вона стає чимось на зразок фотографічного об'єктива – не більше... Але варто наголосити на тому, що ідею можна передати в легкому ескізі, десятком ліній, індивідуальна уява глядача все завершить» [120, с.118]. Подібна думка засвідчує, що він намагався віднайти золоту середину в розумінні завдань мистецтва (це прагнення залишиться на все життя): «Якщо художникам вдасться коли-небудь передати свої думки шляхом вірного зображення природи, запозичених у природи, не насилуючи ні форми, ні кольору їх, то вважаю, що це було би найвищою межею мистецтва» [120, с.118]. Такі висловлювання В. Орловського свідчать про його постійні пошуки свого шляху в мистецтві.

У своїх звітах він фокусує увагу саме на нових процесах у пейзажному живописі, але «не зважаючи на те, що В. Орловський звертається до творчості найбільш відомих у його час художників, в оцінках повністю відсутній той пієтет, з яким до них ставилися як Європа, так і Росія» [Лимар 2, с. 25]. Здебільшого він критикує побачене, але водночас відчуває ті достоїнства та переваги, які характерні для тогочасного нового погляду на

мистецтво пейзажу. Через призму побаченого, молодий художник міг порівнювати, аналізувати, й обирати позитивні та гідні, на його розсуд, моменти з різних концепцій пейзажного мистецтва.

За три роки пенсіонерської поїздки (1869–1872) В. Орловський відвідав Німеччину, Францію, Швейцарію, Італію. Тут він познайомився зі стародавнім та сучасним мистецтвом, з новими цікавими людьми. У Швейцарії та Італії більше враження на нього справило не сучасне мистецтво, а велична й захоплююча природа цих країн. У Німеччині його увагу привернула творчість митців дюссельдорфської школи живопису, у Франції – барбізонська школа. Представники дюссельдорфської школи живопису у своїй творчості створювали образи природи, в яких романтизм поєднувався і, певним чином, трансформувався у реалізм. Це мистецтво для В. Орловського не виходило поза межі тієї живописної системи, яку він засвоїв під час навчання в Академії мистецтв. Водночас досягнення пейзажистів барбізонської школи, котрі рішуче стали на реалістичні основи та відмовилися від традиційних класицистичних пейзажів стали для молодого митця відкриттям, оскільки вони були кардинально протилежними тому, що він осягнув під час свого навчання. Насамперед, В. Орловський не сприймав того, що на полотнах французьких митців відсутній звичний для художника академічного вишколу рисунок. Але навіть від митця, що вихований у досить-таки консервативній системі академічного навчання, не сховалось головне досягнення барбізонців – передача натуральної, живої атмосфери. Серйозне питання, що постало перед ним – це поєднання цих непоєднаних систем. Але, в результаті, спроби вирішити це завдання збагатили й розширили його кругозір та допомогли внести значні корективи у подальшу творчу діяльність. В майбутньому «лише рішуча відмова барбізонців від умовних пейзажних композицій та звертання до реальних мотивів рідної природи знайшли втілення у подальшій практиці В. Д. Орловського» [6, с.18].

За рік до поїздки за кордон (1868) В. Орловський звертається до керівництва Академії мистецтв з проханням про дозвіл на відвідання Криму, аби запитись натурним матеріалом, з яким він буде працювати під час свого пенсіонерства. Така ініціатива митця видається незвичною, адже художники зазвичай мріяли потрапити за кордон і познайомитися з класичним мистецтвом, сучасними митцями, попрацювати на натурі. Звідти вони привозили «італійські», «французькі» краєвиди, з яскраво виявленою національною специфікою. А В. Орловський в Італії, Франції Німеччині, Швейцарії на початку свого перебування, в основному, розробляв кримські мотиви. З часом така позиція митця змінилася, оскільки він посилав на академічну виставку картини, виконані на італійську тематику. Про це ж свідчить і його прохання 1872 року до керівництва Академії про продовження його пенсіонерства за кордоном. «Маючи на увазі, що Академія завжди була поблажливою щодо виконання існуючих правил пенсіонерами, знаючи, що багато наших найкращих художників-пейзажистів, як професори Боголюбов, Барон Клодт, Лагоріо, Дюкер та ін. були всі шість років за кордоном без жодного спротиву з боку Академії я вважав, що і мені буде дозволено тим паче, що прагнучи зайнятися в основному вивченням моря, я тут маю для цього всі засоби під рукою, починаючи від теплого клімату, що дає можливість робити студії у випадку потреби і взимку... Таким чином, затіявши деякі роботи, які залишити тепер дуже збитково і прикро продовжувати їх в Росії, не маючи під рукою ні природи, ні моделей» [120, с. 121]. Варто також зазначити, що в перших своїх звітах він висловлював думку про доцільність розробляти теми рідної природи. Наприкінці свого пенсіонерства В. Орловський наголошував, що найкращі твори російських митців створювались в атмосфері, де царює мистецтво – в Європі. Цей приклад засвідчує зміну позиції художника, а відповідно, і його мистецтва.

Одна з робіт, виконаних перед самим від'їздом за кордон, це «Поселення в Криму» 1869 року (іл. 9). Тут зображене невелике селище, скромні будиночки якого компактно притулились один до одного вздовж

гірської височини. Внизу її обвиває мілкий струмок, на березі якого сидить чоловік з дитиною. Жінка неспішно підіймається вгору крутою стежкою. Художник ретельно вибудовує поєднання різних композиційних елементів – масивну ліву частину полотна, із зображенням будівель і численних побутових деталей, що спонукають до уважного розглядання з легкою правою, яка повністю заповнена блакитним небом. Така динамічна рівновага досягається за рахунок рівномірного поділу полотна діагоналлю на рівні трикутники. Об'єднуючими елементами композиції стають вертикалі зелених дерев з лівого та правого країв композиції.

Тут немає ефектних видових моментів, оскільки В. Орловський намагався створити непоказний, стриманий образ природи, що нероздільно пов'язаний з життям та побутом тутешніх людей. Колорит дещо умовний, побудований в основному на теплих охристих, коричневих та блакитних тонах із вкрапленням зеленого. Загалом цілісність пейзажу створюється делікатною світлотінню, завдяки якій в картині не відчувається розрізненості та надмірної деталізації.

В цьому відобразилась загальна тенденція розвитку пейзажного жанру коли «зовнішня та зазвичай беззмістовна краса особливого замінюється розкриттям змісту і краси звичного і, здавалось би, знайомого. Тим самим в реалістичному пейзажі визріває вимога змістовості обраного мотиву природи» [186, с. 152]. Подібні тенденції починають виявлятися й у творах В. Орловського, поєднуючи академічні правила з новою естетикою, що привніс у мистецтво реалістичний напрям.

У перший рік пенсіонерської поїздки, побувавши у Німеччині, Франції, Швейцарії, Італії, В. Орловський продовжував розробляти кримську тематику, що знайшло своє втілення у картинах 1870 року – «Кримський літній пейзаж», «В Алушті», «Пейзаж біля Алушти».

Краєвид «Кримський літній пейзаж» (іл. 10) – яскрава ілюстрація пейзажів «великого стилю», що впроваджувались Академією мистецтв. Тут «...присутня певна раціональність, що виявляється у надмірній деталізації

природних форм, та умовність, якою визначено композицію й кольорове вирішення полотен» [32, с. 13]. Праворуч, на першому плані бере початок річка, лінія якої спрямована вглиб композиційного центру пейзажу, де вона робить різкий дугоподібний поворот та ховається за пагорбом з невеличкими будинками. Ліворуч, паралельно до річки, в'ється стежина і губиться серед дерев. На першому плані зображені качки, що виходять із річки. Доповнює пейзаж жанрова сцена – дві жінки біля річки перуть білизну. Проте зображені люди не дають відчуття справжнього життя, а виглядають умовним стафажем. В картині досить умовне колористичне вирішення, продиктоване академічними настановами щодо пейзажного жанру, за якими було рекомендовано застосовувати три основні кольори – коричневий, зелений та блакитний. Кольорові площини поділяли полотно на плани і відтворювали, знову ж таки досить умовно, світлоповітряну перспективу. В. Орловський послуговується академічними засадами у розробці колориту, а також у композиційній побудові, що було однією з найголовніших вимог академічного навчання та конкурсних випускних завдань. Композиція твору досить складна, оскільки поєднує численні діагоналі, звивисті лінії, вертикальні домінанти, але загалом справляє цілісне та гармонійне враження.

У творі «В Алушті» (іл. 11) В. Орловський демонструє певні зміни живописної системи. «Не задовольняючись наочним вивченням європейського живопису, Орловський багато працював за кордоном. В перший же рік він написав дві картини «Гурзуф» й «Алуштинську долину» (остання робота зберігається в Третьяковській галереї під назвою «В Алушті» – *А. Ф.*) із своїх етюдів Криму. Ці картини він послав тоді ж в Росію. Окрім того найближчим часом він відправився на натуру й спробував працювати як можна простіше» [21, с. 14].

Композиція пейзажу «В Алушті» досить складна: зліва зображено широку дорогу, що йде вглиб полотна, а в кінці цього шляху видніється темна постать людини. Дорога пролягла краєм гори, простір з правого боку біля її підніжжя заповнений зображенням дахів невеличких хатинок. Повз

них, звивистою лінією спускається донизу ще одна стежина. Вона омивається стрімкою річкою, на правому березі якої – густий ліс. Підкреслено спрямований рух у глибину полотна урівноважується вертикалями кипарисів, що запобігає «провалюванню» краєвиду в перспективному зображенні [190].

Особливу увагу В. Орловський присвятив зображенню неба, яке затягнуте дощовими хмарами. Саме в зображенні небесного простору митець вільно передає динамічний рух та енергійне переміщення темних кошлатих хмар. Як контраст до рухомого небесного масиву на землі панує непорушність і стабільність. Засобами світлотіньового живопису митець різко ділить роботу на дві частини – перший план освітлений сонячним світлом, що робить колорит тут більш ніжним та легким. Дальні ж плани перебувають у тіні, а, отже, кольори отримують густий, темний відтінок. Хоча В. Орловському й не вдалося створити насичений атмосферою пейзажний образ, але в цій картині простежуються ті новаторства, які були втілені після його знайомства тогочасним закордонним пейзажем. Насамперед йдеться про барбізонську школу живопису, представники якої намагалися передати рух та динаміку, що охоплюють всі деталі картини. Небесний простір пейзажу «В Алушті» відображає прагнення митця оживити створений ним образ, вдихнути у нього життя, що стало можливим після того, як він ознайомився з новаціями художників барбізонської школи живопису. Повністю поринути у зображення природи по-новому В. Орловському заважає те, що він намагається створити величні позачасові полотна «великого стилю», які були взірцем академічного мистецтва. Зазвичай «в краєвидах Орловського немає місця швидкоплинним змінам та миттєвим ефектам. Художник розкриває в них вищий, на його розуміння, момент істини в існуванні природи – непорушну одвічність законів її буття» [32, с.15]. Але пейзаж «В Алушті» наочно демонструє, як академічна живописна система в картинах митця трансформується за рахунок

знайомства з новітніми мистецькими течіями. Не випадково, цю роботу придбав П. Третьяков для своєї колекції.

«Пейзаж» (іл. 12) 1870 року з Національного художнього музею України позиціонується як етюд. Тут варто зазначити, що у В. Орловського за час його творчої практики було створено багато етюдів, манера виконання яких зазвичай була більш вільною та ширшою, аніж у картинах-видах. У «Пейзажі» зображено широкий та відкритий простір. На першому плані трохи праворуч бере початок дорога, що розходитья врізнобіч, її обриси зникають вдалині. По боках від неї змальовано зону степу, де зрідка видніються поодинокі кущі та невисокі деревця. Пожвавлює цей доволі аскетичний мотив пологий пагорб, який здіймається праворуч над дорогою, та лісовий масив, зображений на третьому плані. М'яко заокруглені лінії дороги та контури пагорба точні та вивірені. Відсутня у цій роботі й надмірна деталізація, характерна для попередніх пейзажів В. Орловського. Простоті вибраного мотиву вторить стримана колористична гама тонального живопису – жовті, охристі, коричневі, оливкові, зелені відтінки злагоджено поєднуються між собою, створюючи цілісну та гармонійну атмосферу.

В роботі «Пейзаж» художник шукає новий для себе шлях, нові засоби художньої виразності, втілює нове розуміння образотворення. Прості пейзажні мотиви, не вигадані, а бачені в реальності, неяскавий природний колорит, устремління в буденному побачити й відтворити віковічну красу навколишнього довкілля, його велич і значущість. Такі характеристики наближають творчість В. Орловського до розуміння завдань мистецтва, які ставили перед собою художники-реалісти, зокрема, передвижники [190].

Того ж 1870 року в своєму пенсіонерському звіті В. Орловський писав: «Природа Швейцарії здалася мені занадто грандіозною для того, аби з неї можна було робити вірні та хороші картини. Рідкісний мотив уміщається в зоровому куті. Якщо ж узяти його з далекої дистанції, то втрачається притаманний місцю грандіозний характер. Тепер мені стало цілковито

зрозумілим чому Калам так сильно komponував усі свої речі – інакше, я думаю, писати Швейцарію з її горами і озерами важко» [120, с.120].

У цьому ж році він виконав роботу «Вид у Версуа на березі Женевського озера» (іл. 13). Митець обрав досить незвичний мотив швейцарської природи, відмовившись від усталеного краєвиду Швейцарії – грандіозної гірської панорами. Натомість відтворив з натури водопілля на озері, складний рваний контур піщаної коси, що простягнулась паралельно до берега, легкі рожеві хмарки, лісову смугу та гори, оповиті імлою на небокраї. В цій роботі художник сконцентрував увагу насамперед на живописній розробці різних поверхонь та їхньому гармонійному поєднанні, що виявилось в колориті й композиції. На звороті картини є авторський напис: «Що ця картина – один з моїх попередніх етюдів, написаних за кордоном засвідчую. В. Орловський. Писав цей етюд в 1870-му році, в Vercois. Берег Женевського озера, місце в околицях Женеви» [89, с. 185].

Перебування в Італії вплинуло на творчість В. Орловського і 1870 року він пише перші італійські краєвиди. Серед них «Італійський пейзаж» (іл. 14), який сьогодні зберігається в НХМУ. З огляду на характерний ландшафт, можна стверджувати, що це містечко Аричча, розташоване недалеко від Риму на озері Альбано яке є частиною комплексу містечок під загальною назвою «Римські замки». Містечко має давню історію, що своїм корінням сягає часів античності. Суттєвий економічний розквіт відбувся у XVII столітті, коли місто отримало дозвіл на проведення ярмарок. Знаменитий Лоренцо Берніні збудував тут церкву Санта Марія делл'Ассунцьоне. Саме її куполи височіють над білими будинками Ариччі поруч зі знаменитим мостом у краєвиді В. Орловського «Італійський пейзаж».

Стародавнє місто приваблювало багатьох творчих людей, різних за фахом та національністю. Тут бували Гете, М. Гоголь, Г.-Х. Андерсен. Свої найкращі роботи створив тут російський пейзажист М. Лебедев. Його пейзажі «Аричча біля Рима», «Алея в Альбано» сповнені своєрідним

італійським колоритом, пронизані середземноморським сонячним світлом. Вони камерні за обраними мотивами і, можливо, саме тому реалістичні.

На відміну від свого попередника В. Орловський в роботі «Італійський пейзаж» обирає епічне зображення Ариччі із відтворенням знаних, легко впізнаваних архітектурних шедеврів. У цій роботі відчувається, що художника більше приваблює історичне минуле, аніж природна краса сьогодення. Митець вибудовує глибоку перспективу знизу, а на горизонті між землею і небом розташовує своєрідну архітектурну грядку з білих будівель. Знову порушуючи усталені уявлення, зокрема про яскраве італійське сонце, художник відтворює похмурий день, коли небесне світило ховається за масивними хмарами і тільки поодинокі промені пробиваються крізь них. Такий прийом давав можливість звернутися до приглушених кольорів, характерних для творчості В. Орловського цього періоду. В роботі «Італійський пейзаж» митець багато уваги приділив розробці першого і другого планів, достовірно і «багатослівно» змальовуючи розмаїту рослинність, що розосереджує увагу і позбавляє композицію цілісності, а в підсумку й епічності та монументальності, до якої прагнув митець.

У картині «Дім біля моря» (іл. 15) 1871 року В. Орловський створив цілісний образ гармонії людини й природи. На полотні зображено невеличкий будинок, заглиблений у масивні кам'яні скелі. Вдалині видніється широка затока, що переходить у морські простори. У цій роботі митець уникнув надмірної деталізації, точно та злагоджено розставив акценти: рельєфні кам'яні брили урівноважує гладка поверхня моря, практично безхмарне розпечене небо та сліпучо-біла освітлена стіна будинку.

З приводу цієї картини виникає цікаве спостереження. Композиційна схема дуже близька до «Краєвиду на Південному березі Криму» 1866 року. Навряд чи сьогодні можна знайти єдину точну відповідь – чи справді художник побачив подібний мотив в Італії, або ж трансформував кримський краєвид з огляду на нові італійські враження, чи створив авторське

повторення вподобаного пейзажного виду, що було характерним для його творчості.

Картина «Італійське подвір'я» (іл. 16) однозначно була написана під враженнями від характеру італійського побуту, котрий дуже відрізнявся від петербурзького. Художників з півночі дивувала відкритість життя італійців, їхня близькість до навколишньої природи. Це виявлялося і в стилі життя, і в характерній відкритості архітектурних об'ємів до довколишнього середовища. Саме такі враження відтворив В. Орловський в «Італійському подвір'ї», де практично відсутня сюжетна оповідь. Це проста констатація факту, зафіксованого з природи. Розташовані на тлі архітектурних споруд дві постаті виконують суто стафажну роль, а розкладені біля сходів глечик та корзинка нагадують постановочний натюрморт. Найцікавішим елементом видається розробка світлотіньових ефектів, у чому В. Орловський був неперевершеним майстром.

У 1870-х роках у творчості художника з'являється новий мотив – морське узбережжя, на якому триває повсякденне життя рибалок. Цікавими для нього є і суто побутові моменти, і зображення рибальських човнів, як невід'ємний атрибут професійної діяльності («Рибалки. На березі моря», «Шаланда рибалок на березі», «Рибалки на березі моря» та ін.). В такому ж руслі вирішено роботу «Морський берег. Італія» (іл. 17) 1870-х років, яка зберігається в Сумському художньому музеї ім. Н. Х. Онацького. Всі згадані картини поєднує схоже композиційне вирішення. На першому плані художник зобразив повсякденне життя рибалок, які готують їжу на вогнищі, відпочивають, замріяно вдивляються у морські простори. Поруч так само, опустивши вітрила, «відпочивають» рибальські човни, шаланди, баркаси – невід'ємна складова людського буття. Художник поділяв полотна на три плани, варіюючи їхнє співвідношення – земля, море, небо. Відображав різний час доби, не повторюючись у відтворенні певного стану природи.

В картині з Сумського художнього музею в зображенні площини моря митець застосовує жорсткий пензель. Борозни від щетини при розгляданні на

відстані створюють враження легкої рябизни на поверхні води, котра прописана з надзвичайною майстерністю – багатство тональних відтінків блакитного кольору поєднане з прозорими світло-коричневими тонами, що створює вишукану гармонію реалістичного образу природи при вранішньому сході сонця.

Так само в Сумському художньому музеї ім. Н. Х. Онацького зберігається твір «За містом. Італія» (іл. 18), датований 1872 роком, тобто часом перебування В. Орловського у пенсіонерській поїздці в Італії.

На початку грудня 1872 року В. Орловський повернувся до Петербурга. 8 грудня йому видали посвідку для безперешкодного проживання в Петербурзі та проїзду територією Росії. На звороті документа є штампи прописки, з яких дізнаємось, що вже 20 квітня 1873 року митець перебував у Вільно (нині Вільнюс), 24 квітня – у Варшаві, 23–24 серпня знову у Вільно, а з 17 жовтня повернувся до Петербурга [120, с.123]. Ця інформація важлива з огляду на порівняння картини В. Орловського «За містом. Італія» з фотографією костелу Святих Апостолів Філіпа та Якова 1901 року (іл. 19). Фото зроблено з того ж самого місця, що й краєвид картини. Характерні обриси будівлі та мосту зліва від неї дають підстави стверджувати, що тут зображено не італійський пейзаж, а визначне історичне місце у Вільно, а отже уточнюється назва і датування роботи «За містом. Вільно» – 1873 рік.

Перебуваючи за кордоном В. Орловський писав у своїх звітах: «Щодо мене, то я отримую користь з усього побаченого у тому, що буду прагнути обминати ті недоліки, котрих немало є у кожного художника. Не вбачаючи їх у картинах, і не порівнюючи картини між собою, часто діаметрально протилежні за своїми достоїнствами та помилками – важче було б остерігатися усього цього тоді, як кожна картина – це живе повчання та сильна критика і на себе і на інших» [120, с. 118].

Про те, що він дійсно набував навичок, нового погляду на мистецтво свідчить робота «Вид в околицях Вільно» (іл. 20) 1873 року. Цей пейзаж можна назвати мінімалістичним. В. Орловський ділить його практично

навпіл. З одного боку – це вицвіла блакить неба, по якому пливуть делікатні кучеряві хмаринки. З іншого – майже безлюдний піщаний простір, прорізаний звивистою річкою, яка скликає на водопій у жаркий літній день усе живе. Митець створює широкий панорамний вид, що дає відчуття неосяжності, масштабності, непорушності й стабільності. Водночас розгалуженні контури ліній річки, хмар, піщаного рельєфу надають краєвидові легкої динамічності. Художник не зосереджується на любуванні кожним предметом, натомість вдало передає загальну атмосферу жаркого літнього дня в оазисі пустинної місцевості.

Відвідання В. Орловським визначних мистецьких центрів Західної Європи під час пенсіонерської поїздки стало вагомою подією для його подальшої творчої діяльності. Мистецька ідеологія та основні художні прийоми були засвоєні митцем під час навчання в Академії мистецтв. З одного боку це було міцним професійним підґрунтям, а з іншого – заважало сприймати і творчо осмислювати новаторські живописні системи тогочасного західноєвропейського мистецтва, які йшли в розріз з практикою традиційного академічного мистецтва. Це засвідчують роботи, виконані упродовж трьох років (1869–1872), де видно, як важко було молодому митцеві перебудувати власний світогляд. Здебільшого, це роботи у традиційній академічній манері. Чи вибір мотиву, чи колористичне вирішення, чи спроби трансформувати власну живописну систему – все свідчитиме, що закордонний досвід значно розкував його художню манеру.

3.4. Стилiстичнi особливостi творiв митця 1870-х – першiї половини 1880-х рокiв

Друга половина XIX століття була для російського пейзажу найяскравішою сторінкою в історії його розвитку. Саме в цей час відбулася поступова, але кардинальна зміна у розумінні природи та її взаємозв'язків з

людиною – це був перехід від канонічно стриманого академічного пейзажу до дійсно реалістичного, в якому митці прагнули передати красу природного оточення, його натуральність. Тогочасні художники кожен по-своєму проходили цей шлях. Не був винятком і В. Орловський, творчість якого виразно демонструє певну трансформацію академічних засобів виразності під впливом нових вимог та смаків.

Академічний шлях у мистецтві – це, передусім, певна норма, що базується на понятті краси, яке в класичному (академічному) навчанні пов'язане з епохою античності: «...класика в найширшому її розумінні: від античної епохи включно до першої половини ХІХ століття живила творчу фантазію академічних майстрів. Це стосувалось не тільки вибору сюжету, але й способу його втілення в художньому образі. Вироблені нормативи, з одного боку, приводили до посередніх результатів, з іншого – берегли від професійних провалів та невдач» [125, с. 9]. Однак, якщо раніше античність була чимсь ідеальним і недосяжним, то у другій половині ХІХ століття під впливом позитивізму та успіхів історичних наук акценти змінюються. Тепер на перше місце виступає інтерес до маленької людини античності, до її побуту та буденного життя. Цьому певним чином сприяли археологічні відкриття – розкопки Помпеїв, Мікен та Трої Г. Шлімана тощо. Саме тут митці могли споглядати автентичні старовинні артефакти, за допомогою яких пізнавали побут та звичаї давньої епохи.

Митців другої половини ХІХ століття почала цікавити звичайна людина – чи то образи зі стародавнього Риму, як у творчості академіста Г. Семирадського, чи то сучасники, як у представників реалістичного напрямку, скажімо, І. Рєпіна. В мистецтві відбувалася зміна парадигми, на котру митці різних творчих спрямувань відгукувались кожен по-своєму. Одночасно відбувалися два протилежні процеси – одні митці прагнули зберегти стару мистецьку систему, інші – бажали її реформувати та змінити. Проте «академічний живопис другої половини ХІХ століття був не однорідним, а досить складним художнім явищем. Не лише класицистичні,

але й романтичні та реалістичні художні прийоми, а ближче до рубежу віків художні установки модерну і символізму були адаптовані його представниками. Особливість цього періоду полягала в тому, що саме «академісти» зазвичай виступали новаторами, ламаючи систему зсередини» [125, с. 10].

Стосовно В. Орловського слід зазначити, що як представник академічного напрямку, він не залишився осторонь новітніх мистецьких процесів. «Намагаючись повернути порушений авторитет, академічний живопис ставав більш всеїдним та терпимим до існуючих поряд тенденцій у мистецтві, запозичивши чимало прийомів та досягнень з їхнього арсеналу. Те, наскільки художник академічного напрямку готовий був використовувати ці «сторонні» досягнення та примирити їх з існуючими академічними постулатами, і виявляло його індивідуальність та, кажучи сучасною мовою, місце у художньому рейтингу» [125, с. 10].

Домінантою творчості В. Орловського цього періоду був сонячний ідилічний сільський пейзаж, наповнений спокоєм, тишею та гармонією. «На основі пейзажу, через пейзаж художники намагались виразити етичний та естетичний ідеал народу з його життєлюбним, радісним началом» [159, с. 8]. Саме така ідея була в основі більшості робіт В. Орловського. Залишаючись у класичному руслі, митець розширює горизонти у трактуванні сюжетів та знайомить загал із зображенням сучасної італійської, російської та української природи.

Перебуваючи в Поццуолі, Нижньому Новгороді, Вільно чи Києві митець часто зображав селян на лоні природи. Це можна тлумачити як певну демократичність, котру пропагували представники Товариства пересувних художніх виставок. Але ідеалізація, а іноді й відверта стафажність персонажів та спроби художника відтворити насамперед позитивність, легкість їхнього буття не дозволяла В. Орловському перерости ті академічні канони, які він засвоїв ще в часи свого навчання.

Починаючи з 70-х років XIX ст., особливо після повернення з закордонної пенсіонерської поїздки (1869–1872), твори В. Орловського починають користуватися значною популярністю у публіки та критиків. Так, в рецензії про «Виставку в Академії мистецтв творів російського мистецтва, призначених для відправлення на Всесвітню виставку в Парижі» 1878 року було зазначено, що «В. Д. Орловський може, здається, похвалитися тим, що немає такого роду пейзажу, в якому він би себе не спробував» [34, с. 263]. Окрім позитивних відгуків про його творчу діяльність були й негативні – скажімо, рецензії відомого педагога П. Чистякова та передвижника-пейзажиста Ф. Васильєва. Різноманітність відгуків та позицій свідчать про те, що В. Орловський поступово став відомою постаттю в художніх колах, а його творчість привертала до себе увагу як фахівців, так і широкого загалу.

Закордонна пенсіонерська поїздка В. Орловського тривала три роки, хоча він просив керівництво Академії мистецтв подовжити його перебування за кордоном. «Будучи цю зиму у Києві, я не встигну багато чого зробити, а вчитися там взимку немає в кого, та на чому. Живучи в Києві сам один, не маючи ні товариства художників, ні природи перед очима, не маючи можливості ні з ким порадитись, ні на чомусь перевірити себе – буде мені дуже важко працювати, а тим паче з італійських етюдів. Київ – моя батьківщина, і знаю це місто прекрасно. Знаю, що там важко працювати художнику. Чи потрібна рама, чи фарби, полотно чи інші речі, все це важко дістати, дорого та погано, а з моделями ціла комісія. З часом, коли там будуть жити по кілька чоловік пенсіонерів, буде недурно, тепер же одному там жити і працювати успішно – дуже важко» [120, с. 122]. Керівництво Академії не відреагувало на ці доводи і митець був змушений повернутися з Італії. Наступні три роки його пенсіонерські поїздки продовжувались, але вже на теренах Російської імперії. Повернувшись до Санкт-Петербурга, В. Орловський працював надзвичайно активно, про що свідчить його стрімкий кар'єрний злет. Так, у 1874 році (через два роки після повернення) він став академіком. У 1875 році мав змогу ще раз подорожувати Італією,

звідки привіз чимало полотен з італійськими краєвидами. У 1878 році отримав звання професора, став членом Ради Академії мистецтв та, разом із М. Клодтом, почав керувати пейзажним класом. Його донька у своїх спогадах зауважувала, що: «він працював так, як в його час не працювали» [215, с. 1]. Надзвичайна працьовитість була однією з основних особистісних рис В. Орловського.

Вже в Петербурзі художник закінчив марину «Порто д'Анціо. Перед грозою» (1873) (іл. 21). За манерою виконання твір вирізняється з-посеред інших полотен митця. Академічно стримана живописна манера з чітким виписуванням деталей, яка була притаманна попереднім його роботам, трансформувалась у пастозний, насичений, експресивний живопис.

На полотні зображена морська затока, праворуч обмежена берегом, на якому рівною лінією розташовані одноманітні будинки. Саме з цього краю насуваються важкі темні грозові хмари. А зліва на горизонті сідає сонце, його неяскраві промені відбиваються на воді, і в їхньому світлі вітрила невеличких рибацьких човнів втрачають свою матеріальність, стають прозорими і майже невидимими. На березі гавані, на першому плані, зображено силует людини, що вдивляється у морську далечінь. Митець підкреслює романтизований передгрозовий стан природи завдяки широкому, вільному мазку, який виявляє нестримну стихійну силу природи.

Колористичне вирішення побудоване на декількох основних барвах – коричнево-жовтих та блакитно-зелених. Завдяки варіюванню тональної насиченості художник створює багату гаму відтінків і складається враження майже імпресіоністичного живопису, хоча варто зазначити, що колорит картини все ж досить умовний. Світло-жовта маса піщаного берега на першому плані змінюється лазурним морським простором, який своєю чергою фланкуюють жовті будиночки. У зображенні неба поєднуються обидві групи кольорів. Чітко проглядається контраст теплих і холодних відтінків, хоча загалом контрастний колорит не притаманий живописові художника. Композиція добре продумана і вибудована, тут кожен елемент має своє місце

і відіграє відведену йому роль. Картина вирізняється з-поміж інших робіт В. Орловського, і можна стверджувати, що її створення стало можливим після знайомства митця з барбізонською школою живопису.

Роботи 1874 року «Літній пейзаж» (іл. 22) та «Біля Дніпра» (іл. 23) є більш традиційними для живописної манери митця. В них, замість італійських краєвидів, з'являються мотиви рідної природи. У «Літньому пейзажі» В. Орловський майже дві третини полотна виділяє для зображення ніжно-блакитного та практично безхмарного неба. Простір води обмежується на горизонті лінією суходолу, а на першому плані зображено рельєфний берег та невеликі острівці, що ритмічно розташовані по діагоналі вглиб композиції. Художник досить часто застосовує подібний композиційний прийом, оживляючи статичну врівноважену схему картини динамічним діагональним елементом, нехай це буде річка, стежина чи алея серед дерев [196]. Проте, незважаючи на багатоплановість зображення землі та води художникові не вдається передати ілюзію глибини простору. Це враження підсилює і досить умовний, без тональних переходів, колорит. Чітко вивірена композиція, контраст ритмічних побудов (горизонталі, вертикалі, діагоналі) надають картині умовних, суто академічних рис.

У пейзажі «Біля Дніпра» художник використовує протилежну конструкцію: головний акцент робить на різноплановий ландшафт з широкою дорогою, хатками, лісами та річкою вдалині, і лише відносно вузька стрічка неба височіє над цими безкраїми просторами. Художник застосовує оригінальну точку споглядання – згори вниз, змальовує краєвид з високого правого берега Дніпра. Від першого плану картини дорога в'ється вниз, наче запрошує глядача пройти цим шляхом. Стриманий колорит, досить узагальнено подані деталі підкреслюють епічний настрій пейзажу [196]. В такому ж ключі вирішений етюд «Лісова галявина» (іл. 24) з Сумського художнього музею ім. Н. Х. Онацького. За твердженням дослідниці творчості В. Орловського О. Жбанкової, у нього є свої уподобання в побудові композиції: «Найбільш улюблений – горизонтальний,

панорамний, який дозволяє показати не тільки нескінченну широчінь землі, а й багатолікості її природи. В одному краєвиді митця можуть «співіснувати» луки, балки, річка, яка в'ється поміж низьких зелених берегів, ліс, з його величними деревами, березові гаї та селянські хатини... Земля тут виступає домінантою – високий обрій надає їй панорамам відчуття епічності. У вертикальних композиціях частіше за все домінує небо, що розкриває «безмежність природи» [32, с. 15].

Після того, як В. Орловський у 1874 році отримав звання академіка, у 1875 він знову здійснив подорож Італією, звідки привіз серію пейзажів: «В Італії» (іл. 25), «Місто Поццуолі біля Неаполя» (іл. 26) – обидві 1876 року та «Місто на березі моря», виконане в середині 1870-х років (іл. 27). Під впливом італійської природи змінюються колористичні схеми митця, він частіше використовує контраст кольорів, збагачує тональну палітру, застосовує глибші відтінки [196].

У картині «В Італії» зображено невеликий порт, з розташованими прямо над водою будинками. Насичений блакитний колір морських хвиль контрастує з білосніжними арочними спорудами, залитими яскравим середземноморським сонцем. Різкий контраст цих кольорів урівноважує сіра кам'яна набережна, яка займає чималий простір на першому плані. У цьому творі присутня певна камерність, невибагливість сюжету, художник досконало проробляє найменші деталі [196].

«Місто Поццуолі біля Неаполя» є продовженням морської теми. В. Орловський у своїх пейзажах часто зображує людей, і такий жанровий хід оживляє природні краєвиди. У цій роботі перед нами зліва на першому плані зображений чоловік, що відпочиває на кам'яних плитах молу. Російських художників, що приїжджали з холодного сірого Петербурга, вражала яскравість та відкритість життя італійців, особливо бідняків лацероні, яким за одяг правив шматок матерії, за домівку була вулична бруківка просто неба, і при такому способі життя вони почувалися абсолютно щасливими. Очевидно, що В. Орловський створив цю роботу під враженням реальної

сцени. І якщо деякі його картини створюють враження сконструйованості, надуманості, то в даному разі домінує відчуття правдивості та натуральності (що загалом було характерною тенденцією для мистецтва передвижників) [196].

Знаменитий англійський письменник Ч. Діккенс, подорожуючи Італією приблизно за тридцять років до В. Орловського, залишив спогади, в яких, практично, відтворено сцену з картини «Місто Поццуолі біля Неаполя»: «міцні, пристосовані до плавання в негоду човни з одежею моряків, що розвіюється на них, гойдаються в маленькій бухточці чи винесені, щоб просохли на залите сонцем прибережне каміння; на парапеті непримітного молу сплять якісь люди-амфібії – їхні ноги звисають над стінкою, одначе їм байдуже, що земля, що вода, і, зісковзнувши у воду, вони з таким же комфортом попливуть серед риб, оповиті солодкою дрімотою» [51, с.427].

Головний колірний акцент картини зроблений праворуч на першому плані – це невеликий фрагмент яскраво блакитного моря. Колір морського простору за човном, кам'яного молу, гір на горизонті та неба – навпаки ніби знівельований, висвітлений жарким промінням пекучого сонця [196].

Цікавою є композиція, котра не вкладається в усталені схеми, такі як горизонтальна, вертикальна чи діагональна вісь, що є домінантою і організовує навколо себе простір картини з відповідними дійовими персонажами чи предметами. В даному випадку ілюзія руху виникає за рахунок певного ракурсу зображення кам'яного молу, що врізається в морську далечінь паралельно до погляду глядача, підкреслюючи глибину простору [196].

Картина «Місто на березі моря» середини 1870-х років з Державної Третьяковської галереї відтворює романтичний вечірній пейзаж. На морському березі митець зобразив групу дітей, що граються, та жінку з немовлям біля них. Трохи подалі за ними постає величний комплекс будівель на масивному цоколі ніби врізаючись у море. Ліворуч видніється вуличка, до котрої прилягають невеликі житлові будиночки приморського

містечка. У цій картині митець відтворює досить складний природний стан: небо практично повністю затягнуте хмарами, крізь які лише частково пробивається сонячне проміння, а світло від нього створює рефлекси на поверхні води. Привертає увагу насичений живопис неба та його співвідношення з морською поверхнею. Свинцево-блакитне небо з димчастобілими хмарками в правому кутку полотна доповнюють темно-синє море зі сріблястими віддзеркаленнями сонячного проміння. В. Орловський показав себе у цій роботі як майстерний колорист: загальну сіро-синю гаму оживляє яскраво рожеве плаття дівчинки, біла накидка жінки та соковито-зелена трава біля будинків. «Ефектні, але такі, що не розривають площину полотна зображення сріблястого моря і білої накидки жінки з чорним кольором в картині «Місто на березі моря» свідчать про витончений смак митця» [Манин 112, с.129].

Загалом ці три картини з італійськими пейзажами демонструють нові риси, що з'явилися у творчості В. Орловського. Насамперед, це більш вільна манера виконання та увага до розробки складних тональних співвідношень у колориті. Саме в цих роботах митець зміг певним чином зреалізувати досвід, отриманий у Франції, після знайомства з барбізонською школою живопису. В Італії В. Орловський працює на натурі, створюючи картини на основі реальних вражень від побаченого. «У першооснові пейзажів художника завжди лежить конкретний природний мотив, змальований з натури. Проте, прагнучи до образної завершеності, майстер залишав за собою право на певні його зміни. Таким чином в картинах Орловського органічно поєдналися реальність правди й умовність вигадки, точність життєвих спостережень і творча уява митця, котрий завжди знав, де на полотні треба «додати» чи «посунути» дерево, хатину або стежку, щоб образ набув цілності [32, с. 15]. У серії картин на італійську тематику прослідковується прагнення митця досягнути природності та правдивості. На досягнення художника звернув увагу критик В. Стасов, зазначивши: «Пейзажів на цій виставці також ціла купа. Проте, жодного чудового. ...Правда, три пейзажі Орловського, всі

неаполітанські, тим приємніші, що більш досконало, аніж раніше, писані, а, отже, засвідчують успіх...» [173, с. 227].

Різноплановість та майстерність виконання пейзажних мотивів засвідчують картини, створені вже на батьківщині. Це «Рибалки» (іл. 28) 1877 року (Національний художній музей України) та «Річка. Осінь (Ставок, що заріс, восени)» (іл. 29) 1878 року (Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького). Вони діаметрально протилежні за манерою виконання. Пейзаж «Рибалки» олюднено присутністю людей, відповідно введено жанровий елемент повсякденної праці. Але завдяки колориту рожево-фіолетових відтінків призахідного стану природи робота отримує романтично-елегічне звучання.

Картина «Річка. Осінь (Ставок, що заріс, восени)» вже самою назвою настроює глядача на сумний споглядальний лад. Природа завмирає в очікуванні зими, холодне сіро-зелене колірне вирішення посилює відчуття важкості похмурого неба. Загальний настрій пейзажу навіює філософські роздуми про скороминучість життя.

