

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВОЛОШИНА КАТЕРИНА МИКОЛАЇВНА

Прим. №1 _____

УДК 75.071.1(477)"19"Чегодар

ДИСЕРТАЦІЯ

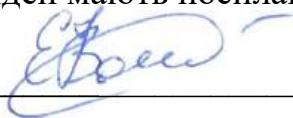
**ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ ЧЕГОДАРА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО
ЖИВОПИСУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання чужих текстів та ідей мають посилання на відповідні джерела.



К. Волошина

Науковий керівник
Павельчук Іванна Андріївна
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Волошина К. М. Творчість Василя Чегодара в контексті українського живопису другої половини XX століття – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2025.

Дисертація присвячена дослідженню творчості Василя Чегодара (1918–1989), який є самобутнім виразником національного образотворчого мистецтва України другої половини XX століття.

У праці вперше систематизовано процес творчого становлення й розвитку індивідуального мистецького стилю майстра. Живописну спадщину В. Чегодара проаналізовано за основними тенденціями, у яких працював колорист упродовж 1940–1980-х років: реалізм, імпресіонізм, постімпресіонізм, фовізм. Визначено та проаналізовано основні жанри в царині живопису. Окреслено тематичний репертуар, розкрито стильову оригінальність авторських прийомів, визначено характерні засоби та практичні методи образотворення.

Творчість майстра стверджувалася за несприятливих історичних обставин культурної самоізоляції СРСР, що упродовж XX століття гнобили розвій національної української культури та науки. Втрата свободи творчості «компенсувалася» політично нав'язаним і єдиним дозволим у радянському суспільстві методом, що увійшов в історію мистецтв під назвою «соцреалізм». Впритул до 21 серпня 1991 року ці об'єктивні історичні обставини гальмували розвиток українського образотворчого мистецтва, позбавляючи Україну права на державну суб'єктність і піднесення національної культури.

Простежено, що, адаптуючись до політично заангажованої радянської субкультури, В. Чегодар орієнтувався на реальне відтворення натури від початку виставкової діяльності. Щоб зберегти себе як творчу індивідуальність В. Чегодар, як і більшість українських живописців радянської доби, свідомо присвятив себе жанру краєвиду, що дозволило відмежуватися від прорадянської тематичної вульгарності.

Підкреслено, що обдарований український колорист завжди намагався стверджувати власне сприйняття природи, що неодноразово не відповідало суспільним очікуванням радянської ідеології.

Простежено, що, сприйнявши органічну природність мистецтва модерну, В. Чегодар ніколи не волів знищити предметність і уникав прямих цитувань авангардного радикалізму. Воднораз встановлено, що колорист ніколи не вдавався до сліпого копіювання натури, а інтерпретував природу у вигляді настроєвих образів-вражень. Надихаючись картинами паризьких новаторів ар-нуво, які український живописець вивчав з доступної в УРСР літератури, В. Чегодар через власну творчість упроваджував проєвропейське розуміння прекрасного та генерував демократичні ідеї західноєвропейського мистецтва в небезпечних обставинах політичної цензури. Своїми художніми образами В. Чегодар прагнув розкрити невловимий ліризм світобудови мовою різноколірних вражень-імпресій. Процес опанування асоціативно-символічним потенціалом колоризму поглиблювався упродовж всього життя та послугував підґрунтям на шляху В. Чегодара до індивідуальних розробок постімпресіоністичного синтетизму в повоєнному образотворчому мистецтві України.

Встановлено, що лєвова частина мистецької спадщини В. Чегодара й архівних матеріалів художника сьогодні зберігається в родинній колекції Петра Волошина – онука художника. Київське зібрання П. Волошина нараховує понад 700 живописних творів і понад 2000 графічних образів В. Чегодара, а також понад 4000 одиниць архівних матеріалів, що проливають світло на специфіку соціокультурних процесів в Україні другої половини ХХ століття. Підкреслено, що всебічна джерельна база зібрання П. Волошина дозволила детально простежити творчий процес В. Чегодара від початку шляху у 1939 р. до останніх років художньої діяльності наприкінці 1980-х рр.

З'ясовано, що живописні образи неодноразово експонувалися та публікувалися у мистецьких виданнях ще за життя майстра. Утім графічні твори, що нерідко надихали В. Чегодара на створення аналогічних живописних сюжетів, і понині лишаються маловідомою сторінкою його творчості, з якою ознайомлене вузьке коло

шанувальників. До мистецтвознавчого аналізу спадщини В. Чегодара також залучено картини з фондів Музею історії міста Києва та приватних колекцій.

Встановлено, що за життя В. Чегодар був відомим і шанованим живописцем у колі української інтелігенції. Художник брав активну участь у республіканських виставах, організував декілька персональних, плідно працюючи упродовж п'ятдесяти років. Простежено, що починаючи від 1970-х рр. живописні твори В. Чегодара почали залучати до міжнародних мистецьких акцій, які експонувалися поза межами України.

З'ясовано, що, попри особистий внесок В. Чегодара у розвій проєвропейських перспектив образотворчого мистецтва України другої половини ХХ століття, ім'я майстра все ще лишається поза увагою широкого кола фахівців і музейних працівників. Аналіз стану опрацювання теми виявив відсутність комплексних досліджень як творчої біографії, так і мистецького спадку майстра. На сьогодні інформація про багатогранну творчість митця обмежується нечисленними оглядовими публікаціями у ЗМІ, що мають репортажний характер, а також лаконічними вступними статтями до персональних каталогів В. Чегодара. Опрацювання видань з історії української культури та мистецтва, як радянського часу, так і найновіших фоліантів доби Незалежності, показало, що творчість В. Чегодара не висвітлюється в мистецькому процесі України. Сучасне вивчення чисельних емпіричних і архівних матеріалів актуалізує потребу всебічного дослідження творчості В. Чегодара, який упродовж пів століття упроваджував прогресивний мистецький досвід західноєвропейської культурної цивілізації, стверджуючи ідеї автономної та незалежної української культури на теренах тоталітарного мистецького середовища УРСР.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що опрацювання актуальних теорій покоління українських вчених доби Незалежності, як-от наробіток О. Авраменко, О. Голубця, І. Павельчук, О. Роготченка, В. Сидоренка, Г. Складенко, Л. Смирної, М. Юр, Р. Яціва й інших дозволило об'єктивно осмислити художньо-мистецькі процеси тоталітарного періоду на сучасному етапі української історії та зробити обґрунтований висновок про значення

індивідуального внеску В. Чегодара у процес формування сучасної традиції національного живопису суверенної України.

У сучасному дослідженні вперше проведено всебічний аналіз живописних і графічних творів В. Чегодара; класифіковано тематичний репертуар і основні напрями творчості; введено до наукового обігу значну кількість невідомих раніше образів; на підставі дослідження архівних документів здійснено атрибуцію з уточненням датування картин. У сучасній праці вперше розкрито ключові мистецькі ідеї, основоположні теми та сюжети, якими надихався В. Чегодар; у контексті опрацювання синтетичних засад образотворення, підкреслено рефлексію графічних образів на живописні твори; проаналізовано видозміни творчої манери та специфіку живописного почерку митця упродовж другої половини ХХ століття. На підставі зібраних і проаналізованих джерел значно розширено та доповнено біографію майстра новими фактами, додано раніше невідомі деталі, події, персоналії, що дало змогу створити вичерпне уявлення про життєвий і творчий шлях майстра.

У результаті аналізу творчої біографії та мистецької спадщини В. Чегодара виділено три основні етапи становлення: ранній період (кінець 1930-х–1950-ті рр.), упродовж якого В. Чегодар працював здебільшого як графік, дотримуючись академічної манери у творах живопису; зріла творчість (кінець 1950-х–1960-ті рр.) – період, коли, абсорбуючи досвід паризьких новаторів ар-нуво, В. Чегодар випрацював власний стиль, що заснований на підставах формально-символічного досвіду французьких постімпресіоністів 1890-х рр. У декаду 1960-х років український пейзажист долучився до експериментів з локальною кольоровою плямою в царині фовізму, емансипуючи матісівське розуміння живопису на українське підґрунтя. Встановлено, що упродовж декади 1950–1960-х рр. у В. Чегодара формувалося бачення власного шляху в мистецтві, народжувалися центральні теми творчості. Шукання пізньої творчості (1970–1980-ті рр.) припали на період, коли творчий фокус пейзажиста прагнув свіжих імпресивних вражень від природи. Бажання внутрішньої динаміки вражень повернуло увагу В. Чегодара до мінливих одкровень імпресіонізму.

У дисертації досліджено графічні твори, виконані В. Чегодаром упродовж 1940–1980-х років. З’ясовано, що на початку творчого шляху живописець працював як ілюстратор періодичних видань, втілюючи портрети відомих діячів, міські краєвиди, жанрові сценки тощо. Виявлено рефлекторний зв’язок між творчими задумами графічних і живописних творів В. Чегодара. З’ясовано, що ідентичні композиції використовувалися майстром як у газетних ілюстраціях, так і в живописних образах, зокрема численні рисунки Києва, які майстер розробляв для часописів, надалі стали підґрунтям для сюжетів київських краєвидів.

У процесі аналізу живописних творів В. Чегодара виокремлено два провідні жанри – пейзаж і натюрморт. Жанр краєвиду представлено сюжетами міських і ліричних пейзажів. У міському краєвиді визначено сюжетно-тематичний репертуар: міські види з пам’ятками храмової архітектури; паркові краєвиди з квітучим бузком; міські краєвиди з пам’ятниками видатних історичних діячів.

У ліричному краєвиді значне місце посідають кримські сюжети, котрі систематизовано за тематикою: серії з виноградниками, гірські далі, марини. Натхненням для ліричного краєвиду слугували види села Білогородка Київської області, де В. Чегодар працював упродовж останніх двох десятиліть. У категорії білогородських краєвидів виокремлено три сюжетні лінії: види з річкою Ірпінь, панорами з білогородськими далями, камерні краєвиди з хатами. Царину ліричного краєвиду доповнюють перспективи Седнева з етюдами річки Снов.

Другим помітним жанром у творчості В. Чегодара є натюрморт. У праці систематизовано основні сюжети на кожному етапі творчості. Так, у постановках ранньої творчості домінувала гама натуральних відтінків, характерних для академічної манери живопису. Встановлено, що наприкінці 1950-х рр. у світобаченні живописця відбулися радикальні зміни. У творах початку 1960-х рр. виявлено підкреслену увагу до насичених кольорів і підкресленої декоративності, що засвідчує трансформацію художнього смаку В. Чегодара та надалі зорієнтованості на формалізм паризьких постімпресіоністів ар-нуво.

Жанр натюрморту систематизовано за сюжетним репертуаром: інтимні постановки зображенням невеликих квіткових вазонів і букетів; екзотичні

натюрморти з ананасами, карахоньками та кактусами; натюрморти з пишними букетами квітів у вазах, створені переважно в період пізньої творчості.

Обґрунтовано, що художній синтез жанрів красвиду та натюрморту дозволив художникові глобалізувати емпіричні враження від натури та синтезувати їх з творчою уявою. Підкреслено, що в образах 1970-х рр. В. Чегодар віддавав перевагу вертикальному формату для зображення сюжетів із квітами у вазах (троянди, айстри, чорнобривці тощо), а протягом 1980-х рр. працював над горизонтальними композиціями, у яких більшу частину простору заповнено квітами (горобина, півонії тощо).

Новий фокус творчого бачення надихнув В. Чегодара на створення живописних метафор, у яких пейзажна деталь прагнула замінити враження про краєвид. Бажання перетнути межі видимої природи та змалювати невидиму сутність явищ засвідчує рефлексії постімпресіоністичного світовідчуття. Підкреслено, що згаданий прийом «*pars pro toto*» увійшов у вжиток українських живописців під час навчання в Європі, коли вони стали безпосередніми реципієнтами живописних традицій ар-нуво. Набравшись європейського досвіду та повернувшись в Україну, засновники українського модерну стали водночас адептами українського імпресіонізму та постімпресіонізму. Засвоєні на початку ХХ століття стандарти хроматичного формалізму були успадковані наступною плеядою українських колористів, зокрема львів'янами Р. Сельським і О. Шатківським та ужгородськими пейзажистами: Е. Контратовичем, Г. Глюком і А. Коцкою, які, як і киянин В. Чегодар, працювали за несприятливих історичних обставин тоталітарного режиму УРСР.

У результаті комплексного дослідження було встановлено творчі контакти В. Чегодара з колегами-однодумцями, які підтримували західноєвропейську зорієнтованість живописця: М. Глущенко, С. Кошовий, В. Непийпиво. З'ясовано, що з київським живописцем М. Глущенком, який бездоганно абсорбував досвід паризького ар-нуво, В. Чегодар співпрацював у 1970-ті роки. На підставі вивчення архівних документів висунуто гіпотезу, що М. Глущенко безпосередньо прищепив

В. Чегодару зацікавленість творчістю постімпресіоніста П'єра Боннара, колоризмом якого захоплювалися обидва майстри.

Простежено, що роками В. Чегодар плідно спілкувався з пейзажистом В. Непийпивом. Обмін творчими задумами здійснювався при обговоренні тематичних і композиційних рішень. Обидва творці з 1960-х років надихалися сюжетами з храмовою архітектурою, опрацьовуючи ліричні міські панорами Києва. Взаємодія з художником С. Кошовим відбувалася в дискусіях про вагу хроматичного колориту. У краєвидах С. Кошового періоду 1960–1970-х років встановлено низку художніх аналогій (композицій, тем, сюжетів), до яких паралельно звертався в той час В. Чегодар. У контексті висвітлення цього ракурсу дослідження було встановлено факт плідної співпраці з київським фотографом М. Козловським, який приділяв багато часу сюжетам з київськими міськими краєвидами. Встановлено, що розробки власного живописного синтетизму, які здійснювалися В. Чегодаром у період 1960–1970-х років, були суголосні шуканням відомих київських живописців, які орієнтувалися на здобутки західноєвропейського мистецтва межі XIX-XX століть: В. Зарецький, М. Глущенко, С. Шишко, С. Кошовий, М. Хан, Т. Голембієвська.

Доведено, що окцидентальна зорієнтованість творчості В. Чегодара на західноєвропейський вектор розвитку українського живопису стверджувалася упродовж пів століття за обставин незмінної культурної самоізоляції УРСР і карколомних наслідків політичної цензури. Підкреслено, що духовний вибір українського пейзажиста виявився не стільки вибором творчим, скільки свідомим громадянським вибором митця, який відчував особисту відповідальність за національне культурне майбутнє свого народу.

Основні положення, тези та результати наукового дослідження можуть бути використані викладачами ВНЗ під час підготовки сучасного лекційного курсу з історії образотворчого мистецтва України другої половини XX ст.; матеріали другого розділу дисертації «Від академізму до постімпресіонізму» доповнюють лекційний курс дисципліни ВК 3.5. «Історія українського постімпресіонізму», що належить до вибірових компонент професійного циклу ОНП «Мистецтвознавство.

Теорія та історія мистецтва». Головні висновки можуть стати у пригоді як студентам, мистецтвознавцям, так і художникам. Викладений матеріал може слугувати надалі підґрунтям для поглибленого вивчення творчості Василя Чегодара, а також історико-мистецького процесу України зазначеного періоду.

Ключові слова: *українське мистецтво XX століття, творчість художника Василя Чегодара, український живопис, графіка, художня традиція, новаторство, історіографія, соцреалізм, київська школа, європейська школа, мистецькі течії і напрями, модерн, український постімпресіонізм, пейзаж, натюрморт.*

ABSTRACT

Voloshyna K. M. Work of Vasyl Chehodar in the context of Ukrainian painting of the second half of the 20th century – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 023 – fine arts, decorative arts, restoration – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2025. The dissertation is dedicated to the research of the work of Vasyl Chehodar (1918–1989), who is a distinctive representative of the national fine arts of Ukraine in the second half of the 20th century.

The work systematizes for the first time the process of creative formation and development of the master's individual artistic style. The pictorial heritage of V. Chehodar is analyzed according to the main trends in which the colorist was working during the 1940s–1980s: realism, impressionism, post-impressionism, fauvism. The main genres in the realm of painting are identified and analyzed. The thematic repertoire is outlined, the stylistic originality of the author's techniques is revealed, and characteristic means and practical methods of image creation are determined.

The master's creativity was being established under the unfavorable historical circumstances of the cultural self-isolation of the Ukrainian SSR, which throughout the 20th century oppressed the development of national Ukrainian culture and science. The loss of creative freedom was “compensated” by the politically imposed and the only allowed method in Soviet society, which entered the history of art under the name of “socialist realism”. Right up until August 21, 1991, these objective historical circumstances hampered the development of Ukrainian fine art, depriving Ukraine of the right to state subjectivity and the rise of national culture. Traced adapting to the politically biased Soviet subculture V. Chegodar oriented on the real replicating of nature from the very beginning of his exhibition activities. In order to preserve himself as a creative individuality V. Chegodar, like most Ukrainian painters of the Soviet era, consciously devoted himself to the landscape genre, which allowed him to distance himself from pro-Soviet thematic vulgarity. Emphasized that the gifted Ukrainian colorist always tried to

assert his own perception of nature, which repeatedly did not meet the public expectations of Soviet ideology.

The dissertation traced that having perceived the organic naturalness of modern art, V. Chegodar never wanted to destroy objectivity, avoiding direct quotations of avant-garde radicalism. At the same time, it has been established that the colorist never resorted to blind copying of nature, but interpreted nature in the form of mood images-impressions. Inspired by the paintings of Parisian innovators of Art Nouveau, which the Ukrainian painter studied from the literature available in the Ukrainian SSR, V. Chegodar through his own work introduced a pro-European understanding of beauty, generating democratic ideas of Western European art in dangerous circumstances of political censorship. V. Chegodar, with his artistic images, strived to reveal the elusive lyricism of the universe by the language of colorful experience-impressions. The process of mastering the associative-symbolic potential of colorism deepened throughout his life and served as the basis for V. Chegodar to individual elaborations of post-impressionist synthetism in the post-war fine arts of Ukraine.

It has been established that the vast majority of V. Chegodar's artistic heritage and the artist's archival materials are currently stored in the family collection of Petro Voloshyn, the artist's grandson. The Kyiv collection of P. Voloshyn includes over 700 paintings and over 2,000 graphic images by V. Chegodar, as well as over 4,000 pieces of archival materials that shed light on the specifics of socio-cultural processes in Ukraine in the second half of the 20th century. It is emphasized that the general source base of P. Voloshyn's collection allowed us to trace in detail the creative process of V. Chegodar from the beginning of his path in 1939 to the last years of his artistic activity in the late 1980s.

It has been found out that the paintings were repeatedly exhibited and published in art publications during the artist's lifetime. However, the graphic works that often inspired V. Chegodar to create similar pictorial subjects still remain a little-known page of his work, known to a narrow circle of admirers. The art historical analysis of V. Chegodar's legacy also include paintings from the collections Kyiv History Museum Funds and private collections.

V. Chehodar was a well-known and respected painter during his lifetime in the circle of the Ukrainian intelligentsia. The artist took an active part in republican exhibitions, organized several personal ones, working productively for fifty years. It has been traced that starting from the 1970s, V. Chehodar's paintings began to be involved in international art events that were exhibited outside of Ukraine.

It has been determined that despite V. Chehodar's personal contribution to the development of pro-European perspectives of Ukrainian fine art in the second half of the 20th century, the name of the master still remains out of the attention of a wide range of specialists and museum workers. The analysis of the state of research on the topic revealed the lack of comprehensive studies of both the creative biography and the artistic heritage of the master. Today, information about the artist's multifaceted creativity is limited to a few review publications in the media that are of a reportage style as well as laconic introductory articles to V. Chehodar's personal catalogs. The study of publications on the history of Ukrainian culture and art, both from the Soviet era and the latest folios of the independence era, showed that V. Chehodar's creativity is not covered in the artistic process of Ukraine. The modern study of numerous empirical and archival materials actualizes the need for a all-encompassing study of the creativity of V. Chehodar, who for a half of century introduced the progressive artistic experience of Western European cultural civilization, affirming the ideas of autonomous and independent Ukrainian culture in the territories of the totalitarian artistic environment of the Ukrainian SSR.

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that the processing of current theories of the generation of Ukrainian scientists of the independence era, such as the work of O. Avramenko, O. Golubets, I. Pavelchuk, O. Rogotchenko, V. Sydorenko, G. Sklyarenko, L. Smyrna, M. Yur, R. Yatsiv and others allowed us to objectively comprehend the artistic processes of the totalitarian period at the current stage of Ukrainian history and to make a profound conclusion about the significance of V. Chehodar's individual contribution to the process of forming the modern tradition of national painting of sovereign Ukraine.

In the up-to-date research, a comprehensive analysis of V. Chegodar's pictorial and graphic works was conducted for the first time; the thematic repertoire and main directions of creativity were classified; a significant number of previously unknown images were introduced into scientific circulation; based on the study of archival documents, the attribution was made with clarification of the dating of the paintings. This work firstly revealed the key artistic ideas, fundamental themes and plots that inspired V. Chegodar and emphasized the reflection of graphic images on pictorial works in the context of the study of the synthetic principles of imagecreation, and analyzed modifications of the creative manner and the specificity of the artist's pictorial style during the second half of the 20th century. Based on the collected and analyzed sources, the master's biography was significantly expanded and supplemented with new facts, previously unknown details, events, and personalities were added, which made it possible to create a complete idea of the master's life and creative path.

As a result of the analysis of the creative biography and artistic heritage of V. Chegodar three main stages of formation were distinguished: the early period (late 1930s–1950s), during which V. Chegodar worked mostly as a graphic artist, adhering to the academic manner in his paintings; mature creativity (late 1950s–1960s) – the period, when absorbing the experience of Parisian innovators of Art Nouveau, V. Chegodar developed his own style, grounded in the foundations of the formal-symbolic experience of the French post-impressionists of the 1890s. In the decade of the 1960s the Ukrainian landscape painter joined experiments with a local color spot in the field of Fauvism, emancipating Matisse's understanding of painting to the Ukrainian background. It has been established that during the decade of 1950–1960s V. Chegodar formed a vision of his own path in art, the central themes of his work were born. The search for late work (1970–1980s) fell on a period when the creative focus of the landscape painter sought fresh stunning impressions from nature. The desire for the internal dynamics of impressions returned V. Chegodar's attention to the evolving revelations of impressionism.

The dissertation examines graphic works created by V. Chegodar during the 1940s–1980s. It was found that at the beginning of his creative path, the painter worked as an illustrator of periodicals, creating portraits of famous figures, city landscapes, genre

scenes, etc. A reflective connection between the creative ideas of V. Chegodar's graphic and pictorial works was revealed. It was found that identical compositions were used by the master both in newspaper illustrations and in pictorial images, in particular, numerous drawings of Kyiv, which the master developed for magazines, later became the basis for plots of Kyiv landscapes.

In the process of analyzing the pictorial works of V. Chegodar two leading genres were identified – landscape and still life. The landscape genre is represented by plots of urban and lyrical landscapes. In the urban landscape a plot-thematic repertoire is defined: urban views with monuments of temple architecture, park landscapes with blooming lilacs, urban landscapes with monuments to prominent historical figures.

In the lyrical landscape Crimean plots, which are systematized by theme: series with vineyards, mountain horizons, marine art, take a significant place. The inspiration for the lyrical landscape was the views of the Bilogorodka village in the Kyiv region, where V. Chegodar worked for the last two decades. The category of Bilogorodka landscapes distinguished three plot lines: views with the Irpin River, panoramas with Bilogorodka horizons, chamber landscapes with huts. The realm of the lyrical landscape is complemented by Sednev's perspectives with sketches of the Snov River.

The second noticeable genre in V. Chegodar's work is still life. The work systematizes the main plots at each stage of creativity. Thus, in early creativity formation dominated the range of natural shades, specific for the academic manner of painting. It has been discovered that in the late 1950s the painter had radical changes in the worldview. The works of the early 1960s showed an emphasized attention to saturated colors and accentuated decorativeness, which testifies the transformation of the artistic taste of V. Chegodar and the subsequent orientation to the formalism of the Parisian post-impressionists of Art Nouveau.

The genre of still life is systematized by the plot repertoire: cozy settings depicting small flower pots and bouquets; exotic still lifes with pineapples, little pumpkins and cacti; still lifes with lush bouquets of flowers in vases, created mainly in the period of late creativity.

It is substantiated that the artistic synthesis of the genres of landscape and still life allowed the artist to globalize empirical impressions from nature and synthesize them with creative imagination. It is emphasized that in the images of the 1970s V. Chegodar preferred a vertical format for depicting plots with flowers in vases (roses, asters, marigolds, etc.), and during the 1980s he worked on horizontal compositions in which most of the space was filled with flowers (ashberry, peonies, etc.).

The new focus of creative vision inspired V. Chegodar to create pictorial metaphors in which the landscape detail sought to replace the impression of the landscape. The desire to cross the boundaries of visible nature and depict the invisible essence of phenomena testifies to the reflections of the post-impressionist worldview. It is noted that the aforementioned technique of “pars pro toto” came into use among Ukrainian painters during their studies in Europe, when they became direct recipients of the pictorial traditions of Art Nouveau. Having gained European experience and returned to Ukraine, the founders of Ukrainian modernism simultaneously became adherents of Ukrainian impressionism and post-impressionism. The standards of chromatic formalism, mastered at the beginning of the 20th century, were inherited by the following constellation of Ukrainian colorists, in particular by Lviv residents R. Selsky and O. Shatkivsky and Uzhhorod landscape painters: E. Kontratovych, G. Gluck and A. Kotska, who, like Kyiv resident V. Chehodar, worked under unfavorable historical circumstances of the totalitarian regime of the Ukrainian SSR.

Complex research established creative contacts of V. Chehodar with like-minded colleagues who supported the painter's Western European orientation: M. Glushchenko, S. Koshevoy, V. Nepiyvivo and Kyiv photographer M. Kozlovsky. It was found that V. Chegodar collaborated with Kyiv painter M. Hlushchenko, who in the 1970s flawlessly absorbed the experience of Parisian Art Nouveau. On the basis of archival documents studying, it has been hypothesized that M. Hlushchenko directly instilled in V. Chegodar an interest in the work of the post-impressionist Pierre Bonnard, whose colorism both masters admired.

It has been traced that for years V. Chegodar had fruitful communication with the landscape painter V. Nepyipyvo. The exchange of creative ideas was carried out during

the discussion of thematic and compositional solutions. Both creators, starting from the 1960s, were inspired by plots with temple architecture, working on lyrical city panoramas of Kyiv. Interaction with the artist S. Koshovyi took place in discussions about the importance of chromatic color. There were a number of artistic analogies (compositions, themes, plots) in the landscapes of S. Koshovyi of the 1960s–1970s, to which V. Chegodar addressed at that time. In the context of highlighting this angle of the study was revealed the fact of successful cooperation with the Kyiv photographer M. Kozlovsky, who devoted a lot of time to plots with Kyiv city landscapes. It has been established that the developments of his own pictorial synthetism, which were carried out by V. Chegodar in the 1960s–1970s were unanimous in their search for famous Kyiv painters who were oriented towards the achievements of Western European art of the turn of the 19th–20th centuries: V. Zaretsky, M. Glushchenko, S. Shyshko, S. Koshevyi, M. Khan, T. Golembievska.

It is proved that the Occidental orientation of V. Chegodar's work towards the Western European vector of the development of Ukrainian painting was strengthening for half a century in the circumstances of the constant cultural self-isolation of the Ukrainian SSR and the devastating consequences of political censorship. It is emphasized that the spiritual choice of the Ukrainian landscape painter turned out to be not so much a creative choice as a conscious civic choice of the artist who felt personal responsibility for the national cultural future of his people.

The main statements, theses and results of the scientific research can be used by university teachers during the preparation of a modern lecture course on the history of fine arts in Ukraine in the second half of the 20th century; the materials of the second section of the dissertation “From Academicism to Post-Impressionism” add to the elective course of lectures 3.5. “History of Ukrainian Post-Impressionism”, which belongs to the elective components of the professional cycle of the educational and scientific program “Art Studies. Theory and History of Art”. The main conclusions can be useful for both students, art historians, and artists. The presented material can serve as a basis for further in-depth study of Vasyl Chehodar’s work, as well as the historical and artistic process of Ukraine in the specified period.

Keywords: *twentieth-century Ukrainian art, the work of the artist Vasyl Chehodar, Ukrainian painting, graphics, artistic tradition, innovation, historiography, socialist realism, Kyiv school, European school, artistic movements and trends, Nouveau era, Ukrainian Postimpressionism, landscape, still life.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Волошина К. Київ у творчості Василя Чегодара. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2023. Вип. 33. С. 115–124.
<https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-14>

2. Волошина К. Василь Чегодар та Микола Глущенко: творчі взаємовпливи. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2024. Вип. 35. С. 131–141.

<https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-14>

3. Волошина К. Графіка Василя Чегодара. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип. 2. С. 43–54.

<https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.5>

4. Волошина К. Розвиток живописного натюрморту в творчості В. Чегодара. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 77, Т. 1. С. 100–108.

<https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-13>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Волошина К. Василь Чегодар: еволюція творчої манери. *Дев'ять Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 20 листоп. 2021 р.* Київ, 2021. С. 71.

https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf

6. Волошина К. Василь Чегодар – Петро Волошин: творчі паралелі. *Десяті Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 20 листоп. 2022 р.* Львів – Торунь : Liha-Pres, 2022. С. 25–26

<https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-7>

7. Волошина К. Василь Чегодар і Микола Глущенко – видатні українські колористи. *Одинадцяті Платонівські читання* : тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 25 листоп. 2023. Львів – Торунь: Liha-Pres, 2023. С. 13 –14.

<https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-3>

8. Волошина К. Натюрморт у творчості Василя Чегодара. *Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції* : тези доп. міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 черв. 2024 р. Київ : ІК НАМ України, 2024. С. 83–84.

https://icr.org.ua/wpcontent/uploads/2024/12/Book_2024_Conference_26.06.2024.pdf

9. Волошина К. Василь Чегодар та його творчість в умовах радянської дійсності. *Розвиток наукової думки постіндустріального суспільства: сучасний дискурс* : тези доп. VI міжнар. наук. конф., м. Хмельницький, 1 листоп. 2024. Вінниця : UKRLOGOS Group, 2024 р. С. 514 –516.

<https://doi.org/10.62731/mcnd-01.11.2024>

10. Волошина К. Серія «Київські каштани» в творчості Василя Чегодара. *Наукові орієнтири: теорія та практика досліджень* : тези доп. IV міжнар. наук. конф., м. Вінниця, 18 жовт. 2024. Вінниця : UKRLOGOS Group, 2024 р. С. 369–371.

<https://doi.org/10.62731/mcnd-18.10.2024>

11. Волошина К. Київські краєвиди Василя Чегодара та Миколи Козловського. *Complexities of education of modern youth and students* : тези доп. XV International scientific and practical conference, м. Париж, Франція, 10–13 груд. 2024. Париж : International Science Group. 2024. С. 16–18.

<https://doi.org/10.46299/ISG.2024.2.15>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ABSTRACT.....	10
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА.....	16
ВСТУП.....	22
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	31
1.1. Історіографія дослідження.....	31
1.2. Джерельна база.....	43
1.3. Методи дослідження.....	46
Висновки до розділу 1.....	48
РОЗДІЛ 2. ПОШУКИ ВЛАСНОГО СТИЛЮ: ВІД АКАДЕМІЗМУ ДО ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ.....	50
2.1. Історико-культурний контекст творчого становлення В. Чегодара.....	50
2.2. Життєвий і творчий шлях В. Чегодара.....	69
2.3. Сюжетно-тематичний взаємозв'язок графічного і живописного мистецтва в творчості В. Чегодара	77
2.4. Академічні традиції як підґрунтя авторського живописного стилю в ранній творчості В. Чегодара.....	93
Висновки до розділу 2.....	115
РОЗДІЛ 3. ПОСТІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ЖИВОПИСІ В.ЧЕГОДАРА КІНЦЯ 1950–КІНЦЯ 1960-Х РОКІВ.....	118
3.1. Специфіка постімпресіоністичного стилю в жанрі краєвиду.....	118
3.2. Постімпресіоністичні експерименти в жанрі натюрморту.....	140
Висновки до розділу 3.....	148
РОЗДІЛ 4. ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ІМПРОВІЗАЦІЇ 1970–1980-Х РОКІВ	152
4.1. Інтерпретація імпресіонізму в жанрі краєвиду.....	152

4.2. Рефлексії імпресіонізму в жанрі натюрморту.....	172
4.3. Мистецьке коло Василя Чегодара.....	182
Висновки до розділу 4.....	193
ВИСНОВКИ.....	197
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	203
ДОДАТКИ.....	230
Додаток А. ІЛЮСТРАЦІЇ.....	231
Список ілюстрацій образотворчих матеріалів.....	231
Ілюстрації.....	242
Додаток Б. АРХІВНІ ДОКУМЕНТИ.....	336
Список архівних документів.....	336
Архівні документи	337
Додаток В. СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗДОБУВАЧА....	343

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Дослідження присвячене творчості Василя Чегодара в контексті українського живопису другої половини ХХ століття. Процес творчого становлення видатного київського пейзажиста припав на 1940–1980-ті роки, що увійшли в сучасну історію України як драматичний період тоталітарного режиму СРСР. Мистецький спадок повоєнного часу був інспірований міфами про перемогу радянської наддержави у Великій Вітчизняній війні (1941–1945) і масштабувався в уяві сучасників до перемоги Країни Рад над світовим імперіалізмом. Образ вождя, який переміг фашизм і приніс мир народам Європи, перетворив постать Й. Сталіна на іпостась живого Бога з необмеженими можливостями і безроздільною владою. За статистикою жертвами сталінських репресій за час його керівництва стало понад двадцять три мільйони осіб, з яких було закатовано і знищено – понад шість мільйонів; відправлено на заслання в концтабори – понад три мільйони.

Тож тематичний репертуар СРСР формувався під тиском сталінської ідеології і гіперболізованого культу вождя, образ якого звеличувався за державні кошти у царинах літератури, музики, кіно, образотворчого і монументального мистецтва. Перед тим як здійснити художній задум український художник мусив зважити наслідки від злету власної творчої уяви, що вступала в конфронтацію з політичними обмеженнями, котрі було небезпечно ігнорувати. У науковій праці виокремлено політичні гасла, що застопорювали розвиток українського живопису ХХ століття, так само як і піднесення інших національних мистецьких шкіл п'ятнадцяти поневолених республік: політична цензура; боротьба з формальними тенденціями західноєвропейської цивілізації межі ХІХ–ХХ століть; десакралізація віри і церкви; пропаганда атеїзму; девальвація національної гідності; насадження інтернаціоналізму, що дозволило в найкоротші терміни примусово русифікувати багатонаціональне населення п'ятнадцяти поневолених народів на територіях понад 22,4 млн км². У дисертації підкреслено, що позбавлення української науки, освіти культури і мистецтва історичних перспектив національного самоствердження заподіяло аномальне викривлення і деструкцію в усіх культурних процесах, що й

досі потребує переосмислення та очищення від наслідків прорадянської ментальності раба.

У праці наголошено, що з приходом доби Незалежності в українському суспільстві поновилися дискусії про державну суб'єктність та національну ідентичність України, актуалізуючи потребу в збереженні культурної автентичності й перспектив проєвропейського майбутнього в царині західної культурної цивілізації. Нова генерація мистецтвознавців відкрила широкій аудиторії низку імен, які раніше з ідеологічних причин були викреслені з історії української культури. Серед представників українського живопису другої половини XX століття вирізняються мистецькі постаті Миколи Глуценка, Василя Забашти, Віктора Зарецького, Василя Непийпива, Сергія Шишка, Степана Кошового, Євгена Волобуєва, Олексія Шовкуненка, Романа Сельського, серед яких ім'я Василя Чегодара займає чільне місце.

У дисертації уперше здійснюється науковий аналіз живописної спадщини В. Чегодара, що систематизована за основними періодами творчості: ранній період (кінець 1930–1950); зріла творчість (кінець 1950–1960); пізня творчість (1970–1980). За результатами комплексного дослідження живопис В. Чегодара періоду 1950–1980-х років систематизовано за основними жанрами творчості – краєвид і натюрморт та ключовими тенденціями живопису: реалізм, імпресіонізм, постімпресіонізм, фовізм. У праці вперше визначено тематичний репертуар та упорядковано сюжети в контексті кожного окремого жанру. Проаналізовано та розкрито стильову оригінальність авторських живописних прийомів В. Чегодара, визначено характерні засоби та практичні методи образотворення.

У праці акцентовано на індивідуальному творчому внеску В. Чегодара, ім'я якого тривалий час перебувало в тіні публічної уваги. Скромний за вдачею пейзажист ніколи не афішував свій талант, вважаючи власне покликання фаховим обов'язком. Незважаючи на небезпечні наслідки з боку радянської адміністрації, В. Чегодар упродовж півстоліття прокладав проєвропейський шлях розвитку вітчизняної традиції живопису. Зараз, у період чергового загострення російсько-української війни (2014–2025) український народ ціною тисяч жертв продовжує

виборювати історичне право на державну суб'єктність та приналежність до західної культурної цивілізації. У дослідженні наголошено, що творча діяльність В. Чегодара як і робота інших видатних пасіонаріїв української культури стала історико-культурним підґрунтям, на якому підійнялися паростки нового мистецтва незалежної України.

У сучасному дослідженні підкреслено, що побутуюча в українському мистецтвознавстві дихотомічна модель наукового обґрунтування, яка умовно розмежовувала представників культури УРСР на два табори: виразників офіційного мистецтва й речників андеграунду, – не дозволяє передати об'єктивну історичну картину. Сучасне опрацювання історичних фактів підводить до розуміння, що представників, так званого, «офіційного» мистецтва, серед яких можна згадати: Й. Бокшая, М. Глущенко, А. Коцку, І. Труша, В. Чегодара, Д. Шавикіна, О. Шовкуненка, Т. Яблонську, – сьогодні не коректно односкладно визначати як беззаперечних ствердників соцреалізму. Творчий доробок згаданих митців не обмежувався виключно творами соцреалізму, а поглиблювався за більш складним алгоритмом, іноді апелюючи до формальних тенденцій західноєвропейського мистецтва.

У дослідженні обґрунтовано, щоб зберегти себе як творчу індивідуальність В. Чегодар як і більшість українських живописців радянської доби свідомо присвятив себе жанру краєвиду, що дозволило відмежуватися від прорадянської тематичної вульгарності. Більшу частину життя майстер прожив у Києві, тому багато творів присвячено цьому місту. Водночас митець систематично виїздив на пленери в інші регіони, зокрема у Крим, Седнів, до села Білогірська.

Підкреслено, що творчі пошуки В. Чегодара упродовж усього життя зосереджувалися на проблемах кольору. З'ясовано, що увага В. Чегодара до засвоєння традицій паризького ар-нуво поглиблювалася в його практиці через комунікацію з колегами, зокрема М. Глущенко, С. Кошовим, В. Непийпивом, які підтримували окцидентальну зорієнтованість митця. Обґрунтовано, що поглиблений інтерес В. Чегодара до формальних можливостей хроматичного живопису ар-нуво, сприяв розширенню колірної гами відтінків; збільшенню насиченості барв;

використанню складних контрастних поєднань. Самі ці специфічні риси індивідуального живописного стилю вирізняють картини В. Чегодара серед творів інших українських художників радянського періоду.

З'ясовано, що на жаль, не тільки життєвий шлях, а й художній доробок В. Чегодара на сьогоднішній день є малодослідженими. За життя майстра в газетах і журналах опубліковано лише огляди про виставки, фрагментарно висвітлено біографію, видано єдину брошуру, присвячену творчості художника, і кілька каталогів персональних виставок із стислими вступними статтями. Проте ці публікації не надають вичерпної інформації про життя і творчість митця.

Системне наукове дослідження творчості В. Чегодара в контексті українського живопису другої половини XX століття зумовлене актуальною потребою в поглибленому висвітленні історико-мистецьких процесів повоєнного часу; всебічному аналізі живописних і графічних творів В. Чегодара; систематизації основних періодів живописної творчості; аналізі провідних жанрів та тенденцій 1950–1980-х років; класифікації тематичного репертуару у відповідності до провідних жанрів живопису; сучасному переосмисленні індивідуального внеску В. Чегодара в процес формування національних традицій живопису; обґрунтуванні окцидентальної творчої зорієнтованості В. Чегодара на західноєвропейський вектор розвитку українського живопису. Дослідження цього мистецького явища української культури другої половини XX століття посвідчило причетність українського малярства до світового контексту і культурних здобутків західноєвропейської цивілізації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури України «Мистецтво і мистецтвознавство в системі гуманітарних досліджень: національний та світовий вимір» (державний реєстраційний номер 0124U001843 від 16.02.2024 р.) та наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво України у світовому художньому поступі: від історичних витоків до сучасності» (державний реєстраційний номер 0124U001515 від 07.02.2024 р.).

Мета дослідження – комплексно проаналізувати і теоретично обґрунтувати творчість В. Чегодара в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX століття.

Сформульована у дослідженні мета актуалізувала вирішення низки **завдань**:

1. Опрацювати історіографію проблеми, встановити сучасний стан розробленості теми, систематизувати джерельний матеріал;
2. Опрацювати живописні і графічні образи В. Чегодара з родинної збірки Петра Волошина в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX століття;
3. Систематизувати основні періоди творчості В. Чегодара, проаналізувати живописний доробок 1940–1980-х років за основними жанрами й тенденціями, окреслити тематичний репертуар, розкрити специфіку живописних прийомів і характерних засобів образотворення;
4. Дослідити творчі контакти В. Чегодара, розкрити рівень взаємовпливів;
5. Довести проєвропейську зорієнтованість В. Чегодара на живописні традиції паризького ар-нуво;
6. Обґрунтувати творчий внесок В. Чегодара в художньо-мистецький процес другої половини XX століття і його історичне значення як культурне підґрунтя національної традиції незалежної України.

Об'єктом дослідження є творчий доробок В. Чегодара.

Предметом дослідження джерела інспірацій художнього стилю В. Чегодара, специфіка образотворчої мови в контексті українського живопису другої половини XX століття.

Хронологічні межі охоплюють період творчої активності В. Чегодара: 1939–1989 роки.

Територіальні межі охоплюють художні осередки, з яких працював колорист: Київ, Крим, Седнів, село Білогородка Київської області.

Методи дослідження. Для дослідження творчості В. Чегодара використано комплексний підхід із застосуванням як загальнонаукових, так і спеціальних методів для здійснення ґрунтовного аналізу художньо-стилістичних принципів творчої

спадщини художника. До загальнонаукових належать методи: *аналітичний, системний, структурно-типологічний, історико-культурологічний, історіографічний, біографічний, синтезу, класифікації, порівняння та узагальнення*, до спеціальних – *формальний, іконографічний, образно-стилістичного та композиційного аналізу*. Матеріал дослідження викладено за принципом від конкретного до загального: від аналізу робіт до узагальнення як на рівні творчості майстра з метою концептуалізації основних живописних принципів, стильових, композиційних, тематичних і колористичних тенденцій, притаманних кожному періоду, так і на рівні культурно-історичному з метою визначення місця В. Чегодара в художньо-мистецькому процесі другої половини ХХ століття.

Джерельну базу дослідження становлять живописні та графічні твори Василя Чегодара з колекції П.Волошина; живописні образи пензля В.Чегодара з приватних колекцій і зібрання Музею історії міста Києва (Київ); твори українських інспіраторів імпресіонізму з українських музеїв та приватних колекцій; документи і світлини окресленого періоду з родинного архіву П. Волошина. Використані образотворчі матеріали – авторські світлини.

Теоретичною основою дисертаційного дослідження є фундаментальні дослідження провідних українських науковців, присвячені національному мистецтву другої половини ХХ ст., зокрема О. Авраменко, Н. Асєєвої, Ю. Бабунич, О. Голубця, О. Жбанкової, О. Денисюк, О. Лагутенко, І. Павельчук, О. Петрової, О. Роготченка, В. Сидоренка, Г. Скляренко, Л. Смирної, О. Федорука, М. Юр, Р. Яціва; особливостям адаптації імпресіонізму в образотворчому мистецтві України ХХ століття (Н. Асєєвої, Ю. Бабунич, Л. Белічко, Н. Бондарчук, Н. Глушко, О. Денисенко, О. Жбанкової, О. Заїки, Т. Кари-Васильєвої, О. Лагутенко, Я. Логінського, С. Несмачного, О. Петрової, О. Чичканова, Т. Чуйко, Т. Шапаренко, В. Штець, М. Юр); осмисленню суспільної реакції на творчість В. Чегодара сприяли відомості з періодичних видань (Л. Войтенко, Л. Гайдак, А. Галайчук, Ю. Іванченко, Є. Ілляшенко, Л. Копиленко, Б. Мельник, Г. Мірошник, Є. Парійський, І. Розум, М. Склярська, Ю. Цюпа, В. Шляхтич). Для аналізу мистецького контексту другої половини ХХ століття залучено видання, присвячені творчості відомих українських

колористів окресленого періоду: О. Авраменко, Н. Асєєвої, Є. Афанасьєва, І. Багуєнко, І. Блюміної, Н. Бондарчук, Д. Клочко, Л. Ковальської, О. Лагутенко, Я. Логінського, І. Павельчук, О. Петрової, І. Ситник, Г. Скляренко, Л. Смирної, М. Сом-Сердюкова, О. Роготченка, В. Рубан, В. Штеця, М. Юр.

Наукова новизна отриманих результатів, що виносяться на захист.

У роботі вперше:

- Комплексно проаналізовано і теоретично осмислено творчий доробок В. Чегодара в контексті українського живопису другої половини ХХ століття;
- впорядковано значний обсяг живописних і графічних образів В.Чегодара, літературних джерел і архівних матеріалів окресленого періоду;
- здійснено систематизацію архівних матеріалів, щодо життя і творчості В. Чегодара з приватного зібрання П.Волошина;
- до наукового обігу введено значну кількість невідомих раніше мистецьких образів В. Чегодара та живописних творів українських живописців другої половини ХХ століття, зокрема М. Глуценка, В. Касіяна;
- виконано всебічний мистецтвознавчий аналіз мистецької спадщини В. Чегодара в жанрах краєвиду й натюрморту, окреслено творчу періодизацію, визначено тематичний репертуар і основні тенденції живописної творчості, проаналізовано специфіку індивідуальної манери на кожному етапі творчого зросту;
- розкрито ключові ідеї, головні теми та сюжети, якими надихався В. Чегодар на різних етапах творчого піднесення;
- обґрунтовано рефлекторний вплив графічних образів на сюжети живописних композицій, проаналізовано видозміни творчої манери та специфіку живописного почерку митця упродовж окресленого періоду;
- констатовано взаємозв'язок із творчістю М. Глуценка, С. Кошового, В. Непийпива;
- розкрито окцидентальну зорієнтованість живописної творчості В. Чегодара; впроваджуючи у власну практику традиції паризького ар-нуво за небезпечних наслідків політичної цензури;

- розкрито значення творчої діяльності В.Чегодара в контексті українського живопису другої половини ХХ століття,
- обґрунтовано, що впроваджуючи традиції паризького ар-нуво через власну практику, митець наприкінці 1950-х років продукував сучасне проєвропейське майбутнє незалежної культури України;

удосконалено: біографічні відомості про різні етапи життя і творчості митця; датування окремих творів;

набули подальшого розвитку концепції: про приналежність до кола представників українського постімпресіонізму другої половини ХХ сторіччя;

Особистий внесок здобувачки полягає у введенні в науковий обіг нової сторінки українського живопису другої половини ХХ століття — творчості В. Чегодара. Усі результати наукового дослідження отримані самостійно й оприлюднені в 11-ти публікаціях авторки.

Теоретичне і практичне значення дослідження полягає у формуванні цілісного уявлення про живописну творчість В.Чегодара, систематизації та уточненні даних про його життєвий і творчий шлях. На підставі проведеної роботи може бути укладений окремий каталог приватної колекції П. Волошина. Результати дослідження можуть бути використані для доповнення цілісної картини мистецького розвитку київської художньої школи другої половини ХХ століття. Наукові матеріали другого розділу дисертації «Пошуки власного стилю: від академізму до постімпресіонізму» вносять нові данні в лекційний курс дисципліни ВК 3.5. «Історія українського постімпресіонізму», що належить до вибірових компонент професійного циклу ОНП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». Результати проведеного наукового дослідження та візуальний матеріал можуть стати в нагоді науковцям, працівникам музеїв, викладачам у створенні посібників, лекцій з історії мистецтва України та навчальних програм.

Апробація матеріалів дослідження. Основні положення та результати дисертаційної роботи висвітлено на восьми наукових конференціях: міжнародних наукових конференціях «Дев'яті Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 2021), «Десяті Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 2022), «Одинадцяті Платонівські

читання» (Київ, НАОМА, 2022), «Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції» (Київ, НАМУ, 2024), «Розвиток наукової думки постіндустріального суспільства: сучасний дискурс» (Хмельницький, 2024), «Наукові орієнтири: теорія та практика досліджень» (Вінниця, 2024), «Complexities of education of modern youth and students» (Париж, 2024), «Дванадцять Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 2024).

Публікації. Основний зміст і результати дисертаційного дослідження опубліковано в одинадцяти роботах, чотири з яких – у наукових фахових виданнях, визначених переліком МОН України (категорія Б), сім – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура і обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел, який охоплює 323 позицій, з яких 33 – архівні, а також трьох додатків: Додаток А – «Ілюстрації образотворчих матеріалів» (188 позицій); Додаток Б – «Архівні документи» (11 позицій); Додаток В – «Список публікацій здобувача та відомості про апробацію результатів дослідження» (11 позицій). Загальний обсяг дисертаційного дослідження – 345 сторінок, з них основного тексту – 180 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Проаналізована література стосовно окресленої теми була класифікована на декілька груп. До першої належать публікації, що містять відомості щодо творчості В. Чегодара та його біографії. Це статті в енциклопедіях і довідниках, газетах і журналах, а також каталогах виставок, надруковані переважно ще за життя майстра. Такі джерела мають різну міру інформативності – від згадок лише прізвища майстра до розгорнутих статей. Зазначимо, що загальна кількість публікацій, присвячених Василеві Чегодару, на жаль, не співмірна із творчим доробком митця. За радянської доби відомості про біографію та творчі здобутки художника мали здебільшого епізодичний характер.

У довіднику 1972 р. вміщено інформацію про навчання у Пермському художньому училищі (1939) і Київському художньому інституті (КХІ) 1941 р. [237, с. 502]. Із учителів згадано лише Федора Міхєєва (1893–1978) та Євгена Шуйського (1908–1975), але не вказано місця їхньої роботи – Перм чи Київ (у процесі реконструкції біографії майстра встановлено, що вони були викладачами з фаху в Пермі), водночас у статті повністю відсутня інформація про київських педагогів В. Чегодара (С. Григор'єва, С. Єржиківського, О. Сиротенка). Цікаво й те, що це єдина стаття в енциклопедичних виданнях, де зазначено рік навчання у КХІ – 1941, хоча коректно було б вказати 1940/1941. Автори припустилися помилки в датуванні першої в житті майстра всесоюзної виставки: замість 1942 р. зазначено 1961 р. Серед основних творів названо «Море» (1957), «Київ. Там, де було Козине болото», «Річка Тиса» (1963); «Київ будується» (1967), «Київ. Квітень» (1969).

Роком пізніше 1973 р. вийшов друком Словник художників України, у якому вміщено статтю про В.Чегодара [238, с. 247]. Порівняно з попереднім виданням КХІ навіть не згадується, але серед творів додано «Троянди» (1956), «Вишеньки», «Річка Ірпінь» (1967) і «Київ над Дніпром» (1971). Уперше з'являється посилання на літературу – каталог 1962 р. спільної виставки з І. Лисенком і О. Орябінським [106].

До Енциклопедії українознавства (10 т.), яку було підготовлено і видано за кордоном представниками української діаспори, залучено статтю про В. Чегодара, хоча й надзвичайно стислу – усього п'ять рядків [240]. У ній відзначено внесок митця як автора саме київських краєвидів. Проте автори припустилися неточностей у датуванні індивідуальних виставок В. Чегодара. Так, замість 1981 р. («Київські мотиви», м. Київ) – позначено 1982 р. Персональну виставку 1979 р. не згадано взагалі, а спільний захід із І. Лисенком та О. Орябінським 1962 р. визначено як індивідуальний.

Більш обширною енциклопедичною публікацією є стаття в словнику «Митці України» 1992 р., яку опубліковано через три роки після смерті В. Чегодара [239, с. 626]. Уперше зазначено С. Григор'єва – викладача в КХІ, натомість зникли згадки про Ф. Міхєєва та Є. Шуйського. Додано інформацію про отримане звання заслуженого художника УРСР, а перелік раніше згаданих живописних творів 1950–1970 рр. значно доповнено роботами 1980-х рр. Серед літератури вперше вказано альбом живопису 1983 р. і каталог персональної виставки 1988 р., але до переліку не долучено каталог 1979 р.

Отже, в усіх згаданих енциклопедичних джерелах наявні фрагментарність інформації, плутанина в датуваннях і фактологічні неточності, не згадано про окрему галузь творчості В. Чегодара як ілюстратора періодичних видань.

До першої групи також належать публікації про В. Чегодара в періодичних виданнях. Значний обсяг відомостей про участь майстра в поточних виставках уміщено в газетних публікаціях радянської доби. У дослідженні опрацьовано унікальну добірку газет і журналів, які ретельно збирали впродовж усього життя майстра, яку і понині зберігають у родинному архіві художника. Газетні статті мають переважно репортажно-оглядовий характер: вони надають фактаж про участь у виставках. У більшості публікацій ім'я художника лише згадується в переліку з іншими пейзажистами або майстрами натюрморту, такими як М. Глущенко, С. Григор'єв, М. Дерегус, В. Непийпиво, П. Сльота, К. Трохименко, П. Чичканов, С. Шишко, Т. Яблонська [5; 12; 14; 16; 17; 25; 45–48; 51; 53; 56; 62; 69–71; 73–75; 77; 78; 96; 97; 101; 103; 104; 107; 109; 110; 113; 117; 134; 135; 137–141; 147–148; 167;

168; 192; 198; 210–212; 247; 248]. У масштабних виставкових заходах зазвичай брало участь декілька сот митців: живописців, скульпторів, графіків, майстрів декоративно-ужиткового мистецтва. Навіть згадування в таких статтях прізвища В. Чегодара, який ще не мав на той час «спеціального» статусу (звання заслуженого художника України В. Чегодару присвоєно лише 1982 р.), можна трактувати як удачу.

Важливим джерелом інформації про творчість В. Чегодара є блок публікацій у радянських газетах і журналах кінця 1970-х–1980-х років, присвячених огляду персональних виставок майстра. У них автори давали стислу характеристику творчості митця, розмірковували про особливості колориту, жанрові вподобання, провідні теми: Л. Войтенко [30], Л. Гайдак [45], А. Галайчук [48], Ю. Іванченко [74; 75], Є. Ілляшенко [77], Л. Копиленко [96], Б. Мельник [113], Г. Мірошник [117], Є. Парійський [138], І. Розум [167], М. Склярська [181], О. Федорук [206], Ю. Цюпа [214], В. Шляхтич [247] та інші.

Серед цих публікацій помітне місце посідають статті, в яких автори сфокусували увагу суто на творчій постаті В. Чегодара. Із цих матеріалів, які доповнюють уявлення про митця, дізнаємося про його погляди на мистецтво, пріоритети, вподобання, улюблені теми тощо [16; 25; 32; 113; 137; 242; 243]. У деяких статтях наведено власні висловлювання В. Чегодара, наприклад: «Я хочу, щоб від моїх картин у людей кращав настрій!» [96, с. 3]; «Я прагну дарувати радість своїм мистецтвом» [167, с. 9]; «Я вважаю, що для зображення Києва не досить одного життя. Їх треба декілька» [242, с. 6], «Мистецький твір повинен радувати красою. Все, що бачить художник, спочатку проходить крізь його серце. Руки художника направляють і очі, і серце» [55, с. 22].

1988 р. В. Чегодар дав велике інтерв'ю Борисові Мельнику. У ньому митець поділився деталями біографії, яких не оприлюднено більше ніде в публічному просторі [113, с. 7].

Значну групу видань становлять каталоги художніх творів В. Чегодара. За життя майстра випущено два каталоги до його персональних виставок (1979, 1988) і один альбом живопису (1983). Каталог 1979 р. містить лише вісім кольорових

ілюстрацій, решта – чорно-білі. У вступному слові подано загальну характеристику творчості. Увагу акцентовано на жанрі краєвиду, зокрема на міських пейзажах майстра як таких, що відповідають духу часу. Зазначено прагнення майстра показати «реальний світ із заводськими димарями», що, безперечно, свідчить про відверту заангажованість автора вступної статті [22, с. 4].

Лише на шістдесят п'ятому році життя В. Чегодар дочекався виходу першого альбому, присвяченого його творчості (автор-упорядник видання – мистецтвознавець Ю. Іванченко). Тридцять кольорових репродукцій найкращих робіт 1960–1980-х рр. – лише краплина в океані творчого доробку В. Чегодара, але й вони становлять неабияку цінність. У вступній статті стисло викладено біографію та подано характеристику творчості [23, с. 2].

Другий каталог – ювілейної та, на жаль, останньої виставки – вийшов за рік до смерті художника, 1988 р. У ньому підсумовується увесь півстолітній творчий шлях митця. Мистецтвознавець Олександр Федорук, перу якого належить вступний нарис, характеризує В. Чегодара як витонченого, поетичного лірика, який обрав жанр пейзажу саме у зв'язку зі специфікою свого ліричного, емоційного складу мислення [24, с. 3].

У рамках дисертаційного дослідження також проаналізовано каталоги місцевих [121; 250], республіканських [142; 152; 153–161; 213] і закордонних виставок [258; 259; 261; 280], у яких В. Чегодар брав участь. У таких матеріалах переважно міститься інформація лише про художні твори, що були експоновані, подеколи подаються стислі біографічні відомості. Водночас у них зазначено імена інших майстрів, які брали участь у таких спільних заходах (М. Глущенко, С. Кошовий, В. Непийпиво, С. Шишко, Т. Яблонська та ін.).

Після смерті майстра силами родини в Києві було проведено декілька персональних експозицій з творами В. Чегодара, про що повідомлялося в місцевій пресі [49]. Автори публікацій обмежувалися біографічними відомостями та побіжною характеристикою творчості. Деякі повідомлення, переважно біографічно-узагальненого типу про В. Чегодара, з'являлися також у 2000–2010-х рр., написані зокрема й родичами майстра [32; 265]. Серед тогочасних фахових матеріалів на

увагу заслуговує стаття Наталі Глушко, в якій авторка, на відміну від видань радянського часу, вбачає в творчості В. Чегодара переосмислення імпресіоністичних тенденцій [54, с. 44]. 2002 р. вийшов друком фотоальбом, присвячений творчості українського оперного співака Анатолія Солов'яненка (1832–1999), з яким майстер товаришував багато років. Хоч авторка книги не згадує В. Чегодара, натомість видання містить декілька документальних світлин з персональної виставки живописця 1979 р. (помилково датовані 1976 р.) [194, с. 146] та світлини київської квартири співака, де на стіні розміщено краєвид В. Чегодара [194, с. 158].

Інтерес до спадщини В. Чегодара в часах незалежності України не згасав у середовищі антикварів, колекціонерів [116; 200; 201] і поціновувачів українського мистецтва [235; 236]. Проте популярність живопису В. Чегодара серед колекціонерів часто призводить до прикрих ситуацій, коли під іменем художника публікують роботи інших майстрів [150, с. 69].

Серед ілюстрованих видань останніх десятиріч, у яких уміщено репродукції картин В. Чегодара, виокремимо альбом «Від червоного до жовто-блакитного + помаранчеве» (2004–2005), де Борис Лобановський у вступній статті зазначає: «Більш квітчастий Василь Чегодар захоплює безпосередністю, що межує з народними примітивами» [26, с. 74], а також каталог виставки, присвяченої жанру пейзажу, в якому вміщено київський архітектурний краєвид В. Чегодара [100]. Іншим виданням є тематичний альбом, присвячений Києву, в якому репродуковано сотні робіт художників ХХ – початку ХХІ ст. Символічно, що на обкладинку книги потрапив саме краєвид В. Чегодара, якого й понині сприймають як одного з провідних київських майстрів [86].

Підсумовуючи огляд літератури, що висвітлює різні аспекти творчого шляху В. Чегодара, зауважимо, що більшість джерел має фрагментарний характер і не претендує на вичерпність. Матеріали радянської доби рясніють відвертими штампами, що потребує переосмислення та оновленого прочитання творчого доробку В. Чегодара. З іншого боку, кожен із досліджених матеріалів має історико-документальну цінність і поглиблює знання про життя і творчість майстра.

У контексті розкриття обраної теми важливими є колективні наукові праці з історії образотворчого мистецтва ХХ ст., що становлять другу групу літератури. В історії українського мистецтвознавства першою ґрунтовною академічною працею була «Історія українського мистецтва у 6-ти томах» [81]. У п'ятому томі здійснено огляд радянського мистецтва 1941–1967 рр. На жаль, автори не могли уникнути ідеологічної заангажованості у своїх висновках, тому праця не надає цілком об'єктивної оцінки мистецького процесу. З історії було вилучено цілі художні напрями, замовчано імена і доробок багатьох талановитих митців. Це спотворювало уявлення про реальні процеси художнього життя в Україні. У 1960-х роках В. Чегодар був уже відомим художником, але до цього видання його ім'я не потрапило. Можливо, не останню роль в цьому відіграла відсутність звання заслуженого художника УРСР, яке В. Чегодар отримав лише 1982 року.

У літературі з історії мистецтва, опублікованій уже за часів незалежності України, відбулися значні зрушення у площині переосмислення художніх процесів радянської доби. Мистецький досвід потребував переоцінки в рамках нового наукового дискурсу, що почав активно формуватися. Мистецтвознавці дедалі більше уваги приділяли вивченню творчості представників «неофіційного» напрямку, поступово реабілітуючи раніше заборонені імена митців. У п'ятитомному виданні з історії українського мистецтва (2007) провідні фахівці, такі як Олеся Авраменко, Тетяна Кара-Васильєва, Ольга Лагутенко, Олексій Роготченко, Людмила Соколюк, Ольга Петрова, намагаються заповнити порожнини в історії образотворчого мистецтва ХХ ст. Метою останнього, п'ятого тому фундаментальної роботи задекларовано системне вивчення та комплексне дослідження художніх процесів радянської доби [82]. Колектив авторитетних спеціалістів розглядає мистецтво минулого століття в усіх його проявах і стилістичних напрямках, що дає глибоке розуміння культурно-історичного контексту цілої доби. Уперше в новітньому виданні у фокус уваги потрапили авангардні течії та раніше заборонені прізвища митців.

Мистецтву другої половини 1950-х–1980-х років присвячено велику статтю О. Петрової. Авторка всебічно аналізує події художнього життя цього

суперечливого періоду, висвітлює зміни мистецьких позицій художників, звертає увагу на появу та зникнення цілих художніх явищ, стилів і напрямків. Мистецькі проблеми розглянуто в нерозривній єдності з аналізом політико-ідеологічних і соціальних процесів [144].

Важливими є узагальнення художнього досвіду у вигляді головних тенденцій, які досліджує авторка. Так, у період 1960-х років одночасно зафіксовано не один художній напрямок. З одного боку, домінувало офіційне мистецтво, що обслуговувало потреби влади, з іншого – так званий «суворий стиль», який на початку десятиріччя став першим проявом супротиву системі. Того часу набула актуальності й неофольклорна хвиля, якою захопилися представники різних художніх шкіл. Звернення до фольклору стало знаком протистояння кремлю, що намагався «звільнити» Україну від усього національно забарвленого. Це прояв пробудженої національної самосвідомості, рух до індивідуалізації та інтелектуалізму. Водночас у Києві, Одесі, Харкові, Львові, Ужгороді виникає й розвивається неофіційне, підпільне мистецтво. Уже наприкінці 1950-х рр. з'явилися перші нефігуративні твори, експонування яких відбувалося на приватних квартирах. Працюючи в складних умовах, професійні художники віднаходили мистецьку нішу в жанрах пейзажу, портрета і натюрморту. Авторка виділяє прізвища худоників, визнаних у мистецькому середовищі УРСР, таких як Т. Яблонська, Г. Меліхов, О. Шовкуненко, П. Сльота, С. Шишко, Д. Шавикін, С. Григор'єв, К. Трохименко, І. Штільман, С. Подерв'янський, Б. Рапопорт, Ф. Захаров, М. Глущенко, М. Дерегус та ін. [144, с. 461]. Прізвище Василя Чегодара у згаданому переліку відсутнє.

Однією з важливих праць, у якій автори досліджують проблеми розвитку українського мистецтва минулого століття та прагнуть переосмислити набутий художній досвід, є двотомник «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття» [120]. Головною метою видання є поглиблення та систематизація знань у галузі образотворчого мистецтва України, висвітлення історії його становлення та розвитку, окреслення головних тенденцій, зокрема й сучасних. У першій книзі розглянуто художні явища та історико-культурні процеси 1900–1950-х років, у другій – 1950-х – початку 2000 рр. Видання, що складається із досліджень

провідних вітчизняних спеціалістів, охоплює магістральні мистецькі сфери – архітектуру, скульптуру, живопис, графіку.

У другому томі вміщено матеріал, присвячений українському живопису другої половини ХХ ст. Серед головних завдань огляду – переоцінка минулого, відкидання застарілих поглядів на малярство радянської доби. Зокрема, особливу увагу приділено художникам-нонконформістам. Мистецтво другої половини ХХ ст. трактується як перехідний період, у межах якого одночасно функціонували різноманітні стилістичні течії: «Період кінця 1950-х — середини 1980-х років в історії національного мистецтва був своєрідним мостом, що вивів український живопис з умов тоталітарного диктату на простір вільного творчого самовираження» [120, с. 173]. В умовах панування соцреалізму, домінування офіційного мистецтва зріло, розвивалося та виборювало собі дорогу нове покоління талановитих митців, яке активно працювало вже в 1990-х роках. Автор вибудовує модель, у рамках якої творчість нонконформістів сприймається як «справжнє» мистецтво, що існувало в умовах сірості та шаблонності офіційного. У межах окресленої дихотомії тогочасні процеси набувають спрощеного трактування. Зокрема, відсутній середній, альтернативний шлях, яким рухалися талановиті митці. Матеріал статті багато в чому перегукується з відповідним розділом п'ятитомника авторства О. Петрової. Виокремлено аналогічні періоди, згадано ті самі імена художників, але, на жаль, творчість В. Чегодара залишилася поза межами дослідження.

Образотворче мистецтво другої половини минулого сторіччя в аспекті парадигмальних змін досліджує О. Авраменко [1]. Розмірковуючи над головними тенденціями функціонування українського мистецтва, авторка вдається до більш тонкої градації художників. Поряд із нечисленними нонконформістами-експериментаторами – Г. Гавриленком, А. Лимаревим, В. Ламахом, К. Звіринським – вирізняються дві групи митців-соцреалістів. Першу становили художники, що виконували роль ремісників (більшість), другу – талановиті особистості, які писали твори на замовлення держави, але знаходили можливість творити заради творчого процесу [1, с. 200]. До них належать М. Хмелько, В. Шаталін, В. Пузирков,

М. Бельський, В. Одайник тощо. «Особливим явищем на цьому тлі були Микола Глущенко, Тетяна Яблонська, Михайло Дерегус, Георгій Якутович <...>, які примудрялися залишатися собою за всіх часів, залишатися перш за все художниками і бути на видноті, активно виступати у суспільно-художньому житті» [Там само]. Мистецтво було головним пріоритетом і для В. Чегодара.

В аспекті теоретичного осмислення мистецьких процесів другої половини ХХ ст. в напруженому кліматі панування комуністичної ідеології та нав'язування соцреалізму цінним є аналіз у монографіях вітчизняних дослідників Ореста Голубця (2001; 2012) [58; 59], Лесі Смирної (2017) [183], Олексія Роготченка (2007) [162], Віктора Сидоренка (2008) [170].

О. Голубець у монографії «Мистецтво ХХ століття: Український шлях» прагне заповнити «білі плями» історії, виявити основоположні тенденції, рухи та явища з метою порівняння їх зі світовими мистецькими процесами [59]. Учений декларує «...побудову своєрідного теоретичного каркасу, на який, при бажанні, можна монтувати додаткові факти, події та імена» [59, с. 8]. Незважаючи на те, що імені В. Чегодара в цій праці безпосередньо не згадано, його творчість суголосна теоретичним концепціям О. Голубця. В іншій праці «Між свободою і тоталітаризмом» автор зосереджує увагу головним чином на аналізі зміни в мистецькому середовищі Львова ХХ ст., але значну частину дослідження присвячує висвітленню соціально-політичних і культурних катаклізмів епохи, виявленню напрямів і наслідків ідеологічної агресії радянського тоталітаризму [58].

У монографії В. Сидоренка «Візуальне мистецтво: від авангардних зрушень до новітніх спрямувань» комплексно досліджено візуальне мистецтво ХХ – початку ХХІ ст., порушено питання еволюції сучасного мистецтва та систематизації його здобутків [170]. У роботі виявлено базові процеси трансформації новітнього мистецтва. Увагу приділено й проблемам творчої методології в умовах панування тоталітаризму. Автор зазначає зокрема: «На відміну від академізму соціалістичний реалізм знищував саму суть мистецтва, коли можна було не зважати на думку самого художника, а також визнаних науковців, мистецтвознавців зокрема.

Настанови декларувалися в центральній партійній пресі» [170, с. 74]. У таких умовах працював і В. Чегодар.

2012 р. вийшла антологія «Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX століття» у двох частинах, автором-упорядником якої є Роман Яців [76]. Наукові розвідки відомих теоретиків мистецтва, зокрема й представників української діаспори, які увійшли до антології, дозволяють виявити аналітичні підходи до українського мистецтва XX ст. Хоча матеріали антології й не стосуються безпосередньо дисертаційного дослідження, проте автори текстів, послугуючись критичним аналізом, висвітлюють провідні тенденції, дають можливість осмислити мистецькі явища та їх масштаби, змальовують загальну картину розвитку українського образотворчого мистецтва.

За останнє десятиліття вагомий внесок у розуміння мистецьких процесів XX ст. зробила Л. Смирна. У монографії «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (2017) [183], послугуючись широкою мистецтвознавчою, філософською та культурологічною базою, авторка ґрунтовно та всебічно вивчає світоглядні засади нонконформізму, естетичні стратегії українських митців, становлення та динаміку розвитку художніх тенденцій у рамках окреслених нею хронологічних і географічних меж. В. Чегодара не можна віднести до представників нонконформістського напрямку, але художньо-мистецький і соціально-політичний контекст, висвітлений у монографії, значно збагатили розуміння ситуації, що розгорнулася у другій половині XX століття.

Важливими працями на шляху вивчення художньо-мистецького контексту радянської доби стали роботи сучасних дослідників українського живопису XX ст., зокрема, розвідки Наталії Асєєвої (2006) [3], Юлії Бабунич [6; 7], Ольги Жбанкової (2011) [66], Іванни Павельчук (2019) [132; 132], Ольги Петрової (2004, 2015) [143; 145], Олексія Роготченка (2007, 2018) [162; 164], Галини Скляренко (2007, 2009, 2010, 2020, 2021, 2022) [174; 175, 177–180], Лариси Соколюк [185], Марини Юр (2021) [251]. Так, зокрема, проблемі формування концептуальних моделей розвитку українського живопису XIX — початку XXI століття присвячено ґрунтовну працю М. Юр [251]. Українське образотворче мистецтво другої половини XX ст. у

загальноісторичному, культурно-суспільному та регіональному контекстах розглянуто в роботах Г. Складенко [174; 175, 177–180], О. Петрової [143; 145], О. Роготченка [162; 164]. У статті Л. Соколюк у співавторстві з О. Чурсіним окреслено проблему розвитку плернерної традиції першої половини ХХ ст. та її регіональних відмінностей, що дозволило доповнити уявлення про особливості розвитку жанру краєвиду на українських теренах [185]. Дослідженню постімпресіонізму в українському живописі ХХ – початку ХХІ ст. присвячено працю І. Павельчук [132]. Розвідки Н. Асєєвої, Ю. Бабунич, О. Жбанкової, Г. Складенко в галузі українського живопису ХХ ст., зокрема, питання прояву імпресіонізму на українському ґрунті, також надали корисний матеріал для аналізу відповідних проявів у творчості В. Чегодара [3; 4; 6; 66; 176; 180].

Специфіку творчих пошуків українських живописців за умов політичної цензури тоталітарної системи порушено в працях Ярослава Логінського, Віктора Штеця, Марти Осадци, Іванни Павельчук, Олексія Роготченка, Тетяни Шепеть, Алли Осадчої, Ірини Ситник. Зокрема, в науковій роботі Я. Логінського це питання розглянуто у 2 розділі «Етапи формування творчої особистості Василя Забашти» [108, с. 52–77]; в роботі В. Штеця – у розділі 3.3 «Концептуальні засади творчості та художні здобутки З. Шолтеса на тлі мистецького середовища Ужгорода 1949–1990 рр.» [249, с. 88–132]. М. Осадца побіжно розглядає зазначену проблематику в 3 розділі «Міський пейзаж в образотворчому мистецтві Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ ст.» у зв'язку з дослідженням особливостей розвитку жанру міського краєвиду в творчості художників Станіславщини [125, с. 74–153]. Обґрунтовуючи процес адаптації паризького постімпресіонізму в колі українських наслідувачів другої половини ХХ ст., І. Павельчук висвітлює проблему на прикладі творчості Р. Сельського, О. Шатківського, Е. Кондратовича, Г. Глюка, А. Коцки, Т. Яблонської у 7 розділі дисертації «Репрезентація постімпресіонізму у 1950–1980-х роках» [133, с. 341–418]. І. Ситник проаналізувала особливості розвитку мистецтва Т. Яблонської на тлі культурно-мистецьких зрушень радянського часу в другому розділі своєї дисертації [173, с. 82–164]. О. Роготченко, осмислюючи мистецький контекст 1940–1960-х рр.,

окрему увагу приділяє живопису радянської доби в розділі 2.2 «Удаваний та реальний персонаж як репрезентація дійсності у живописі» [163, с. 108–168]. Специфіку розвитку станкового графічного мистецтва та дизайну реклами на тлі панівного соцреалізму розглянуто в дисертаційних роботах Т. Шепеть [244, с. 65–75], А. Осадчої [126, с. 50–103] і, хоча у вищеназваних роботах ідеться про графіку, вони містять важливі висновки в контексті обраної теми та дають глибину розуміння проблематики.

Цінними виявилися дисертаційні дослідження, присвячені жанру краєвиду та натюрморту в творчості українських живописців ХХ ст. Це, зокрема, робота Юрія Ямаша, в якій здійснено аналіз особливостей пейзажів і натюрмортів І. Труша [253], Наталії Бондарчук, яка вивчає пейзаж у живописі кримських художників ХХ ст. [13], Євгенії Нестерової, яка присвятила окремі глави специфіці викладання натюрморту та пленерної практики в мистецьких школах Харкова 1950–1970-х рр. [122], а також уже згадані дисертації Я. Логінського, М. Осадци, І. Павельчук, В. Штеця.

2019 р. вийшов друком підручник українського художника і педагога Адама Крвавича (1938–2021), один з розділів якого присвячено шляхам розвитку та проблемам жанру натюрморту від Античності до наших днів як у світовому, так і національному вимірах [99]. Серед українських майстрів натюрморту другої половини ХХ ст. згадано С. Шишка, М. Глуценка, Є. Волобуєва, В. Зарецького, Ю. Лучкевича, Р. Сельського, В. Патика, В. Задорожного. Враховуючи освітньо-цільове призначення видання, воно не претендує на ґрунтовність дослідження, хоча й містить багатий ілюстративний матеріал.

На жаль, на сьогодні в українському мистецтвознавстві не існує окремих досліджень, присвячених розвитку жанрів пейзажу та натюрморту в творчості київських художників другої половини ХХ ст. Для вивчення місця краєвиду та натюрморту в творчості українських майстрів було долучено монографії, дисертації, статті, альбоми, присвячені окремим постатям, зокрема: Т. Яблонській [127; 144, с. 180–181; 165; 172; 173; 178, с. 19–47; 195–197; 252], М. Глуценку [94], В. Забашті [19; 108], В. Непийпіву [20; 21], В. Пузиркову [27], С. Кошовому [190; 191],

С. Шишку [68; 169; 245; 246], Г. Меліхову [50; 88; 112], В. Шаталіну [28; 29], І. Штільману [90; 189], О. Шовкуненку [123; 124], Є. Волобуєву [31], В. Зарецькому [2; 61; 111; 209], М. Хану [208], Т. Голембієвській [57].

До джерельної бази дослідження залучено ілюстровані видання, в яких надруковано репродукції краєвидів та натюрмортів українських художників другої половини ХХ ст., київських зокрема. Це альбоми, присвячені темі Києва в образотворчому мистецтві [10; 86]; каталог-альбом, який репрезентує головні тенденції розвитку українського образотворчого мистецтва ХХ ст. [26]; енциклопедично-довідкові видання, які містять стислі статті про митців і репродукції їхніх творів [79; 88; 89]; каталог із колекції Національного художнього музею України [202]; каталог з меморіальної колекції П. Тичини [85]; каталог натюрмортів із колекції О. Петренка [203].

У рамках дослідження залучено літературу, що висвітлює методику композиційного та колористичного аналізу живописних творів, зокрема, роботи Йоганнеса Іттена [83], Ольги Денисенко [63], Зоряни Лильо-Откович [105].

Історіографічний аналіз за темою дослідження наочно демонструє, що творчість В. Чегодара раніше ніколи не була темою наукового дослідження, творчість художника не висвітлювалася належним чином, та не здобула належної оцінки українських фахівців. Оглядові матеріали в періодичних виданнях і каталогах виставок, хоча й свідчать про зацікавленість окремими аспектами творчості В. Чегодара, однак не дають повноти та вичерпної оцінки доробку та мистецької методології художника. Це підтверджує актуальність дослідження, яке побудовано на опрацюванні сучасних мистецтвознавчих теорій й відповідних наукових праць доби Незалежності.

1.2. Джерельна база

Основу джерельної бази дослідження становлять матеріали з родинного архіву Петра Волошина.

1) *Оригінальні твори живопису і графіки Василя Чегодара з приватних колекцій.*

Більша частина спадщини художника зберігається у приватних зібраннях. До дисертації залучено роботи з приватної колекції Петра Волошина – онука та головного зберігача його творів. Колекція є найбільшим зібранням робіт В. Чегодара в Україні. Крім того, в рамках дослідження було залучено роботи й інших колекціонерів. Відбулася співпраця з аукціонним домом Goldens (Київ). За життя майстра значну кількість його живописних робіт було продано за кордон через Художній салон по експорту Художнього фонду УРСР та СРСР. У сімейному архіві зберігаються відповідні документи, які містять інформацію лише про країни, в яких проводилися виставки-продажі (США, Велика Британія, Японія, Греція, Польща, Венесуела тощо). Інформація щодо власників творів В. Чегодара відсутня.

2) Оригінальні твори живопису Василя Чегодара з музейних зібрань.

Під час проведення дослідження здійснено запити щодо зберігання творів В. Чегодара в музеях Києва, Харкова, Одеси, Полтави, Львова, на що отримано позитивну відповідь лише з Музею історії міста Києва (Київ), у фондах якого зберігається чотири роботи митця. Ці твори залучено до дисертаційного дослідження. Інші музеї або повідомили про відсутність творів В.Чегодара, або відмовили у співпраці у зв'язку із заходами безпеки під час воєнного стану. Зауважимо: незважаючи на те, що за життя В. Чегодара значна кількість його творів потрапила до провідних музеїв України, більшість з оригінальних робіт майстра за останніх тридцять років зникли з фондів за невідомих обставин, це стосується й частини робіт, які свого часу було передано до Музею історії міста Києва.

3) Каталоги виставок, альбоми робіт В. Чегодара.

Для повнішого уявлення про творчість майстра важливими є два альбоми та один каталог персональної виставки, в яких розміщено репродукції творів, доступ до деяких з них неможливий.

4) Альбоми, каталоги виставок художників.

Альбоми, каталоги виставок інших художників (М. Глущенко, В. Непийпиво, С. Кошовий, П. Боннар), які працювали в жанрах пейзажу та натюрморту і творчість яких аналізувалася в контексті творчих взаємовпливів.

5) Епістолярні джерела, мемуари.

Важливим джерелом інформації стали листи В. Чегодара до дружини, а також його записи в щоденнику. У ньому містяться спогади, роздуми, думки художника про мистецтво, життєві, професійні та етичні принципи. Уже після смерті чоловіка дружина майстра почала записувати в нього думки, аксіоми, поради, які висловлював В. Чегодар упродовж свого життя. Частина з його порад адресовано онуку. У щоденнику містяться також записи самої дружини про чоловіка: опис його характеру, його ставлення до різноманітних аспектів мистецтва та художнього процесу.

6) Архівні джерела; матеріали до біографії з родинного архіву.

У дослідженні проаналізовано архівні документи В. Чегодара, як-от: автобіографія, свідоцтво про народження та смерть, довідки з навчальних закладів, із місць роботи, довідки про відрядження, ордери про надання житла, рекомендаційні листи, свідоцтво про шлюб, медична карта, різноманітні посвячення, анкети, грамоти тощо, а також звіти про роботу художників у творчих групах, очолюваних М. Глущенком.

7) Польові матеріали.

У рамках здійсненого дослідження записано декілька інтерв'ю із членами родини художника, колегами та знайомими. Донька майстра Ганна Волошина, що померла 2021 р., встигла розповісти деталі його приватного життя, допомогла скласти цілісне уявлення про його характер, звички, підхід до роботи тощо.

Найповнішу інформацію про творчість майстра надав його онук, київський художник, колекціонер і продовжувач живописних традицій В. Чегодара Петро Волошин. У численних інтерв'ю він розповів про періоди творчого становлення В. Чегодара, секрети його живописної манери, які знав лише він. Допоміг атрибутувати твори майстра за періодами їх написання та географічно-тематичними орієнтирами.

В інтерв'ю Світлана Борисівна Солов'яненко, дружина відомого українського співака Анатолія Солов'яненка, розповіла про товаришування її чоловіка з В. Чегодаром. У їхній домашній колекції й досі зберігається декілька натюрмортів майстра.

Було проведено бесіду і з Олександром Генераленком, колишнім отцем-настоятелем Свято-Воскресенського храму в с. Зазим'є (Київська обл.), який особисто знав майстра та 1988 р. виступив організатором київської виставки на честь 1000-ліття хрещення Русі, де експонувалися переважно твори В. Чегодара. Захід проходив без висвітлення у пресі, тому відомості фактично про ще одну персональну, неофіційну виставку, допомогли скласти глибше уявлення про масштаб і значення храмової архітектури у творчості майстра.

Джерела інформації, опрацьовані та описані вище, допомогли створити цілісне уявлення про життєвий і творчий шлях майстра, його особистість, художні та професійні принципи, особливості різних періодів творчості В. Чегодара, визначити коло близьких митців, друзів і колег.

1.3. Методи дослідження

В основу дослідження покладено принципи історизму та системно-порівняльного аналізу. Комплексний підхід при дослідженні проблеми передбачив поєднання таких наукових методів:

Історичний – для уточнення фактів біографії митця, встановлення хронології подій, уточнення фактів, пов'язаних з історією творів мистецтва, ідентифікацією зображень, зокрема історичних споруд, і часовою атрибуцією художніх творів.

Історико-культурологічний – для аналізу культурного середовища та історичного контексту, в якому працював митець.

Бібліографічний або *історіографічний* методи передбачали вивчення, аналіз і систематизацію наукової літератури.

Біографічний метод застосовано для вивчення життєвого шляху художника як одного з важливих чинників впливу на його творчість, а також для розуміння впливу умов життя на його художній стиль і підхід до творчості.

Аналітичний метод – для вивчення стану дослідження обраної проблеми, виявлення основних сюжетів, тем, до яких звертався В. Чегодар, жанрових і стилістичних особливостей творів майстра, виражальних засобів (композиційних, колористичних, живописних), живописної техніки майстра та її змін протягом

усього періоду творчості. Проводився комплексний аналіз документів, архівних матеріалів, листів для уточнення деталей біографії, встановлення творчих і дружніх контактів В. Чегодара з іншими митцями. Аналітичний метод також застосовано під час дослідження творчості інших українських живописців другої половини XX століття з метою визначити спільне та відмінне з творами В. Чегодара.

Системний метод – для опрацювання мистецької приватної колекції, архівних джерел. Завдяки систематизації встановлено етапи розвитку творчості художника, виявлено закономірності в галузі стилістики, жанрів і технік.

Компаративний метод застосовано під час аналізу живописних творів В. Чегодара різних періодів з творами українських та іноземних митців. Роботи порівнювалися за такими параметрами, як образність, композиція, стилістика, живописна техніка, колорит, тематична та географічна складові. Також цей метод був задіяний для встановлення взаємозв'язків між пейзажами для періодичних видань і графічними ескізами до власних живописних пейзажів.

Компаративний метод застосовано і для визначення жанрових, тематичних, стилістичних, колористичних, живописних паралелей між творами В. Чегодара та його українських колег, зокрема, М. Глуценка, В. Непийпива, С. Кошового, С. Шишка та закордонних: П. Боннара, В. ван Гога, А. Сіслея, І. Машкова. Під час дослідження також порівнювалися роботи В. Чегодара із творами більш широкого кола майстрів, київських зокрема, з метою осмислення місця В. Чегодара в загальному мистецькому процесі другої половини XX століття та виявлення провідних тенденцій на кожному етапі його творчості.

Метод стилістичного аналізу – для виявлення характерних особливостей художньої манери в творах графіки та живопису, виявлення принципів її трансформації.

Метод узагальнення, або індуктивний метод – для визначення творчого методу В. Чегодара, для встановлення місця майстра в історії українського мистецтва другої половини XX ст.

Метод класифікації – для структуризації творчого доробку майстра в жанрах живописного пейзажу та натюрморту, а також жанрах графіки – портрету, пейзажу

та натюрморту за періодами та творчими методами. В аналізі статей у періодичних виданнях, у яких містилися згадки про В. Чегодара, застосовано метод класифікації, завдяки чому виокремлено декілька груп публікацій, що значно полегшило процес дослідження.

Формальний метод спрямовано на дослідження таких формальних характеристик твору, як композиція, колорит, художній матеріал, техніка, форма, формат, незалежно від тематичної, жанрової або сюжетної складової. Цей метод дозволив усвідомити специфіку творчого процесу; зрозуміти самотність його логіки; простежити особливості організації живописного простору і структурних елементів; виокремити ключові закономірності; визначити траєкторію творчого пошуку.

Іконографічний аналіз – для дослідження сюжетної та образної складової художньої творчості В. Чегодара.

Структурно-типологічний метод застосовано для класифікації творів в межах жанрів пейзажу та натюрморту.

Таким чином, обрані методи дали змогу комплексно розглянути художній доробок В. Чегодара, проаналізувати зміну стилістичної манери та скласти цілісне уявлення про лінію розвитку художньої манери впродовж усього творчого шляху.

Висновки до розділу 1

Аналіз ступеня наукового опрацювання теми засвідчив, що творча постать Василя Чегодара та його мистецьке надбання не увійшли в науковий обіг ані за його життя, ані в пізніший період. У результаті збору, систематизації та класифікації матеріалів дослідження виявлено, що основу історіографії становили переважно статті в періодичних виданнях радянської доби, вступні статті до каталогів виставок, а численні архівні матеріали та документи, які висвітлюють біографію та творчий шлях майстра, залишилися поза увагою. Актуальність і новизну дослідження додатково обґрунтовано завдяки залученню сучасних аналітичних праць з історії українського мистецтва, спрямованих на відтворення об'єктивної цілісної картини

мистецького процесу другої половини ХХ століття в Україні, глибше розуміння художнього контексту та визначальних стилістичних тенденцій періоду.

Джерельна база дослідження, основу якої становить приватне зібрання та архів П. Волошина (понад 700 живописних полотен, 2000 графічних композицій, понад 4000 одиниць архівних матеріалів), а також живописні твори В. Чегодара з приватних колекцій (Україна), фондів Музею історії міста Києва (Київ), була доповнена творами українських митців другої половини ХХ століття з українських музеїв та приватних колекцій України, а також живописними роботами європейських майстрів ар-нуво, експонованих у провідних європейських музеях (Париж, Відень, Берлін, Краків).

Огляд та інтерпретація зібраних матеріалів підтверджують необхідність комплексного підходу до вивчення творчості В. Чегодара через призму стилістичного аналізу, дослідження специфіки живописної техніки, жанрово-тематичних стратегій, принципів композиційної організації та колористичних рішень. Для досягнення цієї мети дисертаційне дослідження базується на комплексі методів наукового аналізу, а основним джерелом є оригінальні роботи митця.

РОЗДІЛ 2

ПОШУКИ ВЛАСНОГО СТИЛЮ:

ВІД АКАДЕМІЗМУ ДО ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ

2.1. Історико-культурний контекст творчого становлення В. Чегодара

Соціально-політична ситуація наприкінці 1930-х і в 1940-х рр., коли В. Чегодар робив перші самостійні творчі кроки, була вкрай напруженою. З моменту ухвалення 1932 р. постанови ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» радянська влада здійснювала контроль будь-якої діяльності митців, обмежуючи їх у праві вільного творчого вислову [9, с. 286; 182, с. 302]. Упродовж 1932–1956 рр. усі ті, хто не догоджав владі, ризикували не тільки опинитися в ізоляції від художнього процесу, а і втратити власне життя. Як зазначають дослідники Л. Смирна, В. Сидоренко, О. Роготченко, українське мистецтво розвивалося в умовах шаленого тоталітарного тиску, репресій, русифікації, позбавлення національної ідентичності та загрози фізичної страти [162, с. 123; 170, с. 61; 183, с. 26, 31, 100]. А. Осадча акцентує той факт, що під контролем опинилися не тільки живопис, графіка, а й рекламна справа, яка 1917 р. була монополізована державою [126, с. 77, 84]. Віра в Бога, традиційні релігійні обряди, відвідання церкви також були під суворою забороною; натомість пропагували атеїзм, «любов до партії», що супроводжувалася культом радянських вождів [182, с. 301]. Відповідно небажаними виявилися зображення храмів і християнської символіки. Єдиним офіційно визнаним методом проголосили соціалістичний реалізм [59, с. 90; 133, с. 341; 183, с. 95–96]. У соціокультурній політиці СРСР мистецтво виконувало роль інструменту ідеологічного впливу, отже, будь-яку свободу в галузі естетики вважали проявом вкрай небажаних опозиційних настроїв [183, с. 76; 108, с. 7, 27].

В. Сидоренко зауважує: «Естетика соцреалізму вимагала від кожного митця чіткої політичної позиції, а це означало, що все, що створювалося, повинно бути неодмінно частиною загальної ідеологічної системи» [170, с. 61]. Таким чином, українські митці працювали за умов обмеження творчої свободи без права вибору, а в разі ігнорування панівної ідеології позбавлялися будь-яких професійних перспектив [60, с. 36; 133, с. 341, 414; 162, с. 78].

У дослідженні Г. Скляренко зазначено, що культурно-мистецьке життя України першої половини ХХ ст. ускладнювалося також подіями на теренах західноукраїнських земель, приєднаних 1939 р. (Галичина) і 1946 р. (Закарпаття) до УРСР [175, с. 67]. Своєю чергою Л. Смирна вказує на репресії та «чистки», що чинили з вільнодумцями Закарпатського регіону та набули особливої жорстокості 1949 р. під гаслом боротьби з формалізмом і космополітизмом [183, с. 109].

Іншим негативним чинником стала війна (1941–1945), що мала не менш трагічні наслідки для розвитку художнього життя України. Частина художників опинилися на фронті або в евакуації, дехто – на окупованих територіях [162, с. 269].

Мистецький процес за радянської доби був позбавлений доконечних складових повноцінного розвитку, а саме: можливості знайомитися з колекціями західного мистецтва ХХ ст., необхідних виставкових майданчиків, фахової літератури, зауважує Г. Скляренко [179, с. 176]. «Кампанія проти космополітизму почалася 1949 року. Головні звинувачення – «низькопоклонництво перед Заходом», оспівування формалізму та імпресіонізму», – зазначає О. Роготченко [166, с. 37]. Відомий дослідник мистецтва і художньої критики України ХХ ст. Михайло Криволапов (1936–2020) наголошує, що, «зазнавши репресивних переслідувань та шельмувань, з арени професійної діяльності зійшло покоління критиків, сформоване ще у 1920-х та на початку 1930-х рр.» [98, с. 163]. На початку 1930-х рр. ліквідовано ряд літературно-художніх журналів, натомість з 1935 р. почав виходити журнал «Малярство і скульптура» (з 1939 р. під назвою «Образотворче мистецтво»), єдиний фаховий журнал у радянській Україні [98, с. 164]. Усе це утворювало вакуум, з якого деякі митці намагалися вирватися, виїжджаючи за кордон [179, с. 176].

Починаючи з другої половини 1930-х рр., тоталітарній доктрині повністю підпорядковувалися не тільки ідея, тематична складова, але навіть живописна мова: колір, композиція тощо. Нові мистецькі «стандарти», задекларовані ще на початку 1930-х, стають обов'язковими впродовж 1940–1950-х рр. [162, с. 195; 180, с. 40].

У період 1930–1950-х рр. художники акцентували увагу на тематичному репертуарі із зображенням заводів, шахт і фабрик [179, с. 175]. Цінувалося вміння виявляти типізовані, узагальнені риси героїв «робочих буднів» [60, с. 35]. На

перший план вийшли побутовий та історичний жанри, до яких у цей період зверталися художники різних регіонів, з Києва – М. Дерегус, Ф. Кричевський, Є. Світличний, В. Пузирков, М. Трохименко, Д. Шавикін, О. Шовкуненко, з Криму – Ю. Бернадський, М. Самокиш, Харкова – О. Любимський, С. Прохоров, І. Шульга, на Заході України – А. Монастирський, Й. Курилас, Й. Бокшай [9, с. 290]. Водночас В. Чегодар у 1940–1950-х рр., як і в подальших роках, у живописних роботах майже ніколи не звертався до тематичних або жанрових картин, винятком є лише твори на воєнну тему 1943 року: «Ворог відступає» та «Ворог навідався до хати. Вбита мати» [317]. Упродовж 1940-х рр. В. Чегодар працював переважно як графік, а жанрові сцени втілював у ілюстраціях до газет і календарів.

Л. Смирна зазначає, що професійні й талановиті художники, що працювали у 1950–1960-х рр. (В. Зарецький, А. Горська, М. Глущенко, Г. Синиця, Г. Зубченко, Г. Марченко, Г. Пришєдько, М. Стороженко та ін.), також були змушені віддати данину соцреалістичним сюжетам, зокрема індустріальним краєвидам Донбасу, Алтаю та Казахстану [60, с. 35; 95, с. 222; 183, с. 327]. До індустріального краєвиду звертався і В. Чегодар. У 1950-х рр. він створив серію робіт із зображенням морських кораблів («Завод “Ленінська кузня”», 1957; «Ленкузня», 1969). Роботи вирішено в академічній манері, з ретельним опрацюванням деталей, але, окрім назви, сюжет не містить жодного соцреалістичного навантаження: не має зображення робітників, пропагандистської символіки. Також у 1970-х рр. В. Чегодар створив ще одну серію індустріальних пейзажів із зображенням заводу в Сєверодонецьку: «На ударній будові п'ятирічки» (1973), «Сєверодонецьк. Хімкомбінат» (1973), «Брама міста. Із серії “Великий аміак”» (1973). Формальні художні засоби виходять тут на перший план, так само як, наприклад, і в індустріальних фовістичних краєвидах М. Глущенка 1960-х рр. [94, с. 39, 44, 45, 63, 70]. Роботи В. Чегодара цієї серії вирішено в манері, наближеній до постімпресіоністичної, де ключове значення відведено різнобарвному та напруженому колориту.

У 1930–1950-х рр. радянська влада силоміць впроваджувала соцреалізм, єдиний офіційний метод, а формальні живописні пошуки існували поза його

межами. Як зазначає О. Жбанкова, небажаними проголошували модерністські течії, зокрема імпресіонізм, в основі концепції якого лежала модель художніх цінностей з опорою на суб'єктивний індивідуалізм [66, с. 16]. Цієї ж думки дотримується і О. Петрова [145, с. 129]. Авторитетна дослідниця українського мистецтва ХХ ст. Н. Асеева повідомляє, що «оскільки відтепер мистецтво повинно було виконувати ідеологічну функцію, то пошуки в галузі форми, кольору тощо ставали зайвими і навіть ворожими, адже ототожнювалися із суб'єктивізмом і ухиленням від зображення радянської дійсності. Взірцем для наслідування пропонувався критичний реалізм ХІХ ст., а в галузі пейзажу можна було зупинитися на досягненнях плеризму...» [4, с. 13]. У 1930-х рр. імпресіонізм ще був прийнятним, але активну боротьбу з ним розпочали у другій половині 1940-х рр. – середині 1950-х рр. Влада боролася з «єтюдизмом» і перебільшенням ролі пейзажу, констатує Г. Склярєнко [180, с. 41]. Попри заборону імпресіонізму його здобутки – ескізна манера, звернення до міських видів, плерний живопис – продовжили жити і розвиватися в подальших часах [6, с. 42].

Після 1934 р. відбулося остаточне розмежування реалізму та авангардних напрямків [9, с. 288]. Мистецтво українських художників 1910–1920-х рр. опинилося під заборною як буржуазно-націоналістичне, адже суперечило постулатам сталінської політики, мета якої полягала у створенні уніфікованої проімперської культури [180, с. 95]. Після 1934 р. освітні заклади Києва, Одеси, Харкова, які до цього орієнтувалися на впровадження західноєвропейського досвіду, були вимушені повернутися до старої академічної російської моделі, орієнтованої на розвиток станкового образотворчого мистецтва [185, с. 85–87].

У 1930-х рр., незважаючи на все різноманіття художніх напрямів, влада віддавала перевагу творам художників-реалістів із академічною фаховою освітою, здобуту або в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, або в Європі [9, с. 286]. У першій третині ХХ ст. на території Наддніпрянщини українське мистецтво розвивалося навколо великих мистецьких центрів – Києва, Одеси, Харкова [6, с. 49–51; 68, с. 134]. Відмінність київського художнього осередку, який об'єднав кілька поколінь митців, полягала в зорієнтованості на реалізм [68, с. 134]. Це було

пов'язано з регіональною особливістю мистецтва Східної України, яка перебувала під потужним впливом російських художніх шкіл (Петербург), де культивували традиції реалізму та академізму, що гальмувало розвиток у живописі українських митців новітніх мистецьких напрямів Європи [7, с. 42].

Дослідниця українського живопису першої третини XX ст. Ю. Бабунич зазначає, що до 1934 р. радянська влада демонструвала лояльне ставлення до художників, що дало змогу деякий час розвиватися модерністським течіям [7, с. 41]. Згодом утиски посилювалися. Одним із чинників було перетворення Української академії мистецтв (уже як Київського художнього інституту) на центр, що підпорядковувався комуністичній пропаганді [7, с. 42]. Це, зокрема, спричинило відмову В. Чегодара продовжити навчання в КХІ після закінчення війни. За його словами, в період його навчання там панувала атмосфера бездушності та формалізму [300]. Закінчивши перший курс, В. Чегодар вирішив здобувати необхідні знання самостійно, через вивчення художнього досвіду найкращих майстрів і невпинну працю з натурою.

Диктат соцреалізму охопив роки навчання майстра в Пермському художньому училищі (1935–1939) і Київському художньому інституті (1940–1941). Тогочасні панівні тенденції знайшли своє відображення в ранній період творчості В. Чегодара. Орієнтація на реалізм, а точніше натуралізм, була притаманна більшості його творів 1939–1950-х рр. Роботи 1939–1940-х рр. можна віднести до протонатуралізму, адже в них академічні засади живопису проявлено не так виразно. Характерно, що в другій половині 1950-х рр. у його натюрмортах спостерігаємо перші прояви імпресіонізму, саме в той час, коли тиск на цей напрям було дещо послаблено. Не оминув В. Чегодар увагою оригінальних натюрмортних постановок художника І. Машкова, про якого, найвірогідніше, вперше почув від його учня – Ф. Міхеєва (Ф. Міхеєв чотири роки був наставником В. Чегодара у Пермському художньому училищі). У 1950-х рр. В. Чегодар ще не був готовий просто перейти до хроматично-контрастної палітри І. Машкова. Утім, нетривіальне авторське бачення І. Машкова, яке перетворювало звичайний побутовий жанр натюрморту в урочисте

свято життя, надихало В. Чегодара на розробку аналогічних композиційних схем та оновлення сюжетів в його власних натюрмортах.

О. Голубець у енциклопедичній статті, присвяченій натюрморту, зазначає, що в радянський період цьому жанру відводилося другорядне місце через відсутність сюжетної складової (революційної, воєнної тощо). У творчості модерністів натюрморт вийшов на перший план, ставши лабораторією, у якій центральне місце посіли суто формальні категорії – колір, лінія, пляма, композиційно-пластичні рішення тощо. Другорядність натюрморту в ієрархічній системі жанрів радянської доби виразно проявлялася на всіх рівнях, починаючи від організацій виставок, коли їх розміщували наприкінці експозиції, так і в публікаціях. Недостатню увагу приділено жанру натюрморту й у виданнях з історії мистецтва радянського періоду, натомість у XX ст. до натюрморту зверталось чимало як українських авангардистів (О. Богомазов, О. Екстер, В. Єрмилов, К. Малевич та ін.), так і художників середини – другої половини XX ст. (К. Білокур, Є. Волобуєв, П. Волокидін, К. Звіринський, Л. Крамаренко, В. Патик, Р.-С. Сельський, З. Флінта, О. Шовкуненко) [118; 119; 202, с. 56, 93, 114, 118]. За радянських часів вийшло друком надзвичайно мало видань, присвячених лише натюрмортам, адже увага до естетики цікавила радянську владу менш за все [118].

Щодо творчості В. Чегодара зауважимо, що його живописні твори періодично репродукували в журналах, де була можливість кольорового друку, але натюрморти на відміну від пейзажів, розміщували на сторінках видань украй рідко. Навіть у каталогах до персональних виставок В. Чегодара частка проілюстрованих натюрмортів порівняно з пейзажами становила, умовно кажучи, від 10 до 30 відсотків [22–24]. Якщо проаналізувати статті в газетах, присвячені огляду тогочасних виставок, то зауважимо тенденцію подавати інформацію про натюрморти наприкінці публікації.

На думку Г. Скляренко, подібне значення в ієрархії жанрів відводили й пейзажу. Дослідниця зауважує, що наприкінці XIX – на початку XX ст. плернерна традиція в українському пейзажному живописі, яка спиралася на найкращі європейські зразки, плідно розвивалася і мала вагомий здобутки. У період 1920–

1940-х рр., унаслідок зміни політичного курсу, краєвид утратив провідне значення, а зв'язок плерної традиції з імпресіоністичним методом засуджувався. Кількість митців, які працювали в жанрі краєвиду вже в умовах диктату радянської ідеології, дедалі скорочувався. Це були переважно ті майстри, що здобули освіту в дорадянський час [180, с. 40].

Серед майстрів українського плеризму першої чверті ХХ століття у Києві працював М. Бурачек, який очолив майстерню пейзажного живопису в новоствореній 1917 р. Академії мистецтв. У його творчості знайшли відображення не тільки імпресіоністичні імпровізації [132, с.154–163], а й постімпресіоністичні експерименти, проаналізовані І. Павельчук: «І цей міфопоетичний потенціал Я. Станіславського сприйняли й розвинули його українські студенти І. Северин і М. Бурачек» [133, с. 337–338].

У монографії Л. Успенської та Л. Горбенко зазначено, що не полишав створювати краєвиди і киянин Г. Світлицький, у них він утілював досвід, набутий у майстерні А. Куїнджі в Петербурзькій Академії, а також майстерно переосмислював здобутки імпресіонізму, але з приходом радянської влади був змушений звернутися до соцреалістичних сюжетів («Колгосп у цвіту», 1935) [182, с. 26–27]. Не поїхав з міста і В. Кричевський, у краєвидах якого виразно проявилися риси стилю доби модерн («Труханів острів», 1935) [131, с. 104–113]. Л. Крамаренко, який здобув освіту в Парижі та С.-Петербурзі, створив кримські та кавказькі краєвиди наприкінці 1930-х рр. під впливом живопису постімпресіоністів П. Сезанна, П. Боннара та П. Серюзе («Вулиця з кипарисами. Сухумі», 1936, «У Криму. Ялта», 1936). Вагомий внесок у розвиток плерного живопису і його імпресіоністичних візій зробив і О. Шовкуненко, утілюючи ці тенденції в серіях акварелей 1930-х рр. Він же був і одним з засновників індустріального краєвиду в радянській Україні (серія акварелей «Дніпробуд», початок 1930-х рр.), у яких втілено характерні особливості імпресіоністичного етюдів [185, с. 89]. Майстер створив численні міські краєвиди Херсона, Одеси та Києва, які вирізнялися багатством колористичних рішень і майстерністю композиції.

У праці І. Павельчук проаналізовано творчість українських вихованців Краківській академії мистецтв (ASP), які навчаючись у майстерні Яна Станіславського перейняли від свого професора навички паризького імпресіонізму: «...засади пленерного імпресіонізму О. Новаківський, І. Северин і М. Бурачек сприйняли під впливом живописного темпераменту Я. Станіславського» [133, с. 181–182]; київські емігранти П. Ковжун і П. Холодний, у модерністичних краєвидах яких поєднувалися тендітність форм, поетичність і декоративізм, О. Кульчицька, Р. Сельський та ін. Непересічну роль відігравав жанр краєвиду й у творчості засновників закарпатської школи живопису А. Ерделі [133, с. 326–335] та Й. Бокшая, а також їхніх учнів – А. Коцки [133, с. 392–403], Е. Контратовича [133, с. 392–403], З. Шолтеса [249]. Художники, чиє мистецтво ґрунтувалося на глибинних національних традиціях та розвивалося як частина європейського культурного простору з актуальними стильовими напрямками модернізму, відтепер були вимушені підкорятися новій політичній доктрині, – що обґрунтовано у наукових працях А. Осадчої [126, с. 94], І. Павельчук [133, с. 342–345], Л. Смирної [183, с. 208–209], Т. Шепеть [244, с. 77].

Відсунутий на другий план у результаті ідеологічного тиску 1930–1940-х рр., «пейзажний жанр залишив за собою право на пленерний етюд, у якому мистці залишалися поза межами фальшивої патетики, мали можливість щиро висловлювати свої особисті почуття, робота велася не для показу на виставках, а втеча у світ Природи лікувала душу», – зазначає Л. Соколюк [185, с. 95].

Серед художників, які присвятили свій талант жанру краєвиду і працювали упродовж 1940–1950-х рр. безпосередньо в Києві, українські мистецтвознавці Н. Белічко [10, с. 23–27, 200–253] та Г. Скляренко [174, с. 215–222] виокремлюють прізвища: Є. Волобуєва, М. Глуценка, С. Григор'єва, М. Дерегуса, Г. Малакова, О. Паценка, І. Плещинського, О. Сиротенка, К. Трохименка, О. Хвостенко-Хвостова, Т. Хитрову, С. Шишка, О. Шовкуненка, І. Штільмана, Т. Яблонську.

Головною темою другої половини 1940-х стала війна [175, с. 303]. У повоєнний період сформувався різновид пленерного краєвиду – фронтовий етюд, який виконували художники, що стали свідками подій на фронті або після

звільнення міст від фашистських окупантів, – про що повідомляється у спільній публікації Л. Соколюк, О. Чурсіна [185, с. 95]. Серед таких митців були О. Сиротенко («Київ після звільнення», 1945), О. Пащенко («Вулиця Свердлова», 1944), М. Дерегус («Хрещатик. Руїни», 1943), Т. Хитрова («Київ», 1944), М. Глушенко («Київ 1944. Вулиця Карла Маркса»), О. Шовкуненко («Київ. Руїни Успенського собору Києво-Печерської лаври», 1944), Г. Малаков («Руїни Успенського собору та Велика дзвіниця Києво-Печерської лаври», 1950), С. Шишко («Руїни Хрещитика», 1944) [9, с. 209–211, 217, 225, 226; 88, с. 145; 169, с. 14]. Натомість В. Чегодар, на відміну від своїх колег, ніколи не звертався до краєвидів зруйнованого Києва.

Саме в таких умовах придушення творчої свободи, тиску сталінської тоталітарної системи відбувалося професійне становлення та формування особистості Василя Чегодара.

1960-ті рр., що увійшли в історію як період т. зв. «Хрущовської відлиги» (1953–1964), позначилися значною лібералізацією культурно-політичного життя та послабленням тоталітарного тиску на митців [184, с. 280]. Це сталося після розвінчання культу Сталіна на XX з'їзді КПРС 1956 р. Хоча «потепління» тривало недовго й уже на початку 1960-х рр. відновилися старі сталінські методи керування, інерція «відлиги» діяла ще до початку 1970-х рр. [58, с. 71–72; 183, с. 112, 334]. На щастя, цього часу було достатньо для формування нової генерації молодих митців із власним баченням соціальних процесів і активною проукраїнською громадянською позицією, що увійшли до історії як покоління шістдесятників, зазначає український історик Г. Касьянов [84].

Ще до приходу до влади 1964 р. Л. Брежнєва наприкінці 1962 р. Україною прокотилася хвиля арештів. Представників руху шістдесятництва звинувачували у «буржуазному націоналізмі», «формалізмі» тощо. Переслідування та репресії тривали й у наступних роках і поширилися на різні регіони України, а методи боротьби з «інакомислієм» представників творчої інтелігенції мало чим відрізнялися від сталінських [170, с. 79; 183, с. 132–135]. Умовна свобода не була повною, адже

поширення набуло явище «самвидаву» (книги, брошури, які підпільно друкувалися власноруч) або «тамвидаву» (література, яка друкувалася за кордоном)» [126, с. 88].

У 1960-х рр. започатковано процес реабілітації жертв репресій 1930-х рр., зріс інтерес до творчості представників «розстріляного відродження» і загалом до власної культури високого штибу, зокрема до творчості М. Бойчука, О. Архипенка, О. Богомазова та ін. [84, с. 16; 126, с. 87–88; 170, с. 64]. На початку 1960-х рр. утворилися об'єднання молодих митців, які прагнули нового осмислення сучасності та минулого, вивчення власної історії та культури без купюр. Першим осередком шістдесятників було об'єднання творчої інтелігенції в Києві (Клуб творчої молоді «Сучасник», 1960–1964, голова Л. Танюк), а згодом у Львові (Клуб «Пролісок», 1962–1965, голова М. Косів) та інших містах (Дніпрі, Одесі, Харкові, Запоріжжі, Черкасах). Літератори, художники, режисери, такі як А. Горська, В. Зарецький, І. Драч, В. Симоненко, Л. Костенко, С. Параджанов, Ю. Ілленко та ін., сповідували ідею свободи творчості, позбавленої офіційного догматизму, та загальнолюдські гуманістичні цінності [84, с. 20–21; 95, с. 70–74; 170, с. 64].

У 1960-х рр. радянському глядачеві стають доступні стрічки Ф. Фелліні, І. Бергмана; в ізолюваний донедавна простір потрапляють твори П. Флоренського, Ф. Кафки, Т. Манна, Г.-Г. Маркеса [144, с. 450]. Значний вплив на свідомість радянських художників, зокрема й українських, справили культурні заходи, зокрема VI Всесвітній фестиваль молоді та студентів (1957 р., Москва), де глядачі вперше познайомилися із творчістю європейських модерністів, мексиканською графікою, абстрактним живописом і роботами П. Пікассо [144, с. 463; 175, с. 69; 183, с. 113]. 1959 р. у Москві відбулася ще одна масштабна мистецька подія – національна виставка США, на якій репрезентовано твори А. Колдера, У. де Кунінга, Д. Поллока, М. Ротко, А. Готліба та ін. [120, с. 158; 144, с. 463]. Звичайно, не всі українські митці змогли наживо побачити оригінальні твори зарубіжних майстрів у Москві, але гучний резонанс пролунав і в Україні, маючи свої позитивні наслідки для розвитку мистецтва.

Зміни на рівні свідомості, відчуття внутрішньої свободи давали життєдайну енергію для виходу за межі офіційної регламентації [184, с. 281]. Після правління

Сталіна офіційне мистецтво поступово втрачало риси єдності стилю, які були притаманні йому в другій половині 1940-х – на початку 1950-х років. У 1960-х роках спостерігалось активне прагнення українських митців урізноманітнити стилістику, художню мову живопису, яка почала збагачуватися рисами експресіонізму, символізму, декортивно-площинних узагальнень, що сприяло наближенню творів до загального художнього процесу Європи [175, с. 70].

Так, наприкінці 1950-х рр. у сфері станкового образотворчого мистецтва заявив про себе «суворий стиль» як нова гілка у мистецтві [120, с. 162–168; 144, с. 450, 452; 170, с. 64; 175, с. 69]. На відміну від російських художників-засновників цього стилю, які демонстрували трудовий подвиг радянської людини, то окремі українські митці, зокрема І.-В. Задорожний, отримали можливість звернутися до теми складної історичної долі та національних трагедій [186, с. 249].

Водночас відбувалася стрімка українізація творчості митців 1960-х рр. з орієнтацією на фольклорну поетику і серед представників так званої офіційної когорти художників (Т. Яблонська) [128, с. 106–113; 133, с. 404–413; 172, с. 35–40], і серед творців андеграундного мистецтва (І. Марчук, Ф. Гуменюк, А. Антонюк, В. Макаренко) [120, с. 158–162; 144, с. 456; 170 с. 53; 175, с. 70; 183, с. 329, 338]. Характерно, що тенденція до національного відродження насамперед проявилася в Києві [58, с. 72]. Ідею національної самобутності в столиці підносили А. Горська, В. Зарецький, Л. Семикіна, В. Барінова-Кулеба та вже згадана Т. Яблонська [143, с. 124–127; 145, с. 21].

Водночас ще однією з магістральних тенденцій 1960-х рр., які виокремлюють сучасні дослідники, було звернення до модернізму, активний інтерес до якого не згасав протягом ХХ ст. і набув знову особливої актуальності в період «відлиги» [179, с. 167–168]. О. Голубець зазначає, що вже в середині 1950-х рр. в радянському мистецтвознавстві зауважили нову хвилю захоплення імпресіонізмом і постімпресіонізмом, «течіями, які на Заході вже давно стали складовими минулої історії» [58, с. 78]. Модерністичні традиції, які збереглися в творчості закарпатських та галицьких майстрів (А. Ерделі, Р. Сельського, М. Сельської, Л. Левицького, О. Шатківського, Я. Музики та ін.), попри намагання знищити їх у сталінську добу,

стали джерелом натхнення наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. для майстрів Східної України. 1956 р. в Києві відбулася виставка творів закарпатських художників, які були позначені впливом чеського експресіонізму [175, с. 68; 179, с. 170–171]. Іншими знаковими подіями стали виставки робіт М. Врубеля 1958 р. (м. Київ), 1961 р. – А. Петрицького (м. Київ), 1962 р. – В. Єрмилова (м. Харків), 1965 р. – О. Саєнка (м. Київ), 1966 р. – О. Богомазова (м. Київ) [175, с. 69].

У період 1960-х рр. змінюється художня манера багатьох українських художників. «У середині 1960-х років ознаки постімпресіонізму з'являються у творчості київських колористів, зокрема у роботах М. Глуценка, І. Тартаковського, Т. Яблонської», – повідомляє дослідниця українського постімпресіонізму І. Павельчук у публікації «Досвід постімпресіоністичного експерименту в практиці Т. Яблонської (1960–1970)» [127, с. 96–102]. Так, наприклад, М. Глуценко після глухих за колоритом робіт 1940–1950-х рр. звертається до фовізму з його яскравими та насиченими барвами [94, с. 46, 47, 50, 51, 66–73, 78–80; 145, с. 26; 175, с. 69]. На початку 1960-х рр. він створює пейзажі, які за композицією та колоритом нагадують роботи А. Матісса [88, с. 137–139].

Від соцреалізму відійшов і В. Зарецький. Згадуючи досвід 1960-х рр., майстер зауважив, що повернувшись з Полісся, він став модерністом і авангардистом, але з класичною освітою [88, с. 62]. Авторитетна дослідниця творчості В. Зарецького, Л. Смирна у своїй монографії «Віктор Зарецький. Митець, рокований добою» (2006) зазначає, що майстер формував власний індивідуальний стиль, заснований на поєднанні академічного професіоналізму та здобутків європейського мистецтва доби модерн, зокрема, досвіду Г. Клімта тощо [111].

Переконливим взірцем відходу від стереотипних обмежень соцреалізму може слугувати творчий шлях Т. Яблонської: «Під впливом демократичних оновлень хрущовської «відлиги» мисткиня розпочала живописний цикл «Українські мотиви», у якому втілилися її постімпресіоністичні задуми 1960–1970-х років» [133, с. 403]. У період брежнєвського «застою» Т. Яблонська була змушена приховувати свої оновлені смаки за «ширмою» соцреалістичного тематичного репертуару і його ключової теми – праці. Утім, оновлений світогляд Т. Яблонської проектує

загальнодозволений сюжет праці через апеляцію до імпресіоністичної манери К. Піссарро [172; 179, с. 194–195; 196, с. 8, 24–26]. Перебіг політичних подій пригальмував творчий розвій Т. Яблонської, розгорнувши траєкторію її пошуків в бік імпресіонізму, що несміливо виображується у полотні «Льон» (1977).

На думку українського науковця Я. Логінського, седнівські краєвиди В. Забашти 1960-х рр. близькі до пізнього польського імпресіонізму, який ми спостерігаємо в інтерпретаціях краківського кола «Молодої Польщі» [19, с. 44; 108, с. 72].

Мистецтвознавець Г. Скляренко зазначає, що впливом кубізму та експресіонізму позначено твори 1960-х рр. скульптора І. Кавалерідзе [175, с. 69]. Безперечно, оптимізм позитивних змін заторкнув і роботи В. Чегодара, який прагнув опановувати нові творчі горизонти.

Зауважимо, що до фольклорної тематики В. Чегодар ніколи не виявляв інтересу, його цікавили узагальнені образи мальовничої української природи. Глибинні ж зацікавлення майстра полягали у сфері вивчення образно-пластичної мови європейських постімпресіоністів. Наприкінці 1950-х рр. у практиці В.Чегодара змінилася мета творчості, що проявилася у відході від пленеризму на користь формалізму, суб'єктивно-творчого переосмислення емпіричних вражень від натури. Для оптимізації творчого потенціалу український живописець вивчав творчість П. Боннара, В. ван Гога, А. Мангена, А. Матісса, Е. Нольде та ін.

Піднесення 1960-х рр. змінилося відчуттям безнадії, що загостило протистояння між адміністративними структурами та мистецькими колами, – повідомляє Л. Смирна: «Ознаками настроїв 1970-х рр. стали відчуття вторинності, невпевненості й соціальної демотивації» [183, с. 257]. Влада продовжила політику русифікації та програму скорочення українських шкіл. У всіх галузях культури посилили жорстку політику, твори піддавали цензурі або знищували [58, с. 90; 183, с. 148]. Із приходом 1972 р. до влади В. Щербицького на посаду секретаря КПУ розпочалася чергова серія арештів опозиційної інтелігенції в Києві, Львові [183, с. 80]. Репресивні заходи мали на меті ізолювати інакодумців, зокрема методами «каральної медицини». У часах «тихого тоталітаризму» українська культура

піддавалася не менш нищівному руйнуванню, ніж в попередніх десятиліттях [58, с. 90, 105; 183, с. 80].

Суспільно-політична ситуація періоду правління Л. Брежнєва (1964–1982), відома як «епоха застою», позначилася глибокою кризою державної системи на всіх рівнях, що призвело до розпаду СРСР. Політична ситуація в СРСР зазнала кардинальних змін у період «перебудови» (1985–1991). Демократизація суспільства та хвиля національного піднесення зумовили значні зміни в культурно-мистецькому середовищі [58, с. 113; 187, с. 131–133]. Раніше заборонена творчість молодих художників поступово набувала легітимності [58, с. 115; 183, с. 173–174, 366]. Стереотипи соцреалізму піддавали критиці, а все радянське сприймалося відверто негативно [58, с. 114; 183, с. 280–281]. «Національне отримало довгоочікувану і нереалізовану на той час свободу, можливість співставити себе з глобальним, світовим, що довгі роки ототожнювалося зі свободою, до якої прагнула національна культура» [183, с. 366].

Доба «застою» в українському образотворчому мистецтві позначилася періодом індивідуальних пошуків, нових спрямувань, несподіваних художніх явищ, як в офіційному, так і в неофіційному мистецькому середовищі [179, с. 178]. У галузі мистецтва упродовж 1970–1980-х рр. серед провідних тенденцій зауважують орієнтацію на мистецький індивідуалізм та занурення у власні програми. Це період яскравих особистостей, що протидіяли політиці нівелювання творчої особистості [58, с. 91]. З іншого боку, в українському образотворчому мистецтві, зокрема мистецтві Києва, упродовж 1970-х і до середини 1980-х рр. на перший план знову вийшли старі ідеологічні догмати й заангажованість [58, с. 91–92].

Незважаючи на консервативність керівництва Спілки художників України, яке гальмувало інновації в галузі формального мистецтва, у мистецький простір поступово входять повоєнні тенденції західноєвропейського мистецтва, що посвідчують наукові спостереження О. Голубця, Г. Складенко, Л. Смирної [58, с. 105; 178, с. 196–197; 183, с. 258]. Зокрема Г. Складенко підкреслює, що однією з тенденцій мистецтва 1970–1980-х рр. був інтерес до історичного минулого, стилізації, цитування класичних творів, ідей еkleктизму, тобто однієї з провідних

категорій постмодерну [178, с. 170]. Звернення до образності сецесії виразно проявилось у творчості київського майстра В. Зарецького, який надихаючись ідеями Г. Клімта, синтезував концепцію безперервного орнаменту з українським символізмом Г. Нарбута, В. Городецького, Ф. Кричевського, В. Максимовича та ін. [2, с. 136–137; 111; 145, с. 27]. Л. Смирна підкреслює, що до раніше заборонених стилів і течій звернулися митці Т. Яблонська, В. Зарецький, Г. Севрук, В. Рижих (Київ), Л. Медвідь (Львів), В. Макаренко (Дніпро), Л. Яструб, В. Маринюк (Одеса) [2, с. 186–192; 183, с. 262]. Отже, мистецька ситуація другої половини 1980-х рр. вирізнялася калейдоскопічністю, адже паралельно існували як класичні стилі, так і сучасні західні художньо-стильові течії, зауважує Л. Смирна [183, с. 285].

На думку Г. Скляренко, однією з провідних тенденцій мистецтва 1960–1970-х рр. є «ретроспективність», у якій вагоме місце посів імпресіонізм. Прості побутові композиції, реалізовані в жанрах пейзажу, натюрморту, портрета, виступили опозицією до пафосу офіційно схвальних «тематичних картин» [180, с. 42]. Саме тяжінням до імпресіонізму позначено творчі пошуки В. Чегодара 1970–1980-х рр. Майстер розробляв свою власну манеру. У цьому сенсі цілком слушною є думка Г. Скляренко, яка зазначає, що в українському мистецтві західні художні впливи проходили через призму національного сприйняття, що призводило до значної зміни першоджерела [180, с. 32].

Перші прояви імпресіонізму спостерігалися вже в деяких натюрмортах В. Чегодара другої половини 1950-х рр. Після тривалої перерви він повернувся до нього в 1970–1980-х рр. з метою поглибленого вивчення. Подібну лінію розвитку дослідники констатують і на шляху творчого поступу Т. Яблонської. Імпресіонізм був укоріненим ще за часів навчання мисткині в КХІ [3, с. 124–125]. Згодом наприкінці 1970-х – на початку 1980-х рр. вона збагатила свій перший імпресіоністичний досвід нюансами та вальорами, приділяючи увагу використанню мазків чистих кольорів на відкритій живописній поверхні [3, с. 131–132; 180, с. 41; 196, с. 30–38]. Серед київських художників впливу імпресіонізму зазнав живопис С. Шишка, що проявилось в експериментах з кольором та світлом у відображенні

швидкоплинних змін природи в його київських краєвидах [68, с. 136–138], а також живопис М. Глуценка, В. Зарецького та ін.

Як зазначає дослідниця українського мистецтва другої половини ХХ ст. О. Петрова, «автентичних» імпресіоністів за радянського часу було небагато. Живопис таких майстрів, як П. Сльота (1911–1974), Г. Зоря (1915–2002), І. Беклемішева (1908–1988), Є. Волобуєв (1912–2002), В. Виродова-Готьє (нар. 1934), якщо і допускався до експонування на офіційних заходах, тим не менш залишався на другому плані [145, с. 22, 130]. Щирим захопленням імпресіонізмом позначено і твори Г. Хижняка (1899–1975). Розквіт його живопису припав саме на 1970-ті рр. Як і В. Чегодар, він працював у Києві, створюючи натюрморти та краєвиди міста. Проте його доля склалася драматично, адже, вигнаний із Спілки художників, він опинився в культурній ізоляції, та його твори не виставлялися [145, с. 130–133]. Як зауважує Я. Логінський, впливами імпресіонізму було позначено й краєвиди київського художника В. Забашти [108, с. 163].

У 1970-х рр. В. Чегодар почав застосовувати імпресіоністичну палітру, а також метод роздільного накладання дрібних мазків. У його роботах відсутні великі площини, замальовані одним кольором, натомість наявне колірне моделювання сонячних рефлексів. Водночас у манері В. Чегодара нерідко відсутні контрастна гра світлотіні, розмиття контурів об'єктів, притаманні французькому варіанту імпресіонізму. У композиційному плані майстра цікавлять не тільки фрагменти природи, а й широкі панорами («далі»).

З огляду на те, що В. Чегодар майже все творче життя провів у Києві, доречно схарактеризувати провідні спрямування у стилістиці київських художників того періоду, що працювали в жанрі краєвиду та натюрморту впродовж 1940–1980-х рр. Систематизуючи їхній доробок за стильовими спрямуваннями, зауважимо, що в 1940–1950-х рр. більшість майстрів дотримувалися принципів натуралізму та академізму, серед них Є. Волобуєв («Крига пройшла» («Блакитний розлив»), 1956; «Яйця в сіні», 1954), М. Глуценко («Піски одягаються лісом», 1951; «Півонії», 1950–1953), В. Зарецький («Село Сопки», 1951; «Натюрморт з осіннім листом», 1954), Г. Меліхов («Карпати», 1946), В. Непийпиво («Копиці», 1956), В. Пузирков («У

горах Криму», 1955), К. Трохименко («Урочище "Гончарі-Кожум'яки", 1940-ві рр.), М. Хан («Море», 1959), В. Чегодар («Сосни», 1951; «Натюрморт з овочами», 1955), С. Шишко («Свіжий сніжок», 1952; «Фіалки», 1958), І. Штільман («Осіннє сонце», 1944), О. Шовкуненко («Повінь. Конча-Заспа», 1953; «Бузок і тюльпани», 1953), Т. Яблонська («Зимове сонце», 1958) та ін. Привертає увагу те, що твори деякого з них позначено впливом імпресіонізму, це, зокрема, ранні роботи В. Забашти («Дорога на острів Хайнань», 1957), С. Шишка («В парку», 1946), акварелі О. Шовкуненка («Букет троянд», 1945), Т. Яблонської («Тоledo. Ворота Карла V», 1958, «Перед стартом», 1947), а також деякі натюрморти В. Чегодара другої половини 1950-х рр. («Квіти», 1956).

У період «відлиги» у зв'язку з послабленням тиску влади та соціально-культурною лібералізацією дехто з майстрів змінили вектор своїх пошуків і звернулися до різноманітних стилістичних напрямів, таким чином, відмовившись від наслідування принципів академічного живопису. Упродовж 1960–1980-х рр. до фовізму звернулися М. Глущенко («Закарпатський краєвид», 1966; «Апофеоз весни», 1974; «Блакитні квіти», 1974) і частково В. Чегодар (серія краєвидів із Аюдагом 1960-х рр.), до естетики сецесії – В. Зарецький («Сад навесні. Яблуні» (1981); «Маки» (1980), до постімпресіонізму – Т. Яблонська («Бабине літо», 1964), В. Забашта («Дешківська тополя», 1978), С. Кошовий («Перлинний край», 1971), В. Чегодар (лише у 1960-х рр.), до імпресіонізму – Т. Яблонська («Над водою», 1975; «Венеція. Великий канал», 1977; «Польові квіти», 1975), С. Шишко («Натюрморт з пролісками» 1984), Є. Волобуєв («Тане сніг», 1983), М. Хан («Біля моря», 1976), Т. Хитрова («Верби», 1975), Т. Голембієвська («Старий Гурзуф», 1964), а також М. Глущенко («Міст через Сену», 1972) і В. Чегодар (протягом 1970–1980-х рр.). З іншого боку, багато майстрів залишалися в межах напрацювань попередніх років і у своїх роботах не відходили від засад плереризму та академізму. Це, зокрема, К. Трохименко, В. Пузирков, В. Непийпиво, О. Шовкуненко, І. Штільман, Г. Меліхов, М. Коган-Шац та ін.

Серед київських художників можна виокремити митців, у творчості яких жанри краєвиду та натюрморту посідали центральне місце: це В. Чегодар,

В. Непийпиво, С. Шишко, М. Глущенко, С. Кошовий, О. Шовкуненко, М. Хан, Є. Волобуєв, В. Реунов, Т. Хитрова, М. Коган-Шац. Одночасно до цих жанрів зверталися й майстри, які активно працювали із сюжетно-тематичними картинами, але не полишали роботу над краєвидами та натюрмортами. Серед них – В. Шаталін, Г. Меліхов, В. Забашта, Т. Яблонська (1970–1980-ті рр), В. Пузирков. Особлива ситуація склалася в творчості В. Зарецького, який у межах численних експериментів часто дуже вільно комбінував жанри, і Т. Яблонської, у сюжетних творах якої і натюрморт, і краєвид відіграють важливу смислову роль.

Вивчення доробку київських майстрів другої половини ХХ ст. дало підстави класифікувати їхні краєвиди за наступними групами:

1) Ліричний заміський краєвид, у якому на перший план виходить природа. Репрезентований у творчості майже всіх майстрів, зокрема, М. Глущенка («Закарпатський краєвид», 1966; «Апофеоз весни», 1974), С. Шишка («Седнів», 1963; «Осінь», 1980), Є. Волобуєва («Гурзуф. Рання весна», 1976), В. Забашти («Дешківська тополя», 1978), В. Непийпива («Дикий бузок», 1983), В. Пузиркова («На лузі», 1981), Г. Меліхова («Гірська дорога», 1967), С. Кошового («Перлинний край», 1971), І. Штільмана («Річка Снов», 1965), В. Шаталіна («Зелене село», 1965), О. Шовкуненка («Жуків острів», 1968), Т. Хитрової («Вербі», 1975), В. Зарецького («Сад навесні. Яблуні», 1981), В. Чегодара («Мигдаль цвіте», 1976).

2) Міський краєвид. Його створювали багато майстрів, зокрема: Т. Яблонська («Дахи старої Флоренції», 1977), В. Пузирков («Венеція. Вечір. Етюд», 1976), Г. Меліхов («Венеція на Гранд-каналі», 1962), М. Глущенко («Київські каштани. Краєвид з мого вікна», 1966), Т. Голембієвська («Болгарія. Вуличка в Созополі», 1964), В. Зарецький («Місто праці», 1979), але ключову роль цей різновид відігравав лише в творчості В. Чегодара та С. Шишка (С. Шишко «Хрещатик узимку», 1967; В. Чегодар «Київ. Весна», 1980-ті рр.). Зауважимо, що В. Чегодар і С. Шишко зосередили увагу на зображенні саме київських міських пейзажів.

3) Краєвид-символ, що є невіддільною частиною філософського змісту твору. Його спостерігаємо в творчості Т. Яблонської («Юність», 1969; «Вечір. Стара Флоренція», 1973), В. Зарецького («Подвір'я», 1967), Є. Волобуєва («Ранок

(прогулянка з собакою», 1977; «Березень», 1976), але він не був близьким В. Чегодару, який ніколи не намагався закладати прихований філософський зміст у свої краєвиди.

4) Краєвид-враження, у якому формальні засоби виразності виходять на перший план. Зауважимо, що цей термін запропонував 1899 р. австрійський історик мистецтва Алоїз Рігль (1858–1905), обґрунтувавши його у своїй публікації «Настрій як сутність сучасного мистецтва» [273]. Серед художників, що зверталися до нього, – В. Чегодар, Т. Голембієвська, М. Глущенко, В. Зарецький, С. Кошовий, В. Забашта, Т. Яблонська (краєвиди 1970–1980-х рр.), М. Хан, С. Шишко.

До київських майстрів, що працювали в жанрі натюрморту впродовж другої половини ХХ ст., у 1970-х рр. долучився художник, реставратор і антиквар В. Реунов (1939–2007). Аналізуючи доробок майстрів натюрморту, виокремлюємо декілька груп за композиційно-тематичними принципами:

1). Традиційні постановки з квітами або квітами в поєднанні з фруктами на столі або підвіконні були типовими для: М. Глущенка («Блакитні квіти», 1974), С. Шишка «Натюрморт з пролісками», 1984), Т. Яблонської 1970–1980-х рр. («Польові квіти», 1975), Є. Волобуєва («Степова трава», 1981), В. Непийпива («Червоні троянди», 1984), В. Пузиркова («Бузок», 1988), С. Кошового («Півонії», 1972), О. Шовкуненка («Півонії з білим чайником», 1966), Т. Хитрової («Тюльпани», 1975), В. Зарецького («Червоні квіти», 1977), В. Шаталіна («Квіти і фрукти», 1974), М. Хана («Натюрморт», 1975), а також робіт В. Чегодара 1970–1980-х рр.

2). Тенденцію до використання предметів, що мають приховане символічне значення, зауважуємо в творчості Є. Волобуєва («Старі самовари», 1974; «Натюрморт з чорним глечиком», 1980; «Стілець», 1988), В. Зарецького («Мої господарі», 1964), Т. Яблонської («Віконце», 1965), В. Реунова («Бароко», 1989). В. Чегодар же в жанрі натюрморту не тяжів до символізму.

3). Синтез натюрморту з іншими жанрами. Натюрморт як складова тематичної картини притаманний творам 1960-х рр. Т. Яблонської («Наречена», 1966; «Паперові квіти», 1967) і В. Зарецького («Самогон», 1965). Типовим прийомом було

поєднання натюрморту з краєвидом, до якого зверталися майже всі майстри: Є. Волобуєв («Весна (Крізь вікно)», 1970), В. Забашта («Квіти на веранді. Калачики», 1978), Т. Яблонська («Весною», 1981), В. Пузирков («Осінній натюрморт», 1978), Г. Меліхов («Бузковий цвіт», 1974), М. Глущенко («Осінні квіти», 1974), В. Чегодар («Кримські квіти», 1974). Зауважимо, що В. Чегодар був одним з небагатьох майстрів, який звертався до прийому композиційного «кадрування», коли майже всю площину зображення заповнювали живі рослини (наприклад, гілки квітучого каштана), синтезуючи жанри натюрморту та краєвиду («Урожай вишні», 1966; «Маки», 1967; «Каштан», 1968 та ін.). І. Павельчук повідомляє, що згаданий засіб поширився в образотворче мистецтво України через українських студентів, які навчалися в Краківській академії мистецтва (ASP) на початку XX століття: «Переймаючи досвід Я. Станіславського, І. Северин сприйняв його принцип фрагментарного компонування, який ми визначили терміном «кадрування» [133, с. 147–148]. Київські майстри подібний прийом використовували не часто (М. Глущенко «Каштани в цвіту», 1972; Т. Хитрова «В саду», 1983). Враховуючи систематичність використання подібних композицій, можна зробити висновок, що звернення до цього прийому стало відмітною рисою творчості В.Чегодара.

2.2. Життєвий і творчий шлях майстра

Як зазначав В. Чегодар в автобіографії, він народився 25 листопада 1918 р. за новим стилем у селі Червоний Яр Подільського району на Одещині [288]. Проте у свідоцтві про народження, виданому В. Чегодару 1936 р., коли йому було вже вісімнадцять, є позначка: «Вік встановлений лікарською комісією» (Іл. Б. 1) [316]. Крім того, у графі «Батько» записано – «Вихованець дит. будинку», тобто по батькові Дмитрович теж непевна інформація. Цілком імовірно, що це була хитрість безпритульника, який намагався приховати інформацію про себе та своїх батьків, адже те, що В. Чегодар пам'ятав подробиці свого безпритульного дитинства, але не пам'ятав імені власного батька, спонукають до таких висновків.

Також В. Чегодар зазначив, що народився в родині селянина, рано втратив батьків. За національністю вони були молдавани. Про цей період життя він майже ніколи не розповідав, окрім деяких фактів, що батьків розстріляли у 1920-х рр. і він малий особисто з братом Степаном їх ховав [281]. Відтоді почалися його поневіряння по світах як безпритульного. Кілька років поїздами і теплушками мандрував по всій країні. Жив, де доведеться. Єдиним світлим променем було малювання. Щоб вижити і отримати зайвий шматок хліба, навіть робив рисунки для татуювань.

Деякий час В. Чегодар перебував у дитячих будинках у різних містах, яких саме – невідомо, але згодом 1931 р. опинився у Пермі, спочатку в дитячому будинку № 6, потім № 10, а в період з 1932 до 1937 р. у дитячому приймальнику НКВС [290]. Вихователі помітили його схильність до малювання та сприяли його творчому розвитку.

Як зазначав про себе сам художник, любов до малювання в нього з'явилася ще в ранньому дитинстві [288]. Він створював рисунки своїй сестрі для вишивання, розмальовував піч, робив різноманітні рисунки і розвішував їх по хаті [288]. Увесь вільний час він витрачав на малювання. Потім, «мандруючи» проти власної волі різними містами СРСР, художник зауважував відмінності побуту, архітектури та освітлення [288]. Цей досвід прищепив любов до міського краєвиду. Під час свого перебування у дитячих будинках він багато малював для того, щоби прикрасити стіни. Вихователі ставилися до цього дуже позитивно і саме це давало впевненість і насагу до малювання [288]. Художник навіть згадував вихователя приймальника НКВС Юлію Михайлівну Черкову, яка сама гарно малювала і вела художній гурток, і під її керівництвом до свят робили оформлення, в яких Чегодар охоче брав участь [288]. Саме вона допомогла переростку за короткий час самотужки опанувати шкільну програму семирічки, адже в рідному селі Василь провчився всього кілька років [288].

У спогадах В. Чегодар згадував особливу для нього людину, яка дала поштовх для його професійного становлення. Це був мистецтвознавець Микола Миколайович Серебреніков, з яким він познайомився на виставці дитячих малюнків [288]. Якось

той прийшов до дитячого будинку й запросив хлопця відвідувати ізостудію при художній галереї. Саме за його порадою після сьомого класу юний Василь вступив до Пермського художнього училища [313]. Судячи з документів, які збереглися, М. Серебреніков опікувався молодим художником і в подальшому. Займаючи посаду директора Молотовської художньої галереї, в травні 1944 р. він надіслав рекомендаційний лист до Києва до начальника управління справами мистецтва О. С. Пашенка, в якому характеризував В. Чегодара як талановитого художника, активного учасника художнього життя міста Молотова і просив його допомогти юнакові влаштуватися в Києві з родиною, а також надати можливість продовжити навчання в Київському художньому інституті [307]. Їхнє спілкування тривало до 1970-х рр. [308].

1935 р., закінчивши сім класів Пермської школи №21 ім. С. Кірова, В. Чегодар вступив до Пермського художнього училища на декоративний факультет. 1939 р. по закінченні навчального закладу отримав диплом художника-декоратора. Його вчителями з фаху були Ф. Міхєєв і Є. Шуйський [237]. В. Чегодар згадував про свого вчителя з живопису Ф. Міхєєва як про талановитого живописця, що сам був учнем відомого художника І. Машкова (1881–1944). Ф. Міхєєв вплинув на професійне формування В. Чегодара. За словами митця, Ф. Міхєєв захоплювався яскравими, насиченими кольорами, майстерністю передавати за допомогою художніх виразних засобів людські почуття, настрої. Саме під час навчання у Пермі В. Чегодар зробив свій творчий вибір і вирішив писати легко, широкими мазками, відмовившись від сірості, невиразності й шаблонів.

1940 р. за фінансової підтримки Спілки радянських художників Молотовської області він приїхав до Києва, де став студентом живописного факультету Київського державного художнього інституту та навчався у С. Григор'єва, С. Єржиківського, О. Сиротенка [22; 239]. В. Чегодар вчився і одночасно підробляв. Стипендії ще не було, навпаки, доводилося платити за навчання [288]. Перші роботи юнака високо оцінив Б. Йогансон, який приїхав з Москви перевіряти Київський художній інститут. Дуже скоро доля звела їх разом, але вже за інших драматичних обставин.

Навчання у Київському інституті тривало недовго [291]. Після закінчення першого курсу В. Чегодара відрядили до Пермі на самостійну творчу літню практику, де його і застала війна [288]. Насправді вибір саме цього міста був не випадковим, бо там на юнака чекала наречена – Ніна Василівна Боголюбова, в майбутньому дружина, з якою Василь Дмитрович прожив усе життя (іл. Б. 2) [321]. Коли почалася війна, В. Чегодар сім разів подавав заявку до військкомату, щоб потрапити до армії, але йому відмовили через інвалідність, бо з юності він мав травму сухожилля на лівій руці.

Вищу освіту В. Чегодару здобути вже не судилося, оскільки по закінченні війни він повернувся до Києва вже з дружиною і малолітньою дитиною. Був ще ряд причин, які стали на заваді здобуття художником вищої освіти. У період повернення до Києва Чегодар уже працював і не хотів перетворюватися на школяра [288]. Крім того, на його думку, на той час у Київському художньому інституті атмосфера не була творчою, там панував формалізм, суб'єктивізм і навіть бездушність [300].

У Пермі під час війни він працював у майстерні агітплакату при обласній Спілці художників під керівництвом Б. Йогансона [24, с. 2; 288]. Одночасно в цій майстерні працювали й Кукринікси. В. Чегодар малював численні агітвікна, плакати, його відряджали до колгоспів і заводів як художника-оформлювача [204, с. 5, 34; 307]. У період війни всі українські художники, які перебували в евакуації, були залучені до створення агітаційних плакатів [163, с. 172]. Як підкреслює М. Осадца «Період 1941–1945 рр. характеризується безумовним домінуванням воєнного, патріотичного спрямування всіх форм графічного мистецтва» [126, с. 85]. Проте В. Чегодар не полишав живопису, створював батальні композиції, портрети. Від 1942 р. брав участь у республіканських і всесоюзних художніх виставках. Згодом його обрали членом Пермського (Молотовського) обласного відділення Спілки художників РРФСР [288].

По завершенні війни практично всі митці повернулися з евакуації до України [163, с. 173]. У квітні 1944 р. за відрядженням ЦК ВЛКСМ В. Чегодара відрядили до Києва, де він упродовж семи років обіймав посаду завідувача відділу ілюстрації республіканської газети [311]. Також він співпрацював з іншими періодичними

виданнями, а від 1950 р. і до кінця 1970-х працював позаштатним художником-графіком у редакції календарів і художніх листівок видавництва «Радянська Україна» [312]. Виконував численні рисунки в техніці туші, портрети, пейзажі, робив велику кількість начерків, працював аквареллю.

1946 р. В. Чегодар став членом Спілки художників СРСР (іл. Б. 3) [293]. Це був дуже складний період. Минув лише рік від дня закінчення війни. Увесь практичний досвід художника він здобув під час війни, коли працював графіком у майстерні Б. Йогансона. Живопису міг приділити лише вільний час, якого було обмаль. У цей період він часто писав портрети членів родини просто у себе вдома, коли всі спали, бо власної майстерні не мав. Окрім того, вступ до Спілки художників загальносоюзного рівня вимагав організації персональної виставки, що відбулася з успіхом 1946 р., та участі не тільки в республіканських, а й у всесоюзних виставках [24]. Незважаючи на молодий вік, В. Чегодар узяв участь у великій виставці всесоюзного значення у Москві ще 1942 р. [317]. Враховуючи складні обставини життя В. Чегодара в той період, можна сказати, що членство не було формальністю. По-перше, воно давало певні матеріальні пільги, доступ до художніх матеріалів, а згодом і можливість отримати власну майстерню; по-друге, вводило його в коло професійних художників, які розуміли своє призначення; по-третє, це був обов'язковий атрибут майстра, який планував побудувати успішну кар'єру.

У 1940-х рр. він працював переважно як графік, та все ж головне місце в його творчості посідав живопис. Як зазначав художник у автобіографії, 1951 р. після звільнення з посади ілюстратора він повністю перейшов на творчу роботу і присвятив себе живопису, працював у жанрах пейзажу та натюрморту [288].

Більшу частину життя В. Чегодар прожив у Києві. Цьому місту присвячено велику кількість робіт. Але з 1950-х рр. для нього відкрився Крим з його казковими сонячними краєвидами, виноградниками, морем (іл. Б. 4) [320]. Тут створено його кращі марини та пейзажі. Художник щороку їздив працювати до Гурзуфа в Будинок творчості ім. К. Коровіна [288].

1960-ті рр. позначені активною плідною творчою роботою. 1960 р. В. Чегодар став членом Спілки журналістів СРСР [315]. Сам художник не писав статей, але

багато співпрацював із періодичними виданнями як ілюстратор, виконував обробку фотографій тощо. До речі, в його роботах 1960–1970-х рр. часто зображено Чорторий, де розташовувалася база відпочинку видавництва «Радянська Україна», співробітником якої він був [312]. Сюди В. Чегодар приїжджав із сім'єю, а поки рідні відпочивали, створював численні річкові пейзажі з відпочивальниками на пляжі, з видом на Дніпро, з маленькими затишними будиночками.

Особливе й дуже важливе місце у житті та творчості В. Чегодара посідало с. Білогородка Київської обл. (за часів Київської Русі Білогородка мала назву Білгород). У середині 1960-х рр. художник уперше побачив це місце. Тут він працював майже щороку до самого кінця життя [48]. Згадуючи Білогородку в інтерв'ю, він наголошував на глибоких історичних коренях цієї місцевості [113]. В. Чегодар не мав можливості купити тут житло, адже тоді втрачалася київська прописка [299]. Саме тому майже тридцять років він винаймав хату, а точніше пів хати, на весь рік. Узимку майже не приїздив, а з ранньої весни, коли зацвітали дерева, В. Чегодар цілеспрямовано їхав працювати. Період перебування на дачі закінчувався восени, а влітку в Білогородку приїжджала вся родина художника – дружина, дочка з чоловіком і онуком [281].

Серед хат, які орендував В. Чегодар, була одна незвичайна. Ідеться про хату баби Ксенії, яку він орендував упродовж п'ятнадцяти років і часто її зоюражував [282]. Ця хата розташовувалася на території колишнього князівського двору, літньої резиденції князів Володимира та Ярослава. Ксенія була однією з найстарших мешканок села і ще застала В. Хвойку, коли він проводив тут археологічні розкопки й навіть про щось із ним спілкувалася. Баба Ксенія розповідала, що начебто її батько під час роботи в полі виорав плугом золотий князівський перстень, та й і сам онук В. Чегодара, Петро, знаходив надворі безліч уламків склоподібних браслетів часів Київської Русі. У сусідньому ж дворі Ксенії ще в 1980-х рр. археологи знайшли фундамент князівського палацу та уламки мармуру [282]. Для митця історія цієї місцевості мала важливе значення, адже свого часу В. Чегодар зазначав: «Без історії немає сьогодення» [77, с. 4]. Унікальне історичне місце живило творчу уяву художника.

На цьому подвір'ї створено не один десяток етюдів із вишнями та яблунами. Художник навіть «викупував» деякі плодові дерева разом із майбутнім врожаєм. Це означало, що хазяйка не могла збирати плоди, доки він їх не намалює. Ксенія також допомагала шукати хати, які можна було брати в оренду. Так, наприкінці 1970-х і впродовж 1980-х майстер заселився на вулиці Поштовій у її сусідки баби Уляни. В різних роках художник подарував двом місцевим школам близько двадцяти своїх робіт [8], які деякий час зберігалися у шкільних музеях, проте їхня теперішня доля нам, на жаль, невідома.

Численні полотна В. Чегодара присвячено Седневу, в якому розміщено знаменитий, майже культовий для художників, Будинок творчості. В. Чегодар приїжджав сюди, починаючи з року його заснування (1964) і до кінця життя, тобто майже чверть століття поспіль [281]. Улітку – на відпочинок разом із родиною, а в інші пори року – у складі творчих художніх груп. Тут він написав і архітектурні пам'ятки (кам'яницю чернігівського полковника Я. Лизогуба, козацьку (Георгіївську) церкву), і місцеві краєвиди, зокрема річку Снов.

1982 р. В. Чегодару присвоїли звання заслуженого художника УРСР: це було результатом щоденної багаторічної творчої практики. Треба враховувати й те, що отримати таке звання художнику, що працює переважно в жанрах пейзажу та натюрморту, було доволі складно. В. Чегодар надзвичайно багато працював, брав участь у всіх доступних виставках, зробив кілька персональних. Його роботи було презентовано не лише в Україні, а й за кордоном: Угорщині, Франції, Німеччині, Бельгії, Болгарії, Канаді, Польщі, Югославії, Фінляндії, Іспанії, Японії та ін. [24; 297]. Зазначимо, що виставкова діяльність посідала окреме місце в його житті та творчості (загальна кількість виставок сягає вісімдесяти).