У другій половині 70-х років В. Орловський зосередився на створенні пейзажів, які відображали життя селян. І це було не випадково, оскільки провідна тенденція тогочасного мистецтва полягала у прагненні до реалізму, в активному відтворенні дійсності без прикрас та відмові від надуманої ідеалізації. Загальна демократизація мистецтва у творчості В. Орловського виявилась у зображенні селянського життя. Митець намагався відійти від відверто романтизованих образів, але водночас йому не була притаманна розробка соціально напружених тем. Він сприймав селян та їхнє життя як невід'ємну складову природного середовища. Художника не хвилювали народні страждання чи соціальна нерівність. Він намагався створювати образи, максимально наближені до життя (як це розумів сам), але із суто позитивним трактуванням.

Подібні тенденції виявилися в картині «Сінокіс» (іл. 30) (1878), в якій В. Орловський продемонстрував власне бачення гармонійності життя у

тісному взаємозв'язку людини з природою. «Його завданням було, перш за все, об'єктивно передати стан повсякденного життя селян, для яких фізична праця становила його велику частину» [112, с. 56].

Центральне місце у полотні займає жовтогаряче поле з працюючими селянами. Праворуч зображена річка, обриси якої тануть в даліні, а її контури ніби повторюють ритмічні лінії покосу на полі. Художник майстерно «виліплює» об'ємну форму зображених на першому плані скошених валків пастозним мазком, пластичність якого посилюється комбінаціями жовтих, червоних та білих кольорів. Митець майстерно передає атмосферу спекотного літнього дня завдяки вдалому колористичному вирішенню: багаті жовті, охристі відтінки поля гармонійно урівноважуються світло-блакитним небом, темно-зеленими кольорами дерев та річки. Ця робота експонувалась на Всесвітній виставці в Парижі, де отримала схвальні відгуки.

У картині «Сінокіс біля озера» 1878 року (іл. 31), продовжуючи тему селянського життя, художник знову відобразив результат праці селян – скошене поле, складені у ряди валки сіна. Але в цій роботі матеріальна краса природи виведена художником на перший план, людські постаті намічені досить умовно білими силуетами і відіграють роль стафажу та колірних акцентів. Яскраво жовте поле ділить простір з ніжно-блакитним озером, в якому вишукано віддзеркалюються білі хмаринки. В. Орловський обирає досить цікавий формат, коли горизонталь удвічі перевищує вертикаль (24x59). Митець уникає можливої монотонності за рахунок асиметричного поділу полотна, де чітко сформовані горизонтальні площини поля і неба порушуються дугоподібним абрисом озера [196]. В картині «Сінокіс біля озера» превалює горизонтальна ритміка – скошені й зібрані у валки трави, видовжене озеро, суцільна горизонтальна лінія горизонту, акцентована темнозеленим кольором дерев, а також формат самої картини підкреслюють одвічне та гармонійне поєднання різних стихій природи – плодоносної землі, життєдайної води та чистого повітря.

Глибока розробка колористичного аспекту виявилась у картині «Хліба зріють», створеній у середині 1870-х років (іл. 32). Насамперед увагу привертає фактурне зображення пшеничного золотавого поля з дозрілим колоссям. Через відтворення яскравості напоеного сонцем стиглого пшеничного поля митець достовірно відтворив красу повсякденної природи. В картині переважають два основні кольори – жовтий і блакитний, які доповнені зеленими відтінками у зображенні дерев та червоною домінантою хустини дівчини, що ледь видніється за високим колоссям. У зображенні останнього художник застосовує фактурний рельєфний мазок, чим підсилює враження стиглості, налитості пшениці, що сприймається як символ благополуччя та достатку.

Розглядаючи вищенаведені твори можна констатувати високу майстерність художника в побудові композиційних схем, завжди оригінальних і своєрідних, що засвідчує як вишкіл академічного навчання, так і вміння В. Орловського творчо інтерпретувати свої знання, уникаючи шаблонної одноманітності.

Однак, у деяких випадках вже розроблене композиційне рішення застосовувалось художником у тих творах, які були близькими за тематичним спрямуванням. Певна композиційна схожість із твором «Сінокіс» притаманна картині «Косарі» 1878 року (іл. 33), де митець розробляє насичену різноплановими площинами та деталями композицію.

Сама назва твору «Косарі» (1878) асоціюється з широковідомою картиною передвижника Г. Мясоєдова, яка була виконана на дев'ять років пізніше (іл. 34). В даній роботі В. Орловський зміщує усталені для його творчості акценти – підкреслює жанровий аспект, робить наголос на зображенні селянської праці. Образи селян досить реалістичні, а їхні дії вмотивовані – двоє селян клепають коси, інші продовжують косити траву понад берегом зарослого ставка, рухаючись від першого плану вглиб перспективи. В. Орловський як художник-пейзажист надає пейзажеві вагомій, майже самостійній ролі. Жанровий мотив мав би зумовити більш

широкий, розгорнутий простір, натомість художник ділить композицію навпіл високим берегом із розлогими деревами, підкреслюючи у центрі композиції вертикальну вісь. У цій роботі наявне бажання митця охарактеризувати зображені елементи з діаметрально протилежних позицій – туманність та розмитість правої частини контрастує з точно виписаними травами, польовими квітами та полем, освітлені частини поля із затемненими. З лівого краю полотна, на покосі, відтворено гру світла й тіні, що ніяк не обумовлене безколірним, одноманітним небом. Загалом виникає відчуття невідповідності, дещо штучного поєднання природного та жанрового мотиву. Проте сам факт введення в пейзаж активного жанрового елемента є знаковим [196]. Він засвідчує прагнення художника відтворити у своїх роботах різні творчі завдання, відшукати нові засоби виразності, нові композиційні прийоми, що давало можливість поєднувати усталені норми академічного мистецтва з тодішніми новими художніми віяннями.

Демократичні тенденції мистецтва другої половини XIX століття, а саме реалістичність, народність, національна своєрідність, тобто ті риси, що були притаманні мистецтву передвижників, знаходили свій вияв і в творчості В. Орловського, послідовника академічних засад. Твори художника ніколи не мали соціального спрямування, в них відсутня критична складова. Селянська праця не була об'єктом відображення народних страждань, в ній він наголошував на нерозривному зв'язку людини з природою. Митець не ставив перед собою завдання активно, промовисто демонструвати гідність селянина, як це намагалися робити у своїй творчості Г. Мясоєдов, І. Крамської, І. Рєпін. Для В. Орловського людина у пейзажах – це частина природи, не найголовніша, не вища за статусом, а саме рівноцінна частина природи, що має підкреслити вічність, незмінність земного буття [196].

Одним з тематичних спрямувань пейзажного жанру В. Орловського було відображення стихії води, що вимагало від митця серйозних професійних навичок. Йому це вдалося, оскільки його пейзажі демонструють високу майстерність у зображенні водної гладі, так само талановито й

достовірно, як і у відтворенні полуденної спеки, залитої сонцем ниви, безмежних польових просторів і яскравого літнього сонця.

У 1878 році митець виконав роботу «Затока» (іл. 35), в якій використав улюблену композиційну схему – ракурсне дугоподібне зображення затоки. У водних пейзажах зазвичай превалює холодна гама кольорів – на полотні панують різноманітні варіації зелених та синіх барв. Холодні сині відтінки затоки й зелені барви дерев розділяє брунатно-коричнева лінія берега. За інтенсивністю кольорів картину умовно можна розділити на дві частини. У лівій, земній частині – застосовано пастозні, насичені барви. Натомість живопис водного та небесного простору виконано легкими блідими блакитними кольорами.

Однак улюбленою темою митця упродовж творчості був залитий сонцем сільський пейзаж і митець постійно звертався до нього. Так була створена картина «Село» 1879 року (іл. 36), що зберігається в НХМУ. Цікавою є її композиційна побудова із завищеною лінією горизонту. Залиті яскравим сонцем білі хати розташовані на пагорбі, який прорізають стежини, збігаючи донизу. Над ними видніється невелика полоса яскраво-блакитного неба, яке буває тільки у сонячний спекотний день. Створення світлотіньових ефектів в освітленні хат, у контрастному співвідношенні першого й другого планів свідчить про роботу митця на натурі. «Особливо напружено він працював весною та влітку, коли можна було працювати на повітрі. Він невтомно створював етюди, день у день відмічаючи найменші зміни в освітленні, осмислюючи нові прояви життя як результат цього освітлення. Художник писав то сільську ґрунтову дорогу, то залиту сонцем лісову галявину, то спекотний літній день. «Сам В. Орловський говорив: «Етюди – частина моєї душі». Восени та взимку ці етюди розроблялись в картини, багато з яких переходили з майстерні художника до замовника, не побувавши на виставках для публіки» [26, с. 20].

Картина «Село», перебуваючи у фондах музею, була включена до пересувної виставки «Шедеври українського живопису», яка у 1989–1990

роках подорожувала до Івано-Франківська, Тернополя, Одеси. Про визнання художніх достоїнств картини, її значущість у відтворенні характерних рис українського національного пейзажу свідчить участь у виставці «П'ять віків українському живопису», яка відбулася в Мінську у 1995 році в рамках проекту «Дні культури України в Білорусі». В історії побутування твору є й такий цікавий факт – у 2000 році вона прикрашала кабінет тодішнього прем'єр-міністра України В. Ющенка.

Оскільки художник не підписував свої твори, досить часто той самий твір побутує під різними назвами, особливо в радянській та дожовтневій літературі. Також у деяких випадках важко встановити точну дату виконання, і лише за стилістичними ознаками можна зробити припущення щодо ймовірного часу створення роботи.

Робота «У парку» (іл. 37) датована другою половиною 1870-х років, зберігається у Сумському художньому музеї ім. Н. Х. Онацького. До музею картина надійшла в 1969 році з приватної збірки київського колекціонера. Проте, якщо уважно розглянути стилістичні ознаки, то виникають сумніви, що її автор саме В. Орловський.

Кінцем 1870-х років можна датувати етюд з Сумського музею «Хлопчик, що лежить» («Хлопчик на тлі полотна») (іл. 38). До сьогодні вважалося, що робота була створена у 1880-х роках. Але головний зберігач сумського музею Н. Юрченко, ретельно вивчивши колекцію творів В. Орловського із зібрання О. Гансена, висунула припущення, що правильно буде вважати саме кінець 1870-х років часом її створення. З її думкою можна погодитись, оскільки зважаючи на суто південний типаж юнака, а також характерний одяг, логічно буде припустити, що митець зобразив італійського хлопчика. Складний ракурс зображення постаті наводить на думку, що в етюді можливо відбувались пошуки персонажу для картин «Морський берег (Італія)», «Місто Поццуолі біля Неаполя», «Місто на березі моря», які були створені саме в 70-х роках XIX ст.

1870-ті роки – період експериментаторства, який завершився виробленням власної теми та манери: «В цей період художник удосконалює живописну майстерність, виробивши свій стиль: для пейзажиста вже є характерним швидкий спосіб живопису» [26, с. 21]. Визнанням його досягнень цього десятиліття є придбання П. Третьяковим чотирьох творів митця: «В Алушті» (1870), «Сівба» (1874), «В Італії» (1876), «Місто Поццуолі біля Неаполя» (1876).

Надбання 1870-х років стали підґрунтям для розквіту творчості В. Орловського, який припадає на 1880-ті роки. В цей час «у роботах художника все виразніше звучать епічні ноти. Його улюбленими мотивами стають такі, де є широкі простори ланів з неглибокими балками, дзвінкими гаями, дніпровими далями, безкрайними степовими шляхами» [32, с. 13]. Притаманне для митця гармонійне й піднесене сприйняття природи знаходить своє втілення у найрізноманітніших краєвидах, де художник демонструє тонкий колористичний дар, наповнюючи твори світлим поетичним настроєм. Саме таким є камерний пейзаж «Хата» (іл. 39) 1880 року, що зберігається в НХМУ. В цій роботі В. Орловський також вводить жанрову складову, застосовуючи притаманне йому вирішення – персонажі його картин не контактують з глядачем. Вони зайняті своїми повсякденними справами, що повністю поглинають їхню увагу або взагалі стоять спиною до глядача. Саме так зображено жінок на залитому сонцем селянському обійсті. Сонце настільки яскраве, що біла хатка під солом'яною стріхою ніби сама випромінює світло. Цей ефект підсилює скупчення темно-зелених дерев за хатою. За темною плямою дерев світло-блакитне небо. На полотні домінують декілька кольорів – блакитне небо, темно-зелені дерева, світло-зелена трава, червоно-жовтий дах білої хати. Яскраві акценти синього та червоного присутні в одязі селянок.

Відтворення повсякденності створює відчуття незмінної стабільності. Таким чином В. Орловський передавав враження одвічного непорушного патріархального сільського життя, пов'язаного з природними ритмами.

Митець прагнув у своїх роботах виявити лише позитивні риси традиційного устрою. «Формуючись у руслі народного світосприйняття, професійна школа мистецтва створила образ реальної і водночас утопічної країни. Звичайно, це був міф, модель якого, передавала світобачення, відтворене у фольклорі» [159, с. 9].

Саме у цей час «пошуки художника в передачі ефектів сонячного освітлення серед такої яскравої південної природи набувають свого логічного розвитку. Потяг до панорамних пейзажів знаходить відгук у тих привільних лісостепових ландшафтах, що відкриваються перед ним. Побачені на власні очі сцени селянського буття перетворюються на жанрові мотиви, які значно поглиблюють образно-змістовний лад його картин» [32, с. 17].

У картині «Дорога» 1881 року (іл. 40) митець зображує широкий панорамний вид із звивистою дорогою, що в'ється у долину поміж пагорбів вдалині. В. Орловський у цій роботі виступає як майстер композиції, що виявилось у зображенні дуже ефектного виду, складного за своїм рельєфом. Живописна манера художника точна та вишукана. Польові квіти на першому плані чітко прописані. Натомість дерева та кущі другого плану виконані у більш вільній манері. Мазок повторює звивистість дороги та стежин, що відходять від неї. Дорога, пагорби, дерева, глибокий ліс на дальньому плані – всі ці елементи краєвиду поперемінно привертають погляд глядача, який не одразу помічає два вози з сіном на значній відстані один від одного, що прямують дорогою в бік лісу. Їхні обриси втрачають свою чіткість через підняті хмари пилу. В. Орловський створив достовірний та вишуканий за своєю простотою образ природи.

Пошуки митцем нової манери знайшли яскраве відображення у картині з Національного художнього музею України «В грабовому лісі» (іл. 41) 1881 року. Головну увагу В. Орловський акцентував на суто імпресионістичному відтворенні сюжету. В полотні зберігається притаманна митцю риса в передачі контрастів світлотіньових рішень, проте на перший план митець виводить виразну ілюзорну фактурність кори могутнього дерева та листя,

залитих сонячним промінням. Застосовуючи практично монохромний колорит художник створив життєвий, ліричний образ природи.

У 1880-х роках твори В. Орловського здобувають широке визнання серед сучасників. І вже у 1881 році він отримує замовлення на п'ять картин для царського палацу в Гатчині. Так з'являється пейзаж «Озеро в Гатчинському парку» (іл. 42), для якого властиве стримане академічне письмо з чітким виписуванням деталей. На першому плані розташоване озеро, де відобразились дерева й ніжна небесна блакить. Митець акцентує увагу на виступі берега з ретельно промальованими деревами. Така масивна куліса затемнює ліву частину полотна першого плану. Натомість, контрастно освітлено водяну гладінь справа та дальній план. Блакитний колір безмежного неба, який відбивається в озері, поєднує різнопланові елементи композиції.

Схожою за форматом та стилістикою виконання є картина «Пейзаж з гірським джерелом» (1881) із Запорізького художнього музею (іл. 43). У цій роботі митець також застосував гладку живописну манеру письма. Він щільно і чітко прорисовує кожен елемент пейзажу: бурхливі потоки води, виразну рельєфність каміння, ажурність трави, листя дерев, кущів. Тональний живопис майстерно об'єднаний розсіяним світлом. Художник використовує багаті відтінки золотавих, пісочних, оливкових, зелених, коричневих барв.

Картина «Кисловодськ» (іл. 44) 1883 року також засвідчує митця як виваженого академічного художника. На першому плані зображена жанрова сцена – жінки перуть білизну біля річки. Стежка праворуч біля хат спрямовує погляд глядача на високу гору, контури якої тануть та здаються напівпрозорими. Вертикальний формат підкреслює композиційне вирішення картини вглиб та вгору. Живописна манера стримана, колористичне подання пейзажу близьке до тонального. Багато уваги митець приділяє світлотіньовим розробкам, поділяючи полотно на затемнену й освітлену частини.

Робота «Дніпро» (іл. 45), виконана у 1882 році, привертає увагу незвичним витягнутим по горизонталі форматом (52x160,5). Можна припустити, що картину було створено на замовлення для наперед визначеного в інтер'єрі місця. Водночас, горизонтальна витягнутість давала художникові змогу відтворити широку панораму безмежних просторів, що губляться у блакитній імлі десь на горизонті. Композиційно художник використовує розділені по діагоналі площини. З правого боку височіє пагорб, покритий зеленою, звідки спускається дівчина. Елемент стежини, якою вона йде, підкреслює життєвість моменту. З лівого боку зображено низький піщаний берег та оповиті серпанком заплави Дніпра. Художник застосовує контрасти кольорів (зелений і жовтий), контрасти світла (затемнена права і освітлена ліва частина), складну рельєфну побудову. Композиційною домінантою тут є чітко виявлена діагональ. Митець продемонстрував високий академічний вишкіл у формальному виконанні, й, водночас, простому пейзажному мотивові надав рис піднесеної епічності.

Інші завдання В. Орловський поставив перед собою у картині «Жнива» з НХМУ (іл. 46) 1882 року, де на перший план виведено жанрову складову, мотив праці – дві селянки, не зважаючи на негоду, продовжують збирати пшеницю. Митець практично порівну ділить простір композиції між небесною та земною поверхнями. Романтизованого відтінку полотну надає особливий передгрозовий стан природи. Передчуття негоди передається завдяки зіставленню напружених синіх кольорів неба та тонких відтінків жовтих, охристих, коричневих барв пшеничного поля. Особливої уваги заслуговує живопис неба: прямо над селянками видніється фрагмент ніжної блакиті, яка вже затягується важкими хмарами. Перехід від чистого блакитного кольору неба до грозового свинцевого небосхилу В. Орловський виділяє завдяки світло-сірим купчастим хмарам, які освітлені останніми сонячними променями.

Картина знаходиться у постійній експозиції НХМУ. В 2004 році експонувалась на виставці «Від простору до світла» в італійському місті

Кальдоньо. У 2006 році презентувала українське мистецтво на виставці «Київ» в міжнародному виставковому центрі «Pe nieuwe Kerk, Amsterdam».

А. Федоров-Давидов у своїй монографії «Російський пейзаж XVIII – початку XX століття» умовно поділяє розвиток пейзажу другої половини XIX століття на два напрямки: перший очолював І. Шишкін, а другий – А. Куїнджі. На думку дослідника, якщо в підході І. Шишкіна «до природи визначальним був момент раціонального аналізу, то для другого, визначним представником якого став А. І. Куїнджі, – момент чуттєвого сприйняття, зрозуміло, також ідейно-змістовного» [186, с. 152]. Цікаво, що В. Орловського критики та мистецтвознавці порівнювали з ними обома. Так, В. Манін у своїй монографії зазначає: «Орловський ревниво переживав конкуренцію Куїнджі. Він не міг зрозуміти, як той досягав колористичних ефектів. Даремно мучився. Його талант – відтворення краси земного світу, до якого він ставився з пієтетом, як до джерела земного блага, споглядання якого призводить до гармонійного сприйняття світу» [112, с. 132]. Творчість В. Орловського дійсно дуже різновекторна, деякі його роботи тяжіють до сухої деталізації («Озеро в Гатчинському парку», «Кисловодськ»), в інших – яскраво виражена емоційно-лірична складова («Жнива»). Тому певні паралелі у творчості В. Орловського можна провести як і з І. Шишкіним, так і з А. Куїнджі.

Але є риси, які були визначальними саме для В. Орловського – більшості його творів притаманне відчуття безмежного простору, яке формується не тільки масштабністю та глибокою панорамністю, а й улюбленим мотивом дороги чи стежини, що звивистою лінією перетинають краєвиди й губляться вдалині, або ж ховаються в лісі, чи в'ються понад річкою. Подібна фрагментарність розширює видимі грані зображення, привносить динаміку, рух у чітко вивірену побудову композиції. До таких творів належить картина «Літній день» 1884 року (іл. 47), де В. Орловський показав просторове розмаїття краєвиду, чергуванням горизонтальних площин та вертикальних акцентів поділивши полотно на плани. Праворуч митець

зобразив березовий гай, вглиб якого в'ється стежина і губиться у темній гущавині лісу. Ліворуч його омиває річка, ховаючись вдалині між пагорбами. Гай яскраво освітлений, що візуально робить правий бік легшим та повітрянішим. Його затемнена частина перегукується з далями, оповитими тінню. Як і в більшості пейзажів В. Орловського, у роботі «Літній день» відсутня прямолінійна симетрія. Проте художник окремими, чітко вивіреними елементами урівноважує просторове вирішення, в такий спосіб засвідчуючи академічну майстерність у розробці композиційної побудови.

Того ж 1884 року В. Орловський створив краєвид «Над Дніпром» (іл. 48), а через два роки (у 1886) зробив новий його варіант. У роботі 1884 року (зберігається в Одеському художньому музеї) зображений правий берег Києва, звідки відкривається широка панорама на Дніпро. Гору перетинає стежина, якою йдуть двоє чоловіків. Місце, де вони зображені затемнене і зелені кольори тяжіють до більш темних відтінків. Натомість Дніпро та його дальні береги яскраво освітлені. Там превалює гама блакитних, світло-охристих та оливкових барв. Дальній план тоне у світлій димці, що розчиняє контури безкраїх далей. Живописна манера картини дуже стримана та спокійна, митець чітко виписує різноманітні деталі.

Отже, можемо зазначити певні закономірні риси творчості В. Орловського зазначеного періоду. Щодо формату полотен, то «Найбільш улюблений – горизонтальний, панорамний, який дозволяє показати не тільки нескінченну широчінь землі, а й багатолікість її природи. В одному краєвиді митця можуть «співіснувати» луки, балки, річка, яка в'ється поміж низьких зелених берегів, ліс, з його величними деревами, березові гаї та селянські хатини. Земля тут виступає домінантою – високий обрій надає їй панорамам відчуття епічності. У вертикальних композиціях частіше за все домінує небо, що розкриває безмежність природи» [32, с. 15].

Так, саме до другого, вертикального формату, належить картина «У степу» 1884 року (іл. 49), що зберігається в Харківському художньому музеї. Основна увага митця сконцентрована на складному живописі неба. Якщо

умовно розділити полотно, то лише його четверта частина відведена землі. На першому, затемненому, плані зображена дорога, глибокі борозни якої заповнені водою після нещодавньої зливи. Праворуч, біля палаючого багаття, розташувався на відпочинок гурт селян. Над достовірно прописаною розмитою дорогою домінує безкінечний небесний простір. Майстерно виписані блакить неба, різноманітної форми кучеряві клуби хмар, які змінюють свій колір залежно від гри світла й тіні. Витончені тональні співвідношення кольорів створюють відчуття легкості та повітряності, безмежності небесного простору. В цій роботі вже присутні реалістичні елементи від безпосередніх натурних вражень, що стане характерною рисою останнього, київського періоду творчості художника.

У 1880-х роках В. Орловський захопився морськими краєвидами. Вочевидь «любов до відкритих просторів, до панорамності привела художника ... до захоплення морським пейзажем. У галузі мистецької техніки Орловський досягає виняткових результатів. Його манера письма стає широкою і водночас точною; особливо віртуозно він передає ілюзію колірного тону, силу гармонії у світлотіньових переходах» [31, с. 13].

Нова тематика знайшла відображення в роботі «На березі моря» (іл. 50), що була виконана у 1884 році й зберігається у Харківському художньому музеї. Художник вирішує сюжет у романтичному руслі, відтворюючи передгрозний стан природи. На першому плані зображено витягнуту піщану косу, що заходить у море, на краю її виступу зображено самотнього чоловіка, що споглядає морську далечінь. Контраст гладі води на мілководді та неспокійних хвиль, що набігають на берег, посилюється контрастом кольорів – світло-блакитних на мілині та темно-сірих на глибині. У спокійній гладі води віддзеркалюється небо, що також побудоване на контрасті світлих і темних відтінків жовто-коричневих кольорів. Протиборство світлого і темного в картині отримує філософське трактування – вічна боротьба добра і зла в житті людини, яка стоїть перед власним відповідальним вибором.

Схожою за сюжетом є картина В. Орловського «Грозові хмари» (іл. 51) 1884 року. Співіснування трьох основних компонентів композиції – людини, що сидить на витягнутому на сушу баркасі, бурхливого моря, передгрозового неба (останньому знову відведено три четверти площини картини) створює романтизовано-філософський образ. Художник багато уваги приділяє розробці світлотіньових ефектів у відтворенні хмар, тонкому нюансуванню кольорів їхнього віддзеркалення у морській гладі. Емоційний акцент посилює самотня постать людини, що разом із силуетом баркаса створює враження чудернацької величезної рибини, викинутої штормом на берег. Ф. Булгаков в альбомі, присвяченому В. Орловському, зазначав: «Художник всією душею віддався вивченню південної природи та ефектів освітлення і завдяки глибокому вивченню та уважним спостереженням досяг вершин серед наших пейзажистів реального напрямку» [21, с. 19]. Цікавим є факт позиціонування митця як художника-реаліста відомим академічним критиком.

Результатом поїздки до Італії в середині 80-х років XIX ст. стали картини відповідної тематики. До них належать «Італійський мотив. Вид на острів Капрі» 1885 року (іл. 52) та «Італійський пейзаж» 1886 року (іл. 53). Художник відтворює типову південну італійську архітектуру, підкреслює її відкритість до навколишнього середовища, близькість людини і південної середземноморської природи. З етюдною безпосередністю фіксує незвичні для жителя північного Петербурга специфічні національні риси буття.

Стилістично близькими є роботи 1880-х років «Пейзаж з річкою» та «Висохла річка» (іл. 54, 55). Саме за стилістичними ознаками їх можна віднести до першої половини 80-х років, тобто до петербурзького, академічного періоду. В. Орловський створює окремі непоказні мотиви, яким вторить неясковий колорит. Манера письма згладжена, чітко, графічно сухо прописані всі деталі композицій. І навіть градації тонального живопису, висока майстерність виконання не сприяють створенню враження життєвої достовірності.

Висновки до 3 розділу

Перед тим як потрапити у світ мистецтва, В. Орловському довелося пройти не простий шлях. Батько відправив його до Кадетського корпусу в Києві, звідки його було виключено за порушення дисципліни. Після цього В. Орловський навчався у Другій київській гімназії, що й стало поворотним пунктом у його житті. Вчитель малювання І. Сошенко та директор гімназії М. Чалий розгледіли талант юнака. Саме вони направили його до Т. Шевченка, за допомогою якого В. Орловський вступив до Петербурзької академії мистецтв.

Навчання в академії під керівництвом О. Боголюбова стало вагомим подієм у його житті. В. Орловський потрапив до академії у той час, коли пейзажний клас знаходився на стадії свого формування. Викладаючи в академії О. Боголюбов впроваджував європейські погляди на мистецтво, радив студентам писати побільше етюдів з натури. Таким чином, досвід О. Боголюбова та жагуче бажання до навчання живопису в поєднанні з наполегливою працею стануть міцною базою для майбутніх звершень молодого художника. Він наполегливо вчився, за що неодноразово отримував академічні відзнаки та право на пенсіонерську поїздку за кордон.

Для В. Орловського пенсіонерська поїздка за кордон стала важливим відправним пунктом у його подальших творчих починаннях. Увагу молодого митця насамперед привертають німецька та французька художні школи, оскільки саме їхні представники продемонстрували перехід від романтизму до реалізму. І якщо німецька школа представляла часткове, досить таки повільне звільнення від романтизму, то французькі майстри – барбізонці – остаточно вивели пейзаж на реалістичні засади.

В. Орловському сприйняти досягнення барбізонців було досить важко. Пройшовши академічний вишкіл, він не міг зрозуміти «відсутності рисунка» на їхніх полотнах. Але митець відчув справжню атмосферу, саме життя в картинах К. Коро. Наприкінці своєї поїздки В. Орловський звертав увагу на спосіб роботи саме представників барбізонської школи, а пізніше, коли він

керував пейзажною майстернею, він радив тодішньому пенсіонеру С. Васильківському перейти досвід французьких реалістів.

Крім суто професійних питань, В. Орловський звертав увагу на загальний стан функціонування та розвитку мистецтва в Росії та країнах Західної Європи. Порівнюючи загальну ситуацію, він наголошував, що за кордоном велику роль відіграє глядач, інтерес до мистецтва у суспільстві, що вихований багатовіковою історією розвитку мистецтва на противагу ситуації в Російській імперії. Варто зауважити, що Товариство пересувних художніх виставок своєю діяльністю вивело взаємозв'язки між митцем, його творами та глядачем на новий рівень. Однак В. Орловський, звернувши увагу на значний суспільний інтерес до мистецтва на заході, в подальшому не зміг побачити, що новостворене мистецьке об'єднання мало на меті сформувати подібну модель в Росії.

Одним з найважливіших досягнень для молодого митця від закордонної пенсіонерської поїздки було те, що В. Орловський отримав цікавий досвід, особисто познайомився із закордонними митцями, різними живописними концепціями та сучасними тенденціями у пейзажному живописі, відвідав виставки стародавнього та сучасного мистецтва, а, отже, мав можливість суттєво розширити власний світогляд. Хоча у звітах він досить критично поставився до тогочасних концепцій західноєвропейських пейзажних шкіл, однак, повернувшись до Росії, та маючи змогу порівнювати й аналізувати побачене, він зміг віднайти своє власне мистецьке бачення та посісти належне місце у розвитку вітчизняного пейзажу.

Після пенсіонерської поїздки за кордон, з якої В. Орловський повернувся у 1872 році, для нього почався продуктивний етап переосмислення та перебудови своєї живописної системи. З одного боку, він вже засвоїв постулати академічного навчання, з іншого – познайомився з передовою системою представників французької барбізонської школи живопису. У 1870-х роках у його творчості простежуються експерименти в композиції, колориті, виборі тем. Знайомство з новітніми надбаннями

зарубіжного мистецтва призвело до активного вивчення природи, створення значної кількості етюдів. Однак у його творах цього періоду не відбулося кардинальних змін, митець лише певним чином збагатив власну творчу манеру, розширив діапазон і трактування вибраних мотивів. 1870-ті роки стали для нього періодом експериментаторства, пошуком своєї власної теми та манери, що в подальшому виведе його на шлях успіху та визнання.

РОЗДІЛ 4. Другий київський період творчості В. Орловського

4.1. Розвиток мистецько-освітніх процесів у Києві в другій половині ХІХ століття

З Києвом, який наприкінці ХІХ ст. стає важливим осередком культури, пов'язаний третій, заключний період творчості В. Орловського. Після переїзду з Петербурга до Києва митець активно входить в суспільно-культурне життя міста й бере участь у багатьох мистецьких та освітніх заходах.

У Києві в цей час частіше відбувалися художні виставки, формувалися приватні колекції, з'являлися меценати, поціновувачі мистецтва, вже функціонувала Київська рисувальна школа М. Мурашка тощо. Пожвавлення в художньому житті Києва пов'язане з багатьма процесами у різних галузях. Значні зміни стали можливими через абсолютно новий характер взаємозв'язків у різних галузях суспільного життя.

Для розуміння характеру перетворень у художньому житті Києва, варто розглянути процеси формування професійної мистецької освіти, яка є головним фактором та індикатором розвитку мистецтва. Зауважимо, що її запровадження відбувалось дуже поступово та з неабиякими труднощами. У створенні та розвитку мистецької освіти у Києві можна виділити три характерні періоди. Перший з них хронологічно можна віднести до ХVІІІ століття – час, коли художні навички можна було отримати лише при іконописних майстернях і навчання мало виключно релігійне спрямування. Тоді існувало декілька центрів, де можна було отримати художні знання. Це була Київська духовна академія та іконописні майстерні Києво-Печерської лаври. Митці, що навчались тут створювали роботи на релігійну тематику; деякі з них (І. Щирський, брати Тарасевичі, Г. Левицький) спочатку отримали навички за кордоном – у Польщі, Литві, Німеччині, – а вже після цього продовжили вдосконалювати свою майстерність у друкарні Києво-

Печерської лаври чи в Київській духовній академії. Відхід від середньовічної системи художньої освіти відбувався дуже поступово, оскільки її помітний вплив зберігався аж до першої половини XIX століття.

Процеси другого періоду, які мали місце в XIX столітті, позначені тим, що «паралельно з давніми школами іконопису та ремесел, що діяли при монастирях, почали створюватися перші приватні осередки художнього вишколу, зорієнтовані на академічну школу західноєвропейського зразка» [204, с. 72.] Так, у середині століття в Київському університеті Святого Володимира почали викладати рисунок та живопис Б. Клембовський, К. Павлов, Г. Васько. Вони були професійними художниками, направленими до Києва Петербурзькою академією мистецтв. Крім того, про підвищення інтересу до художнього навчання свідчить і те, що в 1859 році з ініціативи художника М. Башилова у Київському університеті Св. Володимира були відкриті вечірні рисувальні класи, які, щоправда, діяли лише один рік. Саме в університеті з'явилася значна художня колекція, яка «стала і першим художнім музеєм, який хоч і обмежено, але був доступним для огляду публіки. Це було важливою культурною подією для Києва, в якому на той час не було художнього музею, а ні картинної галереї чи доступних для огляду приватних колекцій... На середину XIX століття Київський університет стає центром проведення художніх виставок у місті, починаючи з першої відомої зарубіжної виставки німецького і австрійського живопису і графіки 1859 року, яка знайомила киян з тогочасним західноєвропейським мистецтвом другої чверті – середини XIX ст.» [177, с.195].

Одночасно виникають і перші приватні художні школи. Так, у 1859 році у Києві було відкрито «Публічну живописну школу» Н. Буяльського, яка функціонувала на безоплатній основі декілька років. У 60-х роках у стінах Києво-Печерської лаври створено рисувально-художню школу на чолі з О. Рокачевським. Одні з найвагоміших зрушень у навчальній системі були зроблені Миколою Мурашком, котрий у 1866 році заснував художню школу при Київській гімназії. Через десять років вона відокремилась у самостійний

заклад, який був у Києві одним з найвідоміших та найуспішніших на той час. На початку ХХ століття – у 1901 році – відкрилося Київське художнє училище, яке функціонувало упродовж 17 років. Помітну роль відіграла художня школа Олександра Мурашка, що проіснувала з 1913 до 1917 року.

Третій період розвитку мистецької освіти в Києві ознаменований створенням Української академії мистецтва, що була заснована у 1917 році Г. Нарбутом. Це був перший заклад вищої художньої освіти в Україні, який від моменту заснування на довгі роки став справжнім осередком мистецького життя Києва. Тут викладали провідні митці різних стильових напрямків, тут готувались майбутні професійні художники, графіки, скульптори – це була «кузня» мистецьких кадрів для всієї України. «Мистецька освіта виявилася в центрі епохальних змін: на ній сконцентрувалися прогресивні ідеї, реалізація яких не могла бути здійснена раптово, а простягалась на далеку перспективу, на покоління фахівців. Протягом всього ХІХ ст. у західноєвропейських країнах не припинялися змагання за перебудову класичної мистецької освіти та пошуки нових ефективних форм художнього навчання. Питання це вийшло за стіни художніх академій, і мистецька освіта перестала бути внутрішньою справою мистецтва» [53, с. 240].

Діяльність В. Орловського після переїзду з Петербурга до Києва відноситься до другого етапу формування та становлення професійної художньої освіти і варто зазначити, що митець був безпосереднім учасником цих процесів.

Центральною постаттю, що змогла вдихнути нове життя в освітні мистецькі процеси Києва другої половини ХІХ століття був відомий художник та педагог М. Мурашко. На початку педагогічної діяльності він викладав рисунок у Першій київській гімназії, потім – у Київському реальному училищі. Довкола нього поступово зібралось широке коло людей, які прагнули здобути художню освіту. Тому у 1875 році М. Мурашко вирішив самостійно відкрити рисувальну школу у себе вдома. Тут він проводив навчання зі своїми учнями і згодом школа здобула визнання. Це

промовисто виразилось у збільшенні кількості учнів, котрі прагнули отримати професійні художні знання. Проте «тісна квартира, відведена для занять не могла ні в якій мірі задовольнити вимог швидко зростаючої школи. Для подальшої успішної її діяльності необхідне було більш просторе приміщення, меблі, навчальне приладдя, однак для задоволення цих потреб у Мурашка бракувало коштів. Єдине джерело прибутків школи, що складалися з сум, які вносилися учнями за право навчання, було дуже незначним» [183, с. 8]. Через таку ситуацію М. Мурашко звертається за допомогою до небайдужих любителів мистецтва. До цієї ініціативи долучилося чимало громадських діячів, а саме: професор П. Павлов, колекціонери П. Новов, В. Тарновський, І. Бостунов, І. Терещенко, віце-голова Російського географічного товариства П. Семенов-Тянь-Шанський, голова Російського технічного товариства П. Кочубей та інші. Завдяки такій активній підтримці вже через рік Київська рисувальна школа отримує просторе приміщення і починає функціонувати на новому рівні, отримавши офіційне визнання.

Долаючи різноманітні труднощі на своєму шляху, школа стала центром художнього життя Києва та значним художнім осередком, у якому майбутні митці отримували професійні художні навички. «Розвиток учнів не обмежувався тільки практичними заняттями з рисування та живопису; у школі читались також теоретичні дисципліни: перспектива, анатомія, загальна історія мистецтв» [107, с. 286]. В основі продуктивного функціонування школи лежить з одного боку цілковита самовідданість М. Мурашка мистецтву і водночас його постійне самовдосконалення. Він намагався вивчати й використовувати досвід викладання мистецьких установ Кракова, Відня, Парижа, Болоньї, Флоренції, Риму. «М. Мурашко значною мірою орієнтувався на досвід модерних студій і академій Європи, що культивували вільний розвиток художньої особистості учня» [133, с. 108].

Важливу роль в існуванні Рисувальної школи відіграла постійна меценатська підтримка з боку сім'ї Терещенків. «У березні 1877 р. Микола Артемович вперше дав свої картини, серед них – «Квартет» Олександра

Ріщоні, на виставку, організовану у залі Дворянського зібрання з метою фінансової підтримки Рисувальної школи М. І. Мурашка. У ній також взяли участь відомі у Києві збирачі живопису та старожитностей В. В. Тарновський, А. В. Гудим-Левкович, М. В. Юзефович. У майбутньому такі виставки стали регулярними і приносили школі до тисячі рублів» [93, с. 255]. Старший син М. Терещенка І. Терещенко постійно підтримував діяльність Рисувальної школи, спілкувався з молодими митцями та допомагав їм. А вони зауважували особливу чуйність та благородство мецената. «Іван Миколайович не лише купував роботи, але й слідкував за творчим шляхом художників, особливо вихованців Рисувальної школи, підтримував їх» [93, с. 302].

Київська рисувальна школа М. Мурашка зібрала навколо себе передове художнє товариство Києва. Тут викладали відомі живописці – Х. Платонов, М. Пимоненко, І. Селезньов та інші. Крім того, була створена шкільна рада, до роботи в якій запросили В. Орловського, П. Ковалевського, М. Кузнєцова. «Майже всі київські художники більшою чи меншою мірою були зв'язані зі школою Мурашка, викладали в ній, брали участь у роботі Ради, художніх виставках і лекціях, присвячених питанням образотворчого мистецтва» [183, с. 14].