Доля відміряла митцеві таланту більше, ніж років. За кілька років до смерті він тяжко хворів, і це був початок кінця. В. Чегодара не стало 27 жовтня 1989 р. Майстра поховано на Берковецькому кладовищі у Києві. Проте залишилися його численні полотна та рисунки, сповнені сонця і життєрадісності. В. Чегодар зовні був людиною замкнутою, стриманою, навіть суворою. Він неохоче пускав до своєї майстерні колег або малознайомих людей, завжди готувався до таких зустрічей.

Але, незважаючи на це, з колегами по цеху він був у добрих, а з деякими в дружніх стосунках. До кола його близьких приятелів входили Т. Яблонська, В. Непийпиво, В. Зарецький, М. Глущенко, В. Кулеба, С. Кошовий, М. Козловський, П. Загребельний, І. Драч, А. Солов'яненко [36; 38; 43; 194, с. 146; 283; 287].

Працював В. Чегодар дуже швидко, а до роботи ставився вкрай відповідально, людиною був дисциплінованою та організованою. Усі замовлення та завдання від періодичних видань здавав вчасно, адже був дуже акуратним у таких питаннях. Як згадували члени родини, колеги, зокрема М. Глущенко, з яким В. Чегодар багато спілкувався, він дуже багато працював [283]. В. Чегодар ходив у майстерню щодня, як на роботу. У нього ніколи не було вихідних. Його дратували будь-які свята, бо вони не давали можливості нормально працювати і художник був вимушений приймати гостей, бо цього вимагала елементарна вихованість. Якщо В. Чегодар їхав разом з родиною на природу, на дачу, в будинок відпочинку або санаторій, він сприймав це як можливість працювати, брав етюдник і йшов писати море або навколишні краєвиди, залежно від того, де опинявся [285]. Саме завдяки цим рисам В. Чегодар досяг визнання, успіху та поваги й залишив після себе велику творчу спадщину.

2.3. Сюжетно-тематичний взаємозв'язок графічного і живописного мистецтва в творчості В. Чегодара

У творчому доробку В. Чегодара значне місце посідає графіка: кілька тисяч робіт. Серед них – ілюстрації до періодичних видань, пейзажі, портрети, натюрморти, книжкові ілюстрації. По суті, графіка супроводжувала художника все життя. У ранній період творчості саме цей жанр став лабораторією, в якій викристалізувалися ключові риси стилю та деякі теми майбутніх живописних творів.

У дисертаційному дослідженні фокус уваги зосереджено на: а) особливостях інтерпретації пейзажу, а також аспекти взаємозв'язків і взаємовпливів між графікою та живописом; б) специфіці трактування графічних натюрмортів майстра та їх

колористичних особливостях; в) розвитку жанру портрета та його значенні у творчості майстра.

Серед усіх творів графіки виокремлено декілька груп – ілюстрації до періодичних видань і книг (пейзаж, портрет, жанрова сцена, ілюстрації до літературних творів, книжкові ілюстрації), ескізи до власних живописних робіт (пейзаж, натюрморт, портрет), самостійні графічні твори (пейзаж, натюрморт, портрет). Що стосується двох останніх груп, то зауважимо: незважаючи на те, що В. Чегодар створив декілька тисяч рисунків, він майже ніколи їх не експонував, за винятком деяких випадків, наприклад, портрета онука «Петро спить» (1970) [142, с. 36]. Декілька підготовчих рисунків до своїх живописних пейзажів, а також портретів членів родини було опубліковано в каталозі 1988 р. [24, с. 22–23, 32–33].

На початку творчості, до 1951 р., графіка – основний вид діяльності й джерело економічної стабільності. Під час війни В. Чегодар працював у майстерні агітплакату Б. Йогансона, у повоєнні роки – як ілюстратор українських періодичних видань [288]. Водночас майстер працював у живописі, завдяки чому і став членом Спілки художників УРСР 1946 р. [293]. Проте й пізніше визнання В. Чегодара як живописця не стало на заваді його захопленню графікою, співпраці до 1978 р. із багатьма періодичними виданнями, для ілюстрування яких художник обирав класичні графічні техніки, такі як графітний олівець, кольорові олівці, туш і перо, туш і пензель, соуси, акварель, темперу [38, с. 44].

У сімейному архіві зберігається унікальна колекція оригінальних рисунків і вже надрукованих газетних ілюстрацій, що дає можливість порівняти їх і атрибутувати за роками створення. Ці роботи становлять окрему групу: вони мають власні характерні особливості й відмінності.

Дослідники зауважують, що в період 1940–1950-х рр. багато українських графіків, які не хотіли підкорятися політичному замовленню, рятувалися у жанрі пейзажу, більш «низькому» за ієрархією [163, с. 177]. Значну частину ілюстративної графіки, виконаної для періодичних видань, В. Чегодар зробив саме в жанрі краєвиду. Серед збережених робіт виокремлено такі жанрові підгрупи: міський, парковий, індустріальний, заміський.

Переважає міський пейзаж із проспектами, площами, вулицями, парками, скверами, мостами, загальними видами міста, фасадами окремих будинків, пам'ятниками тощо [219–221]. Серед архітектурних споруд художник часто обирав упізнавані громадські, історичні або культурні будівлі. Характерними рисами пейзажів цієї тематичної категорії творів є майже фотографічна достовірність, реалістичність зображення, точність у відтворенні форм і пропорцій, досконале володіння перспективою зображення, ретельний, деталізований рисунок, використання техніки туш, перо на папері. Ці роботи – документи свого часу. Головні об'єкти – великі міста: Ленінград, Тбілісі, хоча більшість присвячено саме Києву [37, с. 44–45]. Домінування реалістичного зображення в творах графіки було зумовлене запровадженою ще на початку 1930-х рр. політичною доктриною, яка регламентувала як форму, так і зміст творів [126, с. 84].

Виразний приклад міського краєвиду – ілюстрація для газети «Вечірній Київ», де зображено бульвар Т. Г. Шевченка (іл. 2.3.1) [216]. З винятковою точністю автор передає найдрібніші деталі архітектури та транспорту. У документальному фото 1958 р., яке зберігається в сімейній колекції майстра, зафіксовано майже аналогічний кадр. Можна побачити, що автор дотримувався достовірності, але прибрав зі своєї роботи тролейбусні дроти, щоб вони не перевантажували рисунок (іл. 2.3.2). Композицію побудовано на принципі симетрії: вуличний простір розділено навпіл, а центром слугували стрункі тополі. Глибину посилила маленька далека точка у перспективі, що закінчувалася пам'ятником М. Щорсу. Його можна було впізнати за піднесеною вгору рукою та високим п'єдесталом. Оживляли пейзаж маленькі фігурки перехожих, що перетинали бульвар. Ці принципи притаманні також для міського живописного пейзажу: струнка, збалансована композиція, історична достовірність у зображенні архітектури, дотримання оригінальних форм і пропорцій, використання стафажу.

Навесні 1949 р. В. Чегодара відрядили до міста Горі, і, звісно, він не оминув увагою столицю Грузії Тбілісі (іл. Б. 5) [306]. На жаль, невідомо для якого саме видання призначалася ця робота, але на зворотному боці, що майже весь поцяткований авторськими написами синім чорнилом, є позначка: «Календар.

Терміново», «Поставити на 25/II». У невеличкому аркуші (9x12 см) із зображенням центральної площі Тбілісі художник звернувся до улюбленого прийому, що згодом буде притаманний багатьом його живописним композиціям (іл. 2.3.3). Частину міста зображено з високої точки так, щоб можна було охопити поглядом усю панораму з далекою перспективою. Стрункі ряди будинків розрізали вулиця Комінтерна, а на першому плані – частина площі. Для підкреслення її округлої форми автор використав рух автомобілів дугоподібною траєкторією, одночасно додаючи цим динаміки. У композиції є мініатюрні фігурки людей, що перетворилися на крапки, адже головна ідея полягала саме в зображенні міста.

Зображував художник не тільки панорами міст, а й певні міські об'єкти. Одним із таких характерних для Києва місць стала Кокоревська альтанка на Володимирській гірці (іл. 2.3.4) [218]. Цим зимовим парковим пейзажем художник ілюстрував статтю, присвячену книзі М. Каргера «Стародавній Київ» (1958), опубліковану того ж року. Невипадково В. Чегодар обрав саме цю споруду, адже вона розташована поблизу від місця археологічних розкопок, які описано в цьому виданні. Порівняно із тбіліським пейзажем, цей рисунок має більш камерний характер. Тут відсутні київські далі, які мають розгортатися одразу за альтанкою. Простір «закрито» підстриженими парковими кущами, а увагу зосереджено на витонченому чавунному литті споруди. Чіткіше змальовано й фігури людей, одягнених за тогочасною модою [38, с. 45].

Не завжди ілюстрація мала відображати головну тему статті, ілюструвати її безпосередньо. Іноді до видання потрапляли графічні пейзажі без певної тематичної прив'язки. Наприклад, «Ірпінь» у жанрі заміського пейзажу (іл. 2.3.5) [225]. За технікою виконання він відрізняється від пейзажів, розглянутих вище. Тут панує вільна і більш «живописна» графічна манера. Сміливими лініями, ескізно, без деталізації намічено крони дерев. Це радше замальовка, ніж ретельно підготовлений рисунок.

Серед міських краєвидів окрему групу становлять роботи з архітектурними спорудами. Так, 1960 р. створено рисунок будинку Педагогічного музею роботи архітектора П. Альошина (нині Будинок учителя) (іл. 2.3.6) [221]. Споруда заповнює

майже весь простір композиції. Щоб вичерпно показати форму будинку, його об'єм та грані, художник використав тричвертний ракурс. Так утворилася динамічна діагональ вулиці, яка заповнена пішоходами. Членують композицію невеликі дерева, які трохи закривають головний об'єкт (характерний прийом для творчості майстра). Рисунок виконано ретельно, опрацьовано кожну засніжену гілку, а порожні площини стін будинку заштриховано рівними вертикальними лініями. В оригінальному рисунку, що виконаний у техніці туш, перо на папері, автор застосував білила для увиразнення ефекту наявності снігу, а під час друку цей контраст пом'якшився [38, с. 45].

Серед численних паркових краєвидів вирізняється робота з осіннім сюжетом у ботанічному саду (іл. 2.3.7). Вона становить інтерес у аспекті зв'язку графічного пейзажу з живописом. Ані назви парку, ані року створення на цьому паперовому аркуші автор не залишив. Але зберігся живописний етюд «В ботанічному саду» 1947 року (іл. 2.3.8). Імовірно, перед нами одна з доріжок університетського ботанічного саду, а рисунок датовано кінцем 1940-х рр. Тоді майстер жив на вул. Назарівській, що пролягала поруч. Ще одним аргументом на користь такої атрибуції є той факт, що художник полюбляв змальовувати у власних творах себе разом із дружиною або дружину з донькою, однак ці фігури зазвичай мали вигляд стафажу. Цією подробицею поділився онук художника в інтерв'ю [284]. У цій роботі зображено подружжя Чегодарів – Василя Дмитровича в капелюсі й плащі та його дружину Ніну Василівну, на передньому ж плані в осінньому листі грається їхня маленька донька Ганна. Датування підтверджується також віком чотири-п'ятирічної дівчинки на рисунку. Дочка художника народилася 1942 р., отже, рисунок виконано восени 1946–1948 років.

Це не єдиний випадок, коли однакову тему реалізовано й у графіці, й у живопису. Подеколи саме живописні сюжети згодом повторювалися у графічних роботах і навпаки [24, с. 18; 223]. Так, краєвид із седнівською кам'яницею імовірно створено вже після живописного етюду. Пейзаж повторено майже дослівно, хоча спостерігаємо деякі відмінності.

Відомо, що майстер інколи виконував живописний і графічний варіанти паралельно. Збереглося кілька таких замальовок спортивного табору «Сосновий бір» [24, с. 22]. Один з них у техніці туш, перо опубліковано в газеті. У списку виставок В. Чегодара зазначено, що пейзаж «Плюти» було експоновано на виставці пейзажів київських художників 1954 р. [317, с. 2] Імовірно, всі ці твори виконано в один період, під час перебування художника в цьому таборі неподалік с. Плюти (Обухівський р-н Київської обл.). Живописна манера етюдів характерна для творчості кінця 1950-х рр.

Отже, ілюстраціям у техніці туш, перо на папері, іноді з додаванням білил, у жанрі краєвиду для українських періодичних видань притаманна історична достовірність, документальна точність, ретельність виконання рисунка. Більшість цих робіт призначено для газетних публікацій, але від 1950-х рр. пейзажні живописні сюжети використано також і в ілюстраціях для журнальної періодики. Тут убачаємо зворотний вплив газетних рисунків на живопис майстра. Передусім це стосується манери точного відтворення архітектурних форм, реалістичності й достовірності в зображенні міського ландшафту [38, с. 45].

За життя В. Чегодар створив чимало графічних ескізів, начерків і робочого матеріалу до власних живописних краєвидів, які також становлять інтерес, адже дають повніше уявлення про творчий метод майстра. Частина їх у кількості орієнтовно двісті одиниць зберігається в домашньому архіві художника. Ці роботи суттєво відрізняються від ілюстрацій для періодичних видань і за технікою виконання, і за характером рисунка, і за мірою завершеності. Під час створення начерків до живописних видів художник користувався переважно техніками графітний олівець, фломастер, акварель або гуаш на папері. У поодиноких випадках він звертався до туші або вугільного олівця. На відміну від ілюстрацій до періодики, які створено вдома, більшість рисунків до краєвидів зроблено з натури [38, с. 47–48].

Для багатьох ескізів раннього періоду творчості характерна значна деталізація рисунка [24, с. 22–23]. Тут відчувається вплив роботи над газетними ілюстраціями, які потребували ретельності виконання. В олівцевому ескізі до картини «Дорога на

Ялту» промальовано і гори з химерними гранями, і стрункі високі кипариси, і автобус на повороті дороги (іл. 2.3.10). Майстер навіть створив окремий його рисунок, де підписав кольори кожної деталі (іл. 2.3.11). Рисунок зроблено настільки точно, що вдається упізнати модель пасажирського автобуса – ЗІС-155, що був поширений у той період. Зберігся ще один варіант із сіткою для перенесення на більший розмір, зроблений також олівцем (іл. 2.3.12). Це один із рідкісних випадків, коли збереглося мінімум два графічні й три живописні варіанти на одну тему. Очевидно, «Дорога на Ялту» була важливим твором для майстра. Імовірно, існувало більше варіантів цієї картини. Живописне полотно 1954 р. виконано в реалістичній манері, яка так характерна для творчості художника цього десятиліття. Найретельніше прописано передній план, на якому навіть на металевих прутах огорожі тонким пензлем позначено смужки. Автобус, дорогу з дрібним камінням на узбіччі, чагарники, гори промальовано дуже ретельно. Палітра полотна поліхромна, але стримана.

Декілька ескізів В. Чегодар зробив і перед написанням однієї з його найкращих картин на тему Старого Криму – «Гурзуф». Сам майстер експонував цю роботу на персональній виставці 1988 р. через двадцять років після створення, а отже, вважав її вартою уваги [24, с. 15]. Аналіз живописного твору наведено у відповідному розділі. Тут проаналізуємо особливості саме графічних ескізів до полотна. Перший з них виконано олівцем, він має вертикальний формат (іл. 2.3.13). Змальовано низенькі будинки Старого Гурзуфа, деякі з яких збереглися і донині, вид на пасмо гір, верхівки яких частково закрито хмарами, та стрункий кипарис. На передньому плані рисунка штрихуванням різної інтенсивності позначено тіні, різні за глибиною. Композицію вибудовано з чіткою перспективою і спрямовано по діагоналі від лівого нижнього кута до правого верхнього. Такий ракурс обрано для того, щоб діагональна лінія проходила саме через кипарис. Цим художник досяг динамічного розгортання «сюжету» і подолав статичність вертикального формату. Композиція багатоступенева, каскадна. Цю ідею з деякими варіаціями майстер використав і в живописному «Гурзуфі». Якщо на ескізі архітектуру позначено лише

кількома лініями, то в живописному варіанті деталі двоповерхового будинку чітко окреслено.

Другим варіантом цього сюжету є рисунок горизонтального формату (іл. 2.3.14). Тут дерева, гори, небо, будинки, дорога окреслено схематично, без деталізації. Художника цікавило загальне композиційне та колористичне планування. Цей рисунок важливий тим, що на більшій частині об'єктів майбутнього живописного твору підписано кольори. На стіні будинку праворуч зазначено назви фарб «англійська червона» і «помаранчева», на хмарах зроблено написи: «теплі», «блакитні», на горах – «сині», «блакитні», «освітлені», крона центрального дерева – «червона» тощо.

Зберігся ще ряд підготовчих рисунків, на яких автор підписував не лише фарби, але і об'єкти [38, с. 47]. Наприклад, у одному з білогородських пейзажів із далями папір буквально рясніє від коментарів художника: «Акац.[ция]», «Маслины», «Глина Белогор.[одская]», «Дорога», «Теплее», «Липа», «Трава кошена», «Камень», «Корич.» тощо (іл. 2.3.15). Ескіз виконано у вільній манері, хаотичними, наче недбалими лініями. На ньому можна розгледіти масивну гору, річку та горизонт, решта деталей зберігалася в уяві майстра та написах, які іноді складно розібрати.

З-поміж усіх підготовчих рисунків можна виокремити групу, виконану в техніці фломастер на папері. Таких зразків доволі багато [38, с. 48]. Так, наприклад, у 1970-х рр. сірим фломастером виконано ескіз до краєвиду з білогородським сюжетом (іл. 2.3.16). Композицію вибудовано під розмір майбутнього живописного картону. Художник поєднав строге штрихування у зображенні більш рівних площин (дах, стіни хати й криниці, земля на передньому плані, умовне листя на деревах) з вільними, рухливими лініями в зображенні квітучих дерев, для яких він залишив багато вільного білого тла. Дещо незвична точка, з якої намальоване сільське подвір'я, – це погляд згори, але одночасно сюди потрапляє і лінія горизонту. Саме таке розташування характерне для багатьох білогородських пейзажів майстра.

Під час виконання підготовчого рисунка для живописного твору художник нерідко звертався і до техніки кольорових фломастерів, як, наприклад, в ескізі

«Весна. Розлив» (іл. 2.3.17) [38, с. 48]. Місцезнаходження картини, до якої створено цей підготовчий рисунок, нам наразі невідоме. Не збереглося також репродукції живописного варіанта. Аргументом на користь того, що ця робота є ескізом до живописного твору, є наявність прямокутної рамки, як на більшості ескізів майстра. Подібний сюжет із затопленими повинню деревами спостерігається у творчості В. Чегодара неодноразово [24, с. 8; 235]. У зазначеному рисунку, як і в попередньому, з білогородськими далями, поєднано строге, щільне штрихування у зображенні більш-менш однорідних площин (смужка суходолу, ряди дерев або чагарників на задньому тлі) з хвилеподібними, круглястими лініями верхівок дерев і хмар. Відсутність берега на передньому плані одразу занурює у водний простір пейзажу, і лише тонкий острівець землі та червоний човник створюють відчуття опори та врівноважують вертикалі дерев. Художник використав багату палітру – можна розрізнити близько дванадцяти відтінків, але основними стали брунатний і блакитний.

У підсумку зазначимо, що підготовчі рисунки до живописних робіт значною мірою контрастують з ілюстраціями до періодичних видань. Перші створено «для себе», в них часто тільки намічено план майбутнього живописного твору. Другі – відрізняються філігранністю та ретельністю, виконані на найвищому мистецькому рівні, вони становлять собою окремий художній інтерес. Переважно майстер створював живописне полотно або картон без будь-яких ескізів. Підготовчі рисунки, до того ж виконані доволі ретельно, часто трапляються в ранньому періоді творчості (до 1960 р.) і, навпаки, в пізньому вони майже відсутні [38, с. 47–48].

Важливе значення у графіці В. Чегодара посідав натюрморт. Для періодичних видань цей жанр не був актуальним, отже, художник звертався до нього лише задля реалізації власного творчого інтересу. Поряд із пейзажем натюрморт був ще одним головним жанром, у якому розкрився інший бік обдарування В. Чегодара – як тонкого лірика, майстра камерного образу [38, с. 51].

У доробку митця графічних натюрмортів набагато менше, ніж графічних портретів або пейзажів, усього близько шістдесяти. За стадією завершеності вони поділяються на кілька груп: невеликі начерки із зображенням окремих предметів і

деталей (квітів, ваз, листя тощо); підготовчі рисунки до майбутніх живописних натюрмортів; самостійні роботи. Складність у класифікації робіт останніх двох груп полягає в тому, що не завжди можна провести чітку грань між підготовчим рисунком і самостійним графічним твором. Якщо в пейзажах збереглися підготовчі рисунки та їхнє живописне втілення, що дає підстави їх порівнювати, то в натюрмортах таких «пар», на жаль, не спостерігаємо.

Особливою рисою саме графічних натюрмортів є активне звернення художника до кольорових технік – акварелі, фломастерів, пастелі, гуаші, кольорових олівців. Характерно, що лише в натюрмортах майстер застосовував пастель або пастель у поєднанні з гуашшю. У портретах і пейзажах кольорові роботи також наявні, але це радше творчі експерименти, винятки, а не загальна тенденція [38, с. 51].

В. Чегодар здебільшого дотримувався традиційних жанрових схем, але подеколи комбінував натюрморт із пейзажем [39, с. 104, 108] (іл. 2.3.18). Так, у с. Білогородка (Київська обл.) у 1970-х роках митець виконав цілу серію подібних робіт. Вони слугували ескізами для живописних творів, але наразі їхнє місцезнаходження невідоме. Для будівництва власного будинку адміністрація села виділила художникові земельну ділянку, яка виходила на білогородські пагорби. Її він так і не забудував через радянські бюрократичні труднощі, але використовував у творчій діяльності. У «Натюрморті із гарбузами та вазою з квітами» власне натюрмортом слугує не тільки банка з квітами на табуреті, а й овочі на землі. Елементи пейзажу – білогородські далі та пишні кущі – слугують лише їхнім тлом. У самому центрі роботи розташовано квадратний табурет, який своїми строгими, безкомпромісними лініями збирає композицію в єдине ціле. Його геометрично правильні форми контрастують із загальними нерівними лініями навколишніх об'єктів.

Із графічними натюрмортами В. Чегодар розпочав працювати в 1950-х роках і не полишав цього жанру до кінця життя. Упродовж цього сорокарічного періоду простежуються зміни у творчій манері. Так, у 1950-х роках його натюрморти, виконані графітним олівцем сухі, але точні у відтворенні форм, об'ємів,

світлотіньового моделювання. Академічна манера притаманна навіть маленьким замальовкам (іл. 2.3.19; 2.3.20). Серед технік переважають графічний олівець і акварель [38, с. 51].

У 1960-х роках В. Чегодар відійшов від академічної точності, його натюрморти стали вільнішими, менш регламентованими. Технікою для графічних натюрмортів у цей період обрано здебільшого туш і перо або туш, перо, пензель. У невеликому рисунку із зображенням квітів у вазоні зауважуємо майстерність композиції елементів зображення. Майстер використав контрасти білих ділянок і штрихованого листа. Незважаючи на дещо обмежені можливості туші та пера, навіть тут, у чорно-білому рисунку, В. Чегодар досяг ефекту живописності зображення (іл. 2.3.21).

У 1970-х роках серед технік художника на перший план вийшов фломастер, чорний і особливо кольоровий. Одним із цікавих прикладів натюрмортів, виконаних у новій для того часу техніці, є робота з кактусами та яблуками (іл. 2.3.22). Тіні майже відсутні, контури чіткі. Автор вдався до різноколірного штрихування, але додатковий контраст виникає між самим зображенням, щільним, насиченим, і білим тлом паперу. Це надало рисунку особливої виразності [38, с. 51]. .

Не полишав у 1970-х рр. В. Чегодар і акварель. Серед квітів майстер особливо вирізняв флокси. В його акварельному натюрморті з рожевими, білими квітами та яблуками вже відчувається свобода зрілого періоду (іл. 2.3.23). Колористична композиція доволі складна, вона поєднує в собі десятки відтінків, які, перемежовуючись, підтримують один одного, надаючи композиції цілісності. Квіти та листя, написані дрібними експресивними мазками, утворюють строкатий килим. Основну частину твору написано акварельними фарбами, але білки виконано гуашними білилами. Можливо, цей натюрморт був ескізом для живописного, але його можна вважати самостійним і художньо цілісним твором.

У 1980-х роках, у пізній період, з'явилися пастель, гуаш і багатокольорові соуси. 1983 р. після інфаркту деякий час художник не мав можливості працювати в майстерні. Саме тоді В. Чегодар застосовував у рисунках доступні для домашніх

умовах техніки. Імовірно, що низку рисунків також було виконано в санаторії у Ворзелі, де він перебував на реабілітації [38, с. 51].

Манера графічних натюрмортів 1980-х років відрізняється живописністю рисунка. Художник намагався оточити об'єкт зображення певним живописним «середовищем». Цей прийом спостерігаємо в усіх роботах, незалежно від стадії їх завершеності. Один з найкращих творів цього періоду – «Букет квітів» (іл. 2.3.24). Формально цей натюрморт належить до графіки, але, враховуючи багатство кольорів, складність їх поєднання, можна зробити висновок, що це живописна графіка. Тут повною мірою проявилось мислення В. Чегодара саме як живописця. Десятки відтінків кольорів об'єднано в складну багатоголосну та багат шарову фактуру. Квіти світло-рожевих хризантем виходять на передній план, а тлом слугують насичені зелені та вохристі абстрактні плями. Колористична композиція дуже напружена, в кожній, навіть найменшій ділянці зображення поєднано декілька різних кольорів. І гуашні мазки, і пастельні штрихи експресивні. В аналогічній манері у 1980-х роках художник писав свої живописні натюрморти – вільні, розкуті, живописно складні [23, с. 18, 19; 39, с. 105–108].

Ще більш колористично напруженим є натюрморт із кавуном (іл. 2.3.25). Можливо, ця робота є етюдом до великого натюрмрту 1984 року, на якому зображено аналогічний кавун серед хризантем і винограду [24, с. 34]. За технікою виконання натюрморт належить до графіки (пастель, гуаш), але за художніми характеристиками – до живопису. Домінує насичено червоний колорит, який контрастує з різними відтінками зеленого та синього. Доповнює колористичну композицію вкраплення охристих, світло-жовтих і рожевих відтінків. Тло абстрактне.

У жанрі портрета майстер виконував як ілюстрації для періодичних видань, так і самостійні художні твори. Для газет «Вечірній Київ», «Київська зоря», «Київська правда», «Молодь України», «Культура і життя», «Вісті з України», «Радянська Україна» та редакції календарів і листівок В. Чегодар створив значну кількість портретів [38, с. 46]. Свого часу український художник В. І. Зарецький

вичерпно схаактеризував портрети В. Чегодара як такі, де «кожен мазок і штрих знаходяться на своєму місці» [283].

Загальна кількість графічних портретів налічує декілька сотень, але у приватній колекції залишилося приблизно сто оригіналів. Це переважно зображення композиторів (Л. Ревуцький, Л. Бетховен, Р. Вагнер, С. Монюшко), письменників (М. Коцюбинський, І. Котляревський, В. Стефаник, М. Гоголь, Е. Золя, Ф. Г. Лорка, Ч. Дікенс, Я. Колас, Л. Українка, Т. Шевченко, І. Кочерга), учених і науковців (М. Коперник, К. Тимірязєв, І. Мечніков, Д. Менделєєв) тощо [215; 222; 224; 227; 230]. Це або українські та російські культурні діячі, або ж всесвітньовідомі європейські. Портрети видатних осіб часто вміщували на сторінки видань з нагоди їхніх роковин.

За манерою виконання ці рисунки майже не змінювалися впродовж десятиліть (з початку 1940-х до кінця 1970-х рр.), чого, наприклад, не можна сказати про жанр побутового портрета із членами його родини. Не вдалося встановити якоїсь еволюції, але зазначимо, що деяким роботам притаманна стилізація графічних манер різних історичних епох. Тобто стиль зображення тієї чи іншої особи продиктовано часом, у якому вона жила. Так, наприклад, портрети Миколая Коперника (1473–1543), Леонардо да Вінчі (1452–1519) виконано в дусі гравюри XVI ст., а портрет Жан-Жака Руссо (1712–1778) нагадує гравюри XVIII ст. з характерними ознаками узагальнення образу. Портрети XX ст. мають більш «живий» і наближений до реального історичного часу вигляд [38, с. 47].

Окрему сторінку творчості становлять графічні портрети, які виконувалися для себе та близького кола. Збереглося понад п'ятсот таких робіт, які можна поділити на дві основні групи. Перша охоплює дитячі портрети, серед них найбільше зображень доньки художника та онука (загальна кількість – приблизно сто рисунків), друга – дорослих людей, серед яких портрети дружини (приблизно двісті творів) і родичів, колег, друзів, знайомих тощо (приблизно двісті тридцять). Працював В. Чегодар у цьому жанрі впродовж усього творчого життя – зі студентства і до кінця 1980-х років.

На відміну від живописних робіт, більшість з яких на теперішній час перебуває у приватних колекціях, графічні портрети (як і пейзажі, замальовки, етюди) ніколи не продавалися. Усі вони (декілька тисяч одиниць) досі зберігаються у приватній колекції П. Волошина. За ними можна скласти достатньо цілісне уявлення про графічну творчість В. Чегодара та спосіб мислення майстра впродовж усього його життя.

Серед графічних портретів трапляються як твори етюдного характеру, скетчі, так і ретельніше пророблені, однак навіть етюди В. Чегодара претендують на цілісність образу та художню завершеність [38, с. 49].

Серед портретів можна виокремити «постановні», де модель свідомо позувала художникові, так і образи, що є побутовими замальовками, які фіксували моменти повсякденного життя. Так, В. Чегодар спостерігав за портретованими під час їхніх звичних занять – читання, чаювання, шиття одягу, розмови, сну тощо. Моделі, як правило, поглинені роботою чи думками й не дивилися на художника. Їх зображено як в інтер'єрі або парку, так і на абстрактному тлі.

Що стосується матеріалів, то майстер завжди використовував як звичайний папір, так і фотопапір, папір верже. У різних періодах творчості В. Чегодар надавав перевагу різним технікам, але ніколи не полишав класичний графітний олівець. Багато рисунків виконано кольоровими олівцями, сангіною, соусом, фломастерами – чорними, а пізніше – кольоровими, за допомогою акварелі, темпер, гуаші, туші, пера та пензля, кулькової ручки.

Окремою сторінкою творчості є дитячі графічні портрети. Вони виокремлюються не тільки кількісно, а й за характером образів [38, с. 49–51]. Ці твори сповнені ліричності та особливої ніжності, вони репрезентують інтимну частину життя майстра. 1942 р. народилася його донька Ганна, а 1967 р. – онук Петро. Якщо над образами доньки майстер працював від її народження і до кінця 1980-х, то портрети онука (іл. 2.3.29; 2.3.30) [24, с. 32; 142, с. 36] обмежено періодом 1967 р. – середини 1970-х рр. Треба зауважити, що більша частина портретів доньки все ж таки належить саме до періоду її дитинства (з 1942 р. – до середини 1950-х рр.). У пізніший час (1960–1980-ті рр.) В. Чегодар створив буквально

декілька рисунків. Серед портретованих дітей також є інші – племінники, далекі родичі, діти друзів, але кількісно ядро цієї групи становлять саме портрети доньки та онука – найбільш зворушливі в образному сенсі.

Серед портретів дорослих людей окрему велику групу становлять зображення його дружини – Ніни Василівни Чегодар [321]. Це єдиний випадок, коли окремій людині присвячено таку велику кількість рисунків (приблизно двісті), які створювалися впродовж усіх періодів творчості [24, с. 32–33]. До зображення дружини В. Чегодар майже ніколи не втрачав інтересу. Відомо, що подружжя мало міцні стосунки, які тривали все життя [281]. Ніна Чегодар добре розуміла мистецтво чоловіка, хоча мала фахову медичну освіту. Її художник бачив щодня, разом пара прожила майже пів століття. Усе це створювало сприятливі умови для роботи над її портретами.

На прикладі графічних портретів дружини можна прослідкувати еволюцію творчої манери і зміну технік упродовж п'ятдесяти років – від 1940-х до кінця 1980-х рр. [38, с. 50–51].

Якщо в 1940–1950-х рр. В. Чегодар використовував переважно графітний олівець, а у 1960-х р. долучив туш і перо, то від 1970-х рр. і до кінця 1980-х рр. широко застосовував фломастер. У портретах раннього періоду В. Чегодар дотримувався традицій академічного рисунка з високою деталізацією та ретельністю обробки форми. Майстер зберіг світлотінь, об'ємність і портретну достовірність (іл. 2.3.31). У 1960-х рр. академізм відійшов на другий план, переважала умовність і площинність зображення (іл. 2.3.32). [38, с. 50–51]. Незважаючи на те, що В. Чегодар виконував такі роботи для себе, не плануючи їх експонувати, він рухався у межах загальних мистецьких тенденцій, які стали актуальними саме у 1960-х рр. Ідеться про відхід художників-графіків від «живописних» можливостей зображення в бік графізму, енергійної, плинної чи рвучкої лінії з підкреслюванням площинності чорної плями на білому тлі. Цю тенденцію зауважує і О. Лагутенко: «Умовні засоби приходять на зміну зображенню глибокого простору та об'ємних фігур, посилюється лаконізм і виразність пластичних рішень, контрастність і декоративізм» [102, с. 51]. У 1970–1980-х рр. рисунки набули більшої умовності.

Дедалі виразніше простежувалося тяжіння до мінімалізації деталей (іл. 2.3.33; 2.3.34). У 1980-х роках тенденція до лаконізму тільки посилилася. В. Чегодар відкидав зайві деталі, залишаючи основні лінії, які й утворюють образ (іл. 2.3.35). Подібні твори нагадують манеру, до якої звертався колега В. Чегодара, – Василь Касіян. 1970 р. В. Касіян виконав його портрет, який зберігається у домашньому архіві художника (іл. 2.3.36). За допомогою мінімальних засобів В. Касіян зміг передати головні риси обличчя портретованого – зосереджений погляд і високе чоло. Характерно, що він використав «модний» тоді фломастер.

У групі портретів дорослих людей – найрізноманітніші особистості: друзі, колеги, родичі. Є роботи із зображенням художників, із якими В. Чегодар спілкувався. Деяких із них вдалося ідентифікувати. Це Степан Кошовий (1921–1977), Михайло Балясний (1892–1978) та Іван Кисіль (1896–1971) [38, с. 51].

Окремо потрібно сказати про художника Степана Кошового. У доробку В. Чегодара є два його портрети (іл. 2.3.37; 2.3.38). Це зовсім маленькі за розміром етюди-замальовки, які він створив у 1960–1970-х рр. С. Кошовий – український живописець, який також працював у жанрі пейзажу. Зауважимо, що йому імпонувала живописна манера пейзажів В. Чегодара 1960-х рр., а уважний аналіз творів С. Кошового наводить на думку про безпосередні інспірації. Художники були близькими друзями. На жаль, творчість С. Кошового і донині залишається малодослідженою, відомостей про нього небагато [190; 191], хоча за життя він був дуже відомим художником.

На нашу думку, виконуючи побутові графічні портрети близьких людей, В. Чегодар ставив за мету кілька завдань. По-перше, художник невпинно шліфував майстерність і вдосконалював техніку рисунка. Він працював за будь-яких обставин і умов та завжди мав при собі блокнот і олівець. Такий підхід став його професійним принципом. По-друге, митець прагнув зафіксувати образ близьких людей у теперішньому моменті. Можливо, у такий спосіб В. Чегодар за допомогою художніх засобів зміцнював родинні зв'язки, яких був позбавлений у дитинстві.

У газетних рисунках трапляється й такий різновид, як жанрові або сюжетні сценки. Як правило, завдання цих композицій полягало в ілюструванні теми статті

[38, с. 46]. Серед сценок були діти біля новорічної ялинки, які очікують Нового року, учень, що збирається до школи перед Першим вересня, люди, що відпочивають у парку, студенти під час своїх практик тощо. Рисунки виконано переважно за допомогою туші, пера та пензля. До таких робіт В. Чегодар іноді робив значну кількість підготовчих рисунків. Так, збереглися начерки із зображенням лижвжара на Володимирській гірці в Києві [218].

Близькими до зазначеного жанру є книжкові ілюстрації, а також ілюстрація до літературних творів, надрукованих у журналах. До цих жанрів художник звертався значно меншою мірою. Іноді в журналах публікували короткі оповідання або вірші, які також супроводжували ілюстраціями В. Чегодара. Відомо про три такі твори. Це рисунки до новели Олександра Сизоненка [171], до ліричної поеми Платона Воронька [44] та до оповідання Романа Федоріва. Є ілюстрації до двох казок – «Вовк та семеро козенят», «Коник-горбоконик». Що стосується казок та ілюстрацій до оповідання Р. Федоріва, зауважимо, що збереглися лише оригінальні ескізи, але видання, в яких їх надрукували, нам наразі невідоме. На відміну від ілюстрацій до газет В. Чегодар застосовував різноманітніші графічні техніки: туш і перо, туш і пензель, гуаш, темпера.

У результаті проведеного аналізу графічних творів В. Чегодара виявлено три ключові категорії робіт. Першу становлять ілюстрації до періодичних видань, другу – підготовчі рисунки та ескізи до живописних творів, третю – самостійні, художньо довершені графічні твори [38, с. 52].

У галузі ілюстрацій до періодичних видань художник звертався до таких жанрів, як пейзаж (переважно міський), портрет, жанрова сцена та ілюстрація до літературних творів. Останні дві групи належать винятково до сфери графіки для періодики. У жанрах пейзажу та портрета майстер виконав також самостійні графічні твори, доповнивши їх жанром натюрморту.

Виявлено особливості манери виконання графічних рисунків для періодичних видань і рисунків, створених для власних творчих потреб. Першим притаманна історична достовірність, документальна точність, ретельність виконання, відсутність суттєвих змін у манері впродовж кількох десятиліть, використання

переважно технік туш, перо і туш, перо, пензель або графітний олівець, другим – більша свобода, наявність творчого експериментування та змін у манері впродовж 1940–1980-х рр. Так, у 1940–1950-х рр. рисункам притаманна академічна манера у відтворенні об’ємів і форм, більшість виконано графітним олівцем. У роботах 1960-х рр. можна спостерігати більшу свободу та відхід від академічної точності. Рисунки іноді стають більш умовними. В усіх жанрах – портреті, пейзажі та натюрморті – на перший план виходить використання технік: туш, перо, пензель. У 1970-х В. Чегодар досяг ще більшої свободи. Так, у портретах спостерігається тяжіння до силуетності й усунення зайвої деталізації. Стала актуальною техніка фломастера, але в портретах часто застосовано й акварель. У 1980-х рр. в жанрі портрета тенденція до лаконічності посилилася, техніки фломастер і туш, перо залишилися. У натюрмортах останнього десятиліття спостерігалось тяжіння до ще більшої живописності, а серед технік художник віддавав перевагу пастелі в поєднанні з гуашшю [38, с. 52–53].

Звернення В. Чегодара до графічного мистецтва можна розглядати як закономірний етап його творчого поступу, що був обумовлений тривалими історико-культурними традиціями української графіки. Цей вид мистецтва, спираючись на багатовікові традиції, демонстрував динамічний розвиток як у межах радянського періоду, свідком якого був В. Чегодар, так і в добу Незалежності України, що знаходить підтвердження у численних висновках сучасних українських мистецтвознавців [102; 275; 276].

2.4. Академічні традиції як підґрунтя авторського живописного стилю в ранній творчості В. Чегодара

Хронологічно відлік творчого шляху В. Чегодара можна починати з кінця 1930-х рр. [317]. Перші твори, що збереглися, датовано 1939 роком: ідеться про студентські роботи, які художник виконував на старшому курсі Пермського училища (не пізніше 1939 р.) та на першому курсі Київського художнього інституту (1940/1941рр.). Збереглися живописні етюди та численні рисунки міських і сільських пейзажів, ряд портретів, зокрема однокурсників, рисунки тварин тощо.

У ранній період творчості, з кінця 1930-х і до кінця 1950-х рр. майстер звертався до «традиційної» техніки, яку опанував під час навчання та користувався нею до кінця 1950-х рр. Сутність її полягала у тому, що спочатку художник виконував підготовчий рисунок на живописній поверхні вугіллям або олівцем, а потім прописував поверхню рідкими фарбами, які попередньо розводив розчинником. Ними, наче аквареллю, прописувалися основні сполучення тонів. Поверх цього шару згодом наносилися фарби більш щільні (корпусні мазки), але з меншою кількістю розчинника. Як і багато інших художників-початківців, В. Чегодар рухався від засвоєння принципів академічної традиції до вироблення власної формальної мови [108, с. 8]

Щодо творів пермського періоду зазначимо, що 1939 р. під час свого сплаву по річці Чусова в Заураллі майстер виконав серію живописних етюдів і рисунків під назвою «По Чусовій» (іл. 2.4.1) [317]. Свої краєвиди він експонував на двох місцевих виставках у м. Молотові 1939 р. (3 роботи) та 1940 р. (13 робіт) [317]. У тому ж 1940-му р. його «Вулицю» (1939 р.) відібрали для експонування в Москві на виставці художників периферії [24, с. 2; 317]. Зауважимо, що серед художників м. Молотова В. Чегодар був єдиним представником від міста. Прикметно, що всі твори виконано в жанрі краєвиду. Очевидно, що вже напочатку свого шляху майстер визначився із жанровим напрямком.

У доробку художника того часу переважають сільські або заміські пейзажі. Біля Пермі, в селі Долматово проживала теща художника. Сюди В. Чегодар навідувався разом із дружиною Ніною. Імовірно, що митець відвідував й інші населені пункти, намагаючись зафіксувати все, що бачив навколо себе – приземкуваті дерев'яні будинки, сільське подвір'я, місцеву природу, домашніх тварин. Серед живописних пейзажів 1939 р. зберігся етюд «Перм. Вечір» (іл. 2.4.2). Хоча це й місто, але обраний краєвид із двориком та одноповерховою будівлею змальовує радше сільську місцевість. Робота з темним колоритом і тяжінням до камерності демонструє напрям мислення художника до середини 1940-х рр.

У першій половині 1940-х рр. виконано ще один сільський пейзаж, імовірно, з видом с. Долматово (іл. 2.4.3). Це типове уральське село із дерев'яними

одноповерховими будинками. В. Чегодар вибудовує композицію за принципом двох паралельних діагональних ліній. По одній з них розташовано будинки, по іншій – електричні стовпи. У центрі – порожня ділянка землі, але вона не пласка. Завдяки грамотному розподілу тіней і освітлених ділянок цей фрагмент набуває рельєфності та об'ємності. У палітрі переважають вохристі й зелені відтінки, але лінію горизонту і тіні виконано вже темно-синьою фарбою. Порівняно з попереднім твором, пейзаж уже не такий темний, майстер намагався передати сонячне освітлення. Навіть у цьому простому сільському пейзажі зауважуємо міцну композицію та професійне володіння живописними прийомами.

Під час війни В. Чегодар працював переважно над графікою, яка, з одного боку, задовольняла гостру суспільну потребу, а з іншого – приносила гроші, необхідні для утримання молодого сім'ї. Паралельно з цим по можливості В. Чегодар працював над живописом. У автобіографії він зазначав: «З 1942 р. працюю як художник живописець» [288], а отже, усвідомлювати себе у професійному плані як художника-живописця В. Чегодар почав саме від цього року. Живописні етюди створювалися переважно ввечері або вночі, навіть при свічках [281]. Безперечно, це суттєво вплинуло на колорит, у якому переважають сірі, стримано-зелені, вохристі, брунатно-червоні та чорні відтінки.

Показовою роботою пермського періоду є «Уральське село» (іл. 2.4.4) з доволі похмурими тоновими поєднаннями. Зазначимо, що для коректнішого сприйняття та розуміння колориту тогочасних робіт потрібно також враховувати факт використання неякісних фарб, якими працював В. Чегодар. Із часом вони втратили свою яскравість і потемніли. Проте, навіть якщо уявити, що в 1940-х рр. ці пейзажі були більш світлими та виразними, характерним залишалося тяжіння до застосування стриманого та темного колориту. Центром зазначеної композиції слугує скупчення дерев з густим темно-зеленим листям. Дороги й тин утворюють заокруглені горизонтальні лінії, які врівноважують вертикалі дерев. Палітра темна, колорит тримається на контрасті світлої плями неба та темних рослин, у пейзажі мало світла та повітря.

У першій половині 1940-х рр. В. Чегодар майже не писав міських пейзажів, але поодинокі випадки все ж таки траплялися. Так, зберігся пейзаж із видом Пермі. На щастя, залишився як олівецевий підготовчий рисунок, так і його живописна версія, виконані 1941 р. (іл. 2.4.5; 2.4.6). В. Чегодар зобразив центральну вулицю з низенькими будинками, по якій рухаються трамваї. Художник обрав ординарний міський сюжет, нічим не примітне місце. Архітектура, зображена на рисунку та на живописному пейзажі, тотожна. Вона і є основним об'єктом пейзажу, а ось деталі відрізняються. В олійному варіанті автор збільшив кількість людей, додав кабінку трамвая, у такий спосіб пожвавлюючи атмосферу міста. З колористичного погляду це дуже похмурий пейзаж із майже сірим небом, брунатними будинками та дорогою. Зазначимо, що з 1939 по 1944 р. свої твори В. Чегодар експонував у Пермі, Свердловську та Москві, і лише з 1946 р. у Києві [317].

Міських пейзажів 1940-х рр. збереглося надзвичайно мало. В колекції онука художника залишився ще один міський пейзаж, написаний з вікна будинку (іл. 2.4.7). Достеменно невідомо, яке саме місто тут зображено. За живописною манерою, значно світлішим колоритом роботу виконано в середині 1940-х рр. Припускаємо, що це одне з уральських міст, забудоване невисокими будинками. У цьому олійному пейзажі у фокусі уваги художника – одноповерхові будівлі, розташовані обабіч вузької вулиці. Вдалині будинки зовсім зникли, а лінія горизонту злилася із хмарами. Для розширення простору В. Чегодар використав світлоповітряну перспективу. Пейзаж доволі камерний, цьому враженню сприяє зображення фрагменту дерев'яного підвіконня. Така композиція притаманна раннім роботам В. Чегодара і стала типовою у подальшій творчості. Палітра доволі стримана, але світла. Літнє місто осяяне яскравим сонцем. Навіть у цій роботі відчувається вміння збалансувати колірні поєднання, майстерність у розташуванні акцентів, гармонізація контрастів світлих і темних ділянок.

Основний жанр першої половини 1940-х рр. – пейзаж, переважає сільський. Палітра живописних робіт цього періоду темна, стримана, маловиразна [33, с. 71]. З переїздом до Києва міських пейзажів побільшало, а живописна техніка набула

вишуканості. В. Чегодар писав дрібними мазками, ретельно виписуючи кожну деталь.

Під час війни звертався В. Чегодар і до жанрових картин, але вони становили радше виняток для всієї творчості майстра, адже створені лише у період 1940-х рр. Їх присвячено воєнній тематиці, а назви промовисті: «Ворог відступає» (1943), «Ворог навідався до хати. Вбита мати» (1943) [317].

1944 р. В. Чегодар переїхав до Києва (іл. Б. 6) [292]. Інше творче середовище, культура, архітектура міста вплинули на зміни в живописному підході до пейзажів. Поступово, хоча не одразу, зникли похмурі темно-зелені сільські види, колорит посвітлішав. Значно розширилася жанрова палітра, з'явилися паркові, архітектурні, річкові пейзажі [35, с. 117].

Уперше художник побачив Київ 1940 р., коли розпочав навчання у Художньому інституті [291]. Цікаво, що перші враження від міста, які В. Чегодар описував у листах початку 1940-х рр. до майбутньої дружини, були негативними [300]. Київ тиснув на нього, люди дратували та лякали. Це цілком зрозумілі почуття молодої людини, яка втратила батьків у десять років, була вимушена все дитинство поневірятися по дитячих будинках, а тепер потрапила в абсолютно чуже середовище, без близьких людей. Відрадно, що з роками від цих вражень не залишилося й сліду.

Щоб зрозуміти специфіку манери 1940-х рр. київського періоду, слід згадати роботу «Літо в ботанічному саду» (іл. 2.4.8). Цей парковий пейзаж створено в середині десятиріччя. За власною традицією, В. Чегодар зобразив тут дружину і свою маленьку доньку, фігури яких відігравали в композиції роль стафажу [284]. Вони доволі часто з'являлися в роботах майстра, як живописних, так і графічних. У пейзажі їхні постаті розташовано праворуч. Маленька дівчинка вдягнена у світлу сукню, жінка – у синю спідницю та зелену блузу. На картині маленькій Ганні приблизно три-чотири роки, а отже роботу написано в 1945–1946 рр. Пейзаж доволі великого розміру, 70х100 см, вирізняється високим рівнем опрацьованості деталей – листя, квітів, гілок. Роботу виконано дрібними маленькими мазками. Світлотіньові переходи приглушені, палітра суха, колористичні контрасти майже відсутні. У

зображенні застосовано переважно різні відтінки зеленого й лише завдяки залученню рожевої та блакитної фарб майстер намагався збагатити стриманий колорит пейзажу. Імовірно, що робота готувалася на першу персональну виставку, яка пройшла 1946 р. в Києві [317]. Того ж року В. Чегодар отримав членство у Спілці художників УРСР [293].

1947 року В. Чегодар створив зовсім іншу роботу під назвою «У ботанічному саду». Це парковий пейзаж із видом ботанічного саду ім. О. В. Фоміна в Києві, що розташований біля університету імені Т. Шевченка (іл. 2.4.9). Осінніх паркових пейзажів із зображенням цього ботанічного саду в доробку художника чимало [35, с. 117]. До цього сюжету митець звертався упродовж 1950-х рр. (іл. 2.4.10) Є не тільки схожі живописні, а й графічні роботи, виконані як ілюстрації до українських періодичних видань. Так, у живописному етюді зображено жінку, що сидить на лавочці, це дружина В. Чегодара. Жіноча фігура виконує роль стафажу. Більшу частину простору заповнило пожовкле листя каштанів. У всіх подібних роботах наявні такі композиційні складові, як паркова дорога, розташована по діагоналі, одне чи два дерева, які «стабілізують» композицію, лавка, стафаж і пишне руде осіннє листя, яке заповнює більшу частину живописного простору. Всі ці роботи мають вертикальний формат. Настрій затишний, ліричний, люди, обличчя яких не бачимо, або відпочивають на лавочці, або мирно про щось розмовляють. Колорит темний, приглушений, але теплий. У роботах 1950-х рр. фарби стали більш насиченими та яскравими.

До теми ботанічного саду (як ім. О. Фоміна, так й ім. М. Гришка) В. Чегодар звертатиметься в різних варіаціях протягом усього життя [35, с. 117]. Так, у 1949 р. художник написав ще один маленький етюд на цю тему – «Київ. Осінь у ботанічному саду». За сюжетом складно визначити, який із двох садів зображено саме тут, та й у назві автор цього не вказує. Як і в «Літі в ботанічному саду», згаданому вище, тут спостерігаємо високу деталізацію, роботу виконано дрібними мазками, колорит стриманий (іл. 2.4.11). Це рання осінь, адже листя здебільшого ще зелене. Улюблений композиційний принцип збережено й тут – на передньому плані розташовано діагональну дорогу, яку врівноважують стовбури дерев. У етюді

прописано буквально кожну травинку, виписано кожен нюанс поверхні кори дерева, її нерівність і шорсткість. Наприкінці 1940-х рр. В. Чегодар рухався до посилення контрастів світлого та темного, що проявлено вже в аналізованому етюді. На тлі світло-зеленої трави темно-брунатні дерева видаються міцними та важкими. На передньому плані цей контраст посилюють купки рудого листя і майже сіро-синя дорога.

Перебуваючи в Києві, В. Чегодар частіше звертався до міських краєвидів. Однією з найцікавіших робіт другої половини 1940-х рр. є київський міський пейзаж «Київ. Євбаз» 1947 р. виконання (іл. 2.4.12). Робота мініатюрна, але показова з погляду художнього мислення В. Чегодара в цей період. На перший погляд, перед нами звичайний міський краєвид, але насправді він має багату історію. Для тодішніх киян Єврейський базар був майже культовим місцем. Із середини XIX ст. місцева влада дозволила євреям вести тут публічну торгівлю, але ринок було ліквідовано наприкінці 1950-х рр., а на його місці побудували цирк [149, с. 24]. Офіційно Єврейський базар називався Галицьким ринком, але серед людей прижилася саме назва «Євбаз». Тут можна було купити що завгодно. Враховуючи напівкримінальну обстановку та контингент, який торгував забороненими речами (наприклад, фальшивими документами до військових нагород тощо), влада не вітала Євбаз. Незважаючи на це, В. Чегодар обрав для пейзажу саме це місце, адже бачив, що в реальності тут вирувало справжнє життя, збиралися тисячі людей з усього міста [Там само]. Можливо, ця жива енергія і привабила художника, який і в подальшій творчості завжди намагався обирати знакові місця. Зі зрозумілих причин цю роботу В. Чегодар ніде не публікував і не експонував.

Поруч із базаром було прокладено трамвайні колії. У пейзажі В. Чегодар намагався відтворити багатолюдну атмосферу, хоча самих торгівельних рядів не зображено. Художника цікавила архітектура з рядом невисоких будинків з правого боку та натовп людей. У роботі В. Чегодар послідовно дотримувався свого правила в зображенні архітектури – зберігати достовірність і точність у відтворенні об'ємів і форм [35, с. 118]. Колорит загалом відповідний стилю 1940-х рр. Домінують стримані вохристо-сірі тони. Водночас не можна не зауважити тонкої, майже

ювелірної живописної роботи. В. Чегодар наклав мініатюрні різнокольорові мазки, створивши в кожному сантиметрі складну гру фарб. Щоб це зрозуміти, «Євбаз» потрібно роздивлятися зблизька, як картини старих майстрів епохи Північного Відродження.

1949 р. В. Чегодара було відряджено у міста Горі та Тбілісі (Грузія) для роботи над пейзажами та рисунками, які мали лягти в основу його майбутньої картини [306]. Один з етюдів будинку Сталіна, що зберігся в сімейній колекції, демонструє класичну академічну манеру. Перебуваючи в Грузії, майстер виконав цілий ряд живописних краєвидів, один з яких («Дорога в Горі», 1949) експоновано на Х республіканській виставці [317].

Якщо впродовж 1940-х років В. Чегодар активніше працював як графік, то вже наступного десятиліття ситуація змінилася, і основну увагу художник зосередив на живописі. Після звільнення 1951 р. з посади завідуючого відділом ілюстрації В. Чегодар перейшов на самостійну творчу роботу (іл. Б. 7) [311]. Звільнившись з посади, митець розпочав новий етап у своєму творчому житті. Проте В. Чегодар ще тривалий час (1950–1978) працював позаштатним художником у видавництві «Радянська Україна» в редакції календарів і листівок [288; 312]. Час від часу він подавав до публікації пейзажі, портрети й сюжетні композиції. Графіка для періодичних видань, відійшовши на другий план, стала тепер підробітком.

Інтерес до графіки не полишав художника впродовж усього життя. У доробку є сотні сімейних портретів, натюрмортів, пейзажів, ескізів до власних живописних робіт. Часто він паралельно працював над одним сюжетом, який реалізовувався і як ілюстрація до газети, і як живописний олійний твір.

Прикладом може слугувати серія робіт із зображенням спортивного табору Київського політехнічного інституту «Сосновий», розташованого неподалік с. Плюти (Обухівський р-н Київської обл.). Табір засновано 1957 р., відповідно, сюди В. Чегодар міг приїжджати у другій половині 1950-х рр., хоча краєвиди цієї місцевості майстер зображував раніше, про що свідчить живописна робота під назвою «Плюти», експонована 1954 р. на виставці пейзажів київських художників [317]. Тут створено ряд етюдів, замальовок і олійних пейзажів табору. Так, один з

рисунків, виконаний у техніці туш, перо на папері, був опублікований у газеті як ілюстрація (іл. 2.4.13). Інші були виконані графітним олівцем і, мабуть, слугували підготовчим матеріалом до живописних робіт (іл. 2.4.14). Збереглися й декілька пейзажів, виконаних у стилістиці та живописній манері В. Чегодара 1950-х рр., зокрема робота «Студентський табір» 1956 р. (іл. 2.4.15). Отже, зв'язок із живописом та графікою підтримувався постійно [38, с. 52–53].

У 1950-х роках у творчості майстра відбулося багато змін. Розроблялися нові сюжети, нові жанрові підтеми, над якими він працюватиме й у подальших десятиліттях. Це, наприклад, звернення до архітектури Києва (Софія Київська), міські річкові пейзажі (Київський річковий вокзал), лісові пейзажі зі специфічною композицією, коли весь простір заповнено щільними рядами дерев. Це й кримські теми – виноградники, гірські пейзажі, марини.

Композиція пейзажів 1950-х рр. набула більшої виразності, чіткості й структурної довершеності. У живописній манері простежувалася орієнтація на академізм з його ретельністю опрацювання всіх ділянок зображення, деталізацією та світлотіньовим моделюванням. Дотримання академічних традицій відповідало радянським стандартам профільної освіти, яка спиралася на традиції петербурзької академічної школи кінця XIX ст., але була адаптована для радянської ідеології [108, с. 135]. Порівняно з 1940-ми роками палітра значно посвітлішала, кольори стали насиченими, хоча приглушеність їх ще зберігалася. Контрасти світла й тіні виразно посилювалися. В. Чегодар повністю відійшов від похмурих сіро-брунатних зображень попереднього періоду. Саме в 1950-х рр. вперше з'являються художньо довершені, по-справжньому майстерні твори [33, с. 71].

Роботи початку 1950-х рр. значно відрізнялися від творів, написаних наприкінці 1940-х рр. З'явилася й можливість користуватися якіснішими художніми матеріалами, що безперечно впливало на рівень творів. Згадаймо «Сосни» 1951 р. (іл. 2.4.16). У пейзажі з двома високими, монументальними соснами є і глибина, і об'єм, і повітряна перспектива. Світло-зелене листя вирізняється на тлі ясного ніжно-блакитного неба. Хмари світлі, легкі. Галявину осяяно яскравим літнім сонцем, а в пейзажі багато повітря. Об'ємність листя утворено використанням

темніших відтінків задля утворення тіней на дальньому плані. У картині прописано кожную деталь – листя, стовбури дерев, галявину. В цілому художня манера тяжіє до традицій академічного живопису ХІХ ст.

1952 р. з-під пензля майстра вийшла робота «Копиці сіна» (іл. 2.4.17). В. Чегодар продовжив розробляти тему, яка була популярною ще в другій половині ХІХ ст. В історії європейського мистецтва до неї зверталися П. Гоген, К. Піссаро, В. ван Гог, К. Моне. Поширений був цей сюжет і в українському живописі, наприклад, у І. Труша [253, с. 62, 66, 74, 102], П. Левченка [78, с. 137], М. Беркоса [78, с. 47], К. Крижицького [105, с. 70–71]. В. Чегодар звертався до цього сюжету неодноразово упродовж 1950–1980-х рр. Відомо, що майстер активно цікавився творчістю імпресіоністів і постімпресіоністів, вивчаючи їхній досвід, але початок його досліджень у цій царині належить до пізнішого періоду (1970–1980 рр.). Деяку спорідненість робота В. Чегодара має із композиціями К. Моне 1981 р. («Копиці сіна. Кінець літа» або «Копиця сіна наприкінці дня. Осінь»). Французького майстра цікавила варіативність освітлення об'єктів у різних порах року та різний час доби. В. Чегодар також працював саме над специфікою світла, обираючи літнє денне сонячне. Із живописного погляду їхні підходи відрізняються. У В. Чегодара не спостерігаємо тієї імпресіоністичної вібрації мазків, яка наявна в манері К. Моне. У його етюді простір має більш «стабільний» вигляд. Як і в попередній роботі із соснами, тут застосовано принципи світлоповітряної перспективи. Тіні від копиць глибокі, контрасти між освітленими та затемненими ділянками надзвичайно виразні.

Із переїздом до столиці України для В. Чегодара як художника-пейзажиста відкрилися принципово нові тематичні можливості. Київ – старовинне місто з багатою історією та унікальними архітектурними об'єктами. Тут є і Дніпро – одна з найдовших і найширших річок у Європі. Круті схили й панорамні види на місто після Пермі, мабуть, справили глибоке враження на художника. У 1950-х рр. В. Чегодар почав розробляти тему Софії Київської, яка стала в майбутньому одним з найулюбленіших об'єктів київського міського пейзажу [35, с. 117–119]. Того ж періоду виконано й живописні пейзажі з костелом св. Миколая, київськими фонтанами тощо.

У 1955 р. В. Чегодар переїхав на вулицю Ярославів Вал (Велика Підвальна або Ворошилова) [295]. Вікна квартири (кухні) виходили на Софію, що давало можливість працювати, навіть не виходячи з дому. Пейзажів із Софією збереглося небагато. Мало популярна, майже заборонена тема в радянський період, тим паче у 1950-х роках, давала слабкі перспективи для експонування таких творів, а працювати «в стіл», мабуть, В. Чегодар не хотів. Утім, ряд рисунків і олійних етюдів він виконав. Зауважимо, що художник зображував Софію дуже скромно, часто не повністю. Показовим є олівцевий рисунок, у якому зображено майже лише хмару, а із Софії видніється тільки значно обрізаний фрагмент бані (іл. 2.4.18). Пробував писати Софію В. Чегодар і олійними фарбами. Так, в одному з етюдів, на жаль, не завершеному, вже зображено золоті бані, що сяють на тлі сіро-блакитного неба (іл. 2.4.19). Передній план закрито темно-зеленими деревами. Таким чином, за рахунок зіставлення темного переднього плану в нижній частині композиції зі світлими тонами у верхній частині небо та бані видавалися надзвичайно легкими та невагомими.

У 1950-х рр. В. Чегодар виконав й численні варіанти з видами Дніпра, Київського річкового вокзалу. У подальших періодах ці теми також здобули продовження [23, с. 14; 24, с. 8; 228]. Уперше з'явилися етюди з панорамними видами міста, створеними з високої точки («Далі»; «Київські гори», 1950-ті).

У доробку В. Чегодара 1950-х років були й лісові пейзажі. Але вони мали певну композиційну специфіку, яка полягала в тому, що майстер обирав вузький вертикальний фрагмент із зображенням густо розміщених стовбурів дерев: ні неба, ні крон, ні навколишнього середовища. Це наче окремий вирізаний фрагмент. Хоча автор і назвав роботу «Березовий гай», але фактично це узагальнений гай. Усі дерева одного віку, висаджені на однаковій відстані одне від іншого. Так виникла ритмічна рівномірність, регулярність. Важливо, що саме з подібними пейзажами В. Чегодар працював впродовж наступних трьох десятиріч. Живописна манера з її ретельністю промалювання деталей, світлотіньовим моделюванням повністю відповідає 1950-м рокам. Палітра доволі світла, домінують білий і світло-зелений відтінки.

У 1950-х рр. географічне різноманіття пейзажів значно розширилося. У житті В. Чегодара з'явився Крим, Гурзуф. Дослідниця творчості кримських художників Н. Бондарчук зауважує, що тут було засновано постійно діючу творчу базу для проведення пленерів, сюди приїздили майстри з усієї країни та обмінювалися творчими ідеями, напрацюваннями [13, с. 7]. Своєю чергою Г. Складенко зазначає факт, що «у творчості майже кожного українського художника тепер ми можемо знайти роботи, навіяні кримськими враженнями. Найчастіше це пейзажі, що передають різноманітну природу півострова: морські узбережжя, гори, долини та степи» [175, с. 68]. Теплий і сонячний півострів надав імпульс для нових ідей, експериментів і розширення тематичного репертуару В. Чегодара.

У середині ХІХ ст. на півострові вже активно розвивалася кримська пейзажна школа. Перший етап пов'язано з ім'ям І. Айвазовського (1817–1900), який заснував у Феодосії спеціалізовану школу мариністського живопису. Морські види постали у фокусі уваги художників Л. Лагоріо, А. Фесслера, Е. Магдєсяна, О. Гонзена, А. Куїнджі. Епіко-романтична, елегійна спрямованість їхніх образів ґрунтувалася на реалістичних засадах живопису. Уже на початку ХХ ст. до Криму повертається плеяда молодих майстрів (К. Богаєвський, М. Латрі, М. Хімоні, М. Волошин), які навчалися за кордоном та були знайомі із сучасними модерними мистецькими напрямками, що знайшло своє вираження у т. зв. кіммерійських пейзажах. Вагомий внесок зробив М. Самокиш, заснувавши 1937 р. Кримське художнє училище. У період його діяльності відбулася зміна стильових орієнтацій кримського пейзажного живопису, який перейшов від стилю модерн до імпресіонізму. Після Другої світової війни у зв'язку із нестачею фахівців на початку 1950-х рр. до столиці Криму було направлено випускників столичних ВИШів. «У другій половині ХХ ст. на новому витку розвитку сформованої вже як цілісний організм пейзажної школи в Криму, що включала й окремі місцеві школи, звернення до імпресіоністичних ремінісценцій стає провідним напрямом, особливу роль у розвитку якого відіграли Ф. Захаров, В. Бернадський, П. Столяренко, В. Цвєткова та ін.», зазначає Н. Бондарчук [13, с. 191–192]. Саме того часу В. Чегодар уперше потрапляє до Криму.

У період 1950-х рр. кримські пейзажі В. Чегодара кількісно перевищили київські. Серед них Гурзуф став однією з ключових тем («Крим. Гурзуф. Будиночок Чехова», «Старий Гурзуф», «Гурзуф. Будинок Коровіна», «Гурзуф. Човнова станція» тощо). Також у Криму В. Чегодар писав пейзажі з видами на гори та скелі, море, кипариси, мальовничі хатинки серед кримської природи, виноградники тощо. Тут майстер віднаходив сотні нових і надзвичайно перспективних видів, із більшістю яких він працював згодом упродовж років, шліфуючи майстерність у переданні колориту, світла, шукаючи складні колірні поєднання. Краєвиди «Кримський мотив» і «Море» майстер демонстрував на масштабних виставках у Києві 1954 та 1957 років [308], п'ять пейзажів відповідної тематики було експоновано на виставці художників-мариністів 1956 р. у Гурзуфі [317].

У середині 1950-х рр. В. Чегодар виконав декілька дуже схожих між собою пейзажів із видом на гори. Кожен мав свою назву, хоча сюжет і композиція були майже ідентичні. «Дорогу на Ялту» створено 1954 р. Дві інші, «Дорога на Алупку» та «Дорога на Алушту», 1957 р. Також художник зробив декілька підготовчих рисунків, які проаналізовано у відповідному розділі.

Живописне полотно «Дорога на Ялту» виконано в реалістичній манері, яка характерна для творчості художника цього десятиріччя. Найретельніше прописано передній план, на якому навіть на металевих прутах огорожі тонким пензлем намічено бліки. Автобус, дорогу з дрібним камінням на узбіччі, чагарники, гори промальовано дуже детально. Палітра полотна поліхромна, але стримана. Живописні пейзажі «Дорога на Алупку» та «Дорога на Алушту» виконано в аналогічній манері.

Однією з кращих робіт із вид Старого Криму є «Гурзуф» 1956 р. (іл. 2.4.24). Сам майстер відібрав цю роботу на персональну виставку 1988 р., майже по двадцяти роках після написання, а також опублікував її в каталозі власних робіт, а отже, вважав її вартою уваги [24, с. 15]. У пейзажі тримає всю композицію високий стрункий кипарис. Центр і стрижень усього, він збалансовує деталі архітектури та каміння на землі. Камерний характер краєвиду наголошено завдяки використанню невеликих архітектурних форм, що співмірні людині. У пейзажі вражає контраст

між величчю природи – могутніми горами – та крихкими рукотворними будиночками. Живописна манера зберігала принципи академізму, з детальною проробкою, але все-таки цей пейзаж вирізнявся більшою свободою та живописністю, в ньому не було сухості. Безперечно, робота – серед найкращих у 1950-х рр.

Однією з найвиразніших робіт 1950-х рр. є «Старий Гурзуф» (іл. 2.4.25). Для неї художник обрав той самий вид, що й у попередньому пейзажі 1956 року [24, с. 15]. Порівняно з ранніми роботами початку 1940-х рр. зміни, які відбулися у кримських пейзажах 1950-х рр., вражають. У «Старому Гурзуфі» В. Чегодар прагнув не тільки застосувати яскраві світлотіньові контрасти, а й збагатити палітру новими відтінками. У тінях з'явилися рожевий, блакитний, зелений. Особливо насичено прописано широку прямокутну тінь, що падала від одноповерхового будинка. Вона містила цілий ряд відтінків. Посилилися й контрасти тонів. Поряд із світло-червоним В. Чегодар умістив насичений зелений, поряд із зеленим – блакитний. Діагональний принцип побудови композиції надав динамічності простору, але строго вертикальний стовбур кипариса врівноважив цю динаміку.

Перебуваючи в Криму в 1950-х рр., В. Чегодар розпочав працювати над зовсім новою темою – кримськими виноградниками. Вони, як лейтмотив, проходили крізь десятиліття, але досягли кульмінаційного розвитку в середині 1970-х рр., коли колорит набув надзвичайного багатства і соковитості. Не полишав працювати над ними В. Чегодар і в 1980-х рр [37, с. 133–134; 296].

У роботі «Осінні виноградники» передусім привертає увагу композиційне вирішення, воно просте та елегантне (іл. 2.4.26). Рівні ряди виноградників за законами прямої перспективи сходилися в одній далекій точці, утворюючи пірамідальну структуру. Задля подолання симетричності майстер увів акцент у вигляді високої гори ліворуч. Колорит композиції базувався на поєднанні різних відтінків вохристих фарб у написанні виноградників, землі, дерев і сіро-блакитних – у зображенні неба та гір. Палітра доволі скромна, приглушена [33, с. 71]. Найвиразніше прописано передній план, де В. Чегодару вдалося майстерно відтворити рельєфність пожовклого листа, відобразити складну гру світлотіні.

У численних гірських пейзажах В. Чегодар, як правило, вибудовував композицію в такий спосіб, щоб на передньому плані був якийсь об'єкт – дерево, камінь, будинок або ряд невисоких будівель, дорога («Куточок Старого Криму», «Старий Гурзуф», «Дорога в Гурзуф», «Гори у тумані», «Будиночок у горах», «Крим. Сухе дерево»). Зазвичай гори слугували тлом, проте в деяких роботах вони – головний об'єкт творчого експериментування. Так, у пейзажі «Гірський Крим» гори та захмарене небо мають настільки монументальний вигляд, що будинок і круча, розташовані на передньому плані, відступають на другий план. Гірська велич поглинає собою передній план. Цей ефект створено за рахунок низької точки, з якої написано пейзаж. На відміну від більшості робіт 1950-х рр., яким притаманна академічна манера, у пейзажі «Гірський Крим» В. Чегодар відійшов від цих правил. У етюді спостерігаємо значну свободу мазка, виразність і експресивність живописної манери. Деякі фрагменти лише намічено, але пейзажу властива жива енергія та емоційність (іл. 2.4.27).

У Криму В. Чегодар створив і свої численні марини. Восени 1956 р. у Будинку творчості ім. К. Коровіна на виставці художників-мариністів експоновано п'ять морських краєвидів, виконаних безпосередньо тут [317]. Це була фінальна частина всесоюзного пленеру, на який з'їхалися майстри з Києва, Криму, Ленінграда, Москви, Риги, Талліна. Художник невпинно працював над зображенням моря. Відомо, що одну зі своїх робіт «Море» 1957 р. він експонував на виставці в Києві [317]. Писав море В. Чегодар переважно восени або взимку, коли з'являлася можливість приїхати сюди. Більшість робіт виконано похмурого зимового дня, про що свідчать і назви: «Зимове море», «Дощ на морі», «Похмурий день», «Зима. Камінь біля скелі Сови». Улюбленими сюжетами обрано морські хвилі, скелястий берег, кам'янисте узбережжя. Майже скрізь зелено-блакитне море рухливе, динамічне: майстер не любив штиль, його цікавили передусім мінливі грані морських хвиль [301]. Він шукав прийоми написання води під час її руху, розробляючи кожен фрагмент [284]. В. Чегодар намагався розкласти хвилю на складові – освітлені, затемнені ділянки, прозорі та глибокі, різні варіанти

колористичного втілення. Він писав десятки етюдів, шукаючи відповідного художнього рішення.

Надзвичайно майстерно написано марину «Бурхливе море» (іл. 2.4.28). Передній план є головним об'єктом творчих пошуків. Зображено як внутрішню частину хвилі, так і зовнішню, із піною. Для створення відчуття глибини в товщі води майстер різноспрямованими мазками прописав темні плями, водночас що ближча до землі пляма, то вона темніша, що ближча до поверхні – то світліша. Так створено враження прозорості води в її верхніх шарах. Середній план змінював колір на світло-зелений, дальній – на темний зелено-синій, а світла смуга захмареного неба завершувала цей колористичний рух.

Іншим доволі характерним прикладом морського пейзажу є «Гурзуф. Бухта» (1957, іл. 2.4.29). Головні об'єкти зображення – легкі буруни хвиль на мілководді та сірий кам'яний валун у воді. Висока лінія горизонту та край землі за скелею на задньому плані акцентують нашу увагу на передньому плані, манері написання водної стихії. Це й темний камінь, що наполовину занурений у воду, поряд із яким кількома мазками художник натякав на пісок, що проглядав з-під хвиль, які на нього нагочувалися. Застосовував митець й інші світліші відтінки зелених фарб на гребенях хвиль. Для зображення високої хвилі та відчуття глибокого шару води створено контраст темно-зеленого кольору хвилі та білої піни, що її вкриває.

Саме в Криму, зокрема в Гурзуфі, вперше у творчості В. Чегодара відбувся колористичний прорив. Майстер не просто збагатив свої етюди світлом і повітрям, а й почав використовувати світлі, звучні фарби, тим самим посилюючи контрасти. У пейзажі «Крим. Гурзуф. Будинок А. Чехова» небо набуло насичено-синього забарвлення, а в поєднанні із сусідніми світлими відтінками стін колір набув ще більшої глибини та виразності (іл. 2.4.30). Фактично – це імпресіоністичний пейзаж. На ньому лише фрагмент будівлі на тлі неба, але з погляду композиції його обрано дуже вдало. Внутрішній кут нижньої частини та зовнішній кут будинку поділяють простір на дві рівні частини. Кожна з них має затемнені та контрастні до них яскраво освітлені ділянки. Усі елементи композиції обдумані та гармонізовані відповідно до цілого. Так, найглибша темно-сіра тінь у центрі фактично повторює

форму кипарисів, що видніються по обидва боки від даху, а прямокутний отвір біля землі перегукується із формами вікон. Зазначимо, що навіть коли В. Чегодар обирав симетричну композицію, то завжди прагнув порушити її строгість задля відчуття природності та невимушеності образу.

Імпресіоністичні пошуки В. Чегодара, що здобули відображення в кримських краєвидах, були інспіровані самою специфікою природи сонячного Криму, хоча художній напрям був заборонений радянською ідеологічною системою, як “буржуазний формалізм”», зауважують у своїх розвідках Н. Асєєва та О. Жбанкова [4, с. 13; 66, с. 15–16]. Слушність наших спостережень щодо імпресіоністичних тенденцій у кримських пейзажах В.Чегодара підтверджують дослідження сучасних фахівців, зокрема Н. Бондарчук [13, с. 118]. Іншим джерелом інспірацій були тенденції, які панували із середини 1950-х рр. в кримській пейзажній школі, що орієнтувалася на імпресіоністичні досягнення в зображенні [Там само].

Натюрморт як жанр посідав важливе місце у творчості В. Чегодара. У ньому розкрилася ще одна грань творчості художника – як тонкого лірика, майстра камерного жанру. У натюрмортах майстер міг утілити в життя живописні принципи, які складно реалізувати в інших жанрах – пейзажі, портреті. На цій особливості жанру наголосив відомий мистецтвознавець і художник Платон Білецький (1922–1998), зазначивши, що під час написання «натюрмарту найлегше пізнати «чарівну силу живопису», що дозволяє навіть невиразні натурні об’єкти зробити надзвичайно цікавими на живописному полотні» [11, с. 55].

У приватній колекції П. Волошина зберігається декілька сотень оригінальних натюрмортів майстра, але за п’ятдесят років творчого життя В. Чегодар створив значно більше. Художник дуже часто дарував свої твори друзям, колегам, знайомим і родичам. Натюрморт надавався для прикрашання приватного простору тогочасної людини. Зокрема, ще за життя майстра роботи потрапили до родини П. Загребельного. Відомо, що декілька натюрмортів й понині зберігається в родині українського оперного співака Анатолія Солов’яненка [287].

Джерелом інформації під час дослідження живописних натюрмортів є твори з приватної колекції П. Волошина, а також роботи з приватних колекцій родичів, колег, друзів В. Чегодара та, власне, колекціонерів. Частину картин опубліковано в каталогах персональних виставок, а також у деяких періодичних виданнях [16; 22–24; 151; 181; 217; 242]. Додатковим джерелом відомостей про натюрморти були чорно-білі фотографії, слайди та навіть негативи фотоплівок, зроблені ще за життя майстра та збережені в сімейному архіві.

Натюрмортів 1939 р. не збереглося, а 1940-х рр. – залишилося одиниці. Очевидно, що у воєнний та післявоєнний період жанр був не на часі. Так, у другій половині 1940-х рр. В. Чегодар створив знаковий для його творчості «Натюрморт із самоваром» (іл. 2.4.31). Зі слів онука дізнаємося про історію його створення [284]. Із 1947 по 1952 р. художник проживав із своєю сім'єю в Києві на вул. Назарівській – із дружиною, її братом Михайлом і малолітньою донькою Ганною [294]. Родина жила в жахливих умовах у типовій радянській комунальній квартирі. Із меблів в кімнаті розміром в 11,9 кв. м. майже нічого не було, окрім ліжок, стільців та єдиного столу, який розташовувався в самому центрі. Навколо нього й відбувалося домашнє життя. За ним виконував навчальні завдання Михайло, гралася Ганна, робила домашню роботу дружина, а В. Чегодар створював художні твори. Неодноразово цей стіл фігурував і в інших його творах. Режим роботи В. Чегодара в післявоєнний період був такий: удень виконувалися замовлення редакції, а ввечері або навіть уночі – створювалися живописні полотна при свічковому освітленні. Саме в таких умовах й народився цей натюрморт.

Прикметно, що ця робота тривалий час висіла в київській майстерні художника на вул. Перспективній на чільному місці. Для своїх гостей В. Чегодар завжди супроводжував її таким коментарем: «Ось із чого я починав і до чого я дійшов», – розповів онук митця у своєму інтерв'ю [284]. Справді, знаючи, як у подальшому розвиватиметься творча думка художника, складно уявити, що автор цієї роботи саме він. Чорно-коричнева палітра, темно-зелене тло створюють важкий образ. Проте, попри темний колорит, не можна не зауважити професійності його виконання [39, с. 101].

Натюрмортів 1950-х рр. збереглося дещо більше, але порівняно з іншими періодами їх не так багато. Упродовж цього десятиліття В. Чегодар, з одного боку, намагався засвоїти та втілити в життя традиції попередників, а з іншого, починаючи з другої половини 1950-х рр., шукав власний стиль.

Аналізуючи живописні натюрморти цього періоду, виокремлюємо роботи, виконані в академічній манері, в якій В. Чегодар працював до середини 1950-х рр. і яка була притаманна всьому живопису цього періоду [39, с. 101]. Упродовж 1950-х рр. у такій манері працював не лише В.Чегодар, а й чимало інших його колег. Назвемо натюрморти О. Шовкуненка, К. Трохименка, М. Глуценка, Є. Волобуєва [85, с. 14–17, 47, 48; 118]. Розглянемо «Натюрморт із бузком» початку десятиліття (іл. 2.3.32). Композиція врівноважена, майже весь простір заповнено пишними квітами бузку. Маленький букетик конвалій зливається з основною масою, він посунутий на задній план. Зазначимо важливу деталь: уже в цій роботі застосовано композиційний прийом, який став улюбленим. Суть його полягала в одночасному використанні саме в квіткових натюрмортах двох типів ваз – скляної та керамічної. У роботі «Натюрморт із бузком» скляні предмети поки що посунуто на другий план, а центром слугував великий темно-вохристий глиняний глечик. Палітра доволі стримана, кольори приглушені, тонові переходи м'які. Найяскравішим контрастом є білий чайника та брунатний глечика з бузком. Живописна манера дещо суха, переважають маленькі дрібні мазки, кожна деталь ретельно пророблена. У роботі ще не проявлено чегодарівського стилю. Найімовірніше, він намагався дотримуватися правил академічного живопису, типового для живопису того часу [39, с. 102].

Іншим прикладом подібної манери може слугувати «Натюрморт з овочами» (1955, іл. 2.4.33). Твору притаманна ретельність опрацювання деталей предметів, світлотіньове моделювання [40]. Овочі скомпоновано в умовний трикутник, розмішено на тлі світлої драперії. Центр композиції посунуто ліворуч, ним є великий жовто-зелений гарбуз. Тонові контрасти незначні, палітра стримана, переважають вохристі відтінки. Незважаючи на академізм зображення, наявна свобода мазка.

На початку власного творчого шляху В. Чегодар спирався на світовий художній досвід, досвід майстрів, які були йому близькі з різних причин. Коли він ще навчався у Пермі, його вчителем із фаху був Ф. Міхєєв, який своєю чергою був учнем Іллі Машкова (1881–1944) [288]. Під час навчання В. Чегодар зацікавився творчістю І. Машкова, який працював на початку та в першій половині ХХ ст. і був членом таких творчих об'єднань, як «Мир искусства» та «Бубновий валет». У бібліотеці художника й понині зберігаються два альбоми робіт І. Машкова 1973 та 1977 років видання. В обох книгах залишено закладки на сторінках із натюрмортами, хоча у виданнях наявні як пейзажі, так і портрети. Очевидно, В. Чегодара І. Машков цікавив саме як натюрмортист. Інтерес до творчості останнього він також виражав і під час навчання свого онука Петра, коли показував йому репродукції з натюрмортами І. Машкова, наголошуючи на тому, що це цікавий художник [283]. Можна також віднайти деякі художні спорідненості безпосередньо між творами обох майстрів.

Однією з характерних тем натюрмортів І. Машкова були хліби. Тема специфічна, мало типова для традиції попередніх епох. У нього є ціла серія таких робіт («Натюрморт. Хліби», 1912; «Харчі московські. Хліби», 1924; «Натюрморт із хлібом та гарбузом», 1915 тощо). У творчості В. Чегодара 1950–1960-х рр. теж неодноразово спостерігаємо аналогічний сюжет («Закуска», кінець 1950-х – початок 1960-х рр.; «Натюрморт із хлібом», 1960-ті рр.). Зберігся натюрморт «Хліби» (1956), виконаний в академічній манері, характерній для того періоду. Як і І. Машков, В. Чегодар в одному композиційному просторі одночасно поєднав різноманітні за формою види хлібних виробів – маленькі бублики, розсипані або на шворці, плетену булку, округлий або довгастий хліб. Іноді В. Чегодар додавав пляшку молока або чашку. Натюрморт 1956 р. типово для цього періоду стриманий у колориті та детально пророблений (іл. 2.4.34).

Окрім тематичних, також можна віднайти й деякі композиційні аналогії між натюрмортами В. Чегодара та І. Машкова. Для частини натюрмортів останнього характерне прагнення до округлості та підкресленої симетричності в компонованні об'єктів. Нерідко І. Машков навмисно викладав предмети по колу за принципом

наміста або рівно в ряд. Такими роботами є «Натюрморт з ананасом» (1910), «Натюрморт. Фрукти на блюді» (1910), «Кримські фрукти та магнолія» (1934). Композиціям натюрмортів В. Чегодара загалом ця риса не властива, але в доробку трапляються декілька специфічних робіт, які вирізняються симетричністю та штучністю побудови. Цей принцип проявився в роботах «Синій виноград» (іл. 2.4.35) і «Натюрморт з виноградом» 1986 року виконання [24, с.16] (іл. 2.4.36). В одному випадку предмети розташовано чітко навколо тарілки, в іншому – по колу.

Неодноразово І. Машков використовував у натюрмортах вазу для фруктів на високій ніжці. Цей предмет фігурує в багатьох його роботах – «Натюрморт з парчею» (бл. 1914), «Натюрморт з грибами» (бл. 1915), ця ваза навіть з'явилася в інтер'єрах або портретах («Жіночий портрет із дзеркалом», бл. 1910). В. Чегодар теж любляв використовувати подібний посуд («Персики та диня», 1950-ті; «Кактус і виноград», 1958; «Натюрморт із кришталем», 1960-ті; «Апельсини», 1960-ті).

В. Чегодар розвивався, відчував потребу рухатися далі та шукати власний стиль. У ранній період творчості від середини 1950-х рр. художник також створив інші натюрморти, що тяжіють до імпресіонізму [39, с. 102]. Незважаючи на те, що радянська влада в перших десятиліттях своєї діяльності оголосила війну імпресіонізму, на той час цей напрям уже став надбанням світової художньої культури, неодмінним елементом сучасної живописної мови. На думку Н. Асєєвої, «навіть не згадуючи слова «імпресіонізм», такі митці, як О. Шовкуненко, М. Гельман, П. Волокидін, застосовували формоутворюючі здобутки імпресіонізму і передавали свій досвід учням» [4, с. 13].

Ця друга група робіт відрізнялася від попередньої і за живописними властивостями, і за тематикою. Як правило, це квіти у вазонах. Таким роботам притаманна відсутність деталізації та етюдний характер. Живописна манера їх більш вільна, заснована на використанні широких експресивних мазків. Усі ці риси виразно проявилися у «Трояндах» (іл. 2.4.37). Символічно, що на звороті автор залишив підпис «Ніночці в пам'ять про Білогородку». Насправді с. Білогородка з'явилася в житті В. Чегодара лише в 1970-х рр. Тому можна припустити, що твір

написано в 1950-х рр., а подаровано пізніше. Із листів художника знаємо, як сильно він кохав свою дружину, мабуть, такий романтичний натюрморт був способом виявити свої почуття. Різнокольорові квіти стоять у кришталевій вазі на столі, пелюстки троянд, листя і фрукти на задньому плані написано вільними мазками. Важливе значення тут має світло, що ллється ззаду. Воно утворює глибоку тінь на столі, а при потраплянні на бутони квітів підкреслює їхній об'єм.

1956 р. В. Чегодар виконав натюрморт «Квіти», у якому зображено троянди в скляній банці (іл. 2.4.38). Твір опублікували в журналі «Україна», що само по собі було надзвичайною рідкістю [217]. Оригінал роботи не зберігся, але в сімейному архіві залишилася фотографія, на якій зазначено рік створення [322]. Навіть репродукція в журналі дає підстави для висновку про величезну відмінність від сухуватих натюрмортів першої половини 1950-х рр. Перед нами звичайна трилітрова банка, але в роботі з побутової речі вона перетворилася на високоестетичний предмет. Скло давало майстрові можливість прописувати рефлекси, блики, градації тіней, заломлення світлових променів, які проходили крізь скляну поверхню з водою. Натюрморт В. Чегодара з трояндами нагадує численні натюрморти О. Шовкуненка як за композицією, так і за манерою, наближеною до імпресіоністичної [85, с. 17].

У другій половині 1950-х рр. В. Чегодар створив натюрморти, в яких спостерігаємо паростки вже нового стилю, який набуде актуальності впродовж 1960-х рр. [39, с. 102]. Для нової манери характерна заміна плавних ліній на геометризовані, прямі. Особливо це добре проглядається в контурах предметів, нанесених темною фарбою. «Рубленими» зображувалися навіть складки драпіювань. Зображення перетворено на більш пласке. У натюрмортах 1950-х рр. світлотіньове моделювання ще збереглося, але вже чітко окреслилася тенденція до умовності та площинності [33, с. 71].

Показовим прикладом може слугувати натюрморт «Гриби» (іл. 2.4.39). (Використання звичайної української зелені – одна з типових тем натюрмортів В. Чегодара 1950–1960-х рр.). У роботі зображено звичайну скляну банку з консервацією та овочі, які є на кухні в кожному домі. В. Чегодар не цурався

використовувати в постановках звичайні побутові предмети, такі як каструлі, металеві кухлі, зовнішній вигляд яких не нагадував про високу естетику. Стриманий колорит, сама тематика та манера виконання утворюють образ дещо грубуватий. Увесь простір зображення пронизують короткі прямі лінії, які наче «геометризують» предмети. Кожен з них обведено виразним контуром, нанесеним темною фарбою.

Уже наприкінці 1950-х рр. у творчості майстра з'являються ознаки нового декоративно-площинного стилю. Серед перших робіт, виконаних у новому стилі, був натюрморт «Кактус і виноград» 1958 р. виконання (іл. 2.4.40), де тло – повністю пласке, а предмети складаються з геометризованих площин. Отже, в цій роботі покладено початок новій лінії розвитку, яку В. Чегодар послідовно розвиватиме протягом усіх 1960-х рр.

Висновки до розділу 2

Проблеми, проаналізовані в розділі 2 «Пошуки власного стилю: від академізму до постімпресіонізму», досліджувалися протягом семи років (2018–2025). Упродовж 2020–2025 років було відвідано близько двадцяти мистецьких акцій, що проходили в провідних музеях (НХМУ, Музей історії м. Києва, Київська картинна галерея) і галереях Києва («Ню Арт», «Голденс»), на яких експонувалися твори українських митців другої половини ХХ століття, зокрема С. Шишка, Т. Яблонської, М. Глуценка, В. Зарецького, О. Шовкуненка, В. Чегодара. Емпіричне опрацювання художніх творів дозволило сформулювати цілісне уявлення про розвиток українського живопису визначеного періоду. 2023 року було відвідано майстерню В. Забашти для дослідження оригінальних творів майстра; проводилася робота у фондах літературно-меморіального музею-квартири П. Тичини, де зберігаються роботи М. Глуценка і О. Шовкуненка. Протягом 2020–2024 років здійснено аналіз творів В. Чегодара з приватних колекцій (Україна, Польща), а 2023 року — із фондів Музею історії м. Києва. Проводилися польові дослідження, зокрема бесіди з донькою (інтерв'ю 2019 р.) та онуком майстра (інтерв'ю 2019, 2020, 2023, 2024 років), які стали підґрунтям для другого розділу.

Порівняльний аналіз розвитку творчості В. Чегодара і творчості його українських колег, що працювали в жанрах краєвиду та натюрморту, зокрема київських художників: Є. Волобуєва, М. Глуценка, Т. Голембієвської, В. Забашти, В. Зарецького, С. Кошового, Г. Меліхова, В. Непийпива, В. Пузиркова, М. Хана, Т. Хитрової, В. Шаталіна, С. Шишка, О. Шовкуненка, І. Штільмана, Т. Яблонської, продемонстрував певну подібність у їхньому мистецькому шляху 1940–1950-х років. Того часу більшість художників спиралася на засади реалізму та академізму. Попри це, в 1940–1950-х роках у творчості деяких митців можна простежити рефлексії імпресіонізму (В. Чегодар, В. Забашта, С. Шишко, О. Шовкуненко, Т. Яблонська). Наприкінці 1950-х років В. Чегодар сформував власний стиль, заснований на здобутках європейського постімпресіонізму, що став провідним у його творчості 1960-х років. Упродовж 1960–1980-х років у роботах київських майстрів відзначається звернення до раніше заборонених течій: постімпресіонізму (В. Забашта, С. Кошовий, у 1960-х роках — В. Чегодар і Т. Яблонська), фовізму (М. Глуценко і частково В. Чегодар у 1960-х роках), віденської сецесії (В. Зарецький), імпресіонізму (С. Шишко, Є. Волобуєв, М. Хан, Т. Хитрова, Т. Голембієвська, частково М. Глуценко, у 1970–1980-х роках — В. Чегодар та Т. Яблонська). Водночас багато майстрів залишалися вірними традиціям натурного пленеризму та ахроматичного академізму (К. Трохименко, В. Пузирков, В. Непийпиво, О. Шовкуненко, І. Штільман, Г. Меліхов, М. Коган-Шац тощо).

Вивчення родинного архіву В. Чегодара (2018–2025 рр.), який містить близько 4000 одиниць зберігання, дало змогу відтворити достовірну хронологію життєвих подій та виявити раніше невідомі факти біографії художника.

Комплексне дослідження графічної спадщини В. Чегодара (2019–2025 рр.), що налічує близько 2000 творів, дозволило систематизувати твори за жанрами (краєвид, портрет, натюрморт, жанрова сцена), призначенням (газетна, книжкова ілюстрація; ескізи до живописних робіт; самостійні твори), сюжетно-тематичним репертуаром (київські або заміські ліричні краєвиди), техніками (графітний олівець, туш, перо або пензель на папері, акварель, фломастер, пастель, гуаш). Установлено, що кореляція між графікою для періодичних видань і живописом проявляється на

сюжетно-тематичному рівні. Один і той самий сюжет міг бути втілений як у газетній ілюстрації, так і в живописному полотні. З'ясовано, що численні рисунки Києва вплинули на подальший вибір жанру міського краєвиду в живописі.

Вивчення та систематизація живописного доробку майстра з приватної колекції П. Волошина за період 1939–1950-х років дали підстави для висновків щодо специфіки творчого становлення митця в ранній період. Загальний вектор розвитку творчості було спрямовано від академізму з притаманними йому побутовою деталізацією, світлотіньовим моделюванням, об'ємністю предметів, перспективою та глибиною простору, як у краєвидах так і натюрмортах 1939–1950-х років, до формальних розробок постімпресіонізму кінця 1950-х років. Тематичний репертуар краєвидів цього періоду охоплює сюжети з камерними сільськими ландшафтами Уралу, міськими панорамами Києва, численними гірськими перспективами та маринами Криму.

Вивчення поверхонь живописних творів раннього періоду виявило використання переважно натуральних відтінків, часто темних пігментів, а також роботи дрібними мазками.

Опрацювання натюрмортів В. Чегодара 1940–1950-х років дозволило зробити висновок, що, крім академізму, вже у другій половині 1950-х років майстер вдавався до імпресіоністичних імпровізацій з притаманною йому етюдністю, вільним, експресивним мазком, багатством світлотіньових ефектів, грою рефлексів тощо. Характерними сюжетами натюрмортів раннього періоду є постановки з квітами у вазах або скляних банках, традиційні українські овочі, композиції з кухонним начинням.

Проаналізовані у другому розділі живописні твори «Київ. Євбаз» (1947), «Сосни» (1951), «Дорога на Ялту» (1954), «Осінній виноградник» (1950-ті роки), «Гурзуф» (1956), «Гурзуф. Бухта» (1957), «Натюрморт із самоваром» (1940-ві роки), «Натюрморт із бузком» (1950-ті роки), «Натюрморт з овочами» (1955), «Хліби» (1956) є визначними зразками класичного європейського академізму в образотворчому мистецтві України другої половини XX століття.

РОЗДІЛ 3

ПОСТІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ЖИВОПИСІ В.ЧЕГОДАРА КІНЦЯ 1950–КІНЦЯ 1960-Х РОКІВ

3.1. Специфіка постімпресіоністичного стилю в жанрі краєвиду

У період 1950-х рр. за десять років плідної живописної практики В. Чегодар відшліфував та вдосконалив техніку, засвоїв принципи академічного живопису, але це не задовольняло його творчі амбіції. Майстер шукав свій власний стиль, своє розуміння колориту, композиції, про що неодноразово писав у приватних листах.

Уже наприкінці 1950-х рр. у творчості В. Чегодара спостерігаємо суттєві зміни [33, с. 71]: відхід від натуралізму та академізму в бік суб'єктивного світосприйняття натури. В середині 1950-х рр. з'явилися перші натяки на нові образотворчі тенденції, зокрема, постімпресіонізму і фовізму. У цей період змінюється мета живопису митця, яка знайшла втілення у низці формальних засобів.

У 1960-х рр. майстер звернувся до нової живописної технології, відмінної від 1939–1950-х рр. Майстер частково відмовився від підготовчого рідкого промальовка. Зазначена техніка не стосувалася процесу написання етюдів, які не потребували підготовчого рисунка, адже в них живопис створювався одразу на поверхні. В. Чегодар удавався до вище описаного методу для створення закінчених картин.

Щодо основного живописного шару, то слід зауважити, що В. Чегодар писав його, використовуючи мінімальну кількість розчинника. Майстер використовував уайт-спірит (в ті часи він ішов під номером 2), бо на відміну від пінену він швидко висихав, а фарба на живописній поверхні трималася міцно. Зменшення кількості розчинника було пов'язано з його специфікою, адже він залишав на поверхні жирні розводи.

Важливу роль відігравав і незафарбований, чистий ґрунт полотна або картону, який також був повноцінним живописним елементом зображення. Особливо активно В. Чегодар використовував такі білі проміжки у 1960-х рр., сміливо залишаючи ділянки поверхні порожніми. Через них можна було побачити не тільки ґрунт, а й підготовчий рисунок. Це – характерна ознака творчості 1960-х років, яка

була притаманна французькому імпресіонізму. Утворюється специфічний художній ефект, коли у взаємодію вступають як кольорове фарбове зображення, так і порожні ділянки. «Замість ретельного, щільного накладання шару фарби митець наче злегка торкається пензлем полотна, залишаючи прогалини білого ґрунту між зонами нанесення кольорового пігменту. Поверхня картини оживає, починає “дихати”», зазначає Н. Асєєва [4, с. 10]. У період 1960-х років майстер уже розумів, як працювати з кольором, винайшов свій живописний стиль – виконував роботи у більш площинному стилі, а грані об’єктів часто підкреслював різкими, контрастними та виразними лініями. У цей же період фарбу буквально вбивав пензлем у поверхню ґрунту полотна або картону. У 1970–1980-х рр. майстер використовував незаповнену поверхню ґрунту набагато рідше.

Від 1960-х рр. і до кінця життя В. Чегодар виконував підготовчий рисунок уже не олівцем (хоча іноді й користувався ним) або вугіллям, як раніше, а пензлем. Зауважимо, що виконував його майстер спеціально підрізаним з двох боків пензлем, так, щоб він набув трикутної форми. Для підготовчого рисунка майстер користувався або краплаком, ультрамарином, або югославською рожевою. Поєднуючись із фарбою, і вугілля, і олівець утворювали бруд, чорноту, саме тому В. Чегодар відмовився від них. У 1960-х рр. художник уже вільно, майже досконало володів рисунком, саме тому міг собі дозволити впевнено писати й пензлем. Виконання підготовчого рисунка саме пензлем було на порядок складнішим завданням, адже переробити його неможливо. У доробку майстра збереглося декілька розпочатих, але незавершених робіт, де можна побачити такий підготовчий рисунок. Зазначимо, що в живописі 1960-х рр. В. Чегодар використовував фарбу, яка мала дуже специфічну структуру. Складається враження, що майстер додавав в неї якусь субстанцію на зразок піску. На жаль, розгадати цю технологічну загадку доволі складно.

Оскільки прямого доступу до оригінальних живописних творів європейських постімпресіоністів у В. Чегодара не було, майстрові доводилося черпати інформацію з літератури. Так, зокрема, 1962 р. в Радянському Союзі вийшов друком російськомовний ілюстрований переклад фундаментальної праці американського

дослідника Джона Ревалда (1912–1994), присвяченої постімпресіонізму [274]. Книга рясніє позначками та підкресленнями В. Чегодара щодо колірних поєднань, специфіки палітри, накладання мазків, оформлення робіт В. ван Гога, Ж. Сера, П. Сіньяка, К. Піссаро та ін. Так, наприклад, В. Чегодар підкреслив наступні рядки: «Поступово він [Ван Гог] відмовився від темних та земляних фарб, які використовував у ранніх роботах» [274, с. 33. Переклад мій. - *К.В.*], «...скоро Ван Гог почав використовувати світліші фарби з повним розумінням їхньої специфіки та якостей» [274, с. 34].

Не залишилося поза увагою В.Чегодара і листування В. ван Гога, яке вийшло друком 1966 р. в російському перекладі. Зауважимо, що зацікавлення творчістю і методами нідерландського майстра було надзвичайно глибоким, про що свідчать численні підкреслення олівцем майже на кожній сторінці 600-сторінкового видання [279]. Вагомим чинником була також наявність кольорових ілюстрацій, які давали уявлення про композиційні та колористичні рішення нідерландського художника. Порівнюючи роботи майстрів, не можна не зауважити композиційної подібності між «Кущем» (1889) В. ван Гога та краєвидами В. Чегодара «Весна. Квітне» (1960-ті рр., іл. 3.1.18) і «Ботанічний сад» (1960-х рр., іл. 3.1.11), «Оливковим гаєм» (1889) і «Цвітінням яблуні» (1964), «Дорогою з кипарисами» (1889) і «На винограднику» (1962), «Замком Сент-Марі-де-ла-Мер» (1888) і «Виноградниками» (1960-ті рр., іл. 3.1.31), натюрмортом «Іриси» (1890) і натюрмортом «Любій Ніночці» (1966, іл. 3.2.6) або «Натюрмортом із кактусом» (1966, іл. 3.2.2).

Упродовж 1960-х рр., окрім робіт В. ван Гога, В. Чегодар цікавився творчістю інших художників кінця XIX – початку XX ст., які зосереджували увагу на пошуках у галузі колористики. Майстер збирав іноземні видання, що містили кольорові репродукції робіт В. ван Гога [263], А. Матісса [255; 292], П. Сезана [268], П. Боннара [254], А. Мангена [256], Е. Нольде [264], Ж. Сера, П. Гогена, Дж. Енсора [267] та ін.

Те, що Чегодар шукав інформацію у іноземних виданнях, було типовим явищем того часу. Г. Скляренко зауважує, що з огляду на інформаційний вакуум з кінця 1950-х рр. художники вивчали навіть чорно-білі репродукції, надруковані в

зарубіжних журналах, щоби зрозуміти, які процеси відбувалися тоді у світовому мистецтві [284, с. 169].

1962 р. в Києві відбулася виставка, присвячена шістдесятиріччю В. Чегодара [14; 73]. Спільно з художниками І. Лисенком та О. Орябінським майстер експонував декілька десятків пейзажів, написаних 1961 р. У творах, зокрема, «Морській казці» [106, с. 5–6], «Великій воді» та «Берізках», спостерігаємо відхід від натуралізму до формального живопису.

Порівняно із творами 1950-х рр. В. Чегодар доходив принципово нових композиційних рішень. Майстра цікавили незвичні ракурси, нестандартні точки перспективи. Іноді він конструював живописний простір так, наче він складається із декількох геометричних фігур. У невеликому етюді «На лавці», написаному з балкона квартири на вул. Велика Підвальна, дорогу зображено широкою діагональною смугою, оточеною з обох боків двома трикутниками (іл. 3.1.1). В. Чегодар відійшов від деталізації зображення. Листя, наприклад, умовне, прописане одним локальним тоном та окреслене чітким темно-синім контуром. Значно посилюлися й кольорові контрасти, на блакитному тлі (дорога) ефектно вирізнялося червоне листя. Пейзаж став більш декоративним і площинним.

Іншим прикладом, який привертає увагу, є робота «Подвір'я на Великій Підвальній». Це дуже умовний пейзаж, і навіть не пейзаж, а радше поєднання різних архітектурних об'ємів, скомпонованих у незвичний спосіб (іл. 3.1.2). Простір, наче конструктор, складено з прямокутників різної форми та розмірів. У дворі розташоване ліжко сплячої дитини. Незвичний і ракурс – погляд униз із балкона в сусідній двір. Такого нестандартного способу komponування ніколи не траплялося в роботах 1950-х рр.

Найвиразніше ідея відмежування від навколишнього середовища проявилася в роботі «Осіннє клювання» (1968, іл. 3.1.3) [22, с. 9]. Лаконічну композицію вибудовано на основі єдиної діагональної лінії, яка прорізає простір до середини. Вода перетворюється на суцільну пляму, що відіграє роль тла. Від рибальської вимостки падає глибока темна тінь, але вона умовна та декоративна. В. Чегодар

відходив від традиційної об'ємності в переданні форм об'єктів, що було притаманно роботам 1950-х рр.

Митець повсякчас намагався обирати незвичні ракурси. Наприклад, погляд на об'єкт зображення згори [23, с. 11; 24, с. 19] («Гурзуф. Будинок Чехова», 1962; «Київ. Георгіївська церква Видубицького монастиря», 1967; «Ботанічний сад увечері», «Київ. Річковий вокзал», «Осінь у Києві», 1960-ті рр.) або навпаки – знизу вгору («Київ. Іонівська церква. Весна», 1967; «Козацька церква», «В Криму», 1960-ті рр.). Ця тенденція виразно проявилася в пейзажі «Георгіївська церква», де саму споруду зображено в низині (іл. 3.1.4). Діагональною розв'язкою майстер розрізає простір на дві половини, сміливо залишаючи передній план, який займає майже половину всього простору, порожнім. Застосовуючи цей прийом, художник досягає більшої виразності архітектурного об'єкта на тлі неба та умовних дерев, акцентує його. Увагу цілковито сфокусовано на великій зелено-блакитній бані, яка виринає з навколишнього середовища. Для стилю 1960-х рр. характерне використання великих однотонних площинних ділянок (небо, трава, дерева), хоча в них проникають інші контрастні, але маленькі плями. За рахунок тіней баням надано об'ємності, але весь інший простір залишається умовним. Цей прийом є типовим для пейзажів аналізованого періоду.

Подібною за композицією є і робота «Ботанічний сад вранці», яка зображує ранковий варіант Георгіївської церкви (іл. 3.1.5). Робота є одним із етюдів до серії «Київ будується» [35, с. 117–118]. Баню церкви розміщено настільки низько, що її майже не видно. Особливо виразно тут проявився колористичний контраст між світлою плямою води та насичено-синім кольором неба та дерев. Іншою парою кольорів є темно-зелені дерева та світло-зелена трава на передньому плані.

Змінився й підхід В. Чегодара в зображенні архітектури. Згадаймо Софію Київську – одну з найулюбленіших тем майстра. Якщо в 1950-х рр. В. Чегодар робив лише перші проби в розробці цього напрямку, виконуючи етюди, замальовки, то в 1960-х рр. він створює цілу серію таких робіт. Писав споруду майстер або з вікна своєї квартири, або з даху лікарні, розташованої поруч, або з будинку на вул.

Рейтарській, на якій вели будівельні роботи. Це картини з міцною і продуманою композицією, вони художньо довершені та внутрішньо цілісні.

У радянський період усе, що було пов'язано з релігією, критикувалося, а в 1960-х за часів правління М. Хрущова церква зазнавала великих гонінь. Незважаючи на проблемність питання, В. Чегодар не полишав працювати над цією темою. Він не був віруючою людиною, але добре розумів величезне історичне та культурно-символічне її значення для Києва. В. Чегодар намагався дотримуватися балансу, тому хрестів на куполах у більшості робіт чітко не видно. Автор не виділяв їх: або ховав під раму, або ж наносив відблиски, послабивши в такий спосіб чіткість зображення.

Зазначимо: якщо художники й писали зображення церков у 1960-х рр., то побачити їхні роботи на виставках було доволі проблематично, майже неможливо. Популярними та схваленими владою були теми будівництва, види міських проспектів, музеїв В. Леніна тощо. Зображення сакральної архітектури суперечило радянській цензурі. У списках робіт, які В. Чегодар подавав на масштабні виставки (республіканські) протягом 1960–1970-х рр., таких пейзажів не знаходимо, лише на більш камерних заходах [18]. У 1970-х рр. з'явилася можливість відправляти роботи із зображенням Києво-Печерської лаври та Софії Київської на продаж за кордон (Польща, Угорщина, Канада, Японія) [70; 297]. Водночас, якщо безпосередній шлях до глядача в репрезентації храмової архітектури був закритий, у 1970-х рр. зображення Софії можна було побачити в місцевій пресі [242]. Можливо, майстер експонував їх на більш камерних заходах – місцевих виставках, київських зокрема. У будь-якому разі в доробку майстра спостерігаємо численні такі роботи, деякі з них зазначено в каталозі 1979 р. («Софія Київська», 1962; «Київ. Софія», 1969) [22, с. 21].

Показовою є композиція в пейзажі «Київ. Софійський собор» (іл. 3.1.6). Архітектурні об'єми максимально наближені до глядача, простір ущільнений, компактний. Типовою рисою композицій 1960-х рр. є свідоме вилучення з просторового контексту всього зайвого. Глядач не бачить ні горизонту, ні навколишнього середовища, окрім дерева в правому нижньому куті, лише

архітектурні форми на тлі майже плаского неба. Форми бань Софії передано достовірно й точно. В. Чегодар відтворює діагональний сітчастий малюнок на даху, який перегукується з малюнком крони дерева, що додає декоративності зображенню. Тіні наявні, але вони умовні, а саме зображення тяжіє до площинності.

Особливого значення саме в 1960-х рр. набули міські пейзажі з панорамними видами. В. Чегодар зображує місто (переважно Київ) з високої точки [35, с. 117–118]. Традиційно майстер писав із дахів, із найвищих поверхів будинків або новобудов, щоб побачити все місто аж до горизонту [72]. Пошук таких місць потребував певних ресурсів, комунікаційних зв'язків. Така інформація для художників, що працювали в жанрі міського пейзажу, була надзвичайно цінною [35, с. 121]. Щоб наголосити на значущості цього аспекту творчого процесу, згадаємо момент, коли, за спогадами онука, жартома В. Чегодар нарікав на свого колегу С. Шишка, що той «крав» його панорамні точки після виставок [284; 323]. Це дає підстави говорити про творчий вплив на його колегу.

Найповніше зацікавлення міськими панорамами реалізовано в серії картин «Київ будується» середини десятиліття. Майстер неодноразово експонував роботи із цієї серії на поточних виставках 1968, 1970 р. [152, с. 28; 318], їх репродукували в пресі [25]. Для того, щоб вписатися в ідеологічний формат, В. Чегодару потрібно було знайти відповідну актуальну назву, але насправді процес будівництва не є головною темою. Нові будинки та виробництва розташовані на лінії горизонту, а увагу глядача сфокусовано на першому плані з деревами, квітами бузку та Георгіївською церквою Видубицького монастиря. Серію написано з території Ботанічного саду ім. М. Гришка. Більшість робіт доволі великого розміру, до 160 см в довжину, а найбільшою є «Київ будується» – 90х250 см (іл. 3.1.7). Розглянемо особливості цього краєвиду.

Композицію поділено на три горизонтальні смуги. Передній план – найбільш виразний і деталізований, зображує пагорб і бані церкви в низині. Середній утворено водним простором, а дальній заповнено типовою міською забудовою тих років і тонкою смужкою неба. Ліворуч видніється кущ рожевого бузку (у роботі «Дарниця будується» він вийде на передній план). Рожево-жовті будинки, квіти

бузку, тіні верхівок дерев дуже умовні, але виразні, мають ознаки графічності, характерної для всієї живописної манери 1960-х рр. з відповідним гострим оконтуренням плоских ділянок, заповнених локальним кольором. У пейзажі «Київ будується» тонові контрасти м'які, а композиція дуже збалансована та струнка. В. Чегодара вдалося передати велич і монументальність образу Києва.

Дещо інше трактування панорамного виду на Київ утілено в роботі «Дарниця будується» (1966–1967 рр., іл. 3.1.8) [35, с. 117–118] з цієї ж серії. У картині також застосовано аналогічну композиційну схему, відповідно до якої панорама міста відкривається з високої точки, але радикальних змін зазнав передній план. Він майже весь заповнений квітами рожевого бузку. Ми дивимося на місто з його далями та краєвидом на Дніпро через розкішні квіти, які стають обрамленням полотна. У фокус уваги також потрапляють і бані церкви Видубицького монастиря, хоча їхній колір змінено на жовто-помаранчевий. Цікаво, що діагональні лінії кущів з'єднуються в одній точці – у церкві, яка є центром переднього плану композиції. На дальньому ж плані розташовано одноманітні жовті прямокутники новобудов із блакитними тінями. Художник застосував аналогічну до попередньої роботи техніку написання квітів. Контури гострих завершень суцвіть бузку виділено темно-синьою та темно-рожевою фарбою. Самі ж суцвіття написано одним-двома широкими мазками ніжно-рожевого кольору. Цілісність композиції утворено за рахунок урівноваження діагональних ліній кущів бузку, що переходять у струнку вертикаль церкви, та горизонтальних ліній вузької смужки суходолу, що прорізає гладінь води, мосту через Дніпро та довгого ряду будинків. Колористичну композицію врівноважено. Зелено-блакитний простір неба віддзеркалюється у воді, написаний у таких самих тонах; золотаві кольори бань церкви переграють із жовтими новобудовами, що осяяні яскравим сонцем. Місто у В. Чегодара не тільки цілісне, гармонійне, а й поетичне завдяки квітам, які наче обрамляють його. На полотні й досі видніються тонкі лінії квадратів, накреслені вугіллям рукою художника. Імовірно, задоволений цією картиною, він створив її авторську копію [35, с. 118].

У другій половині 1960-х рр. почали з'являтися публікації, в яких «тему Києва» зазначають однією з провідних у творчості В. Чегодара [25; 72; 135]. Згодом

цей «імідж» остаточно закріпився за майстром після його персональної виставки «Київські мотиви» 1981 р. [75; 96; 214].

Саме в 1960-х рр. у творчості В. Чегодара набув поширення новий композиційний прийом, згідно з яким весь простір зображення щільно заповнювався однаковими рослинами або плодами: вишнями, яблуками, стовбурами дерев, квітами бузку, суцвіттями каштанів тощо. Такі роботи складно віднести до чистого пейзажу, але певний зв'язок із жанром вони все ж таки мають. Якщо в типовому пейзажі наявне навколишнє середовище, небо, земля, горизонт тощо, то В. Чегодар позбавляв твори цих подробиць, залишаючи лише фрагмент зображення [22, с. 13, 16; 242] («Урожай вишні», 1966; «Маки», 1967; «Каштан», 1968; «Мальви», 1969; «Ботанічний сад», «Каштан у цвіту», «Яблука», «Горобина», «Соняшники», «Ялинки», 1960-ті рр.; та інші).

Зауважимо, що принцип фрагментарної композиції «*pars pro toto*» перекладається з латини як «частина замість цілого» [193; 270]. Як зазначається у сучасних дослідженнях цей прийом увійшов в образотворче мистецтво українських живописців на початку ХХ століття під час навчання у Краківській академії мистецтв (ASP): «Принцип «*pars pro toto*» використовували в японському пейзажному жанрі катьо-га, звідки він перейшов у практику молодопольських шанувальників укійо-е, зокрема в сюжети Я. Станіславського, Л. Вичулковського, С. Виспянського, В. Вейса» [133, с. 147–148]. Навчаючись у польських професорів Краківської академії українські студенти ASP засвоїли цей засіб [130, с. 90].

Особливого значення у творчості В. Чегодара набула серія з київськими каштанами, яку він розробляв ще вже початку 1960-х рр. [42, с. 369]. Для майстра пейзажу це стало плідною темою: він створив чимало варіантів. Сьогодні каштани є невіддільним візуальним елементом Києва, логотипом [126, с. 99–101]. Але так було не завжди. Сприйняття каштана-символу пройшло тривалий шлях, і цьому сприяли плідна робота багатьох митців, серед яких у галузі образотворчого мистецтва не останнє місце посідає й доробок Василя Чегодара [42, с. 369]. Один з його етюдів 1967 р. із каштаном прикрасив першотравневі листівки, надруковані

1969 р. майже мільйонним тиражем – 970 тис. прим. Репродукцію цього етюдів було розміщено пізніше у пресі [242].

Подеколи об'єктом спостереження були одна-дві гілки із суцвіттям, іноді більш об'ємна композиція. Але головною особливістю таких робіт є відсутність навколишнього простору. У центрі зображення залишено лише квіти та широке листя. Важко знайти іншого київського митця, який би так наполегливо працював саме із цією темою. В. Чегодар навіть розмістив каштани на обкладинці свого каталогу 1983 року [23]. Зауважимо, що аналогічне композиційне рішення використав 1972 р. і М. Глушенко в роботі «Каштани в цвіті» [37, с. 136–137].

Цей принцип використано й у «Горобині» (іл. 3.1.9). На тлі абстрактного насичено-синього неба зображено гілки зі стиглими гронами яскраво-червоних ягід, розподіленими дуже рівномірно. Ягоди ритмічно чергуються з листям. Для створення ближнього та дальнього планів частину об'єктів затемнено, іншу – освітлено, але на тлі плаского неба зображення видається декоративним, наче візерунок тканини, що викликає асоціації із творчістю А. Матісса. Колорит роботи напружений, вибудований на контрасті зеленого, червоного та синього.

Подібні роботи В. Чегодар створював саме у період 1960-х рр. Майстер обирав за основу найрізноманітніші рослинні сюжети. Так, наприклад, увесь живописний простір роботи «Урожай вишні» заповнено червоними ягодами та листям, що розміщені на темному абстрактному тлі (іл. 3.1.10). Цю роботу було експоновано на республіканській виставці 1967 р. [318]. Аналогічне рішення втілено й у етюдів «Ботанічний сад» із зображенням бузку (іл. 3.1.11).

За зазначеним принципом В. Чегодар створював і свої лісові пейзажі. Переважно це роботи вертикального формату. Ані верхівок дерев, ані неба не видно, простір заповнено щільними рядами стовбурів дерев («Осінь. Березовий гай», «Берези», «В лісі»). У краєвиді «Берези» В. Чегодар позбавився навіть землі. У центральній частині – лише тонкі деревця, а всі порожні ділянки заповнено жовтим листям. Трава, листя і просвіти між ними написано широкими контрастними мазками без деталізації, що робить зображення доволі умовним (іл. 3.1.12).

У 1960-х роках живописна манера митця набула нових ознак. Роботам цього часу притаманна інтенсифікація політри, значні колірні контрасти й декоративність. Про це свого часу зауважив М. Глущенко, порушивши питання щодо наявності в українському образотворчому мистецтві значної кількості невиразних за кольором пейзажів, побоювання майстрів використовувати сміливі колірні рішення. На цьому тлі він виокремив талановитих пейзажистів, які не боялися драматичних колірних зіставлень та використання сміливої колірної гами – Т. Яблонську, Я. Мацієвську, О. Шовкуненку, І. Штільмана, С. Шишка, І. Беклемішева, Ф. Захарова, зрештою і В. Чегодара [56, с. 21]. Нову живописну манеру спостерігаємо в пейзажі «Київські луки» з копицями сіна, написаному на території Ботанічного саду ім. М. Гришка (іл. 3.1.13).

Живописний простір поділено на три площини. Дві з них (небо й поле) світліші, середня (тонка смужка з деревами та містом на горизонті) – темна, різко контрастна до навколишніх. Колористичну композицію творів 1960-х рр. зазвичай вибудовано на зіставленні великих ділянок зображення, однотонне забарвлення кожної з яких контрастне до сусіднього. У пейзажі «Київські луки» жовтогаряче поле сусідить із темними зелено-синіми деревами (іл. 3.1.13). Цей контраст кольорів найвиразніший, але дерева також контрастують із блідо-блакитним небом з рожевими хмарами. Вдало використано й контраст теплого і холодного: поле – лінія горизонту та небо.

Декоративно-умовним, майже фовістичним є пейзаж «Маки квітнуть» (іл. 3.1.14). Як і в попередньому випадку, тут В. Чегодар удається до максимально напружених поєднань кольорів. Смуга червоних квітів на зелено-синьому тлі є центром колористичної композиції. Усі інші відтінки, блакитне небо та рожево-блакитні квіти на передньому плані врівноважують цю колористичну напругу. Всі об'єкти промальовано плоскими локальними плямами, які мають чіткі гострі контури.

У доробку В. Чегодара є також надзвичайно своєрідна серія із зображенням кримської гори Аюдаг, виконання у фовістичній манері. Композиційно ці етюди тотожні між собою. Аюдаг написано майже з однієї точки, подано в однаковому

ракурсі. Особливістю цієї серії є експериментування в галузі колориту, адже в кожному варіанті Ведмідь-гору забарвлено в різні тони. В. Чегодар спостерігав за Аюдагом у різний час доби. Так, наприклад, «Місяць над Аюдагом» – це нічний варіант пейзажу. Його художник виконав у синьому кольорі, використовуючи сині кобальти та ультрамарин. Цей пейзаж є в певному сенсі унікальним, адже в усьому доробку В. Чегодара дуже складно відшукати інший такий монохромний кольоровий пейзаж. Цілеспрямована робота лише з одним колірним тоном свідчить про інтенсивні творчі пошуки в період 1960-х рр.

Серед найкращих робіт із цієї серії є – «Останній промінь» (іл. 3.1.15). Основним композиційним ядром є власне гора, яку відсунуто до горизонту. Композицію сформовано за допомогою діагональних ліній, які «розрізають» простір на декілька рівновеликих трикутників; стрункі вертикалі червоних дерев її врівноважують. Ніжно-рожеве небо та насичено синьо-фіолетове море оточують гору з різних боків. Найнапруженіший колірний контраст утворено поєднанням холодного тону моря та гарячого червоного тону кипарисів: вони розташовані поряд, кольори насичені, інтенсивні, а їх поєднання експресивні та напружені. Роботу виконано вільними енергійними пастозними мазками. Художник писав чистим кольором, не змішуючи фарби на картоні, наносячи їх одну поверх іншої.

У «Помаранчевій горі» В. Чегодар також експериментував з кольорами, емансипуючи контрастні плями червоного і зеленого, жовтого і зелено-блакитного, що зближує живопис з образотворчими засадами фовізму (іл. 3.1.16). Зображення умовне, квіти, гора, море, небо з хмарами пласкі, гору та хвилі на воді акцентовано темно-синіми різкими контрастними лініями. Тіні відсутні. В етюді «Аюдаг» палітра менш напружена, колорит вибудовано на поєднанні переважно холодних тонів, рожевої гори, блідо-зеленого неба, блакитного моря і темних дерев (іл. 3.1.17). Лише декілька незначних червоних мазків розбавляють цю холодну атмосферу. Зазначимо, що В. Чегодар писав Аюдаг переважно восени або взимку, що можливо надихнуло майстра на експерименти саме з холодними відтінками.

Хоча сама живописна манера цих пейзажів відверто декоративна, але підхід, який полягав у створенні цілої серії робіт з одним сюжетом і реалізованої в різних колористичних варіаціях, наводить на думку про близькість до пошуків К. Моне.

У 1960-х рр. набуває розвитку абсолютно унікальний сюжет, який є характерним, типовим для всієї творчості В. Чегодара. Ідеться про низку робіт із квітучим бузком у київському ботанічному саду ім. М. Гришка. Найактивніше майстер звертався до цієї теми саме у 1960-х рр., але працював над нею і в інших періодах [35, с. 117–118].

Київський ботанічний сад на полотнах В. Чегодара – це справжня живописна поезія, сповнена весняних ароматів і краси квітучих рослин. Серед усіх квітів Ботанічного саду художник завжди обирав саме бузок. У пейзажах В. Чегодара спостерігаємо безліч його варіантів, але бузок завжди неодмінно на передньому плані [35, с. 117]. Йому відведено важливе значення у пейзажах із панорамними видами Києва [22, с. 8; 23, с. 6; 235, с. 5; 236, с. 9] («Київська весна. Бузок квітне», 1965; «Дарниця будується», 1966–1967; «Весна. Квітне», «Бузок квітне», 1960-ті рр.), а також в ряді випадків бузок зображено як «вихоплений кадр», коли на полотні зображено лише квітучий кущ («Ботанічний сад», 1960-ті рр.). Хоч яку композицію обирав майстер, у фокусі уваги завжди були квіти.

Типовою композиційною схемою у панорамних краєвидах є розміщення квітучих кущів на передньому плані. Вони заповнюють більшу частину візуального простору. Панораму міста подано через бузок. Тож передній план із живописного погляду більш активний. Про це вже зазначалося під час розгляду картини «Дарниця будується». Іноді В. Чегодар залучав до композиції фрагмент бань Георгіївської церкви («Бузок квітне», «Ботанічний сад. Бузок») [35, с. 117–118; 233].

Прикладом роботи із цього ряду є пейзаж «Весна квітне» (іл. 3.1.18). Бузок заповнює собою майже весь простір і лише у верхньому трикутнику майстер відкрив «вікно» з краєвидом лівого берега Києва. В. Чегодар прагнув продемонструвати багатство та різнобарв'я квітів, поєднуючи між собою білі, рожеві, жовті, темно-рожеві квіти з різними відтінками зеленого листя. У цьому калейдоскопі майстер впровадив блідо-блакитний та темно-синій відтінки, які

врівноважують колористичну композицію. Художник використав гаму світлих тонів, тони дещо приглушені, а їх суголосьне поєднання доволі м'яке. Колорит вибудовано на чергуванні світлих і темних відтінків. Як і у більшості робіт 1960-х рр., у пейзажі наявне членування зображення за рахунок ламаних ліній.

Вивчення емпіричних матеріалів і каталогів 1979, 1983 та 1988 років продемонструвало, що в доробку В. Чегодара виразно простежується інтерес до сюжетів із храмовою архітектурою міста: Софія Київська, Георгіївська церква Видубицького монастиря, Іонівська церква у Київському ботанічному саду [22, с. 21; 24, с. 32]. Усі ці види художник повторював знову і знову в найрізноманітніших варіантах упродовж життя [35, с. 118]. Тяжіння до зображення сакральних споруд у В. Чегодара абсолютно не випадкове. Місто немислиме без своїх історичних архітектурних пам'яток. Митця завжди цікавила старовина як утілення культури, пам'яті поколінь, традицій, що підтвердив в інтерв'ю П. Волошин [284]. З іншого боку, як зазначає дослідниця українського мистецтва І. Солярська-Комарчук, ідея сакрального була притаманна українській ментальності [188, с. 160].

Щоб зрозуміти важливість зображення історичних споруд у пейзажі, наведемо два факти, перший з яких стосується періоду створення серії робіт на тему «Київ будується». Під час художньої ради колеги художника критикували В. Чегодара за те, що на одній з картин («Київ росте», 1967) майстер показав на першому плані церкву Видубицького монастиря, а не саме будівництво (іл. 3.1.19). Претензія загрожувала ризиком заборони твору. Незважаючи на зауваження, художник усупереч думці керівництва наполіг на своєму варіанті й нічого не став змінювати. В. Чегодар зауважив, що в країні, де триває масове будівництво, всі міста схожі між собою. Не зобразивши в сюжеті найхарактернішої історичної споруди, він би спотворив унікальність Києва, позбавив його власного обличчя [282].

Другий факт пов'язано з порятунком Троїцької церкви Свято-Троїцького монастиря, що й нині розташована в Київському ботанічному саду. Під час свого звичного перебування в ньому В. Чегодар став очевидцем початку будівельних робіт із знесення барабанів куполів церкви для встановлення шпиля. З інтерв'ю П. Волошина дізнаємося, що руйнування куполів, які художник неодноразово

зображував у своїх полотнах, змусили В. Чегодара негайно перервати творчу роботу й звернутися до академіка Б. Є. Патона [282]. Терміново було створено ініціативну групу, яка подала лист до Верховної Ради України з проханням зупинити будь-які роботи з руйнації пам'ятки архітектури. На щастя, влада задовольнила це прохання.

У жанрі міських пейзажів не зміг В. Чегодар оминати і столичні проспекти («Київ. Вулиця Володимирська», 1966), громадські споруди [22, с. 5; 24, с. 11; 234; 235, с. 9] («Верховна Рада», «Київ. Квітень. Музей Леніна», 1967) [231], будівництво нових районів міста («Березняки будуються», 1965) або річкові міські пейзажі з будівельними кранами на їхньому тлі [25; 228]. У період правління М. Хрущова (1953–1964) УРСР перетворилася на великий будівельний майданчик [126, с. 87]. Влада прагнула всіма можливими засобами, зокрема й мистецькими, продемонструвати населенню позитивний вектор соціально-економічних змін. Наявність таких картин цілком зрозуміла, адже цього вимагала ідеологія, від подібних робіт залежали соціальний статус художника та можливість брати участь у виставках.

У цей період В. Чегодар працював над зимовими пейзажами, які раніше мало цікавили майстра. Інша пора року надихала на експерименти в галузі колористики. «Київська зима» середини 1960-х рр. – одна з показових робіт (іл. 3.1.20). Пейзаж написано або з вікна кухні його квартири на вул. Велика Підвальна, або з чорного входу будинку. Із цієї точки митець створив ще декілька схожих за композицією камерних міських пейзажів, але в осінній період («Осінь у Києві»).

У роботі «Київська зима» колорит побудовано на контрасті холодного біло-блакитного та червоно-вохристого тонів. Гілки дерев акцентовано різкими лініями, але небо, засніжені дахи видаються пласкими, що типове для манери того періоду. 1970 р. В. Чегодар майже без змін повторить цю композицію в роботі «Старий Київ. Зимово казка» (іл. 3.1.21) [232].

1968 р. В. Чегодар виконав ще пейзаж «Зима», колористичну композицію якого також вибудував на співвідношенні холодних і гарячих відтінків (іл. 3.1.22). У верхній частині домінує жовтогарячі, у нижній – блакитні, синьо-зелені та фіолетові (зокрема на верхньому краї). Захоплення геометризацією в цей період проявилася

не лише у формі листя на кущах, а й у самій композиції, де навіть водні канавки вибудовано в зигзагоподібній формі.

У 1960-х рр. з'являються численні річкові пейзажі, написані на Чорторії¹ («Після грози. Чорторій», 1968; «Чорторій. Острів на Дніпрі», 1965) [22, с. 21; 24, с. 32]. Тут розташовувалася база відпочинку однієї з газет, співробітником якої був В. Чегодар. Сюди він приїжджав із родиною. Поки члени родини відпочивали, він писав пейзажі з відпочивальниками на пляжі, з видом на Десну, з маленькими затишними будиночками, про що дізнаємося з інтерв'ю П. Волошина [284].

Серед таких робіт є ціла серія пейзажів з релками («Чайки на Дніпрі», 1968; «Червоні релки», «Затока Дніпра», 1960-ті рр.)². Коли вода сходить, на поверхні ріки проступають смуги піску, утворюючи химерні малюнки. Їхні характер, форма і кольорове втілення були головними об'єктами творчого експериментування. Композиція зберігала традиційний для художника сюжет із панорамним зображенням річки та далеким горизонтом. Художник віднайшов цікавий прийом, завдяки якому зміг передати ступінчастий ритм піщаних горбиків на поверхню Десни: плавну зміну колірної гами від темних тонів (пісок на глибині ріки) до світлих (пісок на поверхні). У цій же манері виконано й деякі інші річкові пейзажі, не пов'язані безпосередньо з композицією релок («Літо на Дніпрі», 1965). У одному з кращих пейзажів «Червоні релки» автор вибудував колористичну композицію на контрастному зіставленні гарячого червоного із холодним синім, що є типовим для творчості 1960-х рр. Поверхня ріки пласка, а ділянки заповнено локальним кольором. Для динамізації водної поверхні майстер додав темно-сині горизонтальні лінії, які відтворюють рух води. Цим же кольором майстер обвів червоні ділянки, що надало їм виразності (іл. 3.1.23).

Винятковим джерелом натхнення в творчості майстра стало село Білогородка (Київська обл.), куди В. Чегодар регулярно приїжджав із 1963 р. майже чверть

¹ Урочище Чорторій розташоване на острові між Дніпром та протокою Десни.

² Релка (арх.) – піщаний горбок у мілководній річці, під час припливу заливається водою, а при відпливі води – оголяється.

століття, про що стало відомо з інтерв'ю онука [282]. Тут написано сотні робіт – пейзажів і натюрмортів. Найактивніший період творчості, пов'язаний із Білогородкою, припадає на 1970–1980-ті рр., коли майстер писав численні панорамні краєвиди з високого пагорба та мальовничі хати з пишно квітучим садком, але деякі пейзажі було створено вже в 1960-х рр. [12]. Уперше свої роботи із краєвидами Білогородки майстер почав виставляти, починаючи з 1966 р. («Ірпінські далі», «Ріка Ірпінь», 1960-ті рр.) [46; 318].

Увагу В. Чегодара привернуло самобутнє географічне розташування Білогородки на пагорбі. Побачивши вперше краєвид, який відкривався з високої точки, В. Чегодар зрозумів величезні перспективи для написання пейзажів. Свої панорамні роботи художник називав «далями», більшість із них написано з одного місця – високого білогородського пагорба. За часів Другої світової війни тут розташовувалася лінія оборони та ДОТи³ (це слово вжито у назвах кількох робіт, наприклад, «Біля старого ДОТа» [134]). І сьогодні тут збереглися окопи. Свого часу майстер написав тематичну картину від назвою «Там, де стояли на смерть» (1960-ті рр.). Загалом живописні роботи сюжетної спрямованості ніколи не були близькі В. Чегодару, який за покликанням душі тяжів до «чистих» жанрів – пейзажу або натюрморту. Цю роботу було виконано на замовлення. Сьогодні її місцезнаходження невідоме, але зберігся ряд етюдів. Судячи з них, художника цікавив широкий простір, який відкривався з висоти з далиною, перспективою, горизонтом і річкою Ірпінь. У 1960-х рр. В. Чегодар здійснив перші спроби відшукати власне художнє бачення цієї місцевості.

У Білогородці розміщено ще один унікальний історичний артефакт – земляний вал, що за часів Київської Русі оперізував дитинець міста Білгород, виконуючи оборонну функцію. На цьому узвишші В. Чегодар написав низку панорамних

³ ДОТ – довготривала оборонна точка.

білогородських пейзажів. На жаль, кращі роботи втрачено або вони зберігаються у приватних колекціях, доступу до яких ми наразі не маємо.

Зауважимо, що порівняно, наприклад, із кримськими або іншими заміськими пейзажами, роботи з Білогородкою суттєво відрізняються м'якістю колориту, спокоєм та ліричністю настрою.

Річка Ірпінь, що протікає тут, стала предметом зацікавлення майстра [46]. Показовим прикладом є полотно другої половини 1960-х рр. «Літо на р. Ірпінь» (1967, іл. 3.1.24). На передньому плані зображено плесо вузького русла ріки, що ділить нижню частину простору картини навпіл. Ріка є композиційним центром. Відображення у гладіні води неба та синьо-зелених дерев створює ефект глибини та об'єму пейзажу, без нього він би видавався пласким. Композиція будується на діагональних розв'язках, які беруть початок на передньому плані й пролягають у лівий верхній кут у далеку перспективу, в безкрай полів. Це підказує і напрям руху погляду глядача. Об'єднує земний простір рівна смуга зеленого неба. Живописна манера типова для творів 1960-х рр. Зображення сформоване за допомогою локальних кольорових плям, які обрамлено синіми ламаними контурами. Колорит стриманий. Монохромну палітру представлено різними відтінками зеленого, синього, жовтого із вкрапленнями подекуди рожевого. Як і у більшості пейзажів, В. Чегодар утримувався від зображення людей. Тут ледве помічено стафаж, що майже зливається з природою.

У 1960-х рр. також уперше з'являються пейзажі, написані в Седневі. Тут розташовувався знаменитий, майже культовий для художників того часу Будинок творчості. Сюди майстер систематично приїжджав протягом багатьох років. Його вабили архітектура («Кам'яниця в Седневі», «Лизогубівська церква», 1960-ті рр.), річкові затоки («Седнів. Біля річки Снов», 1969), рівнини та панорами («Седнівські далі», «У Седневі, перед дощем» 1960-ті рр.). Порівняно з Києвом, Кримом або Білогородкою, пейзажі Седнева нечисленні. Не часто їх майстер експонував і на виставках. Важливо, що в каталогах персональних виставок та єдиному альбомі, опублікованих за життя майстра, вміщено лише один пейзаж [22, с. 14]. Проте не можна оминати увагою цю тему з історичними пам'ятками, сільськими, степовими

та річковими пейзажами, адже вона сприяє повнішому висвітленню особливостей жанру пейзажу в творчості В. Чегодара.

За жанром «Селище Седнів» належить до ліричного красвиду з маленькими одноповерховими будинками серед густих шапок зелених дерев (іл. 3.1.25). Найвищою архітектурною домінантою горизонту є кам'яна Успенська церква. Характерні для сільського пейзажу і білі качки, що пливуть по річці Снов. Центр композиції – широка смуга будинків і дерев. Церква як архітектурна домінанта горизонту перегукується з будинками, що ховаються за густими деревами. Усі будівлі позначено світлим тоном, який виокремлює їх із темнішого середовища. Крони дерев розмежовано між собою темними контурними лініями зелених, синіх і чорних відтінків. Колорит насичений, з переважанням темних тонів. Його побудовано на контрасті темно-фіолетової річки Снов і зелено-червоного листя дерев. Відтіняє темні фарби рожево-фіолетове небо та світлі акценти будинків і річних птахів.

Серед архітектурних споруд, які цікавили майстра, – Лизогубівська Свято-Вознесенська церква 1690 р. У роботі «Лизогубівська церква» споруду змальовано до реставрації 1980-х рр., після чого її куполи змінили форму (іл. 3.1.26). Як і завжди, В. Чегодар дотримувався точності в зображенні архітектури [35, с. 120]. Типовим є і композиційне рішення: церкву на задньому плані частково затуляють гілки дерев. Вінчає простір однокупольна споруда, зміщена ліворуч. Колорит стриманий, навіть скупий. Глухі темно-рожеві фарби з домішками брунатної на куполі та окремих деревах значно затемнюють зображення. Пом'якшує палітру лише світле блакитне небо.

Неподалік цієї церкви розташовано й славнозвісну кам'яницю Лизогубів, збудовану того-таки 1690 р. Споруда також привернула увагу В. Чегодара. Зберігся аналогічний краєвид з кам'яницею, виконаний у техніці туш, перо на папері. Враховуючи ретельність проробки деталей та техніку, можна стверджувати, що рисунок призначався для публікації в газеті. Цей приклад ще раз наголошує на тому, наскільки щільно взаємодіяли між собою види образотворчого мистецтва у творчості майстра [38, с. 52–53]. Один сюжет здобував реалізацію в різних формах.

У живописному варіанті під назвою «Кам'яниця в Седневі» (іл. 3.1.27) художник ніби приховав споруду в місцевому ландшафті. На перший погляд видається, що це руїни занедбаної старовинної фортеці. Романтизованість образу підкреслюють дерева ліворуч, позбавлені листя. Майстер обрав наближений до квадрата прямокутний формат (50,5x44 см), підпорядкований як прямокутній формі башти, так і загальній побудові композиції зі спорудою в центрі. Врівноважено й колорит, який базується на контрасті темних кольорів у написанні трави й землі та світлих у блакитно-зеленому небі з рожевими хмарами. По центру – ніби між небом і землею розташовано фортецю, осяяну яскраво-жовтим сонячним світлом.

На прикладі архітектурних пейзажів Седнева ще раз виразно розкрилася тенденція звернення до історії рідного краю. З іншого боку, не оминав В. Чегодар і місцеві краєвиди, річкові види. Художник обирав пагорби або інші узвишшя для панорамного показу природи з високої точки. Водночас спостерігається активне тяжіння до сільської тематики, що відрізняє роботи цієї категорії від усіх інших.

Траплялися в 1960-х роках у біографії В. Чегодара й поодинокі відрядження, як, наприклад, поїздка до міста Рахів (Закарпатська обл.). У доробку є твори, датовані 1963 та 1969 р. Можливо, таких поїздок було декілька. Роботи із цієї серії належать до гірських, річкових і сільських пейзажів із характерними місцевими дерев'яними будинками («Рахів», 1963; «Річка Тиса», 1963; «Рахів», 1969; «Гори під Раховом», 1960-ті). Відомо, що 1964 р. свою роботу «Гуцульська хата» В. Чегодар демонстрував на виставці творів художників у Києві, а роботу «Ріка Тиса» – на Республіканській виставці 1965 р. [317]. Як зазначав О. Голубець, в період «відлиги» в українському мистецтві існувала зорієнтованість на звернення до національно забарвлених інтерпретацій [59, с. 72]. Деякою мірою вона захопила й В. Чегодара, однак не була притаманна його творчості в подальшому.

Упродовж 1960-х рр. творча уява живописця надихалася сюжетами з нічними українськими краєвидами. Більшість було написано в Гурзуфі («Гурзуф. Ніч», «Місячний вид», «Місяць над Аюдагом», «Місячна ніч»), частину – в різних куточках України, зокрема в Києві («Вечір. Мальви», «Ботанічний сад ввечері»).

Частину нічних гурзуфських робіт було інспіровано пейзажами К. Коровіна, оригінали які В. Чегодар міг там бачити. Переважно твори, що збереглися, – це невеличкі етюди. «Нічний вид» (іл. 3.1.28) і «Гурзуф. Ніч» (іл. 3.1.29) не датовано, проте наявні аналогії в композиційних схемах цих сюжетів наводять на думку про написання робіт в один період. Етюди написано дуже широкими, вільними мазками, це маленькі живописні начерки, позбавлені зайвої деталізації. Пейзажі написано з вікна кімнати. Характер образу дуже камерний, затишний. У «Нічному виді» зображено частину внутрішнього двору, невисокий паркан, кипариси та море з небом. Світло переднього плану очевидно лампове, а саме море осяяне місячним світлом. У роботі «Гурзуф. Ніч» автор обрав дещо інший ракурс. У простір потрапляє фрагмент жовтої завіси, а замість моря видніється схил гори. Тут освітлено лише передній план.

Під впливом творчості К. Коровіна створено краєвид «Місячна ніч» із видом на море 1960 р. (іл. 3.1.30). Це не нічний пейзаж, але він безпосередньо стосується цієї тематичної категорії краєвидів. Написаний він у яскравий сонячний день. Із бесіди з онуком майстра стало відомо, що в тих роках у Будинку творчості експонували оригінали робіт К. Коровіна, які В. Чегодар копіював, тому цілком вірогідно, що зазначена робота є наслідком цієї практики [284]. Характерним елементом є завіса, її К. Коровін також неодноразово використовував у своїх творах. У фокус уваги В. Чегодара потрапила частина інтер'єру, вид на море написано з тераси. З погляду колористики пейзаж становить чималий інтерес, адже художник використав насичені, звучні відтінки блакитного, синьо-зеленого та рожево-червоного, які в поєднанні створюють надзвичайну напругу.

У 1950–1960-х рр. В. Чегодар часто виїжджав на кримські пленери. У 1960-х рр. набули подальшого розвитку сюжети – марини, виноградники, гірські далі. У світлі південного сонця колорит набув насиченості. Частково про це йшлося вище у зв'язку із серією пейзажів з горою Аюдаг.

Розглянемо, як змінилися пейзажі з виноградниками порівняно з 1950-ми роками на прикладі «Виноградників» 1960-х рр. (іл. 3.1.31). Принципових змін у композиції не відбулося. Типовим ракурсом ряду робіт є рівні ряди виноградників,

лінії яких сходяться на горизонті. Вінчає та одночасно об'єднує ці прямі ряди темно-блакитна гора та небо. Додатково ритмізують простір білі вертикальні стовпчики, які рівномірно розсипано по полю. Принципових змін набули колорит і живописна манера, яка стала більш умовною, лінії – більш рублені та різкі. Колорит роботи насичений, яскравий, вибудований на контрасті теплих тонів виноградників (жовтий, червоний) і холодних – у небі та горах. Завдяки вдалому сполученню контрастних тонів В. Чегодару вдалося досягти цікавого колористичного ефекту. Його поля виноградників майже сяють, наповнюючись яскравим кримським сонцем. Насправді у написанні поля на передньому плані до теплого можна віднести лише жовтий, а всі інші частки рядів заповнені холодними тонами – світло-рожевим, синім і зеленим. Саме за рахунок посилення контрасту між світлими ділянками та темними у вигляді глибоких синіх і зелених тіней, утворено ефект сяючого, майже гарячого поля, який посилюється за рахунок великої блакитної плями вгорі (небо і гори).

Упродовж 1960-х рр. В. Чегодар не полишав працювати над морськими пейзажами. Художник уникав крайнощів – не змальовував бурю або повний штіль: навіть називаючи роботу «Шторм», не вдавався в ній до значної експресії. Н. Глушко зауважує, що в роботах цієї категорії В. Чегодар вивчав море як живий організм [54, с. 45].

Величезне значення у процесі створення пейзажів, зокрема марин, мала погода. У численних листах до дружини майстер часто скаржився на погані погодні умови, які заважали йому працювати. Художника надзвичайно цікавили бурхливі хвилі, він не любив штіль, називаючи море в такому стані «калюжею»: «Так хочеться написати море, але немає шторму і вода настільки спокійна, що немає навіть маленьких хвиль» [301] або далі: «На морі суцільний штіль – ось уже четвертий день гори весь час закриті хмарами – видно, похолоднішало в Україні. Писати стало нецікаво» [Там само].

У роботах В. Чегодара морські хвилі завжди динамічні, відрізняються тонкою грою світла й тіні, колірних поєднань. Композиція цих етюдів залишалася такою, як і у 1950-х рр. У роботі «Хвиля» (іл. 3.1.32). на більшій частині простору полотна –

море, меншу відведено вузькій смузі неба, на передньому плані – хвиля. Суттєво змінився живописний підхід до зображення водної поверхні. Зеленкуваті ділянки води на передньому плані оконтурено темно-синьою фарбою, що надає пейзажу умовності, хоча сама хвиля видається об'ємною.

Серед цікавих робіт – етюд «Море хвилюється» (іл. 3.1.33). За стилем його можна віднести до 1960-х рр., хоча роботу підписано 1977 роком. Зазначимо, що така невідповідність нерідко траплялася у творчості В. Чегодара. Майстер починав писати роботу в один період, але завершити її міг через десять або навіть двадцять років, доопрацювавши деякі незначні деталі. Іноді майстер зазначав часовий інтервал, у який створено роботу, як у київському міському пейзажі «Оперний театр у Києві» (1969–1980 рр., іл. 3.1.34) [23, с. 20; 100, с. 82]. Іноді датував лише роком завершення, як, наприклад, у річковому пейзажі «Річка Хоста», який по суті репрезентує стиль 1950-х рр., а на полотні позначено 1979 р. Можна припустити, що датування пізнішим роком було пов'язано або з необхідністю експонувати на виставці свіжу роботу, або з бажанням «поставити крапку» в питанні минулих не завершених, на думку автора, творів. Оскільки в пейзажі «Море хвилюється» панують художні принципи стилю 1960-х рр., будемо розглядати його в рамках саме цього періоду.

Композиція надзвичайно проста – три чверті картону віддано широким морським хвилям, верхню частину – смузці неба. Автор використав техніку накладання широких мазків, заповнив площини локальним тоном. Зображення доволі умовне, але водночас майстер намагався показати передній та середній плани, які відрізняються між собою різними відтінками зеленого. Хвилі, наближені до глядача, більш насичені за тоном. Проміжки, тобто грані між водними площинами, прописано темнішою фарбою.

3.2. Постімпресіоністичні експерименти в жанрі натюрморту

Аналізуючи виставки кінця 1950-х–1960-х рр., у яких В. Чегодар брав участь, констатуємо, що натюрморти майстер експонував вкрай рідко, зосередивши основну увагу на жанрі краєвиду. Упродовж десятиліття лише декілька натюрмортів було

експоновано на спільній виставці з І. Лисенком та О. Орябінським 1962 р. [106, с. 5], а також на республіканських виставках 1967 та 1968 р. у Києві [318].

Натюрморти 1960-х рр., як і твори в інших жанрах цього періоду, вже мають власну стильову однорідність, засновану на формальних принципах постімпресіонізму [39, с. 102]. Вони більш декоративні й тяжіють до площинності. Окремі ділянки об'єктів зображення, як правило, заповнено локальними кольорами, які контрастують між собою як за тоном, так і за їхньою світлотою [33, с. 71]. Порівняно з раннім періодом, у 1960-х рр. палітра значно посвітлішала, а кольори стали яснішими, чистішими, відкритішими. Також характерна тенденція до «геометризації» зображень, де кожен фрагмент об'єкта має чіткі візуальні межі, а їх оконтурено контрастною, зазвичай темнішою, синьою фарбою. Чіткий контур мають не тільки предмети, але навіть тіні. Цей прийом є одним із найважливіших і найхарактерніших у живопису В. Чегодара 1960-х рр., у наступних десятиліттях художник відійшов від нього. У тогочасних натюрмортах часто використано площинне тло, воно або однотонне, або абстрактне. Глибина простору, об'ємність предметів набувають другорядного значення, а саме зображення – більш умовне та пласке. Серед матеріалів широкого використання в цей період набув картон.

Як і в ранній період творчості, традиційним сюжетом залишилися квіти, але характерною особливістю таких натюрмортів саме у 1960-х рр. є тенденція до камерності образу [39, с. 102]. Квіти часто зображено в горщиках або у вигляді невеликих букетів у вазах. Тяжіння до камерності спостерігається навіть на рівні предметів, які використовувалися. Наприклад, замість великих ваз використано невеликі посудини – прозору склянку, малу порцелянову вазу, пляшку від молока або навіть скляну чарку. Замість великого пишного букета, який такий характерний для 1970–1980-х рр., В. Чегодар надавав перевагу декільком квіточкам на тонких стеблах або маленькому букетику («Натюрморт весни», «Конвалії», «На балконі», «Весняний букет»).