Паралельно із школою М. Мурашка у 1890-х роках поступово починають з'являтися й інші художні навчальні заклади. Цьому сприяв і той факт, що наприкінці 80-х років розпочалася гаряча дискусія між викладачами художньої школи щодо її подальшої долі. Йшлося про те, чи залишатися школі під приватним керівництвом, а чи стати державним закладом. Обговорювала це питання досить широка аудиторія, оскільки тема була цікава не тільки для київської публіки, а й для представників офіційних академічних кіл. «Увага з боку Академії мистецтв до рисувальних шкіл зросла після реформи Академії 1893-го року, коли до її складу увійшли художники-передвижники. З цього часу приватні школи поступово починають перетворюватися у казенні художні училища» [209, с.76].

Загалом, цей період ознаменований дуже тісними зв'язками Академії мистецтв та її митців-випускників із закладами освіти в Україні, які безпосередньо впливали на формування освітнього процесу у периферійних містах.

Натомість М. Мурашко вважав, що перетворення школи в установу під державним протекторатом та зрівняння у правах з середнім навчальним закладом лише негативно позначиться на її діяльності. «М. Мурашко сам неодноразово висловлював відразу до казенної школи, і перетворення свого дітища на етап у здобуванні професійної освіти або, ще гірше, професійно необхідних навичок з рисунка, розцінював як неминуче, та все ж зло. Вимріяна ним програма викладання була значно ширша, і разом з тим фахово менш спрямована, ніж навчання в звичайній художній школі. М. Мурашко, в цілковитій згоді з просвітницькими нахилами своєї натури, мріяв перш за все про духовний осередок, мав на меті піднесення культури та розвиток смаку суспільства. І програма Миколи Івановича не здається такою вже й наївною, якщо врахувати, що його школа справді виникла як цілком приватна ініціатива, і як така мала право на існування у будь-якому вигляді; і за сприятливіших обставин могла б функціонувати поряд із спеціальним, професійно спрямованим навчальним закладом, не підміняючи його» [181, с. 27].

Деякі митці не погоджувалися з позицією М. Мурашка, зокрема, І. Селезньов, М. Пимоненко, Х. Платонов. «Вони обстоювали необхідність створення у Києві художнього навчального закладу зі своїм статутом і правами, який би залежав не від приватної особи, а перебував на утриманні держави. Однак Мурашко, цілком поклавшись на Терещенка, не шукав інших шляхів для забезпечення школи, поставивши тим самим питання про її існування в пряму залежність від мецената» [183, с. 15]. До таких різних поглядів на подальшу долю школи добавилися й особисті непорозуміння, зокрема, улюблений учень М. Мурашка І. Селезньов залишив школу через різку позицію вчителя щодо його майбутнього шлюбу.

Протиріччя у поглядах щодо реорганізації школи загострювалися з кожним роком все більше, що призвело до створення у Києві ще одного мистецького навчального закладу – художнього училища. «Київське художнє училище зобов'язане своїм виникненням приватній ініціативі групи місцевих художників – Платонова, Пимоненка, Орловського, Менка, Селезнєва і Троїцької-Гусєвої, з академіком Ніколаєвим на чолі, які в 1900 році звернулись до Імператорської академії мистецтв з проханням про дозвіл відкрити в м. Києві середнє художнє училище живопису і архітектури. ... вищеназвані художники відкрили одночасно ... тимчасові класи живопису, рисунка і креслення, які в наступному 1901 році і були перетворені в Київське художнє училище, з класами загальноосвітніх предметів, відповідно до програми 6-ти класів реальних училищ» [208, с. 233].

Було вирішено, що школа М. Мурашка реорганізується у художньо-промислове училище, як того хотів її багаторічний меценат І. Терещенко, оскільки «він вважав, що суспільству потрібні художники, котрі можуть створювати гарні речі прикладного призначення, наділяючи їх вишуканістю та елегантністю» [93, с. 299]. Водночас продовжити естафету з виховання майбутніх художників на засадах, сформованих Рисувальною школою М. Мурашка мало новостворене Київське художнє училище, яке офіційно розпочало свою роботу 15 вересня 1901 року та було підпорядковане Петербурзькій академії мистецтв. «Зустрінуте загальним схваленням, як з боку приватних осіб, так і місцевих громадських установ, котрі субсидували його, Київське художнє училище у перші ж роки свого існування довело як свою потрібність для задоволення місцевих потреб, так і свою життєздатність. Відкрите в 1901 р., за наявності 112 учнів і 91 вільнослухача, училище вже в наступному 1902 р. нараховувало понад 500 учнів. Такий успіх справи, красномовно засвідчив, наскільки назрілою для Києва є потреба в подібній установі, і викликав, з боку Академії мистецтв рішення взяти Київське училище до свого ведення і керувати ним» [208, с. 233].

Першим директором училища був В. Ніколаєв, після смерті якого в 1911 році цей пост посів І. Селезньов, а з 1914 року – Ф. Кричевський.

Слід окремо наголосити на тому, що в різноманітних публікаціях, присвячених київській художній освіті початку ХХ століття про цей мистецький заклад дуже мало відомостей. Тому важливе значення має опублікований О. Сторчай в журналі «Мистецтвознавчі студії» абсолютно унікальний архівний документ – спогади К. Трохименка про Київське художнє училище [176]. Цей документ висвітлює методи та принципи викладання, оскільки художник, будучи безпосереднім свідком і учасником навчального процесу, повідомляє відомості щодо викладачів, учнів, характеру проведення занять, та, навіть, їхнього побуту.

Тут викладали Ф. Кричевський, О. Мурашко, Ф. Красицький та інші відомі митці. Училище, як середній художній навчальний заклад, мало на меті підготовку учнів для вступу до вищого мистецького закладу – Академії мистецтв, якій воно підпорядковувалось. «Вихованці училища, які успішно закінчили повний курс з мистецьких, загальноосвітніх і спеціальних наукових предметів, одержували, із затвердженням Академії мистецтв, диплом на звання вчителя малювання й креслення в середніх навчальних закладах, атестат про закінчення курсу, а найталановитіші, за особливим посвідченням Ради училища, мали право вступу до Вищого художнього училища при Імператорській академії мистецтв» [176, с. 144]. В училищі були три мистецькі відділення: живописне, архітектурне та скульптурне. Програма затверджувалась в Академії мистецтв та мала суто академічне спрямування. «Тобто вона будувалася до останнього натурного класу на античних зразках, спершу орнаменту, потім маски, голів, постатей, гіпсових копій з античних оригіналів» [176, с. 146]. В різні роки тут навчались К. Трохименко, П. Ковжун, А. Петрицький, О. Екстер, А. Лентулов, І. Кавалерідзе, О. Архипенко та інші. Варто зазначити, що «художня школа давала закінчену художньо-середню освіту. Для винятково талановитої

молоді цієї освіти було достатньо для того, щоб вона могла розгорнути на цій базі свою творчу діяльність» [176, с. 150].

Таким чином, Київське художнє училище стало тією сходинкою, котра наблизила створення вищого навчального художнього закладу у Києві, що й відбулося у 1917 році.

Отже, художнє життя Києва 1890–1900-х років виходить на новий рівень активності. Слід відзначити, що в поживленні київського мистецького життя значну роль відіграло Товариство пересувних художніх виставок, яке дало змогу познайомитися з тогочасним прогресивним мистецтвом широким верствам населення в різних містах, де кожна виставка ставала особливо значущою подією [39].

Академія мистецтв намагалася не відставати від динамічного поступу Товариства та прагнула не тільки зберегти свої провідні позиції, а й бути дотичною до сучасних процесів [Верещагіна].

На початку 1870-х років «товариш президента», тобто великий князь Володимир Олександрович намагався поєднати академічні та передвижницькі виставки, але передвижники не погодились з такою пропозицією. Натомість Академічна рада вирішила створити власну виставкову організацію. «Наприкінці 1873 року – писав Ісєєв великому князю, – вашій імператорській величності був представлений проект статуту Товариства виставок художніх творів; засновниками цього Товариства були професори: Якобі, Верещагін, академіки Мещерський, Орловський, Корзухін, Журавльов і багато інших професорів та академіків» [179, с. 135].

Художники-академісти бажали створити це Товариство для організації своїх пересувних виставок на противагу передвижникам. «Великий князь підтримав їхні плани. Зазнавши поразки у передвижників, він не полишав ідеї про відновлення гегемонії Академії як провідного центру художнього життя країни. Найближчий шлях до цього йшов через виставкову діяльність, тобто заснування під егідою Академії широкого виставкового об'єднання, що нагадувало б французькі Салони...» [24, с. 17].

Створене Товариство виставок художніх творів проіснувало з середини 1870-х до 1883 року. Натомість, в середині 1880-х років Академія вирішує організувати Академічні пересувні виставки, зокрема, в Одесі, Єкатеринбурзі, Києві та Ризі (1884–1889).

Розділення на два табори – академістів і передвижників – зберігалось і в провінційних містах імперії, хоча й не було настільки виразним, як у Петербурзі. Слід зауважити, що подібне протистояння полонило думки митців та художніх критиків. Широкої публіці було однаково чия виставку відвідати – головним критерієм оцінки була мистецька вартість представлених творів, а не приналежність до того чи іншого ідеологічного табору.

Водночас по всій Україні поступово з'являються місцеві мистецькі об'єднання, товариства, експонуються виставки та вернісажі. Це стало невід'ємною частиною і художніх процесів Києва. Так, у 1891 році в Одесі було організовано Товариство південноросійських художників за прикладом Товариства передвижників, натомість у 1893 – Київське Товариство художніх виставок, що мало академічний протекторат. Членами-засновниками останнього були В. Орловський, Н. Ковалевський, П. і О. Сведомські, В. Котарбінський, Х. Платонов, М. Пимоненко, В. Менк, В. Галимський, Н. Бодаревський, Є. Вржещ, О. Мурашко, тобто найталановитіші українські й польські художники, котрі на той час проживали у Києві [3].

Але в містах України і, насамперед, у Києві виникло нове мистецьке явище, а саме організація художніх виставок майстрів, не пов'язаних між собою мистецьким об'єднанням чи угрупованням. Про це згадує син А. Прахова у спогадах про В. Васнецова: «За своїм характером Віктор Михайлович був людиною товариською і устремління до спілкування з людьми виразив своєю участю в організації у Києві щорічних художніх виставок силами приїжджих та місцевих майстрів» [143, с. 80]. Цю ідею запропонував А. Прахов: йшлося про те, щоб у доповнення до пересувних

виставок передвижників організувати своїми силами власну, оскільки «навіть маленька, за кількістю учасників, виставка картин буде мати успіх і принесе деяку користь киянам. Адже тут є молодь, що навчається, любителі мистецтва і колекціонери. Театри завжди заповнені, і нова виставка картин знайде свою публіку і поціновувачів» [143, с. 80]. Така ідея сподобалась В. Васнецову, братам Сведомським, В. Котарбінському. Та позаяк вони були надзвичайно зайняті розписами Володимирського собору, організаційні питання взяв на себе талановитий український художник І. Рашевський. Кандидатури митців організатори виставки обговорювали досить відверто. «Загальне бажання було влаштувати виставку свіжу і різноманітну. До участі у товаристві, без усякого писаного статуту, вирішили запросити художників: С. І. Світославського, В. М. Галімського, М. Д. Кузнецова, П. О. Ковалевського, а також скульптора Г. Г. Лазовського і художника-любителя І. К. Гоняка» [143, с. 80]. Перша виставка пройшла в актовій залі університету, який був завеликий для незначного складу учасників. Тому наступні виставки проходили у біржевій залі, на розі Хрещатика та вулиці Інститутської. В центрі міста, менший за розмірами і гарно освітлений, він більше підходив для виставкової експозиції. «Відвідування навіть пересувної виставки було в той час незначним, дохід від продажу квитків і каталогів був невеликим, ледве покривав витрати, але учасники цієї маленької виставки були задоволені тим, що продавались гарні картини, і ця затія безперечно внесла пожвавлення в суспільне життя Києва. ...П. А. Сведомський виставляв картину «Юлія в засланні» та «Юродивого», брат його А. А. Сведомський виставляв невеликі пейзажі – «Капрі» і «Торре дель Греко», П. О. Ковалевський – декілька невеликих картин з чудово написаними кіньми, а М. Д. Кузнецов – «Місячну ніч на Дніпрі», яка тепер помилково приписується А. І. Куїнджі» [143, с. 81].

Важко погодитися з думкою, яку висловлюють сучасні дослідники про те, що українські митці значно програвали своїм російським та польським колегам [158, с. 143].

Якщо зважати на існуючі відмінності, то їхня суть полягала в тому, що російські й українські митці були носіями різної ментальності, обумовленої, певним чином, і теорією «теновського детермінізму» [184].

Нема сенсу заперечувати значний вплив Петербурзької академії мистецтв, єдиного на той час вищого мистецького навчального закладу, і видатних російських пейзажистів на художників провінційних міст. Ще одна важлива обставина культурно-мистецького розвитку – це коло спільних завдань і творчих проблем, які були на часі при спільності історично-суспільного розвитку в межах однієї імперії. Проте в творчості російських та українських митців є незаперечна відмінність, обумовлена різною ментальністю.

Пейзажний жанр у Росії набуває значного розвитку в 70–80-х роках ХІХ ст., базуючись на провідних ідейних засадах передвижництва – реалістичності, народності, національній самобутності. Однак для передвижництва була притаманна найважливіша характерна риса – соціальний аспект, виявлення соціальної несправедливості, співчуття до знедоленого селянства. Тому «мистець-пейзажист мав дивитися на природу очима «знедоленого люду», віднаходячи в ній настрої, співзвучні народному становищу. ...От чому російські пейзажисти, пройняті співчуттям до його долі, свідомо чи інтуїтивно обирали мотиви для своїх картин підкреслено скромні, меланхолійні, а то й відверто сумні» [61, с. 51]. Натомість «українська природа ніяк не вкладалася в русло передвижницьких ідей. ...Так, звичайно, є в українській природі і сумні, незатишні пори, невилазна багнюка й сірі захмарені дні. Тільки українець переживає їх як щось скороминуче, тимчасове, бо в цілому клімат України сонячний, погідний, м'який, і негода швидко переходить у ласкаві погожі дні. Щедра українська земля щедро віддячувала людям за працю, і українець сприймав її в усіх станах доброзичливо й терпляче... З настанням теплих днів українські селяни ніколи не зачиняли хатніх дверей вдень, і навколишній світ вільно переливався в оселі...» [61, с. 52]. На відміну від простих неясних

пейзажів середньої полоси Росії українська «...мальовнича, розкішна, мліюча під щедрим сонцем і ласкавою блакиттю неба природа солодко вабить, чарує й умиротворює своєю лагідною красою» [61, с. 51]. Не випадково українська природа приваблювала не тільки українських художників – її чарівні поетичні риси відображали російські митці В. Штернберг, І. Соколов, К. Трутовський, Ф. Васильєв, І. Крамської, М. Ге, І. Рєпін, а також польські художники Я. Станіславський, Є. Вржеш, В. Галімський та інші. Саме пейзажний жанр відігравав провідну роль в українському мистецтві другої половини ХІХ–ХХ століття. «На тлі загальної картини розвитку пейзажного живопису в Україні на зламі ХІХ–ХХ століть виокремлюється група харківських художників. Із цим містом пов'язана творча діяльність таких митців, як М. Беркос, С. Васильківський, П. Левченко, М. Ткаченко. За всієї різноманітності індивідуальних манер цих майстрів, привертає до себе увагу близькість їхніх художніх принципів, що характеризує як художню атмосферу Харкова тієї доби..., так і загальні процеси, що відбуваються в українському мистецтві. Навчання цих художників в Петербурзькій академії мистецтв відбувалося водночас з М. Врубелем, К. Коровіним, М. Нестеровим, М. Пимоненком, С. Світославським та ін. А керівники пейзажного класу Михайло Клодт та Володимир Орловський заклали спільні підвалини їхнього творчого методу, в якому важливе місце належить виразності деталі» [132, с. 24].

Список художників, що проживали у Києві в 1915 році засвідчує високий потенціал художніх кадрів [213, арк. 4]. Серед сорока восьми прізвищ доцільно назвати найвідоміші на сьогодні імена: Є. Вржеш, В. Галімський, М. Домбровський, В. Козловський, Ф. Красицький, Ф. Кричевський, А. Крюгер-Прахова, П. Левченко, В. Менк, К. Монастирський, О. Мурашко, М. Орлов, В. Орловський, Х. Платонов, С. Світославський, І. Селезньов, В. Фельдман, Г. Павлуцький та інші. Загальновідома мистецька якість творів названих художників, але багато імен з цього списку ще чекають на своїх дослідників і значно доповнять картину

культурно-мистецького розвитку Києва кінця XIX – початку XX століть. Каталоги київських виставок тих часів демонструють ще один цікавий факт – в одній експозиції були представлені поруч твори українських, польських і російських майстрів, що засвідчує єдність мистецького середовища. «Експозиції являли собою строкату мішанину картин російських, українських та західноєвропейських майстрів. Такі виставки не мали комерційної мети, а виконували функцію тимчасового музейного зібрання і, як правило, порушували в суспільстві питання про художній музей, меценатів та естетичне просвітництво. У міру розвитку виставкової діяльності інтерес до таких експозицій не згасав, навпаки, суміш часів, шкіл і стилів вдовольняла потребу пізнання історичного вияву художньої форми. Інший тип вернісажу – виставки-продажу став можливим лише з накопиченням творчих сил та зростанням попиту. Наприкінці 1880-х – 90-х років перші результати цього процесу найбільш помітні в найкрупніших містах України Одесі і Києві» [159, с. 16].

За відсутності художнього музею виставки відігравали велике просвітницьке значення, та все ж питання про його створення стало предметом дискусій другої половини XIX століття. Так, у 1888 році була створена ініціативна група небайдужих до мистецтва людей, які прагнули відкрити перший музей у Києві. До неї входили професори В. Антонович і А. Прахов, історики А. Лазаревський та брати П. і Ф. Лебединцеви, редактор «Киевской старины» А. Лашкевич, меценати М. Терещенко, І. Терещенко, Б. Ханенко, Л. Бродський та інші. У 1897–1900 роках архітектор В. Городецький звів будинок Київського міського музею старожитностей і мистецтв (тепер — Національний художній музей України). Скульптурні роботи виконав скульптор Е. Саля. Перша виставка була приурочена до XI археологічного з'їзду 1899 року і проходила у ще незавершеній будівлі. Офіційною датою відкриття Київського художньо-промислового і наукового музею вважається 30 грудня 1904 року. Після націоналізації він отримав назву Перший державний музей.

У 1897 році було засновано Київське товариство старожитностей і мистецтв – наукове товариство, що досліджувало історію і мистецтво на землях України, а також ставило собі за мету заснування міського музею, охорону пам'яток, організацію виставок, здійснення широкої просвітницької роботи. За вісім років існування його склад розширився від ста п'ятдесяти до двохсот п'ятдесяти членів, серед яких такі відомі імена, як В. Антонович, М. Біляшівський, В. Іконников, І. Огієнко, Г. Павлуцький, Д. Щербаківський, В. Ніколаєв, Г. Шлейфер, В. Кульженко, Б. Ханенко, О. Терещенко та інші.

Треба відзначити плідну та ефективну діяльність місцевих меценатів, яка стала вагомим, а в окремих випадках і вирішальним чинником в активізації художніх процесів у Києві. Успішна комерційна діяльність родин Терещенків, Ханенків, Бродських, О. Гансена стала тим міцним фундаментом, котрий дав їм можливість займатися благочинною справою. Не зоставалися вони осторонь і культурного життя. Так, Б. Ханенко писав у своїх спогадах про 1870-ті роки: «Інтересу до мистецтва у київського суспільства в той час не було... в університеті, старанням проф[есора] Антоновича сформувалось невелике зібрання місцевих старожитностей, але більше цього нічого не запроваджувалось, хоча й велись різні бесіди на теми розвитку мистецтв. В будинках старожилів М. Юзефовича, у Демидова Сан Донато можна було знайти всього лише десяток третьорядних старих картин. Значно пізніше, настало у Києві, так би мовити відродження, чи вірніше, народження мистецтв. Ів[ан] Мик[олайович] Терещенко, справжній поціновувач мистецтва, почав збирати картини майстрів російської школи і заснував у Києві училище рисування. Проф[есор] Прахов, що прибув до Києва, зібрав декілька гарних картин, і невелике, але цікаве зібрання художніх предметів...» [197, с. 50]. Їхня діяльність, іноді у ролі першопрохідців у допомозі митцям, товариствам, школам, суспільним проектам сприяла перетворенню Києва з провінційного міста на вагомий культурний осередок.

Художнє життя Києва розвивалось у тісному взаємозв'язку з іншими культурними подіями в місті. Значна роль у цих процесах належала видавничій справі. З широкого кола просвітницьких періодичних видань доцільно виокремити саме мистецькі видання. Це культурологічний та історичний журнал «Київська старовина» (1882–1907), «Праці Археологічних з'їздів», які знайомили читача з історією українського мистецтва (Археологічні з'їзди проходили у Києві двічі – у 1874 та 1899 роках), літературно-мистецькі часописи «В мире искусств», «Искусство и печатное дело», «Лукоморье», «Сяйво» та інші. Тут друкувалися біографії видатних митців та репродукції їхніх творів, подавалися критичні огляди виставок.

Київський університет Св. Володимира з часу свого заснування був не тільки навчальним закладом, а й важливим просвітницьким осередком. Саме тут зароджувалися наукові та культурні явища, що поширювались у київському прогресивному інтелігентному середовищі. Історію образотворчого мистецтва у Київському університеті викладав відомий критик та історик мистецтва А. Прахов (1887–1897). Розвиток мистецтвознавства презентовано іменами видатних українських дослідників-науковців К. Шероцького, М. Біляшівського, Г. Павлуцького, коло інтересів яких пов'язане з народним мистецтвом та національною архітектурою.

Усі складові загального процесу сприяють тому, що Київ стає освітнім, культурно-мистецьким центром, а українські митці поступово здобувають європейське визнання: «Одним з перших українських живописців, який мав зв'язки з тогочасними європейськими художніми центрами, був В. Орловський. ... Його твори з успіхом експонувалися за кордоном, у Парижі та Берліні» [170, с. 243]. Цю традицію продовжили К. Крижицький та С. Світославський на Всесвітній виставці в Парижі у 1900 році, М. Пимоненко – в паризькому Салоні у 1907, О. Мурашко – на Х Міжнародній виставці у Мюнхені у 1909 році [170, с. 243].

Вагомою подією культурного життя стало створення у 1876 році Київського музичного училища. В концертному залі Контрактового будинку

на Подолі проходили виступи приїжджих майстрів. Музичні концерти відбувалися в залі Купецького зібрання (нині Національна філармонія), Троїцькому народному будинку (нині Київський національний академічний театр оперети). У Києво-Могилянській академії був один з кращих симфонічних оркестрів Києва. У цей час творили професійні музиканти Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Лисенко.

У 1875 році відкрито театр О. Бергоньє (нині в цьому будинку діє Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки). У 1890-х роках засновано театральну трупу М. Соловцова, яка спочатку функціонувала у приміщенні театру на Миколаївській площі (нині площа І. Франка). З 1920-х років трупа переїжджає у будинок Бергоньє і на її основі складається театр російської драми, а театральний будинок на площі передано театрові ім. І. Франка, що був заснований у Вінниці під керівництвом Г. Юри (нині Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка). У той же час у Києві працювали театральні трупи М. Кропивницького, П. Саксаганського, М. Садовського, М. Старицького, які в 1900 році заснували «Театр корифеїв». Зауважимо, що в Києві були представлені не лише місцеві трупи. У театрі О. Бергоньє також виступали відомі майстри італійської опери.

«Київ був центром культурно-мистецького життя. Тут існували найсучасніші друкарні, фотоательє, тут працювали великі артисти театру та кінематографа, визначні художники, співаки, композитори... окрім того, що кожен з них був фахівцем у своїй галузі, всі вони, назагал, були киянами. І це найголовніше, оскільки любов до свого міста саме вони відображали у власних творах. До 1917 року, незважаючи на певні перешкоди, що їх час від часу влаштовувала царська адміністрація, демократично налаштовані кияни, незалежно від віку, національності, статі тощо, робили чимало для того, аби місто не було провінційним, та гідно репрезентувало себе в державі і світі» [3, с. 380].

Зміни світоглядної парадигми на зламі століть кардинально позначились на мистецтві. Підвищення суспільного інтересу до мистецтва, поява молодих митців з новим світоглядом і художніми уподобаннями, вихід у світ мистецьких періодичних видань стали основними віхами художнього життя Києва початку століття.

4.2. Творчість та діяльність В. Орловського другого київського періоду (1886–1912)

У 1886 році В. Орловський «переселився у свій рідний та любий Київ» [44, с. 115]. Спочатку художник оселився в шестикімнатній квартирі на Трьохсвятительській вулиці, неподалік Андріївської церкви, в будинку № 16 (нині Десятинна, 14), який належав київському міщанину Ф. М. Дузинкевичу. Власником садиби він став у 1886 році й тоді ж здійснив надбудову третього поверху та кам'яну триповерхову прибудову до вже існуючого будинку. У жовтні 1886 року домовласник подав нові відомості про свою нерухомість і, зокрема, там наведено наступні рядки: «...квартира з парадних сходів, 6 кімнат, передпокій, кухня, ванна, клозет і служби у 4 поверсі. Квартира ця винайнята професором Академії мистецтв Орловським...» (44, с. 123). Договір з художником про винайм квартири був підписаний у липні 1886 року, коли будівництво добудов ще тільки розпочиналось. Контракт був укладений на термін з 1 листопада 1886 до 1 березня 1889 року [44, с. 124].

Ця адреса цікава і тому, що в той час у В. Орловського винаймав кімнату й майстерню М. Врубель, який тоді розписував Володимирський собор та працював над образом Демона. «Упродовж усієї зими, незважаючи на постійні невдачі в його справах, душевний настрій Врубеля був ясным та бадьорим. ... Можливо, благодатно й умиротворююче подіяли на Врубеля нові умови життя. Майстерня з житловою кімнатою при ній поблизу

Андріївської церкви, що була уступлена йому проф. Орловським, була світлою й просторою, а з вікон виднілись неосяжні й урочисті далі Дніпра» [70, с. 62]. У 1962 році на цьому будинку було встановлено меморіальну дошку на пам'ять про М. Врубеля. Факт проживання тут іншого видатного художника залишився поза увагою.

У 1889 році, згідно з ухвалою Київської міської думи, художникові було виділено один гектар земельної ділянки. В. Орловський отримав землю під забудову по вулиці Гоголівській, 28 (колишній Кадетський провулок), де й збудував власний дім та облаштував садибу.

Двоповерховий, горизонтально витягнутий, будинок стоїть на узвишші. Перший поверх викладений рустом різної ширини. Ритмічно розміщені прямокутні вікна обрамлені неглибокими нішами. Фасад другого поверху прикрашений подвійними пілястрами, виконаними у вигляді античних колон із базою та капітеллю доричного ордеру. Над центральним входом першого поверху розташовано невеликий фронтон, який у більших розмірах повторюється на другому поверсі. Всередині фронтон оздоблений декоративним поясом з квадратів. Так само прикрашений антаблемент, що міститься вище, над загальним рівнем даху. Загалом, споруді притаманний строгий класицистичний вигляд, чому сприяє розчленованість фасаду на рівномірні прямокутники, відповідність розміру окремих частин, спокійний ритм, гармонійна взаємопов'язаність архітектурних форм та декору. Особняк споруджено у 1892 р. за проектом відомого київського архітектора В. Ніколаєва. Після закінчення Петербурзької академії мистецтв з 1872 року він проживав у Києві, був міським та єпархіальним архітектором, членом Київського товариства старожитностей і мистецтв. Серед його споруд у Києві будинок Купецького зібрання (нині Національна філармонія України), корпуси Київської обласної лікарні, Олександрівської та дитячої лікарні «Охматдит», Трапезна церква у Лаврі, будівля Київського художнього училища, особняк Ф. Терещенка, Вознесенська церква на Байковому кладовищі тощо.

Цікавими у садибному будинку є збережені автентичні елементи декору: «В інтер'єрах просторого особняка Орловського збереглися й після капітальних ремонтів, здійснених у 1978 та 1992 рр ., великі гарні ліпні розетки, на першому поверсі – білий кахляний камін з теракотовою вставкою путті та на другому поверсі – дві груби з брунатних полив'яних кахлів виробництва відомої київської фабрики Й. Анджейовського» [54, с. 640]. У ХХ столітті тут розмістився дитячий санаторій «Салют», який і досі знаходиться в цьому будинку. Тобто садиба не залишалась без догляду, їй не загрожувало занепад та й, зрештою, руйнування, як це відбулося з багатьма дореволюційними маєтками по всій Україні. Однак і така ситуація не була гарантією її збереження.

У 1980-х роках особняк перебував на межі знищення, коли забудовники зазіхнули на один зі старовинних київських куточків – Обсерваторну гірку з навколишніми територіями. Тоді на захист історичної архітектурної пам'ятки піднялась київська громадськість. Зокрема, цим подіям була присвячена стаття в київській газеті «День»: «Та не лише славнозвісні імена (*ідеться про В. Орловського та М. Пимоненка – А.Ф.*) роблять це місце культурно значущим. Садиба В. Д. Орловського – надзвичайно цінна пам'ятка архітектури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Її стиль – класичне терасне планування, де на першій терасі розташований сад, на другій – головний будинок, а на третій – парковий ансамбль. Це місце є культовим для української інтелігенції, бо свого часу тут збирався інтелектуальний і культурний бомонд Києва – І. Рєпін, М. Врубель, В. Васнецов, О. Мурашко, М. Нестеров, А. Прахов, М. Лисенко, В. Городецький, М. Коцюбинський та інші» (4, с. 6).

У спогадах доньки В. Орловського міститься інформація, що сюди приходили київські художники С. Світославський, Х. Платонов, В. Менк, В. Котарбінський, меценати Терещенки та Бродські, приїжджали петербурзькі знайомі І. Рєпін, П. Ковалевський, Ю. Клевер [215, с. 25]. Найтісніші взаємини в В. Орловського встановилися з живописцем

М. Пимоненком, котрий згодом одружився на його дочці Олександрі. «Робота пліч-о-пліч з маститим живописцем була для Пимоненка серйозною школою майстерності: Орловський виховував у молодого колеги інтерес до природи, формував його ставлення до пейзажу як до важливого образного компонента побутової картини» [59, с. 33].

В. Орловський на території своєї садиби побудував для молодого подружжя окремих флігель. На фасаді цього будинку у 1952 році встановлено меморіальну дошку, присвячену видатному українському живописцю М. Пимоненку. «З художником В. Д. Орловським і його творами Пимоненко познайомився ще в Київській рисувальній школі, де він слухав лекції Орловського з живопису. Твори Орловського, що експонувались на виставках київських художників й пересувних академічних виставках, привертати увагу учнів, особливо його наповнені сонцем і світлом українські пейзажі. Але найбільше молодь захоплювали передові погляди Орловського на завдання художника, суть яких зводилась до заклику: «ближче до природи», до глибокого вивчення натури» [65, с. 20–21].

Перебравшись до Києва, В. Орловський знайомиться з представниками київської інтелігенції, з мистецьким середовищем, та й загалом, з суспільним життям. Досить швидко він влився до культурного життя Києва – спілкувався з багатьма митцями та брав активну участь в діяльності художніх організацій. Саме з Києвом пов'язаний останній період творчості митця.

В досить обмеженій кількості літератури про В. Орловського його часто характеризують як традиційного, академічного пейзажиста, творчу манеру котрого оживило та, певною мірою, трансформувало знайомство з барбізонською школою живопису. Водночас, у його творах простежується ретельне вивчення і відтворення натури, що дає можливість дослідникам характеризувати його як художника-реаліста. Така невизначеність у характеристиці творчого методу митця призвела до неоднозначних оцінок та суджень і вплинула на те, що тривалий час його ім'я залишалося в тіні відоміших сучасників. Так само останній період творчості та діяльності

художника, починаючи з середини 80-х років XIX століття, коли митець переїхав до Києва, в мистецтвознавчих, зокрема, російських дослідженнях розглядається досить побіжно, або й взагалі залишається поза увагою.

Також досі невідомі причини його переїзду з Петербурга до Києва. Найчастіше висловлювалася думка, що причиною була хвороба. Така версія прозвучала у спогадах доньки художника. Зокрема, йдеться про те, що лікарі поставили художникові діагноз тифоїд та радили терміново залишити Петербург і переїхати на південь. Але В. Орловський не поїхав до Криму, як зазвичай робили його сучасники, які потребували м'якого південного клімату за станом здоров'я (скажімо, пейзажист Ф. Васильєв), а повернувся до Києва. Хвороба відступила. Він «кожного літа їздив на етюди до садиб друзів в Крим, на Кавказ, привозив багато етюдів. Іноді їздив в Петербург на виставку в Академію мистецтв, начебто знову оживав, починав писати з колишньою наснагою, але цей стан швидко проходив – робився апатичним, нічим не цікавився, начебто щось його гнітило. Що було причиною такого перелому в житті Орловського, чи то хвороба тяжка, чи то перевтома, чи переміна місця проживання, ніхто не знав, навіть сім'я» (215, с. 40).

За спогадами доньки, В. Орловський вважав Київ провінцією, в якій немає життя, немає руху вперед. Але водночас вона пояснювала причини подібного стану та настрою тим, що: «В Петербурзі була його улюблена Академія. Він був професором і членом Ради, справ було багато і велике бажання працювати – цим усім було заповнене життя мого батька» (215, с. 41).

Не важко уявити стан людини, яка випала з усталеного й активного життєвого ритму, позбулась високих посад в Академії, з якою пов'язана більша частина творчого життя. До того ж, нема сенсу порівнювати інтенсивність культурного життя в столиці імперії і міста, яке вважалось його провінцією. Але, як вже зазначалося, Київ наприкінці XIX століття жив досить активним мистецьким життям і навряд чи можна вважати його

глухою та сонною провінцією. Дочка згадувала, що навіть сім'я не знала справжньої причини такого стану художника.

Є ще один момент, який також наводить на певні думки та висновки. Після війни, у 1949 році О. Пимоненко надіслала свої спогади про В. Орловського до Третьяковської галереї, які попередньо було оцінено в 700 карбованців. Листування тривало цілий рік і в березні 1950 року завідувач відділу рукописів ДТГ Н. Галкіна відповіла, що: «...на засіданні 25 березня Московська Закупівельна Комісія придбання Ваших спогадів відхилила, як матеріал не архівного характеру. Рекомендую Вам порадитись ще з ким-небудь у Києві про використання Ваших спогадів, як літературних, які можуть бути видані яким-небудь видавництвом» (89, с. 68). Певний сенс у такій реакції є, оскільки спогади дочки мають дуже приватний та емоційний лад, у них мало точних дат і конкретних фактів, а іноді вони містять прямо протилежні оцінки та думки.

У цьому ж листі Н. Галкіна порадила звернутися з проханням про допомогу до президента Академії мистецтв СРСР О. Герасимова та директора Науково-дослідного інституту теорії і історії образотворчих мистецтв АМ СРСР К. Юона.

Необхідно віддати належне доньці В. Орловського – вже у похилому віці, хвора, вона намагалася увічнити пам'ять про батька і чоловіка, мріяла про створення монографічного дослідження, присвяченого їхній творчості, переймаючись тим, що після смерті вони були незаслужено забуті. Зберігся лист О. Пимоненко до К. Юона, в якому вона просить допомоги у виданні монографії про М. Пимоненка та В. Орловського: «Якби Ви могли прочитати в моїй душі, як я мучуся, що нічого не можу для них зробити, ... адже це мій обов'язок ... хоча б цією монографією віддячити їм ... Чому до них така дивна незрозуміла забудькуватість, немовби щось шкідливе й негідне забули» [44, с. 93].

Отже, за версією дочки художника, він полишив Петербург на вимогу лікарів. Це підтверджує лист 1888 року В. Орловського до конференц-

секретаря Академії мистецтв П. Ісєєва: «Петербург непомітно, але руйнує людину, раніше часу старить його, і раніше часу зводить в могилу. Я не жалію, що виїхав звідти, хоча і Київ не цілком зручний для здоров'я – село, найкраще, і я можливо трохи згодом, переберусь куди-небудь у поетичний куточок, і там буду й картини писати, і дерева садити, землю копати, кататися у човні, ловити рибу – і тоді, я певен, буду здоровим...» [89, с. 50].

Але через декілька років його думка кардинально змінюється. В особовій справі художника зберігся лист від вересня 1890 року до В. П. Лобойкова, конференц-секретаря Академії мистецтв з 1893 року, в якому В. Орловський пише: «Тоді працюючому професором Академії мистецтв бралось як одне із головних достоїнств по службі цілковите мовчання, що головним чином і оплачувалось жалуванням та різними благами служби. Не володіючи в деяких випадках цією особливістю, я на декілька разів зроблену мені пропозицію посісти місце штатного викладача (замість барона Клодта) завжди відповідав відмовою. Можливо і це було причиною сказаного. В той час у стінах Академії утворилась група людей, центром якої був Ісєєв, що слідувала цілям, які мали не багато спільного з мистецтвом. Не в моєму характері бути причетним до цієї групи, для мене це справа непідходяща... через це заради душевного спокою вимушено залишив Петербург. Ось за яких умов тоді відбувались різні представлення, призначення, відношення, визначення і тому подібне» [120, с. 126]. Отже, спираючись на свідчення самого В. Орловського, виникає друга версія – напружені службові стосунки змусили художника залишити Академію, яку він так любив і, навіть, зважитись на переїзд із Петербурга – центру тодішнього мистецького життя.

Документальні свідчення про особистість тодішнього конференц-секретаря Академії, другої людини після президента, підтверджують дане судження. Петро Федорович Ісєєв був досить одіозною постаттю. Він, за власним виразом, перебував при великому князі Володимирі Олександровичі, «товариші президента», а потім і президенті Академії

мистецтв. Вся виконавча влада останнім була надана П. Ісєєву. Першими його кроками на новій посаді (1869–1870 роки) була критика академічної Ради і її політики пенсіонерства, а саме відірваність від національної тематики у виборі сюжетів і тем випускниками Академії. Цікаво, що В. Орловський ще у 1868 році, відправляючись в пенсіонерську подорож до Італії, просив дозволу писати кримські пейзажі, які нічим не гірші за італійські краєвиди. Проте з часом світоглядні засади, а відповідно й роль П. Ісєєва кардинально змінилися. Великий князь, обтяжений обов'язками військової служби (пост головнокомандувача), усі повноваження президента довірив конференц-секретареві, практично відійшовши від справ Академії. «На своєму посту Ісєєв пройшов ту еволюцію, котру нерідко проходить чиновник, який дорвався до влади. При ньому розквітли інтриги, фінансові махінації. Вони і створили навколо нього особливу атмосферу» [25, с. 15]. Він всіляко гальмував прогресивні перетворення в педагогічній системі, що конче були на часі. Більше того, П. Ісєєв був звинувачений у матеріальних зловживаннях і за розкрадання академічних коштів, рішенням суду, був висланий до Оренбурга. Пізніше його правнучка стверджувала, що він взяв на себе чужу провину, рятуючи репутацію великого князя [25, с. 21]. Але саме діяльність П. Ісєєва призвела до виникнення важкого морального клімату в Академії, коли всі прогресивні ідеї скасовувались щойно вникнувши, а від професорського складу вимагалась цілковита лояльність до дій конференц-секретаря. Тому цілком допустимо, що такі обставини вплинули на рішення В. Орловського залишити Петербург.