Використання саме невеликих предметів і специфіка колориту натюрмортів цього періоду було напряду пов'язано з умовами, в яких працював митець. У 1960-х рр. у його розпорядженні була маленька й темна майстерня на території

Києво-Печерської лаври. Того часу він міг працювати й у майстерні, що розміщувалася на вулиці Рейтарська в Києві: напівпідвальному, дуже тісному приміщенні, в якому також не було повноцінного доступу до денного світла [284]. Імовірно, що темний колорит ряду натюрмортів 1960-х рр. пов'язано саме із цими обставинами. Третім простором, в якому писав натюрморти В. Чегодар, була його невелика київська квартира на п'ятому поверсі. У ній була важлива для живописця перевага – наявність великого та просторого балкона. Він виходив на північний бік, що створювало гарні умови для освітлення. Значну кількість робіт написано саме тут [Там само]. Ці натюрморти гарно освітлені та загалом мають мажорний настрій. Лише згодом, у 1970-х рр., у В. Чегодара з'явилася простора та світла майстерня на вул. Перспективній, де він уже міг себе не обмежувати.

Показовою роботою є натюрморт «Троянди і кактус», де в парі з кактусом у маленькій скляній чарці стоять дві троянди на тонких стеблах. Камерним тут є не тільки предмети, а й сам розмір картону – 15х26 см (іл. 3.2.1).

Окрім цього, в зазначений період у натюрмортах з'являються й принципово нові, більш «екзотичні» сюжети, до яких художник звертався протягом усього десятиліття. Це карахоньки (декоративні гарбузи), ананаси та кактуси [106, с. 5]. До кожного з них В. Чегодар звертався систематично та створював серії робіт. Доволі часто кактуси поєднувалися з квітами в горщиках. У творчості 1960-х рр. існує ціла серія таких натюрмортів («Кактус зацвів», 1965; «Квіти у вазонах та кактус», 1968; «Домашні квіти», «Троянди і кактус», «Натюрморт із кактусом», 1960-ті рр.) [24, с. 12; 39, с. 105].

Розглянемо одну з типових робіт 1960-х років, коли новий стиль В. Чегодара вже досяг свого максимального розвитку. Роботу «Натюрморт із кактусом» майстер подарував дружині на честь їхнього срібного весілля (іл. 3.2.2).

Відповідний дарчий підпис – на звороті картону. Головними об'єктами зображення є горщики з квітами та кактусом, які вирізняються на світлому абстрактному тлі. Саме зображення наче складається з геометричних фігур, контрастних між собою як за тоном, так і за кольором. Умовні пласкі тіні, квіти,

кактус і горщики обрамлено різкими прямими темно-синіми лініями. Кожну ділянку зображення заповнено локальним кольором [39, с. 103].

Однією з найкращих робіт 1960-х рр. є картон «Після дощу» (іл. 3.2.3) [16, с. 8; 23, с. 7]. Натюрморт демонстрували на двох республіканських художніх виставках 1968 та 1970 р. [152, с. 72; 318]. Роботу написано на балконі квартири В. Чегодара на вул. Велика Підвальна в Києві (нині Ярославів Вал). Це видно по тінях від ажурних чавунних ґрат балкона [281]. Художник вималював тіні так, що вони стали невіддільним повноцінним декоративним елементом композиції. У цій роботі тіні різноколірні, мають власний ритм. Як і в попередньому прикладі, композиційним задумом роботи є поєднання кактуса з двома горщиками квітів. У побудові композиції майстер вдало використав вертикальну спрямованість високих квіткових стебел, які підкреслюють сам формат картону, та низького горщика з кактусом, досягаючи в такий спосіб врівноваженості цілого. В. Чегодар розмістив квіти на темному тлі, чим тільки посилив звучність їхніх червоно-рожевих фарб. Характерно, що навіть абстрактне тло, наче мозаїка, має геометризований візерунок, який складається з прямокутних вертикальних мазків [39, с. 103].

Тяжіння до декоративності та орнаментальності зображення, типове для творчості В. Чегодара 1960-х років. Прикметною подробицею є й те, що в роботі самі ґрати, тінь від яких видніється в нижній частині композиції, виконано у дусі сецесії [281]. Зауважимо, що в Києві біля будинку художника розташовано цілий ряд будівель у цьому стилі [241, с. 188–195].

У 1960-х рр. виконано натюрморти із зображенням пишних квітів у вазах, зазвичай троянд. Такі, більш святкові, образи стануть чи не головним сюжетом творчості 1970–1980-х рр. [39, с. 104] Зразком може слугувати робота «Білі троянди» (іл. 3.2.4). Подробиці про історію створення твору розповів онук В. Чегодара [284]. Насправді тло не є абстрактним. Троянди написано на тлі шуби дружини художника, Ніни Василівни. Цей натюрморт провисів усе дитинство над ліжком Петра.

Композиція натюрморту доволі проста. У центрі розташовано кришталеву вазу з квітами. Увагу в роботі привертає саме колористичне рішення, яке

вибудовано на контрасті темного тла та світлих квітів, а також контрасті глибокого, майже заворожуючого темно-синього та світлих відтінків квітів – рожево-помаранчевого, жовто-блакитного. Художник використав такі фарби, як ультрамарин, веридонову зелену, сині кобальти. Пелюстки троянд традиційно для цього періоду підкреслено контрастними різкими лініями, які надають зображенню певної графічності. Кришталева ваза наче складена з темно-синіх і зелених геометризаних елементів, які мають чіткі грані та власну різьблену структуру. В. Чегодар активно прописав рефлекси від троянд на вазі та стільниці. Глибина простору дає відображення вази на полірованій поверхні стола.

Іншою особливістю натюрмортів саме 1960-х рр. є поєднання у композиції різнопланових предметів – квітів, декоративного посуду, побутових предметів, драперії тощо [39, с. 103]. У «Ювілейному натюрморті», виконаному 1968 р., майстер розмістив у одному просторі пишні квіти в кошику, коробку цукерок, рушник, декоративну чашку та паперову парасольку (іл. 3.2.5). У цій роботі В. Чегодар апелював модерну, що проявилось як у доборі предметів, так і в самій живописній манері. Серед предметів є декоративна чашка ручної роботи із жіночим обличчям, яку, до речі, неодноразово використовував художник у натюрмортах, але лише в 1960-х роках («Святковий натюрморт», «Порцеляна» тощо)⁴. Художник додав у композицію й рожеву паперову японську парасольку, виготовлену на початку ХХ ст. [284]. І зрештою, крім залучення різнопланових предметів, сам стиль натюрмарту з його вираженою декоративністю і тяжінням до площинності, орнаменталізованим тлом свідчать про тяжіння до сецесії. В цьому сенсі можна провести паралелі із натюрмортами О. Новаківського [118].

У колористичній композиції переважає блакитний колір, який доповнюють вкраплення рожевих і жовтих фарб. Якщо в нижній частині натюрмарту строкате рядно ще має натяки на об'ємність за рахунок прописаних тіней, то вже у правій верхній частині воно стає повністю пласким. Рослинний орнамент заповнює собою

⁴ Кухоль «Молоко» виготовлено на Ленінградському порцеляновому заводі (ЛПЗ), автор моделі Н.Я. Данько (1892–1942), автор розпису А.В. Вороб'євський (1906–1992).

ввесь простір тла, його забагато, але орнаментальне перевантаження в роботі є, безперечно, свідомо застосованим прийомом.

Вивчаючи досвід постімпресіоністів, зокрема, твори В. ван Гога, В. Чегодар робив позначки у книзі Дж. Ревалда, наприклад до фрагмента: «Сам Вінсент повідомляв братові, що працює головним чином контрастами допоміжних кольорів і пише, наприклад, помаранчеві тигрові лілеї на синьому тлі, букет пурпурових жоржин на жовтому тлі, або червоні гладіолуси в синій вазі на жовтому тлі» [274, с. 27]. Ці прийоми майстер утілює у ряді натюрмортів 1960-х рр., специфічною особливістю яких стало використання тла, яке в композиціях виконує важливу декоративну функцію [39, с. 103]. Можна виокремити декілька типів таких робіт. До першого входять натюрморти, у яких тлом слугує однотонна площина або ж таке тло утворене з великих однотонних ділянок, які різко контрастують із головним об'єктом зображення («Троянди», «Овочі», «Домашні квіти», «Натюрморт з кактусом», «Кактус зацвів» та ін.) [24, с. 12; 39, с. 103].

1966 р. виконано натюрморт під назвою «Любій Ніночці». Пишні червоні квіти розміщено на яскраво-жовтому тлі (іл. 3.2.6). Поверхня, на якій стоїть ваза, – це темно-жовта й зелена смуги, а умовна тінь трапецієподібної форми. Тло утворює контраст до кожного кольору головного об'єкта – до червоно-рожевих квітів, до зеленого листя і помаранчево-синьої вази. Контрасти кольорів настільки напружені, що це дає підстави говорити про втілення живописних принципів фовізму. Межі вази та квітів підкреслено контуром, який на жовтому тлі робить їх надзвичайно виразними.

Протягом 1960–1970-х рр. В. Чегодар активно цікавився художнім досвідом А. Матісса – одного із засновників фовізму. Відомо, що в його домашній бібліотеці було декілька іноземних альбомів з кольоровими репродукціями французького майстра [255; 272]. Не залишилося поза увагою В.Чегодара і російськомовне видання М. Алпатова 1969 р., в якому він майже на кожній сторінці залишав підкреслення та примітки, які стосувалися не тільки колористики, композиції, живопису, але і розуміння творчого процесу.

Ще однією подібною роботою є натюрморт «Квіти в синій вазі» (іл. 3.2.7). Невеликий букетик різних квітів розміщено на жовтому абстрактному тлі. У натюрморті повністю відсутні тіні, що робить зображення плоским. Яскравий контраст утворено між жовтим тлом і насичено-синім кольором кобальтової скляної вази. Композиція, побудована за принципом перевернутого трикутника, має цілісний і органічний вигляд.

Іншим типом є орнаментоване площинне абстрактне тло, що нагадує візерунчастий килим [54, с. 45]. До таких зразків і належить «Святковий натюрморт», розглянутий вище. Ще одним твором, який втілює ідею декоративності В. Чегодара, є «Осінній натюрморт» (іл. 3.2.8). Композицію в ньому поділено на три частини, де в центральній вміщено овочі та фрукти, а у верхній і нижній – різні візерунчасті поверхні, кожна з яких із власним орнаментом. Верхня частина композиції має візерунок із гострими елементами, нижня, мозаїчна, складається з горизонтальних прямокутників, що нагадують килим. Форми овочів тяжіють до геометричності, їхню округлість замінюють багатогранники, які оконтурені ультрамарином. Тіні умовні, майже відсутні. Зазначимо, що вохристий колір тла не є характерним для творчості В. Чегодара. Його він обирав не часто.

Схожі принципи можна віднайти й у натюрморті «Квіти і яблука», де тлом для квітів у горщику була декоративна тканина із геометризованим орнаментом (іл. 3.2.9).

Часто трапляються роботи, в яких абстрактне тло виконувалося дрібними вертикальними мазками, що є проявом графічного мислення в рамках цього стилю («Чайні троянди», «Після дощу», «Квіти у вазонах та кактус») [23, с. 7]. Подібні мазки також виконують декоративну функцію. У вище згаданій роботі «Натюрморті з кактусом» і квіти, і саме тло перетворюються на яскравий килим, в якому головний об'єкт виокремлено темними контурами. У цьому натюрморті В. Чегодар використав контрастні пари кольорів: синій – вохристий, червоний – зелений. У деяких натюрмортах мазки тла плавно переходять від світлого відтінку до темного: верхня частина темна, а нижня – світла («Чайні троянди», «Квіти у вазонах і кактус»).

У 1960-х рр. переважали натюрморти в інтер'єрах, але водночас в цей період спостерігалось прагнення до створення робіт на відкритому повітрі. Повною мірою це реалізувалось лише в 1970-х рр. [39, с. 104]. У 1960-х деякі натюрморти написано на балконі, але, як правило, навколишнє середовище за вікном приховане від очей глядача. Зв'язок із зовнішнім, екстер'єрним простором зберігається лише завдяки сонячному світлу, що падає на предмети. У вже згаданому натюрморті «Троянди і кактус», окрім умовної світлої смуги, яка, імовірно, є зображенням сонячних променів, про навколишнє середовище нічого не відомо, місце розташування кактуса і троянд приховане.

Винятком із цього правила є робота кінця 1960-х – початку 1970-х рр. «Кактуси на вікні» (іл. 3.2.10). У ній відбулося об'єднання двох жанрів – натюрмарту та пейзажу. Два кактуси в горщиках зображено на підвіконні київської квартири В. Чегодара на вул. Велика Підвальна. Це рідкісний випадок, що художник «відкриває» вуличний простір із дахами сусідніх будинків. Головними об'єктами зображення були саме кактуси, міський пейзаж відігравав роль тла. Цей натюрморт написано в інтер'єрі, але тенденцію до розширення простору вже проявлено. Колорит стриманий, його побудовано на контрасті блакитного кольору снігу та темно-вохристого в горщиках. Наприкінці 1960-х рр. В. Чегодар потроху відійшов від підкреслено графічної манери. Контури об'єктів пом'якшилися, зникла і площинність [39, с. 104].

Лише у період 1960-х рр. спостерігаються композиції з тваринами – раками, рибами, дичиною. В. Чегодар писав цілі серії таких робіт. У приватній колекції його онука залишилося тільки декілька зразків. Річкову рибу «постачав» художнику зять, Олексій Волошин, який власноруч виловлював її або на Чорторії, або на Дніпрі, та сушив [284]. Роботу «Лящі» написано в середині 1960-х рр. Окрім аналізу стилістичних особливостей, додатковим джерелом інформації для часової атрибуції слугує штамп із роком виробництва картону – 1965 р. (іл. 3.2.11). Напруженість колориту базується на використанні протилежних тонів – гарячого жовто-помаранчевого та холодного блакитного. Площинне, майже однотонне тло, умовні тіні, оконтурення добре вписується у стилістику натюрмортів означеного періоду.

«Натюрморт із раками» можна датувати початком 1960-х рр., адже ще наявні тривимірність зображення, об'ємність предметів і глибина (іл. 3.2.12). Жовта чашка часто фігурує в натюрмортах В. Чегодара саме в 1960-х рр. Її насичене забарвлення містило в собі потенціал для створення колористичної напруги в композиції. У аналізованому випадку жовтий поєднано із двома іншими основними кольорами – червоним і синім.

Звісно, в 1960-х роках були й інші роботи, які не піддаються чіткій класифікації. Проте, виокремивши найхарактерніші, типові твори цього періоду, можна зауважити сформовані ознаки нового стилю В. Чегодара [39, с. 103] .

Висновки до розділу 3

У розділі «Постімпресіоністичні тенденції в живописі В. Чегодара кінця 1950-х – кінця 1960-х років» проаналізовано та теоретично осмислено період зрілої творчості художника, що сформувався під впливом мистецького досвіду французьких постімпресіоністів. Як засвідчило актуальне опрацювання живописного доробку В. Чегодара, здійснене у 2018–2025 роках, засади формально-декоративної експресії найповніше реалізувалися в жанрах пейзажу та натюрморту. Звернення до формально-символічної образності постімпресіонізму актуалізувалося у творчій практиці митця під впливом соціокультурної лібералізації періоду хрущовської «відлиги» (1953–1964).

Систематизація емпіричного матеріалу з приватної колекції П. Волошина засвідчила, що в означений період В. Чегодар свідомо відмовився від ахроматичної палітри академічного живопису. Аналіз етюдної спадщини художника довів, що митець цілеспрямовано працював над формуванням індивідуальної живописної манери, спираючись на візуальні образи паризьких постімпресіоністів і експериментальні практики французьких фовістів, які становили історико-естетичне продовження постімпресіоністичного символізму.

З біографії митця відомо, що за життя В. Чегодар не мав змоги бачити оригінальні твори французьких художників і вивчав їхні роботи через ілюстровані іноземні видання, наявні в його особистій бібліотеці. Сучасне дослідження

бібліотеки майстра, проведене 2022 року, показало, що на сторінках іноземних каталогів та альбомів було зроблено олівцеві позначки та коментарі, що свідчать про активну роботу В. Чегодара з мистецьким досвідом ар-нуво та його зацікавленість традиціями західноєвропейського мистецтва модерну кінця XIX – початку XX століття.

З метою ознайомлення з оригінальними творами В. ван Гога, П. Боннара та А. Матісса, на творчість яких орієнтувався В. Чегодар, у 2023–2024 роках було здійснено дві творчі експедиції до провідних європейських музеїв: у Париж (Музей Оранжері, д'Орсе, Музей Мармоттан-Моне) і Відень (галерея Бельведер). На підставі отриманих результатів (фотофіксації та документування) після повернення в Україну було проведено порівняльний аналіз живописних творів французьких постімпресіоністів і постімпресіоністичних образів В. Чегодара. Систематизація постімпресіоністичних пошуків у жанрі пейзажу дозволила виокремити в тематичному репертуарі наступні сюжети: міські панорами та камерні краєвиди Києва, річкові пейзажі урочища Чортовий, перспективи села Білогородка, ліричні краєвиди Седнева, гірські ландшафти та марини Криму. До категорії київських краєвидів увійшли сюжети з історичними архітектурними пам'ятками, такими як Софія Київська, Георгіївська церква Видубицького монастиря, храм Свято-Троїцького Іонинського монастиря в Київському ботанічному саду. Визначено, що в категорії постімпресіоністичних етюдів, створених у селі Білогородка, переважають сюжети з панорамами селища та етюди з видами на річку Ірпінь. Вивчення творів, написаних під час седнівських пленерів, показало, що художник найчастіше звертався до архітектурних видів (Седнівська кам'яниця, Лизогубівська Свято-Воскресенська церква, Успенська церква) і сюжетів із сільськими та річковими ландшафтами. Дослідження кримських образів виявило, що серед цих постімпресіоністичних творів переважають сюжети з виноградниками, гірські краєвиди із зображенням гори Аюдаг і образи моря.

Унаслідок дослідження живописних поверхонь постімпресіоністичних краєвидів періоду зрілої творчості В. Чегодара (кінця 1950-х–1960-х років) виокремлено основні образотворчі засоби: збагачення та розширення живописної

палітри чистими насиченими відтінками; заповнення великих ділянок живописної поверхні локальним кольором; використання незафарбованих ділянок, які стали невіддільними елементами композиції; виконання підготовчого рисунка пензлем.

Систематизація постімпресіоністичних пошуків В. Чегодара в жанрі натюрморту виявила, що в цей період художник відмовився від класичної академічної композиції, надаючи перевагу нестандартним ракурсам і діагональним розв'язкам. Це зокрема: а) погляд згори вниз або під різними кутами зору, що відсилає до лексики сезаннізму; б) силуетне змалювання предметів у контражурі на нейтральному «порожньому» тлі — цей прийом запозичено європейським мистецтвом модерну під впливом японських гравюр укійо-е та адаптовано у творчості В. ван Гога і численних послідовників паризького постімпресіонізму, зокрема польських новаторів «Молодої Польщі»; в) змалювання сюжетної домінанти без навколишнього середовища, що також було запозичене з японської гравюри укійо-е та застосовувалося фундаторами паризького ар-нуво.

Ці прийоми поширились і на українських adeptів постімпресіонізму, таких як А. Маневич, О. Новаківський, І. Северин, М. Бурачек, А. Ерделі, О. Мурашко, Ф. Кричевський, а також під час їхнього навчання в європейських мистецьких закладах чи під час мистецьких стажувань. Зокрема, застосування композиційного «кадрування» деталі — «*pars pro toto*», характерне для постімпресіоністичного досвіду ар-нуво, спостерігаємо у численних творах В. ван Гога, до прикладу, гілку квітучого мигдалю, а також у практиці українських постімпресіоністів, зокрема І. Северина та М. Бурачека, які перейняли цей прийом під час навчання в Краківській академії мистецтв. Дослідниця українсько-польських мистецьких взаємовідносин першої третини ХХ ст. Ольга Денисюк зауважує, що завдяки тісному контакту з європейськими художніми традиціями, інспірації паризького мистецького середовища через філію КАМ у Парижі, українські студенти мали змогу долучатися до нових художніх напрямів і течій [64, с. 128; 65, с. 105].

У натюрмортах окресленого періоду також спостерігається схильність до декоративності. Часто тло містить геометричний орнамент. Цінним є виявлення зв'язку між творчістю В. Чегодара та роботами І. Машкова 1910–1920-х років,

одного з представників цього напрямку, натюрморти якого були для Чегодара джерелом натхнення у 1950–1960-х роках. Серед популярних сюжетів 1960-х років — як звичайні об’єкти, такі як овочі, кухонне начиння, так і більш екзотичні, як кактуси, карахоньки та ананаси. Не оминув Чегодар і зображення тварин: сушеної риби, раків чи дичини. Квіти часто зображено не лише зрізані у вазах, а й живі у вазонах. Типовим є використання невеликих за розміром предметів, що надавало роботам камерного характеру. Більшість робіт цього періоду було виконано в інтер’єрах, але вже помітна тенденція до виходу за межі внутрішнього простору, що повною мірою проявиться у 1970-х роках.

Проаналізовані у третьому розділі живописні твори «Осіннє клювання» (1968), «Георгіївська церква» (1960-ті рр.), «Київ. Софійський собор» (1960-ті рр.), «Київ будується» (1967), «Київ росте» (1967), «Останній промінь» (1960-ті рр.), «Урожай вишень» (1966), «Київські луки» (1965), «Виноградники» (1960-ті), «Літо на р. Ірпін» (1967), «Натюрморт: Любій Ніночці» (1966), «Натюрморт із кактусом» (1966), «Після дощу» (1966), «Ювілейний натюрморт» (1968), «Осінній натюрморт» (1960-ті рр.) є взірцями українського постімпресіонізму в образотворчому мистецтві України другої половини XX століття, що засвідчують належність української образотворчої традиції до загальноєвропейської мистецької культури.

РОЗДІЛ 4

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ІМПРОВІЗАЦІЇ 1970–1980-Х

4.1. Інтерпретація імпресіонізму в жанрі краєвиду

Роботи 1970–1980-х рр. відрізняються від творів попереднього десятиліття та й від усього, що робив В. Чегодар раніше. Враховуючи стилістичну близькість робіт двох останніх десятиліть, доречно об'єднати їх в один період. Уже на початку 1970-х рр. спостерігаємо тенденцію відходу від декоративності, графічності, площинності й умовності зображень (хоча у деяких роботах ці риси зберігаються) на користь імпресіоністичних пошуків. На думку О. Жбанкової, попри сувору заборону радянської влади у першій половині ХХ ст. цього «формалістичного» методу імпресіонізм проник і на українські терени, хоча й із значним запізненням [66, с. 15–16]. У своїх імпресіоністичних пошуках В. Чегодар прокладав власний шлях, що втілювалося в численних краєвидах с. Білогородки та натюрмортах, написаних просто неба.

Вже у 1970-х рр. В. Чегодар розпочав застосовувати палітру імпресіоністів. Для цього майстер використовував ящик із комірками для тридцяти або сорока напівтонів, які готував заздалегідь перед написанням нової роботи (іл. 4.1.1; 4.1.2). Палітрою він також користувався, але вона виконувала радше допоміжну функцію. Підготовлені напівтони давали можливість працювати швидко. Готову фарбу майстер вбивав у живописну поверхню пензлем, що не давало можливості фарбам змішуватися між собою. Так, на одному квадратному дециметрі живопису В. Чегодара можна розгледіти надзвичайну кількість відтінків, водночас колір залишався чистим. Протилежний ефект, коли фарби перемішувалися і утворювали незрозумілу кольорову кашу, майстер називав «фузою» і намагався всіма способами уникати цього. Цей метод майстер беріг, не ділився ним ні з ким і завжди закривав ящик-палітру від чужих очей [284]. Його В. Чегодар відкрив лише для свого онука, можливо, сподіваючись, що той продовжить його живописні традиції [34, с. 25–26].

Назвемо основні фарби, якими користувався В. Чегодар. В його палітру входили странціанова жовта, кобальт жовтий світлий, кобальт жовтий середній,

охра світла, охра золотиста, сієна світла, сієна натуральна, капут мортуум, англійська червона, кадмій жовтий темний, кадмій помаранчевий, кадмій червоний світлий, кадмій червоний темний, кармін, крапак, болгарська рожева (югославська), кобальт фіолетовий світлий, кобальт фіолетовий, темний, югославська фіолетова, ультрамарин, кобальт синій темний, кобальт синій спектральний, кобальт світлий синій, кобальт синьо-зелений, кобальт зелено-синій, кобальт зелений темний, кобальт зелений світлий, хром кобальт. У центрі палітри знаходилося два витиснуті тюбики цинкових білил. Титановими білилами майстер не користувався, адже з часом вони чорніли. Білила розводив розчинником №2 (уайт-спіритом).

У галузі колориту В. Чегодар зберігав насиченість та інтенсивність тонів, однак майстер віднайшов складніші живописні рішення. Наприклад, унікав розміщення поруч великих контрастних кольорових ділянок, плям. Палітра значно збагатилася новими відтінками, які на полотні «взаємопроникають», утворюючи складну гру кольорів. У цілому живопис став більш пастозним. Можна сказати, що від радикальних і незвичних прийомів 1960-х рр. В. Чегодар рухався до більшої вишуканості живописної манери [33, с. 71].

Протягом 1970-х рр. майстер звертався до більш пастозного живопису, а в деяких роботах середини 1970-х років можна навіть помітити, що фарбу буквально витиснено з тюбика на поверхню. Характерною ознакою живопису цього періоду є заповнення фарбою всієї поверхні полотна або картону без пропусків. Технологія живопису 1970-х рр. була такою: підготовчий рисунок художник виконував пензлем, спочатку в техніці гризайль, користуючись ультрамариновою фарбою або крапаксом (1970-ті роки), а згодом, ближче до 1980-х років – югославською загребською рожево-червоною. Таким чином, від кольору підготовчого рисунку залежав і загальний колористичний ефект. Поверх нього художник наносив ще один рідкий шар фарби. Після цього вже був зрозумілий загальний тональний план, які частини писати глибше, які світліше або темніше.

Вивчати досвід імпресіоністів В. Чегодар міг декількома шляхами: звертаючись до творів українських майстрів, які всотали європейський досвід,

навчаючись за кордоном ще на початку ХХ ст. [3; 80; 133], або через іноземну літературу. Частина кольорових альбомів протягом 1970–1980-х рр. потрапляла до рук В. Чегодара або через друзів (наприклад, М. Глуценка), або через букіністичні книгарні. В. Чегодара цікавив не тільки французький варіант імпресіонізму у творчості А. Сіслея, Е. Мане, А. Ренуара, Е. Дега [257; 260; 271; 277], але й словенський, принципи якого втілювалися у роботах М. Штернена, М. Ями, Р. Якопича, І. Грохарпольського [278], польський – через творість Ю. Панкевича [266]. 1971 р. в Москві вийшов російськомовний переклад листів та спогадів сучасників Е. Дега, яку В. Чегодар не просто читав, але й робив замітки на кожній сторінки (аналогічно до видання, присвяченого В. ван Гогу), відносно композиції, колориту, техніки тощо.

Що стосується тематичного аспекту, то впродовж 1970–1980-х рр. В. Чегодар розвивав переважно сюжети, до яких звертався в попередніх періодах. Це, наприклад, київські міські пейзажі із зображенням Софії Київської, квітучого Ботанічного саду, історичних пам'яток, знакових будівель і громадських споруд, в Криму – виноградники, море, гірські краєвиди, в Седневі – панорами та річкові пейзажі тощо [35, с. 117; 37, с. 135]. Водночас після появи в житті майстра села Білогородка створено й цілий ряд нових, дуже характерних для творчості В. Чегодара пейзажів із ірпінськими далями, а також весняним цвітінням дерев на тлі невеликих сільських будинків [24, с. 4]. Збагатив своє тематичне меню майстер й деякими новими сюжетами – створив серію з Києво-Печерською лаврою, Андріївським узвозом і церквою, кримським «Артеком» тощо.

Протягом 1970-х рр. виставкова діяльність В. Чегодара стала ще інтенсивнішою, ніж у попередньому десятилітті. Майстер не пропускає жодного масштабного заходу [5; 15; 17; 18; 47; 51; 53; 62; 70; 71; 74; 77; 78; 104; 107; 117; 134; 140; 148; 198; 210; 212; 248], до яких також було видруковано каталоги [142; 152–155].

Упродовж 1970–1980-х рр. В. Чегодар виконав ряд робіт із зображенням Києво-Печерської лаври [22, с. 7; 23, с. 13; 24, с. 26, 31; 236, с. 5, 6, 8, 14, 15]. Як правило, майстер обирав одну із численних споруд лаврського архітектурного

комплексу і зосереджував увагу на ній. Так з'явилися роботи із Хрестовоздвиженською, Різдвобогородицькою церквами, церквою Живоносного джерела, дзвіницями на Ближніх і Дальніх печерах тощо. На території лаври у 1960–1970-х рр. розташовувалася художня майстерня В. Чегодара, що створювало сприятливі умови для творчого дослідження комплексу. У 1980-х рр. художник отримав майстерню в іншому районі Києва, однак інтерес до зазначеної тематики не згас.

У подібних пейзажах відсутні монументальність і пафос, незалежно від розмірів архітектурного об'єкта вони видаються камерними, ліричними. Для композиції багатьох робіт характерно розтушування споруди на дальньому плані, на передньому ж плані – завжди засніжена дорога, дерева або квітучі кущі. Таким чином, глядач сприймає архітектурні форми через навколишній простір. Пора року та стан природи суттєво впливають на характер образу. Зимові пейзажі спокійні та дещо похмурі, весняні – сповнені святкової радості, осінні – ліричні та сентиментальні. На нашу думку, однією з причин саме такого komponування була мета майстра приховати хрести, які були небажаним явищем у країні рад [282]. Часто вони зливалися з гілками дерев, а в ряді випадків майстер просто обрізав верхівки бань, які не потрапляють у простір картини («Зима в лаврі», «Нижня лавра»).

У 1970-х рр. В. Чегодар часто приділяв увагу зимовим лаврським пейзажам. Майстра цікавила проблема написання снігу з його специфічними фактурними та колористичними властивостями, а саме: як зобразити на ньому відбитки, сліди від людських кроків, нерівність поверхні, рефлекси від навколишніх предметів [236, с. 5, 6, 15]. Засніжена поверхня в його пейзажах ніколи не була рівною, гладенькою. Писати сніг було так само непросто і захопливо, як і морські хвилі.

Характерною роботою є «Зимова лавра» (іл. 4.1.3) [236, с. 15]. Дзвіниця відіграє роль домінанти композиції, Різдвобогородицька церква доповнює її. Архітектурний ансамбль посунуто в глибину композиційного простору, до нього веде широка дорога з відбитками коліс авто. Ці смуги скеровують напрям погляду та ведуть до головного об'єкта. По обидва боки від дороги розміщено дерева, які

обрамлюють дзвіницю. Задля того, щоб оживити їх, адже на деревах листя взимку вже відсутнє, заповнити цю пустку та збагатити пейзаж колористично, В. Чегодар нерідко прописував умовне листя декількома вільними мазками. У цьому випадку листя забарвлене в червоний. Майстер вибудував колористичну композицію, гармонійно та збалансовано розподіливши тони по всій поверхні. Головний контраст засновано на зіставленні жовтогарячого та холодного блакитно-зеленого. Водночас створено плавний перехід від помаранчевих стін через червоне листя до рожево-фіолетового неба. Цей колористичний акорд розташовано у верхній частині композиції. Йому протистоїть інший, утворений поєднанням зелено-блакитних тонів, який перегукується із блакитними тінями на дзвіниці та зеленим кольором на банях. У написанні дороги, неба, листя мазки взаємопроникають, що відрізняє живописну манеру від робіт попереднього десятиліття [33, с. 71].

Ці архітектурні споруди зображено й у іншому пейзажі «Київ. Весна в Лаврі», але зовсім в іншій настроєвій тональності (іл. 4.1.4) [236, с. 8]. В. Чегодар буквально перекрив передній план квітучими деревами, які заповнили більшу частину простору. Це – один із його типових прийомів. Дзвіниця із церквою, розташовані на пагорбі, сприймаються радше як тло, а от квіти – як композиційний центр. Хрестів майже не видно. Тут відчутне тяжіння до манери живопису 1960-х рр. з її підкреслено гострими лініями та тенденцією до площинності, але наявний складніший процес взаємодії фарб, які змішано на полотні, відмова від локальних плям.

У 1970-х рр. у живописі В. Чегодара поширився дуже характерний мазок у написанні осіннього або зимового листя. Так, у роботі «Київ. Лавра. Ближні печери» 1974 р. саме такі енергійні мазки облямовують будівлю Хрестовоздвиженської церкви зусібіч. З одного боку, листя не перекриває головний об'єкт композиції, а з іншого – створює відповідний осінньо-ліричний настрій (іл. 4.1.5).

Однією з найкращих робіт із лаврської серії є «Осінь у Нижній лаврі» (1979, іл. 4.1.6) [23, с. 13]. Відповідно до вже розроблених власних композиційних принципів, В. Чегодар відсунув собор у глибину, закривши його густими гілками високих дерев на передньому плані. Фактично саме ці дерева, а не архітектура,

сприймаються як головний живописний об'єкт. (Подібне спостерігаємо й у попередньому весняному пейзажі). Хрестовоздвиженську церкву зображено в оточенні природи: на тлі неба, написаного фіолетово-рожевими плямами, та закритою деревами, написаними різнокольоровими мазками, серед яких переважають жовтогарячі. Усе це створює ефект розчинення, поглинання архітектури навколишнім природним середовищем. Художник обрав вертикальний формат і вибудував композицію в такий спосіб, що лінії гілок дерев, переходячи в гострі верхівки хрестів, ще більше акцентують це вертикальне спрямування. У колориті осіннього пейзажу переважають теплі, майже гарячі тони – жовті, помаранчеві, приглушені червоно-коричневі, що перемішуються з різними відтінками теплого та холодного зеленого, з фіолетовими та синіми стовбурами дерев [35, с. 120].

Важливим епізодом біографії останніх років життя В. Чегодара була виставка, присвячена 1000-літтю хрещення Київської Русі в 1988 р., у якій він узяв участь [286]. Фактично вона стала його неофіційною персональною виставкою, де експоновано картини лише з храмовою архітектурою. У православному християнському світі це святкування було подією століття, що мала, зокрема, важливі геополітичні наслідки. Виставкові заходи були лише частиною цілої низки святкувань, а проходили вони в чотирьох містах – Києві, Одесі, Москві й Ленінграді. В. Чегодара запросили взяти участь у київському заході. Як розповів у інтерв'ю отець Олександр (протоієрей Олександр Генераленко, тогочасний настоятель Свято-Воскресенського храму с. Зазим'є Київської обл.), який виступив у ролі організатора київської виставки, тоді було неможливо знайти іншого такого живописця. На виставці репрезентували приблизно сто робіт В. Чегодара [286].

Багато уваги майстер присвятив пейзажам з Андріївським узвозом і церквою («Андріївська церква», 1970; «Київ. Останні промені», 1976; «Київ. Вид на район Поділ», 1970-і рр.) [86, с. 1; 235, с. 12; 236, с. 10]. Цей сюжет майстер почав розробляти ще в 1960-х рр., але не полишив і в наступних десятиліттях [35, с. 123]. Робота «Київ. Останні промені» (іл. 4.1.7) із зображенням Андріївського узвозу належать до типового чегодарівського пейзажу із видом на місто з високої точки.

Характерною композиційною схемою таких робіт є наявність високого пагорба з Андріївською церквою та навколишньою архітектурою, кручею та панорамним видом на київський Поділ. Таким чином, виникає динамічна діагональ, яка об'єднує всі елементи в логічну, послідовну низхідну структуру. У пейзажі «Київ. Останні промені» у фокус уваги потрапляє й гостра верхівка Замку Річарда, яка вторить вертикалям Андріївської церкви. Найвиразнішими об'єктами в ньому є архітектура та трапецієподібний пагорб з його кутастими лініями, тональними переходами та глибокими тінями. Робота з колористичного погляду доволі спокійна, майстер використав світлоповітряну перспективу.

У доробку В. Чегодара є серія київських пейзажів із краєвидом на правий берег міста через Дніпро, які стали характерними для його творчості. Митець розпочав працю над дніпровськими видами ще у 1960-х рр. («Київський річковий вокзал», 1965), але подібні роботи створював і в 1970-х, і в 1980-х рр. Усі написано на Трухановому острові. Особливістю композицій є розміщення затоплених повінню дерев на передньому плані, без зображення ближнього берега, як, наприклад, у роботі «Весна на Дніпрі» (1977, іл. 4.1.8). Таким чином, пейзаж перед глядачем наче виривається з води. У центральній частині – широка водна смуга, на дальньому плані – панорама із видом пагорба правого берега Києва, де домінантою слугують або дзвіниця Києво-Печерської лаври, або верхівка Андріївської церкви («Весна на Дніпрі», 1977; «За Дніпром. Весняний розлив», 1987).

В краєвиді «Весна на Дніпрі» виразно проявилися живописні прийоми А. Сіслея (1830–1903). Загадаймо його роботи «Баржі каналу Сент-Мартін» (1870), де водня поверхня каналу написана дрібними зеленими мазками різних відтінків, а в написанні неба вони змінюються, стають більш хаотичними і широкими, не такими пастозними [257, с. 16–17]. Цей же прийом застосовує і В. Чегодар. Невеликими різнокольоровими горизонтальними мазками написана вода, за рахунок чого поверхня набуває динамічного руху, а в написанні гори та неба мазки стають горизонтальними.

Дерева у воді – один із типових чегодарівських сюжетів, який він опрацьовував і раніше [106, с. 6]. До будівництва в середині 1960-х рр. київської

дамби береги регулярно затоплювалися через розлив Дніпра. У 1970-х рр. вода також виходила з берегів, хоча не так широко. Це й стало приводом для появи численних річкових пейзажів саме такого типу, де В. Чегодару вдалося органічно поєднати природу і місто (іл. Б. 8) [319]. Дереву у воді, як правило, відсунуті на край композиції, вони виконують важливу композиційну функцію у побудові переднього плану [24, с. 8; 236, с. 13].

У 1970-х рр. В. Чегодар не полишав пошуків в живопису, продовжуючи експериментувати. Так з'явилися твори, написані в манері, найбільш близькій французькому варіанту імпресіонізму. Такою є картина «Золотий вечір» (іл. 4.1.9). В. Чегодар цінував її, вважав вдалою. Її опубліковано в одному з його каталогів [24, с. 11]. Зберігся й живописний ескіз. Пейзаж за манерою виконання значно відрізнявся від інших чегодарівських робіт. Майстер обрав простий, але виразний сюжет з видом на міст через Русанівський канал і панорамою вечірнього Києва із дзвіницею Києво-Печерської лаври. Композицію вибудовано на поєднанні строгих горизонтальних і заокруглених ліній. Цей контраст повторено й у малих формах у горизонті – круг Сонця гармонійно доповнює вертикаль дзвіниці. У світлому колориті переважає жовтогарячий. Живописна манера роботи дуже тонка та вишукана. Тонкі мазки взаємопроникають, утворюючи специфічну імпресіоністичну вібрацію поверхні. Усі тони активно взаємодіють між собою, утворюючи ефект візуальної «диски» за рахунок розмивання контурів об'єктів. Так, зеленкуваті відтінки, якими прописано умовні тіні на воді, проникають у хмари, рожево-помаранчевий відображається у воді, створюючи загальну гармонію.

У 1970-х рр. В. Чегодар активно працював у Седневі, який, як зазначає О. Петрова, поряд з іншими міжреспубліканськими творчими майданчиками (Гурзуфом, Сенежем), був місцем обміну інформацією, можливістю зав'язати нові знайомства тощо [145, с. 23]. Якщо в 1960-х рр. майстер орієнтувався на сільські види та архітектурні історичні споруди, то в 1970-х рр. його більше цікавили пейзажі з панорамами, луками та зображеннями річки Снов.

Особливістю седнівських робіт 1970-х рр. є звернення до поетично-музичного джерела, що загалом малотипове для творчості майстра. Так, пейзажі з річкою Снов

інспіровано не тільки красою водної стихії, а й текстом українського поета Л. Глібова (1827–1893). Його вірш «Журба» починається словами «Стоїть гора високая», а друга строфа закінчується «Долиною широкою кудись вода біжить» [52, с. 103–104]. Саме ці рядки запозичив В. Чегодар для назви деяких своїх картин (іл. 4.1.10; 4.1.11). З іншого боку, ці слова лягли в основу українського народного романсу, що свого часу увійшов до репертуару Анатолія Солов'яненка, з яким В. Чегодар мав дружні стосунки [194, с. 146; 287]. Саме ж захоплення творчістю Л. Глібова, зокрема його «Журбою», має власну історію, адже альтанку, названу на честь поета, розташовано саме в Седневі, неподалік від Будинку творчості, де жили та працювали всі художники, та й сам твір написано там, у маєтку Лизогубів.

На початку 1970-х рр. В. Чегодар створив серію робіт із річкою Снов, у яких гармонійно поєднав водну стихію з об'єктом індустріальної архітектури – Седнівською ГЕС, яка в живописній інтерпретації В. Чегодара перетворилася на затишний заміський будинок, інтегрований у ландшафт, як наприклад, у роботі «На річці Снов» (1972, іл. 4.1.12). Композицію в роботах цієї серії, як правило, побудовано завдяки поєднанню площини води та простору берега, зображеного по діагоналі. Одна з робіт 1972 р. репрезентує стиль, який панував у творчості В. Чегодара ще в 1960-х рр. Віддзеркалення хмар у воді має геометризовані форми та площинність. Спостерігаємо оконтурення у зображенні дерев. Контраст світлого і темного на доволі великих ділянках (темно-зеленого та блакитного) також ще зберігається. Водночас помітне активніше взаємопроникнення фарб у написанні трави та дерев.

1970 р. В. Чегодар не полишав працювати й над пейзажами із седнівськими далями [22, с. 14]. Їх він створював із верхівки гори, з якої відкривався краєвид на луки та дрібні озера (глушки), що залишалися після весняної повені та утворювали примхливий візерунок на площині. Прикладом може слугувати робота «Седнів. Луг», де панораму розгорнуто до самого обрію. Колорит стриманий, темнуватий, переважають різні відтінки зеленого, живописна манера дещо сухувата (іл. 4.1.13).

Упродовж 1970-х рр. В. Чегодар працював і в Криму. Пейзажі, написані тут, значно відрізнялися від білогородських, седнівських або київських. Інше довкілля

надихало на створення іншого живопису, застосування інших колористичних рішень. Наприклад, гірський пейзаж «Грудень у Криму» буквально заворює колористичною гамою світлич насичених тонів: блакитного неба та гір, помаранчевих пагорбів (іл. 4.1.14). Простір насичено повітрям і сонцем. Цього ефекту досягнуто за допомогою світлич фарб: небесно-блакитної, помаранчевої, зеленої, вохристої, жовтої. Рельєфності та динаміки надавала й сама живописна техніка написання пейзажу. Поверхню прописано нерівномірно. В одній площині поєднано пастозні снігові верхівки гір, червоні рослини на передньому плані, а також ділянки, що прописано рідкою фарбою, – центр великого пагорба справа, деякі частини неба та гір. Опуклі пастозні мазки утворюють додаткові лінії й тіні, що роблять твір виразним і живим. У роботі майстерно використано ритміку ліній і принцип фрактальності. Діагоналі утворюють трикутники, великі та малі, що повторюються в усіх ділянках і пронизують увесь простір. Об'єднавчим елементом композиції стає група струнких дерев у самому центрі. Пейзаж створено взимку, коли природа втрачає свої барви, але бачення В. Чегодара було зовсім інше. Колорит багатьох його кримських робіт насичений, яскравий, соковитий і світлий.

Де б не опинився майстер, він завжди звертав увагу на квіти. Так, серед численних кримських пейзажів у 1970-х рр. з'явилася низка робіт із зображенням екзотичних квітучих дерев у гірському середовищі [23, с. 16–17] («Весна. Дорога в гори», 1976; «Мигдаль цвіте», 1976; «Крим. Квітуча долина», 1970-ті; «Весна у горах. Цвітіння іудиного дерева», 1974). Як обґрунтовується у працях сучасних науковців, сюжет з квітучим деревом поширився в український тематичний репертуар під впливом моди на японську гравюру, в якій жанр краєвиду називався «като-га»: «(kashō-ga), який перейшов до японських майстрів від традиційного китайського пейзажного жанру хуа-няо (huā niǎo), що в перекладі означає «квіти і птахи» [130, с. 132]. У творчість І. Северина та М. Бурачека цей сюжет перейшов через творчість їхнього учителя Я. Станіславського, який під час десятилітнього перебування в Парижі (1885–1895) став симпатиком японізму: «...після повернення з Парижа митець почав пропагувати своїм учням японське бачення ландшафту» [130, с. 139–140]. М. Бурачек неодноразово звертався до специфічного

композиційного прийому, коли фрагмент природи відтворено крупним планом, наче окремий кадр в об'єктиві фотоапарату [130, с. 90]. Трапляється прийом композиційного «кадрування» і в міських краєвидах майстра: «Композиції міських краєвидів М. Бурачека свідчать про те, що український вихованець віддавав перевагу фрагментарній концепції «pars pro toto», яка домінувала в пейзажах Я. Станіславського та Л. Вичулковського» [132, с. 156]. Був поширений цей прийом і в краєвидах Л. Крамаренка [202, с. 115], а в більш пізні часи систематично з'являється в пейзажах М. Глуценка 1960 – 1970-х рр. [88, с. 142; 202, с. 141].

В роботі «Весна у горах. Цвітіння іудиного дерева» В. Чегодар зафіксував момент цвітіння південнокримського багрянника, коли він щільно вкривався темно-рожевими квітами (1974, іл. 4.1.15). Діагональна лінія дороги, на якій автор показав дерева, ділила картину майже навпіл. Зазначимо, що в цьому творі художник використав типовий для багатьох своїх пейзажів композиційний прийом: дорога поділяє простір на дві половини, а об'єднує зображення смуга неба. Палітру твору насичено яскравими, відкритими фарбами. На умовному зелено-синьому тлі обриси гір та білі хмари зливаються з небом, межу між ними провести майже неможливо. Головним кольоровим акцентом є рожево-червоні квіти іудиного дерева, що в зіставленні з кольорами гір і неба набувають ще більшої соковитості.

Приблизно з другої половини 1970-х рр. живописна манера В. Чегодара змінилася. Він відійшов від різкої, дещо агресивної графічної манери, яка була актуальною в першій половині 1970-х рр., і наблизився до більш вишуканої, імпресіоністичної [33, с. 71; 116, с. 1]. Це можна спостерігати в пейзажі із цієї серії «Мигдаль цвіте» (іл. 4.1.16). Композиція доволі проста. Діагональний пагорб відділяє передній план з мигдалем від гірського простору. Робота вирізняється майстерним живописним написанням дерев і гір. Майстер використав тонкі та плавні тональні переходи, делікатно поєднав світлі тони – рожево-фіолетовий, вохристо-жовтий.

У 1970-х рр. В. Чегодар дедалі частіше застосовував пастозну манеру, викладаючи фарби на поверхню безпосередньо з тюбика [33, с. 71]. «Сонячний день» є характерним зразком такого живопису (іл. 4.1.17). У роботі листя осінніх

дерев, хвилі на морі виконано нанесенням товстого шару чистих фарб без домішок, що утворило додатковий живописний об'єм. Мазки широкі, експресивні. В. Чегодар працював безпосередньо кольором. Майстерно організовано й композиційний простір, поділений навпіл по діагоналі на дві половини. На скелястому березі розміщено дві фігури. П. Волошин повідомив, що на полотні зображено його разом з Ніною, дружиною художника [284].

У 1970-х рр. не припинялася активна робота митця над видом кримських виноградників, у якій в середині десятиліття досягнуто значних успіхів у галузі колориту [37, с. 135–136]. Це свого часу зауважив М. Глущенко, який на той час перебував із В. Чегодаром у складі спільної творчої групи в Гурзуфі [296]. В. Чегодар захоплювався осінніми виноградниками, коли листя забарвлювалося у жовто-червоний колір. Це відкривало широкі колористичні можливості. Серед таких робіт – «Золота осінь» (іл. 4.1.18). Діагональна композиція, типова для багатьох пейзажів майстра, розрізає полотно на дві частини – передній і дальній план. Передній план є головним, весь його простір щільно заповнено строкатими кущами винограду, перемежованими з білими стовпчиками. У палітрі переважають жовтогарячі відтінки з додаванням поодиноких синіх, зелених і фіолетових мазків, які у своєму поєднанні утворюють насичену, складну, але згармонізовану картину. Живописна манера пастозна, мазки вільні й сміливі. В. Чегодару вдалося створити надзвичайно експресивний образ кримської осені.

Не полишає свої роботи в Криму і над маринами. Творчі досягнення в цьому жанрі було відзначено бронзовою медаллю за участь у республіканській художній виставці «Меморіал І. К. Айвазовського», що відбулася у Феодосії 1975 р. [317].

У 1970–1980-х рр. В. Чегодар упродовж тривалого часу перебував у с. Білогородка [24, с. 4–5]. Сюди він щороку приїздив з родиною. Серед написаних тут пейзажів можна виокремити три тематичні підгрупи. До першої належать роботи з панорамами Білогородки [22, с. 18; 229, с. 11] («Поле. Київщина», 1977; «Ірпінські далі», 1974; «Ірпінські далі», 1980-ті), до другої – річкові пейзажі із зображенням Ірпеня [23, с. 6; 24, с. 5] («Літній день на р. Ірпінь», 1975; серія етюдів «Річка Ірпінь», 1970-ті; «Вечір на річці Ірпінь», 1982), третю групу представлено

сільським видом з хатою, зазвичай в оточенні квітучих дерев [24, с. 16, 17, 22] («Наша дача на вулиці Шкільній», 1970-ті; «Весна в Білогородці», 1980; «Село Білогородка. Бузок квітне», 1982; «Хата баби Ксенії», 1982). Якщо в 1970-х рр. В. Чегодар захоплювався переважно «далями» та річковими пейзажами, то в 1980-х – цвітінням білогородських дерев.

Усі панорамні роботи, яким художник часто давав назву «Ірпінські далі», було написано з одного місця – високого білогородського пагорба. У таких пейзажах у палітрі переважали світлі зелено-вохристі відтінки. Вона зазвичай стримана та спокійна. Основним об'єктом зображення були широкі поля з пагорбами та деревами. Перед глядачем відкривався безмежний простір рівнини, що простягся до самого горизонту. Неодмінним і важливим композиційним чинником була річка Ірпінь, яка поділяла горизонтальний простір навпіл. Іноді В. Чегодар залучав до композиції фрагмент пагорба, з якого писав пейзаж.

У роботі «Ірпінські далі» 1977 р. простір полотна розділено на три частини: у лівому нижньому куті – край пагорба з квітами та травою, по центру – широке поле з тонкою смужкою річки й поодинокими кущами, а на лінії горизонту – рівнина, що плавно переходить у небо (іл. 4.1.19). Колорит полотна стриманий, переважають світлі відтінки зеленого, вохристого та блакитного. У роботі майстер використав живописну техніку, в якій поєднав поодинокі сухі мазки з пастозним акцентуванням окремих елементів: квітів, дороги, води в річці, хмар, що надають зображенню об'ємності.

У роботі «Дамба на р. Ірпінь» русло річки поділяє картон навпіл (іл. 4.1.20). Порівняно зі статичним простором землі природна звивиста форма Ірпеня додає динаміки всьому зображенню. Світлоповітряна перспектива надає краєвиду широти та легкості. Блакитно-фіолетовий горизонт майже зливається з небом. Світла палітра підсилює відчуття свіжості осінньої природи. Художник не промальовував деталі: дерева на передньому плані прозорі, через них чітко проглядається русло річки, листя на гілках ледь позначене, а крони окреслено виразними фіолетовими та темно-синіми контурами. Вони є своєрідними акцентами, що увиразнюють головні об'єкти

на картоні: береги річки, силуети дерев переднього та середнього плану. Такі лінії зроблено й на полях, не даючи їм злитися в суцільну кольорову пляму.

Доробок майстра нараховує сотні найрізноманітніших річкових пейзажів, а у 1970–1980-х рр. цей список поповнився рядом робіт із зображенням Ірпеня, які становлять другу групу білогородських видів [23, с. 6; 24, с. 5]. У цих композиціях майстер сфокусував увагу на передньому плані. Це не панорамні роботи, вони більш замкнуті, іноді не мають лінії горизонту. Більшість річкових пейзажів цієї сюжетної категорії мають стриманий колорит, побудований на поєднанні зеленкуватих відтінків, хоча трапляються й роботи з більш соковитими тонами. У «Річці Ірпін» В. Чегодар надав перевагу темним насиченим зеленим відтінкам. Найбільшою світлою плямою тут є відображення блакитного неба у воді (іл. 4.1.21). Зеленої палітри доповнили фіолетові, сині, вохристі, рожеві фарби, які окремими дрібними мазками впроваджено в живописну поверхню.

Третю групу робіт присвячено темі білогородської весни та цвітінню дерев на тлі сільських будинків, у яких використано дещо інші підхід і виражальні засоби для підкреслення камерності образу та ліризму [24, с. 16, 17, 22].

У 1980-х рр. В. Чегодар відійшов від кримських і седнівських пейзажів через об'єктивні причини. На шостому десятку життя художникові було набагато складніше їздити в далекі відрядження, возити із собою етюдники, полотна, працювати на пленері іноді в непростих погодних умовах. Саме тому він обирав більш комфортабельні локації для творчості – Київ і Білогородку.

У селі працювати було технічно легко. Натюрморти можна було створювати прямо у дворі, а пейзажі – неподалік від хати. Саме тому в 1980-х рр. створено набагато більше камерних за своєю образною сутністю робіт із квітучими білогородськими деревами на тлі сільських хат. Усе це розташовувалося поруч, не потребувало додаткових фізичних зусиль. Відмова від мандрівок надала майстрові більше вільного часу, який можна було витратити на опрацювання живописних тонкощів.

Якщо роботи з білогородськими далями за колоритом доволі стримані, у них відсутнє буяння барв, то колористика робіт із зображенням квітучих дерев яскрава,

насичена та соковита. Тут у пам'яті залишаються розкішний весняний цвіт дерев, який викликає асоціації з роботами з квітучим бузком у Київському ботанічному саду [22, с. 8; 23, с. 6]. Такі роботи переважно невеликого формату (50х70 і 50х80 см). Улюбленим сюжетом є низенька хата, «захована» за густі квітучі дерева. В. Чегодар зображував пишні квітучі дерева, задля яких майстер спеціально приїздив до Білогородки навесні [24, с. 16, 17, 22]. («Розквітла Білогородка», 1970-ті; «Весна в Білогородці. Наша дача», 1980-ті; «Хата Ксенії», 1982; «Білогородка. Весна», 1983). Зазначимо, що в 1980-х рр. манера В. Чегодара трансформувалася в бік тонкого, вишуканого імпресіоністичного живопису, що досконало проявилось саме в подібних пейзажах [33, с. 71].

Звернення до зображення мальовничих хат в українському пейзажному живописі сягає корінням творчості таких майстрів краєвиду, як С. Васильківський, П. Левченко, М. Беркос, М. Ткаченко, яких приваблювали інтимність і затишок селянських осель. Кожен зображав їх по-своєму, наприклад, М. Беркос «ховав» їх у зарості зелених або засніжених дерев, зауважує О. Денисенко [63, с. 66]. Подібним прийомом у зображенні своїх білогородських хат послуговувався і В. Чегодар. Відомо, що він був знайомий із приватним зібранням оригінальних творів С. Васильківського, які належали київському колекціонеру Б. Свєшнікову [284].

У «Весні в с. Білогородка» 1981 р. ядром композиції є квітуче плодове дерево у верхньому лівому куті полотна (іл. 4.1.22). І дерево, і хату розташовано на діагональній лінії, спрямованій у перспективу. Вертикалі дерева вторить і вузький стовп з правого боку композиції. Три маленькі умовні фігурки людей дещо пожвавлюють пейзаж. Колорит картини насичений. Темна синя тінь на землі контрастує з біло-рожевими квітами, що осяяні сонцем. У живописному плані землю написано складно. Поєднуючись між собою, синій, фіолетовий, рожевий, різні відтінки вохри, зелений утворюють ефект сирі, болотистої землі. Рефлексами від цвіту дерева пронизане все полотно: рожевий потрапляє на небо, дах хати й землю. Дрібні інтенсивні мазки утворюють додатковий світлотіньовий рельєф.

Оригінальним краєвидом із цієї тематичної категорії творів є етюд «Знову квітнуть вишні» з квітучими білогородськими вишнями, написана наступного року

(іл. 4.1.23). Колористичним і одночасно композиційним центром у роботі «Знову квітнуть вишні» слугує квітуче дерево, а низенька хата, дорога та дерев'яний паркан виконують другорядну роль. Манера тяжіє до імпресіоністичної. Живописну поверхню заповнено сотнями примхливих вільних мазків. Палітра кольорів світла. У колористичній композиції головне місце відведено світло-рожевим квіткам, значну роль тут відіграє і зелений колір. Дорога, паркан і дахи хат, які видаються брунатними, насправді містять темні блакитно-рожеві відтінки, які в значному розбілі наявні й у квітах. Цим поєднанням досягнуто загальної гармонізації зображення.

У 1980-х рр. В. Чегодар продовжив активно експонувати свої твори на всіх поточних виставках, як масштабних, так і більш камерних, про що дізнаємося з низки публікацій у пресі [45; 48; 67; 69; 75; 96; 97; 101; 103; 109; 110; 137; 139; 141; 146; 147; 167; 168; 192; 211; 247] і каталогів виставок [87; 156–161; 213]. До цих заходів додалися й три персональні виставки В. Чегодара, які відбулися в Києві 1979, 1981 та 1988 р. і стали підсумком творчої діяльності 1970–1980-х рр. Ці події висвітлено в численних публікаціях в пресі [30; 48; 67; 74; 75; 77; 96; 113; 117; 138; 167; 181; 206; 214]. Протягом 1980-х рр. твори В. Чегодара експонували на закордонних виставках у Німеччині, Іспанії, Чехії та інших країнах [258; 259; 261; 280].

Серед київських пейзажів 1980-х рр. актуальними залишалися сюжети із Софією, Андріївським узвозом і Київським ботанічним садом. Однією з показових картин є «Сад бузків» [236, с. 9]. В. Чегодар обрав традиційну для своєї творчості композицію (іл. 4.1.24), у якій передній план заповнив пишними кущами квітучого бузку, а на дальньому – відкрив панораму з видом на Дніпро через маківки церкви Видубицького монастиря [23, с. 6; 226]. Круглясті кущі заповнюють майже весь простір полотна. Ближче до глядача умовно промальовані квіти бузку мають гострі завершення, які художник окреслив синіми лініями [35, с. 117]. Цей прийом, уперше застосований у 1960-х рр., майстер іноді використовував і пізніше. Композицію поділено навпіл. Порівняно з маленькими умовними фігурками людей кущі видаються величезними. Незвичним є і ефект, що виникає при наближенні до

роботи – кущі наче поглинають глядача. Багатий на вальори колорит побудовано на різних варіантах рожевого, де переважає саме його темний відтінок. Цікаво, що його на полотні не так багато, але він домінує в колористичній композиції. Образно кажучи, цей твір можна було б назвати «пейзаж у темно-рожевих тонах». Цим кольором написано кущі, що оточують з обох боків умовні сходи, які ведуть до церкви. Вони ж слугують композиційним центром.

В умовно міському пейзажі «Київ. Літо на Курганівській» В. Чегодар головним сюжетом обрав пишні дерева (іл. 4.1.25) [24, с. 25]. Прив'язка до жанру міського пейзажу можлива лише завдяки наявності об'єктів на задньому плані, схожих на будівельні крани. На тлі розкішних різнобарвних крон дерев увесь пафос індустріальності втрачає силу. Живописця цікавила природа з її сотнями відтінків. Композицію чітко розділено на дві площини, де на ближньому плані – різнокольорові дерева, а на дальньому переважає блакитний колір. Він прописаний дуже умовно, широкими мазками, без зайвої деталізації, адже його завдання допомогти сконцентрувати увагу глядача на передньому плані. На тлі блакитного вдалині більшість кольорів переднього плану сприймаються як дуже теплі. В. Чегодар забарвив дерева в найрізноманітніші відтінки: від рожево-фіолетових, зелених, вохристих до жовтогарячих, що утворює ефект строкатості. Однак майстер досяг гармонії. Дальній план не є однорідним, він також містить і холодний зелений, і рожевий, якими прописано деякі дерева.

Незгасне зацікавлення архітектурними пейзажами Києва не послабилося й у 1980-х рр. В останньому десятилітті свого життя В. Чегодар не полишав праці над пейзажами із Софією Київською [23, с. 23; 24, с. 26]. Упродовж 1980-х рр. майстер неодноразово демонстрував творчі варіації на тему Софії на виставках [87, с. 18; 121, с. 8]. Точність у відтворенні архітектурних форм, як і раніше, залишилася незмінною, змінилися лише палітра та живописна манера – більш тонка, нюансована та вишукана. Загалом, у зображенні будь-якої архітектури В. Чегодар завжди дотримувався оригінальної форми, ніколи не порушував пропорцій, не деформував їх, малював майже як художник-архітектор – достовірно та реалістично [35, с. 123].

У роботі «Київ. Софія» майже все полотно заповнюють зображення верхівок бань, що ніби линуць у небо (1980, іл. 4.1.26). Композицію вирішено віртуозно. Насправді дзвіниця порівняно із собором величезна. Однак В. Чегодар майстерно і гармонійно об'єднав усі архітектурні об'єми, спресував їх, чим досяг єдності й цілісності художнього образу. Окрім самого Софійського собору, в поле уваги художника потрапив і будинок митрополита з його ажурним бароковим фронтоном. Композицію побудовано за принципом сходів: від найменших споруд, будинку митрополита до домінанти – дзвіниці. Весь вільний простір нижньої частини полотна заповнено верхівками дерев, які на тлі величезного храму сприймаються як невеликі кущики. На особливу увагу заслуговує колорит, який також сприяє цілісності образу. Автор використав єдину колористичну гаму для написання як архітектури, так і неба. У небі рефlekсами відбиваються золоті, світло-зелені, блакитні та білі барви Софії. Темніші зелено-вохристі густі дерева відтіняють світлу палітру собору та неба. Слід зазначити, що вибір саме світлих фарб взагалі характерний для пізньої творчості В. Чегодара [35, с. 119–120].

Цікавили В. Чегодара також і об'єкти культурно-історичної архітектури Києва, серед яких майстер завжди обирав найзнаковіші. Так, він створив пейзаж із університетом імені Тараса Шевченка, якому дав назву «Київська весна» (іл. 4.1.27) [23, с. 20]. Як і завжди, пропорції архітектури прописано точно, але без зайвої деталізації. Видовжений центральний фасад червоного корпусу університету приховано за високими тополями. В. Чегодар в архітектурних пейзажах часто не показував головний об'єкт, так би мовити, «в лоб». Як правило, архітектуру гармонійно вписано в місцевий ландшафт. У цій картині споруду оточено парковими деревами. Квітучі крони каштанів нагадують улюблені чегодарівські кущі бузку. Лише завдяки ледве промальованому стовбуру високого дерева у правій частині полотна ми розуміємо, що перед нами саме дерева. У подібний спосіб художник формував і квіти – у гоструваті трикутники. Міський пейзаж написано з високої точки, можливо, з п'єдесталу пам'ятника Т. Шевченку [35, с. 121].

Незважаючи на невеликі розміри полотна (70x128 см), завдяки використанню стафажу створено враження монументальності споруди. Натопп людей має важливе

значення для динамізації образу, при спробі його забрати з картини, одразу відчуємо порожнечу. В роботі досягнуто ідеальної врівноваженості всіх пропорцій, ліній і ритмів: горизонтальний фасад університету, паркові сходи і сам формат картини членують високі стрункі тополі, колони та ліхтар. Щоб позбутися сухості та певної «квадратності», художник пом'якшує композицію круглястими кронами дерев, які відбиваються рефlekсами в ажурних зелено-рожевих хмарах [35, с. 121].

В. Чегодара надзвичайно цікавили й київські пам'ятники. Так, у доробку майстра є пам'ятник князеві Володимиру, що розташований на Володимирській гірці. З одного боку, це один із символів міста, що акцентує увагу киян на їхніх історико-культурних коренях, з іншого – цікавий об'єкт для живопису. Полотно «Київ. Весна. Пам'ятник князю Володимиру» 1988 р. має історію створення, пов'язану з іменем відомого українського фотографа М. Козловського [43]. У родинному архіві збереглися декілька видань його фотографій з автографами, де він незмінно звертався до В. Чегодара як до «дорогого друга» [92; 93]. Як зазначає Олександр Трачун, відомий український фотограф і дослідник фотографії, з 1948 р. М. Козловський працював кореспондентом журналу «Огонек», в якому неодноразово друкувалися й репродукції картин В. Чегодара [199, с. 481]. Цих художників єднала не тільки багаторічна дружба, а й мистецькі погляди, а саме: незгасний інтерес до київської тематики [35, с. 122]. Про це свідчить той факт, що за свого життя М. Козловський видав п'ять фотокниг на цю тему [199, с. 481]. Фотограф мав широкі технічні можливості для здійснення зйомки, а деякі панорамні види Києва зробив з гелікоптера. Так, під час одного зі своїх вильотів спеціально для В. Чегодара він зробив фотографію пам'ятника Володимиру Великому, щоб художник написав свій монументальний шедевр (іл. 4.1.28) [32; 35, с. 122].

Пам'ятник Володимиру встановлено 1853 р. і замислено як один з головних символів Києва. Загальна висота становить 20 м, а фігуру князя звернено у бік Дніпра, отже, її в цьому ракурсі можна побачити лише знизу, стоячи поруч із п'єдесталом, що позбавляє глядача можливості роздивитися образ зблизька. Напевно, мета художника полягала в зображенні обличчя Володимира, деталей його одягу і, в певному сенсі, наближенні його до глядача. Фігура князя займає майже все

полотно, а тлом слугують нейтральні дерева та небо, які не відволікають від головного об'єкта спостереження. Ключовими смисловими деталями картини стали верхівка хреста і погляд князя, спрямований до неба. Так, з грандіозного й недосяжного у бронзі образ київського князя перетворився на більш людяний та духовно піднесений у фарбах [35, с. 122] .

Не менш монументальною за образом картиною із зображенням пам'ятника став зимовий парковий пейзаж «Парк ім. Т. Шевченка у Києві» (іл. 4.1.29) [23, с. 16]. Фігура Т. Шевченка є центром композиції. До пам'ятника веде широка дорога, а фігуру розміщено в півколі засніжених дерев. В. Чегодар знову використав стафаж. Фігурки людей оживляють статику пам'ятника, а також вносять розуміння пропорційно-просторових співвідношень між усіма об'єктами зображення. У роботі майстер виступив як неперевершений колорист, якому завдяки використанню тонких вальорів вдалося відтворити красу зимового пейзажу. Усі ділянки живописної поверхні прописано дрібними динамічними мазками. Сніг на деревах має безліч градацій тонких відтінків – від небесно-блакитного до світло-фіолетового. Палітра кольорів світла. Імпресіоністичні якості полотна нагадують чисельні роботи А. Сіслея – «Вид на Темзу та міст Чарінг-Кросс» (1974), «Міст Хемптон-Корт» (1874), «Перші заморозки» (1976) [257, с. 32–33, 35, 39].

Серед київських міських пейзажів 1980-х рр. виокремлюється «Київ. Весна», який репрезентує досягнення живопису початку останнього десятиліття (іл. 4.1.30). Міський краєвид 1980 р. з аналогічним сюжетом і композиційним рішенням було репрезентовано на закордонній виставці, що відбулася 20–24 травня 1981 р. у Лейпцигу [258, с. 12]. Імовірно, що «Київ. Весна» є етюдом до цієї великої роботи (98x100). Свого часу В. Чегодар, показуючи цей невеликий етюд дружині, сказав: «Ось так я буду тепер малювати» [285]. Палітра дуже світла, а живопис демонструє роботу з десятками колористичних вальорів. Найбільш нюансовані, майже ювелірні – небо та архітектурні об'єкти на дальньому плані. На поверхні полотна видніються десятки дрібних мазків світло-рожевого, жовтого, блакитного. Відмінність між тонами незначна, майже непомітна. Небо, центральна дорога та дерева прописано ширшими мазками. Зазначимо, що В. Чегодар сконцентрував увагу на деталізації

саме дальнього плану. Характерною рисою міських київських пейзажів залишалося зображення знакових споруд. У пейзажі такою спорудою є Софія Київська. Як і завжди, майстер віднайшов оптимальні та художньо цілісні композиційні рішення. Так, у етюді простір поділено двома діагональними лініями на майже симетричні трикутні площини.

Справедливість наших спостережень підтверджують думки провідних українських науковців, які в своїх працях порушують питання специфіки трактування жанру українського краєвиду, його витоків, етапів становлення та функціонування в умовах радянської дійсності, що суголосно із творчістю В. Чегодара. Окреслені проблеми знайшли відображення в працях таких учених, як М. Осадца у зв'язку з аналізом міських пейзажів Івано-Франківщини [125]; І. Павельчук, яка досліджує явище постімпресіонізму в краєвидах українських художників другої половини ХХ ст., а саме: Р. Сельського [133, с. 344–356], О. Шатківського [133, с. 356–370], Е. Контратовича [133, с. 370–380], Г. Глюка [133, с. 380–392], А. Коцки [133, с. 392–403], В. Патики [133, с. 419–429], В. Микити [133, 429–439]; В. Штець у рамках дослідження творчості З. Шолтеса [249]; Я. Логінський, який аналізує доробок В. Забашти у жанрі краєвиду [108]; Н. Бондарчук, яка присвятила свою працю вивченню жанру краєвиду в творчості кримських художників ХХ ст. [13]; О. Жбанкова [66] та Н. Асєєва [3], які порушували питання специфіки втілення імпресіоністичних візій у творчості вітчизняних майстрів.

4.2. Рефлексії імпресіонізму в жанрі натюрморту

У 1970-х роках у роботах В. Чегодара в жанрі натюрморту відбувалися суттєві зміни. Вони стосувалися як композиційних рішень, оновлення сюжетів, так і живописної манери. Якщо в 1960-х рр. В.Чегодар тяжів до оригінальних, малотипових для тогочасних пейзажистів, навіть екстравагантних композицій, таких як ананаси, кактуси, карахоньки, то в 1970-х рр. вони майже зникли. Набагато рідше художник писав і натюрморти з овочами. У роботах 1970-х рр. спостерігаємо

здебільшого зображення пишних квітів у вазах. Доволі часто В. Чегодар поєднував у одному живописному просторі дві посудини з декількома різновидами квітів, які часто доповнював фруктами або ягодами [39, с. 104]. Цю закономірність також відмічає і Н. Глушко [54, с. 45]. Характерним для цього періоду було і використання в одній композиції двох ваз – керамічної та скляної або керамічної та кришталевої [26, с. 276]. Дуже часто В. Чегодар ставив на натюрморт звичайну скляну банку. Серед керамічних ваз траплялися як декоративні посудини з оригінальним орнаментом, так і однотонні глиняні або полив'яні глечики.

Показовою для 1970-х років роботою є «Натюрморт із полуницею» (іл. 4.2.1). У центрі композиції – великий букет із білими півоніями, а доповнили їх вдвоє менші за розміром рожеві троянди й тарілка з полуницями. Півонії розміщено в керамічній вазі, троянди – у скляній банці. Відмінність текстур цих матеріалів збагатила натюрморт візуально, а також дала художникові можливість проявити свою майстерність як живописця в написанні різнотипних матеріалів. На прозорому склі рефlekсами відображено вохристі плями від керамічної вази, які потрапляють не лише на скло, але й на стіл. Абстрактне тло виконане вертикальними різнокольоровими мазками. Композицію осяяно сонячним світлом, це зауважуємо за блакитними холодними тінями від квітів на столі. У цьому натюрморті тіні не є умовними, вони більш реалістичні. Порівняно з попереднім періодом манера стала більш живописною та пастозною. Кольори взаємопроникають, утворюючи візуальний ефект «вібрації» поверхні [39, с. 104].

Подібною до цього твору також є ціла низка робіт, серед яких «Натюрморт із трояндами», опублікований у каталозі виставки В. Чегодара 1979 р. [22, с. 19].

Ще однією характерною особливістю натюрмортів 1970-х років стає тенденція до поєднання його з пейзажем. У 1960-х рр. В. Чегодар лише започаткував цей напрям, виносячи предмети на балкон або відкриваючи глядачеві вид на міський пейзаж («Кактуси на вікні»). Але такі натюрморти написано все-таки в інтер'єрі. Особливістю ж натюрмортів 1970-х рр. є принципово інший підхід, який проявився у бажанні малювати їх на пленері. Тепер це перетворилося на систематичну художню практику. В. Чегодар розпочав активно писати натюрморти на відкритому

повітрі, внаслідок чого в композицію потрапляли елементи навколишнього середовища, що значно розширило візуальний простір і дало підстави говорити про взаємодію із пейзажем. Зміна освітлення вплинула й на колорит таких натюрмортів. Правильність наших спостережень підтверджує і висновок Н. Глушко щодо тогочасних робіт В. Чегодара: «На композиційно-колірному потрактуванні позначилося взаємопроникнення елементів суміжних жанрів. Об'єкт зображення не виключено зі свого середовища – ніби на межі переходу від пейзажу до натюрмарту» [54, с. 45].

Завдяки появі у 1970-х рр. у В. Чегодара дачі в селі Білогородка Київської області в художника з'явилася фізична можливість писати натюрморти на пленері. Саме тут упродовж 1970-х і 1980-х рр. створено сотні робіт.

Іншим місцем, де можна працювати на пленері, був Крим. Улітку 1974 р. виконано цілу серію натюрмортів під час роботи художника в складі творчої групи [37, с. 135; 39, с. 104]. Показово, що натюрморт із цієї серії, «Кримські квіти», прикрасив обкладинку каталога персональної виставки В. Чегодара 1979 року (іл. 4.2.2) [22]. Імовірно, оригінал цієї роботи під назвою «Кримські квіти» був куплений одразу після виставки, бо точне місце перебування його не відоме. Навіть за репродукцією зрозуміло, що манера, у якій написано цей натюрморт, тяжіє до імпресіоністичної. Пишний букет квітів, осяяний яскравим сонячним світлом, стоїть на столі. Цього світлового ефекту неможливо досягнути в приміщенні майстерні. Тлом слугують блакитні гілки, які утворюють строкате рослинне панно і доповнюють квітковий букет. Глибокі блакитні тіні контрастують зі світлою скатертиною, що посилює ефект сонячного світла. В. Чегодар використав світлу палітру, виконав натюрморт експресивними широкими мазками [39, с. 104].

«Південний натюрморт» 1975 р. також є зразком твору, виконаного на пленері (іл. 4.2.3). Найімовірніше, його написано в Гурзуфі, на балконі другого поверху Будинку творчості ім. К. Коровіна [284]. В архіві В. Чегодара збереглася лише чорно-біла фотографія роботи, але в зображенні виразно проглядається навколишній простір із кипарисами, небом і морем [314]. Навіть у чорно-білому зображенні відчувається живописність. Ліричний сюжет у композиції вирішено монументально.