Третя версія впливає із суджень художника та літератора М. Далькевича, який, зокрема, написав статтю з приводу посмертної виставки В. Орловського, яка відбулася в 1916 році у залах Академії мистецтв. Тут було зібрано понад п'ятсот творів, що презентували творчість художника з часів пенсіонерської поїздки й до останніх років життя. Оглядаючи творчий шлях митця, автор дав високу оцінку творчості В. Орловського, який був одним з перших російських пейзажистів, котрий

відмовився від романтичних італійських пейзажів на користь реальних зображень вітчизняної природи. Отже, надана характеристика позиціонувала митця як художника-реаліста. «В 1880-х роках ім'я його гриміло, картини, які щорічно з'являлися на Академічних виставках, розкуповувались дуже швидко й збагатили художника, а в 1894 році, в повному розквіті сил, дарування і слави він перестав експонувати і про нього поступово забули» [45, с. 858].

У цьому висловлюванні сучасника криється важлива інформація. Після переїзду до Києва у 1886 році В. Орловський ще вісім років вів активне творче життя, а, отже, думка О. Пимоненко, що саме ця обставина спричинила його творчу депресію, видається неправомірною. Відхід же видатного митця від активної творчості викликав бажання сучасників підняти завісу таємничості і зрозуміти реальні причини такого вчинку. М. Далькевич у своїй статті також намагається знайти обгрунтовану відповідь на це питання, але з погляду професійної діяльності та тогочасних мистецьких процесів.

Художники-пейзажисти покоління В. Орловського здебільшого приділяли увагу відтворенню зовнішньої краси природи. Вони з любов'ю і замилюванням, професійно й достовірно змальовували красиву форму, не прагнучи передати настрій, «розкрити душу» пейзажних видів, спрямовуючи всі зусилля на об'єктивність відтворення побаченого. А новітні тенденції сприймали як зовнішні ефекти. Так, зокрема, у творчості А. Куїнджі В. Орловського зацікавили світлові розробки, він не відчув головного досягнення свого сучасника – підпорядкування формальних засобів втіленню виразності настрою, загального емоційного враження, що було сутністю творчості А. Куїнджі. Цю ситуацію, з доволі саркастичними нотками, відтворив І. Репін у своїй книзі «Далеке близьке»: «Сам сильний художник, який багато навчався не без успіху... Орловський... не міг зрозуміти, чим Куїнджі досягає такої ілюзії світла і такого загального тону картини...» [145, с. 332]. Дійсно, нове покоління художників-пейзажистів змістило смислові

акценти. Зовнішні форми природи, їхня досконала краса відійшли на другий план, натомість головна увага сконцентрувалась на відтворенні настрою, поетичному сприйнятті буденної реальності, філософському осмисленні буття за допомогою пейзажних образів. «Об'єктивне в пейзажі поступово замінювалось суб'єктивним, індивідуальним, інтимним. Відстань між цією новою поетичною одухотвореною творчістю і об'єктивною майстерністю Орловського ставала все ширшою і ширшою, і потрібен був лише зовнішній поштовх, щоб перерваний зв'язок із сучасністю постав перед ним із невблаганною очевидністю. Це трапилося в 1894 році. Стара академія поступилась місцем новим силам. ... На першій же виставці, влаштованій «молодими», все старе було безпощадно вигнане, не милували навіть картини колишніх професорів Академії» [45, с. 859]. Виставка продемонструвала зовсім інший підхід до живописних розробок, нове розуміння мистецьких завдань у галузі пейзажного жанру. «Все це було чужим для Орловського. ...він побачив, що в цій новій, усталеній течії для нього немає місця, ... у повному розквіті сил і таланту, він відчув себе поза цим життям, переживши самого себе. ...він не міг задовольнитись тільки залишками минулого і вирішив одразу й назавжди розірвати останні пута, відректись від світу мистецтва й відійти в затворництво особистого життя» [45, с. 860].

Подібні думки звучать і в некролозі з приводу його смерті, що був надрукований у київській газеті «Новое время» за 1914 рік. Зокрема, там йдеться про те, що з невідомих причин В. Орловський перестав виставлятися останні п'ятнадцять – двадцять років. І ось тепер, нарешті, буде розкрито таємницю обставин, за яких він перестав творити. Також озвучено думку, що можливо художник і не полишав своєї улюбленої справи і, незважаючи на те, що вже багато років не експонувався, продовжував писати у майстерні, повністю віддавшись тільки творчості [95, с.2]. Проте достовірну відповідь на таке припущення може дати тільки аналіз творчості В. Орловського другого київського періоду.

Четверту версію висунув Михайло Андрійович Грузов, правнук О. Пимоненко у книзі спогадів «Пам'ять. Дещо з родоводу», оприлюднивши родинний переказ, що Олександра не була рідною дочкою В. Орловського. У Петербурзі художник одружився з гувернанткою, в якої вже була дитина, батьком якої, вірогідно, був М. Боткін. З останнім В. Орловський навчався, а пізніше і працював разом в Академії мистецтв. Обидва входили до Академічної ради. Така досить складна ситуація і спричинила його від'їзд з Петербурга. М. Грузов зазначав, що це родинна легенда, яка немає документальних підтверджень, проте згадував, що в родинному колі він ніколи нічого не чув про дружину художника, знав тільки, що її звали Олександрою Іванівною [44, с. 136].

У цій гілці родоводу В. Орловського практично не збереглося ніяких документів. Багато їх було знищено після 1917 року, аби приховати відомості про дворянське походження. Чимало архівних матеріалів пропало під час пожежі на Хрещатику восени 1941 року, коли вогонь охопив і прилеглі вулиці (О. Пимоненко проживала на Інститутській).

Але за яких би обставин В. Орловський не повернувся до Києва, слід зауважити, що другий київський період не був регресивним у його житті, він так само активно й плідно працював на творчій та педагогічній ниві.

Зокрема, в його особовій справі збереглися прописки тих років, які дають змогу простежити географію творчих відряджень митця після переїзду до Києва. Так, у 1891 році В. Орловський побував у Москві (24 березня) та Чернігові (16 липня), 1895 – Сумах (7 червня), Ялті, Алушті (27 серпня), Криму (12 жовтня), у 1899 році подорожував до Одеси (10 березня), Кременця (29 липня), 1896 – до Ялти, Алушти (8 вересня), у 1900 році – до Петербурга (7 лютого), 1902 – до Петербурга (11 лютого), Одеси (6 вересня), 1904 – до Москви (30 жовтня), 1905 – до Москви (4 червня), Петербурга (16, 21 червня), 1911 – до Петербурга (19 квітня) [120, с. 128–130]. У цих поїздках художник набирався вражень, накопичував етюдний матеріал, а отже творчий процес тривав.

Цю версію підтверджує участь В. Орловського в художніх виставках після переїзду до Києва. Кожного року він демонстрував свої твори на академічних та пересувних академічних виставках, міжнародній виставці в Берліні, благодійних виставках Петербурга, Москви, Києва. Твори художника експонувались на виставках з приватних колекцій (див. дод. А).

Друга половина 1880-х – це роки офіційного визнання його досягнень. У 1887 році В. Орловський був нагороджений орденом Святої Анни 2 ступеня, а в 1889 році за вислугу років переведений в колезькі радники.

Щодо аналізу картин художника, то цей період творчості практично не досліджувався і, відповідно, комплексно не розглядалися твори митця з фондів українських художніх музеїв.

Найбільша колекція живописних полотен, а також малюнків В. Орловського зберігається в Національному художньому музеї України. Вісімнадцять творів живопису наочно представляють його творчість від початку й до останніх років життя. Київський період репрезентують п'ять завершених творів і чотири етюди. Зокрема, роботи «Рибалка», «Гурзуф (Вид на Ялту)», «Хати в літній день» датовано 1880-ми роками, що дає підстави віднести їх до часу, коли В. Орловський остаточно оселився у Києві.

Картина «Рибалка» (іл. 56) має вертикальний формат, до якого не часто звертається В. Орловський. Постаць рибалки на першому плані надає роботі жанрового звучання. Проте митець зміщує фігуру до лівого краю, а центральну частину полотна відводить зображенню річки. Він досить узагальнено розробляє третій план, акцентуючи яскраве сонячне світло на деревах та галявині, основну увагу приділяючи розробці водної гладі на другому плані. У спокійній воді віддзеркалюються силуети дерев, вирають сонячні відблиски, на мілководді просвічується піщане дно. Художник майстерно й реалістично відтворює природу літнього сонячного дня. Дещо недоречно виглядає затінений фрагмент піщаного берега справа на першому плані, не вмотивований в загальній композиції, але він не відволікає від споглядання найефектнішої частини полотна.

Ця робота згадується з приводу нових надходжень до музею: «Велике місце в експозиції посідають твори пейзажного жанру другої половини ХІХ – початку ХХ століть. ...Творці нового реалістичного пейзажу – передвижники зуміли знайти в ній глибокий внутрішній зв'язок з людиною, побачити справжню красу в буденному. І навіть представники академічного напрямку не уникали тих змін, що відбувалися в загальному художньому процесі. Зверненням до звичайного простого мотиву, утвердженням в ньому своєрідної поезії і краси відрізняється етюд професора Петербурзької академії мистецтв В. Орловського «Рибалка» та картина «Пейзаж», представлені на виставці [35, с. 25].

Робота «Гурзуф» (іл. 57) у праці О. Кисельова отримала нову атрибуцію [89]. Аргументом дослідника є фотографія Ялти 1890-х років, на якій абрис будівель схожі на зображені в картині В. Орловського. До того ж й силует гори на горизонті не відповідає загальновідомому вигляду Аю-Дагу. Проте на фото представлено лише фрагмент панорами, що не дає повного уявлення. І будівлі розташовані на тлі неба, а не високої гори. Тому це твердження можна вважати лише припущенням. Одне видається незаперечним – у картині зображено не Аю-Даг, тобто назва «Гурзуф» була дана помилково. Навіть більше, у ті ж 1880-ті роки художник виконав пейзаж «Вид на Гурзуф та Аю-Даг» (іл. 58) з реальним зображенням Ведмідь-гори. Ця робота вирізняється прозорістю та свіжістю колориту, майстерністю тональних переходів, надзвичайно осучасненим розумінням і відчуттям пейзажного мотиву. Особливо привертає увагу вишуканий колорит пейзажу. На першому плані колір узбережних хвиль мармурово-білий, поступово він переходить у ніжно-блакитний, а біля лінії горизонту стає бірюзово-блакитним. Сама гора вдалині складається з тонких відтінків фіолетового, а над нею ліворуч – темно-сині хмари, колір яких з правого боку трансформується у ніжно-рожевий. Підкреслюють це колористичне розмаїття оливкові, бежеві, охристі, коричневі відтінки скелястого берега.

Картина «Хати в літній день» (іл. 59) надійшла до музею у 1922 році (без уточнень, яким саме чином). На її долю випало активне виставкове життя у 1990-х роках: 1990 року вона була представлена на виставці «П'ять століть мистецтва України» у чеському місті Тампере; 1996 року – в Національному історико-культурному заповіднику «Чигирин»; у 1998 році – на виставці «Український класичний живопис» в Кременчуцькому краєзнавчому музеї. На сьогоднішній день картина експонується в НХМУ.

На цьому полотні художник вибудовує композицію знизу вгору, терасами розташовуючи селянські хати на пагорбі. На першому плані зображено жовто-коричневий берег, далі неглибоку річку більш темного тону. Колорит роботи складається з чергування площин коричнево-зеленої трави та жовто-коричневої землі, із вкрапленнями білого кольору хатинок. Завершує композицію яскраво-блакитне небо. Контраст жовто-блакитних барв є основним колірним вирішенням. Головним лейтмотивом цього твору стало відображення яскравого сонячного світла, що передає атмосферу спекотного літнього дня.

Більшість дослідників творчості В. Орловського з-поміж інших його полотен особливо виділяють картину «Хати в літній день», оскільки саме тут митцеві вдалося досягти гармонійно збалансованого поєднання усіх елементів – і змісту, і сюжету, і живописної манери. На пагорбі біля річки злагоджено розташувалися хатки. У цій роботі відсутні улюблені В. Орловським далі, які в цьому полотні перекриває масив пагорба. Він перерізаний численними діагональними лініями – річки, берега та стежинок, що ведуть до хат. Саме у 80-х роках В. Орловський розробляє композиції, насичені різними просторово складними елементами, до яких і належить ця картина. Увагу тут привертає широка, пастозна, вільна живописна манера художника, передача спекотної атмосфери ясного літнього дня. Світло-охристі тони поверхні землі доповнюються червонувато-охристим, коричнюватим забарвленням річки, зеленими плямами кущів на першому плані, та білими хатками і ніжно-блакитним небом.

До картини «Затишшя» 1890 року (іл. 60) звертались практично всі українські дослідники. Це полотно і справді привертає особливу увагу. «В ньому поєдналися ті два начала, що співіснували у творчості митця – академічні навички формотворення і реалізм світобачення. Автор вдало використовує умовну здатність композиції для передачі краси невигаданого «живого» світу» [32, 19]. Перший план детально прописаний – невеличкий пагорб, на якому праворуч повмощувалися качки, а ліворуч височіє розлоге дерево, що ніби дублює раму та створює камерну атмосферу краєвиду. За пагорбом плине річечка, до якої, мабуть з хатини, що видніється вдалині, підійшла жінка з двома дітьми. Митець використовує цікавий композиційний прийом. Перший план – крона та листя дерева, сам пагорб і качки на ньому – ретельно прописаний та затемнений. На ньому панує легка та приємна напівтінь літнього дня, створена розкинутими гілками дерев, які злегка пропускають сонячне світло. Через це кольори набувають більшої виразності та насиченості – коричневі, зелені, охристі. Другий і третій плани за колористичним вирішенням дещо контрастують з першим. Для них В. Орловський використовує протилежний прийом – заливає яскравим сонячним світлом. Таким чином, висвітлені предмети ніби оповиті напівпрозорим серпанком. Особливо виразно це втілено в живописі дерев. «У такому рішенні освітлення є щось від Коро. Його творам також властиве поступове висвітлення тону від першого плану до дальнього. Також і Орловський, тонкими тональними переходами створює відчуття м'якого денного світла, а разом з ним спокою і тиші, розлитих у природі» [103, с. 59].

Робота надійшла до Національного художнього музею України в 1922 році в дар від спадкоємців Г. Н. Шлейфера. Під час окупації Києва, разом з іншими картинами, полотно було вивезене до Уфи.

В цьому ж музеї зберігається картина «Пейзаж» 1907 року (іл. 61). Вона сповнена епічного звучання, чому сприяє великий горизонтальний формат полотна. В. Орловський демонструє високу майстерність виконання як у колористичному плані, так і в композиційній побудові. Але головним

достоїнством пейзажу є тонке співвідношення нюансів освітлення. Зліва, на майстерно проробленій водній поверхні віддзеркалюються холодні сіро-фіолетові відблиски сутінкового неба, тоді як у правій частині переважає теплий охристий колір сонця, що заходить, рефлекси якого падають на дорогу, луки і небо. Досконало побудована світлоповітряна атмосфера дає відчуття безмежного простору, що посилюється необмеженим зображенням обрізів полотна справа і зліва. Якщо на горизонті пейзаж завершується темною лінією лісу, то відсутність куліс по боках створює враження широкої панорами.

Ця робота була закуплена у приватної особи в 1974 році. Разом із творами С. Васильківського, О. Мурашка, С. Світославського експонувалась у 2007 році в Маріїнському палаці на зустрічі В. Ющенко з представниками іноземних держав, гідно репрезентуючи надбання українського національного живопису. У 2011 році експонувалася на виставці «Київ та його митці» в НХМУ.

Етюд «Пейзаж з гаєм», створений митцем у 1880-х роках (іл. 62), демонструє досить звичний для В. Орловського мотив перспективної побудови краєвиду, що на горизонті обрамлений темно-зеленим гаєм. Художник протиставляє ритм різноспрямованих дугоподібних абрисів пагорбів чітко вираженим вертикалям дерев, водночас пом'якшуючи контраст лініями звивистих доріжок. Багато уваги митець приділяє фактурній розробці білих та синіх польових квітів на першому плані, вимальовуючи їх рельєфно, але узагальнено.

Аналізуючи картини з експозиції музею, мистецтвознавець В. Шпак зазначав: «Відсутність будь-яких ефектів, простота кольорової гами, побудованих на тонких градаціях небагатьох кольорів..., надзвичайна простота і ясність образу, точність малюнка, майстерна передача світла, повітря, простору, вражаюча правдивість зображеного – все це робить названі картини гідними стояти в ряду кращих досягнень реалістичного живопису передвижників» [205, с. 4].

Етюди «Пейзаж з дорогою», «Річка Ірпінь», «Алея» на сьогодні не мають датування, але з огляду на зображені сюжети можна припустити, що вони були створені саме у другий київський період. Зокрема, «Пейзаж з дорогою» (іл. 63) за манерою виконання близький до «Пейзажу з гаєм». На звороті етюдую стоїть штамп «Посмертна виставка творів проф. В. Орловського».

Посмертна виставка картин та етюдів професора В. Д. Орловського в залах Імператорської академії мистецтв відбулась 1916 року; тут було представлено п'ятсот п'ять творів майстра. За відгуками преси, вона мала значний матеріальний успіх – більшість творів розійшлась по приватних колекціях, натомість Російський музей, Третьяковська галерея, Академія мистецтв нічого не придбали.

О. Бенуа відгукнувся на виставку своїми роздумами. Він згадував про те, як ще в юності познайомився з В. Орловським у його майстерні й той приємно вразив юнака скромною поведінкою та діловитістю. «...від Орловського я був у захваті, і тривалий час після того, мабуть, до самого мого захоплення Левітаном, Орловський видавався мені ідеалом пейзажного живописця, дивовижним знавцем правди і навіть поетом російської природи» [12, с. 2]. Найбільше його вразив варіант картини «Березовий гай». «Все разом мені нагадало милу Малоросію, котру я якраз тоді пізнав і яку полюбив. Нагадало один з тих чарівних днів, коли вся природа, здається щойно вминою, юною, новою й безкінечно лагідною» [12, с. 2]. Проте автор статті відзначив, що на виставці він відчув розчарування від споглядання «мертвенних, позбавлених темпераменту та живописності шкільних вправ». На його думку, найбільш вдалимими були ранні італійські етюди В. Орловського, в яких відчувався вплив художників першої половини та середини ХІХ століття, зокрема, Коро, Добіньї, С. Щедріна, а деякі кримські етюди були кращими за твори Л. Лагоріо, І. Айвазовського, А. Мещерського. Надалі, у 1880-х роках в роботах В. Орловського з'являється «чорнота та дешева нарядність, а в 1890-х роках ці натяки переходять у нічим не

прикритий несмак і характерне підлаштування до вимог великої публіки» [12, с. 2]. З цією характеристикою важко погодитись, оскільки краєвиди цього періоду творчості В. Орловського залиті сонячним світлом, для них притаманна складна гра світла й тіні, вишуканий тональний колорит. Зазначимо, що О. Бенуа обумовлює негативні зміни у творчості художника не відсутністю таланту, а вимогами тогочасної публіки: «Орловський міг би бути гарним художником, дані для цього у нього були, і якщо з цих даних не склалось нічого окрім «глухого провінціалізму», то це не стільки з вини його дарування і не тільки через брак шкільної виправки, а просто в силу всіх умов нашої художньої культури. ...І от при огляді виставки приходять в голову сумна думка, що й зараз російське суспільство зовсім не просунулось у своєму смаку, нітрохи не навчилось по-справжньому дивитися на живопис» [12, с. 2]. Загалом, хоч стаття присвячена виставці В. Орловського, О. Бенуа багато уваги приділяє досить скептичним роздумам з приводу вимог та ставлення до мистецтва тогочасної публіки. І саме під таким кутом характеризує твори митця.

Мотиви етюдів «Річка Ірпінь» та «Алея» (іл. 64, 65) мають досить чіткі орієнтири. Особливо це стосується останнього етюд. Характерний київський краєвид з високого правого берега, де за силуетами дерев проглядається панорама нижнього міста, розташованого у підніжжя гір, що тануть в синьому мареві. На першому плані багато жовтих дерев, другий план потопає в холодному блакитному серпанку. В. Орловський досить часто поєднує теплі жовті і холодні сині тони. На звороті полотна є напис «Сим засвідчую подлинность этюда проф. В. Д. Орловського дочка його О. В. Пимоненко 1929 8/IV Київ». За безпосередністю виконання етюд більше нагадує манеру виконання творів двадцятого століття, аніж дев'ятнадцятого, тому можна припустити, що він виконаний у 1910-х роках.

В НХМУ знаходиться збірка з дванадцяти малюнків В. Орловського. Вони недатовані, а також не атрибутовані. В процесі дослідження вдалося атрибутувати два з них. Малюнок під назвою «Тарантас» (іл. 67) є

підготовчим олівцевим етюдом до картини «Поселення в горах» (іл. 66) 1866 року. На першому плані, саме в такому ракурсі як на малюнку, у цій картині зображено тарантас. Отже, малюнок міг бути створений у 1864–1865 роках, під час гостювання у родині Воронцових в Алуці.

У 1870-х роках В. Орловський написав багатофігурну композицію «Набережна» (іл. 68), де на тлі морського пейзажу зобразив групи відпочивальників. Аналогічне зображення гурту людей в аркуші «На березі моря» (іл. 69). Практично всі персонажі, в тих самих позах і ракурсах, в тому ж одязі, як зображено на рисунку, були відтворені автором у завершеному живописному полотні. Таким чином, цілком логічним є висновок, що рисунок «На березі моря» є ескізом до твору «Набережна».

На інших рисунках зображено коней у різному вигляді – запряжених, відпочиваючих, біля ясел і т. д., але прямих аналогів до відомих на сьогодні творів не знайдено. Проте цікавим є факт звертання митця до анімалістичного жанру (іл. 131–138).

В колекції рисунків є аркуш під назвою «Лопухи» (іл. 70). Виконаний графітним олівцем, він є завершеним оригінальним графічним твором, із детально проробленою композицією, певною оповідністю, світлотіньовим моделюванням на відміну від більшості інших етюдних рисунків. Тут доречно згадати діалог М. Мурашка й В. Орловського під час прогулянки берегом річки. На зауваження М. Мурашка «От краса, який лопух, намалювати б» В. Орловський відповів «Та хіба в картині це потрібно? Хіба Ви бачите ці лопухи, коли дивитись на цілий вид в природі, який Вам дає картина. Так їх потрібно малювати, щоб не заважали загальному. Впіймайте і передайте загально» [123, с. 12]. Можливо, що цей аркуш був відповіддю В. Орловського на зауваження М. Мурашка. І, відповідно, рисунок можна датувати київським періодом, а саме часом тісного спілкування обох митців.

Друга за кількістю творів колекція (12 робіт) зберігається в Сумському художньому музеї імені Никанора Онацького. Якщо твори НХМУ комплектувались окремими надходженнями з різних джерел упродовж

всього двадцятого століття, то колекцію сумського музею здебільшого складають твори В. Орловського з приватного зібрання О. Гансена.

Оскар Гансен за походженням був поляк, народився 1879 року (рік і місце смерті) невідомі. Був багатим промисловцем – директор правління Товариства Белгород-Сумської ширококолійної залізниці, в. о. директора правління Великобобровицького цукрового заводу. Активно займався благодійною діяльністю – жертвував кошти Сумському шпиталю Червоного Хреста. Як меценат матеріально допомагав польській друкарні у Києві, власним коштом придбав експонати для Львівського міського промислового музею. Мав власні художні уподобання, займався колекціонуванням. Захоплювався декоративно-ужитковим мистецтвом, зокрема, опублікував дослідження «Межигірські клейма». В його зібранні були представлені як твори декоративного мистецтва, так й образотворчого. Відомо, що О. Гансен підтримував тісні зв'язки з київськими меценатами – колекціонерами Терещенками та Ханенками, мистецтвознавцями-музейниками Д. Щербаківським та Ф. Ернстом, художниками С. Світославським, Г. Нарбутом, Я. Станіславським, Є. Вржещем, В. Котарбінським. До цього списку можна додати й ім'я В. Орловського з огляду на кількість творів митця в колекції О. Гансена.

Але «настає 1917 рік. У Києві декілька разів змінюється влада, що, поза всяким сумнівом, було далеко О. Гансену. Руйнується звичний світ, але в збирача є мета – не дати загинути колекції, адже він добре розумів її цінність і значущість. Гансен починає поступово пакувати експонати й по можливості вивозити їх з Києва. Саме таким чином частина колекції в 1918 р. потрапила до м. Сум і була згодом знайдена в приватному будинку (у шухлядах) першим директором Сумського художнього музею Н. Х. Онацьким. Завдяки цій знахідці (за деякими даними близько 4 тисяч творів живопису, графіки, декоративно-прикладного мистецтва) у Сумах створюється художній музей» [81, с. 44].

У 1919 році О. Гансен, щоб зберегти свою колекцію, ініціював створення музею у своїй квартирі на Підвальній, 14. Так у Києві був заснований Третій державний музей, а власник колекції отримав охоронний лист від Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини. Але в 1921 році О. Гансен полишає Київ і його зібрання розформовують. Значну частину передають до Київської картинної галереї (нині Національний музей «Київська картинна галерея») та до інших музеїв Києва й Москви.

Значущість його діяльності для культурного життя Києва на зламі ХІХ–ХХ століть була не меншою, аніж Терещенків та Ханенків. Проте останні добре відомі широкому загалу, тоді як ім'я О. Гансена, в кращому випадку, знане лише серед фахівців [71].

Київський період творчості В. Орловського в Сумському художньому музеї представлений творами 1880-х років «Врожай» («Жито»), «Хутір» («Хата під грабовим лісом»), «Річка, що заросла» («Вода і ліс після дощу»).

В інвентарних музейних картках до робіт «Хутір» та «Річка, що заросла» є записи про те, що вони надійшли до музею у 1920-ті роки. Так невизначено записували твори, що належали до колекції О. Гансена, таким чином стираючи, з ідеологічних причин, будь-які згадки про цю непересічну особистість. Завдяки дослідницькій діяльності окремих фахівців, подібні записи можна розшифрувати, як твори, що надійшли з колекції О. Гансена [81, с. 45]. Саме з цієї причини наведено дві назви творів. Перша назва офіційно зафіксована в музейних картках і є загальноживаною. Друга назва, наведена у дужках, запропонована як ймовірна, головним хранителем сумського музею Н. Юрченко, після вивчення нею архівних документів стосовно колекції О. Гансена.

Картина «Врожай» («Жито») (іл. 71) виставлена в експозиції і привертає увагу незвичним горизонтально витягнутим форматом (20x56,5). У спокійних зелено-коричневих відтінках зображено традиційний краєвид, в якому поєднано житнє поле, річку, ліс. Доволі нестандартний формат

наводить на думку, що робота виконувалась на замовлення для заздальгідь визначеного місця.

У наступних двох роботах – «Хутір» («Хата під грабовим лісом») (іл. 72) та «Річка, що заросла» («Вода і ліс після дощу») (іл. 73) – художник значну увагу приділяє розробці освітлення, ставлячи перед собою прямо протилежні завдання. Ефект яскравого сонячного світла на білій хатинці під жовтим солом'яним дахом, що притулилася на узліссі могутнього грабового лісу, на темно-зелених деревах якого виграють сонячні промені в першій картині. Натомість в другій художника цікавило відтворення післягрозового стану природи, відображення похмурого дня. Робота має етюдні риси, окремі деталі позначені досить умовно, але в ній виразно передано емоційний настрій через гаму приглушених тональних відтінків, а відтак і красу повсякденного мотиву.

В музеї також зберігаються три етюди-марини 1890–1900 років «Море» (іл. 74), «Після заходу сонця» (іл. 75), «Біля моря» (іл. 76), які надійшли в 1971 році з приватної збірки київського колекціонера.

Творчість В. Орловського у Дніпропетровському художньому музеї представлена трьома картинами, що репрезентують три десятиліття його творчості – «Захід сонця» 1870-ті [1880-ті], «Озеро, що заросло» 1890-ті, «Село» 1910-ті.

«Захід сонця» (іл. 80) було придбано у приватної особи в 1983 році. На зворотньому боці зберігся ярлик «Київський державний музей російського мистецтва. Виставка творів російських художників другої пол. XIX – поч. XX ст. 1958 р.» із зазначенням імені власника. В музейних документах твір датовано 1870-ми роками. Проте можна припустити, що часом його створення були 1880-ті. У цей час В. Орловський написав такі картини, як «Захід сонця» (іл. 77), «Вечір. Польова дорога» (іл. 78), «Вечір у полях. Повернення в село» (іл. 79). Спільною рисою з картиною з Дніпропетровського музею є схожий мотив, а також розробка колірних співвідношень зелених лук та рожевих хмар. Подібне колористичне

поєднання з'являється саме у творах 1880-х років. Натомість у 1870-ті художник частіше звертався до ефектних марин, розробляв захмарене небо в поєднанні з поверхнею води, частіше використовуючи холодно-сірі або жовтогарячі відтінки.

Робота «Озеро, що заросло» (іл. 82) 1890-х написана динамічними, фактурними мазками. Колорит практично монохромний, витриманий в єдиній коричневій гамі. Цим кольором художник посилює відчуття застиглості, запущеності. У композиції відсутні зображення людей – життя немовби зупинилося чи завмерло.

Абсолютно інша манера виконання притаманна роботі «Село» (іл. 83) 1910-х років. Живописна поверхня гладка, художник використовує маленькі та суцільні мазки. На горизонті зображено церкву з характерними індивідуальними абрисами. Ця робота надійшла з Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького у 1923 році.

У роботі «Пейзаж» (іл. 84) 1890-х років з Національного музею Тараса Шевченка також відтворено мотив зарослого озера. До 1949 року картина знаходилась у родині О. Пимоненко, потім перейшла у приватну власність, а з 1961 року зберігається в музеї. На звороті є підпис, зроблений дочкою художника: «Сим удостоверяю подлинность...3/VIII 1949». Картина виставлена в експозиції філії музею, в будиночку на Хрещатику, де колись разом із М. Сажиним проживав Т. Шевченко та де почав працювати над «Живописною Україною».

У Херсонському обласному художньому музеї ім. О. О. Шовкуненка зберігаються два твори В. Орловського – «Над Дніпром» (1886) та «Жовтень. Ясний день» (1890-ті).

Краєвид «Над Дніпром» (іл. 86) демонструє одну з характерних рис творчості художника, а саме звертання до одного й того ж мотиву, але під різним кутом. Робота 1886 року повторює мотив картини 1884 року з аналогічною назвою з Одеського художнього музею; зображення подане крупніше, з досить детальною проробкою першого плану та підкресленою

широтою задніпровських далей на горизонті. В. Орловський застосовує улюблений прийом світлотіньового контрасту – затемнений пагорб правого берега з залитими яскравим світлом вигини Дніпра й неосяжні простори лівобережжя. Подібні засоби художньої виразності митець застосовує в картині «Жовтень. Ясний день» (іл. 87), зокрема, контраст темного першого плану й світлого другого.

В інших музеях України зберігається по одній роботі художника, що належать до останнього періоду його творчості. У Харківському художньому музеї – «Паводок» (1880-ті), у Полтавському художньому музеї ім. М. О. Ярошенка – «Дніпровські далі» (1880-ті) та в Бердянському художньому музеї ім. І. І. Бродського – «Кущі бузку, що квітуть» (1890-ті).

Робота «Паводок» (іл. 88) практично не має сюжетної оповіді. Увесь простір полотна значного розміру займає поверхня води та купчасто-дощові хмари. Домінуючим акцентом виступає колір – численні градації сіро-фіолетового, що злегка оживляються вкрапленням ніжно-рожевого. Багатство тональних відтінків демонструє високу майстерність В. Орловського-колориста.

Картину з Полтавського художнього музею ім. М. О. Ярошенка «Дніпровські далі» (іл. 89) іноді вважають за ескіз до картини «Дорога з Києва до Китаєва». Однак ця робота має завершений вигляд і можна твердити, що в даному випадку виявляється особливість творчого методу художника – повторне звертання до одного мотиву. До того ж «Орловський свої пейзажі розробляв на основі багаточисельних завершених етюдів з природи, етюдів, які самі по собі вже завершені художні твори, з усіма притаманними таким творам якостями. Ось чому його великі картини-композиції завжди вирізняються великою силою правди реального життя, і дійсно високою майстерністю живописця» [216, арк. 38].

Панорамна композиційна побудова притаманна й полотну «Двоє подорожніх, що йдуть до селища в долині» (іл. 90) з приватної колекції А. Адамовського (1880-ті). Живописна манера митця вільна, мазок пастозний

та динамічний. Форми предметів не мають чітких контурів, фарба накладається вільно та фактурно. Колорит неясковий, тонально наближений. Знову привертає увагу незвичний формат картини – 28,6x72,4. Проте подібна горизонтальна видовженість посилює відчуття безмежного простору, умовно розриваючи обмеження рами.

Пейзаж «Сонячний день у лісі» (1880-ті) (іл. 92) виконаний у вертикальному форматі й має фрагментарний характер. Сонце заливає відкриту галявину, його проміння переливається на кронах могутніх дерев, змінюючи відтінки зеленого листя. Простір полотна наповнений повітрям та яскравим світлом. Художник розробляв суто плернерні завдання – реалістичне відтворення яскравого літнього сонячного дня. За манерою виконання ця робота наближена до імпресіоністичних пошуків й могла бути написана вже у другій половині 1880-х років, коли у творчості В. Орловського стають відчутними враження від знайомства із барбізонською школою живопису.

В. Орловський упродовж усієї творчості звертався до відтворення українських пейзажів. Проте саме після переїзду до Києва ним створені характерні, широко знані краєвиди міста у картинах «Вид з Царського саду на Поділ» (1887) та «Вид на урочище Кожум'яки та Воздвиженську церкву» («Нижній Новгород») (1880-ті).

У картині «Вид з Царського саду на Поділ» (іл. 93) В. Орловський показав один з найвідоміших краєвидів Києва. Володимирська гірка, Купецький сад, Царський сад – улюблені місця прогулянок киян, де з високого правого берега Дніпра відкривається велична й неосяжна панорама Лівобережжя. Численні картини, написані з цієї точки огляду в різні часові проміжки різними митцями дають ретроспективне уявлення про-видозміни лівого берега Дніпра з розростанням Києва. Так, подібні пейзажі створювали С. Костенко («Вечір над Дніпром», 1891), Я. Станіславський («Хмари над Дніпром», 1903), І. Труш («Дніпро біля Києва», 1910), М. Орлов («Старий Київ з Царського саду», 1910), Є. Вржещ («Дніпро з кручі Царського саду», 1910), І. Їжакевич («Володимирова гора», 1913), М. Бурачек («Дніпро

здалеку», 1916), Т. Яблонська («Над Дніпром», 1954), О. Бізюков («Ранок на Дніпрі. Вогні Дарниці», 1960), С. Шишко («Весною на Володимирській гірці», 1970), В. Непійпиво («Схили Дніпра», 1983). Однак, попри схожість сюжету, кожен художник робив власні акценти у його відтворенні.

Зокрема, В. Орловський наголошував, що Царський сад є улюбленим місцем відпочинку городян, значне місце відводячи на першому плані зображенню різних груп людей. Пейзаж буквально залитий сонцем. «Характерною особливістю сонячних пейзажів В. Д. Орловського є те, що в них немає надуманих сонячних ефектів. ...Він дійсно пристрасний шукач і поціновувач сонячного світла в природі» [216, арк. 37].

Ще один знаковий київський краєвид «Вид на урочище Кожум'яки та Воздвиженську церкву» (іл. 94) побутує під назвою «Нижній Новгород» (робота зберігається у Рибинському історико-архітектурному і художньому музеї-заповіднику). Дослідник творчості В. Орловського О. Кисельов запропонував нову атрибуцію картини, посилаючись на зображення в журналі «Живописная Россия» (т. V, ч.1, с. 249) [89, с. 297]. Насправді, йдеться про гравюру Паннемакера «Історичне урочище Кожум'яки» (іл. 95), зроблену з рисунка І. Попова, яка підтверджує правдивість даного твердження [97]. Панорама гравюри ідентична зображенню в картині В. Орловського; обидві роботи виконані практично з однієї точки огляду. Отже, можна уточнити не тільки назву, а й датування, припустивши, що обидва краєвиди виконані 1887 року. І абсолютно правомірним буде зазначити час виконання другою половиною 1880-х років.

Дещо окремо стоїть у творчості В. Орловського картина «Дерево в степу» (1880-ті) (іл. 96). Робота викликає певну асоціацію з картиною І. Шишкіна «Жито». Спільний формальний засіб обох робіт – це протиставлення горизонталі поля до вертикалі дерев. Загалом же, В. Орловський розробляє власну оригінальну композицію з домінантою високого дерева на першому плані, яке своєю пишною, фігурно проробленою кроною перекидає польові простори на другому плані. В цій роботі

виявляється характерна риса митця – виваженість і продуманість побудови поєднується з фрагментарністю мотиву, що посилює риси життєвої реалістичності. «І не дивлячись на те, що Орловський і не брав участі у виставках художників передвижників, а експонував свої твори на Академічних пересувних виставках – і його думки і пізніше його живописні твори належали цілковито до того кращого, прогресивного, демократичного, що було в російському образотворчому мистецтві 70–90-х років – до істинно народного реалістичного російського живопису, який завдяки таким майстрам реалістичного пейзажу як Шишкін, Саврасов, Васильєв, Куїнджі, і таким як Орловський, Світославський, Похитонов та інші піднімали її славу в світовому мистецтві» [216, арк. 29].

Так само реалістично трактовано пейзаж «Сонячний день. Путівець» (1890-ті) (іл. 97). В. Орловський майстерно використав досягнення пленерного живопису, на натурі розробляв улюблені співвідношення гри світла і тіні. Широко й пастозно накладав мазки на першому плані, життєво достовірно передавши фактурну нерівність висушеної землі. Досить умовно прописав жіночу постать на дорозі, так само узагальнено зобразив крони дерев. У цій роботі живописні засоби переважають над рисунком, форма ліпиться фарбою, а не лінією.

В 1890-х роках В. Орловський створює роботи, зосереджуючи увагу на квітучих рослинах. Роботи «Весняний пейзаж» (іл. 98) та «Кущі бузку, що квітують» (іл. 99) мають етюдний характер, проте в цій незавершеності проглядаються риси імпресіоністичних надбань. Художник ставив перед собою нові, сучасні завдання, випробовував власні сили в новій манері, відгукуючись на новітні тенденції українського та європейського мистецтва.

На звороті останньої картини стоїть штамп «Посмертна виставка творів проф. В. Орловського № 167». У каталозі посмертної виставки в Академії мистецтв під цим номером зазначено «Дерево, що цвіте». Подібна ситуація з невизначеністю назв творів В. Орловського зустрічається досить часто. Художник зазвичай ставив авторський підпис у лівому чи правому нижньому

куті лицьового боку картини. Але не вказував назву роботи на її звороті, що з часом призвело до певної плутанини або невизначеності оригінальної авторської назви.

У 1890 році В. Орловський написав картину «Захід сонця над річкою» (іл. 100). Митець використав один з улюблених композиційних прийомів, якому вторить і колористичне вирішення, коли картина ділиться по діагоналі на дві частини: простір землі з одного боку, а з другого – річка та небеса. На першому плані зображений пагорб, щільно покритий зеленню та квітами. Його простір перетинає стежина біля якої пасуться корови, а сама доріжка спускається вниз до хатинок. Зелена стіна дерев ніби коштовність обрамляє незаліснену частину пагорба. Річка облямовує землю та зникає за горизонтом. В. Орловський використовує широку палітру блакитних, бірюзових, приглушених синіх тонів у живописі водної гладі та небес. На цьому ніжному тлі дуже ефектно виділяються насичені смарагдово-зелені кольори пишної рослинності з вишуканими вкрапленнями білих та коричневих відтінків. Митець створив атмосферу камерного світу, де гармонійно співіснують тиша і затишок. У цьому полотні відчувається і певний філософський підтекст – велич, незмінність віковичного існування природного світу, в якому людина є недовговічною і незначною часткою. Композиційно картина співзвучна пейзажеві І. Левітана «Над вічним спокоєм». У такому ж емоційному руслі вирішено й картину 1887 року «Млин на галявині лісу» (іл. 101).