Квіти і вазу із фруктами на літньому столику залито сонячним світлом. Керамічну вазу з квітами доповнено кришталевою з фруктами, частину з яких розміщено довільно – типовий сюжет цього періоду.

Загалом тло натюрмортів 1970-х рр., як і в попередній період, залишалося декоративним. Водночас у зазначений період зауважуємо й нову особливість, якої не було раніше. Якщо в роботах 1960-х рр. траплялися декоративні орнаментовані панно або однотонні площини, на тлі яких написано квіти, то в 1970-х рр. тлом слугували саме рослини (кущі, дерева), які в ряді випадків нагадували барвистий килим, але вже із живих гілок («Квітковий букет», «Натюрморт із соняшниками», «Дари природи») [39, с. 104]. Таким прикладом і є вищезгаданий натюрморт «Кримські квіти» [22]. У роботі «Осінній букет» квіти у вазах складно навіть вирізнити із тла, вони майже злилися з ним (іл. 4.2.4).

У 1970-х роках палітра натюрмортів збагатилася новими кольорами та відтінками, вона значно посвітлішала. Поменшало робіт із темним і стриманим колоритом; у колористичній композиції переважали насичені, яскраві відтінки. Новий живописний підхід досяг свого максимального розквіту в середині десятиліття в серії з кримськими квітами.

Нові колористичні принципи рельєфно проявилися в роботі «Натюрморт з полуницею», яку В. Чегодар свого часу подарував онуку (іл. 4.2.5) [284]. На звороті полотна зроблено напис: «Петру на згадку про спільну працю в Білогірщині від дідуся та бабусі. м. Київ, 1977 р.». Вид є доволі типовим для 1970-х рр. – пишний букет троянд у керамічній вазі з полуницею на абстрактному тлі [39, с. 105]. Квіти, як і в багатьох подібних творах, розміщено в центральній частині, всі інші предмети доповнюють головний об'єкт. Поверх прозорого тла накладено пастозні навантаження мазків. Можна сказати, що в цьому творі барвистість колориту досягає свого піку. Застосовано надзвичайно інтенсивні кольори. Особливо насиченим і звучним є кадмій червоний світлий у бутонах троянд і ягодах полуниці. Він контрастує із синьо-зеленими кольорами тла й темно-зеленим кольором листя. Теплий світло-вохристий відтінок вази пом'якшує напружене поєднання тонів. Тло є

абстрактним, але воно утворене грою кольорів, які своєю формою нагадують квітки або листя рослин [39, с. 105].

Наприкінці 1970-х рр. насиченість палітри не згасла, а лише посилилася. У «Натюрморті з червоними квітами» звучність кольору, видається, досягла свого максимуму (1979, іл. 4.2.6). Роботу було написано в Будинку творчості художників у Хості. Відомо, що під час перебування в Хості В. Чегодар завжди брав в оренду декоративну вазу, зображення якої наявне в усіх роботах 1970-х років [26, с. 442; 281]. Один із таких натюрмортів був опублікований у каталозі персональної виставки В. Чегодара 1988 р. [24, с. 3; 39, с. 105].

У «Натюрморті з червоними квітами» сюжет залишився доволі типовим для творчості 1970-х рр. – це ваза з червоними квітами на столі. Особливістю роботи є додавання живого достиглого винограду, що звисає прямо з лози. Враховуючи специфіку колориту, в цій роботі стиглий виноград, розміщений саме так, надає образу життєдайності, символізує буяння та багатство південної природи. Тло абстрактне, але в ньому можна розгледіти орнаментальний візерунок. Колорит надзвичайно багатий і соковитий, побудований на різкому контрасті гарячих і холодних тонів, буквально палаючого жовто-помаранчевого у тлі та синьо-фіолетового у винограді, червоного у квітах та зеленого в листі. Кожен із цих відтінків утворює пару комплементарних, максимально контрастних між собою кольорів: жовтий – фіолетовий, помаранчевий – синій, червоний – зелений [39, с. 105; 83, с. 56–58].

Не лише в натюрмортах, а й у всіх живописних творах В. Чегодар віддавав перевагу олійним фарбам, майже не користувався темперою або гуашшю. Проте «Осінній натюрморт» є винятком (іл. 4.2.7). Ця робота доволі масштабна не тільки за розмірами (99,5x80 см), а й за характером образу, який вирізняється монументальністю. Традиційний букет квітів у керамічній вазі, що стоїть на табуреті, тут відходить на дальній план. Його перекривають гілки з черешнею та овочі, які видаються величезними. У колориті превалюють теплі вохристі відтінки, але для посилення колірної звучності В. Чегодар використав флуоресцентну рожеву гуаш у квітах, якою проставив акценти. Тло має орнамент, який нагадує форми

ажурних ґрат балкону. Насправді ґрати були набагато меншими за розміром, тому це не реалістичне відображення навколишнього середовища, а вигадка автора. Очевидно, що візерунок ґрат лише надихнув його на створення власного бачення. Цей натюрморт є показовим у тому сенсі, що саме в 1970-х рр. В. Чегодар час від часу в натюрмортах відходив від достовірного відтворення реального світу, іноді видозмінював об'єкти, фантазував.

У 1970-х рр. найбільш популярним сюжетом натюрмортів були квіти у вазах [39, с. 104; 54, с. 45]. «Натюрморт із соняшниками» – одна з рідкісних, не типових для того часу робіт (іл. 4.2.8). Прикметно, що й тут В. Чегодар використав прийоми, які застосовував у натюрмортах з квітами: до прикладу, в характері написання тла, яке перетворюється на декоративне рослинно-квіткове панно. Очевидно, полотно написано на пленері. Колорит роботи насичений, яскравий, із жовтогарячими, синьо-фіолетовими та зеленими відтінками, які утворюють між собою напружений контраст [33, с. 71]. Імовірно, що В. Чегодар готував її на виставку.

Також художник зазвичай не втрачав нагоди використати в натюрмортах предмети, які випадково з'явилися вдома: подарунки на свята, торт, коробки з цукерками, квіти, екзотичні фрукти тощо. Так з'явилися роботи «Коровай», «Восьме березня».

В. Чегодар дожив до 1989 р. і не припиняв творити до останніх днів свого життя [310; 311]. У 1980-х рр. у жанрі натюрморту художник вийшов на новий рівень. Тенденції, започатковані в 1970-х рр., тепер досягли кульмінації, майстрові вдалося розвинути та поглибити ідеї попереднього десятиліття.

У межах десятиліття окремо можна говорити про натюрморти, створені 1989 р., а точніше за декілька місяців до смерті В. Чегодара [38, с. 107]. Ідеться про роботи літа та осені, адже вони репрезентують нове розуміння жанру. Очевидно, що В. Чегодар відчув новий напрям для розвитку. У 1980-х рр. певні зміни позначилися на композиції, тематиці, колориті й техніці. На відміну від 1970-х рр. функція вази набуває переосмислення. Її роль полягала в тому, щоб розмежувати квіти та навколишній простір, виокремити їх візуально, але в натюрмортах 1980-х рр. цю функцію втрачено. Квіти долають межі посудини та поступово заповнюють майже

весь простір композиції [40, с. 84]. Часто вони перетворюються на суцільний квітковий килим, але килим цей не умовний, не декоративний, а цілком живописний. Саме такою роботою є «Півонії» (1981, іл. 4.2.9) [23]. Центром композиції, який посунуто ліворуч, є різнокольорова ваза, але головний об'єкт зображення не вона, а саме розкішні бутони півоній. Вони наче променями відходять від вази навсібіч. Зникають межі між квітами у вазі та квітами, розміщеними навколо неї [39, с. 106].

Як і в 1970-х рр., В. Чегодар активно використовував сюжет із двома вазами. Але в цьому натюрморті художник утримався від раніше актуального композиційного зіставлення двох контрастних об'єктів, які відрізнялися і за розміром (велика – маленька), і за матеріалом (скло – кераміка). В останньому десятилітті актуалізувалося нове рішення, в рамках якого використовувалися дві однакові за розміром, як правило, керамічні посудини, в яких уміщено пишні букети квітів. Збільшення розміру об'єктів зумовило горизонтальне розширення простору, як, наприклад, у натюрморті «Літо» (іл. 4.2.10) [23, с. 14]. Бутони квітів заповнили майже всю площину. Їх зображено не відокремленими, а суцільною масою на весь горизонтальний простір. Майстер долучив і блакитні квіти, розміщені в лівому нижньому куті, які гармонізують і доповнюють загальну композицію. Палітра твору надзвичайно багата і соковита [39, с. 106].

Горизонтальний формат натюрмортів з квітами, популярний у творчості В. Чегодара у 1980-х рр., можливо, також було зумовлено специфікою мислення В. Чегодара як пейзажиста. Він прагнув охопити поглядом навколишній простір і розгорнути його перед глядачем. У такий спосіб художник демонстрував красу й багатство природи. У натюрморті «Сон-трава» на столі – лише одна керамічна ваза із квітами, але це не завадило художникові заповнити рослинами весь простір (іл. 4.2.11) [23, с. 19]. У 1980-х рр. набув актуальності прийом, коли рослини оточують центральну частину зусібіч і зливаються із квітами або фруктами, розміщеними на столі. «Сон-трава» – типовий приклад такої композиції. Однозначно можна стверджувати, що натюрморт створено на пленері, адже його буквально заливає сонячне світло. На стіл потрапляють численні бліки та рефлекси.

Складно ідентифікувати різновид рожевих рослин, які заповнюють собою всю верхню частину картону, імовірно, це гілки бузку. Незважаючи на багатство та складність колориту, який рясніє десятками відтінків, майстрові вдалося досягти загальної гармонізації [39, с. 106].

Подібний прийом використано й у «Натюрморті із полуницями», коли фрукти поєднано в одному просторі безпосередньо із живими рослинами (іл. 4.2.12) [23, с. 18]. Великі та важкі бутони білих півоній вступають у візуальний діалог із насичено червоними полуницями на столі. Залучаючи живі квіти, В. Чегодар у такий спосіб змінював саме розуміння жанру як «мертвої природи». Він не зривав квіти, а навпаки, посував об'єкти до них. Таке враження, що майстер намагався зануритися у природу, продемонструвати своє захоплення її красою. Полуниці – доволі поширений сюжет у пошуках 1970–1980-х рр. В. Чегодару як колористу вони давали можливість створити напругу і контраст.

Ще одним зразком композиції, майже суціль заповненої квітами, є робота «Весняний букет» (іл. 4.2.13). Білі квіти на столі буквально танули в ніжно-рожевому бузку, який їх огорнув. Порожні проміжки заповнено зеленим листям. Ця сама ваза фігурувала й у попередній роботі, тому припускаємо, що обидві роботи було створено в одному місці (на Ширмі в с. Білогородка). У колориті переважають холодні відтінки: блакитний і рожево-фіолетовий. Зелений утворює потрібний для рівноваги контраст. Центром слугують білі квіти. Зазначимо, що саме білі квіти (айстри, троянди, півонії, флокси, ромашки) часто зображував В. Чегодар у натюрмортах останнього періоду.

У 1980-х рр. навіть якщо не в усіх роботах живописний простір заповнено квітами та рослинами, то принаймні можна твердити про переважання цієї інтенції [39, с. 105–106; 49, с. 84]. Так, у натюрморті «Квіти» 1987 р. (іл. 4.2.14) айстри у вазі доповнено пишним букетом із калиною, розміщеним у правому нижньому куті. У такий спосіб художник вибудував діагональну композицію.

У натюрморті «Флокси і горобина» (іл. 4.2.15) ця ідея досягла свого максимуму: квіти злилися у суцільну, неподільну масу; стіл, ваза, навколишнє середовище втратили функцію. Різноманітні за кольором та формою рослини,

поєднуючись, утворили єдиний складний колористичний акорд. Горобину з доволі характерним листям розміщено в нижній частині композиції, інші квіти майже перетворено на кольорові плями. В роботі проявилася надзвичайна свобода художнього мислення [39, с. 106–107].

У 1980-х рр. В. Чегодар значно меншою мірою звертався до сюжету з горобиною в чистому вигляді [39, с. 105–106]. Їх він зображував доволі рідко, іноді поєднуючи із традиційними чегодарівськими квітами у вазах. У «Чорнобривцях» використано гарбузи, які посунуто на передній план (іл. 4.2.16). Зауважимо, що насправді за розміром вони мали бути набагато більшими, ніж це зобразив майстер, а стіл, накритий скатертиною, розміщений праворуч від вази з квітами, взагалі перетворився на майже іграшковий. У цій роботі художник знову відступив від зображення реального світу і схилився до фантазійного. Переважає теплий колорит жовтогарячих голівок чорнобривців і жовто-зелених гарбузів. Холодні блакитний та зелений утворюють абстрактне тло, типове для натюрмортів автора.

У 1980-х рр. і особливо в другій половині десятиліття В. Чегодар активно звертався до композицій з кавуном. Він і раніше часто зображував його у своїх роботах, наприклад, у 1960-х рр., але саме в останній період спостерігалось зростання інтересу. Зазвичай кавун художник поєднував із квітами у вазах або виноградом. Нагадаємо, що В. Чегодар був родом із села Червоний Яр Одеської області, де прожив до десяти років [288]. З дитинства В. Чегодар добре пам'ятав баштани з кавунами, і, ймовірно, це враження закарбувалося в його пам'яті на все життя. Символічно, саме наприкінці життя він знову повернувся до натюрмортів із кавунами.

Якщо порівнювати живописні вирішення таких робіт у 1960-х і 1980-х років, то у творах 1960-х, як правило, майстер зображував кавун цілим. Мабуть, його цікавили декоративні особливості, тобто малюнок смужок, їхні контрастність, графічність. У 1980-х рр. кавун у натюрмортах переважно у розрізаному вигляді, що, можливо, надавало художникові інші живописні можливості [39, с. 107].

Натюрморти останнього року життя відрізняються від усіх інших творів 1980-х рр. Таку серію натюрмортів було написано влітку 1989 р. у с. Білогородка та с. Триліси Фастівського району, де мешкала родина його доньки Ганни [284].

«Літній натюрморт» – це рідкісний випадок, коли роботу датовано 19 червнем 1989 р. (іл. 4.2.17). На заднику картону рукою його дружини залишено підпис: «Після моєї смерті цей н-рт, про який Вася сказав: «Ніночка, ось чого я досяг у натюрмортах, так буду працювати надалі», залишає[ться] нашій донечці Ганнусі.<...> Київ, 28 жовтня 1992». Цей підпис демонструє, у чому художник убачав перспективний шлях для розвитку в жанрі.

На відміну від попередніх робіт, у натюрмортах саме 1989 р. значно посвітлішав колорит, фарби стали чистішими, не втрачаючи своєї насиченості. Змінилася й техніка. Спочатку художник виконував рідкий промальовок, що його застосовував не як допоміжну живописну техніку, а саме як повноцінну. Потім давав навантаження пастозними мазками. Такий спосіб надавав зображенню об'ємності й глибини: задній план візуально віддалявся, а головний об'єкт наближався до глядача, набував рельєфності [39, с. 107].

В. Чегодар інакше трактував і тло, що, як і раніше, залишав абстрактним, але замість декоративного орнаментального або квіткового килима 1970-х рр. застосовував плавні тональні переходи розмитих кольорових плям, які буквально перетікають одна в іншу [39, с. 107]. Тіні, рефлекси, вільний та експресивний мазок збереглися. 24 червня 1989 р. виконано «Літній натюрморт», у якому втілено всі ці принципи. У роботі переважає надзвичайно світлий колорит, білий колір ромашок тільки посилює його. Букет осяяно сонячним світлом, а сам простір насичено повітрям. Яскравим акцентом у колористичній композиції є світло-червона троянда, посунута в лівий верхній кут. Тло, в якому використано різноманітні відтінки від жовто-зеленого до блакитно-зеленого, подано у вигляді поступової тонової модуляції. З погляду колористичної композиції тло є повноцінним учасником натюрмарту, адже відтіняє фарби букета й робить його ще свіжішим і світлішим. У написанні ромашок використано не тільки білила, а й усі тони (у значному розбілі),

якими прописано тло. Таким чином, В. Чегодар досяг значної гармонізації кольорів [39, с. 106].

Улітку 1989 р. разом із своїм онуком В. Чегодар працював над натюрмортами, навчаючи його своїх живописних принципів. Так, фактично у співавторстві постав етюд «Літо» (іл. 4.2.18). У майбутньому П. Волошин впроваджуватиме художні ідеї свого діда у власній творчості, стане його послідовником [34, с. 25–26]. Символічно в цьому сенсі те, що роботу підписано подвійним прізвищем «Волошин-Чегодар». На невеликому натюрморті розташовано соняшники, квіти та тарілку з фруктами. Як і в роботах В. Чегодара 1980-х рр., квіти розміщено поза межами площини столу. Застосовано ті самі колористичні принципи – насиченість і контрастність тонів, світлу палітру, використання денного сонячного світла, абстрактне рослинне тло. У цей період у Трилісах було виконано «Натюрморт з патисоном» із подібною композицією, але вже рукою В. Чегодара (іл. 4.2.19). Його він створив винятково з навчальною метою, показуючи, як потрібно писати [283].

Не полишав працю над роботами «нового» типу майстер і восени. Так, у жовтні 1989 р. В. Чегодар виконав свій останній твір – натюрморт із кавуном, калиною та квітами (іл. 4.2.20) [39, с. 107]. Зі слів онука відомо, що, коли родичі після смерті художника зайшли до його майстерні, саме ця робота стояла на етюднику (іл. Б. 9; іл. Б. 10) [283; 309; 310]. Помер майстер 27 жовтня, відповідно, натюрморт було створено в 20-х числах.

4.3. Мистецьке коло В. Чегодара

Розглядаючи творчість В. Чегодара в контексті розвитку українського живопису другої половини ХХ ст., слід назвати декілька імен художників, які надихалися мистецтвом В. Чегодара, а також тих, чії принципи імпонували йому самому.

Свого часу В. Чегодар під час інтерв'ю-бесіди із Б. Мельником визнав, що серед українських художників манера М. Глуценка була йому найбільш близькою [113]. Це єдиний випадок, коли В. Чегодар розповідав на широкий загальний про власні творчі вподобання. У цьому ж інтерв'ю він згадав і французького постімпресіоніста

П'єра Боннара, роботи якого також вплинули на його творчі пошуки. Хоча П. Боннар не належить до кола українських художників, але буде доречним зауважити характер творчої взаємодії між мистецтвом В. Чегодара та П. Боннара як одного із джерел інспірацій.

Так про близькі творчі взаємини В.Чегодара та М.Глуценка свідчать подаровані книги з дарчими написами [254], листи [302–305], звітні документи [289], матеріали у ЗМП [18; 140; 148; 198], фотографії (іл. Б. 11) [115], спогади свідків [283]. Деякі живописні та графічні роботи. М.Глуценко був єдиним художником, чию роботу В.Чегодар повісив у себе в майстерні [283]. Найактивніший період, коли майстри комунікували, припадає на 1970-ті рр. [37, с. 133] Неодноразово вони працювали разом у складі спільних творчих груп у Гурзуфі, які очолював М. Глуценко, а В.Чегодар був старостою. До їхніх обов'язків належала організація творчої роботи, звітних виставок тощо. У фіналі М. Глуценко писав стислі відгуки про здобутки кожного майстра, зокрема і про роботу В. Чегодара. Збереглися два такі коментарі, у яких висловлено професійну думку М.Глуценка про творчість колеги. У першому зазначено: «Чегодар Василь Дмитрович (м. Київ). Художник із загостреним почуттям кольору. Його пейзажам, натюрмортам притаманна кольорова насиченість. Його серія «Осінні виноградники» своїм рішенням, співвідношеннями кольору, ритмом живописних планів – є досягненням. Помітний рух уперед за ці два місяці. Якщо раніше в живописі була деяка строкатість, то останні роботи своєю кольоровою гармонізацією залишають сильне враження» [296]. Наступного року він звітував так: «Чегодар багато й вдумливо працював, є деякий прогрес у порівнянні з попереднім роком. Один з небагатьох художників, що вивчає проблеми кольору. Деяка строкатість у минулому зараз перейшла у багату гармонізацію кольорових рішень у циклі «Осінні виноградники» та морських пейзажів. У завзятій роботі на натурі випрацьовує свій стиль, своє бачення. Можна сказати, що у Гурзуфі художник знайшов себе» [298, с. 3]. В обох випадках М.Глуценко акцентував увагу на колористичних особливостях живопису колеги. До речі, того ж року він виконав

замальовку «Чегодар на етюдах», яку йому ж і подарував (іл. 4.3.1), а художник М. Рабінович зробив карикатуру на них обох (іл. 4.3.2).

Деякі свідчення про ставлення до постаті М. Глуценка містяться в листах В. Чегодара до дружини, написаних у Гурзуфі 1973 р. Наприклад, із них дізнаємося, що після спілкування із ним В. Чегодар інакше починав дивитися на природу [302; 303]. Від нього ж дізнавався про специфіку паризького творчого життя, про тамтешніх художників [304; 305].

М. Глуценко дарував В. Чегодару іноземні ілюстровані альбоми, які проблематично було дістати в Радянському Союзі. Однією з книг, яка потрапила до колекції В. Чегодара, є швейцарське видання живопису П. Боннара, яке подарувала йому вже Марія Давидівна Глуценко після смерті чоловіка [254]. Є підстави вважати, що саме М. Глуценко, який чудово знав творчість французьких майстрів не з чуток, а з деякими був знайомий особисто, відкрив В. Чегодару мистецтво П'єра Боннара. Враховуючи поглиблений інтерес обох українських митців до проблем колористики, їхні багаторічні пошуки в цьому напрямку, можемо зробити висновок, що роботи П. Боннара надихали їх обох, тим паче, що В. Чегодар сам стверджував цей факт.

Окрім ділових взаємин, художників поєднували і дружні стосунки. М. Глуценко часто бував вдома у В. Чегодара, про що згадує онук художника [282]. Після смерті В. Чегодар став його духовним розпорядником, а родини навіть хотіли обмінятися житлом. До речі, зять В. Чегодара, батько Петра Волошина, товаришував із сином М. Глуценка, Олександром.

Особисте спілкування М. Глуценка та В. Чегодара було важливим чинником, який сприяв і творчій взаємодії [54, с. 44]. Результатом її став обмін деякими творчими ідеями. Так, імовірно, що серія В. Чегодара з київськими каштанами, над якою він систематично працював із 1960-х по 1980-ті рр., надихнула і М. Глуценка 1972 р. на створення власної версії з аналогічним сюжетом, яка надзвичайно нагадує чегодарівські «Каштани в цвіту» (іл. 4.3.3; 4.3.4). Незважаючи на поодинокі дрібні відмінності в живописній манері, колориті, тотожність композиційної організації безперечна. Специфіка більшості творів із каштанами В. Чегодара полягає саме у

побудові композиції, адже більшу частину живописного простору, як правило, заповнено гілками квітучих рослин («Каштани», 1970; «Каштани Києва», 1975; «Київські каштани», 1980), що й повторив М. Глущенко [37, с. 136–137].

З наведених вище звітів М. Глущенко, відомо, що він схвально відгукувався про серію кримських виноградників В. Чегодара. Зазначимо, що над нею, як і над серією київські каштани, майстер працював упродовж багатьох років поспіль. 1973 р. власний варіант кримського пейзажу «Пурпурові виноградники» створив і М. Глущенко (іл. 4.3.5) [114, с. 10]. Порівняймо його із роботою В. Чегодара «Осінь в Криму» (іл. 4.3.6).

Тему художники вирішували по-різному. М. Глущенко тяжів до експресивності образу, В. Чегодар – до монументальності [37, с. 136]. М. Глущенко фокусував увагу на передньому плані, виписував пишні кущі з червоно-жовтим листям. Тримали композицію регулярні вертикальні стовпи, обплутані виноградними лозами. На дальньому плані височіли блакитні гори. Колористичну композицію побудовано на контрастному зіставленні червоногарячого (на більшій частині полотна) і холодного блакитного вдалині. Інший контраст утворено між двома комплементарними кольорами – червоним і зеленим, що й утворює експресію образу [83, с. 56–58]. Художнє рішення В. Чегодара було дещо іншим. Він розрізав композицію навпіл зигзагоподібною дорогою, яка ховалася за пагорбом. Дорога – центр композиції, а найцікавішими з погляду живописного вирішення є виноградники, розташовані обабіч дороги. Кущі щільно заповнили майже половину всього полотна. Переважали теплі жовті та помаранчеві відтінки, які вступали в діалог з блакитними й фіолетовими, перемежовуючись з активним зеленим. Майстер урівноважив як контрасти теплих і холодних тонів, так і протилежних – жовтого й фіолетового [37, с. 135–136].

Тему виноградників неодноразово використано в історії світового мистецтва, але передусім спадає на думку саме варіант Ван Гога. Якщо ж проводити паралелі із «Червоними виноградниками в Арлі» (1888), то до нього ближчий варіант М. Глущенко завдяки схожості колористичного вирішення. У роботі В. Чегодара прямої аналогії не зауважуємо, але сам характер мазків, якими написано хвилясті

лінії кушів, округлість об'ємів, пастозність свідчать про активний інтерес до живописної манери Ван Гога.

Відомо, що й наступного 1974 р. майстри працювали в Гурзуфі. Так, у результаті з-під пензля обох художників вийшло два розкішні натюрморти на тлі моря з подібними назвами – «Осінні квіти» М. Глуценка (іл. 4.3.7) [114, с. 12] та «Кримські квіти» В. Чегодара (іл. 4.3.8) [23, с. 9]. Незважаючи на те, що роботи написано восени, атмосфера змальовувала глядачеві буяння літа з його соковитими барвами та кримським теплом. Обидва натюрморти виконано на балконі кімнати в Будинку творчості ім. К. О. Коровіна, там, де М. Глуценко написав «Чегодар на етюдах». Перед нами той самий столик, балюстрада та навіть ваза для квітів із реквізиту Будинку. Композиційна подібність вражає. Центром обох творів є ваза з квітами та фрукти, розміщені на округлій стільниці з блакитними діагональними тінями. Столик розміщено таким чином, щоб тлом слугувало море та частково гілки дерев. Єдине, що прибрав В. Чегодар, – крісло та строкату плитку підлоги. Споріднював твори й насичений, сонячний колорит [37, с. 135].

Цікавим є жанрове вирішення, адже автори поєднали як елементи натюрмрту, так і пейзажу. На відміну від глуценківського варіанта, В. Чегодар сховав дальній план за деревами, сфокусувавши увагу на квітах, що наблизило його роботу до натюрмрту. М. Глуценка ж цікавили декоративні елементи – ромбоподібна плитка підлоги, зелено-блакитна балюстрада, плетене крісло; спосіб поєднання зазначених об'єктів викликав асоціації з декоративізмом П. Боннара та А. Матісса [151; 254; 262; 269]. Робота ж В. Чегодара більше тяжіла до манери імпресіоністів.

Отже, є підстави для висновку про взаємовпливи між творчістю В. Чегодара та М. Глуценка. Підхід до живопису М. Глуценка, який мав європейську освіту та унікальний для радянської України закордонний досвід, вплинув на пошуки в галузі колористичних вирішень В. Чегодара. Імовірно, що саме М. Глуценко, знавець французького живопису, пробудив інтерес В. Чегодара до творчості П. Боннара, яким і сам дуже захоплювався. Також є підстави стверджувати, що М. Глуценко надихався деякими чегодарівськими видами та композиційними

рішеннями, як-от вид з каштанами або виноградниками [37, с. 136–137; 114, с. 9]. Але якщо В. Чегодар створював серії таких робіт і працював над ними впродовж багатьох років, навіть десятиліть, то в творчості М. Глуценка такі сюжети траплялися рідше.

Аналізуючи творчість В. Чегодара та М. Глуценка 1970-х років, доходимо висновку, що художники мали чимало спільних живописних принципів, якими вони систематично керувалися і які стали невіддільною складовою творчої манери кожного з них [37, с. 139]. Так, часто обидва митці використовували однакові колірні сполучення: ультрамарин у поєднанні з краплагом, кобальти зелені – з кобальтами синіми у прописах тіней. У їхніх творах широко використано кадмії жовті та червоні, відкритий фіолетовий (у тінях). З іншого боку, майстри мінімально застосовували земляні брунатні фарби, вохри, можливо, за винятком сумішей. Спостерігалася тенденція викладати на полотно чисті фарби, навіть безпосередньо з тюбика, а в сумішах використовувати не більше двох-трьох кольорів. Обидва майстри мали й власну складну живописну манеру: використовували широку палітру. Часто на невеликому сегменті живописної поверхні можна виявити декілька десятків кольорових відтінків, важко поєднуваних між собою, але які в роботі утворювали загальну колористичну гармонію [33, с. 71]. Спосіб накладання мазків у творах обох майстрів зазвичай експресивний, вільний. Вочевидь, не останнє місце тут посідала творча постать П. Боннара, який керувався схожими принципами і став джерелом натхнення для обох українських живописців.

Як зазначав В. Чегодар, серед іноземних художників найбільший інтерес у нього викликала творчість П. Боннара (1867–1947). В історію європейського мистецтва він увійшов як один із найкращих колористів XX сторіччя. Саме його принципи й підходи до живопису стали в 1960–1980-х роках для В. Чегодара творчим орієнтиром на шляху власних пошуків у галузі колористики. В останній, зрілий період творчості П. Боннара (1920–1940 рр.) насиченість колірних поєднань у його живописі посилюється. «Починаючи з 1930 року він [Боннар] використовує колір з дивовижною сміливістю та свободою. <...> Боннар повністю переносить реальність у кольорову гаму, яка так довго була його улюбленою, рясніючи

ліловими, бузковими, помаранчевими, рожевими та фіолетово-блакитними. Відтінки все більше загострюються, поки не наближаються до дисонансу» [262, с. 37]. На відміну від П. Боннара В. Чегодара обмежився пейзажем і натюрмортом у жанровому меню, не захоплюючись темами оголеної натури, зображенням жанрових, побутових або інтер'єрних сцен. Боннар полюбляв змішувати жанри, тенденцію до мікшування констатуємо й у В. Чегодара, який часто поєднував натюрморт із пейзажем.

Композиційні прийоми обох майстрів більшою мірою залишилися традиційними, хоча у 1920–1940-х рр. П. Боннар часто організовував простір полотна за принципом декоративного килима, в якому поєднано різноманітні елементи («Сад», 1936) [262, с. 37]. Кожен із сегментів зображення мав власну структуру, внутрішню логіку тональних поєднань, ритміку ліній, яка не повторювалася в сусідньому фрагменті. Майстерність художника полягала в тому, щоб гармонійно вплести всі елементи в єдину цілісну композицію. Такі зображення втрачають реалістичність і набувають умовності. Певна декоративність притаманна й пейзажам В. Чегодара 1960-х рр., але художник не перетворював живописну поверхню на строкате, майже абстрактне панно, завжди дотримуючися документальної точності [37, с. 137–139].

П. Боннар вільно поводився з формою об'єктів, змінюючи її реалістичне зображення. Твори В. Чегодара в будь-яких жанрах не втрачали своєї реалістичності й документальної достовірності, форма об'єктів зберігалася. Його метод полягав у тому, щоб працювати з кольором у межах чітко заданої композиційної структури та дотримуватись її. Живописна манера майстрів різна. У П. Боннара більш плавні переходи від одного кольору до іншого, що надає його образам невагомості, а мазкам – особливої вібрації [262, с. 35]. У В. Чегодара колірні модуляції більш виражені [33, с. 71].

Характерною рисою живописного колориту творів П. Боннара, особливо останніх десятиліть, була схильність до світлих відтінків. Палітра В. Чегодара останніх десятиліть теж значно посвітлішала, але відмінність підходу П. Боннара полягала в тому, що він не намагався дематеріалізувати об'єкти та зробити їх

умовними. П. Боннар використовував надзвичайно широку гаму кольірних відтінків, нерідко доволі екстравагантних. Його колористичні композиції останніх років складні, умовні, тональні контрасти часто дуже напружені [37, с. 137–139].

Незважаючи на розбіжності в поглядах обох художників на принципи побудови композиції, умовність або достовірність зображення об'єктів, трактування жанрів, єднає митців передусім інтерес до роботи з кольором. В. Чегодар не запозичував у П. Боннара живописних рішень, а здебільшого надихався його базовим принципом – ідеєю побудови складної кольорової композиції. Митець шукав власні варіанти поєднання напружених відтінків, роками шліфував майстерність у роботі з гармонізацією кольорових контрастів, напрацьовував власне бачення колористичної композиції. Якщо П. Боннар у пізній період творчості (1920–1940-ві рр.) надавав перевагу більш насиченим кольірним поєднанням, то в В. Чегодара спостерігаємо подібну роботу з 1960-х років [33, с. 71]. Обидва майстри використовували широту палітри з багатьма відтінками, працювали з чистими та відкритими кольорами, шукали гармонію в балансі напружених контрастних поєднань.

В історичному сенсі В. Чегодар мав складніші умови для творчості, починаючи від суто технічних обмежень у плані якості фарб, вироблених у СРСР, відсутності живого досвіду споглядання творів зарубіжних колег і закінчуючи регламентованістю офіційного мистецтва, згідно з якою художники повинні були неухильно дотримуватися канонів соцреалізму. У вигіднішому становищі опинився М. Глущенко, який в силу свого соціального статусу міг обійти деякі нормативи системи. Натомість відсутність утисків, свобода у творчому самовираженні, наявність безперервної художньої традиції, потужний бекграунд імпресіоністів, краща якість художніх матеріалів і ширша палітра відтінків надавали П. Боннару свої переваги. Але, незважаючи на всі перешкоди, В. Чегодарові вдавалося створювати яскраві, динамічні та напружені за кольором живописні твори [37, с. 140–141].

Серед українських живописців другої половини ХХ ст., які сповідували схожі художні принципи та безпосередньо взаємодіяли у творчому плані із В. Чегодаром,

можна назвати Василя Непийпиво (1916–2007). Майстер працював переважно у жанрах пейзажу та натюрморту.

В. Чегодар і В. Непийпиво були близькими приятелями, проводили багато часу за розмовами про проблеми мистецтва. У площині суто творчій можна віднайти деякі споріднені аспекти, притаманні їм обом. У жанрі пейзажу це передусім тяжіння до панорамного бачення композиційного простору. В. Непийпиво мислив широкими, безмежними просторами, в них багато повітря, прозорості та легкості [20, с. 6]. Пейзажі В. Чегодара, зокрема і з широкими панорамами, все-таки мали більш матеріальний вигляд, адже він використовував й іншу техніку.

Єднала обох митців увага до старовинних споруд, зокрема, церков. Обидва працювали над ними систематично, роками, упродовж одного періоду (1960–1980). Художники дотримувалися достовірності у відтворенні архітектурних форм, виразності та стрункості композиції [35, с. 122–123]. В. Чегодар надавав перевагу пам'яткам архітектури України (Київ, Седнів, Козелець та ін.). Географія В. Непийпиво дещо ширша, окрім України («Лавра. Церква Різдва Христова», 1975; «Осіння лавра», 1982; «Київська Софія», 1977; «Сорочинці. Собор», 1979; «Чернігів. Церква Спаса», 1971), писав і російські церкви («Ростов Великий. Брама монастиря», 1966; «Суздаль. Собор», 1966; «Новгород. Софія», 1972) [20; 21]. У доробку обох художників є десятки, якщо не сотні творів із старовинними архітектурними пам'ятками.

В обох є і пейзажі із сільськими хатами, написаними в літній або весняний період. Єднає їх не тільки схожість деяких композиційних рішень і камерність образів, а й навіть прив'язка у назві до власника: «Хата баби Химки», 1972; «Хата баби Оксани», 1973; «Хата баби Лукерки», 1973; «Хата баби Одарки», 1977 [20; 21]. Згадаймо численні білогородські пейзажі В. Чегодара 1970–1980-х рр., у яких автор використав аналогічну систему («Хата баби Ксенії», «Хата баби Уляни» тощо) [24, с. 17; 32–34].

Можна провести й безпосередні паралелі у київських пейзажах, написаних в ботанічному саду ім. М. Гришка. Якщо тут В. Чегодар працював багато років, починаючи із 1960-х рр. (а можливо, й раніше), писав пишні квіти бузку, які стали

візитівкою майстра, то для В. Непийпива аналогічний сюжет був одним із прохідних. Характер обдарування майстра був іншим, адже для нього більш характерними були лірико-епічні пейзажі з панорамами, лісові або річкові панорами. «Видубицький монастир» (1975, іл. 4.3.9) і «Бузковий гомін» (1982, 4.3.10) дуже нагадували роботи В. Чегодара [20, с. 23; 21, с. 70]. Хоча за колоритом і живописною манерою роботи В. Непийпива інші, єднає їх із творами В. Чегодара композиційна подібність, акцентування на буянні пишних весняних квітів бузку на передньому плані. У картині «Бузковий гомін» майже весь передній план перекрито квітами, хоча перспективу з верхівкою Георгіївської церкви та Дніпром збережено [21, с. 70]. Така композиція була типовою для і для В. Чегодара. У «Видубицькому монастирі» В. Непийпиво у побудові композиції використав діагональне спрямування верхівок кущів бузку, які зійшлися в одній точці – церкві [20, с. 23]. Подібну схему спостерігаємо і у В. Чегодара.

Живописні манери майстрів різні. Порівнювати із В. Непийпивом можна лише живопис В. Чегодара 1950-х рр., коли в його роботах панувала академічна манера з ретельним опрацюванням форми, світлотіньовим моделюванням, чіткою перспективою у пейзажах. У 1960-х рр. В. Чегодар відмовився від неї, В. Непийпиво працював у такій манері й у наступних десятиліттях.

Обидва художники надихалися творчим підходом М. Глуценка, хоча й у різних періодах. В. Непийпиво зацікавився М. Глуценком у післявоєнний київський період [20, с. 5; 21, с. 4], В. Чегодар же звернувся до творчості М. Глуценка лише в 1970-х рр., коли той вже активно експериментував у постімпресіоністичній манері з напруженими, складними колористичними поєднаннями.

Серед українських художників, що зазнали впливу В. Чегодара, можна назвати Степана Кошового (1921–1977), який також працював переважно у жанрах пейзажу та натюрморту. Митці товаришували, а в доробку В. Чегодара збереглося два графічні портрети С. Кошового, про які йшлося у відповідному розділі [38, с. 51]. С. Кошовий прожив на десять років менше за В. Чегодара, тому проводити паралелі можна лише із творами до 1977 р.

Сфера творчих пошуків С. Кошового періоду 1960–1970-х рр. лежала передусім у галузі колористики. Він активно експериментував, вивчав манеру колег, творчі погляди яких були тотожні з його баченням живопису. Манера С. Кошового тяжіла до декоративності, що дає підстави порівнювати його роботи із творами В. Чегодара 1960-х – початку 1970-х рр. Колорит, як правило, насичений, яскравий. Майстер не боявся використовувати інтенсивну палітру, активно залучав контрастні тони: холодні й теплі, світлі й темні, створюючи напружені поєднання [190; 191]. Деякі його твори за характером живопису та колоритом подібні також до творів М. Глуценка 1960–1970-х рр.

Характерною особливістю його пейзажів є, зокрема, використання лише одного кольору, наприклад, синього або червоного, подібно до техніки гризайль.

С. Кошовий писав переважно гірські, лісові, заміські, морські пейзажі. Він не просто звертався до тих самих сюжетів, що й В. Чегодар, як, наприклад, кримські виноградники або седнівські далі, а й намагався повторити деякі колористичні та композиційні рішення. Привертає увагу його «Перлинний край» 1971 р. із зображенням виноградників на тлі високих гір (іл. 4.3.11) [190, с. 9]. С. Кошовий вибудував напружену колористичну композицію завдяки використанню контрастних відтінків. Жовтогарячі поля або червоні тіні в горах поєднано з холодними блакитними та зеленими ділянками. Він писав інтенсивно як передній, так і дальні плани, повітряна перспектива – мінімальна й дуже умовна. Живописна манера пастозна. Фарби, змішуючися на полотні і нашаровуючись, не утворювали «бруду», видавалися чистими. В. Чегодар же до цього сюжету вперше звернувся у 1950-х рр., але вже у 1960-х рр. розпочав колористично збагачувати свої пейзажі. Робота «Перлинний край» подібна до десятків кримських виноградників В. Чегодара періоду 1960-х рр.

Пейзажі «Луки» або «Блакитний день» зобразили простори Седнева. Сюжет доволі популярний серед художників, але манера, характер живопису їх також нагадували численні роботи В. Чегодара 1960-х рр. («Седнів. Заливні луки», «Седнівські далі», «В Седневі перед дощем»). Порівняємо «Луки» 1971 р. С. Кошового (іл. 4.3.12) [190, с. 6] із пейзажем В. Чегодара «Заливні луки»

1960-х рр. (іл. 4.3.13). Як зазначалося раніше, В. Чегодару не було властиве звернення до монохромного олійного пейзажу, і такі випадки траплялися лише у 1960-х рр., коли велася інтенсивна експериментальна робота в галузі колористики. С. Кошовий використовував майже один колір із додаванням ледь помітного рожевого задля створення ефекту умовної об'ємності. Хоча В. Чегодар використовував більше кольорів, усе-таки можна твердити про спільні принципи, яких дотримувалися обидва художники: тяжіння до площинності, умовності та декоративності зображення. Схожою була навіть композиція, загальна організація простору, на більшій частині якого зображено луки з водними проміжками (глушками). Наявна висока лінія горизонту майже без смуги неба. Для В. Чегодара такі пейзажі типові. Схожі принципи він використовував і в роботах із іншими сюжетами.

Висновки до розділу 4

У розділі «Імпресіоністичні імпровізації 1970–1980-х років» проаналізовано імпресіоністичні шукання В.Чегодара декади 1970–1980-х років, утілені в жанрах краєвиду і натюрморту. Позаяк увага до імпресіоністичних імпровізацій у творчості В. Чегодара інспірувалася через дискусії з його колегами по пензлю, у підрозділі 4.3 розглянуто коло мистецьких контактів того часу. Проблематика розділу 4 опрацьовувалася впродовж семи років (2018–2025), зокрема 2021-го року було здійснено польову експедицію в селище Білогородка. На підставі живописних етюдів В. Чегодара, створених у с. Білогородка упродовж 1970–1980-х років, здійснено ідентифікацію та фотофіксацію географічних локацій, із яких при житті В. Чегодар малював перспективи селища Білогородка. У ході проведення польових досліджень у цьому регіоні записано інтерв'ю з О. Генераленком – головним організатором персональної художньої виставки В. Чегодара 1988 року та бесіду із С. Солов'яненко – дружиною співака А. Солов'яненка, які за життя товарищували з митцем. Зібрані польові матеріали слугували підґрунтям для аналізу розділу 4 дисертації.

Опрацювання емпіричних матеріалів за фактами проведеної у 2018–2025 роках роботи дозволило узагальнити зібрану інформацію та дійти висновків щодо специфіки імпресіоністичних інспірацій у жанрі краєвиду декади 1970–1980-х років. В імпрезах краєвидів В. Чегодар використовує композиційні схеми попереднього десятиліття, звертаючись як до панорам, так і до композиції з акцентованим переднім планом. В імпресіоністичних імпровізаціях В. Чегодар відмовляється від нестандартних ракурсів попереднього періоду 1960-х років. У декаду 1970–1980-х років В. Чегодар працював у межах розроблених раніше тем. Систематизація імпресіоністичних етюдів із збірки П. Волошина дала змогу виокремити в тогочасному тематичному репертуарі основні сюжети: міські перспективи Києва; ліричні ландшафти села Білогородка; панорамні краєвиди Криму; лірично-інтимні види Седнева. У кожній з обраних географічних локацій майстер виокремив домінантні теми та створив цілі серії з ними.

До категорії київських пейзажів увійшли сюжети з відомими архітектурними пам'ятками та будівлями (Софія Київська, споруди Києво-Печерської лаври, Оперний театр, громадські споруди, визначні пам'ятники міста, квітучий Ботанічний сад). З'ясовано, що в категорії імпресіоністичних етюдів Білогородки домінують сюжети з панорамами селища та етюди з видами на річку Ірпінь, що інтерпретуються у вигляді камерних образів-вражень. Опрацювання седнівських етюдів показало, що пейзажист найчастіше послуговувався схемою “далі”, у якій відтворювалися сільські та річкові перспективи. Вивчення кримських етюдів дало підстави для висновку, що в категорії цих імпресіоністичних образів домінують панорамні сюжети з виноградниками; сюжети з морем; численні гірські панорами. З'ясовано, що на початку 1980-х років у зв'язку з погіршенням стану здоров'я В. Чегодар був змушений відмовитися від плернерних поїздок до Криму та Седнева.

Опрацювання живописних поверхонь імпресіоністичних краєвидів періоду 1970–1980-х років дало змогу виокремити практичні засоби образотворення: висвітлення й розширення хроматичного діапазону кольорів; відмову від чорної групи пігментів; фактурну пастозність мазків; прописку широкими площинами;

експресивну манеру накладання об'ємних мазків на нейтральне тло, прописане прозорим лесуванням.

Емпіричне опрацювання натюрмортів В. Чегодара 1970–1980-х років зі збірки П. Волошина дало змогу систематизувати імпресіоністичні імпровізації в цьому жанрі. Аналіз натюрмортних композицій 1970-х років підтвердив, що типовими сюжетами є постановки з пишними квітами у великих вазах, збагачені настроєвими акцентами у вигляді фруктів та ягід. З'ясовано, що в середині 1970-х років В. Чегодар активізував роботу на пленерах у Криму, селах Білогірська та Хоста. Специфіка роботи просто неба зумовила органічний синтез жанрів натюрмарту і краєвиду у вигляді натюрмортних постановок на тлі географічного середовища. У натюрмортах з'явилося денне сонячне освітлення, що вплинуло на освітлення хроматичної палітри та контрастну живописну манеру. Тло залишилося абстрактним, декоративним і часто нагадувало рослинно-квітковий килим. Щодо композиційної специфіки в жанрі натюрмарту 1970–1980-х років зроблено висновок, що в сюжетах почав домінувати вертикальний формат, а в схемах застосовувався прийом зі щільно скомпонованими квітами. Специфічне komponування квітів і рослин у вигляді безперервного хроматичного візерунка свідчить про інспірацію прийому *pars pro toto*, що увійшов до образотворчого мистецтва України на початку ХХ століття через творчість послідовників українського імпресіонізму та постімпресіонізму. З'ясовано, що творчим фіналом імпресіоністичних пошуків у жанрі натюрмарту стала серія робіт 1989 року, що вирізнялася яскравим насиченим колоритом і невимушеною імпровізаційною манерою виконання.

Під час порівняння робіт В. Чегодара 1970–1980-х років із пейзажами та натюрмортами українських живописців окресленого періоду встановлено, що рефлексорний зв'язок простежується між імпровізаціями В. Чегодара та інтерпретаціями М. Глуценка, С. Кошового, В. Непийпива. З'ясовано, що найбільший вплив у галузі живописних пошуків В. Чегодара справила постать М. Глуценка, який привернув увагу до формальних здобутків французького імпресіонізму, постімпресіонізму та фовізму.

На підставі результатів роботи в царині імпресіоністичних пошуків періоду 1970–1980-х років зроблено висновок, що захоплення В. Чегодара тенденцією імпресіонізму віддзеркалилося в імпресіях його пізньої творчості. Аналіз картин В. Чегодара початку 1970-х років засвідчив, що в той період живописець ще активно звертався до образної мови постімпресіонізму, з її характерною декоративно-площинною манерою колірного викладу. Така манера інерційно проєктувалася в сюжети 1970-х років з постімпресіоністичних образів В. Чегодара, створених у попередній період 1960-х років. З'ясовано, що в середині 1970-х років, надихаючися безпосередніми враженнями від пленерних подорожей до Криму, Седнева, села Білогородки, В. Чегодар сфокусувався на проблемі сонячного освітлення та імпресіоністичної концепції відображення. Ця тенденція досягла розквіту на початку 1980-х років і залишалася актуальною до кінця творчого життя В. Чегодара. Компаративне зіставлення творчої траєкторії розвитку В. Чегодара з творчістю його українських сучасників продемонструвало певну подібність з розвитком мистецького шляху Т. Яблонської, яка в 1960-х роках під впливом демократизації «відлиги» розробила серію постімпресіоністичних сюжетів «Українські мотиви», але в період брежнєвського «застою» відкрила для себе імпресіонізм і працювала до кінця життя в цьому стилі. Незважаючи на небезпечні наслідки з боку керівництва Спілки художників УРСР, західноєвропейську тенденцію імпресіонізму того часу розробляли М. Глущенко, Є. Волобуєв, Т. Голембієвська, М. Хан, Т. Хитрова, С. Шишко, Г. Хижняк, стверджуючи проєвропейські стандарти образотворчого мистецтва України другої половини ХХ століття.

Проаналізовані в четвертому розділі живописні твори «Золотий вечір» (1973), «Грудень у Криму» (1973), «Київ. Лавра. Ближні печери» (1974), «Мигдаль цвіте» (1976), «Осінь у нижній Лаврі» (1979), «Весна в с. Білогородка» (1981), «Сад бузків» (1980-ті рр.), «Парк ім. Т. Г. Шевченка в Києві» (1981), «Натюрморт із полуницею» (1978), «Півонії» (1981), «Літній натюрморт» (1989) є репрезентативними зразками українського імпресіонізму в образотворчому мистецтві другої половини ХХ століття, що актуалізують інтегрованість української художньої традиції в загальноєвропейський мистецький контекст.

ВИСНОВКИ

Опрацювання широкого кола українських та іноземних літературних джерел, архівних матеріалів і художніх творів В.Чегодара 1940–1980-х років з приватної збірки П. Волошина, живописних образів європейських митців XIX–XX століття з європейських музейних зібрань дали змогу узагальнити інформацію та сформулювати основні теоретичні положення щодо побутування творчості Василя Чегодара в контексті українського живопису другої половини XX століття.

1. З'ясовано, що, попри особистий внесок В.Чегодара в розвій проєвропейських перспектив образотворчого мистецтва України другої половини XX століття, ім'я майстра все ще залишається поза увагою широкого кола фахівців і музейних працівників. Аналіз стану опрацювання теми виявив відсутність комплексних досліджень як творчої біографії, так і мистецького спадку майстра. На сьогодні інформація про різнобічну творчість митця обмежується нечисленними оглядовими публікаціями у ЗМІ, що мають репортажний характер, а також лаконічними вступними статтями до персональних каталогів В.Чегодара. Опрацювання видань з історії української культури та мистецтва як радянського часу, так і найновіших фоліантів доби Незалежності показало, що творчість В.Чегодара не здобула висвітлення в мистецькому процесі України. Сучасне вивчення численних емпіричних і архівних матеріалів актуалізує потребу всебічного дослідження творчості В.Чегодара, який упродовж пів століття упроваджував прогресивний мистецький досвід західноєвропейської культурної цивілізації, стверджуючи ідеї автономної та незалежної української культури на теренах тоталітарного мистецького середовища УРСР.

Комплексне вивчення і систематизація джерельного матеріалу дозволили дійти висновку щодо специфіки соціокультурних процесів в Україні другої половини XX століття. Наголошено, що всебічна джерельна база зібрання П. Волошина дала змогу детально простежити творчий процес В.Чегодара від початку шляху 1939 р. до останніх років художньої діяльності наприкінці 1980-х рр. Вивчення живописних полотен майстрів європейського живопису XIX століття з музейних збірок Парижа (Музей Лувр), Відня (Музей Карлплац), Берліна (Музейний

острів), Кракова (Національний музей) поглибили розуміння специфіки мистецького становлення в ранній період творчості В. Чегодара. Під час вивчення творчого доробку митця 1960–1980-х рр. досліджувалися твори представників європейського модерну кінця XIX – початку XX ст. з провідних музейних колекцій Європи, зокрема Парижа (Музей Оранжері, д'Орсе, Музей Мармоттан-Моне), Відня (галерея Бельведер).

2. У результаті опрацювання приватної колекції П. Волошина — найбільшого в Україні зібрання живописних і графічних творів В. Чегодара — до наукового обігу було введено значну кількість раніше невідомих робіт майстра. Систематизація доробку за хронологічними періодами, жанрами, техніками, сюжетно-тематичним репертуаром, композиційними рішеннями та стильовими орієнтаціями дала змогу ґрунтовно вивчити творчість митця та сформувані цілісне уявлення про його еволюцію в контексті розвитку українського живопису другої половини XX століття. Дослідження графічних творів В. Чегодара 1940–1980-х років показало, що на початку творчого шляху майстер працював як ілюстратор періодичних видань, виконуючи міські краєвиди (переважно київські), портрети відомих діячів, жанрові сценки тощо. Компаративний аналіз творів митця засвідчив наявний взаємозв'язок між задумами графічних і живописних робіт. Установлено, що аналогічні композиції знаходили відображення як у газетних ілюстраціях, так і в живописних творах. Виявлено, що принцип достовірності й точності у передаванні форм під час зображення архітектурних об'єктів у живописі ґрунтується на досвіді В. Чегодара як ілюстратора.

3. Унаслідок аналізу життєвого шляху і мистецької спадщини В. Чегодара було виокремлено три основні етапи його творчого становлення. Протягом раннього періоду (кінець 1930-х – 1950-ті роки) митець працював переважно як графік, утілюючи академічний підхід у живописі. Наступний, зрілий етап, що охоплює кінець 1950-х і 1960-ті роки, позначений пошуками індивідуального стилю. Засвоївши ідеї паризьких представників ар-нуво, художник поступово формує власну манеру, спираючись на досвід французьких постімпресіоністів 1890-х років. У 1960-х роках він починає експериментувати з локальними кольоровими

площинами в дусі фовізму, адаптуючи естетику Матісса до української мистецької традиції. Саме упродовж 1950–1960-х років митець визначає ключові теми своєї творчості та окреслює подальший напрям розвитку. Пізній етап, що тривав у 1970–1980-х роках, позначено прагненням до нових мистецьких вражень, зосередженістю на природних ландшафтах і глибшим зануренням в імпресіоністичну стилістику, яка дозволяла передавати динаміку змін у природі.

Аналіз живописної спадщини В. Чегодара дав змогу визначити два домінантні жанри в його творчості — пейзаж і натюрморт. Живописний краєвид у його доробку охоплює як урбаністичні види, так і ліричні пейзажі. У межах міського пейзажу простежується усталений сюжетно-тематичний репертуар, до якого належать архітектурні панорами із сакральними пам'ятками, паркові композиції з квітучими насадженнями (зокрема бузком), а також міські краєвиди, доповнені монументальними образами видатних історичних постатей.

У структурі ліричного краєвиду значне місце посідають кримські сюжети, систематизовані за тематичними циклами: серії, присвячені виноградникам, гірським панорамам та морському узбережжю. Джерелом натхнення для цього напряму також слугували мальовничі краєвиди села Білогородка на Київщині, де В. Чегодар працював упродовж останніх десятиліть своєї творчості. У білогородському циклі виокремлено три основні сюжетні підгрупи: композиції з річкою Ірпінь, панорамні пейзажі з широкими просторами та камерні види із сільськими хатами. Тематичний спектр ліричного пейзажу художника доповнюють види Седнева, зокрема етюди, що зображають річку Снов.

Другим ключовим жанром у творчому доробку В. Чегодара є натюрморт. У дослідженні систематизовано основні сюжети цього жанру на різних етапах його художньої еволюції. У ранніх композиціях переважає палітра натуральних відтінків, що відповідає академічним принципам малярства. Водночас у другій половині 1950-х років відбувається концептуальна зміна авторського світобачення. Натюрморти початку 1960-х років демонструють тенденцію до інтенсифікації кольору й посилення декоративності, що свідчить про переосмислення художньої стратегії митця та його орієнтацію на формотворчі засади постімпресіонізму.

Жанрова типологія натюрморту в творчості Чегодара охоплює кілька основних тематичних груп: камерні композиції з квітковими вазонами та букетами; натюрморти з екзотичними фруктами — зокрема ананасами, карахоньками та кактусами; постановки з пишними квітами у вазах, що переважно належать до пізнього періоду творчості художника.

4. У ході комплексного дослідження було встановлено мистецькі зв'язки В. Чегодара з колегами, які поділяли його проєвропейську орієнтацію в живописі. Серед них — М. Глущенко, С. Кошовий та В. Непийпиво. З'ясовано, що протягом 1970-х років В. Чегодар підтримував творчий діалог із київським майстром М. Глущенко, який глибоко інтерпретував стилістичні засади паризького ар-нуво. На основі аналізу архівних матеріалів висунуто припущення, що саме М. Глущенко відіграв ключову роль у формуванні зацікавленості Чегодара творчістю П'єра Боннара — французького постімпресіоніста, чий колористичні рішення захоплювали обох митців.

Аналіз творчих зв'язків В. Чегодара засвідчує його тривалу комунікацію з пейзажистом В. Непийпивом, у межах якої відбувався продуктивний обмін ідеями щодо просторової організації композиції й тональної архітекτονіки полотна. Із 1960-х років обидва митці працювали над сюжетами сакральної архітектури, фіксуючи динаміку змін міського середовища Києва крізь призму ліричного образу. Мистецький діалог із С. Кошовим зосереджувався на проблематиці колористичної експресії, зокрема в аспекті хроматичної інтенсифікації плерного живопису. Дослідження краєвидів Кошового 1960–1970-х років виявило низку композиційних і тематичних паралелей із живописним доробком В. Чегодара, що вказує на їхні синхронні формотворчі експерименти. Важливим вектором взаємодії В. Чегодара з мистецьким середовищем стала його співпраця з київським фотографом М. Козловським, чий урбаністичні краєвиди Києва слугували візуальними референсами для художника. Установлено, що живописні стратегії В. Чегодара 1960–1970-х років перебували в руслі актуальних на той час пошуків синтетичних пластичних рішень, що регукувалися з естетичними програмами київських митців, зорієнтованих на трансформацію постімпресіоністичних і модерністських

парадигм. До цього кола належали В. Зарецький, М. Глущенко, С. Шишко, С. Кошовий, М. Хан, Т. Голембієвська, які інтерпретували спадщину західноєвропейського малярства межі ХІХ–ХХ століть крізь призму української мистецької традиції.

5. Дослідження засвідчило, що окцидентальна орієнтація творчих шукань В. Чегодара формувалася впродовж пів століття в умовах культурної самоізоляції радянської доби. Установлено, що звернення митця до західноєвропейських художніх моделей було не лише естетичним вибором, а передусім свідомою стратегією ідентифікації з культурними надбаннями західноєвропейської цивілізації. Його мистецька позиція набула характеру концептуального жесту, в якому поєдналися етичний імператив і прагнення зберегти тяглість національної культурної традиції в контексті глобального артпроцесу.

Доведено, що наприкінці 1950-х і у 1960-х роках художні практики В. Чегодара в жанрах пейзажу та натюрморту перебували під впливом живописних стратегій французького постімпресіонізму. У цей період митець свідомо відходить від академічного канону, формуючи індивідуальну живописну парадигму, засновану на принципах постімпресіоністичної хроматичної колористики. Його стиль вирізняється синтезом постімпресіоністичних прийомів із елементами фовізму. Визначальними орієнтирами для В. Чегодара стали твори провідних європейських митців, зокрема В. ван Гога, П. Боннара, А. Мангена, Е. Нольде, А. Матісса та інших.

Аналіз художніх практик пізнього періоду творчості В. Чегодара (1970–1980-ті роки) засвідчив, що імпресіоністична парадигма залишалася ключовим вектором його мистецького розвитку впродовж останніх десятиліть життя. Дослідження творів середини 1970-х років виявило зростаючий інтерес митця до світлоповітряного середовища та динамічного світлотіньового моделювання форми. Обґрунтовано, що під впливом плернерних практик у Криму, Седневі та Білогірщині художник зосередив увагу на дослідженні ефектів природного освітлення, що перегукується з імпресіоністичною концепцією хвилинного враження. Ця тенденція

досягла апогею на початку 1980-х років і залишалася провідною у пізній творчості В. Чегодара.

6. У дисертації здійснено порівняльний аналіз живописного доробку В. Чегодара 1950–1980-х років із живописними практиками українських митців другої половини ХХ століття. Це дозволило виокремити чинники його індивідуального внеску в розвиток мистецького процесу зазначеного періоду. Протягом усіх етапів творчого шляху пошуки В. Чегодара було зосереджено на осмисленні та адаптації досвіду західноєвропейського малярства кінця ХІХ – початку ХХ століття, насамперед у традиціях паризького ар-нуво, імпресіонізму, постімпресіонізму та, подекуди, фовізму першої декади ХХ століття.

Доведено, що глибоке зацікавлення В. Чегодара провідними тенденціями ар-нуво сприяло розширенню його колористичної палітри, зростанню контрастності та залученню елементів виразної кольорової експресії. Саме ці образотворчі характеристики стали основою унікального художнього коду митця, що вирізняє його живописну манеру серед українських художників другої половини ХХ століття. Установлено, що мистецькі шукання В. Чегодара перебували в діалозі з творчістю таких митців, як В. Зарецький, Т. Яблонська, М. Глущенко, С. Шишко, С. Кошовий, М. Хан, Т. Голембієвська, які, попри ідеологічні обмеження радянської доби, інтегрували засади європейського живопису в художню практику УРСР.

Обґрунтовано, що мистецька постать В. Чегодара виявляється не лише у його творчості, а й у громадянській мужності — послідовному впровадженні європейських живописних традицій, які в умовах радянської цензури були маргіналізовані чи заборонені. Із цього погляду його внесок у формування проєвропейського вектора розвитку сучасного українського мистецтва є надзвичайно вагомим. Вивчення індивідуальної мистецької практики В. Чегодара, з одного боку, засвідчує його належність до кола інспіраторів українського імпресіонізму та постімпресіонізму ХХ століття, а з іншого — підтверджує належність українського живопису другої половини ХХ століття до загальноєвропейського й світового культурного контексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – початку 1990-х років. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.* : у 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 193–239.
2. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ : Інтертехнологія, 2006. 239 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0001158 (дата звернення: 17.02.2024).
3. Асєєва Н. Ю. Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису XX ст. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.* : в 2 кн. / редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Ін-т сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 122–161. URL: https://archive.org/details/ukr_art/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B8%20%D0%B7%20%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%97%20%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0%20%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8%20XX%20%D1%81%D1%82.%201%20%D0%BA%D0%BD/page/n39/mode/2up (дата звернення: 10.11.2021).
4. Асєєва Н. Ю. Історія побутування поняття «імпресіонізм» на терені вітчизняної художньої культури. *Імпресіонізм і Україна : каталог / заг. ред. Л. Толстова ; авт. кат.: Д. Венглінська, Т. Мустафіна ; авт. ст.: Н. Асєєва, О. Денисенко, О. Жбанкова ; упоряд. О. Жбанкова.* Київ : Галерея, 2011. 240 с. : іл. URL: https://archive.org/details/ukr_art/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B8%20%D0%B7%20%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%97%20%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0%20%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8%20XX%20%D1%81%D1%82.%201%20%D0%BA%D0%BD/page/n39/mode/2up

- %D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8%20XX%20%D1%81%D1%82.%201%20%D0%BA%D0%BD/ (дата звернення: 10.11.2021).
5. Афанасьєв В. На підступах до магістральної теми. *Культура і життя*. 1974. № 23. С. 3.
 6. Бабунич Ю. І. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму : регіональні особливості. *Вісник ЛНАМ*. 2017. Вип. 32. С. 44–57. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/32/Babunych_44-57.pdf (дата звернення: 12.12.2024).
 7. Бабунич Ю. І. Історичне тло, філософсько-естетична платформа і світоглядні засади українського модернізму. *Вісник ЛНАМ*. 2019. Вип. 39. С. 38–52. URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/201939/visnyk-lnam-no-39-2019-yuliya-babunych-38-52-stor.pdf> (дата звернення: 12.12.2024).
 8. Барвінок І. Подарунок художника. *Культура і життя*. 1980. № 74. С. 3.
 9. Белічко Л. Живопис. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. С. 286–307. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0003053 (дата звернення: 15.10.2021).
 10. Белічко Н. Ю. Крізь віки. Київ в образотворчому мистецтві : альбом / текст, упоряд. Наталії Белічко ; голов. ред. Н. Прибега. Київ : Мистецтво, 2015. 285 с. : іл.
 11. Білецький П. О. Мова образотворчих мистецтв. Київ : Радянська школа, 1973. 127 с.
 12. Бондаренко С. Материнська радість. *Вечірній Київ*. 1984. № 285. С. 3.
 13. Бондарчук Н. Пейзаж у живописі кримських художників XX ст. (традиції, стильова еволюція, тенденції розвитку) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2017. 474 с. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/Bondarchuk_dis.pdf (дата звернення: 16.04.2023).
 14. Будько З. На виставці творів живопису. *Радянська Україна*. 1962. № 175. С. 4.
 15. Бутко І. Відзначено вперше. *Культура і життя*. 1978. № 42. С. 3.

16. Вараков В. Завжди цвітуть каштани. *Друг читача*. 1983. № 23. С. 8.
17. Вартовим батьківщини присвячується. *Радянська Україна*. 1978. № 122. С. 3.
18. Василенко В. Виставка експромтом. *Культура і життя*. 1970. № 99. С. 3.
19. Василь Забашта. Малярство: альбом-каталог / упоряд.: Р. Забашта, Г. Забашта. Київ : Майстерня книги, 2008. 224 с. : іл.
20. Василь Непийпиво : кат. вист. тв. / склала Т. Б. Ржондківська ; авт. передм. В. П. Цельтнер. Київ : Спілка художників Української РСР, 1980. 95 с. : іл.
21. Василь Непийпиво : альбом / авт.-упоряд. І. Н. Багуєнко. Київ : Мистецтво, 1986. 95 с.: іл.
22. Василь Чегодар. Живопис : кат. персон. вист. / склала Т. Б. Ржондківська ; авт. передм. В. П. Цельтнер. Київ : Спілка художників Української РСР ; Київ. орг. спілки художників Української РСР, 1979. 24 с. : іл.
23. Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. 24 с. : іл.
24. Василь Дмитрович Чегодар. Живопис : кат. персон. вист. / склала Л. І. Максименко ; авт. вступ. ст. О. Федорук. Київ : Спілка художників України, 1988. 36 с. : іл.
25. Ведін В. Твій співець, Києве! *Робітнича газета*. 1968. № 121. С. 4.
26. Від червоного до жовто-блакитного + помаранчеве : каталог-альбом / авт. проєкту та голов. ред. Л. І. Березницька. Київ : Оранта, 2004–2005. 663 с. : іл.
27. Віктор Пузирков / авт. та упоряд. М. Шалімова-Пузиркова. Київ : Мистецтво, 2020. 280 с. : іл.
28. Віктор Шаталін : альбом / авт.-упоряд. В. В. Рубан. Київ : Мистецтво, 1974. 12 с. + 40 іл.
29. Віктор Шаталін : комплект листівок / авт. ст. та упоряд. В. В. Рубан. Київ : Мистецтво, 1979. 15 лист.
30. Войтенко Л. З любов'ю до Києва. *Вітчизна*. 1982. № 2. С. 208.
31. Волобуєв Євген : кат. вист. творів / упоряд. і авт. вступ. ст. З. В. Кучеренко. Київ : СХУ, 1989. 32 с. : іл.
32. Волошин А. Малював... на стрілі підйомного крана. *Вечірній Київ*. 2003. № 181. С. 13.

33. Волошина К. Василь Чегодар: еволюція творчої манери. *Дев'яті Платонівські читання* : тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 20 листоп. 2021 р. Київ, 2021. С. 71.
34. Волошина К. Василь Чегодар – Петро Волошин: творчі паралелі. *Десяті Платонівські читання* : тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 20 листоп. 2022 р. Львів ; Торунь : Liha-Pres, 2022. С. 25–26.
35. Волошина К. Київ у творчості Василя Чегодара. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2023. Вип. 33. С. 115–124.
36. Волошина К. Василь Чегодар і Микола Глущенко – видатні українські колористи. *Одинадцяті Платонівські читання* : тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 25 листоп. 2023. Львів ; Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 13–14.
37. Волошина К. Василь Чегодар та Микола Глущенко: творчі взаємовпливи. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2024. Вип. 35. С. 131–141.
38. Волошина К. Графіка Василя Чегодара. *Український мистецтвознавчий дискурс : наук. журн.* 2024. Вип. 2. С. 43–54.
39. Волошина К. Розвиток живописного натюрморту в творчості В. Чегодара. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. 2024. Вип. 77, Т. 1. С. 100–108.
40. Волошина К. Натюрморт у творчості Василя Чегодара. *Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції* : тези міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 черв. 2024 р. Київ : ІК НАМ, 2024. С. 83–84.
41. Волошина К. Василь Чегодар та його творчість в умовах радянської дійсності. *Розвиток наукової думки постіндустріального суспільства: сучасний дискурс* : тези доп. VI міжнар. наук. конф., м. Хмельницький, 1 листоп. 2024. Вінниця : UKRLOGOS Group, 2024. С. 514–516.
42. Волошина К. Серія «Київські каштани» в творчості Василя Чегодара. *Наукові орієнтири: теорія та практика досліджень* : тези доп. IV міжнар. наук. конф., м. Вінниця, 18 жовт. 2024. Вінниця : UKRLOGOS Group, 2024. С. 369–371.
43. Волошина К. Київські мотиви Василя Чегодара та Миколи Козловського. *XV International scientific and practical conference «Complexities of education of modern*

- youth and students»* : тези доп., м. Париж, Франція, 10–13 груд. 2024. Париж : International Science Group. 2024. С. 16–18.
44. Воронько П. На хвилі юності. *Зміна*. 1961. № 5. С. 6–7.
45. Гайдак Л. Піввіку з пензлем. *Радянська Україна*. 1988. № 146. С. 3.
46. Галайчук А. Зустрічі з прекрасним. *Вечірній Київ*. 1967. 21 серп. С. 3.
47. Галайчук А. Столиці України присвячено. *Українська правда*. 1977. № 17. С. 4.
48. Галайчук А. Співець природи рідної. *Київська правда*. 1988. № 162. С. 4.
49. Галайчук А. Краса рідної природи. *Київська правда*. 1991. № 19. С. 4.
50. Георгій Степанович Меліхов (1908–1985). Живопис. Графіка : кат. вист. творів / авт. вступ. ст. і упоряд. І. М. Блюміна. Київ : СХУ, 1990. 32 с. : іл.
51. Герої виходять на штурм. *Радянська Україна*. 1973. № 224. С. 3.
52. Глібов Л. І. Вибрані твори / вступ. сл. С. Д. Зубкова. Київ : Дніпро, 1991. 269 с. : іл.
53. Героям фронту і тилу. *Радянська Україна*. 1978. № 44. С. 3.
54. Глушко Н. Мистецтво краси. *Образотворче мистецтво*. 2011. № 2. С. 44–45.
55. Глущенко В. Сонячний світ Василя Чегодара. *Соціалістична культура*. 1975. № 7. С. 22–23.
56. Глущенко М. Щоб фарби співали. *Образотворче мистецтво*. 1963. № 3. С. 17–21.
57. Голембієвська Тетяна : альбом / авт.-упоряд. В.В. Михальчук; вступ. В. Єфимов. Київ : Планета, 2018. 24 с. : іл.
58. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Акад. експрес, 2001. 175 с. : іл.
59. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: Український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с. : іл.
60. Голубець О. Посттоталітарний синдром, або Примари минулого. *Мистецтвознавство '15*. Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2015. С. 33–40. URL: https://issuu.com/858752/docs/zbirnyk-15-druk__1__ (дата звернення: 13.02.2022).
61. Графіка В. Зарецького 1940–1980-х рр. : альбом / авт. текстів Л. Смирна, О. Зарецький. Київ : Золотое сечение, 2012. 293 с. : іл.
62. Дві виставки київських художників. *Культура і життя*. 1972. № 72. С. 1.

63. Денисенко О. Творці українського пейзажу. *Образотворче мистецтво*. 2000. № 3–4. С. 64–66.
64. Денисюк О. Краківська академія мистецтв у контексті українсько-польських мистецьких взаємин у 20–30-х роках ХХ століття : монографія. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2010. 184 с.
65. Денисюк О. Українські студенти та випускники Краківської академії у 20–30-х роках ХХ століття. *Польські студії*. Київ : Дух і літера. 2008. Вип. 3. С. 100–118.
66. Жбанкова О. Українська модель імпресіонізму. Імпресіонізм і Україна : каталог / заг. ред. Л. Толстова ; авт. кат.: Д. Венгліньська, Т. Мустафіна ; авт. ст.: Н. Асєєва, О. Денисенко, О. Жбанкова ; упоряд. О. Жбанкова. Київ : Галерея, 2011. 240 с. : іл.
67. Живописна поема про Київ. *Радянська Україна*. 1981. № 244. С. 3.
68. Заїка Г. О. Образ Києва у пейзажному живописі українського художника Сергія Шишка другої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2024. № 3. С. 133–139. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313290> (дата звернення: 12.11.2024).
69. Закоханий у рідне місто. *Вечірній Київ*. 1983. № 87. С. 3.
70. Замовлення галереї «Гекосо». *Культура і життя*. 1973. № 12. С. 1.
71. Звітують київські художники-журналісти. *Вечірній Київ*. 1971. № 237. С. 3.
72. Злобіна І. Рясноцвіт пензля Василя Чегодара. *Україна*. 1968. № 51. С. 13.
73. Іванов І. Етюди – це старт. *Вечірній Київ*. 1962. № 65. С. 2.
74. Іванченко Ю. Сонячні барви. *Культура і життя*. 1979. № 100. С. 3.
75. Іванченко Ю. Київські мотиви. *Молода гвардія*. 1981. № 213. С. 3.
76. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. Українська теоретична думка ХХ ст. : антологія : у 2 ч. / упоряд. Р. М. Яців. Львів, Львів : ЛНАМ. 2012. Ч. 2. 832 с.
77. Ілляшенко Є. Симфонія барв і почуттів. *Прапор комунізму*. 1979. № 291. С. 4.
78. Ілляшенко М. Висока поезія сьогодення. *Вечірній Київ*. 1977. № 278. С. 3.
79. Імена України. 100 митців. ХХ століття / авт. перед. слова, вступ. ст., уклад. біогр. і бібліогр. матер., комент. і кат. С. І. Побожій. Суми : Університетська книга, 2023. 244 с.: іл.