Вище вже згадувались твори В. Орловського «Пейзаж» з Національного музею Тараса Шевченка та «Озеро, що заросло» з Дніпропетровського художнього музею (обидві 1890-х років). Водночас художник виконав такі твори як «В лугових зарослях» (іл. 102), «Річка» (іл. 103), «Ставок, що заріс» (іл. 104). Всі ці твори (окрім останнього) об'єднують темний зелено-коричневий колорит, мотив стоячої води, зарослої лататтям та очеретом. Художник приділив багато уваги розробці віддзеркалення дерев у гладкій поверхні води, нюансам тонових переходів. Живопис творів

вишуканий і майстерний. Але загалом для усіх цих картин притаманне сумне світосприйняття, яке асоціюється як щось втрачене, загублене в часі, а відтак застигле у своєму смутку.

У 1890–1900 роках В. Орловський часто звертався до морської тематики. У картині «Мілина» (іл. 105), виконаній у 1890-х, він показав себе як експериментатор. Художник обрав дуже ефектний та вражаюче красивий мотив для цієї марини. Морський простір посередині прорізаний кам'яною косою, обриси якої то зникають, то з'являються знову і, врешті-решт, губляться за лінією горизонту. Обабіч цієї мілини розкидані численні кам'яні брили. Припіднята лінія горизонту також акцентує увагу на водній поверхні. Ритміка звивистої дороги, розкинуте каміння та колорит моря, частини якого праворуч та ліворуч біля горизонту яскраво ультрамаринові, а навколо мілини оливкові, сіро-сині, приглушено охристі та сліпучо жовті від відбитого сонячного проміння – все це надає картині декоративного святкового звучання.

Як і попередня робота, картина «Кримський берег» (1890) (іл. 106) вирізняється своєю графічністю та чіткістю у розробці деталей. Малюнок відіграє в цій картині важливу роль. В. Орловський зображає морську затоку, обрамлену кам'яними брилами. Вони є міцним підніжжям для пагорба на другому плані, який вкритий густим лісом. Вдалині, на кам'яному виступі, стоїть людина, чий образ навіює відчуття самотності. В. Орловський зображує малолюдний і дикий куточок кримської землі.

Картини «Похмурий день» (1889) (іл. 107) та «Море. Пароплав» (1897) (іл.108) поєднують в собі обидва захоплення митця – морською та небесною стихіями. В останній роботі поверхня моря виконана в надзвичайно експресивній манері – при узагальненому малюнку за допомогою динамічних мазків та кольору художник чудово передав неспокійний стан моря. Важкі свинцеві хмари, що суцільно нависли над морем, посилюють емоційне наповнення твору.

Морські пейзажі в його творчості дуже різноманітні, що помітне в таких творах як «Діти на березі моря» (1887) (іл. 110), «Баркас, який віднесло» (1887) (іл. 112), «Морський пейзаж» (1880-ті) (іл. 109), «Вечір. Вітрильники на морі» ([1888]) (іл. 113), «Вид на море в місячну ніч» ([1888]) (іл. 114), «Берег моря біля Судака» (1889) (іл. 111) та ін. Зокрема, у картині «Морський пейзаж» (1880-ті) (іл. 109) митець демонструє могутність природної стихії. Бурхливе море перекочує ряди хвиль. Затягнуте грозовими хмарами небо призводить до нерівномірного освітлення різних частин на картині. Перший план навислі хмари затемнюють і інтенсивність кольорів нівелюється. Така приглушеність ефектно відтінює середній план. Тут затягнутість хмарами не така щільна і сонячне світло, як крізь тусклу призму, створює численні сріблясті рефлекси на морській поверхні.

У 1890–1900 роки В. Орловський ставить перед собою нове завдання – не просто констатувати красу природи, а передати її стан, внести яскраву емоційну складову, створити поетичний образ. Він досягав поставленої мети передаючи складні кольорові нюанси зимового неба в перехідний час доби. Так були створені картини «Захід сонця» (1896) (іл. 115), «Схід сонця в Малоросії» (1890-ті) (іл. 116), «Зима. Путівець біля млина» (1890-ті) (іл. 117), «Зима» (1900) (іл. 118). У двох перших роботах митець вибудовує ефектні контрастні сполучення жовто-червоних та сіро-синіх кольорів, акцентуючи увагу саме на цих частинах композиції. Зображення засніжених будівель та дерев відіграє більше допоміжну, другорядну роль. Натомість у двох останніх перевагу віддано стриманому тональному колориту в загальній композиції. Зображаючи небо, художник зіставляє теплі й холодні тони, не протиставляючи їх на контрастах, а гармонійно поєднуючи. Майстерно оживляє природу присутністю людей на саях, що надає руху застиглому образу зимового пейзажу.

Варто наголосити, що саме до останнього творчого періоду В. Орловського належать зимові пейзажі (раніше він зображав виключно сонячні літні дні). При спогляданні пейзажу «Зима. Путівець біля млина» (іл.

117) згадується знаменита картина Ф. Васильєва «Відлига» 1871 року. Природний мотив ранньої весни, у поєднанні з соціально спрямованим ідейним підтекстом, загальний сумний ліризм, що наводив на роздуми над долею людини, динамічна побудова простору – все це було новим у процесі розвитку пейзажного жанру. Для В. Орловського подібне трактування природи та виявлення взаємозв'язку з людиною не було досі характерним. У роботі «Зима. Путівець біля млина» митець демонструє інший погляд на пейзаж, аніж у 70–80-ті роки ХІХ століття. Художник, як і в роботі «Захід сонця», використовує високу точку, з якої демонструє зимовий краєвид. Композиційно мотив дороги нагадує картину Ф. Васильєва «Відлига». Ракурсний поворот шляху, лінію якого перерізає тала вода, створює насичену ритміку. Дорогою на санях, запряжених кіньми, їдуть люди. Біля млина розпалюють багаття. Витончений колорит неба – від свинцево-синього до світлоносних жовто-помаранчевих барв – рефлексує на водну поверхню, ускладнюючи відтінки талої води. За стриманим колоритом робота також близька до картини Ф. Васильєва. Зміна тематики, прагнення передати у сірому, буденному мотиві ліричні переживання – все це було новим для творчості В. Орловського. Виникає враження, що художник шукав нові шляхи, пробував себе в іншому амплуа, незважаючи на вік, перебував у постійному творчому пошуку, уважно придивляючись до новітніх тенденцій як у вітчизняному, так і зарубіжному мистецтві. Ці риси наочно виявились в етюді «Захід сонця. Туман» (1890-ті) (іл. 119).

Зовсім інша манера виконання картини «У полі» 1890 року (іл. 120). Пейзаж також має етюдний характер, але скромний природний мотив В. Орловський зміг по-особливому передати на полотні, показавши водночас його барвистість та вишуканість. Тут присутнє складне живописне вирішення: рожево-коричнева земля на першому плані гармонійно поєднується з багатими відтінками зеленого – від жовто-зеленого до темного синьо-зеленого – та ефектно відтіняється вкрапленнями фіолетового. Живопис легкий, світлоносний, ніби прозорий. В. Орловський не випикує

кожну деталь, малюнок трактується ним не в традиційному академічному розумінні. На перший план замість чіткої прорисовки і графічності виходять кольорові плями та їхнє гармонійне поєднання, що близьке для розуміння живопису барбізонців та імпресіоністів. «Працюючи в епоху зміни пластичних методів, він, з одного боку, продовжив пейзажну традицію академізму, а з іншого – дав прекрасні зразки пленерного живопису, орієнтованого на французьку школу, – явище виняткове для того часу» [112, с. 129].

Традиційний для В. Орловського мотив бачимо у невеличкій роботі «Далі за річкою. Літній день» 1890-х років (іл. 121). На першому плані – зарості рослин, праворуч – дерево-куліса. За ним тече зигзагоподібна річка, обриси якої поступово нівелюються і тануть вдалині. Скупа палітра – зелені, охристі, сірі кольори – комбінуються у різноманітних тональних варіаціях. Загальне відчуття, що викликає цей мотив – лірично-спокійне, умиротворене споглядання непоказного фрагмента природи, в якому розлите відчуття тиші.

Подібний емоційний стан повторюється в роботі «Далі» (1890-ті) (іл. 122). Перспективу простору подано з зеленого пагорба першого плану. Але В. Орловський акцентує увагу на другому та третьому планах, чому значною мірою сприяє саме такий ракурс композиції. Уздовж пагорба розташована лінія пишних овальноподібних дерев. За ними розкинулася річка, обриси якої то з'являються, то зникають. Завершує перспективу невелика гора, на якій видніються ліс і хатки. Митець у цьому краєвиді використовує обмежену колористичну палітру коричневих, зелено-оливкових та сірих відтінків.

Характер картини «Після жнив» 1890-х років (іл. 123) за манерою виконання близький до етюдного. На першому плані зображене поле з акуратними рядками соломи. В. Орловський подає ці лінії діагонально, вносячи елемент руху, який зупиняє купа дерев у центрі композиції на другому плані. Роботі притаманний широкий, пластичний живопис, в якому відсутня надмірна деталізація. Простір, насичений повітрям, вибудовується з

гармонійно поєднаних кольорових плям: жовто-коричневі валки соломи, світло-зелена трава, темно-зелені дерева вдалині. Подібний мотив характерний для початку творчості В. Орловського. Однак тепер, на зміну тонкій прописаності колосся або рядків соломи, приходять надзвичайна живописна свобода, узагальнена, але пластична форма. Ескізна незавершеність надає враження життєвої достовірності, виразності моменту.

В останні десятиліття свого життя художник створює роботи, в яких зазвичай відсутнє зображення людей. Проте у його творчості усе-таки є пейзажі з жанровим забарвленням. Так, у картині «Селяни біля хутора» 1900 року (іл. 124) В. Орловський на першому плані зображає дугоподібну дорогу, що повертає праворуч і її контури губляться вдалині. Саме вона є центральною віссю, на якій розгортається головне дійство. На першому плані зображена бабуся, що сидить на колоді біля дороги. Поблизу дугоподібного повороту розмовляють дівчина з парубком. Трохи поодаль від них видніється хлопчик, що пасе гусей. Образ дороги завжди символізує долю, а три групи персонажів, що розташувались на ній – це три різні покоління: бабуся – це старість, молода пара – юність, а хлопчик – дитинство. Аби урівноважити головну ідейну праву частину роботи, митець ліворуч зображує кулісу у вигляді дерев, кущів, квітів, трав наче підкреслюючи багатство і красу навколишнього світу. Промені сонця, що сходить, освітлюють другий план, виділяючи змістовий центр картини. Зелень на першому плані має темний відтінок і, за всього розмаїття, не відволікає увагу від головних персонажів. Композиція побудована таким чином, що небо займає половину полотна і дія розгортається на тлі неба, що постає у вишуканих ніжних відтінках рожевих і блакитних барв. Можна стверджувати, що за зовнішнім жанровим трактуванням прихований філософський підтекст, який нерідко зустрічається у творчості європейських митців, але трактований В. Орловським з національним українським колоритом.

Цікавим є і той аспект, що жанрове наповнення цієї роботи близьке до творчості зятя митця – відомого художника М. Пимоненка. Так, окремо взяті

та масштабно наближені образи дівчини і юнака нагадують образи майбутньої картини М. Пимоненка «Ідилія» 1906 року. Природно, що митці працюючи пліч-о-пліч кожен по своєму впливали один на одного у творчому плані.

У 1880–1890-ті роки творчість В. Орловського збагачується філософськими роздумами. Це відчутне у таких творах 1880-х років, як «Містечко в Малоросії» (іл. 126) та «Монастир» (іл. 125), «Сільський вид» (1897) (іл.127), «Околиця міста» (1890-ті) (іл. 128). Спільною рисою цих творів є композиційна схема – поділ горизонтально видовженого формату картин на дві рівноцінні частини із зображеннями землі та неба. Вертикальною домінантою, що змістовно поєднує їх є силует величного білого собору на лінії горизонту. Тут на перший план виступають духовні роздуми – церква, тобто віра, що є провідником між земним та небесним світом. За тематикою ці твори перегукуються з творчістю голландського пейзажиста XVII століття Я. Рейсдала, знаменитого саме філософським аспектом своїх творів. Зокрема, можна провести аналогію з такими його картинами, як «Вибілювання полотна» та «Водоспад з фортецею».

Картина «На водопої» (іл. 129) належить до 1900-х років. Її характерною рисою є витягнутий горизонтальний формат (51,5x159,5). На першому плані зображено річку до якої на водопій прийшли корови. На протилежному березі височіє зелена стіна лісу. В. Орловський дуже тонко та вишукано виписує сліди худоби на березі, рельєфність пагорба, делікатні хмарки на небі. Майстерно розробляє тональне багатство обмеженої колористичної гами зелених, жовтих, коричневих барв. Художникові вдалося створити простий, непоказний краєвид, сценку з життя, яка пронизана спокоєм, тишею, умиротворенням.

До цього ж десятиліття належить «Літній пейзаж» (іл. 130), який цікавий тим, що на звороті має напис «Останній етюд мого батька В. Д. Орловського О. В. Пимоненко 1916 р. 19 березня». Як і попередня робота, вона виконана у світлому колориті, де переважають досить яскраві

зелені відтінки, а тому можемо стверджувати, що художник до останніх днів зберіг оптимістичний погляд на життя, уміння бачити красу в повсякденному, одухотворене у звичайному, до останку залишався вірним своєму світосприйняттю. «...Володимир Донатович Орловський увійшов до когорти художників, які заклали підвалини української національної школи пейзажного живопису другої половини ХІХ століття. Його ім'я стоїть поряд з іменами таких ушавлених художників, як С. Васильківський, С. Світославський, П. Левченко, К. Костанді, І. Труш, І. Похитонов, Р. Судківський, Г. Ладигенський, М. Ткаченко, А. Манастирський» [178, с. 18].

На жаль, в останні роки життя творча діяльність В. Орловського була практично зупинена. У 1910 році митець тяжко захворів – у нього стався перший інсульт. Через два роки, після смерті свого зятя М. Пимоненка, у 1912 році з ним стався другий інсульт і донька вивезла батька за кордон до Італії, де він помер у 1914 році.

Висновки до розділу 4

Новим важливим етапом для В. Орловського став переїзд до Києва, котрий ознаменувався доленосними подіями як в особистому, так і професійному житті. Насамперед, це побудова власного маєтку на значній за розмірами земельній ділянці (у Петербурзі митець проживав у казенній квартирі при Академії мистецтв). Це досить важливий факт у його біографії, оскільки батько В. Орловського був дворянського роду і хлопчик з дитинства мешкав у родинному маєтку в Опачицях. У Києві художник не забажав оселитися у квартирі багатоповерхового будинку, що свідчить про його прагнення знову відчувати себе вдома.

Повернувшись, В. Орловський зав'язує нові стосунки з однодумцями. Він зустрічається з видатним київським архітектором В. Ніколаєвим, котрий згодом стане автором його будинку. Ще в Петербурзі В. Орловський

познайомився з М. Мурашком, допомагав йому у професійному плані, отож не випадково полем діяльності В. Орловського у Києві стала Рисувальна школа. Тим паче, що для професора Академії це була звична й улюблена робота. У цей час доля зводить його з провідними художниками Києва – С. Світославським, Х. Платоновим, В. Менком, В. Котарбінським, М. Пимоненком, меценатами Терещенками та Бродськими, О. Гансеном. Взявши до уваги всі ці події, важко говорити про відхід митця від творчої діяльності, про усамітнення в родинному колі. У цей період він не полишав живопису, так само, як і улюбленої викладацької діяльності.

Якими б не були обставини, що спонукали його до переїзду: стан здоров'я, складні стосунки в Академії, особисті негаразди, зміна мистецьких тенденцій і невпевненість художника у власних силах – за висловом його нащадка він повернувся «у свій рідний та любий Київ» і активно увійшов до його культурно-мистецького життя.

Відмітки у паспорті свідчать про численні поїздки, які найвірогідніше мали саме творчий характер. Відвідуючи нові місця, художник набирался вражень, які згодом натхненно втілив у своїх численних творах 1880–1900 років.

Невірним видається твердження, що В. Орловський перестав експонуватись в останні п'ятнадцять-двадцять років. Список виставок, на яких репрезентувались його твори доводить неправомірність такої думки. Після 1886 року митець постійно брав участь в академічних виставках у Петербурзі, Москві, Києві, а також на міжнародній виставці в Берліні. Його твори експонувались на благодійних виставках з приватних колекцій. Як і в попередні періоди творчості, так само активно розкуповувались приватними колекціонерами. Тому на сьогоднішній день значна, якщо не переважна, кількість картин художника знаходиться не в музейних колекціях, а в приватній власності.

В цей час змінюється художня манера В. Орловського. У творах київського періоду помітний відхід митця від академічного живопису, його

пензель стає динамічнішим, фактура мазка рельєфною, він сміливо й легко розробляє живописну поверхню полотна, де колір починає відігравати домінуючу роль над рисунком. Картини митця демонструють постійний пошук різноманітних нюансів освітлення у різні пори року та доби, розробку градацій тонового колориту, складних рефлексів. Він звертається до пленерного живопису. Реалістично відтворює камерні куточки української природи, майстерно вибудовує панорамні краєвиди. Для його етюдних розробок властива завершеність, тому вони можуть позиціонуватись як самостійні твори. Це є прикметною рисою творчості В. Орловського – іноді дуже важко провести межу між етюдом і закінченою картиною.

Значна частина творчого доробку В. Орловського цього періоду – це етюди, манера виконання і живописна техніка яких позначена розкутістю та віртуозністю.

У рамках пейзажного жанру коло тематичних зацікавлень дуже широке – морські пейзажі, в яких море зображене за різних погодних умов, залиті сонцем галявини з білими хатинками, несяжні простори лівобережжя Дніпра, безкінечні далі панорамних краєвидів, порослі очеретом таємничі озера та річки, дороги, що не мають початку й кінця – пустинні чи з подорожніми.

Головною особливістю творів цього періоду є те, що практично завжди вони мають певний настрій: чи то ліричний смуток чи то радісне споглядання краси навколишнього світу. Але, на відміну від попередніх десятиліть, вони емоційно забарвлені, їм не притаманна поверхова констатація побаченого для демонстрації правильного рисунка, вірно побудованої композиції та використаного кольору. Часто у цих роботах так чи інакше присутні мотиви національного українського колориту. Хоча варто зауважити, що і в петербурзький період творчості В. Орловський часто зображав пейзажі України – ця тематика була йому близькою упродовж всього творчого життя.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження були отримані наступні результати.

1. Проаналізовано джерельну базу, присвячену діяльності та творчості В. Орловського, на основі чого з'ясовано сучасний стан наукового опрацювання теми. Здійснено систематизацію основних етапів вивчення творчості В. Орловського за хронологічним принципом, що засвідчило зміну вектора наукової думки. Виявлено, що життєвий та творчий шлях митця не отримав належного глибокого мистецтвознавчого дослідження, що видається необхідним з позицій сучасного погляду на художнє життя Росії та України другої половини XIX – початку XX століття.

2. Охарактеризовано процеси мистецького життя Російської імперії другої половини XIX століття на основі яких змінювався світогляд багатьох прогресивних митців. Нові погляди на мистецтво та його завдання сформували реалістичний напрямок. В той же час мистецтво перебирає на себе соціальні функції, стаючи трибуною для проголошення соціальних ідей. Провідними засадами стають вимоги правдивості, демократичності, народності, національної своєрідності мистецтва. Нова ідеологія потребувала нової образної мови, втіленням якої була творчість митців Товариства пересувних художніх виставок.

3. Висвітлено специфіку становлення пейзажного жанру в Петербурзькій академії мистецтв, який за усталеною академічною класифікацією жанрів посідав передостаннє місце. Розвиток пейзажного жанру як самостійного припадає на другу половину XVIII ст. й відбувається у руслі класицистичних канонів під впливом пенсіонерських поїздок до Італії. Перша половина XIX ст. дає зразки загальноєвропейських тенденцій у створенні романтизованого пейзажу. Специфікою російського пейзажу було поєднання романтичних рис з

реалістичними виявами, що підготувало кардинальні зміни в пейзажному жанрі другої половини ХІХ ст. В єдиному реалістичному руслі створювались різні типи пейзажу – епічний, ліричний, романтичний, філософський.

4. Виявлено характерні риси мистецького середовища Петербурга другої половини ХІХ ст. як провідного художнього осередку Російської імперії. Упродовж століть Петербурзька академія мистецтв відігравала роль художнього гегемона і користувалась безперечним авторитетом як єдиний вищий навчальний мистецький заклад. Суспільно-історичні процеси другої половини ХІХ ст. визначали тенденції мистецького життя – мистецтво розвивалося під знаком безкомпромісного протистояння академістів та передвижників. Передові на той час ідеї передвижників у галузі художнього просвітництва та безпосереднього спілкування митця з глядачем шляхом організації широкої виставкової діяльності змусили Академію шукати шляхи протидії та видозмінюватись відповідно до нових вимог. Таке протистояння закінчилося у 1894 році реформуванням академічного статуту й запрошенням до викладання художників-передвижників.

5. Розкрито умови становлення творчої особистості В. Орловського першого київського періоду. З'ясовано, що вирішальну роль в цьому відіграло навчання у Другій київській гімназії та знайомство з видатними представниками української культури М. Чалим та І. Сошенком, які підтримали талановитого майбутнього художника й посприяли знайомству із Т. Шевченком, що проживав тоді у Петербурзі. Завдяки останньому В. Орловський був прийнятий до Академії мистецтв.

6. Досліджено специфіку пейзажних творів митця часу навчання в Академії мистецтв та пенсіонерської поїздки за кордон. Засвоєння академічних основ художник продемонстрував у кримських

пейзажах. Настанови керівника пейзажного класу О. Боголюбова сприяли серйозному ставленню до роботи над етюдами, глибокому й уважному вивченню натури. Результатом навчання стало отримання Великої золотої медалі й можливості пенсіонерської поїздки. В розлогіх пенсіонерських звітах В. Орловський продемонстрував особистісний погляд на європейське мистецтво. Крізь призму отриманих академічних знань він критично оцінював недоліки й досягнення новітніх мистецьких течій. Враження, отримані на початку творчого шляху отримують втілення в його творах пізнього періоду.

7. Висвітлено стилістичні ознаки творчості митця петербурзького періоду. Домінантою творчості В. Орловського став сонячний ідилічний сільський пейзаж, в якому був присутній жанровий елемент. Але зображення селян здебільшого мали стафажний характер. Творам даного періоду притаманна певна ідеалізація, що засвідчує прихильність митця до академічних постулатів. Його твори позбавлені соціального звучання. Головне завдання цього періоду – відтворення гармонійного співіснування людини в природі, показ всього багатства палітри краси навколишнього середовища. Водночас необхідно відзначити його увагу до натурних розробок, об'єктивність відтворення природних мотивів. Петербурзький період став часом кар'єрного зростання художника: він отримав звання професора, академіка, очолив пейзажний клас Петербурзької академії мистецтв й став членом її Ради.

8. Охарактеризовано мистецько-освітні процеси у Києві другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Визначено пожвавлення культурного життя міста. В цей час засновуються мистецькі навчальні заклади, зокрема, Київська рисувальна школа М. Мурашка, Київське художнє училище, в яких викладають провідні київські митці. Активізується виставкове життя, засноване Київське товариство художніх виставок, відкривається перший стаціонарний Київський художньо-промисловий і науковий музей. Значну роль у мистецьких

процесах відіграють меценати та колекціонери. Розвивається видавнича справа, вагомою часткою якої стають культурно-художні періодичні видання. Важливою складовою культурного процесу було становлення музичного та театрального мистецтва.

9. Досліджено новації в художніх засобах виразності у творах В. Орловського другого київського періоду, шляхом детального мистецтвознавчого аналізу його художньої спадщини. Проаналізовано художньо-стилістичні особливості його пейзажів, визначено відхід від академічної манери й наближення до пленерного живопису. Композиційна майстерність, світлотіньова та повітряна перспективи, вишуканий колорит тональних переходів створюють ілюзію життєвості й реалістичності. Фактурний і динамічний мазок сміливо ліпить форму колористичними засобами. Живописна свобода, пластична форма, ескізна незавершеність підкреслюють виразність відтвореного моменту в природі. Незалежність від академічних настанов робить манеру художника вільною, незаангажованою, він повертається до витоків закордонних вражень від барбізонської школи живопису.

Список використаної літератури

1. Андроникова М. Боголюбов А. П. М. : Искусство, 1962. 55 с. : ил.
2. Андрущенко А. Подвижництво Івана Сошенка // Образотворче мистецтво. 2002. № 3. С. 36–39.
3. Анисимов А. Киев и киевляне. Киев : Курчъ, 2002. Кн. 1. 381с.
4. Артюх А., Малишев Б. Розпродане місто-сад: бути чи не бути історичному ландшафту? // День. 2008. №75 (23 квіт.). С. 6.
5. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы / вступ. ст. и коммент. С. Г. Галагановой. М. : Республика, 2004. 392 с. : ил.
6. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX – начало XX века. Киев : Наук. думка, 1989. 200 с. : ил.
7. Афанасьев В. А. Г. Ладиженський. Київ : Мистецтво, 1966. 55 с. : іл.
8. Афанасьев В. А. Про естетичні основи українського образотворчого мистецтва XIX – початку XX ст. // Українське мистецтвознавство. Київ : Наук. думка, 1971. Вип. 5. С. 91–106.
9. Безхутрий М. М., Затенацький Я. П. Пейзаж // Історія українського мистецтва : в 6-ти тт. Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2: Мистецтво другої половини XIX – початку XX століття. С. 169–194. : іл.
10. Безхутрий М. М. Сергій Васильківський. Біографічна повість. Київ : Молодь, 1979. Вип. 46. 256 с.: іл. (Серія біографічних творів «Уславлені імена»).
11. Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К. Академия художеств : ист. очерк. Л. ; М. : Искусство, 1940. 153 с. : ил.
12. Бенуа А. Выставка Орловского // Речь. 1916. 23 сент. С. 2.
13. Беспалова Л. Клодт М. К. М. : Искусство, 1952. 32с. : ил.
14. Богдан В. Италия и Академия художеств России // ДИ. 2005. №4. С. 42–46.

15. Богдан В. Как учили Репина или исторический живописец – вершина профессии (Исторический класс Императорской Академии художеств. XIX век) // ДИ. 2003. №1–2. С. 24–31.
16. Богемская К. Г. Пейзаж. Страницы истории. М. : Галактика, 1992. 336 с. : ил.
17. Боголюбов А. П. Записки моряка-художника // Волга. 1996. Спец. вып. 2–3. 204 с.
18. Бородина С. А. К вопросу о «кризисе» Императорской Академии художеств в 1880 – нач. 1890-х гг. // Проблемы развития русского искусства / Ин-т живописи, скульпт. и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1980. Вып. 13. С. 11–32.
19. Бродский И. А. Новонайденные и малоизвестные произведения И. Е. Репина // Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Л. : Художник РСФСР, 1969. С. 351–370.
20. Булгаков Ф. И. Альбом Академической выставки 1887 г.: картины и рисунки Академической выставки. СПб, 1887. 24 с. : ил.
21. Булгаков Ф. И. Альбом русской живописи. Картины В. Д. Орловского. СПб., 1888. 20 с. : ил.
22. Булгаков Ф. И. Наши художники (Живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия. Биографии, портреты художников и снимки с их произведений : в 2-х тт. СПб, 1889. Т.1. 243 с. : ил.
23. Великий князь Александр Александрович : сб. док. – М. : Ред. альм. «Российский архив», 2002. 720 с.
24. Верещагина А. Академия художеств и передвижники // Третьяковская галерея. 2007. № 1. С. 6–21.
25. Верещагина А. Академия художеств и Товарищество передвижников // ДИ. 2007. №2. С. 14–19.

26. Владимир Орловский / авт. текста Н. Васильева. М. : Белый город, 2007. 47 с.
27. Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10-ти тт. СПб. : Азбука-классика, 2004. Т. 2: Б–В. 712 с. : ил.
28. Волков Н. Н. Композиция в живописи: в 2-х тт. М. : Искусство, 1977. Т. 1. 263 с.
29. Волков Н. Н. Композиция в живописи: в 2-х тт. М. : Искусство, 1977. Т. 2: Таблицы. 130 с. : ил.
30. Волков Н. Н. Цвет в живописи. 2-е изд., доп. М. : Искусство, 1984. 320 с. : ил.
31. Володимир Донатович Орловський. 1842–1914 : альбом / авт. тексту та упоряд. П. І. Говдя. Київ : Мистецтво, 1968. 114 с. : іл.
32. Володимир Орловський (1842–1914). Микола Пимоненко (1862–1912) : альбом / авт.-упоряд. О. Жбанкова. Хмельницький : Галерея, 2006. 192 с. : іл.
33. Воронова О.П. Куинджи в Петербурге. Л. : Ленинздат, 1986. 240 с. : ил.
34. Выставка в Академии художеств произведений русского искусства, предназначенных для выставки в Париже // Пчела. 1878. №17 (23 апр.). С. 263.
35. Говдя О., Рязанова Т. Нові надходження до скарбниці вітчизняного мистецтва // Образотворче мистецтво. 1980. №3. С. 25–27.
36. Говдя П. З документів минулого // Мистецтво. 1956. №5 (вересень–жовтень). С.42–44.
37. Говдя П. М. К. Пимоненко. Нарис про життя і творчість. К. : Образотв. мистец. і муз. л-ри, 1957. – 28 с. : іл.
38. Говдя П. Передвижники і Київська рисувальна школа (До 90-річчя Першої пересувної виставки на Україні) // Мистецтво. 1962. №1 (січень – лютий). С.28–29.

- 39.Говдя П. І., Коваленко О. М. Передвижники і Україна. К. : Мистецтво, 1978. – 120 с. : іл.
- 40.Гордон Е. Русская академическая живопись 50–60-х годов XX века: жанровая структура, иконография, особенности стиля // Искусство. 1983. №9. С. 58–67.
- 41.Гордон Е. Система П. П. Чистякова в русском искусстве второй половины XX века (к 150-летию со дня рождения художника) // Искусство. 1982. №12. С. 66–72.
- 42.Гордон Е. С. Русская академическая живопись второй половины XIX века : дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 07.00.12. М., 1985. 220 с.
- 43.Грани двух веков. Коллекция Андрея Адамовского. Киев, 2009. Т. 1. 343 с.
- 44.Грузов М. А. Дещо з родоводу. Пам'ять. Київ : Купола, 2009. 398 с.
- 45.Далькевич М. М. Посмертная выставка В. Д. Орловского в Академии художеств // Нива. 1916. № 52. С. 858–860.
- 46.Даниэль С. Французская живопись. Взгляд из России: национальные школы живописи. СПб. : Аврора, 2002. 497 с. : ил.
- 47.Два неизданных письма Т. Г. Шевченко к М. К. Чалому // Киевская старина. 1895. №2. С. 44.
- 48.225 лет Академии художеств СССР. 1757–1917 : кат. выст. : в 2-х тт. М. : Изобраз. искусство, 1983. Т. 1. 600с. : ил.
- 49.Дейвіс Н. Європа: Історія. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. – 1464 с. : іл.
- 50.Денисенко О. Творці українського пейзажу // Образотворче мистецтво. 2000. № 3–4. С. 64–66.
- 51.Диккенс Ч. Собрание сочинений : в 30-ти тт. М. : Художественная литература, 1958. Т.9 : Американские заметки. Картины Италии. 560 с. : ил.

- 52.Дмитриева Н. А. Передвижники и импрессионисты // Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века : сб. исследований и публикаций / под ред. Е. А. Борисовой, Г. Г. Поспелова, Г. Ю. Стернина. М. : Искусство, 1978. С. 18–39.
- 53.Дороніна Д. І. Мистецька освіта в Україні кінця XIX – початку XX століття в контексті європейської // Мистецтвознавчі записки. 2008. Вип. 14. С. 240–244.
- 54.Друг О., Малаков Д. Особняки Києва. Київ : Кий, 2004. 823 с., іл.
- 55.Дюженко Ю. М. С. Ткаченко. К. : Мистецтво, 1963. 44 с. : іл.
- 56.Дюженко Ю. П. О. Левченко: нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1958. 50 с. : іл.
- 57.Езерская Н. А. Передвижники и национальные художественные школы народов России. М. : Изобраз. искусство, 1987. 287 с. : ил.
- 58.Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття. Київ ; Одеса : Либідь, 1990. 312 с. : іл.
- 59.Жбанкова О. А «Гопак» у Луврі... (Микола Пимоненко) // Музейний провулок. 2007. № 1 (7). С. 30–37.
- 60.Жбанкова О. Петро Левченко: українські імпресії // Музейний провулок. 2005. № 2 (4) С. 26–33.
- 61.Журавель О. Без глухомані (До питання про школу українського пейзажного малярства) // Образотворче мистецтво. 1997. №1. С. 51–52.
- 62.Журавель О. Соціальна роль пейзажу в українському станковому живопису другої половини XIX століття // Образотворче мистецтво. 1977. №4. С. 26–28.
- 63.Заварова А. В. Символізм у російському мистецтві (До питання про спільність методу образотворчого мистецтва й літератури) // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. 1995. Вип. 2. С. 130–136.
- 64.Загаєцька О. Видатні майстри залишаються з нами // Образотворче мистецтво. 1997. №2. С. 49.

- 65.Затенацкий Я. П. Николай Корнилович Пимоненко: жизнь и творчество. 1862–1912. Киев : Изд. АН УССР, 1955. 110 с. ; 6 ил.
- 66.Золотухина Н. Крым в творчестве художников конца XIX века // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2005. № 4. С. 52–61.
- 67.Золотухіна Н. Кримська тематика у творчості Федора Васильєва // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. 2005. Вип. 12. С. 341–347.
- 68.Зотов А. И. Академия художеств СССР : крат. очерк. М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. 89 с. : ил.
- 69.Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике / сост. и вступ. ст. И. Н. Шуваловой. Л. : Искусство, 1978. 463 с. : ил.
- 70.Иванов А. П. Михаил Александрович Врубель. Опыт биографии. Академия и киевский период. Киев : Изд. журн. «Искусство», 1912. 89 с.
- 71.Илинг А. В. К истории формирования коллекции Киевского музея русского искусства // Роль приватних колекцій у формуванні зібрань художніх музеїв. Харків, 2005. С.81–84.
- 72.Иллюстрированный обзор Выставки Академии художеств 1886 г. /сост. Ф. И. Булгаков. СПб ; М. : Т-во М. О. Вольф, 1886. 41 с. : ил.
- 73.Императорская Академия художеств. Музей: Русская живопись / авт. вступ. ст. С. Исаков. СПб. : Унион, 1915. 378 с. : ил.
- 74.Императорская Академия художеств: уставы, положения и правила. СПб. : Типо-Литогр. Я. Рашкова, 1907. 173 с.
- 75.Истомина Н. А. Пейзаж в западноевропейской живописи. М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2006. 96 с. : ил.
- 76.История русского и советского искусства / под ред. Д. В.Сарабьянова. М. : Высш. шк., 1979. 383 с. : ил.

77. История русского искусства / под. общ. ред. И. Э. Грабаря. М. : Наука, 1965. Т. IX. Кн. 1. 587 с. : ил.
78. История русской живописи : в 12 т. М. : Белый город, 2006. Т. 5 : Матвеева Е. История русской живописи. 60-е годы XIX века. 128 с. : ил.
79. История русской живописи : в 12 т. М. : Белый город, 2007. Т. 6 : Матвеева Е. История русской живописи. 70-е годы XIX века. 128 с. : ил.
80. История русской живописи : в 12 т. М. : Белый город, 2006. Т. 8 : Майорова Н., Скоков Г. История русской живописи. 90-е годы XIX века. 128 с. : ил.
81. Лінг А. Повернуте ім'я – О. Гансен: До історії приватного збирання в Києві // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. 2002. №9. С. 43–53.
82. Калитина Н. Французская пейзажная живопись 1870–1970. Л. : Искусство, 1972. 262 с. : ил.
83. Карпо Трохименко: Художник про себе: автобіографія, творчі мандрівки. Спогади про художника / упоряд. : І. М. Блюміна, Л. Г. Трохименко. Київ : Мистецтво, 1986. 160 с. : іл.
84. Картинная галерея А. П. Русова : Иллюстрированный каталог. Одесса, 1905. 72 с.
85. Каталог принадлежащей Н. И. Мурашко коллекции этюдов, картин, акварелей и рисунков. Киев : Т-во «Печатня С. П. Яковлева». 1902. 11 с.
86. Каталог произведений Киевского музея русского искусства, утраченных в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.: (живопись, графика) / науч. ред. М. Д. Факторович. Киев, 1994. 232 с.
87. Каталог 3-й выставки картин группы художников. Городской музей. Киев : Тип. К. Н. Милевского и К., 1910. 11 с.

88. Киевский музей Древностей и искусств. Каталог выставки картин и этюдов русских художников. Киев : Тип. Н. А. Гирич, 1903. 12 с.
89. Киселев А. Владимир Орловский: К 170-летию со дня рождения. СПб. : Золотой век, 2013. 372 с.
90. Киселев М. Ф. Передвижники и русская художественная культура // Проблемы развития русского искусства / Ин-т живописи, скульпт. и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1976. Вып. 8. С. 36–42.
91. Київ : енцикл. довід. / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1981. 736 с. : іл.
92. Клевер // Авт. текста Ирина Голицына. М.: Белый город, 2007. 47 с.
93. Ковалинский В. Меценаты Киева. Киев : Кий, 1998. 528 с. : ил.
94. Кожевников Г. Боголюбов А. П. М. ; Л. : Искусство, 1949. 40 с. : ил.
95. Кравченко. Некролог // Новое время. 1914. С. 2
96. Красюк І. О. Нариси з історії розвитку художньої освіти в Україні в ХІХ – на початку ХХ ст. Вид. 2-ге, доп. і перероб. Кривий Ріг : Вид. дім, 2012. 223 с. : іл.
97. Кризь віки: Київ в образотворчому мистецтві / авт.-упоряд. Н. Белічко. Київ : Мистецтво, 2016. 288 с. : іл.
98. Крыжицкий Г. Судьба художника (воспоминания о К. Я. Крыжицком). Киев : Мистецтво, 1966. 72 с. : ил.
99. Кутейникова Н. С. Русская Академия художеств и всемирные выставки второй половины ХІХ века // Проблемы развития русского искусства / Ин-т живописи, скульпт. и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1971. Вып. 1. С. 88–105.
100. Л. К. Выставка картин, устроенная киевским отделом попечительства о глухонемых // Искусство в Южной России. 1914. №3–4. С. 121.
101. Лебедев А. К. Манифест реакционного академизма // Проблемы развития русского искусства / Ин-т живописи, скульпт. и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1975. Вып. 7. С. 50–83.

102. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис XIX – початку XX сторіччя. Київ : Балтія-Друк, 2007. 120 с. : іл.
103. Лимар Т. Пенсіонерство В. Д. Орловського: дипломна робота. Київ, 2008. 72 с. : іл. // Архів наук.-метод. кабінету історії мистецтв Нац. акад. образотвор. мистецтва та архітектури.
104. Листи до Тараса Шевченка. Київ : Наук. думка, 1993. С. 167–174.
105. Луганський обласний художній музей. Російське та українське мистецтво XVIII – поч. XX ст. : Живопис. URL: <http://lugartmuseum.com/catc7ca.htm?s31p14> (дата звернення: 3.10. 2018).
106. Ляскова О. А. Пленер в русской живописи XIX века. М. : Искусство, 1966. 316 с. : ил.
107. Малиніна І. О. Педагогічні принципи Київської рисувальної школи кінця XIX ст. // Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки : зб. наук. пр. Київ ; Запоріжжя, 2003. Вип. 26. С. 284–288.
108. Мальцева Ф. С. Мастера русского пейзажа 1870-е годы: А. К. Саврасов, Л. Л. Каменев, М. К. Клодт, И. И. Шишкин : альбом. М. : Искусство, 1999. 72 с. : ил.
109. Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. Очерки. М. : Искусство, 1959. Вып. 2-й. 300 с. : ил.
110. Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. Очерки по истории русской живописи второй половины XIX века. М. : ГТГ, 1952. Вып. 1-й. 174 с. : ил.
111. Манин В. С. Архип Иванович Куинджи и его школа. Л. : Худож. РСФСР, 1987. 220 с. : ил.
112. Манин В. С. Русский пейзаж. М. : Белый город, 2001. 631 с. : ил.
113. Маркова Н. К. Пейзаж в русской живописи – от классицизма до символизма. М. : Арт-Родник, 1999. 192 с. : ил.
114. Мартинович : спогади О. Сластьона. Харків, 1931. 174 с. : іл.

115. Мастера искусства об искусстве : в 7 т. М. : Искусство, 1969. Т. 6 : Искусство народов СССР XIV–XIX вв. / под ред. А. А. Федорова-Давыдова. 645 с. : ил.
116. Микац О. В. К вопросу о художественном образовании в России в XVIII–XIX веках. Копирование в Эрмитаже // Труды Академии художеств СССР. М. : Изобраз. искусство, 1985. Вып. №3. С. 195–199.
117. Микола Пимоненко : альбом / авт.-упоряд. І. В. Огієвська. Київ : Мистецтво, 1983. 107с. : іл.
118. Микола Самокиш : альбом / авт.-упоряд. В. Ф. Яценко. Київ : Мистецтво, 1979. 120 с. : іл.
119. Міляєва Л. Архівні справи С. Васильківського й І. Похітонова // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2007. Число 3. С.74–83.
120. Міляєва Л. З архіву Володимира Донатовича Орловського // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2006. Число 1. С. 108–130.
121. Міляєва Л. Т. Г. Шевченко, його друзі та шанувальники в архівах Товариства заохочення художників Санкт – Петербурга // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2014. Вип. 22. С. 5–28.
122. Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. М. : Искусство, 1967. 391 с.
123. Мурашко М. І. Спогади старого вчителя. Київ : Мистецтво, 1964. 168 с. : іл.
124. Научно-исследовательский Музей Академии художеств СССР. М. : Изобраз. искусство, 1989. 240 с. : ил.
125. Нестерова Е. Традиции и новаторство в академической живописи // ДИ. 2007. №2. С. 8–12.
126. Нестерова Е. В. Русско-французские художественные связи 60–70-х годов XIX века // Проблемы развития русского искусства / Ин-т живописи, скульпт. и архитектуры им. И. Е. Репина. Л. 1979. Вып. 11. С. 74–82.

127. Огарева Н. В. Летопись жизни и деятельности художника А. П. Боголюбова. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1988. 192 с. : ил.
128. Огієвська І. В. С. В. Васильківський. Київ : Наук. думка, 1980. 168 с. : іл.
129. Орловский Владимир Донатович. Картины художника. URL: <http://artsait.ru/art/o/orlovskyV/art1.php> (дата звернення: 25. 01. 2018).
130. Орловский Владимир Донатович. 1842–1914. Творчество. URL: http://www.art-catalog.ru/gallery.php?id_artist=140 (дата звернення: 14. 02. 2018).
131. Орловский Владимир Донатович 1842-1914 — художник-пейзажист. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/5124893/post419032937/> (дата звернення: 15. 03. 2017)
132. Павлова Т. Малярство і світлопис у пейзажних візіях Харкова на межі ХІХ–ХХ століть // Образотворче мистецтво. 2008. № 2. С. 23–27.
133. Папета С. П. Синтез художньої освіти і практики в діяльності київської студії Олександра Мурашка // Культура і сучасність. 2005. № 2. С. 108–114.
134. Пейзажная живопись передвижников / сост.: Э. А. Бабаева, Т. В. Иванова ; авт. вступ. ст. : Д. М. Колесникова, М. Д. Факторович. М. : Искусство, 1972. 51 с. : ил.
135. Петро Левченко : альбом / авт.-упоряд. М. М. Безхутрий. Київ : Мистецтво, 1983. 144 с. : іл.
136. Пилипенко В. Н. М. Н. Воробьев и его роль в развитии русского пейзажа // Проблемы развития русского искусства / Ин-т живописи, скульпт. и архитектуры им. И. Е. Репина. Л. 1981. Вып. 14. С. 67–79.
137. Пилипенко В. Н. О некоторых особенностях развития русского пейзажа первой половины ХІХ века // Проблемы развития русского искусства / Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1981. Вып. 14. С. 58–67.

138. Пилипенко В. Н. Традиция русского пленэра в XIX веке // Проблемы развития русского искусства / Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1982. Вып. 15. С. 15–24.
139. Пимоненко О. В. В. Д. Орловський і Т. Г. Шевченко // Образотворче мистецтво. 1940. №3. С. 22–23.
140. Погодина А. Все дороги идут в Рим. Из путевых записок Максима Воробьева // Русское искусство. 2011. №2. С. 142–151.
141. Портнов Г. Н. С. Самокиш и русское искусство // Русско-украинские связи в изобразительном искусстве : сб. ст. Киев : Изобраз. искусство и муз. лит., 1956. С. 136–152.
142. Поспелов Г. «Мотив приюта» в русском пейзаже конца XIX – начала XX века // Советская живопись. 1973. Вып. 9. С. 215–226.
143. Прахов Н. А. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1958. 310с. : ил.
144. Резников А. Украинская тема в русской живописи XIX века // Русско-украинские связи в изобразительном искусстве : сб. ст. Киев : Изобраз. искусство и муз. лит., 1956. С. 43–59.
145. Репин И. Далекое близкое. Архип Иванович Куинджи как художник / вступ. ст. К. Чуковского. М. : Искусство, 1964. С. 332–333.
146. Романовский А. Академизм в русской живописи. М. : Белый город, 2005. 416 с. : ил.
147. Роньшин В. 80-е годы XIX века // Русская живопись. История и шедевры. М. : Белый город, 2007. С. 738–859.
148. Рубан В. Образотворче мистецтво: Пейзажний живопис // Історія українського мистецтва : у 5 т. Київ, 2006. Т.4 : Мистецтво XIX століття / ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України ; голов. ред. Г. Скрипник ; ред. В. Рубан. С.472–497.
149. Русская художественная культура второй половины XIX века: Социально-эстетические проблемы. Духовная среда / авт. :

- В. Г. Кисунько, М. Н. Бойко, Л. З. Корабельникова, А. Д. Алексеев, О. М. Фельдман, Г. Ю. Стернин, Е. А. Борисова, Н. А. Евсина. М. : Наука, 1988. 388 с.
150. Русская художественная культура второй половины XIX века: Диалог с Эпохой / отв. ред. Г. Ю. Стернин. М. : Наука, 1996. 336 с.
151. Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира / отв. ред. Г. Ю. Стернин. М. : Наука, 1991. 400 с.
152. Русские художники. Орловский В. Д. URL: <http://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/1123-russkie-hudozhniki-orlovskiy-vd-72-rabot.html> (дата звернення: 12.11. 2018).
153. Русское искусство XVIII – начала XX века из частных собраний Ленинграда : кат. выст. / сост. : Т. Ф. Волошина, Д. А. Градова, В. М. Голод, В. А. Евсеев ; авт. вступ. ст. : Д. А. Градова, В. А. Евсеев. Л. : Худож. РСФСР, 1988. 72 с.: ил.
154. Рыбинский музей-заповедник: Коллекции онлайн. URL: iss.gubmuseum.ru/ (дата звернення: 25.11.2018).
155. Савинов А. Н. Академия художеств и Товарищество передвижных художественных выставок // Проблемы развития русского искусства / Ин-т живописи, скульпт. и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1972. Вып. 2. С. 42–51.
156. Савинова Е. Выставка «Эпоха Александра III» из фондов Музея Академии // ДИ. 2007. №1. С. 37–42.
157. Савицкая Л. Польские живописцы в художественной жизни Киева. Конец XIX – начало XX вв. // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. 2002. № 9. С. 111–116.
158. Савицкая Л. Символизм и В. Котарбинский или к вопросу о пути становления символизма в искусстве Украины // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 1999. Вип. 2–3. С. 142–146.
159. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. Харьков : НТУ «ХПИ», 2003. 468 с. : ил.

160. Савицька Л. Етнографічний живопис України як відображення національного менталітету // Народна творчість та етнографія. 2002. № 3. С. 36–45.
161. Савицька Л. «Пейзажний період» мистецтва України та його проблеми // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 1998. Вип. 3. С. 79–80.
162. Савицька Л. Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2006. 36 с.
163. Сазонова К. К. Орловский В. Д. // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников: вторая половина XIX века : в 2 т. / под. ред. А. И. Леонова. М. : Искусство, 1971. Т. 2. С. 417–422. : ил.
164. Самокиш С. Н. Мемуары / сост. Л. Абраменко. Харьков : Золотые страницы, 2010. 184 с.
165. Сарабьянов Д. В. Образы века: О русской живописи XIX столетия, ее мастерах и их картинах. М. : Молодая гвардия, 1967. 176 с. : ил.
166. Сарабьянов Д. В. Репин и русская живопись второй половины XIX века // Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века : сб. исслед. и публ. / под ред. Е. А. Борисовой, Г. Г. Поспелова, Г. Ю. Стернина. М. : Искусство, 1978. С. 7–17.
167. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М. : Совет. художник, 1980. 262. : илл.
168. Сарабьянов Д. В. Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII – начала XX вв. М. : Искусство – XXI век, 2003. 269 с. : ил.
169. Сергій Васильківський (1854–1917) : альбом. Хмельницький : Галерея, 2006. 144 с. : іл.
170. Сердюк О. Соціально-культурне середовище Києва XIX – початку XX ст. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2007. Вип. 14. С. 239–248.

171. Смирнов Г. М. Н. Воробьев (1787–1855). М. ; Л. : Искусство, 1950. 30 с. : илл.
172. Старк Э. Колыбель русского искусства (Императорская академия художеств). Петроград : Изд. П. П. Сойкина, 1914. 32 с. : ил.
173. Стасов В. В. Избранное: живопись, скульптура, графика : в 2 т. М. ; Л. : Искусство, 1950. Т.1 : Русское искусство. 682 с. : ил.
174. Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М. : Совет. художник, 1984. 296 с. : ил.
175. Сторонний зритель. Фельетон. Художественные заметки // Художественный журнал с приложением Художественного альбома: Ежемесячное издание без предварительной цензуры. СПб, 1881(год первый). Том 2. №11(ноябрь). С. 308–318.
176. Сторчай О. Карпо Трохименко і спогади про Київське художнє училище (публікація архівного документа) // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2008. Число 1 (21). С. 143–157.
177. Сторчай О. В. Мистецька освіта в Київському Університеті (1834–1924) : монографія. Київ : Щек⁰, 2009. 335 с.
178. Татарин А. Талант, підтриманий Шевченком // Образотворче мистецтво. 2009. № 2. С. 18–20.
179. Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899: Письма, документы : в 2-х кн. М. : Искусство, 1987. Кн. 1. 384 с. Кн. 2. С. 385–668 с. : ил.
180. Толстова Л. Иван Селезньов // Музейний провулок. 2007. № 2 (8). С. 46–53.
181. Толстова Л. Листи Миколи Мурашка до Івана Терещенка // Музейний провулок. 2007. № 1 (7). С. 24–29.
182. Толстова Л. Листи Миколи Мурашка до Івана Терещенка // Музейний провулок. 2007. № 2 (8). С. 38–45.

183. Турченко Ю. М. І. Мурашко: нарис про життя, творчість і педагогічну діяльність. Київ : Держ. вид-во образотв. мистець. і муз. л-ри УРСР, 1956. 36 с. : іл.
184. Тэн И. Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. М. : Изобраз. искусство, 1995. 146 с.
185. Український живопис ХІХ – початку ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України : альбом / авт. ст. та упоряд. кат. О. Б. Жбанкова. Хмельницький : Галерея ; Київ : Артанія Нова, 2005. 272 с. : іл.
186. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. М. : Совет. художник, 1986. 304 с. : ил.
187. Фиала В. Русская живопись в собраниях Чехословакии. Л. : Худож. РСФСР, 1974. 152 с. : ил.
188. Филатова Г. Г. Крымский пейзаж из царской коллекции. Художественное собрание музея. Исследования и материалы. Симферополь : Бизнес-информ, 1994. Вып. 1. С. 74–79.
189. Филиппова О. Н. Творчество В. Д. Орловского – представителя плеяды мастеров русской национальной школы пейзажной живописи (1842 – 1914) // Молодий вчений. 2018. №3. С. 501 – 509. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/3/110.pdf>. (дата звернення: 25.01.2019).
190. Філімонова А. Пенсіонерська поїздка пейзажиста Володимира Орловського // Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. 2013. №2 (37). С. 39–44.
191. Філімонова А. Перший київський період життя художника-пейзажиста Володимира Орловського // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ : НАОМА, 2013. Вип. 21. С. 185–190.
192. Філімонова А. Умови професійного становлення художника-пейзажиста В. Д. Орловського // Українська академія мистецтва.

- Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ : НАОМА, 2012. Вип. 19. С. 237–246.
193. Філімонова А. С. Мистецькі освітні заклади Києва другої половини ХІХ ст. // Парадигма пізнання: гуманітарні питання : наук. журн. Київ, 2015. №1(4). С. 121–129.
194. Філімонова А. С. Стилiстичні новації у творчості В. Орловського 1880-1910 років // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. Вип. 4. С. 120–124.
195. Філімонова А. С. Творчість В. Орловського періоду навчання у Петербурзькій академії мистецтв // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ. 2015. Вип. 3. С. 64–67.
196. Філімонова А. С. Творчість пейзажиста Володимира Орловського у 70-ті роки ХІХ століття // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ. 2016. №1. С. 90–99
197. Ханенко Б. Спогади колекціонера. До 160-річчя від дня народження Б. І. Ханенка. Київ : Дзеркало світу, 2008. 160 с. : іл.
198. Художественные новости // Искусство. 1883. №5 (30 января). С. 57.
199. Чалый М. Иван Максимович Сошенко: (Биографический очерк). Киев : Типография В. Давиденка, 1876. 124 с.
200. Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания (1832–1919). М. : Искусство, 1953. 590 с.
201. Членова Л. Барон Іван Ханенко та Перший міський музей у Києві // До 150-річчя від дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : матеріали наук.-практ. конф. Київ : Кий, 1999. С. 31–35.
202. Членова Л. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості. Київ : Артанія-Нова, 2004. 256 с.

203. Шедеври українського живопису : альбом / авт.-упоряд. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво, 2008. 608 с. : іл.
204. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 528 с. : іл.
205. Шпак В. Видатний український художник-реаліст: до 110-річчя В. Д. Орловського // Радянське мистецтво. 1952. 13 серп. С. 4.
206. Шугуров Н. Ф. И. Булгаков. Альбом русской живописи. Картины В. Д. Орловского // Киевская старина. 1889. Т.25. С.658–660.
207. Эфрос А. М. Два века русского искусства. М. : Искусство, 1969. 302 с.
208. Юбилейный справочник Императорской академии художеств 1764–1914 / сост. С. Н. Кондаков. СПб,1915. Ч. I : Историческая. 353с. : ил. Ч. II : Биографическая. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. 458 с. : ил.
209. Яворская Н. Академия художеств и художественное образование на Украине во второй половине ХІХ века / Русско-украинские связи в изобразительном искусстве : сб. ст. Киев : Изобраз. искусство и муз. лит., 1956. С. 60–78.
210. Яворская Н. В. Западноевропейское искусство ХІХ века. М. : Акад. художеств СССР, 1962. 80 с. : ил.
211. Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. М. : Искусство, 1962. 348 с. : ил .

Архівні матеріали

212. Виписки зі статті М. Бурачека про художника О. Мурашка та список художників Києва 1915 р. // ЦДАМЛМ. Ф. 990. оп. 1. спр. 448. арк.4

213. Дарчий напис Т. Шевченка В. Орловському на титулі поеми «Наймичка» // ЦДАМЛМ. Ф. 506. оп. 1. спр. 35. арк.1
214. Спогади Олександри Пимоненко // Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. Ф. 14-2. Од. зб. 48. арк. 47
215. Рукопис статті Я. Затенацького про В. Орловського // ЦДАМЛМ.
Ф. 1123. оп. 2. спр. 15. арк. 23–42

ДОДАТОК А

Статті Філімонової А. С.

в наукових фахових виданнях України

16. Філімонова А. Умови професійного становлення художника-пейзажиста В. Д. Орловського // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ : НАОМА, 2012. Вип. 19. С. 237–246
17. Філімонова А. Перший київський період життя художника-пейзажиста Володимира Орловського // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ : НАОМА, 2013. Вип. 21. С. 185–190
18. Філімонова А. Пенсіонерська поїздка пейзажиста Володимира Орловського // Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. 2013. №2 (37). С. 39–44
19. Філімонова А. С. Творчість В. Орловського періоду навчання у Петербурзькій академії мистецтв // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ. 2015. Вип. 3. С. 64–67
20. Філімонова А. С. Творчість пейзажиста Володимира Орловського у 70-ті роки XIX століття // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ. 2016. №1. С. 90–99
21. Філімонова А. С. Стилiстичні новації у творчості В. Орловського 1880-1910 років // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. Вип. 4. С. 120–124.

Статті у наукових виданнях України,

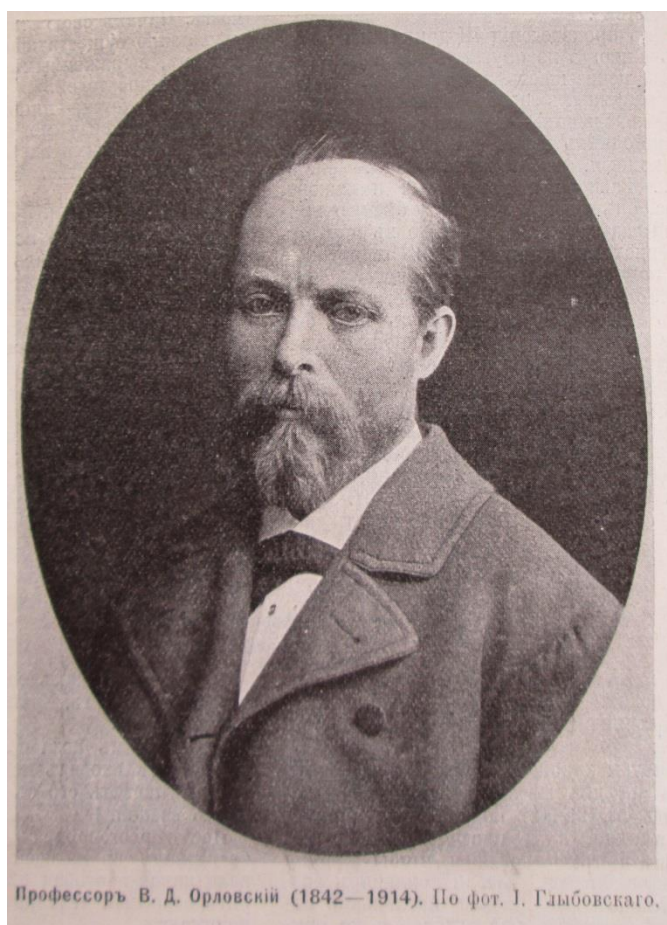
які включені до міжнародних наукометричних баз даних

22. Філімонова А. С. Мистецькі освітні заклади Києва другої половини XIX ст. // Парадигма пізнання: гуманітарні питання : наук. журн. Київ, 2015. №1(4). С. 121–129.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

23. Філімонова А. С. Діяльність В. Орловського на тлі мистецьких подій 70-90-х років XIX століття // Наука і життя: сучасні тенденції, інтеграція у світову наукову думку : матеріали дев'ятої Міжнарод. наук.-практ. інтернет-конф., 23–25 трав. 2013 р. Київ, 2013. С. 42–46.
24. Філімонова А. Участь В. Орловського в процесах становлення художньої освіти у Києві другої половини XIX століття // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XIV Міжнарод. наук.-твор. конф. студентів та аспірантів. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 20–21 берез. 2014 р. Харків, 2014. С. 63–65.
25. Філімонова А. С. Розвиток російського пейзажу другої половини XIX ст. та вияв новаторських досягнень жанру у творчості В. Орловського // Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна : матеріали міжнарод. наук.-практ. конф. Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва, 4 черв. 2014 р. Київ, 2014. С. 154–155.
26. Філімонова А. С. Становлення творчої манери В. Орловського періоду пенсіонерської поїздки в Італію // Актуальні питання сучасної науки : матеріали міжнарод. наук.-практ. конф., 24–25 жовт. 2014 р. Київ, 2014. С. 132–134.
27. Філімонова А. С. Кримські пейзажі у творчості В. Орловського // Другі Платонівські читання : тези доп. Всеукр. наук. конф. Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури, 29 листоп. 2015 р. Київ, 2015. С. 21–22.

28. Філімонова А. С. Мариністика у творчості В. Орловського // Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства : тези і матеріали доп. Всеукр. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури, 22 квіт. 2016 р. Київ, 2016. С. 101.
29. Філімонова А. С. Пейзажі В. Орловського другої половини 1880–1890-х років // Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності : тези і матеріали доп. Всеукр. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури, 25–28 квіт. 2017 р. Київ, 2017. С. 139.
30. Філімонова А. С. Київські краєвиди в живописі В. Орловського. П'яті Платонівські читання : тези доп. п'ятої міжнарод. наук. конф. пам'яті акад. Платона Білецького. Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури, 25 листоп. 2017 р. Київ, 2017. С. 30–31.

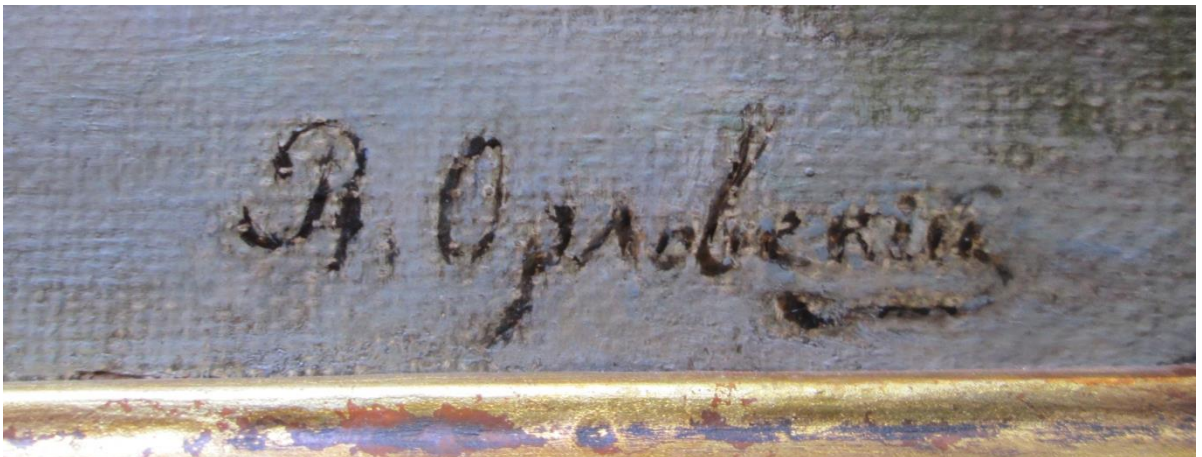


Портрет Володимира Орловського



Дарчий напис Т. Шевченка В. Орловському на титулі поеми
«Наймичка». ЦДАМЛМ. Ф. 990. Оп. 1. Спр. 448. 4 арк.

Приклади підписів В. Орловського на картинах



Сын Дмитрия Св. 78

Вл. Орловский

В. Орловский



В. Орловский

В. Орловский

В. Орловский 1896

В. Орловский



**Список виставок за 1886 – 1916 роки
на яких були представлені твори В. Орловського**

1886

Академічна виставка в залах Імператорської Академії мистецтв

1886/1887

Пересувна академічна виставка. Одеса, Харків

1887

Академічна виставка в залах Імператорської Академії мистецтв

Пересувна виставка Академії мистецтв. Екатеринбург

Виставка картин на користь Олександрівської лікарні. Власність приватних осіб

1888

Академічна виставка в залах Імператорської Академії мистецтв

Виставка художніх творів на користь вдів та сиріт архітекторів
в будівлі Імператорської Академії мистецтв

1888 – 1889

Пересувна виставка Академії мистецтв. Київ

1889

Академічна виставка в залах Імператорської Академії мистецтв

Пересувна виставка Академії мистецтв. Казань

1890

Виставка в Академії мистецтв

1891

Виставка в Академії мистецтв

Виставка в залах Академії наук. На користь Васильострівського відділу
Общества попечения про бідних та хворих дітей

Міжнародна художня виставка в Берліні

Галерея оригінальних творів російського живопису і скульптури
Імператорської Академії мистецтв

1892

Виставка картин старої і нових шкіл в Петербурзі

Виставка картин і художніх творів з приватних зібрань Москви. На користь
постраждалих від неврожаю

1893

Виставка творів зарубіжного та російського живопису з колекцій приватних
власників в залах Московського Товариства поціновувачів мистецтва

1900

VIII виставка картин С.-Петербурзького Товариства художників

1902

Весняна виставка в залах Імператорської Академії мистецтв

1903

Виставка картин та етюдів російських художників

Виставка картин зібрання покійного Сергія Миколайовича Голяшкіна, в
приміщенні Московського товариства поціновувачів мистецтва

1905

Картинна галерея А. П. Руссова. Одеса

1907

9-а осіння виставка картин Санкт-Петербурзького товариства художників

1908

Осіння виставка картин Санкт-Петербурзького товариства художників у
Москві

1910

3-я виставка картин групи художників. Київ. Міський музей

1911

6-а осіння виставка картин. СПб.

1913

Виставка картин приватних колекцій в Строгановському училищі. Москва

1914

V чергова виставка картин «Товариства художників-киян». Київ

Виставка картин, влаштована київським відділом опіки над глухонімими.
Київ

1915

Виставка картин в Імператорському університеті Св. Володимира. Київ

Зібрання Цветковської галереї. Москва

Картини, що належать М. І. Мурашко колекції етюдів, картин, акварелей,
рисуноків. Київ

1916

Виставка картин і творів старовинного мистецтва. Київ

Посмертна виставка картин і етюдів професора В. Д. Орловського в залах
Імператорської академії мистецтв.

Список творів В. Орловського з Національного музею «Київська галерея»,

які були втрачені під час Другої світової війни

1. Гірська гряда. 1869. П., о. 34x84. Зліва внизу авторський підпис:
23.Апр1869 (інв. номери на картині 303, 806, Н-716)
2. Ставок, що заріс. 1881. П., о. 50,5x106. Справа внизу авторський підпис: 1881. В. Орловский (інв. номери на картині 325, У-142, Н-713)
3. Сільська церква. Етюд. 1882. К., о. 11,5x20, 5. Справа внизу авторський підпис: Орловский. Зліва внизу процарапано: 1882 або 1888 (інв. номери на картині 323, У-422, Н-705)
4. Пашня. 1883. П., о. 95x152. Справа внизу авторський підпис:
В. Орловский. 83 (інв. номери на картині 1590, 913, Н-689)
5. Дуби. Галявина. 1893. П., о. 53x35,5. Зліва внизу авторський підпис:
Орловский. 93. (інв. номери на картині 305, У-792, Н-690)
6. Татарська сакля в Криму. П., о. 40,5x46. (інв. номери на картині 358, 805, Н-692)
7. Набережна моря. П., о. 34,5x57,5 (інв. номери на картині 310, 1081, Н - 689)
8. Кримський пейзаж. П., о. 106x115,5. Справа внизу авторський підпис:
Орловский. (інв. номери на картині 1591, 913, Н - 693)
9. На березі моря. Крим. П., о. 36,5x58,5. Справа внизу авторський підпис:
В. Орловский. (інв. номери на картині 304, У- 94, Н - 694)
10. Море. П. на к., о. 26x19. Справа внизу авторський підпис: Орловский.
(інв. номери на картині 320, У- 17, Н - 696)
11. Дніпро біля Києва. П., о. 84x169. Справа внизу авторський підпис:
Орловский. (інв. номери на картині 134, Н - 1278)

12. Цукровий завод Кеніга в Тростянці. П. на к., о. 31x58,5. Зліва внизу авторський підпис: Орловский (інв. номери на картині 1593, 1671, Н-719)
13. Ставок. П. на к., о. 32x46. Справа внизу авторський підпис: В. Орловский. (інв. номери на картині 316, У-34, Н - 701)
14. Українське село біля ставка. П. на к., о. 18x54. Справа внизу авторський підпис: Орловский. (інв. номери на картині 321, У-318, Н - 703)
15. Місток через ставок. П. на к., о. 15,5x20,5. Зліва внизу авторський підпис: Орловский (інв. номери на картині 322, У-531, Н-702)
16. Пейзаж (з тополями і вербами біля річки). П. на к., о. 30,5x38,5. Зліва внизу авторський підпис: Орловский (інв. номери на картині 1594, У-486, Н-715)
17. Пейзаж (з річкою і скелями вдалині). Д., о. 26x37. Справа внизу авторський підпис: В. Орловский (інв. номери на картині 317, У-272, Н - 709)
18. Українське село. П., о. 26,5x55. Зліва внизу авторський підпис: В. Орловский (інв. номери на картині 318, У-1050, Н-704)
19. Поле. П., о. 36x54. (інв. номери на картині 1595, Н-706)
20. Тиха річка. П., о. 62x105. (інв. номери на картині 1972, У-771, Н-720)
21. Верби на березі озера. П. на к., о. 18x40,5. Зліва внизу авторський підпис: Орловский (інв. номери на картині 324, У-519, Н-700)
22. Кам'янистий берег моря (з фігурою людини, що сидить). П., о. 25,5x58,5 (інв. номери на картині 616, 676, Н-714)
23. Берег моря. П. на к., о. 24x31,5. Справа внизу авторський підпис: Орловский (інв. номери на картині 312, У-988, Н – 695, Н – 699)
24. Барки на піску (ремонтують снасті). П., о. 24x37,5. Зліва внизу авторський підпис: В. О. (інв. номери на картині 574, У-966, 15-4-4538)
25. Околиця міста біля ріки. П. на к., о. 24x34. Зліва внизу авторський підпис: Орловский (інв. номери на картині 319, У-625, Н-718)

26. Тиха річка. П., о. 31,5x56. Зліва внизу авторський підпис: Орловский (інв. номери на картині 1267, У-912)
27. Гавань. Д., о. 24,5x37. Справа внизу авторський підпис: Орловский (інв. номери на картині 313, У-353)
28. Морський берег. Сорренто. П. на к., о. 28x41. Зліва внизу авторський підпис: Орловский (інв. номери на картині 314, У-376, Н-697)
29. Берег моря. Неаполь. П., о. 33x41,5 (інв. номери на картині 315, Н-707)

ДОДАТОК В

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Лл. 3. 1. В Алупці. 1964. Полотно, олія. 64,7x40,5. Національний художній музей України
- Лл. 3. 2. Степ. 1864. Картон, олія. 14,8x23,5. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 3. 3. Кримський вид біля Алушти (Околиці Алушти). 1866. Полотно, олія. 82x125. Алупкінський палацово-парковий музей-заповідник
- Лл. 3. 4. Вид на Ай-Петрі. 1867. Полотно, олія. 81x127. Сімферопольський художній музей
- Лл. 3. 5. Вид селища Кокоз. 1868. Полотно, олія. 120x191,5. Державний російський музей
- Лл. 3. 6. Вид селища Кокоз. 1868. Полотно, олія. Приватна колекція
- Лл. 3. 7. Красвид на Південному березі Крима. 1868. Полотно, олія. 120x192. Ростовський обласний музей образотворчих мистецтв
- Лл. 3. 8. Спекотний полудень в південній садибі. 1868. Полотно, олія. 168,7x80. Луганський художній обласний музей
- Лл. 3. 9. Поселення в Криму. 1869. Полотно, олія. 28x41. Приватна колекція
- Лл. 3. 10. Кримський літній пейзаж. 1870. Полотно, олія
- Лл. 3. 11. В Алушті. 1870. Полотно, олія. 94,5x150,3. Державна Третьяковська галерея
- Лл. 3. 12. Пейзаж. 1870. Полотно на картоні, олія. 19,5x41. Національний художній музей України.
- Лл. 3. 13. Вид у Версуа на березі Женевського озера. 1870. Полотно на картоні, олія. 20x39. Приватна колекція
- Лл. 3. 14. . Італійський пейзаж. 1870. Полотно, олія. 35,5x63. Національний художній музей України
- Лл. 3. 15 Дім біля моря. 1871. 34x87,5. Полотно, олія. Приватна колекція

- Лл. 3. 16. Італійське подвір'я. 1872. Полотно, олія. 37,5x61,3. Приватна колекція
- Лл. 3. 17. Морський берег (Італія). 1870-ті. Дерево, олія. 30,5x40,7. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 3. 18. Вільно. За містом (За містом. Італія). 1873. Полотно, олія. 39,3x82,8. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 3. 19. Лл. 3. 20 . Фото собору костела Святих Апостолів Філіпа та Якова у Вільно. Листівка з колекції Відділу образотворчого мистецтва НБУВ. 1901.
- Лл. 3. 20. Вид в околицях Вільно. 1873. Полотно, олія. 95x183. Приватна колекція.
- Лл. 3. 21. Порто д'Анціо. Перед грозою. 1873. Полотно на картоні, олія. 53,7 x 107. Приватна колекція.
- Лл. 3. 22. Літній пейзаж 1874. Полотно, олія. Приватна колекція.
- Лл. 3. 23. Біля Дніпра. 1874. Полотно, олія.
- Лл. 3. 24. Лісова галявина. Етюд. 1874. Полотно на картоні, олія. 19x41,5. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 3. 25. В Італії. 1876. Полотно, олія. 38,5 x 63,5. Державна Третьяковська галерея
- Лл. 3. 26. Місто Поццуолі біля Неаполя. 1876. Полотно, олія. 39,5 x 65. Державна Третьяковська галерея
- Лл. 27. Місто на березі моря. Середина 1870-х р. Полотно, олія. 35 x 62. Державна Третьяковська галерея
- Лл. 3. 28. Рибалки. 1877. Полотно, олія. 63x100. Національний художній музей України
- Лл. 3. 29. Річка. Осінь (Ставок, що заріс, восени). 1878. Полотно на картоні, олія. 29,2x60,9. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 3. 30. Сінокіс. 1878. Полотно, олія. 32,5 x 58. Національний художній музей України
- Лл. 3. 31. Сінокіс біля озера. 1878. Полотно, олія. 24 x 59. Приватна колекція
- Лл. 3. 32. Хліба зріють. Середина 70-х р. Приватна колекція.