80. Імпресіонізм і Україна / під ред. Л. Толстової ; авт. ст.: Н. Асєєва, О. Денисенко, О. Жбанкова. Київ : Галєя, 2011. 240 с.
81. Історія українського мистецтва : у 6 т. / АН України ; голов. ред. укр. рад. енциклопедії. Київ, 1967. Т. 5 : Радянське мистецтво 1941–1967 рр. 452 с. : іл. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00003806 (дата звернення: 14.03.2022).
82. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України ; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. Ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. 1048 с. : іл. URL: https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2007/ium_5.pdf (дата звернення: 12.01.2021).
83. Іттен Й. Мистецтво кольору. Київ : ArtHuss, 2022. 96 с.
84. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція у русі опору 1960–80-х років. Київ : Либідь, 1995. 223 с. URL: <http://history.org.ua/LiberUA/5-325-00704-1/5-325-00704-1.pdf> (дата звернення: 13.02.2022).
85. Каталог образотворчого мистецтва з меморіальної колекції Павла Тичини : альбом / упоряд. А. Вакульчук, Д. Нестречук ; авт. вст. ст. Д. Нестерчук. Рівне : О. Зень, 2021. 104 с.: іл.
86. Київ у мистецтві: мистецький альбом / упоряд. С. Л. Удовік. Київ : Ваклер, 2018. 240 с. : іл.
87. Київський пейзаж і натюрморт : кат. вист. / упоряд. Д. І. Ульянова. Київ : Спілка художників УРСР, 1982. 23 с.
88. Ключко Д. 65 українських шедеврів. Визнані й неявні. Київ : ArtHuss, 2019. 256 с. : іл.
89. Ключко Д. Сховане мистецтво. Есеї, розмови, коментарі. Київ : ArtHuss, 2023. 288 с. : іл.
90. Ковальська Л. Ілля Штільман: Свою творчість я присвятив краєвиду України. *Образотворче мистецтво*. 2004. № 2. С. 88–89.

91. Ковальська Л. Митець реалізму (До 100-річчя від дня народження Г. С. Меліхова). *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* 2008. Вип. 15. С. 447–450.
92. Козловський М. Київ та кияни : фотоальбом. Київ : Мистецтво, 1969. 167 с.
93. Козловський М. Київ та кияни : фотоальбом. Київ : Мистецтво, 1979. 191 с.
94. Колекція творів Миколи Глуценка із зібрання Дніпропетровського художнього музею : альбом-каталог / передм. Т. Шапарекно, С. Несмачний, І. Труш. Дніпро : Дніпропетровський художній музей, 2021. 106 с.: іл.
95. Контркультура. Графіка «неформальних академістів» 1950–80-х : альбом / упоряд. О. Василенко; авт. ст. О. Авраменко, Л. Герман, Г. Григор'єва, О. Лагутенко, Я. Левич. Київ : Золотое Сечение, 2017. 360 с. : іл.
96. Копиленко Л. Київські мотиви Василя Чегодара. *Робітнича газета*. 1981. № 267. С. 3.
97. Криволапов М. Героїчна історія і сучасність у творах українських живописців. *Образотворче мистецтво*. 1981. № 2. С. 4–8.
98. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття. Київ : А+С, 2006. Кн. 1: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття. 276 с. URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Krivolapov_part-1.pdf (дата звернення: 11.05.2023).
99. Кривавич А. П. Натюрморт : підручник. Київ : Політехніка, 2019. 268 с. : іл.
100. Культурний код України у художньому просторі пейзажу : кат. вист. / авт. ідеї та куратор Т. Чуйко ; авт. концепції М. Юр ; авт. вступ. ст. М. В. Юр, Т. П. Чуйко. Київ : Софія-А, 2017. 128 с. : іл.
101. Кункіна Р. Художня виставка «Завжди наготові». *Образотворче мистецтво*. 1982. № 6. С. 19–20.
102. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. Київ : Граніт-Т, 2011. 184 с.
103. Леніна образ живий. *Сільські вісті*. 1980. № 77. С. 3.
104. Ленінським шляхом. *Київська правда*. 1977. № 254. С. 3.

105. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис XIX – початку XX сторіччя. Київ : Балтія-Друк, 2007. 118 с.
106. Лисенко Іван, Орябінський Олексій, Чегодар Василь : кат. вист. / СХ УРСР ; упоряд. В. П. Цельтнер. Київ : Рад. Україна, 1962. 5 с.
107. Лісниченко І. Дорожні малюнки. *Вечірній Київ*. 1972. № 284. С. 3.
108. Логінський Я. Малярство Василя Забашти в контексті розвитку українського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2018. 276 с. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/18.10.18/%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9.pdf> (дата звернення: 10.10.2021).
109. Майстрові пейзажу. *Вечірній Київ*. 1983. № 253. С. 3.
110. Мартиненко В. Мальовнича Україна. *Образотворче мистецтво*. 1985. № 3. С. 6–7.
111. Медведєва Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою : монографія. Київ : Оранта, 2006. 432 с
112. Меліхов Георгій Степанович (1908–1985). До 100-річчя від дня народження : альбом / авт. ідеї та координатор проекту В. Меліхова-Євтух; авт. вступ. ст. І. Ковальська. Київ : Фенікс, 2008. 39 с. : іл.
113. Мельник Б. Музика, яку бачиш. *Шляхом до комунізму*. 1988. № 79–81. С. 7.
114. Микола Глущенко. Живопис : кат. персон. вист. / упоряд. та авт. вступ. ст. І. І. Верба. Київ : Спілка художників УРСР, 1976. 21 с. : іл.
115. Микола Глущенко : спогади про художника / упоряд. І. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1984. 94 с. : іл.
116. Мистецтво миру : благод. аукціон 25.09.2014 на підтримку укр. армії та лікування воїнів, поранених у боях за Україну / Нац. центр «Мала академія наук України» ; Благод. фонд ім. Г. Сковороди ; дизайн-студія С. Довгого. Київ, 2014. 61 с. : іл.
117. Мірошник Г. Художницьке одкровення. *Вечірній Київ*. 1979. № 281. С. 3.

118. Натюрморт : комплект репрод. / упоряд. В.М. Вільчинський ; авт. тексту Л. Масловська. Київ : Мистецтво, 1978. 24 репрод.
119. Натюрморт / О. М. Голубець. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопед. досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-70773> (дата звернення: 15.07.2022).
120. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. : у 2 кн. / редкол: В. Сидоренко (голова) та ін. ; Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. 656 с. : іл. URL: https://archive.org/details/ukr_art/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B8%20%D0%B7%20%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%97%20%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0%20%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8%20XX%20%D1%81%D1%82.%20%20%D0%BA%D0%BD/page/n5/mode/2up (дата звернення: 10.11.2021).
121. Наш рідний Київ : кат. вист. творів київських художників, присвяченої 1500-річчю м. Києва. Київ : Спілка художників України, 1987. 48 с. : іл.
122. Нестєрова Є. Професійний живопис в мистецьких школах Харкова 1950–1970-х років: особливості формування та розвитку : дис. ... д-ра філософії : 023 / Харківська національний академія дизайну і мистецтв. Харків, 2023. 257 с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0824U001210> (дата звернення: 10.05.2023).
123. Олексій Шовкуненко. Натюрморти : комплект листівок / упоряд. Л.І. Малова. Київ : Мистецтво, 1983. 11 листівок.
124. Олексій Шовкуненко та його учні : альбом / Херсонський худож. музей ім. О. Шовкуненко ; упоряд., заг. ред. І.М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1994. 167 с. : іл.
125. Осадца М. Міський пейзаж у творчості художників Івано-Франківщини XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2019. 341 с. URL:

- https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2019/Osadca/Osadt%20M.Dissertation_2019.pdf (дата звернення: 09.03.2023).
126. Осадча А. М. Рекламна графіка у візуальному просторі м. Києва кінця XIX – початку XXI століття : дис. ... д-ра філософії : 022 / Київський нац. ун-т технологій та дизайну. Київ, 2024. 282 с. URL: <https://www.uacademic.info/ua/document/0824U002599> (дата звернення: 09.04.2022).
127. Павельчук І. А. Досвід постімпресіоністичного експерименту в практиці Т. Яблонської (1960–1970). *Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2012. Вип. 8. С. 96–102. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=had_2012_8_25 (дата звернення: 03.05.2022).
128. Павельчук І. А. Традиції українського народного мистецтва в живописних композиціях Тетяни Яблонської. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. Вип. 4. С. 106–113. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Mystetcki_obrii_14-15_4.pdf (дата звернення: 15.09.2022).
129. Павельчук І. А. Постімпресіоністичний колоризм в Україні 60–80-х років XX століття: методи узагальнення емпіричного досвіду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2014. № 2. С. 199–203. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/issue/view/8390> (дата звернення: 15.12.2022).
130. Павельчук І. А. Студії Яна Станіславського в творчій практиці Івана Северина. *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків. 2014. № 4/5. С. 85–92. URL: <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2014-04-05-15-pavelchuk.pdf> (дата звернення: 04.04.2023).
131. Павельчук І. А. На перехресті модерну. Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму. Київ : Києво-Могилянська академія, 2019. 102 с.
132. Павельчук І. А. Постімпресіонізм в українському живописі XX століття : монографія / пер. англ. М. Захайкевич. Київ : Києво-Могилянська академія, 2019. 576 с. : 49 с. іл., док., показч.

133. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі XX – початку XXI століття: історичні витoki, джерела інспірацій, специфіка розвитку : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2020. 878 с. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/doctorate/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%87%D1%83%D0%BA%20%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0%20%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0.pdf> (дата звернення: 01.03.2021).
134. Павленко А. З фронтових і повоєнних доріг. *Радянська освіта*. 1973. № 101. С. 3.
135. Павлов В. Дорога тема. *Культура і життя*. 1968. № 96. С. 4.
136. Павлов В. У кожного митця є своя головна тема. *Радянська жінка*. 1970. № 6. С. 32.
137. Парійський Є. Образ рідного Києва. *Правда України*. 1980. № 252. С. 3.
138. Парійський Є. Живописна поема про Київ. *Молодь України*. 1981. № 157. С. 3.
139. Парійський Є. На полотні і в камені. *Вечірній Київ*. 1982. № 25. С. 3.
140. Пекаровський М. Тобі, Вітчизно! *Київська правда*. 1973. № 63. С. 3.
141. Переможна і легендарна. *Прапор комунізму*. 1983. № 44. С. 3.
142. Перша республіканська виставка рисунка : каталог / упоряд. В. М. Верба. Київ : Реклама, 1972. 60 с. : іл.
143. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX століття – початку XXI століття : зб. ст. Київ : КА Академія, 2004. 391 с.
144. Петрова О. Мистецтво другої половини 1950-х – 1980-х років. Живопис. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. / НАН України ; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. С. 450–509. URL: https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2007/ium_5.pdf (дата звернення: 20.11.2021).

145. Петрова О. Третє око. Мистецькі студії: монографічна збірка статей. Київ : Фенікс, 2015. 479 с. URL: https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Petrova_TRETYE_OKO.pdf (дата звернення: 20.11.2024).
146. Під знаком дружби і співробітництва. *Радянська Україна*. 1980. № 216. С. 3.
147. Покулитий К. Українські митці до 1500-річчя Києва. *Образотворче мистецтво*. 1982. № 2. С. 2–4.
148. Портрет сучасності. *Молодь України*. 1972. № 176. С. 1.
149. Пономаренко Л. А., Різник О. О. Київ: короткий топонімічний довідник. Київ : Павлім, 2003. 124 с. : іл. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0003985 (дата звернення: 04.02.2022).
150. Радянський живопис XX ст. : кат. аукціону 31 трав. 2003 р. / упоряд. О.В. Брей. Київ, 2003. 72 с. : іл.
151. Райський Є. Вільний подих часу. *Україна*. 1978. № 42. С. 17.
152. Республіканська художня виставка, присвячена 50-річчю ВЛКСМ : каталог. Київ : Реклама, 1970. 102 с. : іл.
153. Республіканська художня виставка, присвячена XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду КП України : кат. вист. Київ : Реклама, 1972. 26 с.
154. Республіканська художня виставка «Квітуха радянська Україна» : каталог. Київ : Реклама, 1973. 138 с. : іл.
155. Республіканська художня виставка «Ленінським шляхом» : каталог. Київ : Реклама, 1979. 137 с. : іл.
156. Республіканська художня виставка, присвячена шістдесятиріччю прикордонних військ СРСР : каталог. Київ : Реклама, 1980. 36 с.
157. Республіканська художня виставка, присвячена 33-річчю перемоги над фашизмом : каталог. Київ : Реклама, 1981. 62 с. : іл.
158. Республіканська художня виставка «Я люблю тебе, життя!» : кат. вист. / упоряд. : М.П. Подпоріна, Д.І. Ульянова, Л.К. Розанова. Київ : Спілка художників України, 1984. 17 с.

159. Республіканська художня виставка, присвячена 60-річчю утворення СРСР «СРСР – наша батьківщина» : каталог. Київ : Реклама, 1984. 72 с.
160. Республіканська виставка «Художники України – дітям» : каталог / упоряд. : В.М. Верба, Д.І. Ульянова. Київ : Спілка художників України, 1984. 72 с.
161. Республіканська художня виставка «На варті завоювань соціалізму» : каталог. Київ : Дирекція художніх виставок України, 1985. 24 с.
162. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтва України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с. : іл. URL: https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Rogotchenko_Soc_Realism.pdf (дата звернення: 12.05.2023).
163. Роготченко О. Образотворче мистецтво України 1940–1960-х років: шляхи розвитку й художньо-стильові особливості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2016. 488 с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0517U000014> (дата звернення: 03.03.2022).
164. Роготченко О. Мистецтвознавство: роздуми і життя. Київ : Фенікс, 2018. 788 с. : іл. URL: https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Rogotchenko_Mystetstvoznnavstvo_rozdumy_i_zhyttya.pdf (дата звернення: 15.06.2022).
165. Роготченко О., Зайцева В., Опанасюк О. Мультижанровість живописних полотен Тетяни Яблонської. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених*. Дрогобич, 2023. Вип. 60, Т. 3. С. 88–93. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_3/22.pdf (дата звернення: 15.06.2024).
166. Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. Кн. 1. Київ : Ліра-К, 2025. 512 с.
167. Розум І. Світ барвистий і радісний. *Вісті з України*. 1980. № 1. С. 9.
168. Сатаєва Т. Образ рідного міста. *Вечірній Київ*. 1980. № 55. С. 3.
169. Сергій Шишко. Київська сюїта : альбом / упоряд. О.К. Школяренко ; авт. вступ. ст. В. Павлов. Київ : Мистецтво, 1987. 89 с. : іл.

170. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ (студіо), 2008. 188 с. : іл. URL: <https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Sydorenko.pdf> (дата звернення: 06.07.2022).
171. Сизоненко О. Зееловські висоти. *Україна*. 1961. № 9. С. 11–13.
172. Ситник І. Ідейні та мистецькі засади неофольклоризму Тетяни Яблонської. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ. 2021. № 17(2). С. 35–40. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247955](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247955).
173. Ситник І. В. Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини XX – початку XXI століть : дис. ... д-ра філософії : 023 / Київ. ун-т імені Бориса Грінченка. Київ, 2023. 379 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45937/1/%2B%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%A1%D0%B8%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D0%86.%202023.pdf> (дата звернення 05.06.2024).
174. Скляренко Г. На берегах. Нотатки до історії українського мистецтва XX ст. : зб. ст. Київ : Софія, 2007. 336 с.
175. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини XX століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1(25). С. 67–78. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27588/05-Sklyarenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 05.07.2022).
176. Скляренко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 16–22. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=mysu_2010_11_5 (дата звернення: 16.04.2023).
177. Скляренко Г. «Пунктир концептуалізму». До картини українського мистецтва другої половини XX сторіччя. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 209–230. URL:

- <https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/2010-7.pdf> (дата звернення: 04.04.2024).
178. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності : у 2 кн. Київ : Huss, 2020. Кн. 1. 296 с.
179. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини XX століття: тенденції та культурно-суспільний контекст. *Образотворення в українському мистецькому просторі: від середньовіччя до сучасності : колективна монографія* / ІМФЕ НАН України. Київ, 2021. С. 165–213. URL: <https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2021/obrazotvorennia.pdf> (дата звернення: 16.02.2022).
180. Скляренко Г. Особливості інтерпретацій імпресіоністичних тенденцій в українському мистецтві. *Народна творчість та етнологія*. 2022. №1. С. 30–45. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2022.01.030>.
181. Склярська М. Сонячність світосприйняття. *Образотворче мистецтво*. 1980. № 2. С. 24–25.
182. Смирна Л. В. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. 2008. Вип. 9. С. 300–314. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/MU-9_2008.pdf (дата звернення: 20.06.2022).
183. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 480 с. : іл. URL: <https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Smyrna-2017-pages-1-47.pdf> (дата звернення: 20.02.2022).
184. Смирна Л. В. Шістдесятництво: філософія та естетика опору. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. 2005. Вип. 5. С. 280–298.
185. Соколюк Л. Д., Чурсін О. В. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі 1920-х–1940-х рр. *Вісник державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2014. Вип. 8. С. 85–96. URL: <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2014-08-16-sokoliuk-chursin.pdf> (дата звернення: 20.03.2022).

186. Солярська-Комарчук І. О. Осмислення «суворого стилю» в процесі формування українського неофіційного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 249–254. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.30207>.
187. Солярська-Комарчук І. О. Причини та наслідки трансформації художнього мислення українських митців кінця 80-х – початку 90-х рр. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 131–133. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5663/%20%20%20%20%2002%2011%202023-2.pdf?sequence=1#page=131>
188. Солярська-Комарчук І. Український нонконформізм 70–80-х років XX ст. у просторі європейської художньої традиції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 157–162. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277652>.
189. Сом-Сердюкова О. Поліфонія живопису Іллі Штільмана. *Галерея*. 2003. № 2–3. С. 32–33.
190. Степан Кошовий : альбом / вступ. ст. та упоряд. І. М. Блюміної. Київ : Мистецтво, 1974. 36 с. : іл.
191. Степан Кошовий : каталог / упоряд. та авт. вступ. ст. В. П. Цельтнер. Київ : СХ УРСР, 1974. 48 с. : іл.
192. Сторінки героїчного літопису. *Вечірній Київ*. 1983. № 256. С. 3.
193. Сучасний словник іншомовних слів / уклали : О.І. Скопненко, Т.І. Цимбалюк. Київ : Довіра, 2006. 781 с.
194. Терещенко А. Анатолій Солов'яненко. Український голос, що розмовляв з усім світом : фотоальбом. Київ : Емма, 2002. 184 с. : іл.
195. Тетяна Яблонська. Живопис. Графіка : альбом / авт.-упоряд. І. Бугаєнко. Київ : Мистецтво, 1991. 176 с. : іл.

196. Тетяна Яблонська з колекції Запорізького художнього музею : альбом / авт. вступ. ст.: Г. Борисова, І. Ласка. Київ : Родовід, 2017. 84 с. : іл.
197. Тетяна Яблонська : альбом / вст. ст. та вірші І. Драча. Київ : Мистецтво, 2018. 56 с. : іл.
198. Творчий рапорт художників України. *Вечірній Київ*. 1971. № 62. С. 1.
199. Трачун О. Й. Фотографія та фотомистецтво. *Історія української культури* : в 5 т. Київ : Наук. думка, 2013. Т. 5, кн. 4 : Українська культура XX – початку XXI ст. С. 438–508.
200. Український живопис XX ст. : кат. передаукційної вист. 20–27 берез. 2009 / Redisson SAS Hotel. Київ, 2009. 121 с. : іл.
201. Український живопис XX ст. : кат. передаукційної вист. 15–22 жовт. 2010. Київ, 2010. 127 с. : іл.
202. Український живопис XX – початку XXI ст. з колекції Національного художнього музею України : альбом / авт. вступ. ст. О. Федорук, І. Возіянова. Київ : Артанія Нова, 2006. 304 с. : іл. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0001453 (дата звернення: 10.10.2021).
203. Український натюрморт другої половини XX – початку XXI століття з приватної збірки Олексія Петренка : альбом-каталог / упоряд. О. Петренко ; текст О. Білоусько ; фото С. Черпаченко. Полтава : АСМІ, 2011. 92 с. : іл.
204. Український радянський плакат : альбом / авт. вступ. ст., упоряд. М. Склярська. Київ : Мистецтво, 1971. 150 с. : іл.
205. Успенська Л. В., Горбенко Л. Г. Григорій Світлицький. Сторінками життя і творчості. Київ : Кий, 2007. 238 с. : іл.
206. Федорук О. «Київські мотиви» Василя Чегодара. *Образотворче мистецтво*. 1982. № 1. С. 23–24.
207. Фізкультура і спорт в образотворчому мистецтві : кат. респ. худож. вист. Київ : Реклама, 1972. 35 с.

208. Хан Микола Олексійович : кат. вист. творів / упоряд. і авт. вступ. ст. Є.А. Афанасєєв ; СХУ, Київська орг. Київ : СХУ, 1988. 32 с. : іл.
209. Художник Віктор Зарецький. Пошуки коріння. Листи, нариси, спогади, статті / ред., упоряд. та підгот. тексту О. В. Зарецького. Київ : Рада, 2009. 268 с. : іл.
210. Художники славлять вітчизну. *Радянська Україна*. 1979. № 256. С. 3.
211. Художній образ сучасності. *Вечірній Київ*. 1981. № 29. С. 3.
212. Художній портрет Києва. *Вечірній Київ*. 1976. № 299. С. 3.
213. Художня виставка «Мальовнича Україна» : кат. вист. Київ : Спілка художників України, 1986. 32 с. : іл.
214. Цюпа Ю. Сонцяєсність фарб. *Вечірній Київ*. 1981. № 254. С. 3.
215. Чегодар В. Портрет М. В. Гоголя. *Вечірній Київ*. 1952. № 54. С. 1.
216. Чегодар В. Бульвар Т. Шевченка. *Вечірній Київ*. 1955. № 90. С. 2.
217. Чегодар В. Квіти. *Україна*. 1957. № 16. Кольор. вкладка.
218. Чегодар В. На Володимирській гірці. *Вечірній Київ*. 1958. № 65. С. 2.
219. Чегодар В. На вулиці Саксаганського. *Вечірній Київ*. 1960. № 231. С. 4.
220. Чегодар В. На бульварі Т. Шевченка. *Вечірній Київ*. 1960. № 239. С. 4.
221. Чегодар В. Педагогічний музей архітектора П. Альошина. *Радянська Україна*. 1960. № 17. С. 2.
222. Чегодар В. Портрет Ю. Гагаріна. *Зміна*. 1961. № 32. 1 с. обкл.
223. Чегодар В. У парку ім. Т. Г. Шевченка. *Вечірній Київ*. 1961. № 21. С. 4.
224. Чегодар В. Портрет М. Коцюбинського. *Вечірній Київ*. 1963. № 98. С. 3.
225. Чегодар В. Ірпінь. *Вечірній Київ*. 1964. № 197. С. 3.
226. Чегодар В. Дніпрові далі. *Україна*. 1968. № 51. Кольор. вкладка.
227. Чегодар В. Портрет С. Монюшка. *Вечірній Київ*. 1969. № 104. С. 2.
228. Чегодар В. Старий Київ. *Радянська жінка*. 1970. № 6. С. 4 обкл.
229. Чегодар В. Рідні простори. *Образотворче мистецтво*. 1970. № 6. С. 11.
230. Чегодар В. Портрет М. Рильського. *Вечірній Київ*. 1970. № 65. С. 3.
231. Чегодар В. Верховна Рада. *Образотворче мистецтво*. 1973. № 1. Кольор. вкладка.
232. Чегодар В. Зимова казка. *Україна*. 1978. № 42. Кольор. вкладка.

233. Чегодар В. Київ. Весна в Ботанічному. *Образотворче мистецтво*. 1980. № 2. С. 4 обкл.
234. Чегодар В. Київ. Вулиця Володимирська. *Вітчизна*. 1982. № 2. С. 192.
235. Чегодар Василь. Україно моя : календар 2012 / текст В. Литвин. Київ : Дизайн-студія С. Довгого, 2011.
236. Чегодар Василь. Києве мій : календар 2020/2021 / текст К. Волошина. Київ, 2020.
237. Чегодар Василь Дмитрович. *Українські радянські художники* : довідник. Київ : Мистецтво, 1972. С. 502.
238. Чегодар Василь Дмитрович. *Словник художників України* / Акад. наук УРСР ; ред. кол. М. П. Бажан (відп. ред.) та ін. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1973. С. 247.
239. Чегодар Василь Дмитрович. *Митці України* : енциклопед. довід. / за ред. А.В. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1992. С. 626–627.
240. Чегодар Василь Дмитрович. *Енциклопедія українознавства*. Перевид. в Україні; репр. відтворення вид. 1955–1984 рр. Львів, 2000. Т. 10. С. 3698.
241. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн / упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. Київ : КНУБА. 2000. 378 с.
242. Чернявська Н. За мольбертом – Василь Чегодар. *Вісті з України*. 1972. № 42. С. 6.
243. Чичканов П. Сонцем сповнена палітра. Художнику В. Чегодару – 70. *Культура і життя*. 1978. № 95. С. 4.
244. Шепеть Т. Станкова графіка Львова 1990–2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2019. 335 с. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/05.2019/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%A8%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D1%82%D1%8C.pdf> (дата звернення: 15.05.2022).
245. Шишко Сергій : альбом / упоряд. : В. І. Федчишин, О. С. Сагайдак ; авт. вступ. ст. О.А. Лагутенко ; передм. : Ю. Єхануров, В. Чепелик, А. Чебикін, О. Фіщенко. Київ : Естамп, 2006. 208 с. : іл.

246. Шишко Сергій. Твори з приватних збірок : кат. вист. / упоряд.: М. П. Білоусов, Є. Ю. Вакуленко ; авт. фото і вступ. ст. В. І. Цитович. Київ : Київський музей російського мистецтва, 2006. 82 с. : іл.
247. Шляхтич В. Сонячна палітра. *Радянська Україна*. 1980. № 259. С. 4.
248. Шпаков А. Ювілейна художня виставка «Квітуча радянська Україна». *Образотворче мистецтво*. 1972. № 6. С. 5–18.
249. Штець В. Творчість Золтана Шолтеса у контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2018. 369 с. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/%D0%A8%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%8C_%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%95%D0%A0%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%AF.pdf (дата звернення: 20.11.2021).
250. Штрихи нашого життя : кат. вист. робіт художників преси. Київ : Спілка журналістів УРСР ; Київська організація, 1979. 24 с.
251. Юр М. В. Український живопис ХІХ — початку ХХІ століття: національна, конвенціональна, авторська моделі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2021. 482 с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0521U101705> (дата звернення: 14.06.2023).
252. Юр М. В., Опанасюк О. П., Зіненко Т. М. Творчість Тетяни Яблонської у дзеркалі мистецької критики. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2023. Вип. 1. С. 47–53. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.6>.
253. Ямаш Ю. Живопис Івана Труша: творчий метод тематичних циклів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2013. 350 с.
254. Bonnard. Basel : Werner & Bischoff AG, 1967. 77 p. : il. (Дарчий напис В. Чегодару від М. Д. Глущенко).
255. Brill F. Matisse. London : Hamlyn, 1967. 40 p. : Il.
256. Cabanne P. Henri Mauduin. Paris : Ides et calendes, neuchatel suisse, 169 p. : Il.
257. Daulte F. Alfred Sisley. Milano : Fratelli Fabbri, 1972. p. : Il.

258. Die bildende kunst Kiews. Wir bauen den kommunnismus auf. Киев : Киевская организация Союза художников Украины, 1981. 21 с. : іл.
259. Der ausstellung der malerie und grafic von kunstlern aus der Ukrainischen SSR. Berlin : Haus der sowjetischen wissenschaft, 1986. 33 s. : Ill.
260. Edouard Manet. Paris : Flammarion, 1970. 128 p. : Il.
261. Exposicion de obras de pintores de la Ucrania sovietica en España : catalogo. 1981. 38 p. : Il.
262. Fermigier A. Pierre Bonnard. New York : Abrams, 1984. 127 p. : 101 il.
263. Grohn H.W. Vincent van Gogh. Leipzig : E.A. Sheemann. 1958. 228 p. : Il.
264. Haftmann W. Emil Nolde. London : Thames and Hudson, 1959. 44 p. : 55 color plates : Il.
265. Let the paint sing! *Weelky*. 2002. № 17. P. 3.
266. Ligocki A. Józef Pankiewicz. Warszawa, 1973. 101 s. : il.
267. Maurice Raynal. Modern Painting: Painting, Color, History / Translated to English by Stuart Gilbert. Geneva : D'Art Albert Skira, 1960. 339 p. : Il.
268. Novotny F. Cezanne. London : Faidon, 1971. 16 p. [49] p. of colour plates colour illustrations.
269. Obrazy z Ermitáže – Francouzské malířství 19. a 20. století II. Praha : Obelisk, 1970. 204 p. : il.
270. Pars pro toto. *Academic*. URL: https://rechtschreibung_de.de-academic.com/81460/Pars_pro_Toto. Назва з екрана (дата звернення: 12.12.2024).
271. Feist H. Peter. Auguste Renoir. Leipzig : VEB E.A. Seemann, Buch-und Kunstverlag, 1967. 67 s., 75 ill.
272. Radulesci N. Matisse. Bacuriste : Meridiane, 1974. 37 p. : ill.
273. Riegl A. Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst aus: Graphische Künste XXII, 1899. 47 s.
274. Rewald J. El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin. Alianza Editorial : Madrid, 1982. 540 p.

275. Romanenkova, J. Graphic image of philosophy and mythology. In BioBibliographical Encyclopaedia of the Art of Contemporary Ex-Libris, 24, 1999. P. 101–112.
276. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko H. Ukrainian Ex Libris at the End of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century as an Instrument of the Intercultural Dialogue. Agathos, 2021. 12 (1). P. 125–136. URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000648704400008>.
277. Rouart D., Stevanovic M. Degas a Renoir. Neznámá díla. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. 111 s. : il.
278. Slovene impressionists. Ljubljana : Drzavna Zalozba Slovenije, 1971.
279. The complete letters of Vincent van Gogh. Boston : New York Graphic Society, 1979. 644 p.
280. Ukrajinské malířství : katalog výstavy. Pražský : Ministerstvo kultury ČRS, 1982. 3 s.

Інтерв'ю

281. Волошин П. Василь Чегодар – життєвий шлях та особистість художника : бесіда з онуком художника Петром Волошиним 20–23 лют. 2019 / розмову вела К. Волошина. *Архів Волошиної К.* Київ, 2019. 4 с. URL: <https://docs.google.com/document/d/1KjGBHNXe6d7IT4NZgkmLY0o3brnA4JAM/edit>
282. Волошин П. Київ та с. Білогородка у житті та творчості В. Чегодара: бесіда з онуком художника Петром Волошиним 08–16 черв. 2020 р. / розмову вела К. Волошина. *Архів Волошиної К.* Київ, 2020. 3 с. URL: <https://docs.google.com/document/d/1yNeAbx1xnFeul3TryqbTpZHj6Soz0CyJ/edit>
283. Волошин П. Коло друзів та колег : М. Глущенко, М. Козловський, П. Волошин : бесіда з онуком художника Петром Волошиним 15 верес. 2023 р. / розмову вела К. Волошина. *Архів Волошиної К.* Київ, 2023. 4 арк. Рукопис. URL: <https://docs.google.com/document/d/1DU3sAwhng-GwFMwGrijcSnP-NVgGBCZ9/edit>
284. Волошин П. Ньюанси творчого процесу Василя Чегодара : бесіда з онуком художника Петром Волошиним 02–15 квіт. 2024 р. / розмову вела К. Волошина. *Архів Волошиної К.* Київ, 2024. 4 с. URL: <https://docs.google.com/document/u/1/d/1D->

AzqPrK__5eKb5RG2-

Mrhl3nEbvMIYt/edit?usp=drive_web&ouid=102584884545556178359&rtpof=true

285. Волошина Г. Василь Чегодар. Особистість : бесіда з дочкою художника Ганною Волошиною 21 лют. 2019 р. / розмову вела К. Волошина. *Архів Волошиної К.* Київ, 2019. 1 с. URL: https://docs.google.com/document/u/1/d/1-ydSI19f-pg2zH0dKax5bi-01dLr2esf/edit?usp=drive_web&ouid=102584884545556178359&rtpof=true
286. Генераленко О. Василь Чегодар – виставка до 1000-ліття хрещення Київської Русі : бесіда з отцем-настоятелем Олександром Генераленком с. Зазим'я, Київської обл., 06 лют. 2020 / розмову вела К. Волошина. *Архів Волошиної К.* Зазим'я, 2020. 1 с. URL: https://docs.google.com/document/u/1/d/1WZre9_RqRAutbQYupsGvygGwJ6gN_bGV/edit?usp=drive_web&ouid=102584884545556178359&rtpof=true
287. Солов'яненко С. Д. Анатолій Солов'яненко та Василь Чегодар – товариші, колеги, митці : бесіда із Світланою Дмитрівною Солов'яненко, дружиною Анатолія Борисовича Солов'яненко 01 жовт. 2020 р. / розмову вела К. Волошина. *Архів Волошиної К.* Київ, 2020. 3 с. URL: <https://docs.google.com/document/d/1jMJ80ugzYEPE4sIy7qmXd3T4mXB0z8ER/edit>

Архівні джерела

288. Автобіографія [В. Д. Чегодара] // Приватний архів П. О. Волошина. 3 арк. Рукопис.
289. Глущенко Микола Петрович // ЦДАМЛіМ України (Центр. держ. архів-музей літ. і мистецтва України). Ф. 49. Оп. 1. Ін. № 65/3. Арк. 1–17.
290. Довідка з дитячого будинку від 29.06.1938 р. // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.
291. Довідка з КХІ про навчання В. Чегодара на першому курсі від 20.09.1958 р. // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.
292. Довідка з місця проживання В. Чегодара в Києві. 1945 р. // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Фотокопія.

293. Довідка про підтвердження членства В. Чегодара у Спілці художників України. 1946 р. // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Фотокопія.
294. Договір найму жилого приміщення в будинках місцевих Рад від 18.06.1947 р. // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк.
295. Договір найму жилого приміщення в будинках місцевих Рад від 15.06.1955 р. // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк.
296. Записка М. П. Глуценка про зміни в творчості В. Чегодара // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.
297. Закордонні виставки 1970-х рр. // Приватний архів П. О. Волошина. 3 арк. Рукопис.
298. Звіт про роботу художників. 27 вересня – 25 листопада 1973 р. // ЦДАМЛіМ України (Центр. держ. архів-музей літ. і мистецтва України). Ф. 49. Оп. 2. Спр. 170. Арк. 1–10.
299. Клопотання про надання дозволу на будівництво майстерні у с. Білогородка Київської обл. від 08.04.1981 // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.
300. Лист В. Чегодара до дружини Н. Чегодар від 18.02.1941 // Приватний архів П. О. Волошина. 2 арк. Рукопис.
301. Лист В. Чегодара до дружини Н. Чегодар від 04.11.1961 // Приватний архів П. О. Волошина. 2 арк. Рукопис.
302. Лист В. Чегодара до дружини Н. Чегодар від 01.10.1973 // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.
303. Лист В. Чегодара до дружини Н. Чегодар від 11.10.1973 // Приватний архів П. О. Волошина. 2 арк. Рукопис.
304. Лист В. Чегодара до дружини Н. Чегодар від 28.10.1973 // Приватний архів П. О. Волошина. 2 арк. Рукопис.
305. Лист В. Чегодара до дружини Н. Чегодар від 07.11.1973 // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.
306. Лист-прохання секретаря СХУ Довженка Г.А. про сприяння В. Чегодару під час відрядження у м. Горі від 30.04.1949 р. // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.

307. Лист-прохання Серебреннікова М. до О. Пашенка про сприяння В. Чегодару в Києві від 06.05. 1944 р. // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.
308. Лист Серебреннікова М. до Чегодара В. від 30.10.1970 // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.
309. Майстерня В. Чегодара у Києві. 1989 р. : світлина (1) // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. ; 10x15 см.
310. Майстерня В. Чегодара у Києві. 1989 р. : світлина (2) // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. ; 10x15 см.
311. Наказ про звільнення В. Чегодара з посади зав. відділу ілюстрації газети «Сталінське плем'я». 1951 р. // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Фотокопія.
312. Наказ № 76 редакції українських календарів і художніх листівок про подяку В. Чегодару за багаторічну роботу від 22.11.1968 р. // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.
313. Перша моя зустріч з Миколою Миколайовичем // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Рукопис.
314. Південний натюрморт. 1975 р. : світлина // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. ; 10x15 см.
315. Посвідчення члена Спілки журналістів УРСР від 1960 р. // Приватний архів П. О. Волошина.
316. Свідоцтво про народження В. Чегодара // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. Фотокопія.
317. Список вітчизняних виставок 1939–1964 рр. // Приватний архів П. О. Волошина. 4 арк. Рукопис.
318. Список вітчизняних виставок та основних творів 1965–1977 рр. // Приватний архів П. О. Волошина. 4 арк. Рукопис.
319. Чегодар В. на етюдах. Київ. 1966 р. : світлина // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. ; 10x15 см.
320. Чегодар В. на старому причалі в Гурзуфі. 1950-ті рр. : світлина // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. ; 10x15 см.

321. Чегодар В. та дружина художника Ніна Василівна Чегодар. Київ. 1946 р. : світлина // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. ; 10x15 см.
322. Чегодар В. Троянди. 1956 р. : світлина // Приватний архів П. О. Волошина. 1 арк. ; 10x15 см.
323. Чегодар Н. В. Щоденник // Приватний архів П. О. Волошина. 65 арк. Рукопис.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВОЛОШИНА КАТЕРИНА МИКОЛАЇВНА

УДК 75.071.1(477)"19"Чегодар

**ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ ЧЕГОДАРА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО
ЖИВОПІСУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

ДОДАТКИ

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання чужих текстів та ідей мають посилання на відповідні джерела.

_____ К. Волошина

Науковий керівник
Павельчук Іванна Андріївна
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2025

ДОДАТОК А ІЛЮСТРАЦІЇ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ ОБРАЗОТВОРЧИХ МАТЕРІАЛІВ

Ілюстрації до розділу 2

Іл. 2.3.1. Київ. Бульвар Т. Шевченка. Ескіз газетного рисунка. 1950-ті рр. 14,2х29. Папір, туш, білила, перо. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.2. Київ. Бульвар Т. Шевченка, 1958. Світлина. 18 х 24 см. Фотопапір. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.3. Міський пейзаж. Тбілісі, площа Берія (Свободи). Ескіз газетного рисунка. Кінець 1940-х рр. Папір, туш, перо. 9х12. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.4. Київ сьогодні. На Володимирській гірці. Ескіз рисунка до газети «Вечірній Київ» від 10 грудня 1958 р. Папір, туш, білила, перо. 20,4х24,3. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.5. Ірпінь. Ескіз рисунка до газети «Вечірній Київ» від 20 серпня 1964 р. 29,5х18,3. Папір, туш, перо. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.6. Педагогічний музей архітектора П. Альошина (Будинок учителя). Ескіз рисунка до газети «Радянська Україна» від 21 січня 1960 р. Папір, туш, перо. 20,4х27. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.7. Прогулянка у парку. Ескіз газетного рисунка, 1946–1948 рр. Папір, туш, пензель, перо. 28,5х20,2. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.8. Кам'яниця. Ескіз до газетного рисунка. 1960-ті рр. Папір, туш, перо, пензель. 20х28,7. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.9. Спортивний табір «Сосновий». Кінець 1950-х рр. Папір, туш, перо. 31х21,3. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.10. Дорога на Ялту. Ескіз до картини. 1954 р. Папір, графітний олівець. 20,8х16,7. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.11. Автобус. Етюд. Ескіз до картини. 1954 р. Папір, графітний олівець. 19,7х15. Колекція П. Волошина.

Іл. 2.3.12. Дорога в Крим. Ескіз картини з сіткою. 1954 р. Папір, графітний олівець. 28,7х20,4. Колекція П. Волошина.

- Іл. 2.3.13. Кримський пейзаж. Ескіз картини «Гурзуф». 1950-ті рр. Папір, графітний олівець. 29х20,2. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.14. Гурзуф. Ескіз із зазначенням кольорів. 1950-ті рр. 25,5х36,5. Папір, графітний олівець. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.15. Пагорби Білогородки. Ескіз із зазначенням кольорів. 1970-ті рр. Папір, графітний олівець. 36х47,8. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.16. Хата у Білогородці. Ескіз. Початок 1960-х рр. Папір, фломастер. 20,3х29. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.17. Весна. Розлив. Ескіз. 1970-ті рр. 29,5х42. Папір, кольорові фломастери. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.18. Натюрморт із гарбузами та вазою з квітами. 1970-ті рр. 20,2х28,7. Папір, фломастер. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.19. Дерево. Селище Хоста. 1950-ті рр. 27,8х20,2. Папір, графітний олівець. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.20. Ескіз вази. 1950-ті рр. 27,8х20,3. Папір, графітний олівець. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.21. Натюрморт із вазоном. 1960-ті рр. 29х20. Папір, туш, перо. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.22. Натюрморт із кактусами та фруктами. 1970-ті рр. 20х28,7. Папір, кольорові фломастери. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.23. Натюрморт із букетом квітів та яблуками. 1950-ті рр. 32х24. Папір, акварель. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.24. Букет квітів. Етюд. 1980-ті рр. 32х23,6. Папір, пастель, гуаш. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.25. Кавун. Етюд. Середина 1980-х рр. 24х31,7. Папір, пастель, гуаш. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.26. Донька спить. Етюд. 1945 р. 29,5х21. Папір, туш, пензель. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.27. Донька спить. Етюд. 1940-ві рр. 36,7х28. Папір, акварель. Колекція П. Волошина.

- Іл. 2.3.28. Портрет Ганни. 1944-1945 рр. 40х31. Папір, акварель, гуаш. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.29. Петро спить. Етюд. 1970 р. 30,3х24,5. Папір, фломастер. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.30. Портрет онука. Етюд. Початок 1970-х рр. 23х43. Папір, фломастер. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.31. Портрет дружини. Друга пол. 1940-х рр. 28,7х20. Папір, олівець. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.32. Етюд жіночої фігури в купальнику. 1960-ті рр. 7х20. Папір, туш, перо. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.33. Портрет дружини. 1970-ті рр. 29,5х21. Папір, туш, перо, пензель. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.34. Спляча. Етюд. 1970-ті рр. 20х28,7. Папір, фломастер. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.35. Портрет дружини у профіль. 1980-ті рр. 29,5х21. Папір, туш, перо. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.36. В. Касіян. Портрет Василя Чегодара. 1980-ті рр. 32х24. Папір, туш, перо. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.37. Портрет художника С. Кошового. Етюд. 1960-ті рр. 16х10,6. Папір, олівець. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.3.38. Портрет художника С. Кошового. Етюд. 1960-ті рр. 18х14,5. Папір, олівець. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.1. Берег річки Чусова. 1939 р. 20,4х28,5. Папір, графітний олівець. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.2. Перм. Вечір. 1939 р. 26х32,5. Полотно, фанера, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.3. Уральське село. Початок 1940-х рр. 31,5х40. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.4. Уральське село. 1943 р. 23х34. Картон, олія. Колекція П. Волошина.

- Іл. 2.4.5. Міський пейзаж. Вул. Леніна в Пермі. 1941 р. 20,6х28,6. Папір, графітний олівець. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.6. Міський пейзаж. Вул. Леніна в Пермі. 1941 р. 25х30. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.7. Міський пейзаж. 1940-ві рр. 32,5х24,5. Картон, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.8. Літо в ботанічному саду. 1940-ві рр. 70х100. Картон, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.9. У ботанічному саду. 1947 р. 23х32. Картон, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.10. У ботанічному саду. Дружина та Ліза. 1954 р. 47х64. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.11. Київ. Осінь у ботанічному саду. 1949 р. 32х24,5. Картон, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.12. Київ. Євбаз. 1947 р. 28х36,5. Картон, полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.13. Спортивний табір «Сосновий». 1950-ті рр. 31х21,3. Папір, туш, перо. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.14. Комсомольський табір за Дніпром. 1950-ті рр. 20х28,4. Папір, графітний олівець. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.15. Студентський табір. 1956 р. 17х28,5. Картон, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.16. Сосни. 1951 р. 60,5х30. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.17. Копиці сіна. 1952 р. 39, 5х40. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.18. Вид з вікна квартири по вулиці Велика Підвальна. Ескіз Софії Київської. 1950-ті рр. 20х15. Папір, графітний олівець. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.19. Софійський собор. 1950-ті рр. 47х35. Картон, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.20. Березовий гай. 1952 р. 80х50. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.21. Дорога на Ялту. 1954 р. 94х64. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.22. Дорога на Алупку. 1957 р. 61х45. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.23. Дорога на Алушту. 1957 р. 61х45. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.24. Гурзуф. 1956 р. 68,5х50. Картон, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.25. Старий Гурзуф. 1950-ті рр. Картон, олія. 70х50. Колекція П. Волошина.

- Іл. 2.4.26. Осінній виноградник. 1950-ті рр. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.27. Гірський Крим. 1950-ті рр. Картон, олія. 34,5х49,5. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.28. Бурхливе море. 1950-ті рр. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.29. Гурзуф. Бухта. 1957 р. Картон, олія. 49х68. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.30. Крим. Гурзуф. Будинок А. Чехова. 1950-ті рр. Картон, олія. 50х35. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.31. Натюрморт із самоваром. Середина 1940-х рр. 50х40. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.32. Натюрморт із бузком. Початок 1950-х рр. 55х45. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.33. Натюрморт з овочами. 1955 р. 50х70. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.34. Хліби. 1956 р. 34,5х48,5. Картон, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.35. Синій виноград. 1986 р. 40х50. Картон, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.36. Натюрморт із виноградом. 1986 р. 48х57. Картон, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.37. Троянди. 1950-ті рр. Полотно, олія. 35,5х44,5. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.38. Квіти. 1956 р. 50х40. Полотно, олія [Чегодар В. Квіти. Україна. 1957. № 16. Кольор. вкладка].
- Іл. 2.4.39. Гриби. Середина 1950-х рр. Картон, олія. 35х50. Колекція П. Волошина.
- Іл. 2.4.40. Кактус і виноград. 1958 р. Картон, олія. 53х48. Колекція П. Волошина.

Ілюстрації до розділу 3

- Іл. 3.1.1. На лавці. 1960-ті рр. Картон, олія. 69х50. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.2. Подвір'я на Великій Підвальній. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х41. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.3. Осіннє клювання (Осінній Київ. Чорторий). 1968 р. Полотно, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.

- Іл. 3.1.4. Георгіївська церква. 1960-ті рр. Картон, олія. 70х50. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.5. Ботанічний сад вранці. 1960-ті рр. Картон, олія. 70х48. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.6. Київ. Софійський собор. 1960-ті рр. Картон, олія. 70х50. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.7. Київ будується. 1967 р. Полотно, олія. 90х250. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.8. Дарниця будується. 1966–1967 рр. Полотно, олія. 88х161. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.9. Горобина. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.10. Урожай вишень. 1966 р. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.11. Ботанічний сад. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.12. Берези. Кінець 1960 – початок 1970-х рр. Картон, олія. 69х49,5. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.13. Київські луки. 1965 р. Полотно, олія. 58,5х98. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.14. Маки квітнуть. 1968 р. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.15. Останній промінь. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.16. Помаранчева гора. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.17. Аюдаг. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.18. Весна. Квітне. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.19. Київ росте. 1967 р. Полотно, олія. 75х160. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.20. Київська зима. 1965 р. Картон, олія. 70х50. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.21. Старий Київ. Київська зима. 1970 р. Полотно, олія. 88х86. Приватна колекція.
- Іл. 3.1.22. Зима. 1968 р. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.23. Червоні релки. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х69,5. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.24. Літо на р. Ірпінь. 1967 р. Полотно, олія. 63х114. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.25. Селище Седнів. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.
- Іл. 3.1.26. Лизогубівська церква. 1960-ті рр. Картон, олія. 61х50. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.1.27. Кам'яниця в Седневі. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х43. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.1.28. Нічний вид. 1960-ті рр. Картон, олія. 35х21. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.1.29. Гурзуф. Ніч. 1960-ті рр. Картон, олія. 35х25. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.1.30. Місячна ніч. 1960-ті рр. Картон, олія. 35,5х35. Колекція П. Волошина.

Іл.3.1.31. Виноградники. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.

Іл.3.1.32. Хвиля. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.1.33. Море хвилюється. 1977 р. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.1.34. Оперний театр у Києві. 1969–1980 рр. Полотно, олія. 75х137,5 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. С. 20].

Іл. 3.2.1. Троянди і кактус. 1960-ті рр. Картон, олія. 15х26. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.2.2. Натюрморт із кактусом. 1966 р. Картон, олія. 48х47,5. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.2.3. Після дощу. 1966 р. Картон, олія. 69,7х49,5. Музей історії м. Києва.

Іл. 3.2.4. Білі троянди. Друга пол. 1960-х рр. Картон, олія. 68х49,5. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.2.5. Ювілейний натюрморт. 1968 р. ДВП, олія. 70х90,5. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.2.6. Любій Ніночці. 1966 р. Картон, олія. 48х22,5. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.2.7. Квіти у синій вазі. 1960-ті рр. Картон, олія. 69,5х48,2. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.2.8. Осінній натюрморт. 1960-ті рр. Картон, олія. 48х70. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.2.9. Квіти і яблука. 1960-ті рр. Картон, олія. 48,5х50. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.2.10. Кактуси на вікні. Кінець 1960-х – початок 1970-х рр. Картон, олія. 50,3х35,2. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.2.11. Лящі. Середина 1960-х рр. Картон, олія. 49,5х70. Колекція П. Волошина.

Іл. 3.2.12. Натюрморт з раками. 1960-ті рр. Картон, олія. 35х28. Колекція П. Волошина.

Ілюстрації до розділу 4

Іл. 4.1.1. Палітра №1 В. Чегодара 1970–1980-х рр. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.2. Палітра №2 В. Чегодара 1970–1980-х рр. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.3. Зимова Лавра. Початок 1970-х рр. Картон, олія. 80х50. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.4. Київ. Весна в Лаврі. 1970-ті рр. Полотно, олія. 77х82. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.5. Київ. Лавра. Ближні печери. 1974 р. Полотно, олія. 67,5х57,5. Музей історії міста Києва.

Іл. 4.1.6. Осінь у нижній Лаврі. 1979 р. Полотно, олія. 65х60. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.7. Київ. Останні промені. 1976 р. Полотно, олія. 44х122. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.8. Весна на Дніпрі. 1977 р. Картон, олія. 50х60. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.9. Золотий вечір. 1973 р. Полотно, олія. 86х88. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.10. Стоїть гора високая, а під горою гай. 1970-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.11. Долиною широкою кудить вода біжить (ріка Снов). 1970-ті рр. Картон, олія. 32х69. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.12. На річці Снов. 1972 р. Картон, олія. 49,5х79,5. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.13. Седнів. Луг. 1970 р. Картон, олія. 40х50. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.14. Грудень у Криму. 1973 р. Картон, олія. 49,5х79,5. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.15. Весна у горах. Цвіте Іудине дерево. 1974 р. Картон, олія. 49,5х80. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.16. Мигдаль цвіте. 1976 р. Полотно, олія. 70х90. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.17. Сонячний день. 1974 р. Полотно, олія. 89х94. Приватна колекція.

Іл. 4.1.18. Золота осінь. 1975 р. Полотно, олія. 57х117,5. Приватна колекція.

Іл. 4.1.19. Ірпінські далі. 1977 р. Полотно, олія. 80х80. Колекція П. Волошина.

Іл. 4.1.20. Дамба на річці Ірпінь. 1970-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.

- Іл. 4.1.21. Річка Ірпінь. 1970-ті рр. Картон, олія. 49,5х61,5. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.1.22. Весна в с. Білогородка. 1981 р. Полотно, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.1.23. Знову квітнуть вишні. 1982 р. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.1.24. Сад бузків. 1980-ті рр. Полотно, олія. 77х128. Приватна колекція.
- Іл. 4.1.25. Київ. Літо на Курганівській. 1980 р. Картон, олія. 50х70. Приватна колекція.
- Іл. 4.1.26. Київ. Софія. 1980 р. Полотно, олія. 55х47. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.1.27. Київська весна. 1988 р. Полотно, олія. 80х128. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.1.28. Весна. Пам'ятник Володимирі Великому. 1988 р. Полотно, олія. 120х80. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.1.29. Парк ім. Т. Г. Шевченка в Києві. 1981 р. Полотно, олія. 82х132. Приватна колекція.
- Іл. 4.1.30. Київ. Весна. 1980-ті рр. Полотно, олія. 49,2х42. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.1. Натюрморт із полуницею. 1978 р. Полотно, олія. 70х60. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.2. Кримські квіти. 1974 р. Полотно, олія. 79,5х50 [Василь Чегодар. Живопис : кат. персон. вист. / склала Т. Б. Ржондківська ; авт. передм. В. П. Цельтнер. Київ : Спілка художників Української РСР ; Київ. орг. Спілки художників Української РСР, 1979. Обкладинка].
- Іл. 4.2.3. Південний натюрморт. 1975 р. Картон, олія. 62,5х49,5. Світлина. Приватний архів П. Волошина.
- Іл. 4.2.4. Осінній букет. 1978 р. Репродукція. Надруковано на бланку замовлень видавництва «Радянська Україна» 1980 р. Приватний архів П. Волошина.
- Іл. 4.2.5. Натюрморт із полуницею. 1977 р. Полотно, олія. 50х40. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.6. Натюрморт із червоними квітами. 1979 р. Полотно, олія. 64х65. Колекція П. Волошина.

- Іл. 4.2.7. Осінній натюрморт. 1976 р. Полотно, гуаш, темпера. 99,5х80. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.8. Натюрморт із соняшниками. 1978 р. Картон, олія. 49,5х70. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.9. Півонії. 1981 р. Полотно, олія. 86х88 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. 4 с. обкладинки].
- Іл. 4.2.10. Натюрморт «Літо». 1979 р. Картон, олія. 50х80 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. С. 14].
- Іл. 4.2.11. Сон-трава. 1983 р. Картон, олія. 50х80 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. С. 18].
- Іл. 4.2.12. Натюрморт з полуницями. 1981 р. Картон, олія. 50х80 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. С. 18].
- Іл. 4.2.13. Весняний букет. 1982 р. Полотно, олія. 50х60. Колекція П. Волошина
- Іл. 4.2.14. Квіти. 1987 р. Полотно, олія. 60х50. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.15. Флокси і горобина. 1980-ті рр. Картон, олія. 49,5х80. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.16. Чорнобривці. 1981 р. Полотно, олія. 60х50. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.17. Літній натюрморт. 1989 р. Картон, олія. 49,5х39,5. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.18. П. Волошин-Чегодар. Літо. 1989 р. Картон, олія. 49,5х39,5. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.19. Натюрморт з патисоном. Серпень 1989 р. Картон, олія. 40х24,7. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.2.20. Натюрморт. 1989 р. Полотно, олія. 70х65. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.3.1. М. Глущенко. Чегодар на етюдах. 1974 р. Картон, олія. 50х34. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.3.2. М. Ц. Рабінович. Авторитет можновладців не допустить дурниць (шарж на М. Глущенка та В. Чегодара). 1973 р. Гурзуф. Картон, графітний олівець. 69х39. Колекція П. Волошина.

- Іл. 4.3.3. В. Чегодар. Каштани в цвіту. 1960-ті рр. Полотно, олія. 70х49,5. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.3.4. М. Глущенко. Каштани в цвіту. 1972 р. 120х99,5. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького.
- Іл. 4.3.5. М. Глущенко. Пурпурові виноградники. 1973 р. 100х130. Полотно, олія [Микола Глущенко. Живопис : кат. персон. вист. / упоряд. та авт. вступ. ст. І. І. Верба. Київ : Спілка художників УРСР, 1976. С. 10].
- Іл. 4.3.6. В. Чегодар. Осінь в Криму. 1973 р. 89х94 см. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.
- Іл. 4.3.7. М. Глущенко. Осінні квіти. 1974 р. Полотно, олія. 100х80 [Микола Глущенко. Живопис : кат. персон. вист. / упоряд. та авт. вступ. ст. І. І. Верба. Київ : Спілка художників УРСР, 1976. С. 12].
- Іл. 4.3.8. В. Чегодар. Кримські квіти. 1974 р. Полотно, олія. 79,5х75 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. С. 9].
- Іл. 4.3.9. В. Непийпиво. Видубицький монастир. 1975 р. Полотно, олія [Василь Непийпиво : альбом / авт.-упоряд. І. Н. Багуєнко. Київ : Мистецтво, 1986. С. 36].
- Іл. 4.3.10. В. Непийпиво. Бузковий гомін. 1982 р. Полотно, олія [Василь Непийпиво : альбом / авт.-упоряд. І. Н. Багуєнко. Київ : Мистецтво, 1986. С. 70].
- Іл. 4.3.11. С. Кошовий. Перлинний край. 1971 р. Полотно, олія [Степан Кошовий : альбом / вступ. ст. та упоряд. І. М. Блюміної. Київ : Мистецтво, 1974. С. 13].
- Іл. 4.3.12. С. Кошовий. Луки. 1971 р. Полотно, олія [Степан Кошовий : альбом / вступ. ст. та упоряд. І. М. Блюміної. Київ : Мистецтво, 1974. С. 8].
- Іл. 4.3.13. В. Чегодар. Заливні луки. 1960-ті рр. Картон, олія. 49,5х70. Колекція П. Волошина.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 2.3.1. Київ. Бульвар Т. Шевченка. Ескіз газетного рисунка. 1950-ті рр. 14,2х29.

Папір, туш, білила, перо. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.2. Київ. Бульвар Т. Шевченка, 1958. Світлина. 18 x 24 см. Фотопапір.

Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.3. Міський пейзаж. Тбілісі, площа Берія (Свободи). Ескіз газетного рисунка.
Кінець 1940-х рр. Папір, туш, перо. 9х12. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.4. Київ сьогодні. На Володимирській гірці. Ескіз рисунка до газети «Вечірній Київ» від 10 грудня 1958 р. Папір, туш, білила, перо. 20,4х24,3. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.5. Ірпінь. Ескіз рисунка до газети «Вечірній Київ» від 20 серпня 1964 р.
29,5х18,3. Папір, туш, перо. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.6. Педагогічний музей архітектора П. Альошина (Будинок учителя). Ескіз
рисунка до газети «Радянська Україна» від 21 січня 1960 р. Папір, туш, перо.
20,4х27. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.7. Прогулянка у парку. Ескіз газетного рисунка, 1946–1948 рр. Папір, туш, пензель, перо. 28,5х20,2. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.8. Кам'яниця. Ескіз до газетного рисунка. 1960-ті рр. Папір, туш, перо, пензель. 20х28,7. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.9. Спортивний табір «Сосновий». Кінець 1950-х рр. Папір, туш, перо. 31х21,3.

Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.10. Дорога на Ялту. Ескіз до картини. 1954 р. Папір, графітний олівець.

20,8х16,7. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.11. Автобус. Етюд. Ескіз до картини. 1954 р. Папір, графітний олівець.
19,7х15. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.12. Дорога в Крим. Ескіз картини з сіткою. 1954 р. Папір, графітний олівець.
28,7х20,4. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.13. Кримський пейзаж. Ескіз картини «Гурзуф». 1950-ті рр. Папір, графітний олівець. 29х20,2. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.14. Гурзуф. Ескіз із зазначенням кольорів. 1950-ті рр. 25,5х36,5. Папір, графітний олівець. Колекція П. Волошина.



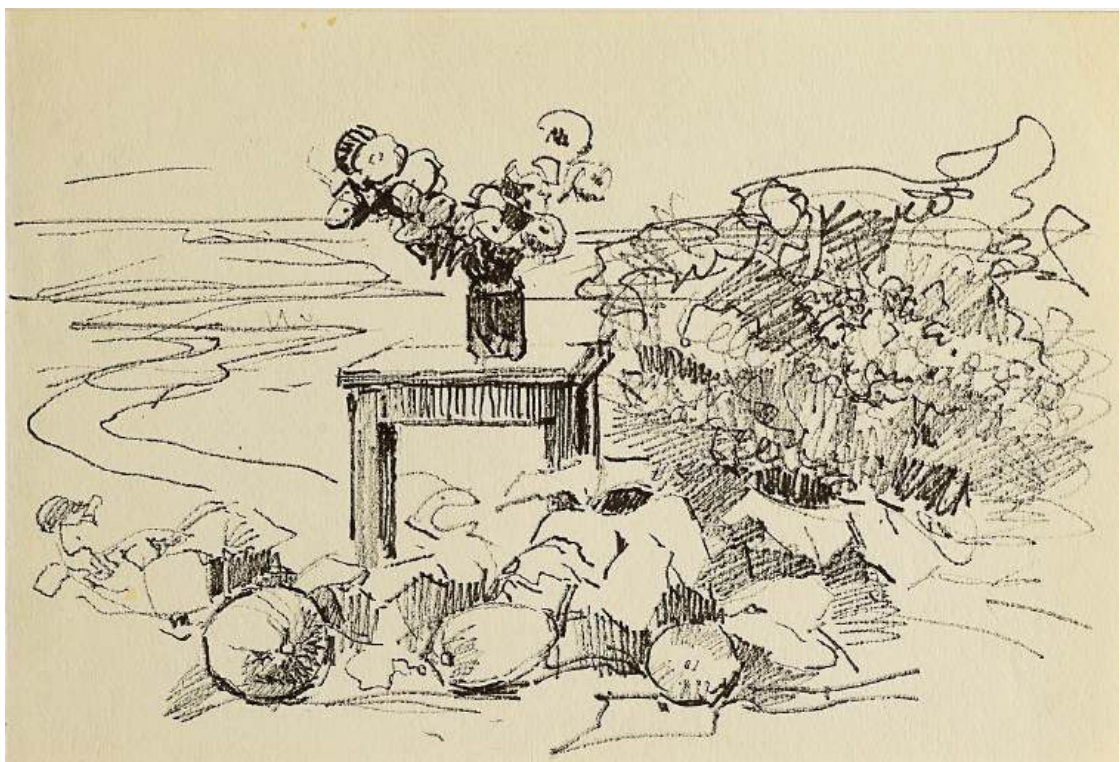
Іл. 2.3.15. Пагорби Білогородки. Ескіз із зазначенням кольорів. 1970-ті рр. Папір, графітний олівець. 36х47,8. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.16. Хата у Білогородці. Ескіз. Початок 1960-х рр. Папір, фломастер. 20,3х29. Колекція П. Волошина.



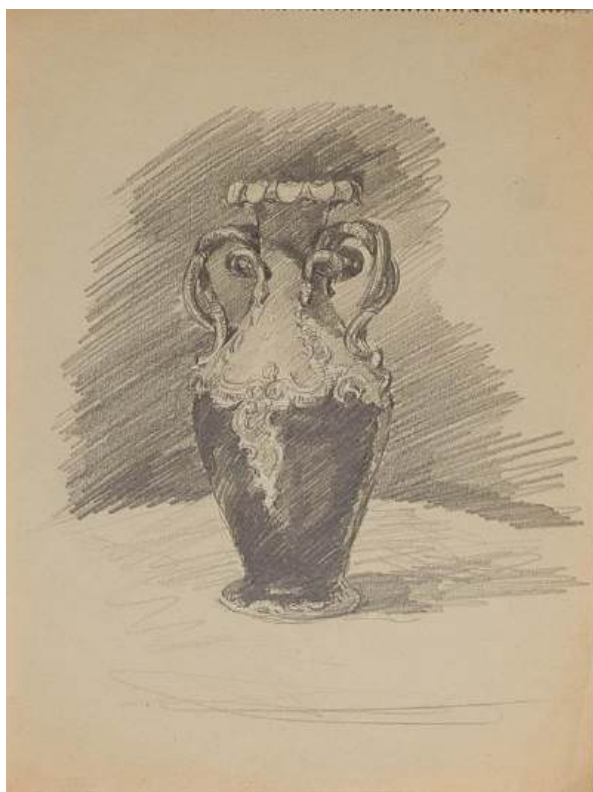
Іл. 2.3.17. Весна. Розлив. Ескіз. 1970-ті рр. 29,5х42. Папір, кольорові фломастери.
Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.18. Натюрморт із гарбузами та вазою з квітами. 1970-ті рр. 20,2х28,7. Папір,
фломастер. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.19. Дерево. Селище Хоста. 1950-ті рр. 27,8x20,2. Папір, графітний олівець.
Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.20. Ескіз вази. 1950-ті рр. 27,8x20,3. Папір, графітний олівець. Колекція
П. Волошина.



Іл. 2.3.21. Натюрморт із вазоном. 1960-ті рр. 29х20. Папір, туш, перо. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.22. Натюрморт із кактусами та фруктами. 1970-ті рр. 20х28,7. Папір, кольорові фломастери. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.23. Натюрморт із букетом квітів та яблуками. 1950-ті рр. 32х24. Папір, акварель. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.24. Букет квітів. Етюд. 1980-ті рр. 32х23,6. Папір, пастель, гуаш. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.25. Кавун. Етюд. Середина 1980-х рр. 24х31,7. Папір, пастель, гуаш. Колекція
П. Волошина.



Іл. 2.3.26. Донька спить. Етюд. 1945 р. 29,5х21. Папір, туш, пензель. Колекція
П. Волошина.



Іл. 2.3.27. Донька спить. Етюд. 1940-ві рр. 36,7х28. Папір, акварель. Колекція
П. Волошина.



Іл. 2.3.28. Портрет Ганни. 1944-1945 рр. 40х31. Папір, акварель, гуаш. Колекція
П. Волошина.



Іл. 2.3.29. Петро спить. Етюд. 1970 р. 30,3х24,5. Папір, фломастер. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.30. Портрет онука. Етюд. Початок 1970-х рр. 23х43. Папір, фломастер. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.31. Портрет дружини. Друга пол. 1940-х рр. 28,7х20. Папір, олівець. Колекція П. Волошина.



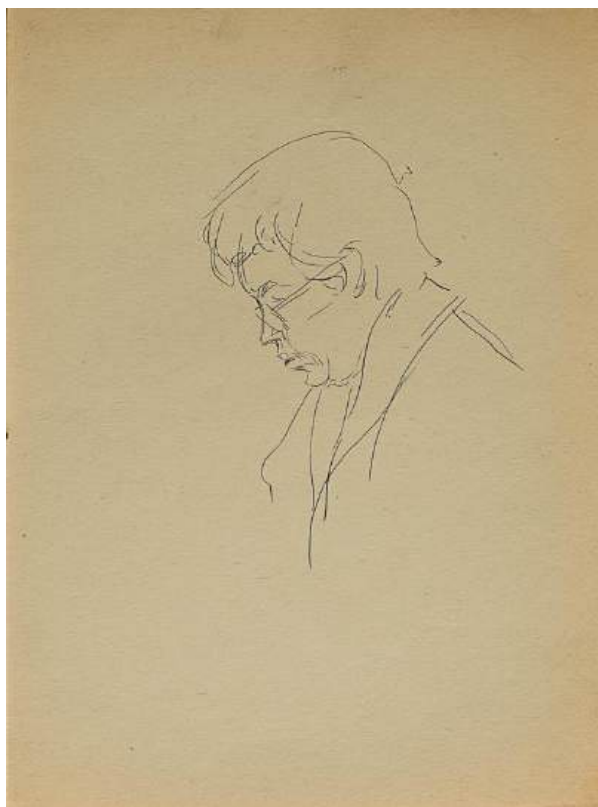
Іл. 2.3.32. Етюд жіночої фігури в купальнику. 1960-ті рр. 7х20. Папір, туш, перо. Колекція П. Волошина.



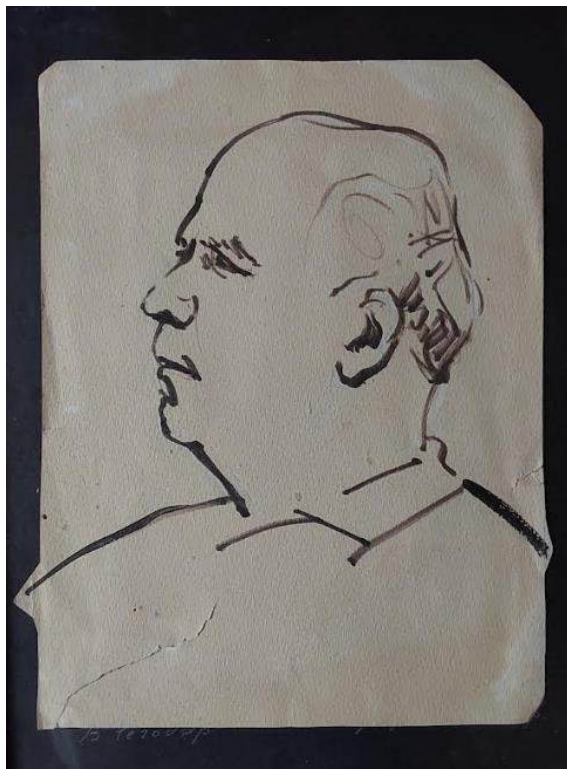
Іл. 2.3.33. Портрет дружини. 1970-ті рр. 29,5х21. Папір, туш, перо, пензель. Колекція
П. Волошина.



Іл. 2.3.34. Спляча. Етюд. 1970-ті рр. 20х28,7. Папір, фломастер. Колекція
П. Волошина.



Іл. 2.3.35. Портрет дружини у профіль. 1980-ті рр. 29,5х21. Папір, туш, перо.
Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.36. В. Касіян. Портрет Василя Чегодара. 1980-ті рр. 32х24. Папір, туш, перо.
Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.37. Портрет художника С. Кошового. Етюд. 1960-ті рр. 16х10,6. Папір, олівець. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.3.38. Портрет художника С. Кошового. Етюд. 1960-ті рр. 16х10,6. Папір, олівець. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.1. Берег річки Чусова. 1939 р. 20,4х28,5. Папір, графітний олівець. Колекція
П. Волошина.



Іл. 2.4.2. Перм. Вечір. 1939 р. 26х32,5. Полотно, фанера, олія. Колекція
П. Волошина.



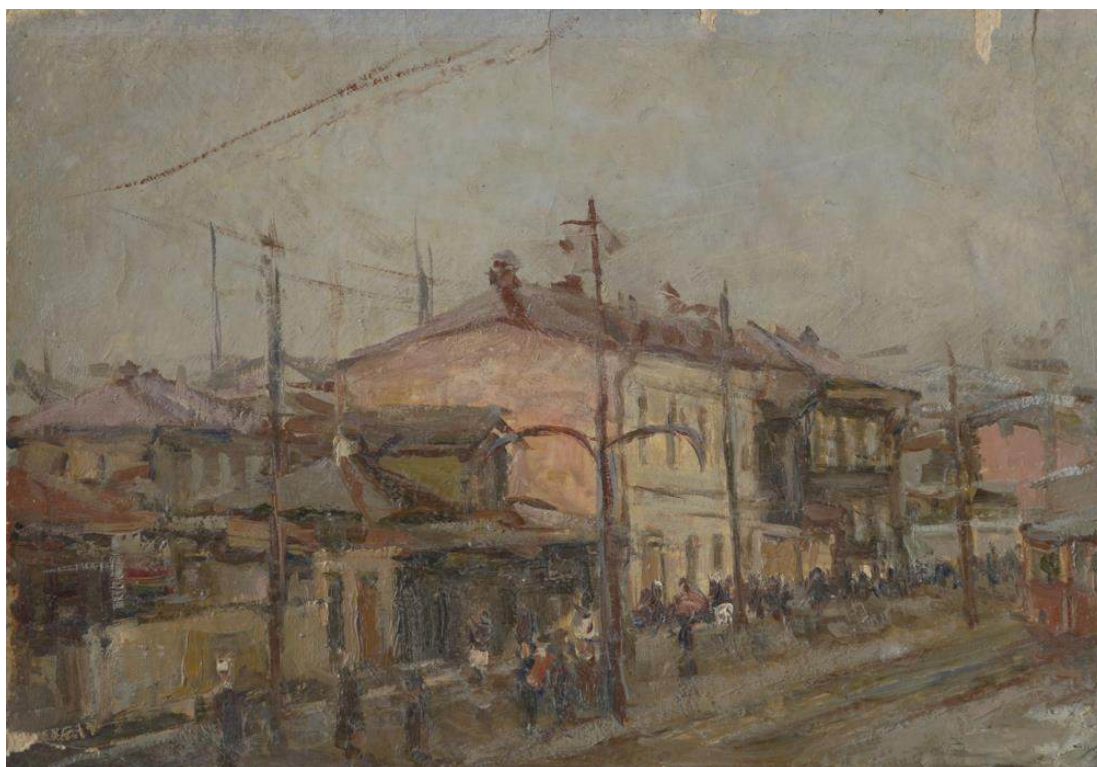
Іл. 2.4.3. Уральське село. Початок 1940-х рр. 31,5х40. Полотно, олія. Колекція
П. Волошина.