- Лл. 3. 33. Косарі. 1878. Полотно, олія. 57 x 107. Іркутський обласний художній музей ім. В. П. Сукачова
- Лл. 3. 34. Г. Мясоєдов. Страдная пора (Косарі). 1887. Полотно, олія. 179x275. Державний російський музей
- Лл. 3. 35. Затока. 1878. Полотно на картоні, олія. 31x 58,5. Приватна колекція.
- Лл. 3. 36. Село. 1879. Полотно на картоні, олія. 37x60. Національний художній музей України
- Лл. 3. 37. У парку. Друга половина 1870-х рр. Полотно, олія. 44x49,7. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 3. 38. Хлопчик, що лежить (Хлопчик на тлі полотна). Етюд. Кінець 1870-х рр. Полотно на картоні, олія. 14,7x20,2. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 3. 39. Хата. 1880. Полотно на картоні, олія. 29x39. Національний художній музей України
- Лл. 3. 40. Дорога. 1881. Полотно, олія. 39x71. Нижегородський обласний музей
- Лл. 3. 41. В грабовому лісі. 1881. Полотно, олія. 173x139,5. Національний художній музей України
- Лл. 3. 42. Озеро в Гатчинському парку. 1881. Полотно, олія. 143 x 89. Гатчинський палац-музей
- Лл. 3. 43. Пейзаж з гірським джерелом. 1881. Полотно, олія. 141x111. Запорізький художній музей.
- Лл. 3. 44. Кисловодськ. 1883. Полотно, олія. 126,8 x 109. Меморіальний музей-садиба художника М. А. Ярошенка, Кисловодськ.
- Лл.3.45.Дніпро. 1882. Полотно, олія. 52 x 160, 5. Таганрогська картинна галерея.
- Лл. 3. 46. Жнива. 1882. Полотно, олія. 62x100. Національний художній музей України
- Лл. 3. 47. Літній день 1884. Полотно, олія. 73,3 x 111,3. Ярославський художній музей

- Лл. 3. 48. Над Дніпром. 1884. Полотно, олія. 80x174. Одеський художній музей
- Лл. 3. 49. У степу. 1884. Полотно, олія. 152,5x125. Харківський художній музей
- Лл. 3. 50. На березі моря. 1884. Полотно, олія. 142x111,6. Харківський художній музей
- Лл. 3. 51. Грозові хмари. 1884. Полотно, олія. 125,5 x 80,5. Приватна колекція.
- Лл. 3. 52. Італійський мотив. Вид на острів Капрі. 1885. Полотно на картоні, олія. 37,5 x 56,4. Приватна колекція.
- Лл. 3. 53. Італійський пейзаж. 1886. Полотно, олія. 41,5 x 61,5. Приватна колекція.
- Лл. 3. 54. Пейзаж з річкою 1880-ті. Полотно, олія. 16,5 x 35. Приватна колекція.
- Лл. 3. 55. Висохла річка. 1880-ті. Полотно, олія. 26 x 60. Приватна колекція.
- Лл. 4. 56. Рибалка. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 39,5x29,8. Національний художній музей України
- Лл. 4. 57. Гурзуф (Вид на Ялту). 1880-ті. Полотно, олія. 31x63. Національний художній музей України
- Лл. 4. 58. Вид на Гурзуф і Аю-Даг. 1880-ті. Полотно, олія. 41,5x55,5. Приватна колекція
- Лл. 4. 59. Хати в літній день. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 34x37. Національний художній музей України
- Лл. 4. 60. Затишшя. 1890. Полотно, олія. 117,5x107. Національний художній музей України
- Лл. 4. 61. Пейзаж. 1907. Полотно, олія. 77x169. Національний художній музей України
- Лл. 4. 62. Пейзаж з гаєм. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 31x49. Національний художній музей України
- Лл. 4. 63. Пейзаж з дорогою. Етюд. Полотно на картоні, олія. 24,5x36,5. Національний художній музей України

- Лл. 4. 64. Річка Ірпінь. Полотно, олія. 16,5x28,3. Національний художній музей України
- Лл. 4. 65. Алея. Етюд. Дерево, олія. 23,3x29,1. Національний художній музей України
- Лл. 4. 66. Поселення в горах. 1866. Полотно, олія. 80x125. Приватне зібрання
- Лл. 4. 67. Тарантас. Папір, графітний олівець. 18,6x25,8. Національний художній музей України
- Лл. 4. 68. Набережна. Ілюстрація з журналу «Лукомор'є». 1916. №46
- Лл. 4. 69. На березі моря. Папір, графітний олівець. 11,9x20,1. Національний художній музей України
- Лл. 4. 70. Лопухи. [1880-ті]. Папір, графітний олівець. 33x50. Національний художній музей України
- Лл. 4. 71. Врожай (Жито). 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 20x56,5. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 4. 72. Хутор (Хата під грабовим лісом). 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 27,7x37,7. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 4. 73. Річка, що заросла (Вода й ліс після дощу). Сер. 1880-х. Полотно на картоні, олія. 16,3x35,2. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 4. 74. Море. 1900-ті. Картон, олія. 23,5x24. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 4. 75. Після заходу сонця. 1900-ті. Полотно на картоні, олія. 18,5x21,5. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 4. 76. Біля моря. Етюд. 1900-ті. Картон, олія. 21x24. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького
- Лл. 4. 77. Захід сонця. 1880-ті. Дерево, олія. 17,5x47,5. Приватна колекція
- Лл. 4. 78. Вечір. Польова дорога. 1880-ті. Полотно, олія. 40,2x80,2. Приватна колекція
- Лл. 4. 79. Вечір в полях. Повернення в село. 1880-ті. Полотно, олія. 61,7x98,5. Приватна колекція

- Лл. 4. 80. Захід сонця. 1870-ті. [1880-ті]. Полотно, олія. 40x79.
Дніпропетровський художній музей
- Лл. 4. 81. Фрагмент картини «Захід сонця». Дніпропетровський художній музей
- Лл. 4. 82. Озеро, що заросло. 1890-ті. Полотно, олія. 29,5x32,5.
Дніпропетровський художній музей
- Лл. 4. 83. Село. 1910-ті. Полотно, олія. 30,5x44. Дніпропетровський художній музей
- Лл. 4. 84. Пейзаж. Етюд. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 25,5x50.
Національний музей ім. Т. Г. Шевченка
- Лл. 4. 85. Фрагмент картини «Пейзаж». Національний музей ім. Т. Г. Шевченка
- Лл. 4. 86. Над Дніпром. 1886. Полотно, олія. 38x62. Херсонський обласний художній музей
- Лл. 4. 87. Жовтень. Ясний день. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 35x53.
Херсонський обласний художній музей
- Лл. 4. 88. Паводок. 1880-ті. Полотно, олія. 83x139. Харківський художній музей
- Лл. 4. 89. Дніпровські далі. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 29x62.
Полтавський художній музей ім. М. А. Ярошенка
- Лл. 4. 90. Двое подорожніх, що йдуть до селища в долині. 1880-ті. Полотно, олія. 28,6x72,4. Приватна колекція
- Лл. 4. 91. Фрагмент картини «Двое подорожніх, що йдуть до селища в долині»
- Лл. 4. 92. Сонячний день у лісі. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 40,6 x 30,5.
Приватна колекція.
- Лл. 4.93. Вид з Царського саду на Поділ. 1887. Полотно, олія. 88x141.
Приватна колекція
- Лл. 4. 94. Нижній Новгород (Вид на урвище Кожем'яки та Воздвиженську церкву в Києві). 1880-ті. Полотно, олія. 37x52,5. Рибінський історико-архітектурний і художній музей-заповідник

- Лл. 4. 95. Паннемакер. Історичне урочище Кожем'яки. 1888. Гравюра з рис.
І. С. Панова. 14,6x21,6
- Лл. 4. 96. Дерево в степу. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 58,5x46,8.
Приватна колекція
- Лл. 4. 97. Сонячний день. Путівець. 1890-ті. Полотно, олія. 35,5x44. Приватна
колекція
- Лл. 4. 98. Весняний пейзаж. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 24,3x36,5.
Приватна колекція
- Лл. 4. 99. Кущі бузку, що квітуть. Полотно на картоні, олія. 36,5x25.
Бердянський художній музей
- Лл. 4. 100. Захід сонця над річкою 1890. Полотно, олія. Приватна колекція.
- Лл. 4. 101. Млин на галявині лісу. 1887. Полотно, олія. 92,5x142,5. Приватна
колекція
- Лл. 4. 102. В лугових заростях. 1890. Полотно, олія. 110x121. Іркутський
художній музей ім. В. П. Сукачова
- Лл. 4. 103. Річка. 1890-ті. Дерево, олія. 19,7x28,7. Алупкінський палацово-
парковий музей-заповідник
- Лл. 4. 104. Ставок, що заріс. 1892. Полотно, олія. 44,5x33,5. Приватна колекція
- Лл. 4. 105. Мілина. 1890-ті. Полотно, олія. 101,7 x 133. Окружна художня
галерея. Ханти-Мансійськ.
- Лл. 4. 106. Кримський берег. 1890. Полотно, олія. Приватна колекція.
- Лл. 4. 107. Похмурий день. 1889. Полотно, олія. 95x84. Приватна колекція
- Лл. 4. 108. Море. Пароплав. 1897. Полотно, олія. 45,5x36,5. Приватна колекція
- Лл. 4. 109. Морський пейзаж. 1880-ті. Полотно, олія. Приватна колекція.
- Лл. 4. 110. Діти на березі моря. 1887. Полотно, олія. 83x141. Вологодська
обласна картина галерея
- Лл. 4. 111. Берег моря біля Судака. 1889. Полотно, олія. 87,5x140,5.
Державний Російський музей
- Лл. 4. 112. Баркас, який віднесло. 1887. Полотно, олія. 116x101,5. Приватна
колекція

- Лл. 4. 113. Вечір. Вітрильники на морі. [1888]. Полотно на картоні, олія. 22,4x33,3. Приватна колекція
- Лл. 4. 114. Вид на море в місячну ніч. [1888]. Картон, олія. 21x32. Державний Російський музей
- Лл. 4. 115. Захід сонця. 1896. Дерево, олія. 40x27. Приватна колекція
- Лл. 4. 116. Схід сонця в Малоросії. 1890-ті. Полотно, олія. 108x80. Приватна колекція
- Лл. 4. 117. Зима. Путівець біля млина. 1890-ті. Полотно, олія. 118x108. Приватна колекція
- Лл. 4. 118. Зима. 1900. Полотно, олія. 102x130. Приватна колекція
- Лл. 4. 119. Захід сонця. Туман. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 19,6x11,6. Приватна колекція
- Лл. 4. 120. У полі. 1890. Полотно, олія. Приватна колекція.
- Лл. 4. 121. Далі за річкою. Літній день. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 26,5 x 37. Приватна колекція
- Лл. 4. 122. Далі. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 18x57. Приватна колекція
- Лл. 4. 123. Після жнив. 1890-ті. Дерево, олія. 23 x 37,5. Приватна колекція
- Лл. 4. 124. Селяни біля хутора. 1900. Полотно, олія. Приватна колекція
- Лл. 4. 125. Монастир. 1880-ті. Дерево, олія. 17x31. Приватна колекція
- Лл. 4. 126. Містечко в Малоросії. 1880-ті. Полотно, олія. 41x67. Приватна колекція
- Лл. 4. 127. Сільський вид. 1897. Дерево, олія. 17,2x47,6. Приватна колекція
- Лл. 4. 128. Околиця міста. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 23x49. Приватна колекція
- Лл. 4. 129. На водопої. 1910-ті. Полотно, олія. Приватна колекція.
- Лл. 4. 130. Літній пейзаж. 1910-ті. Полотно на картоні, олія. 23x36. Приватна колекція. Останній етюд В. Орловського
- Лл. 4. 131. На возу. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 19,4x28. Національний художній музей України

- Лл. 4. 132. Коні, що лежать. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 28x19. Національний художній музей України
- Лл. 4. 133. Двоє коней, запряжених у віз. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 17,5x26,7. Національний художній музей України
- Лл. 4. 134. Розпряжені коні. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 17x27,3. Національний художній музей України
- Лл. 4. 135. Коні біля годівниці. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 17,5x27. Національний художній музей України
- Лл. 4. 136. Коні біля возу. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 11,6x20,6. Національний художній музей України
- Лл. 4. 137. Біля сараю. Папір, графітний олівець. 19x28. Національний художній музей України
- Лл. 4. 138. Сільський пейзаж. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 25x48,9. Національний художній музей України



Іл 3.1. В Алуці. 1864. Полотно, олія. 64,7x40,5.
Національний художній музей України



Іл. 3. 2. Степ. 1864. Картон, олія. 14,8х23,5.
Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



Іл. 3. 3. Кримський вид біля Алушти (Околиці Алушти). 1866. Полотно, олія.
82х125. Алупкінський палацово-парковий музей-заповідник



Іл. 3. 4. Вид на Ай-Петрі. 1867. Полотно, олія. 81x127.
Сімферопольський художній музей



Іл. 3. 5. Вид селища Кокоз. 1868. Полотно, олія. 120x191,5. Державний
російський музей



Іл. 3. 6. Вид селища Кокоз. 1868. Полотно, олія. Приватна колекція



Іл. 3. 7. Краєвид на Південному березі Крима. 1868. Полотно, олія. 120x192.
Ростовський обласний музей образотворчих мистецтв



Іл. 3. 8. Спекотний полудень в південній садибі. 1868. Полотно, олія.
168,7x80. Луганський художній обласний музей



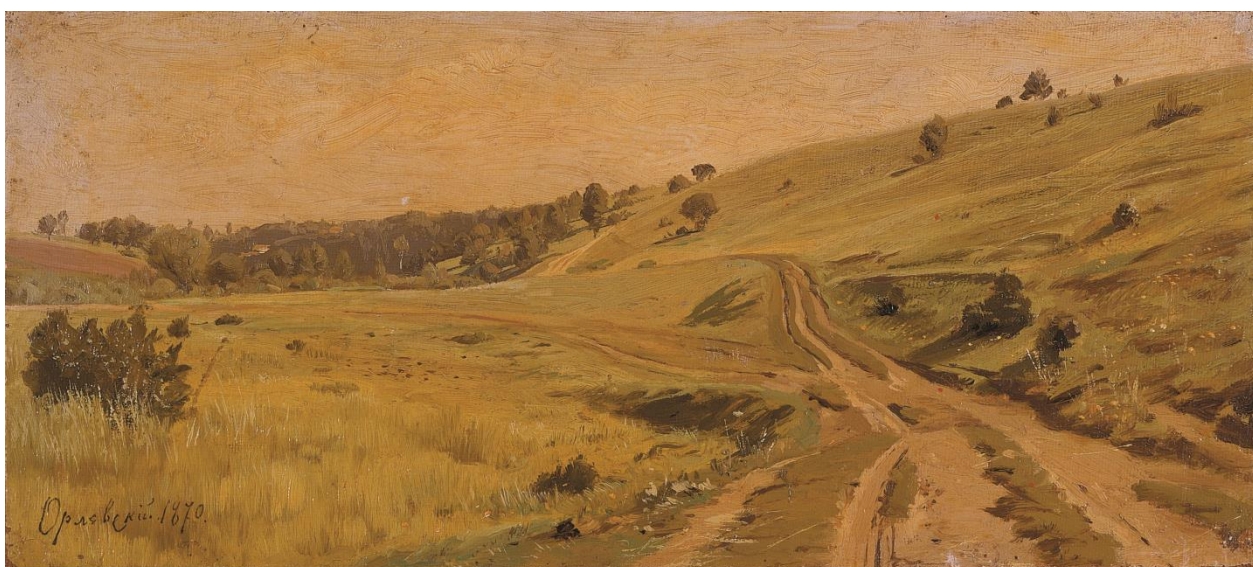
Іл. 3. 9. Поселення в Криму. 1869. Полотно, олія. 28х41.
Приватна колекція



Іл. 3. 10. Кримський літній пейзаж. 1870. Полотно, олія



Іл. 3. 11. В Алушті. 1870. Полотно, олія. 94,5х150,3.
Державна Третьяковська галерея



Іл. 3. 12. Пейзаж. 1870. Полотно на картоні, олія. 19,5х41. Національний
художній музей України.



Іл. 3. 13. Вид у Версуа на березі Женевського озера. 1870.
Полотно на картоні, олія. 20х39. Приватна колекція



Іл. 3. 14. Італійський пейзаж. 1870. Полотно, олія. 35,5х63.
Національний художній музей України



Іл. 3. 15. Дім біля моря. 1871. 34х87,5. Полотно, олія. Приватна колекція



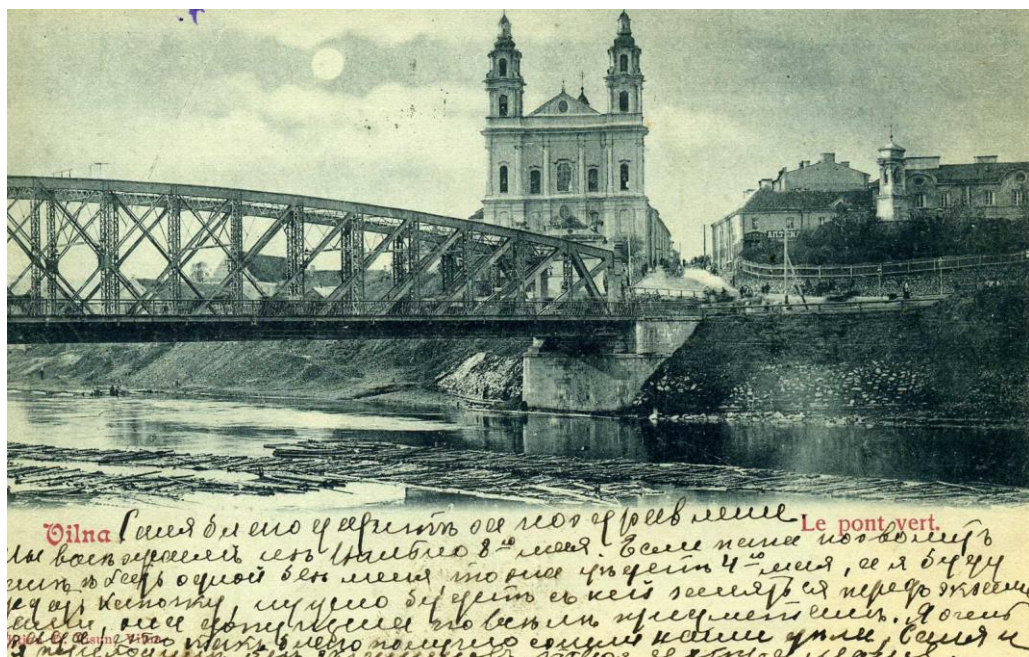
Іл. 3. 16. Італійське подвір'я. 1872. Полотно, олія. 37,5х61,3. Приватна колекція



Іл. 3. 17. Морський берег (Італія). 1870-ті. Дерево, олія. 30,5х40,7. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



Іл. 3. 18. Вільно. За містом (За містом. Італія). 1873. Полотно, олія.
39,3x82,8. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



Іл. 3. 19. Фото собору костела Святих Апостолів Філіпа та Якова у Вільно.
Листівка з колекції Відділу образотворчого мистецтва НБУВ. 1901.



Іл. 3. 20. Вид в околицях Вільно. 1873. Полотно, олія. 95x183. Приватна колекція.



Іл. 3. 21. Порто д'Анціо. Перед грозою. 1873. Полотно на картоні, олія. 53,7 x 107. Приватна колекція.



Іл. 3. 22. Літній пейзаж 1874. Полотно, олія. Приватна колекція.



Іл. 3. 23. Біля Дніпра. 1874. Полотно, олія.



Іл. 3. 24. Лісова галявина. Етюд. 1874. Полотно на картоні, олія.
19x41,5. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



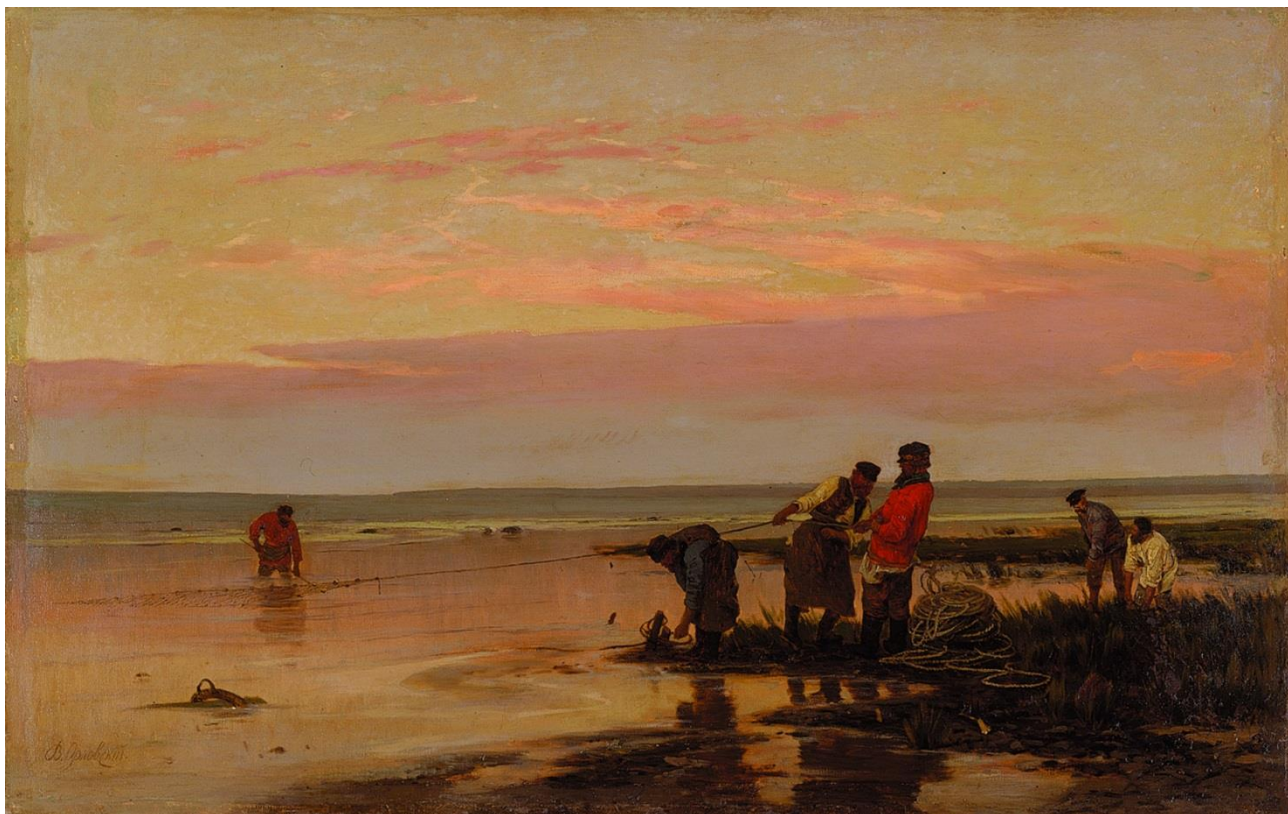
Іл. 3. 25. В Італії. 1876. Полотно, олія. 38,5 x 63,5.
Державна Третяковська галерея



Іл. 3. 26. Місто Поццуолі біля Неаполя. 1876. Полотно, олія. 39,5 х 65.
Державна Третьяковська галерея



Іл. 3. 27. Місто на березі моря. Середина 1870-х р. Полотно, олія.
35 х 62. Державна Третьяковська галерея



Іл. 3. 28. Рибалки. 1877. Полотно, олія. 63х100.
Національний художній музей України



Іл. 3. 29. Річка. Осінь (Ставок, що заріс, восени). 1878. Полотно на картоні,
олія. 29,2х60,9. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



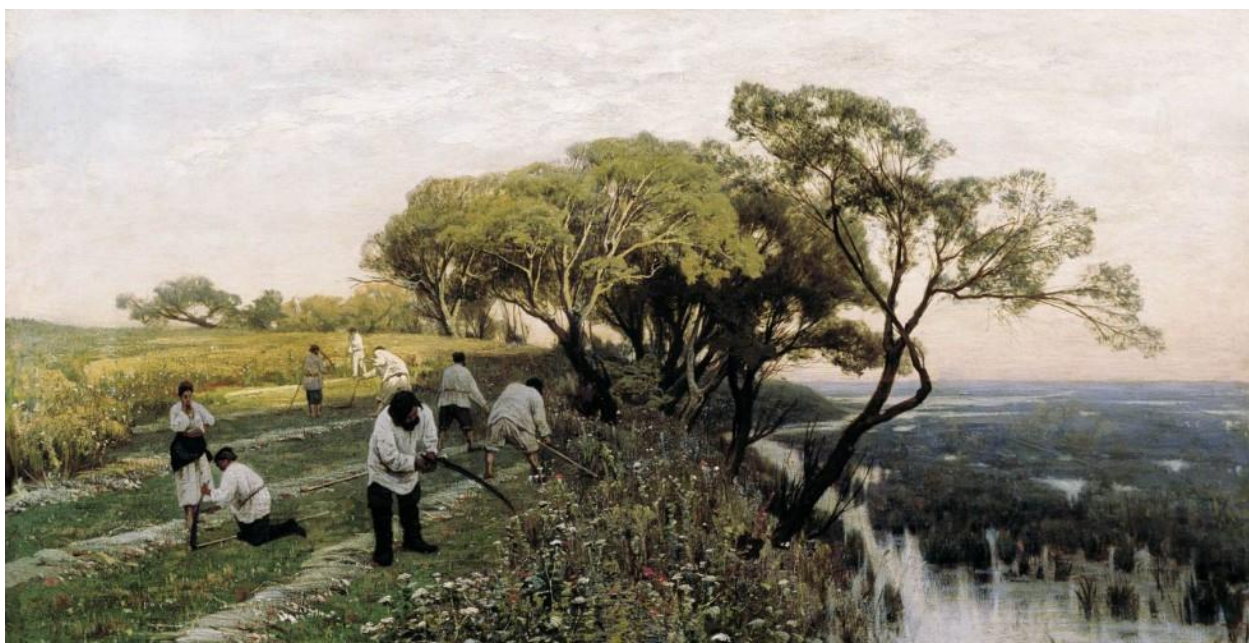
Іл. 3. 30. Сінокіс. 1878. Полотно, олія. 32,5 x 58.
Національний художній музей України



Іл. 3. 31. Сінокіс біля озера. 1878. Полотно, олія. 24 x 59. Приватна колекція



Іл. 3. 32. Хліба зріють. Середина 70-х р. Приватна колекція.



Іл. 3. 33. Косарі. 1878. Полотно, олія. 57 x 107. Іркутський обласний художній музей ім. В. П. Сукачова



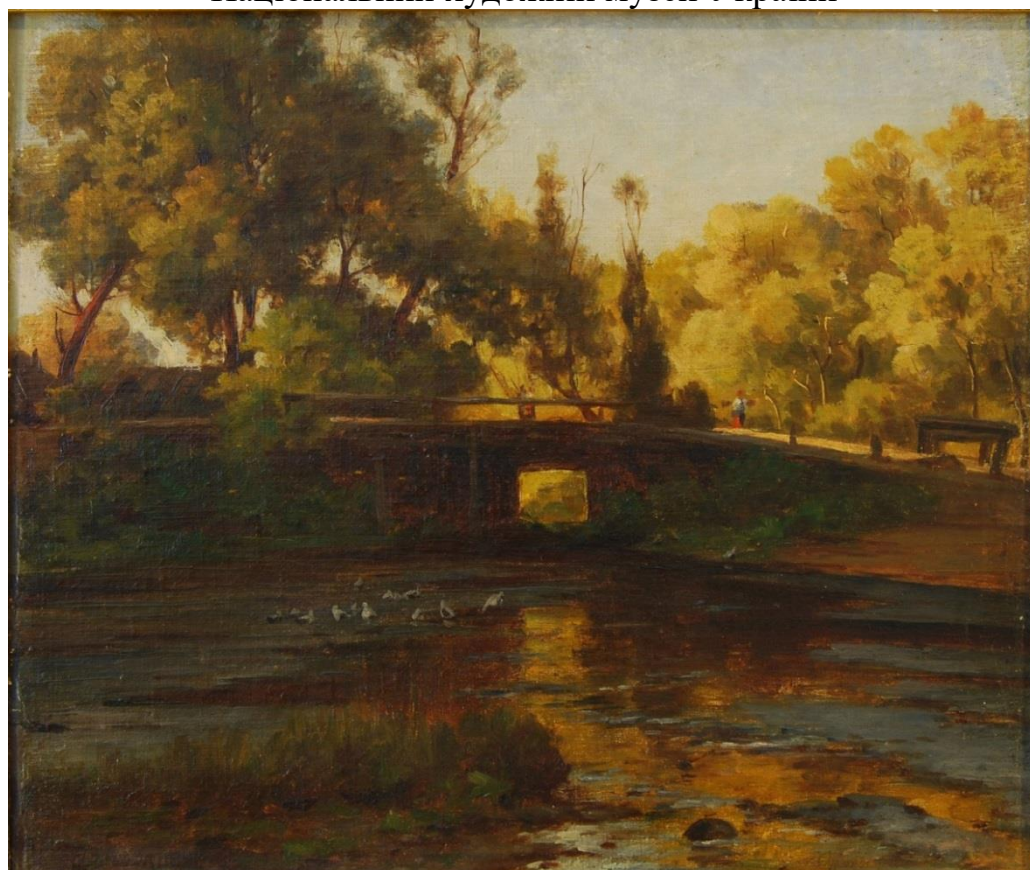
Іл. 3. 34. Г. Мясоедов. Страдная пора (Косарі). 1887. Полотно, олія. 179х275.
Державний російський музей



Іл. 3. 35. Залив. 1878. Полотно на картоні, олія. 31х 58,5.
Приватна колекція.



Іл. 3. 36. Село. 1879. Полотно на картоні, олія. 37х60.
Національний художній музей України



Іл. 3. 37. У парку. Друга половина 1870-х рр. Полотно, олія. 44х49,7.
Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



Іл. 3. 38. Хлопчик, що лежить (Хлопчик на тлі полотна). Етюд.
Кінець 1870-х рр. Полотно на картоні, олія. 14,7x20,2.
Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



Іл. 3. 39. Хата. 1880. Полотно на картоні, олія. 29x39. Національний художній
музей України



Іл. 3. 40. Дорога. 1881. Полотно, олія. 39х71. Нижегородський обласний музей



Іл. 3. 41. В грабовому лісі. 1881. Полотно, олія. 173x139,5.
Національний художній музей України



Іл. 3. 42. Озеро в Гатчинському парку. 1881. Полотно, олія.
143 x 89. Гатчинський палац-музей



Іл. 3. 43. Пейзаж з гірським джерелом. 1881. Полотно, олія.
141x111. Запорізький художній музей.



Іл. 3. 44. Кисловодськ. 1883. Полотно, олія. 126,8 x 109.
Меморіальний музей-садиба художника М. А. Ярошенка, Кисловодськ.



Іл. 3. 45. Дніпро. 1882. Полотно, олія. 52 х 160, 5.
Таганрозька картинна галерея.



Іл. 3. 46. Жнива. 1882. Полотно, олія. 62х100.
Національний художній музей України



Іл. 3. 47. Літній день 1884. Полотно, олія. 73,3 x 111,3.
Ярославський художній музей



Іл. 3. 48. Над Дніпром. 1884. Полотно, олія. 80x174. Одеський художній музей



Іл. 3. 49. У степу. 1884. Полотно, олія. 152,5x125.
Харківський художній музей



Іл. 3. 50. На березі моря. 1884. Полотно, олія. 142x111,6.
Харківський художній музей



Іл. 3. 51. Грозові хмари. 1884. Полотно, олія. 125,5 x 80,5.
Приватна колекція.



Іл. 3. 52. Італійський мотив. Вид на острів Капрі. 1885.
Полотно на картоні, олія. 37,5 x 56,4. Приватна колекція.



Іл. 3. 53. Італійський пейзаж. 1886. Полотно, олія. 41,5 x 61,5.
Приватна колекція.



Іл. 3. 54. Пейзаж з річкою 1880-ті. Полотно, олія. 16,5 x 35. Приватна колекція.



Іл. 3. 55. Висохла річка. 1880-ті. Полотно, олія. 26 x 60. Приватна колекція.



Іл. 4. 56. Рибалка. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 39,5x29,8.
Національний художній музей України



Іл. 4. 57. Гурзуф (Вид на Ялту). 1880-ті. Полотно, олія. 31х63.
Національний художній музей України



Іл. 4. 58. Вид на Гурзуф і Аю-Даг. 1880-ті. Полотно, олія. 41,5х55,5.
Приватна колекція



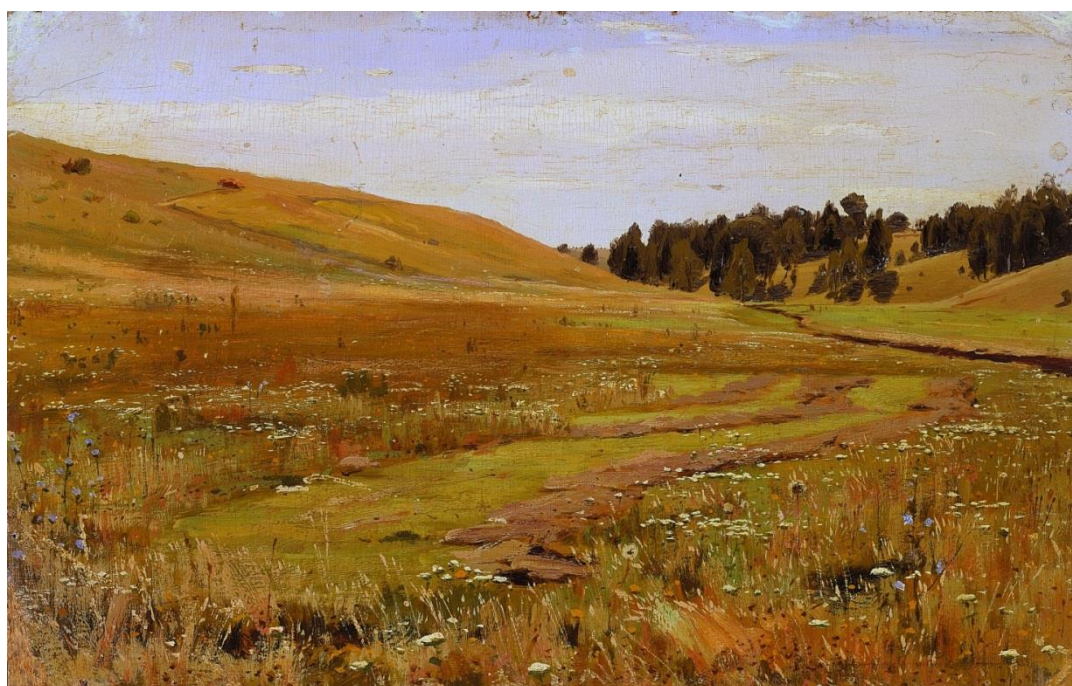
Іл. 4. 59. Хати в літній день. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 34х37.
Національний художній музей України



Іл. 4. 60. Затишшя. 1890. Полотно, олія. 117,5x107.
Національний художній музей України



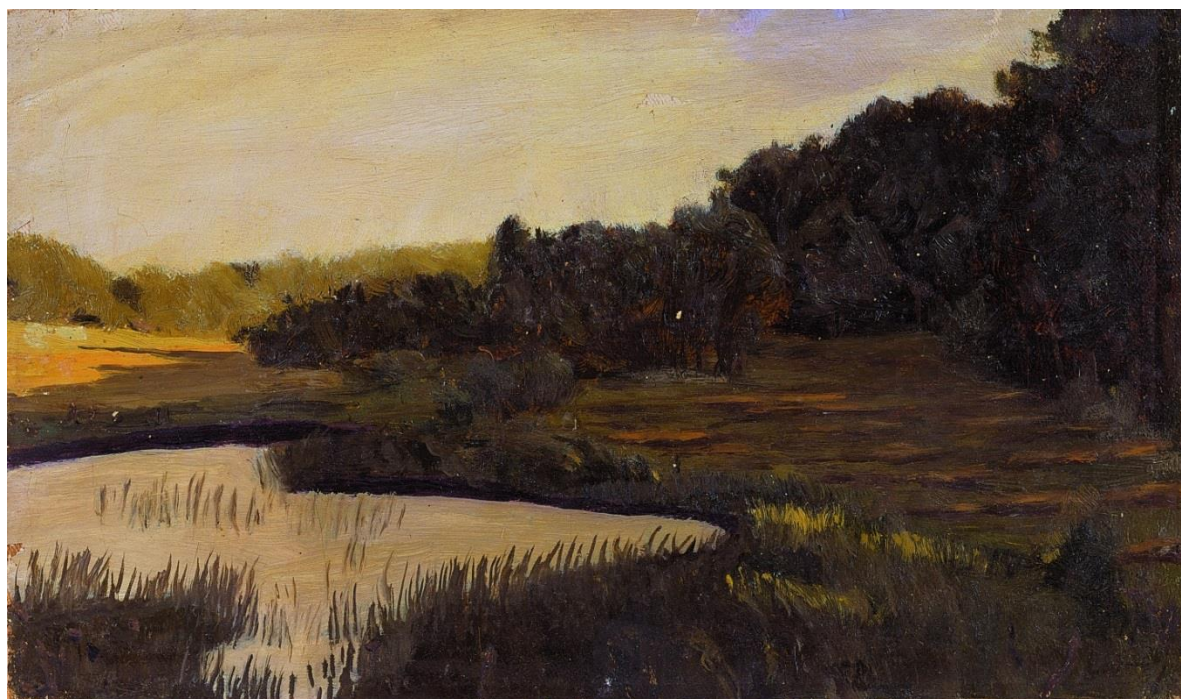
Іл. 4. 61. Пейзаж. 1907. Полотно, олія. 77х169.
Національний художній музей України



Іл. 4. 62. Пейзаж з гаєм. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 31х49.
Національний художній музей України



Іл. 4. 63. Пейзаж з дорогою. Етюд. Полотно на картоні, олія. 24,5х36,5.
Національний художній музей України



Іл. 4. 64. Річка Ірпінь. Полотно, олія. 16,5х28,3.
Національний художній музей України



Іл. 4. 65. Аля. Етюд. Дерево, олія. 23,3x29,1.
Національний художній музей України



Іл. 4. 66 . Поселення в горах. 1866. Полотно, олія. 80x125. Приватне зібрання



Іл. 4. 67. Тарантас. Папір, графітний олівець. 18,6x25,8.
Національний художній музей України



Іл. 4. 68. Набережна. Ілюстрація з журналу «Лукомор'є». 1916. №46



Іл. 4. 69. На березі моря. Папір, графітний олівець. 11,9x20,1.
Національний художній музей України



Іл. 4. 70. Лопухи. [1880-ті]. Папір, графітний олівець. 33x50.
Національний художній музей України



Іл. 4. 71. Врожай (Жито). 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 20x56,5.
Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



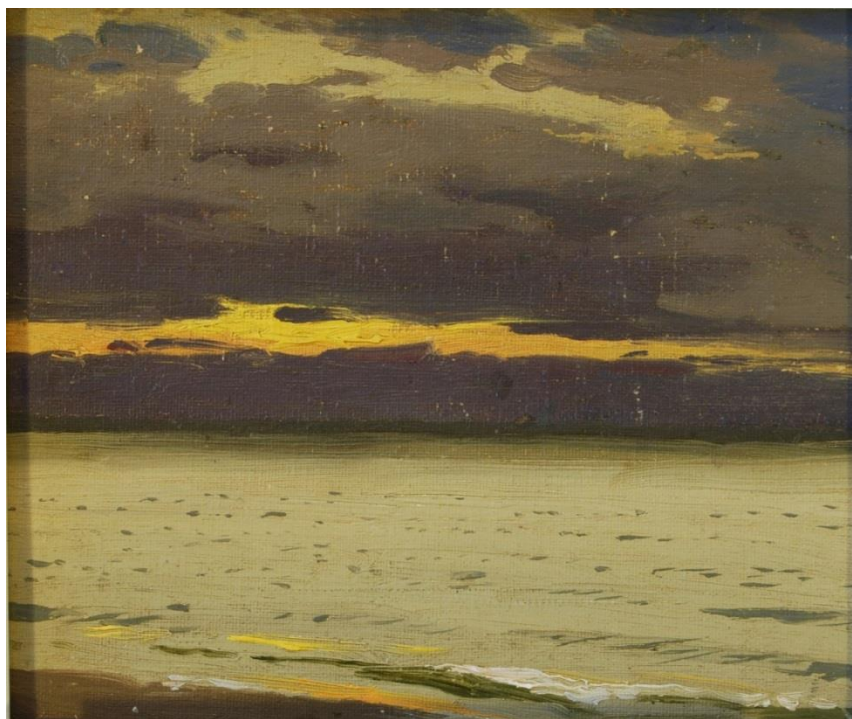
Іл. 4. 72. Хутір (Хата під грабовим лісом). 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 27,7x37,7. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



Іл. 4. 73. Річка, що заросла (Вода й ліс після дощу). Сер. 1880-х. Полотно на картоні, олія. 16,3x35,2. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



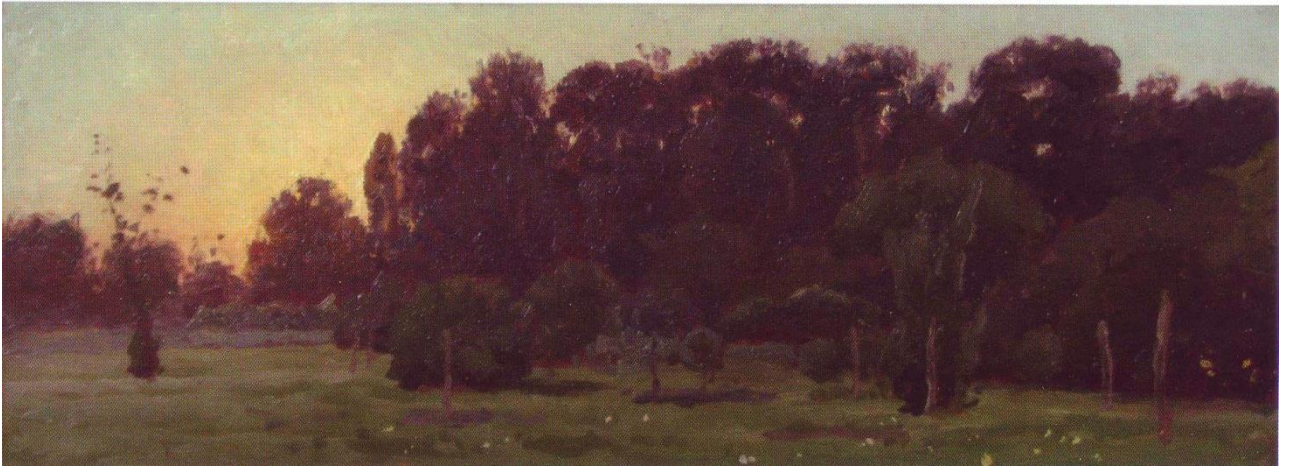
Іл. 4. 74. Море. Етюд. 1900-ті. Картон, олія. 23,5x24.
Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



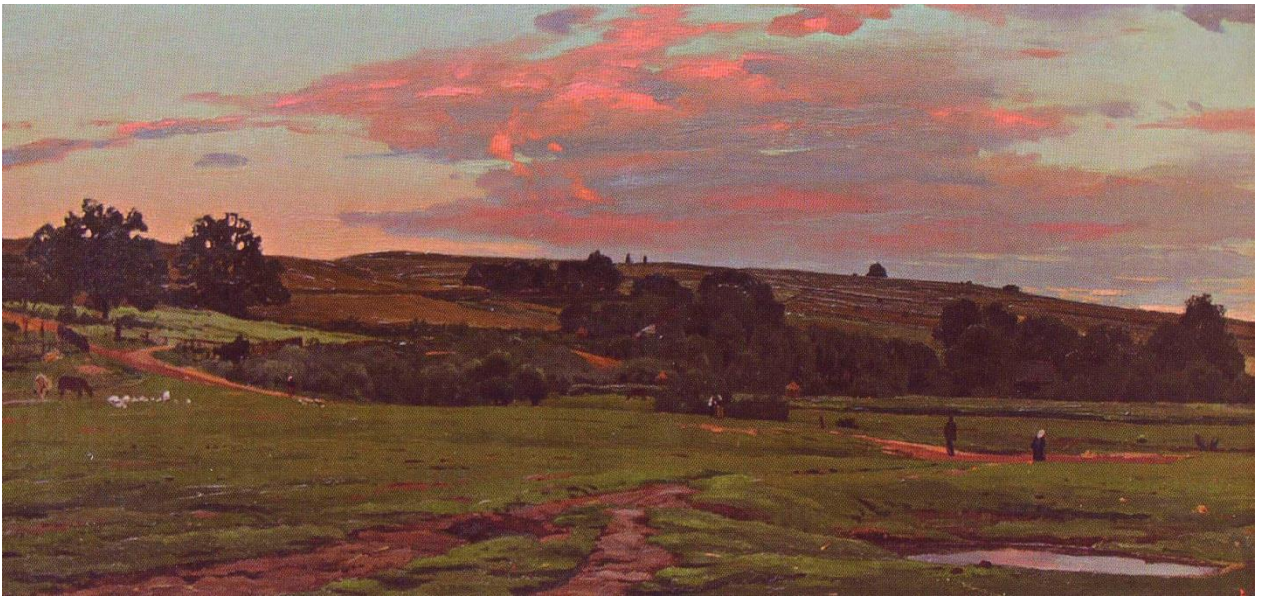
Іл. 4. 75. Після заходу сонця. Етюд. 1900-ті. Полотно на картоні,
олія. 18,5x21,5. Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



Іл. 4. 76. Біля моря. Етюд. 1900-ті. Картон, олія. 21x24.
Сумський художній музей ім. Н. Х. Онацького



Іл. 4. 77. Захід сонця. 1880-ті. Дерево, олія. 17,5x47,5. Приватна колекція



Іл. 4. 78. Вечір. Просілка дорога. 1880-ті. Полотно, олія. 40,2x80,2.
Приватна колекція



Іл. 4. 79. Вечір в полях. Повернення в село. 1880-ті.
Полотно, олія. 61,7х98,5. Приватна колекція



Іл. 4. 80. Захід сонця. 1870-ті. [1880-ті]. Полотно, олія. 40х79.
Дніпропетровський художній музей



Іл. 4. 81. Фрагмент картини «Захід сонця». Дніпропетровський художній музей



Іл. 4. 82. Озеро, що заросло. 1890-ті. Полотно, олія. 29,5х32,5.
Дніпропетровський художній музей



Іл. 4. 83. Село. 1910-ті. Полотно, олія. 30,5х44.
Дніпропетровський художній музей



Гл. 4. 84. Пейзаж. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 25,5х50. Національний музей ім. Т. Г. Шевченка



Гл. 4. 85. Фрагмент картини «Пейзаж». Національний музей ім. Т. Г. Шевченка



Іл. 4. 86. Над Дніпром. 1886. Полотно, олія. 38х62.
Херсонський обласний художній музей



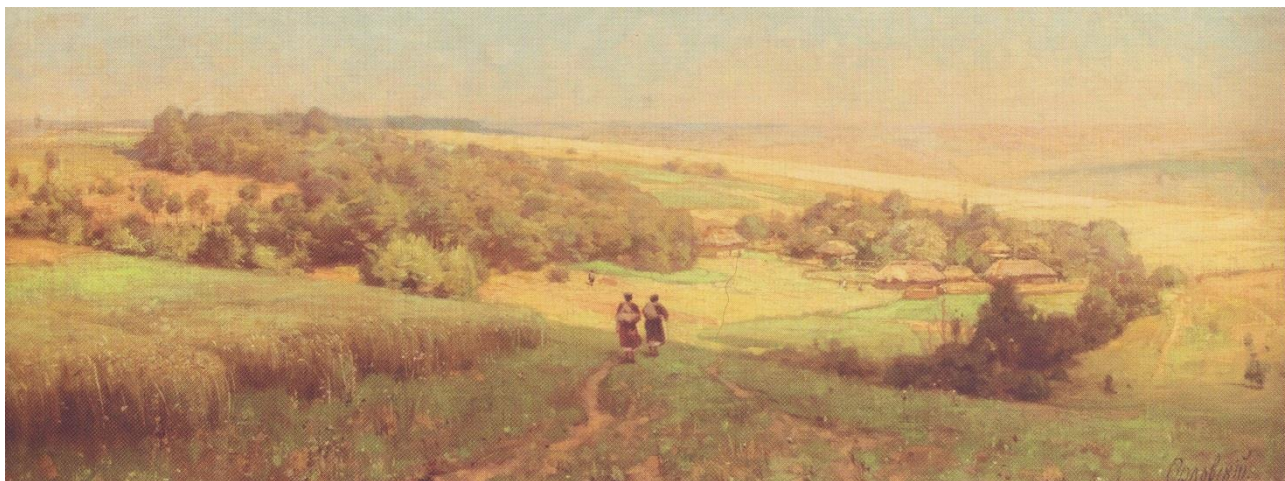
Іл. 4. 87. Жовтень. Ясний день. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 35х53.
Херсонський обласний художній музей



Іл. 4. 88. Повінь. 1880-ті. Полотно, олія. 83х139.
Харківський художній музей



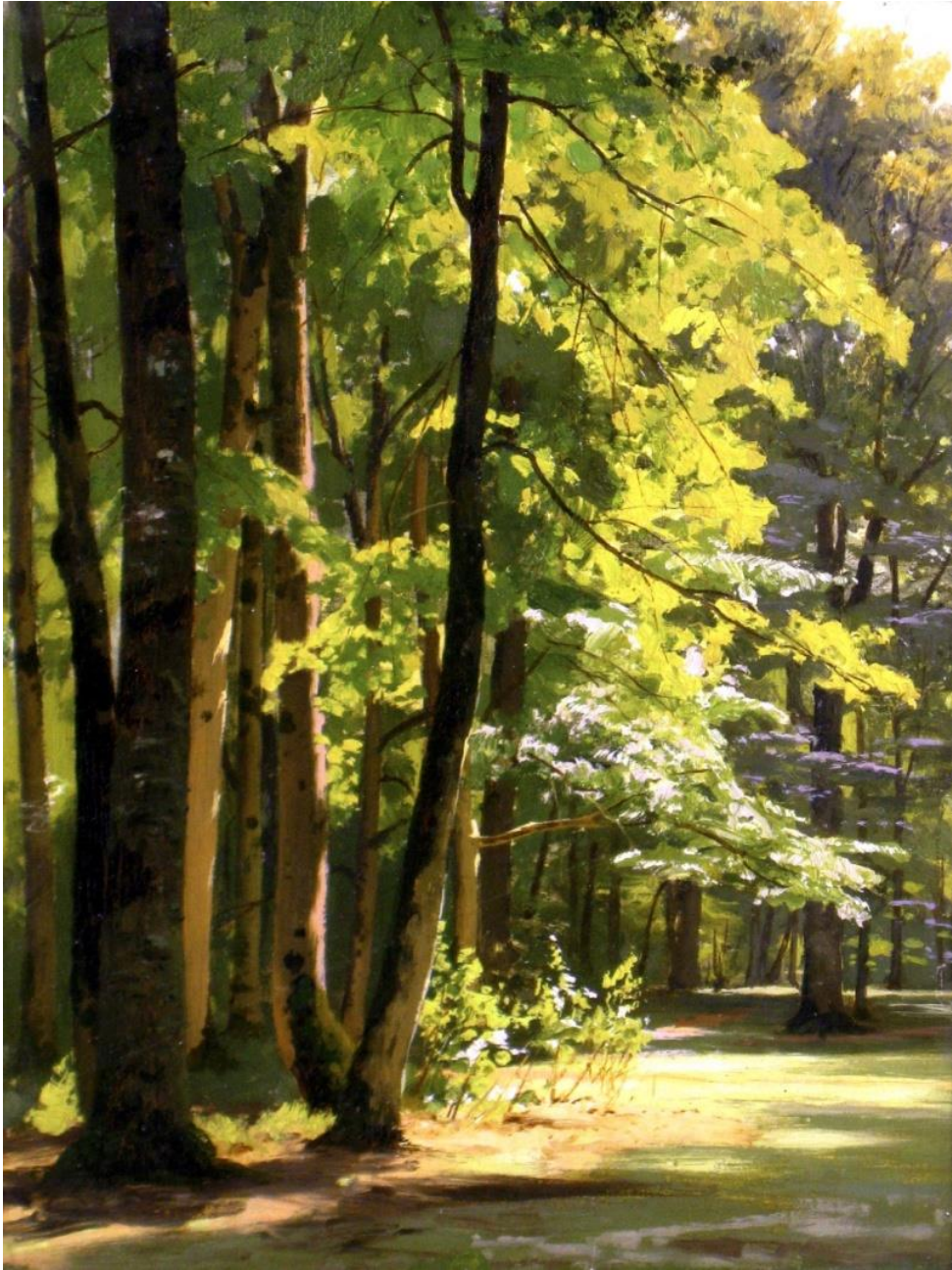
Іл. 4. 89. Дніпровські далі. 1880-ті. Полотно на картоні, олія. 29х62.
Полтавський художній музей ім. М. А. Ярошенка



Іл. 4. 90. Двое подорожніх, що йдуть до селища в долині. 1880-ті. Полотно, олія. 28,6x72,4. Приватна колекція



Іл. 4. 91. Фрагмент картини «Двое подорожніх, що йдуть до селища в долині»



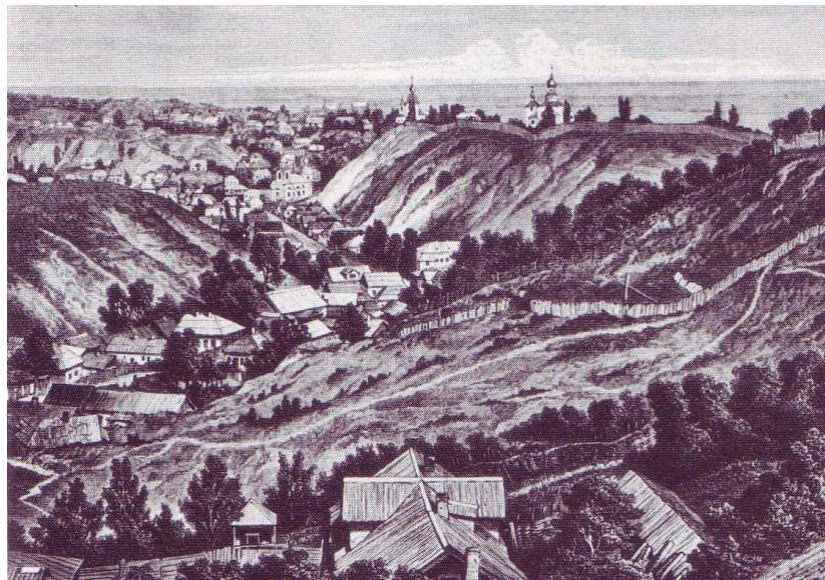
Іл. 3. 92. Сонячний день у лісі. 1880-ті. Полотно на картоні, олія.
40,6 x 30,5. Приватна колекція.



Іл. 4. 93. Вид з Царського саду на Поділ. 1887. Полотно, олія. 88x141.
Приватна колекція



Іл. 4. 94. Нижній Новгород (Вид на урвище Кожем'яки та Воздвиженську церкву в Києві). 1880-ті. Полотно, олія. 37х52,5. Рибінський історико-архітектурний і художній музей-заповідник



Іл. 4. 95. Паннемакер. Історичне урочище Кожем'яки. 1888. Гравюра з рис. І. С. Панова. 14,6х21,6



Іл. 4. 96. Дерево в степу. 1880-ті Полотно на картоні, олія.
58,5x46,8. Приватна колекція



Іл. 4. 97. Сонячний день. Просілок. 1890-ті. Полотно, олія. 35,5х44.
Приватна колекція



Іл. 4. 98. Весняний пейзаж. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 24,3х36,5. Приватна колекція



Іл. 4. 99. Кущі бузку, що квітують. Полотно на картоні, олія.
36,5x25. Бердянський художній музей



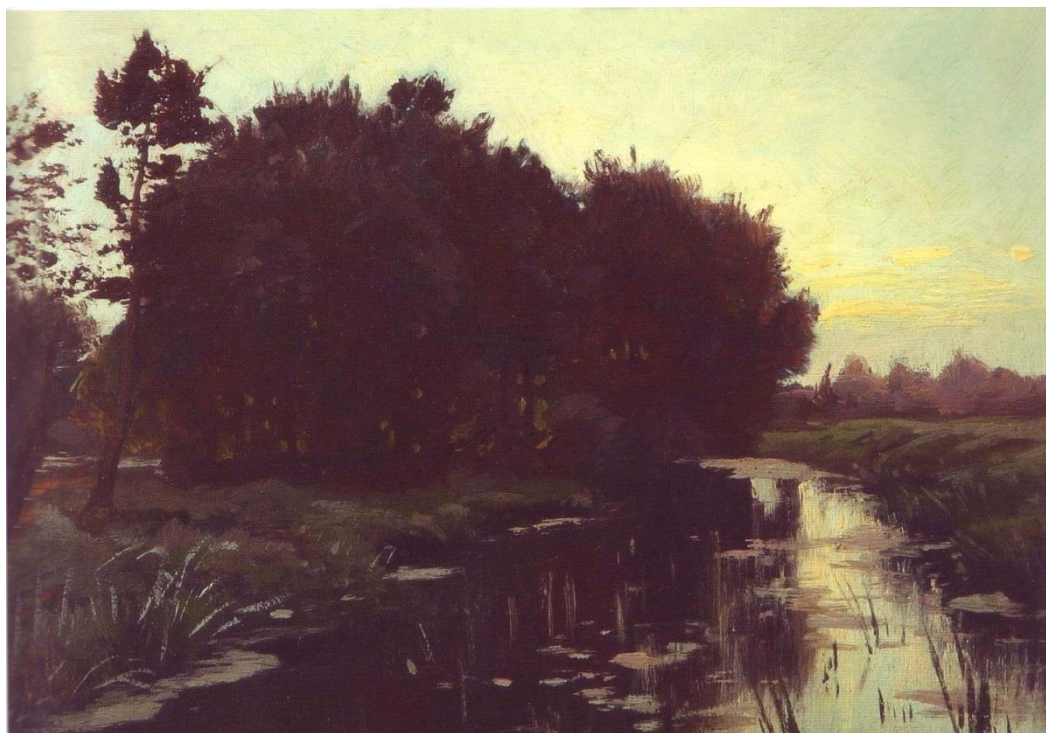
Іл. 4. 100. Захід сонця над річкою 1890. Полотно, олія.
Приватна колекція.



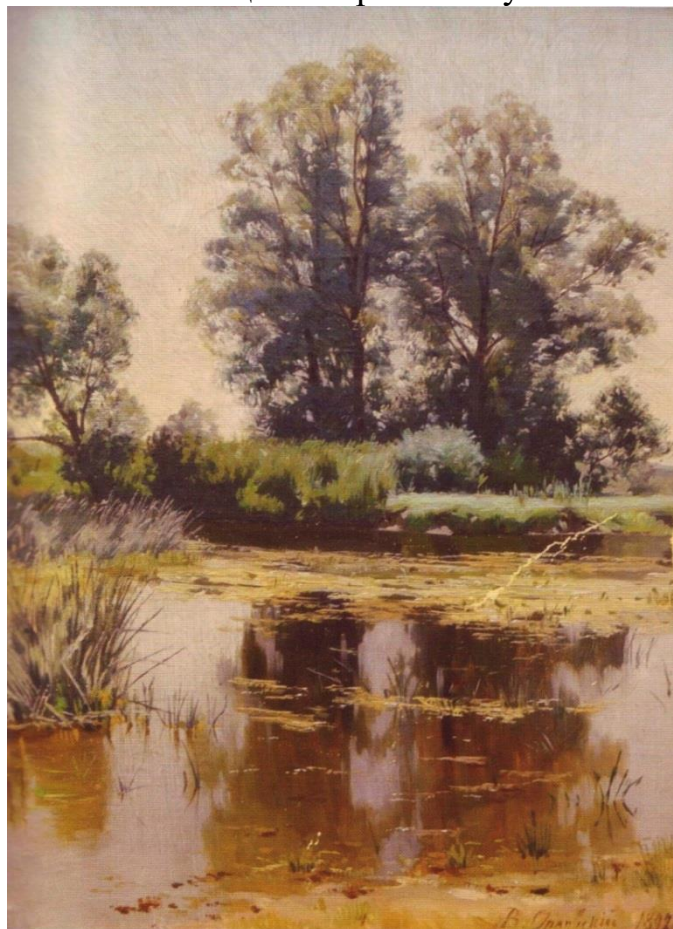
Іл. 4. 101. Млин на узліссі. 1887. Полотно, олія. 92,5x142,5. Приватна
колекція



Іл. 4. 102. В лугових заростях. 1890. Полотно, олія. 110х121.
Іркутський художній музей ім. В. П. Сукачова



Лл. 4. 103. Річка. 1890-ті. Дерево, олія. 19,7x28,7.
Алупкінський палацово-парковий музей-заповідник



Лл. 4. 104. Пруд, що заріс. 1892. Полотно, олія.
44,5x33,5. Приватна колекція



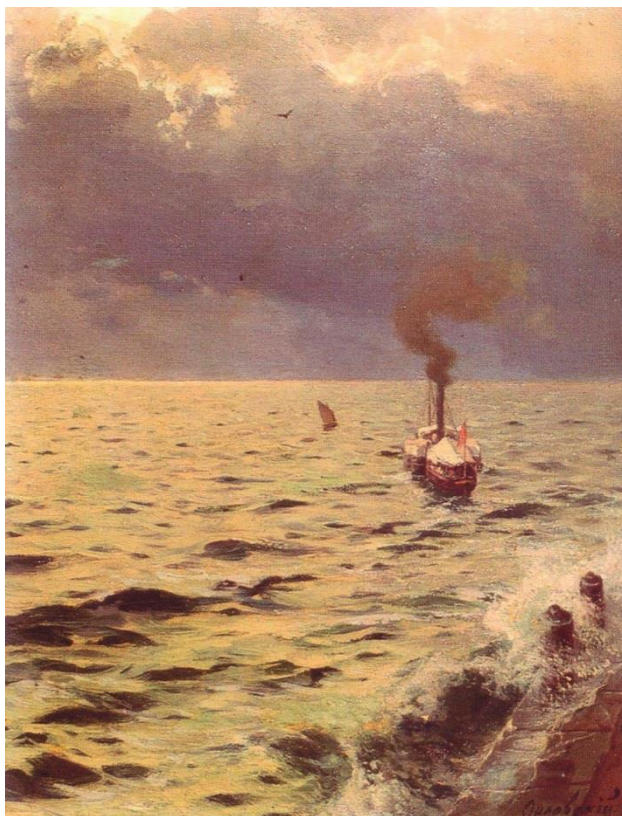
Іл. 4. 105. Мілина. 1890-ті. Полотно, олія. 101,7 x 133.
Окружна художня галерея. Ханти-Мансійськ.



Іл. 4. 106. Кримський берег. 1890. Полотно, олія. Приватна колекція.



Іл. 4. 107. Похмурий день. 1889. Полотно, олія. 95x84. Приватна колекція



Іл. 4. 108. Море. Пароплав. 1897. Полотно, олія.
45,5x36,5. Приватна колекція



Іл. 4. 109. Морський пейзаж. 1880-ті.
Полотно, олія. Приватна колекція.



Іл. 4. 110. Діти на березі моря. 1887. Полотно, олія. 83x141.
Вологодська обласна картина галерея



Іл. 4. 111. Берег моря біля Судака. 1889. Полотно, олія. 87,5x140,5.
Державний Російський музей



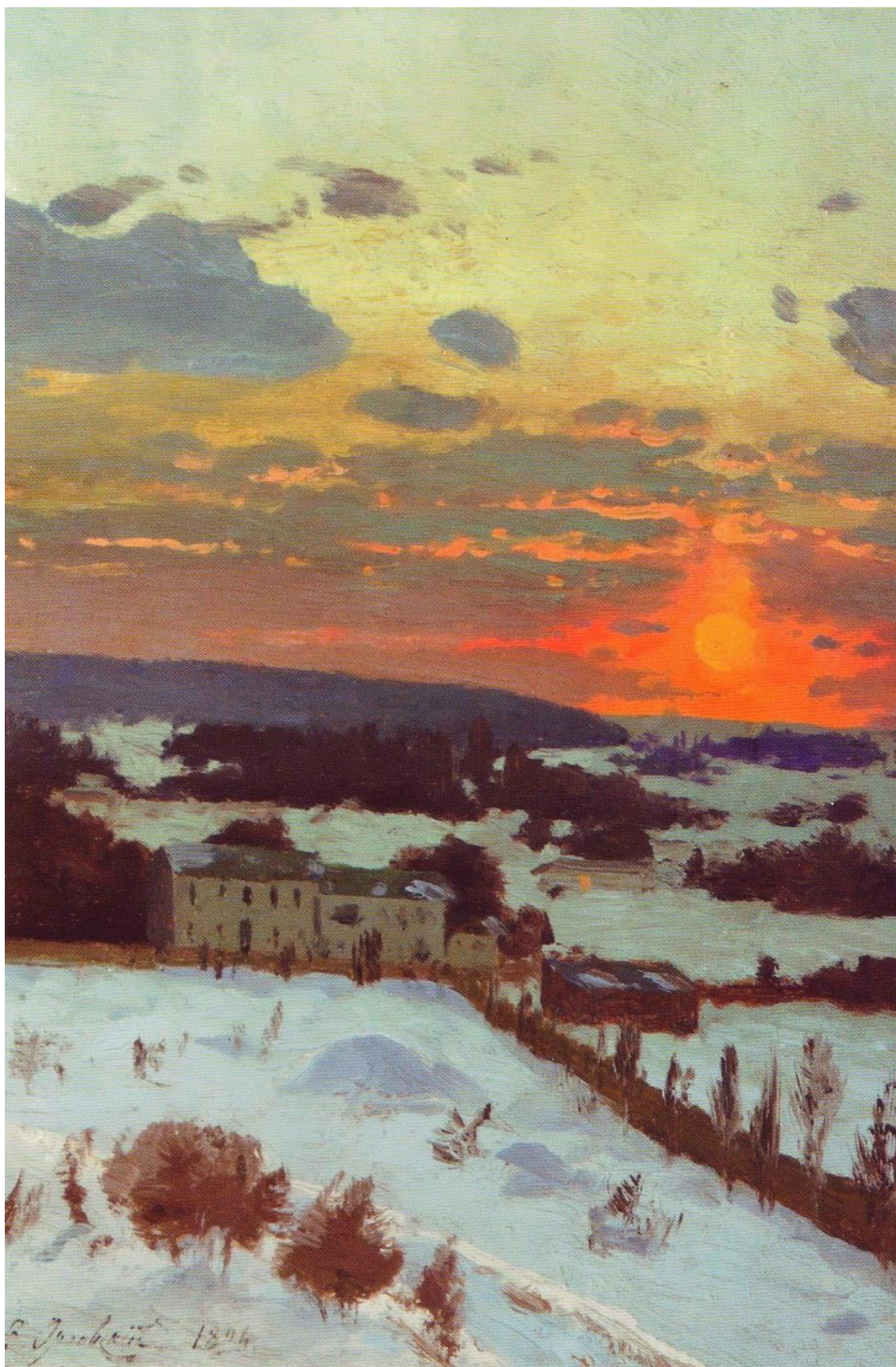
Іл. 4. 112. Баркас, який віднесло. 1887. Полотно, олія. 116x101,5.
Приватна колекція



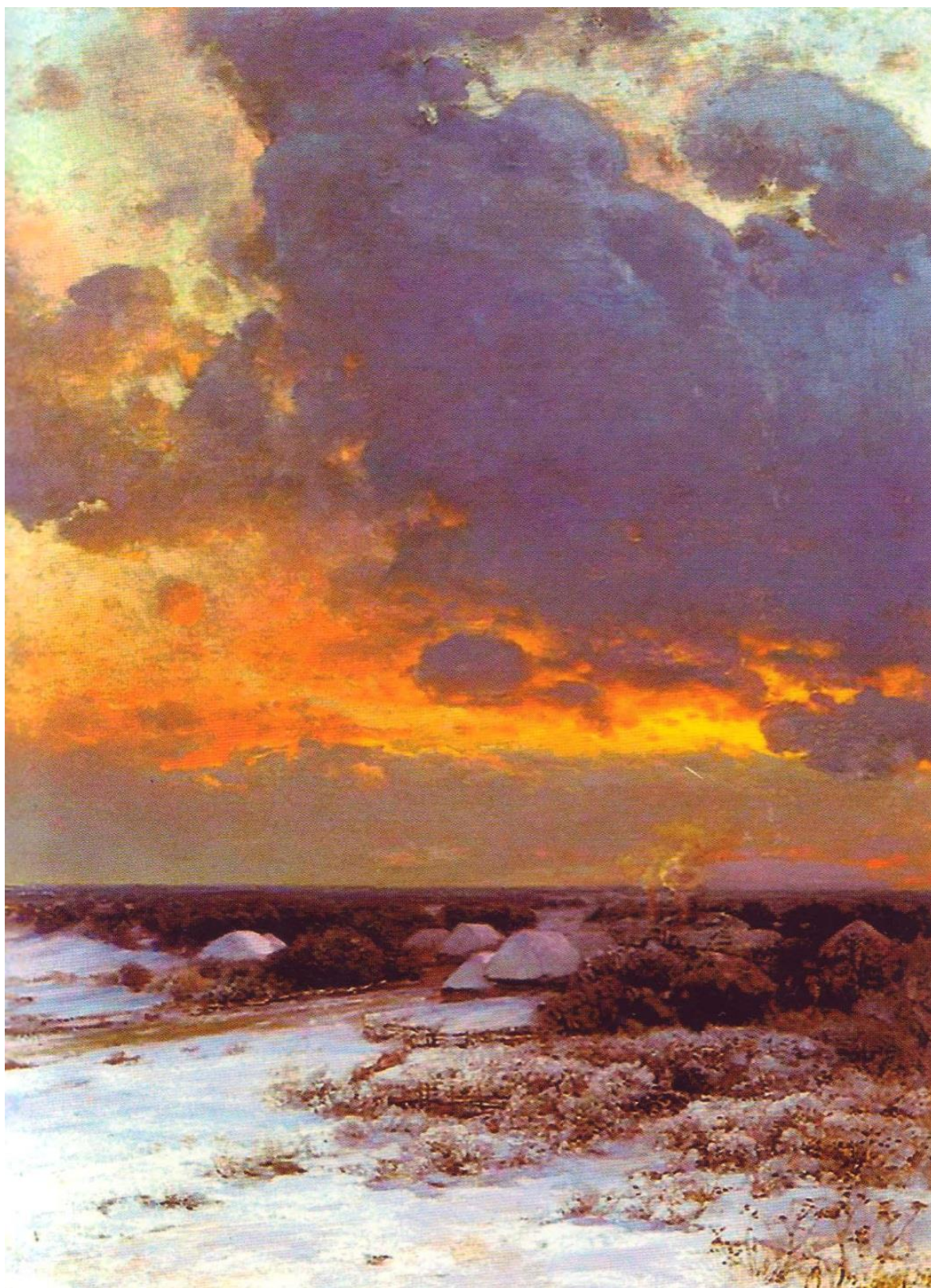
Іл. 4. 113. Вечір. Вітрильники на морі. [1888]. Полотно на картоні, олія.
22,4x33,3. Приватна колекція



Іл. 4. 114. Вид на море в місячну ніч. [1888]. Картон, олія. 21x32.
Державний Російський музей



Лл. 4. 115. Захід сонця. 1896. Дерево, олія. 40x27. Приватна колекція



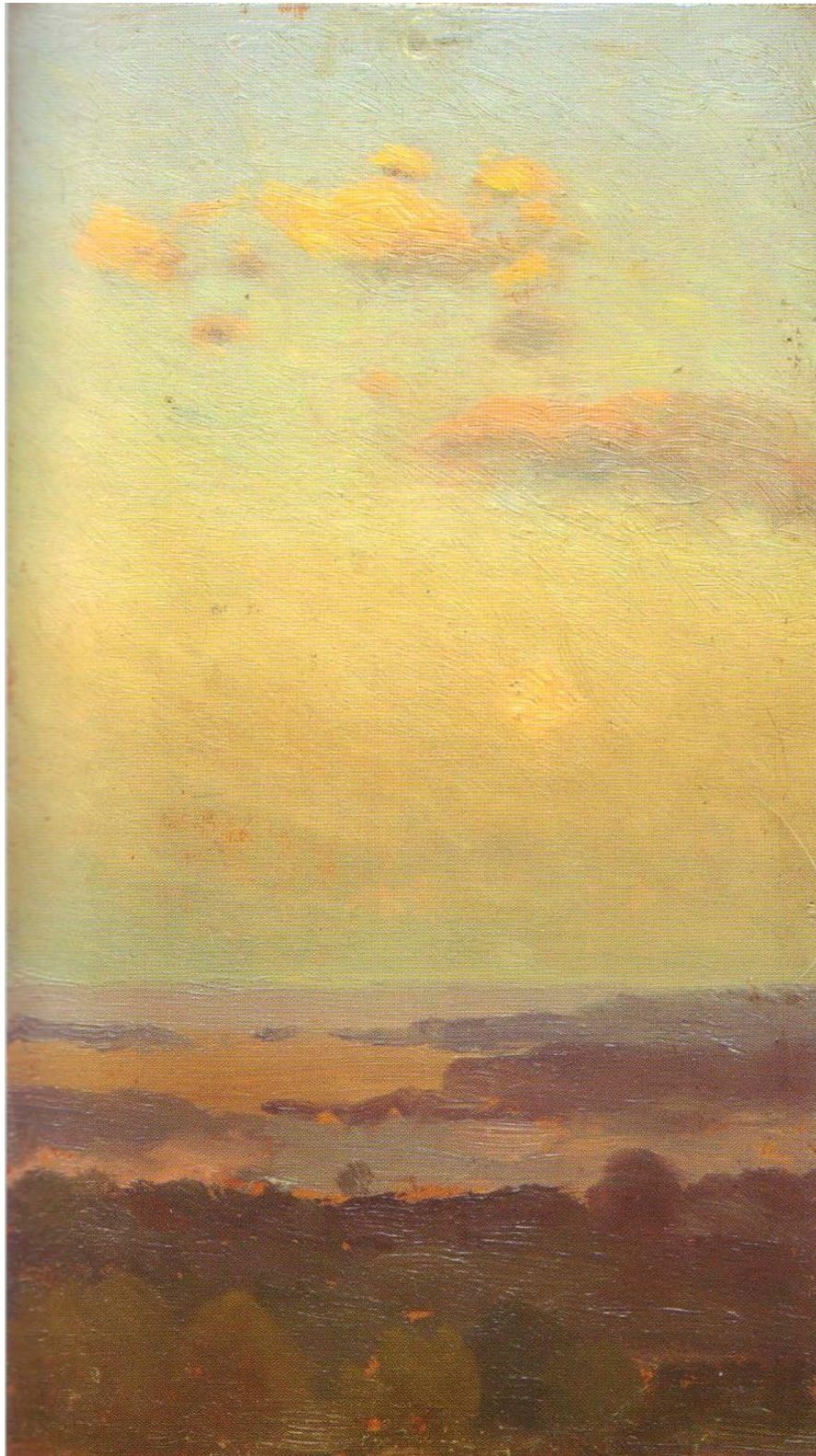
Іл. 4. 116. Схід сонця в Малоросії. 1890-ті. Полотно, олія.
108x80. Приватна колекція



Іл. 4. 117. Зима. Просілка дорога біля млину. 1890-ті. Полотно, олія.
118x108. Приватна колекція



Іл. 4. 118. Зима. 1900. Полотно, олія. 102х130. Приватна колекція



Іл. 4. 119. Захід сонця. Туман. 1890-ті. Полотно на картоні, олія.
19,6x11,6. Приватна колекція



Іл. 4. 120. У полі. 1890. Полотно, олія.
Приватна колекція.



Іл. 4. 121. Далі за річкою. Літній день. 1890-ті.
Полотно на картоні, олія. 26,5 x 37. Приватна колекція



Іл. 4. 122. Далі. 1890-ті. Полотно на картоні, олія. 18х57. Приватна колекція



Іл. 4. 123. Після жнив. 1890-ті. Дерево, олія. 23 х 37,5.



Іл. 4. 124. Селяни біля хутора. 1900. Полотно, олія. Приватна колекція



Іл. 4. 125. Монастир. 1880-ті. Дерево, олія. 17х31.
Приватна колекція



Іл. 4. 126. Містечко в Малоросії. 1880-ті. Полотно, олія. 41х67.
Приватна колекція



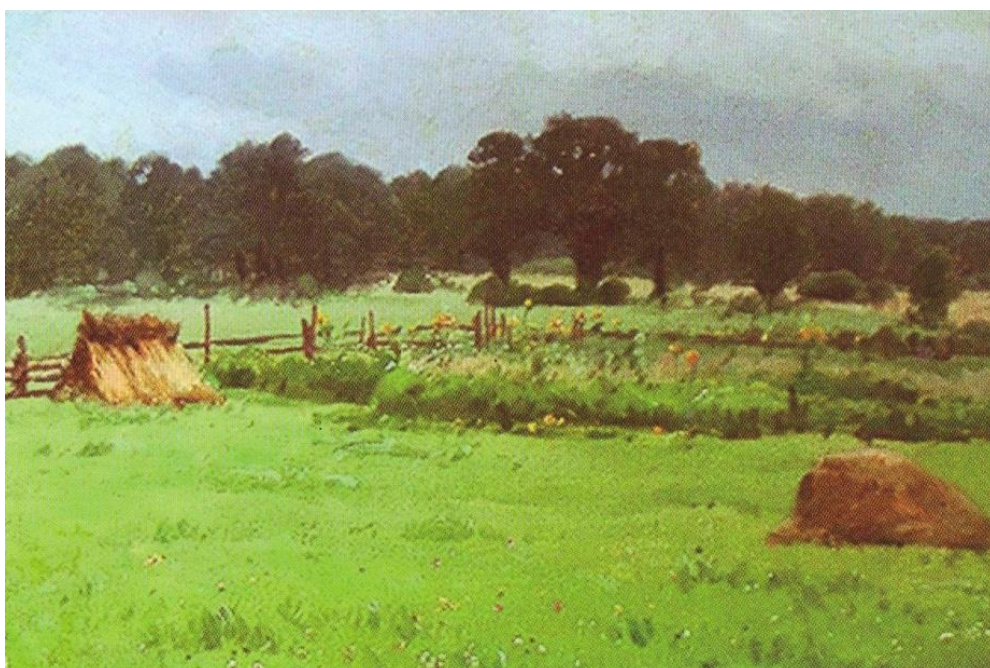
Іл. 4. 127. Сільський вид. 1897. Дерево, олія. 17,2х47,6. Приватна колекція



Іл. 4. 128. Околиця міста. 1890-ті. Полотно на картоні, олія.
23х49. Приватна колекція



Іл. 4. 129. На водопої. 1910-ті. Полотно, олія. Приватна колекція.



Іл. 4. 130. Літній пейзаж. 1910-ті. Полотно на картоні, олія.
23x36. Приватна колекція.
Останній етюд В. Орловського



Гл. 4. 131. На возу. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець.
19,4x28. Національний художній музей України



Іл. 4. 132. Коні, що лежать. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець.
28x19. Національний художній музей України



Іл. 4. 133. Двоє коней, запряжених у віз. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 17,5x26,7. Національний художній музей України



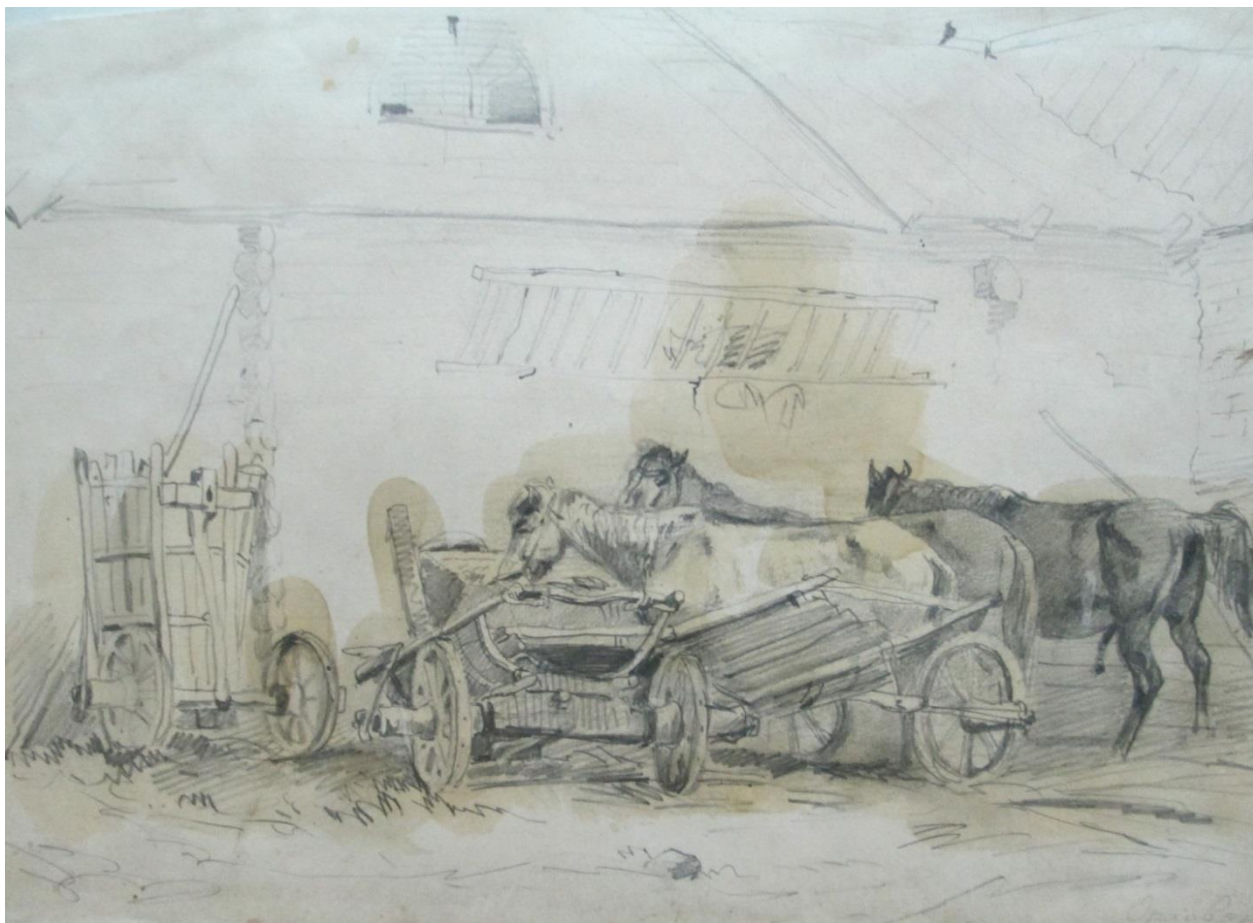
Іл. 4. 134. Розпряжені коні. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 17x27,3. Національний художній музей України



Іл. 4. 135. Коні біля годівниці. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 17,5x27. Національний художній музей України



Іл. 4. 136. Коні біля возу. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець. 11,6x20,6. Національний художній музей України



Іл. 4. 137. Біля сараю. Папір, графітний олівець. 19x28.
Національний художній музей України



Іл. 4. 138. Сільський пейзаж. Папір, наклеєний на картон, графітний олівець.
25x48,9. Національний художній музей України