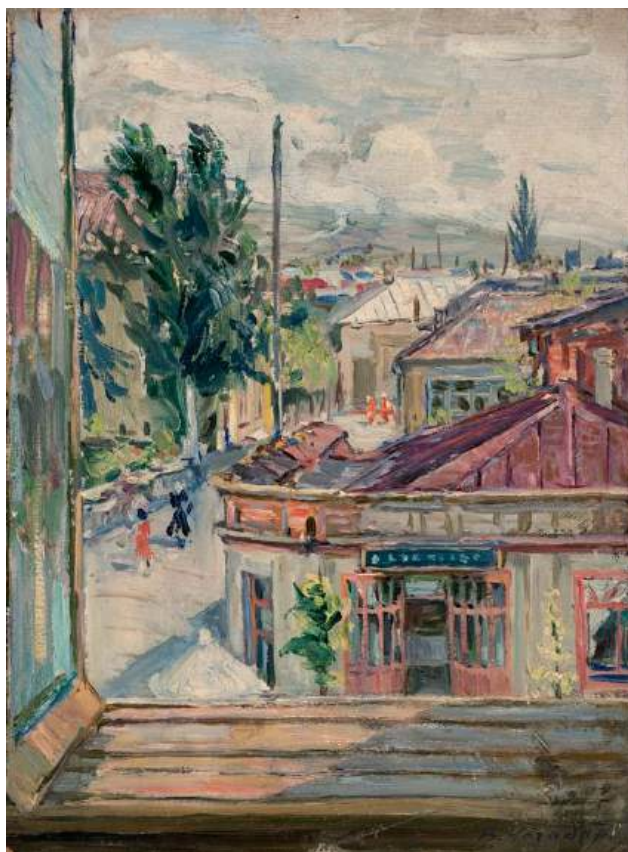
Іл. 2.4.4. Уральське село. 1943 р. 23х34. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.5. Міський пейзаж. Вул. Леніна в Пермі. 1941 р. 20,6х28,6. Папір, графітний олівець. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.6. Міський пейзаж. Вул. Леніна в Пермі. 1941 р. 25х30. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.7. Міський пейзаж. 1940-ві рр. 32,5х24,5. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



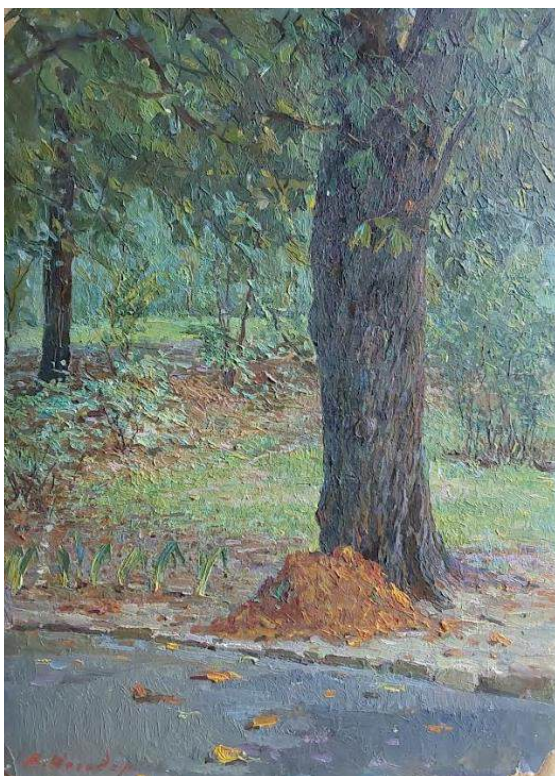
Іл. 2.4.8. Літо в ботанічному саду. 1940-ві рр. 70х100. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.9. У ботанічному саду. 1947 р. 23х32. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.11. У ботанічному саду. Дружина та Ліза. 1954 р. 47х64. Полотно, олія.
Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.11. Київ. Осінь у ботанічному саду. 1949 р. 32х24,5. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



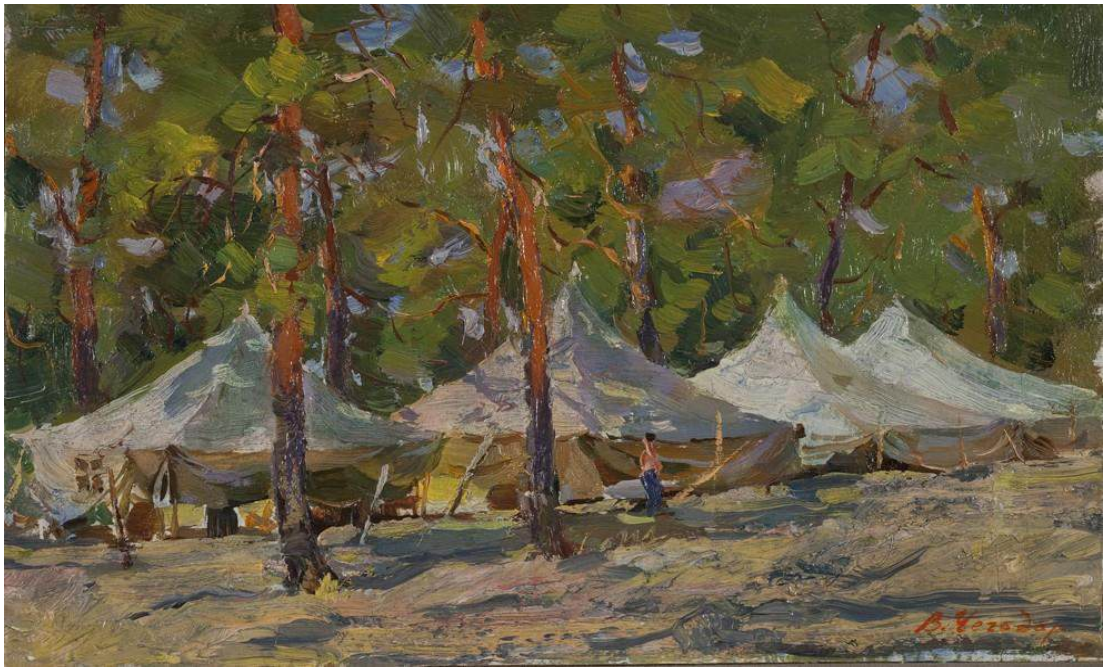
Іл. 2.4.12. Київ. Євбаз. 1947 р. 28х36,5. Картон, полотно, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.13. Спортивний табір «Сосновий». 1950-ті рр. 31х21,3. Папір, туш, перо.
Колекція П. Волошина.



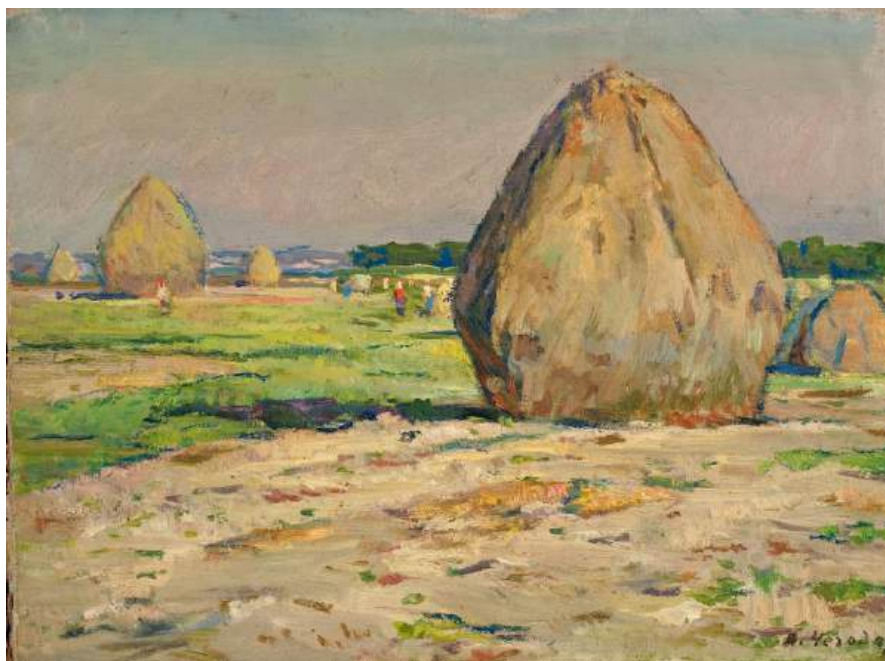
Іл. 2.4.14. Комсомольський табір за Дніпром. 1950-ті рр. 20х28,4. Папір, графітний
олівець. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.15. Студентський табір. 1956 р. 17х28,5. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.16. Сосни. 1951 р. 60,5х30. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.17. Копиці сіна. 1952 р. 39, 5х40. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.



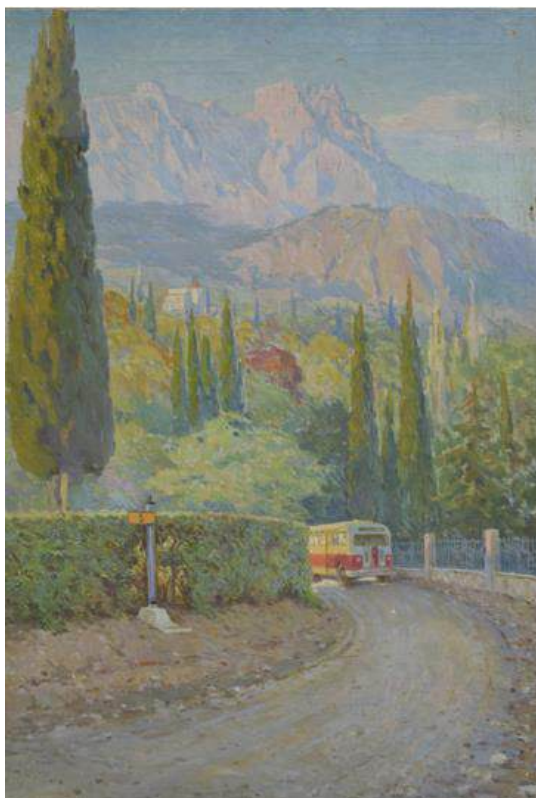
Іл. 2.4.18. Вид з вікна квартири по вулиці Велика Підвальна. Ескіз Софії Київської. 1950-ті рр. 20х15. Папір, графітний олівець. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.19. Софійський собор. 1950-ті рр. 47х35. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.20. Березовий гай. 1952 р. 80х50. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.21. Дорога на Ялту. 1954 р. 94х64. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.



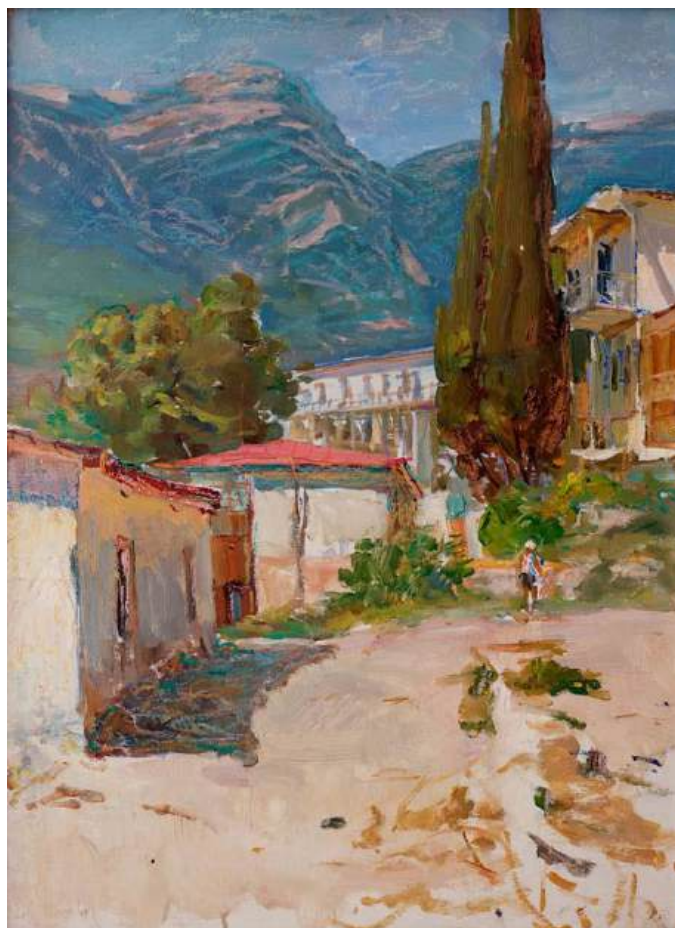
Іл. 2.4.22. Дорога на Алупку. 1957 р. 61х45. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.23. Дорога на Алушту. 1957 р. 61х45. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.24. Гурзуф. 1956 р. 68,5х50. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.25. Старий Гурзуф. 1950-ті рр. Картон, олія. 70х50. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.26. Осінній виноградник. 1950-ті рр. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.



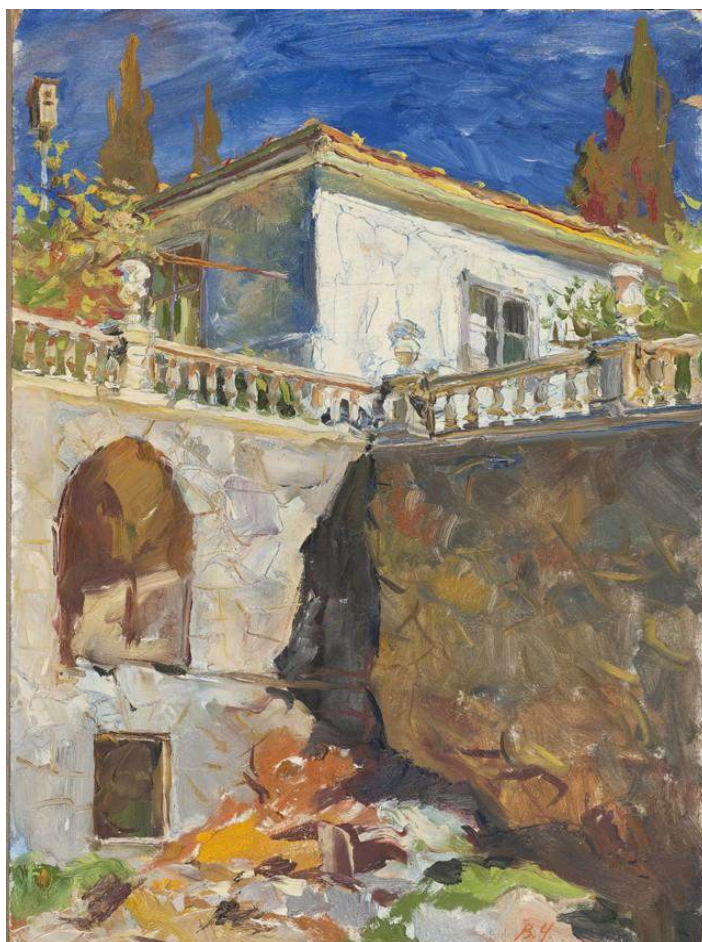
Іл. 2.4.27. Гірський Крим. 1950-ті рр. Картон, олія. 34,5х49,5. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.28. Бурхливе море. 1950-ті рр. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.29. Гурзуф. Бухта. 1957 р. Картон, олія. 49х68. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.30. Крим. Гурзуф. Будинок А. Чехова. 1950-ті рр. Картон, олія. 50х35.
Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.31. Натюрморт із самоваром. Середина 1940-х рр. 50х40. Полотно, олія.
Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.32. Натюрморт із бузком. Початок 1950-х рр. 55х45. Полотно, олія. Колекція
П. Волошина.



Іл. 2.4.33. Натюрморт з овочами. 1955 р. 50х70. Полотно, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.34. Хліби. 1956 р. 34,5х48,5. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



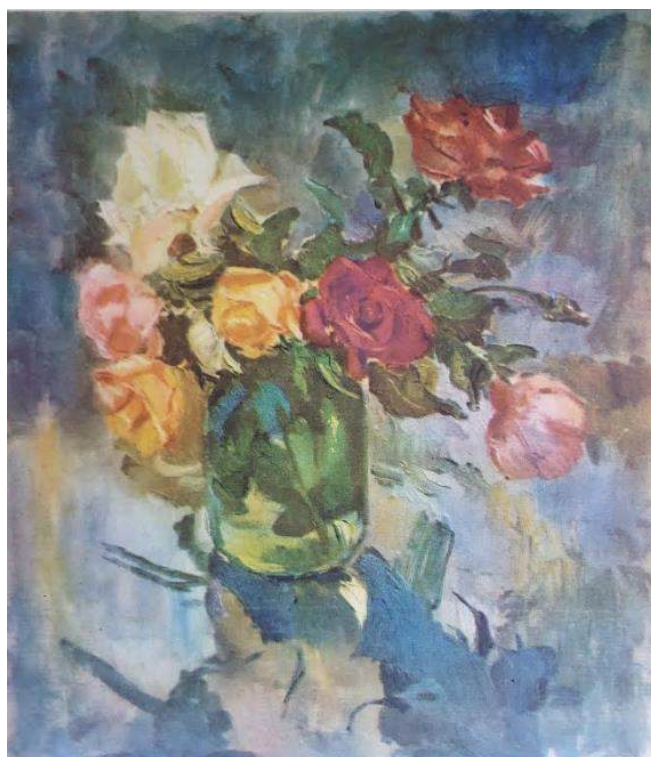
Іл. 2.4.35. Синій виноград. 1986 р. 40х50. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.36. Натюрморт із виноградом. 1986 р. 48х57. Картон, олія. Колекція П. Волошина.



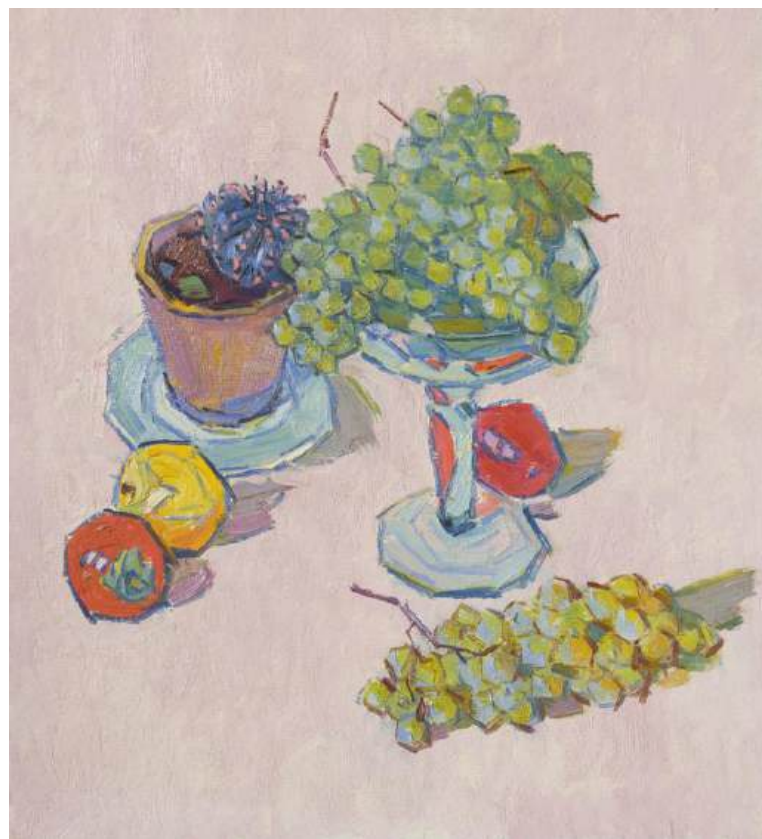
Іл. 2.4.37. Троянди. 1950-ті рр. Полотно, олія. 35,5х44,5. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.38. Квіти. 1956 р. 50х40. Полотно, олія [Чегодар В. Квіти. Україна. 1957.
№ 16. Кольор. вкладка].



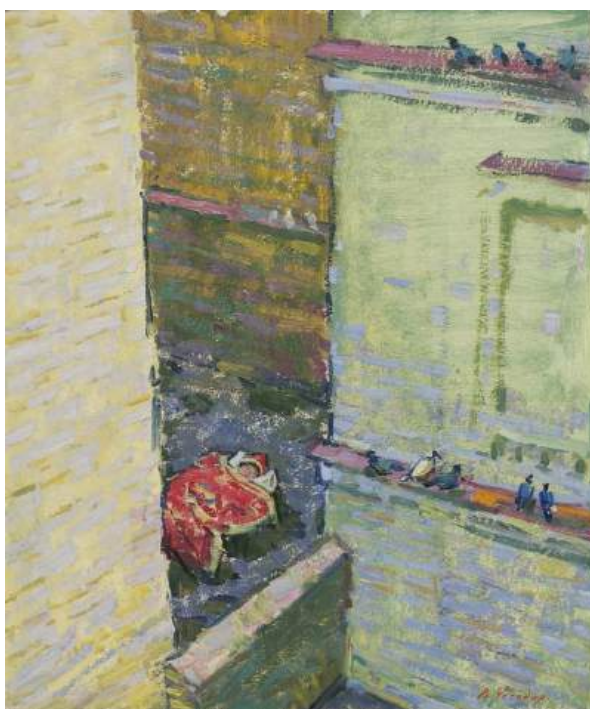
Іл. 2.4.39. Гриби. Середина 1950-х рр. Картон, олія. 35х50. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.4.40. Кактус і виноград. 1958 р. Картон, олія. 53х48. Колекція П. Волошина.



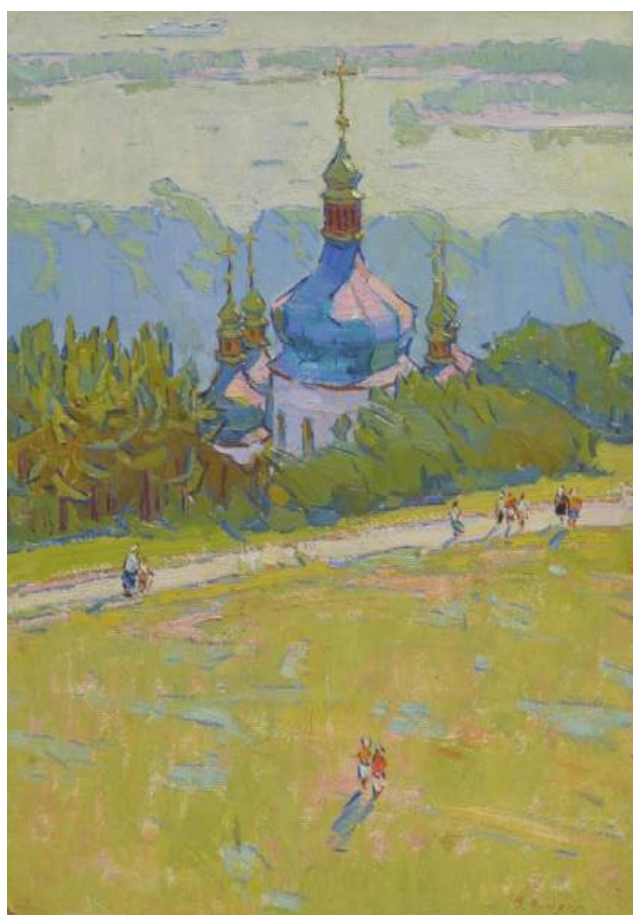
Іл. 3.1.1. На лавці. 1960-ті рр. Картон, олія. 69х50. Колекція П. Волошина.



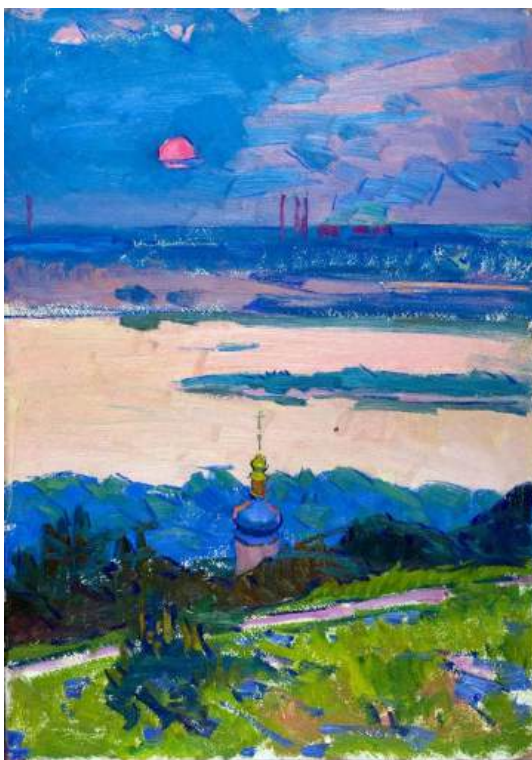
Іл. 3.1.2. Подвір'я на Великій Підвальній. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х41. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.3. Осіннє клювання (Осінній Київ. Чорторий). 1968 р. Полотно, олія. 50х70.
Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.4. Георгіївська церква. 1960-ті рр. Картон, олія. 70х50. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.5. Ботанічний сад вранці. 1960-ті рр. Картон, олія. 70х48. Колекція
П. Волошина.



Іл. 3.1.6. Київ. Софійський собор. 1960-ті рр. Картон, олія. 70х50. Колекція
П. Волошина.



Іл. 3.1.7. Київ будується. 1967 р. Полотно, олія. 90х250. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.8. Дарниця будується. 1966–1967 рр. Полотно, олія. 88х161. Колекція
П. Волошина.



Іл. 3.1.9. Горобина. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.10. Урожай вишень. 1966 р. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.11. Ботанічний сад. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.12. Берези. Кінець 1960 – початок 1970-х рр. Картон, олія. 69х49,5. Колекція П. Волошина.



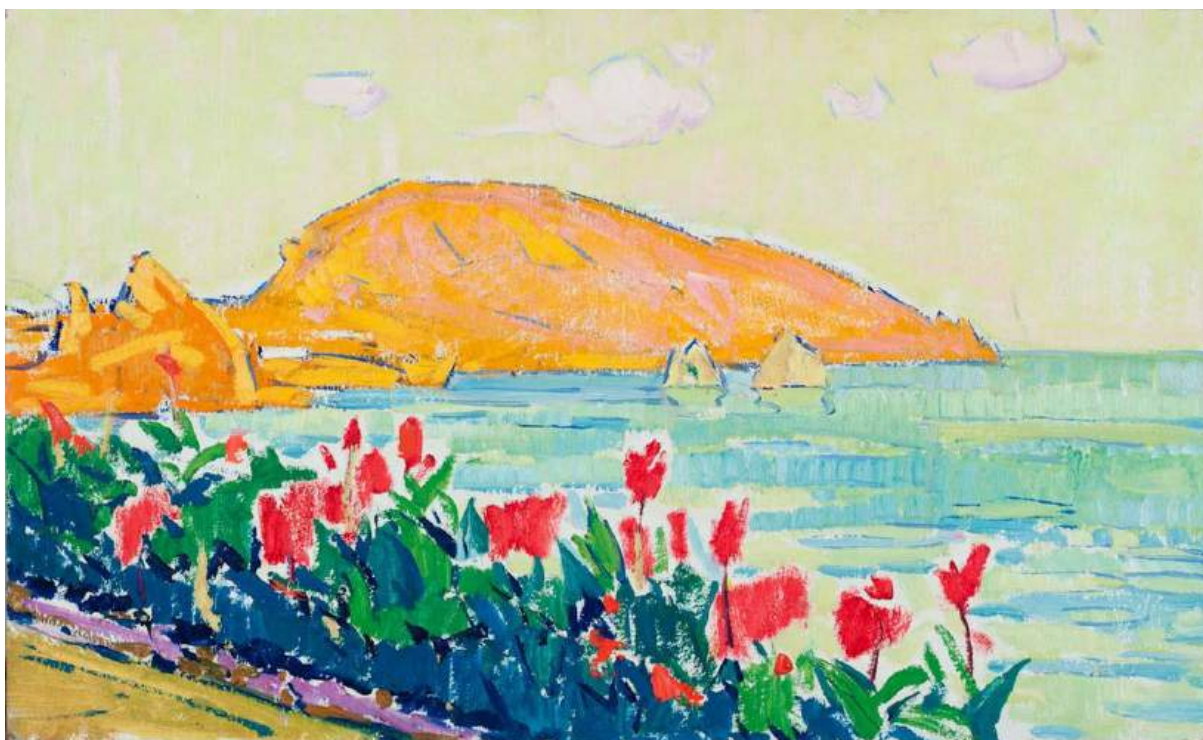
Іл. 3.1.13. Київські луки. 1965 р. Полотно, олія. 58,5х98. Колекція П. Волошина.



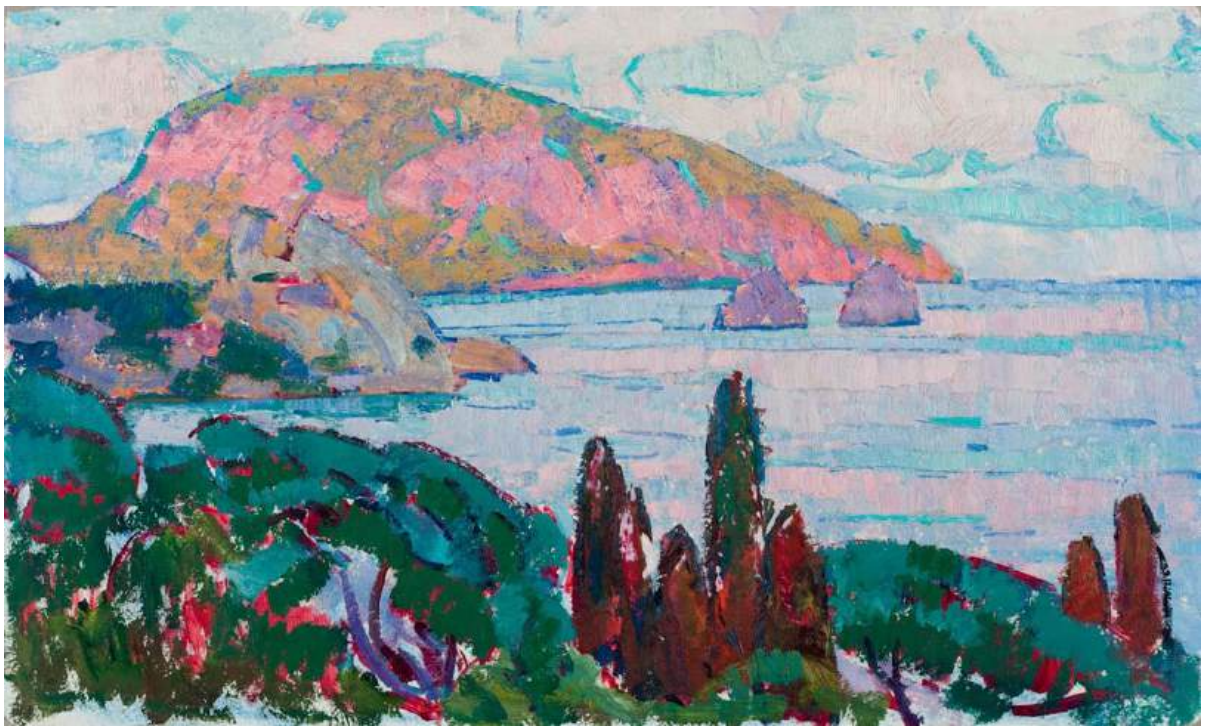
Іл. 3.1.14. Маки квітнуть. 1968 р. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.15. Останній промінь. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.16. Помаранчева гора. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.17. Аюдаг. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.18. Весна. Квітне. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.19. Київ росте. 1967 р. Полотно, олія. 75х160. Колекція П. Волошина.



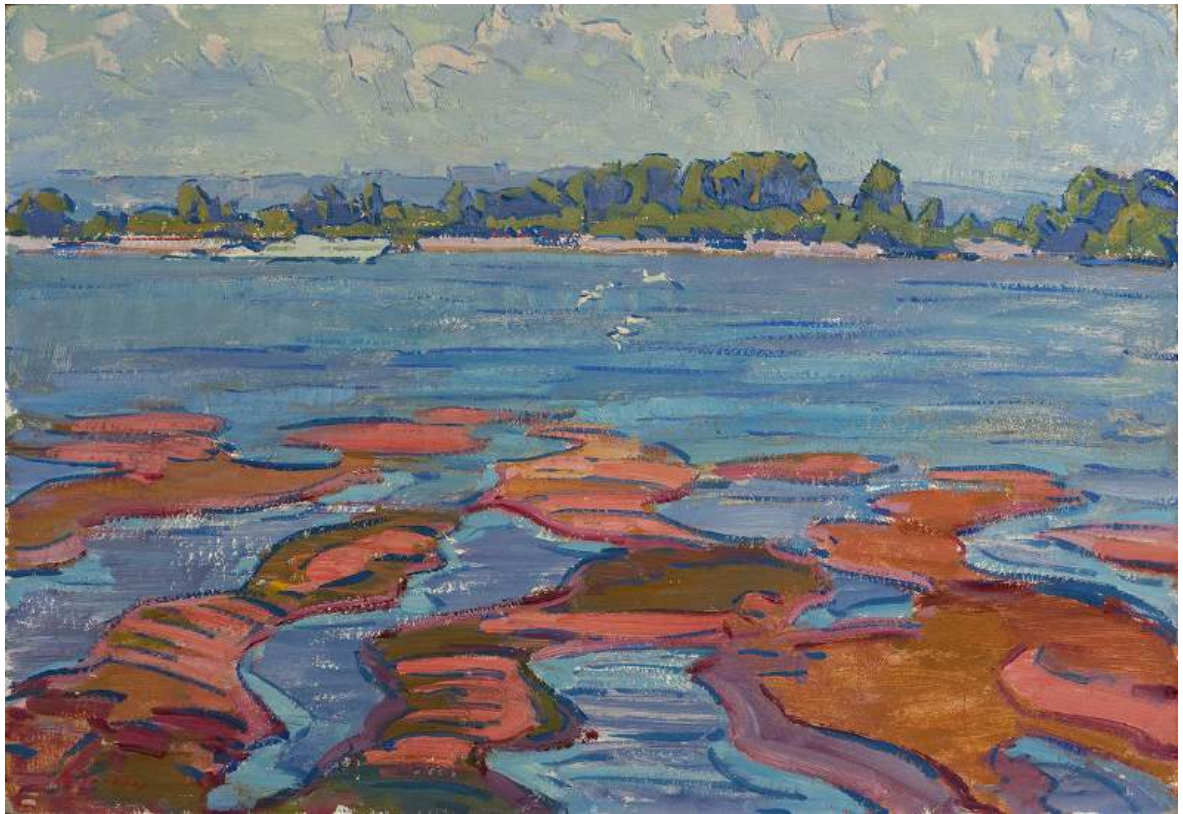
Іл. 3.1.20. Київська зима. 1965 р. Картон, олія. 70х50. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.21. Старий Київ. Київська зима. 1970 р. Полотно, олія. 88х86. Приватна колекція.



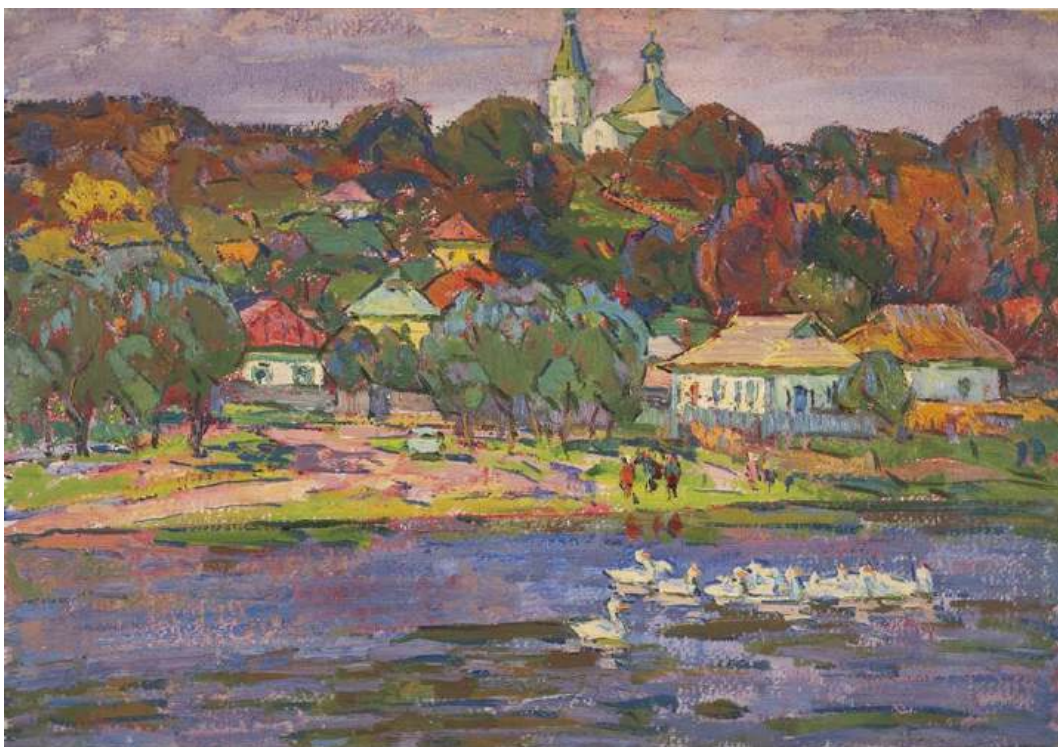
Іл. 3.1.22. Зима. 1968 р. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.23. Червоні релки. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х69,5. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.24. Літо на р. Ірпін. 1967 р. Полотно, олія. 63х114. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.25. Селище Седнів. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.26. Лизогубівська церква. 1960-ті рр. Картон, олія. 61х50. Колекція
П. Волошина.



Іл. 3.1.27. Кам'яниця в Седневі. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х43. Колекція
П. Волошина.



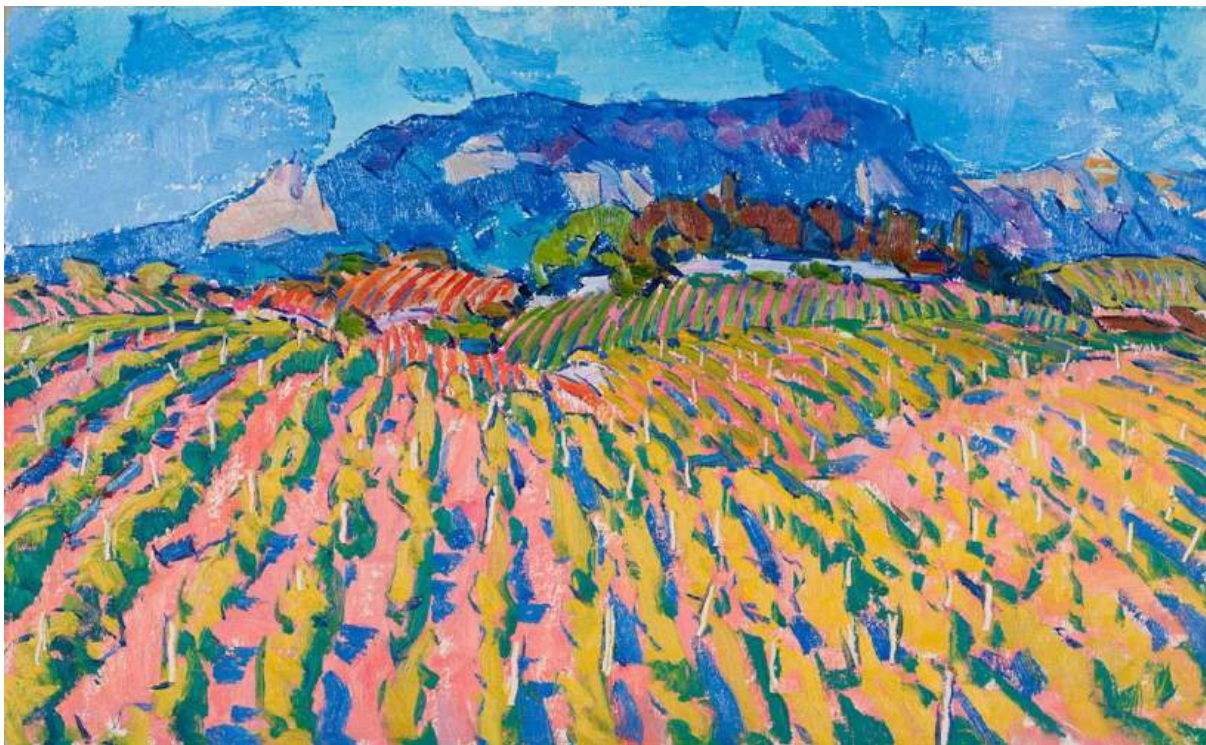
Іл. 3.1.28. Нічний вид. 1960-ті рр. Картон, олія. 35х21. Колекція П. Волошина.



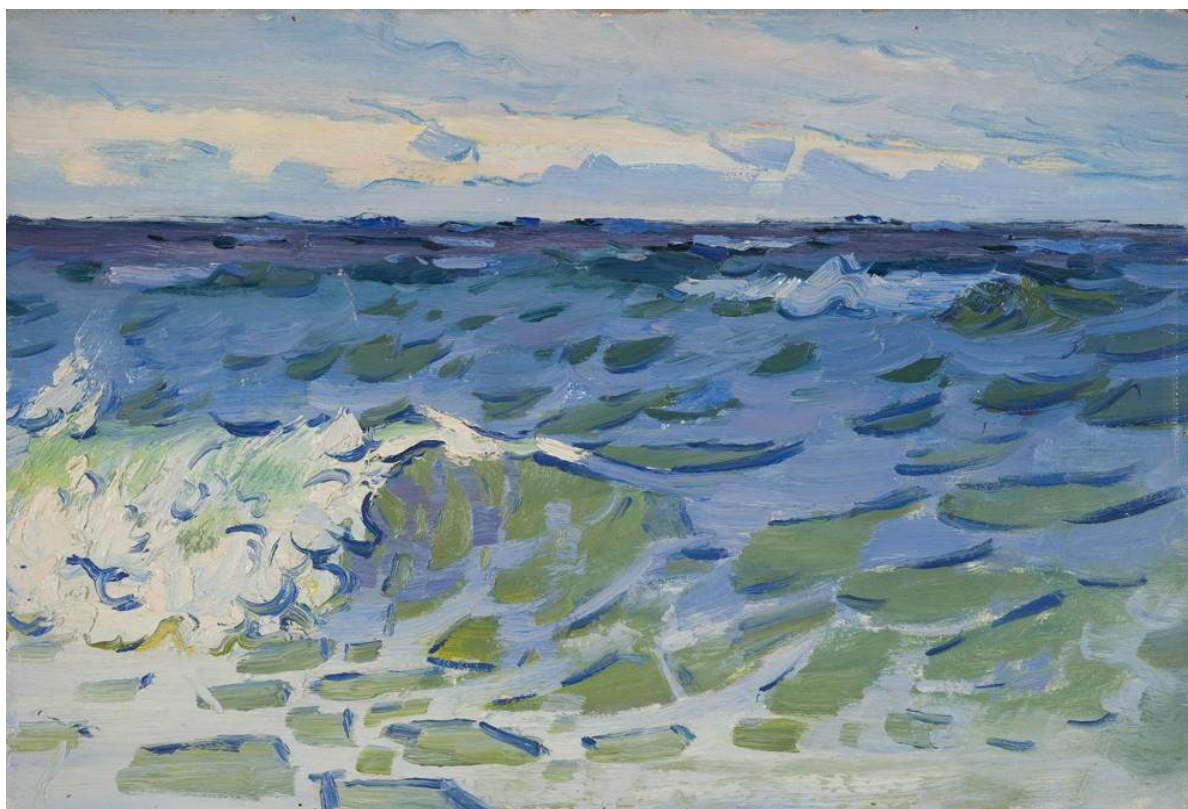
Іл. 3.1.29. Гурзуф. Ніч. 1960-ті рр. Картон, олія. 35х25. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.30. Місячна ніч. 1960-ті рр. Картон, олія. 35,5х35. Колекція П. Волошина.



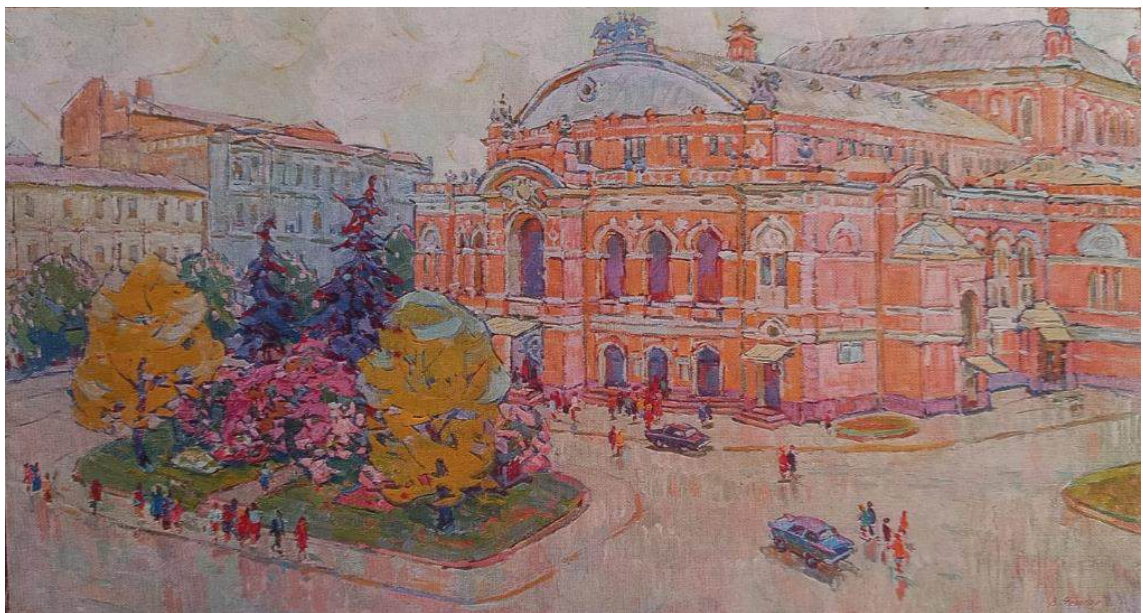
Іл.3.1.31. Виноградники. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.



Іл.3.1.32. Хвиля. 1960-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.33. Море хвилюється. 1977 р. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.1.34. Оперний театр у Києві. 1969–1980 рр. Полотно, олія. 75х137,5 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. С. 20].



Іл. 3.2.1. Троянди і кактус. 1960-ті рр. Картон, олія. 15х26. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.2.2. Натюрморт із кактусом. 1966 р. Картон, олія. 48х47,5. Колекція П. Волошина.



Іл.3.2.3. Після дощу. 1966 р. Картон, олія. 69,7х49,5. Музей історії м. Києва.



Іл. 3.2.4. Білі троянди. Друга пол. 1960-х рр. Картон, олія. 68х49,5. Колекція
П. Волошина.



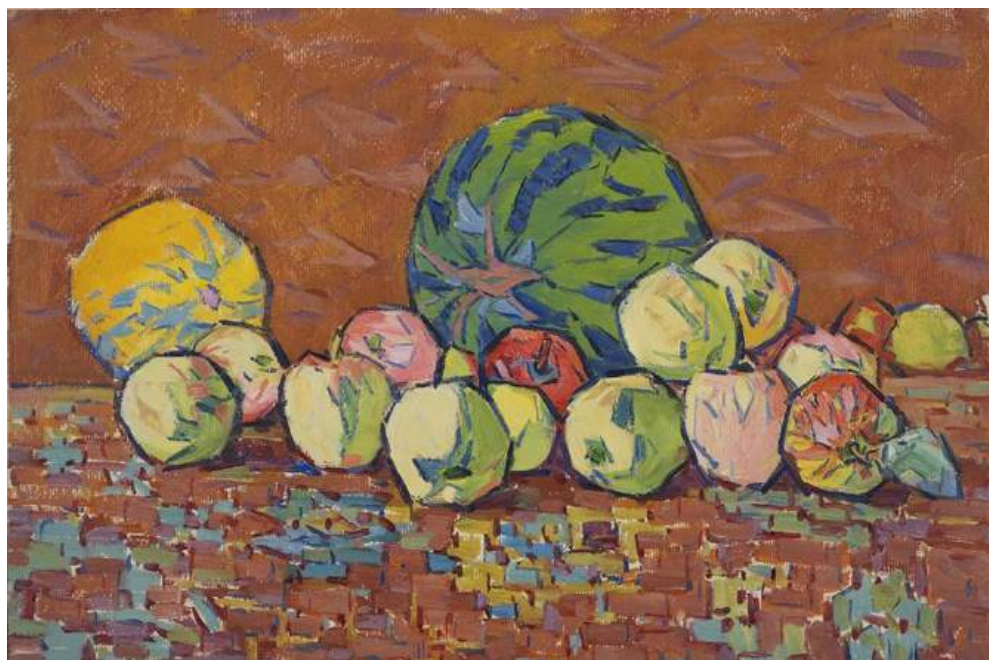
Іл. 3.2.5. Ювілейний натюрморт. 1968 р. ДВП, олія. 70х90,5. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.2.6. Любій Ніночці. 1966 р. Картон, олія. 48х22,5. Колекція П. Волошина.



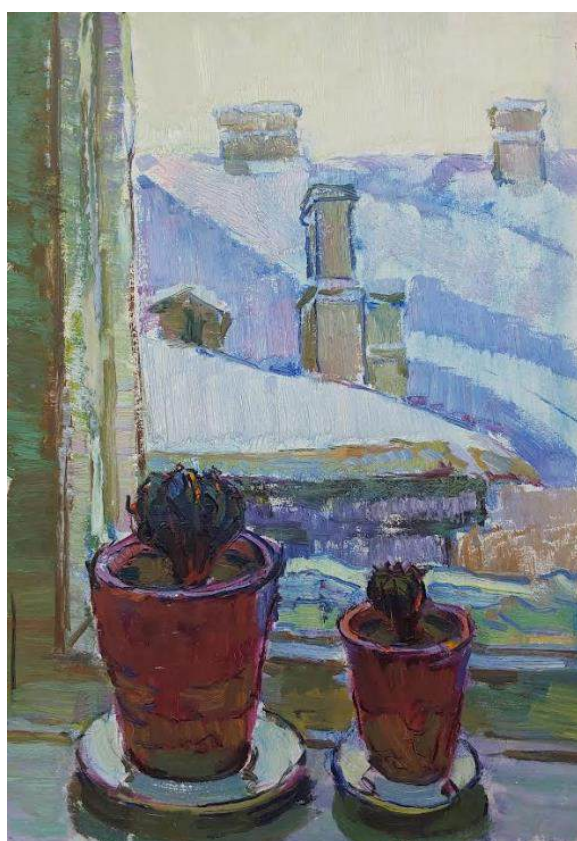
Іл. 3.2.7. Квіти у синій вазі. 1960-ті рр. Картон, олія. 69,5х48,2. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.2.8. Осінній натюрморт. 1960-ті рр. Картон, олія. 48х70. Колекція П. Волошина.



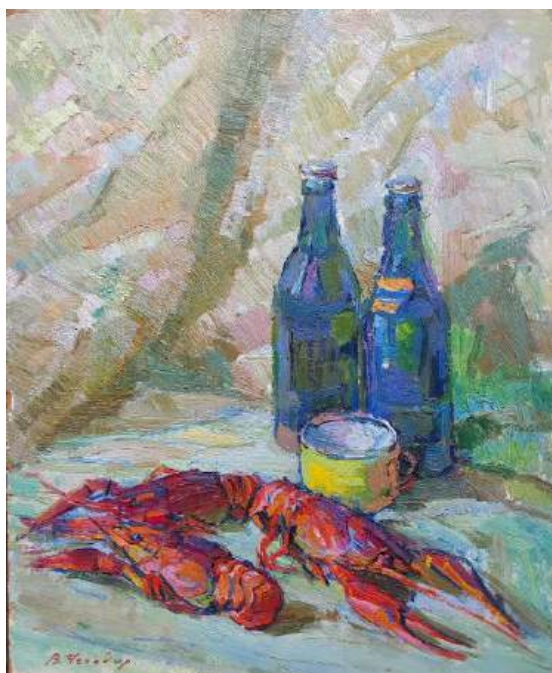
Іл. 3.2.9. Квіти і яблука. 1960-ті рр. Картон, олія. 48,5х50. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.2.10. Кактуси на вікні. Кінець 1960-х – початок 1970-х рр. Картон, олія.
50,3х35,2. Колекція П. Волошина.



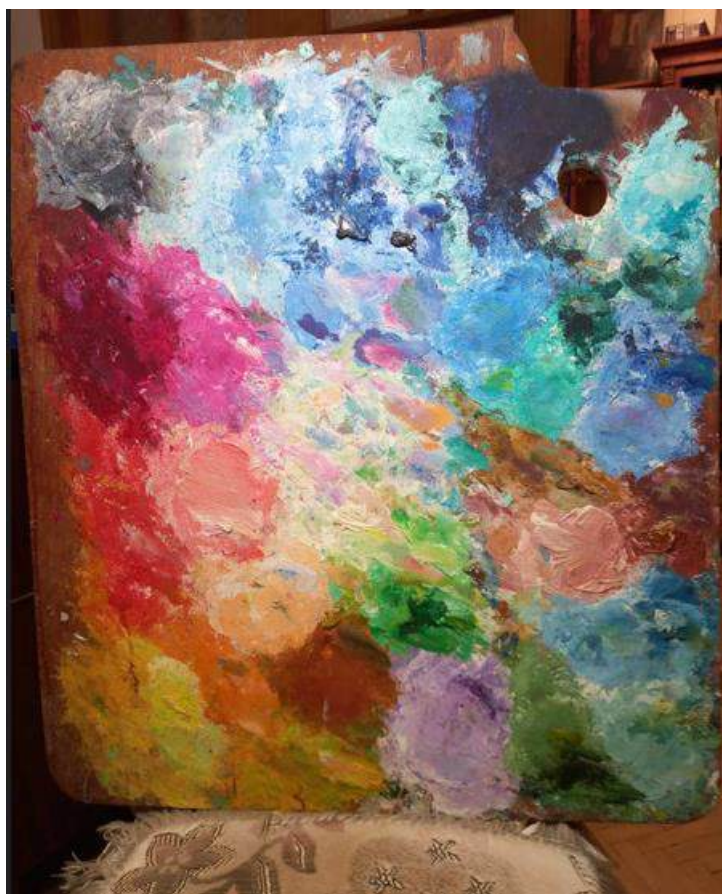
Іл. 3.2.11. Лящі. Середина 1960-х рр. Картон, олія. 49,5х70. Колекція П. Волошина.



Іл. 3.2.12. Натюрморт з раками. 1960-ті рр. Картон, олія. 35х28. Колекція
П. Волошина.



Іл. 4.1.1. Палітра №1 В. Чегодара 1970–1980-х рр. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.2. Палітра №2 В. Чегодара 1970–1980-х рр. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.3. Зимова Лавра. Початок 1970-х рр. Картон, олія. 80х50. Колекція
П. Волошина.



Іл. 4.1.4. Київ. Весна в Лаврі. 1970-ті рр. Полотно, олія. 77х82. Колекція
П. Волошина.



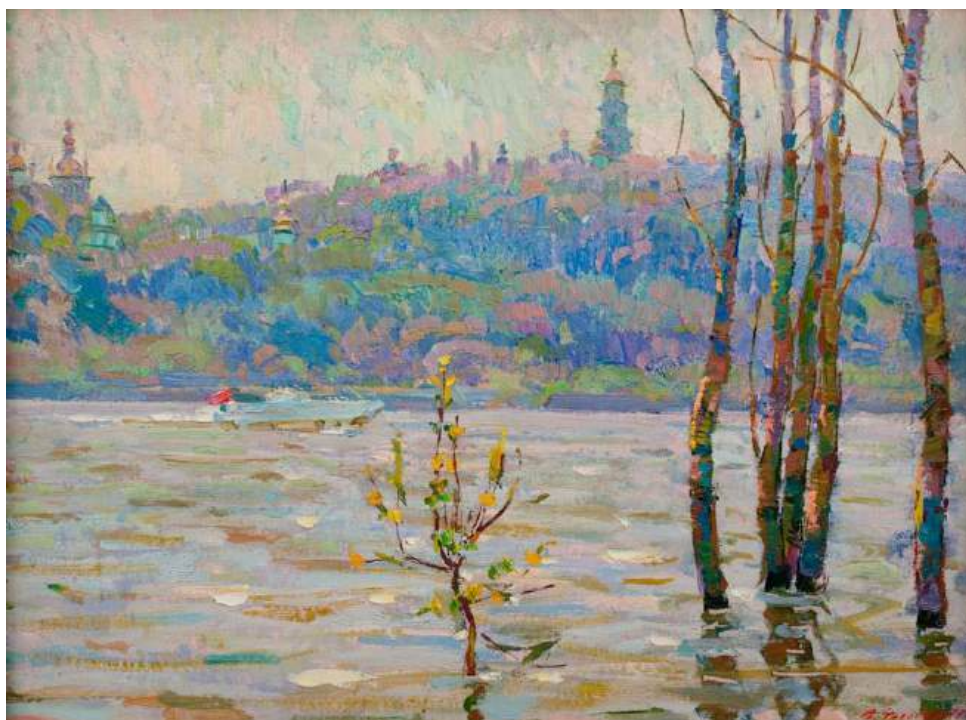
Іл. 4.1.5. Київ. Лавра. Близні печери. 1974 р. Полотно, олія. 67,5х57,5. Музей історії міста Києва.



Іл. 4.1.6. Осінь у нижній Лаврі. 1979 р. Полотно, олія. 65х60. Колекція П. Волошина.



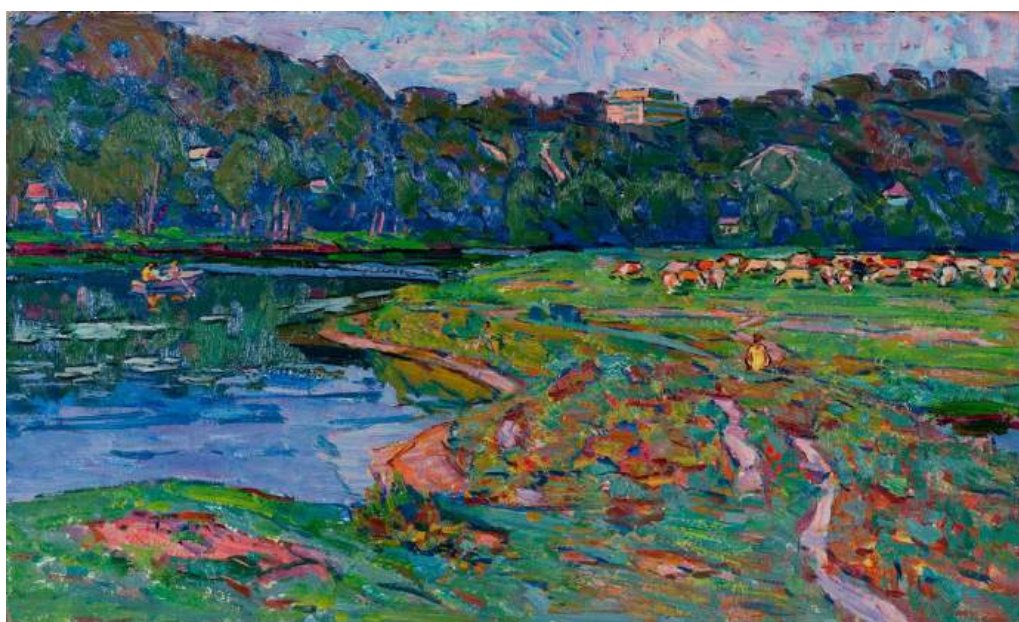
Іл. 4.1.7. Київ. Останні промені. 1976 р. Полотно, олія. 44х122. Колекція П. Волошина.



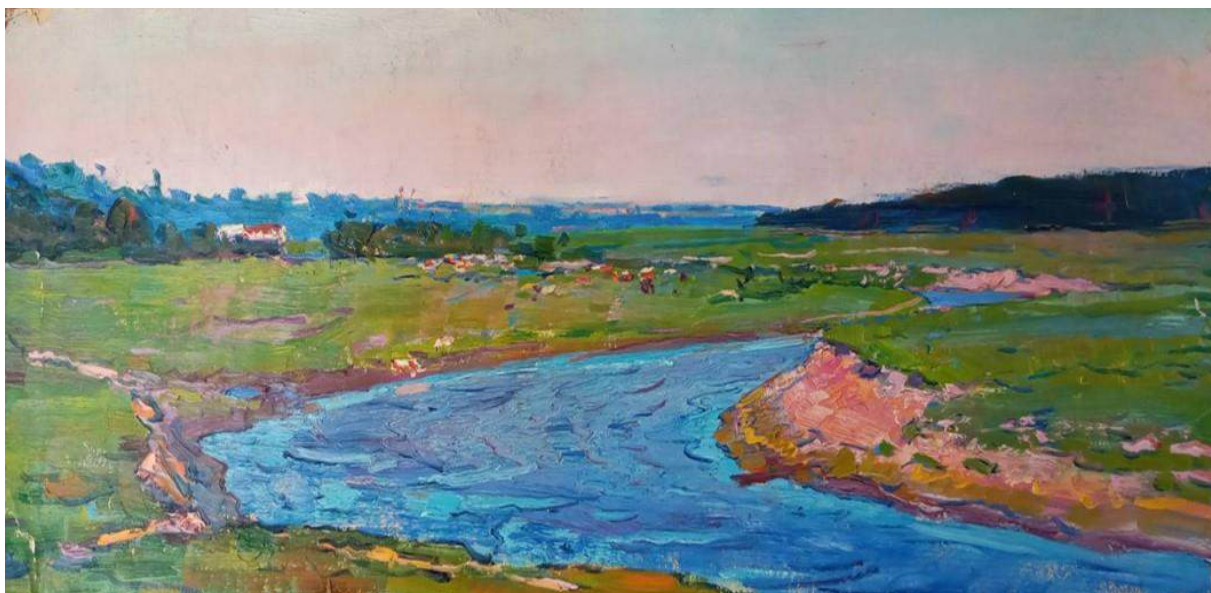
Іл. 4.1.8. Весна на Дніпрі. 1977 р. Картон, олія. 50х60. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.9. Золотий вечір. 1973 р. Полотно, олія. 86х88. Колекція П. Волошина.



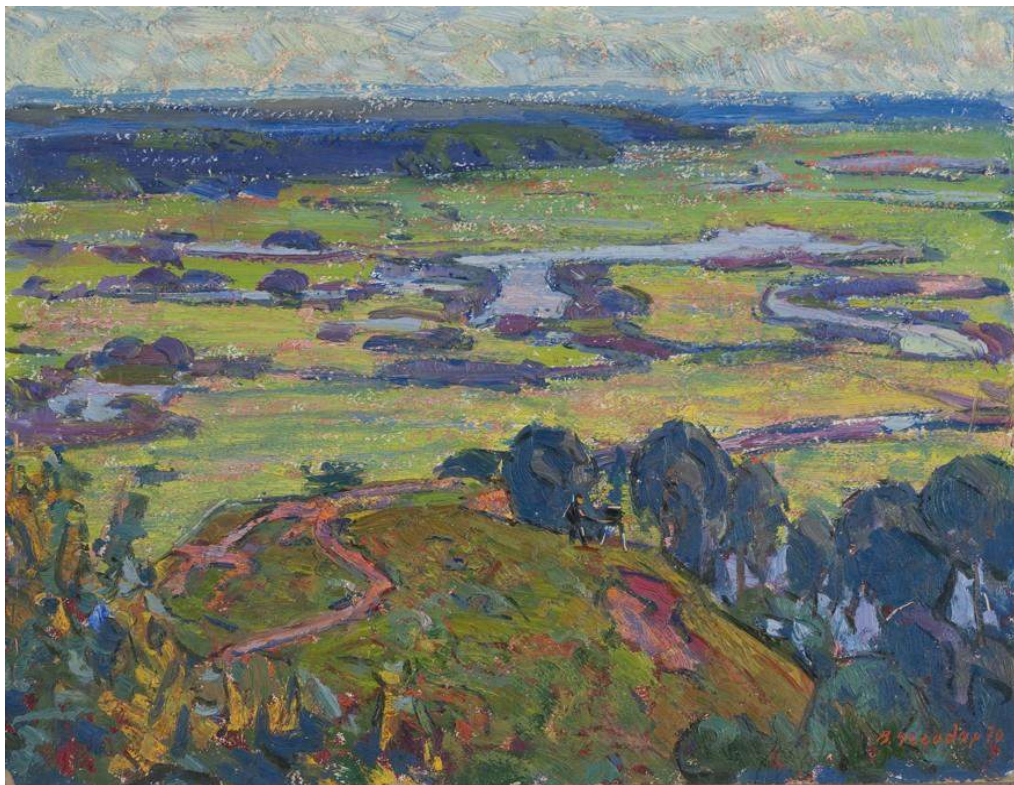
Іл. 4.1.10. Стоїть гора високая, а під горою гай. 1970-ті рр. Картон, олія. 50х80.
Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.11. Долиною широкою кудить вода біжить (ріка Снов). 1970-ті рр. Картон, олія. 32х69. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.12. На річці Снов. 1972 р. Картон, олія. 49,5х79,5. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.13. Седнів. Луг. 1970 р. Картон, олія. 40х50. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.14. Грудень у Криму. 1973 р. Картон, олія. 49,5х79,5. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.15. Весна у горах. Цвіте Іудине дерево. 1974 р. Картон, олія. 49,5х80.

Колекція П. Волошина.



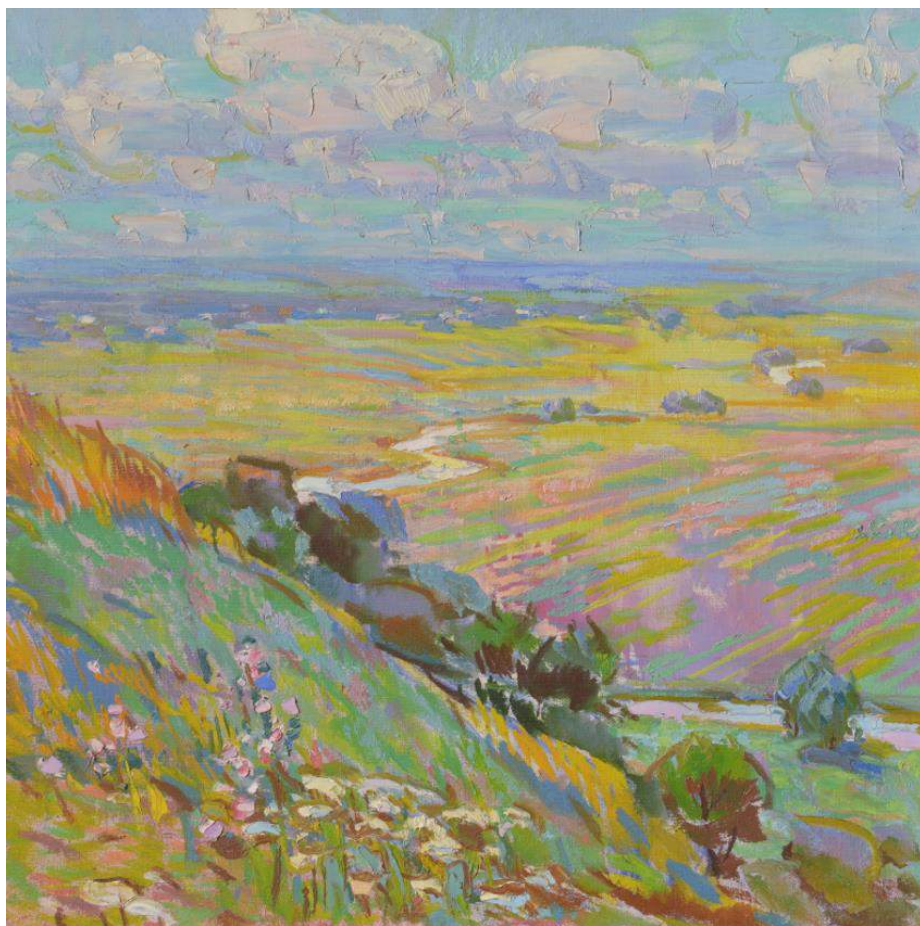
Іл. 4.1.16. Мигдаль цвіте. 1976 р. Полотно, олія. 70х90. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.17. Сонячний день. 1974 р. Полотно, олія. 89х94. Приватна колекція.



Іл. 4.1.18. Золота осінь. 1975 р. Полотно, олія. 57х117,5. Приватна колекція.



Іл. 4.1.19. Ірпінські далі. 1977 р. Полотно, олія. 80х80. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.20. Дамба на річці Ірпін. 1970-ті рр. Картон, олія. 50х80. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.21. Річка Ірпінь. 1970-ті рр. Картон, олія. 49,5х61,5. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.22. Весна в с. Білогородка. 1981 р. Полотно, олія. 50х70. Колекція
П. Волошина.



Іл. 4.1.23. Знову квітнуть вишні. 1982 р. Картон, олія. 50х70. Колекція П. Волошина.



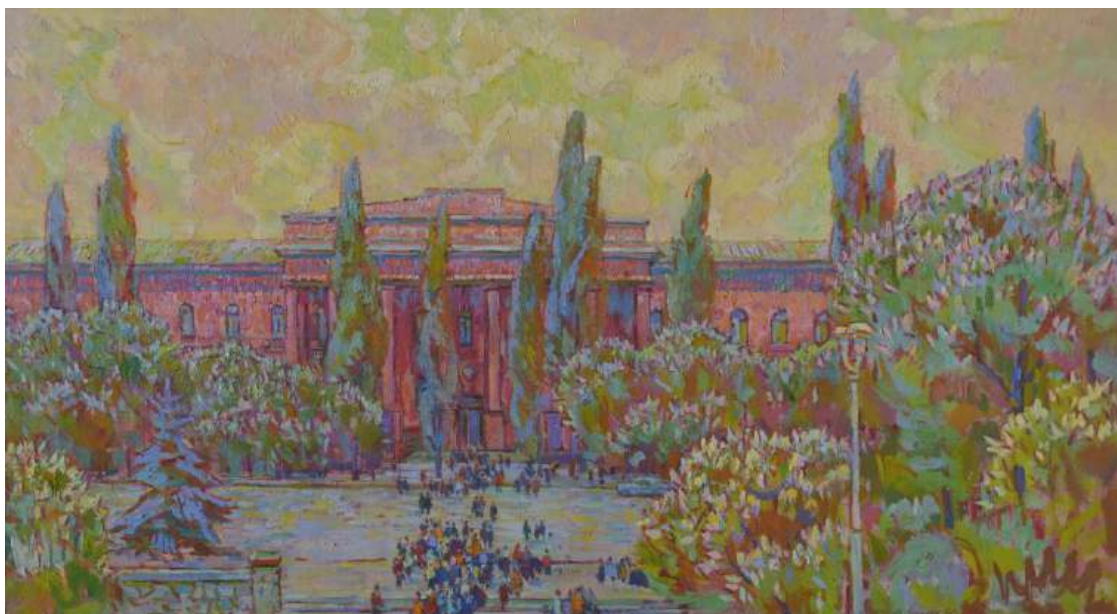
Іл. 4.1.24. Сад бузків. 1980-ті рр. Полотно, олія. 77х128. Приватна колекція.



Іл. 4.1.25. Київ. Літо на Курганівській. 1980 р. Картон, олія. 50х70. Приватна колекція.



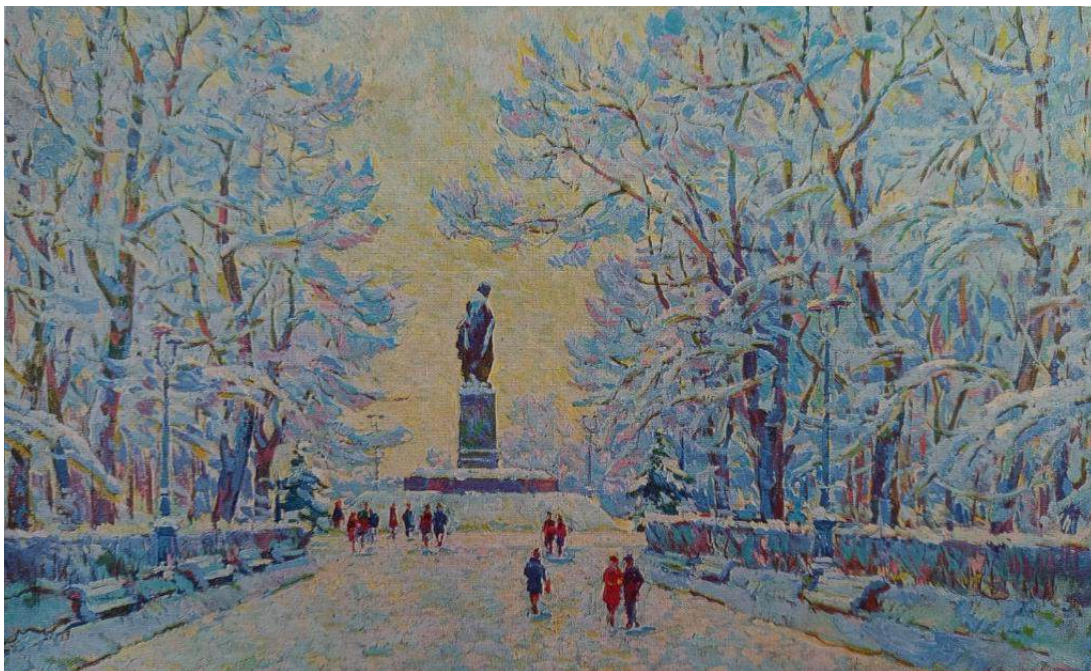
Іл. 4.1.26. Київ. Софія. 1980 р. Полотно, олія. 55х47. Колекція П. Волошина.



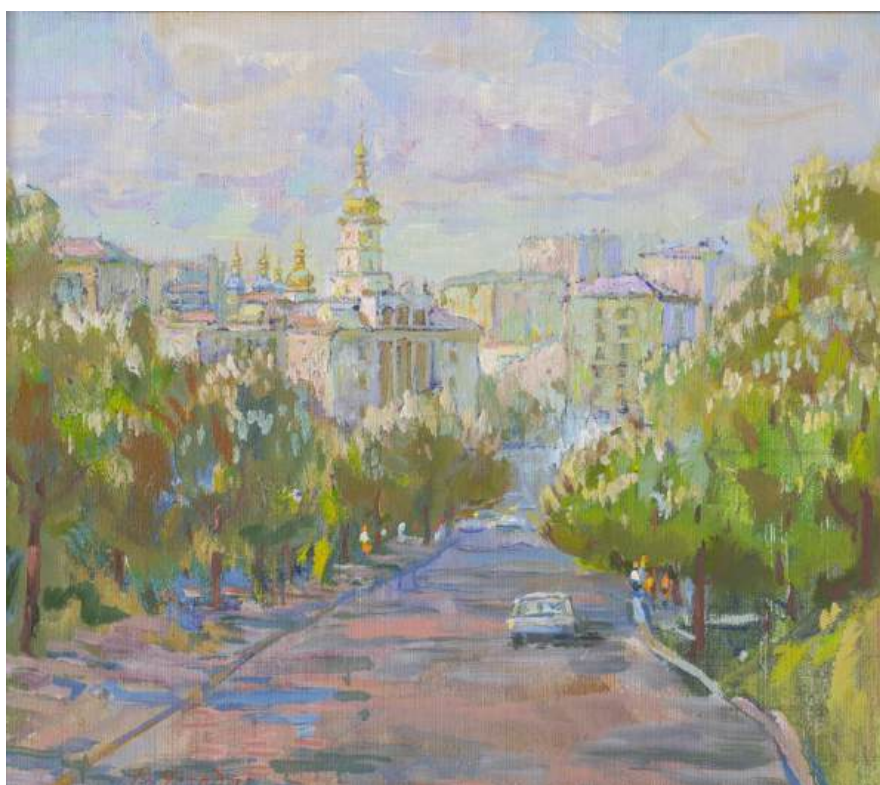
Іл. 2.1.27. Київська весна. 1988 р. Полотно, олія. 80х128. Колекція П. Волошина.



Іл. 2.1.28. Весна. Пам'ятник Володимиру Великому. 1988 р. Полотно, олія. 120х80.
Колекція П. Волошина.



Іл. 4.1.29. Парк ім. Т. Г. Шевченка в Києві. 1981 р. Полотно, олія. 82х132. Приватна колекція.



Іл. 4.1.30. Київ. Весна. 1980-ті рр. Полотно, олія. 49,2х42. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.2.1. Натюрморт із полуницею. 1978 р. Полотно, олія. 70х60. Колекція
П. Волошина.



Іл. 4.2.2. Кримські квіти. 1974 р. Полотно, олія. 79,5х50 [Василь Чегодар. Живопис :
кат. персон. вист. / склала Т. Б. Ржондківська ; авт. передм. В. П. Цельтнер. Київ :
Спілка художників Української РСР ; Київ. орг. Спілки художників Української
РСР, 1979. Обкладинка].



Іл. 4.2.3. Південний натюрморт. 1975 р. Картон, олія. 62,5х49,5. Світлина.
Приватний архів П. Волошина.



Іл. 4.2.4. Осінній букет. 1978 р. Репродукція. Надруковано на бланку замовлень
видавництва «Радянська Україна» 1980 р. Приватний архів П. Волошина.



Іл. 4.2.5. Натюрморт із полуницею. 1977 р. Полотно, олія. 50х40. Колекція
П. Волошина.



Іл. 4.2.6. Натюрморт із червоними квітами. 1979 р. Полотно, олія. 64х65. Колекція
П. Волошина.



Іл. 4.2.7. Осінній натюрморт. 1976 р. Полотно, гуаш, темпера. 99,5х80. Колекція
П. Волошина.



Іл. 4.2.8. Натюрморт із соняшниками. 1978 р. Картон, олія. 49,5х70. Колекція
П. Волошина.



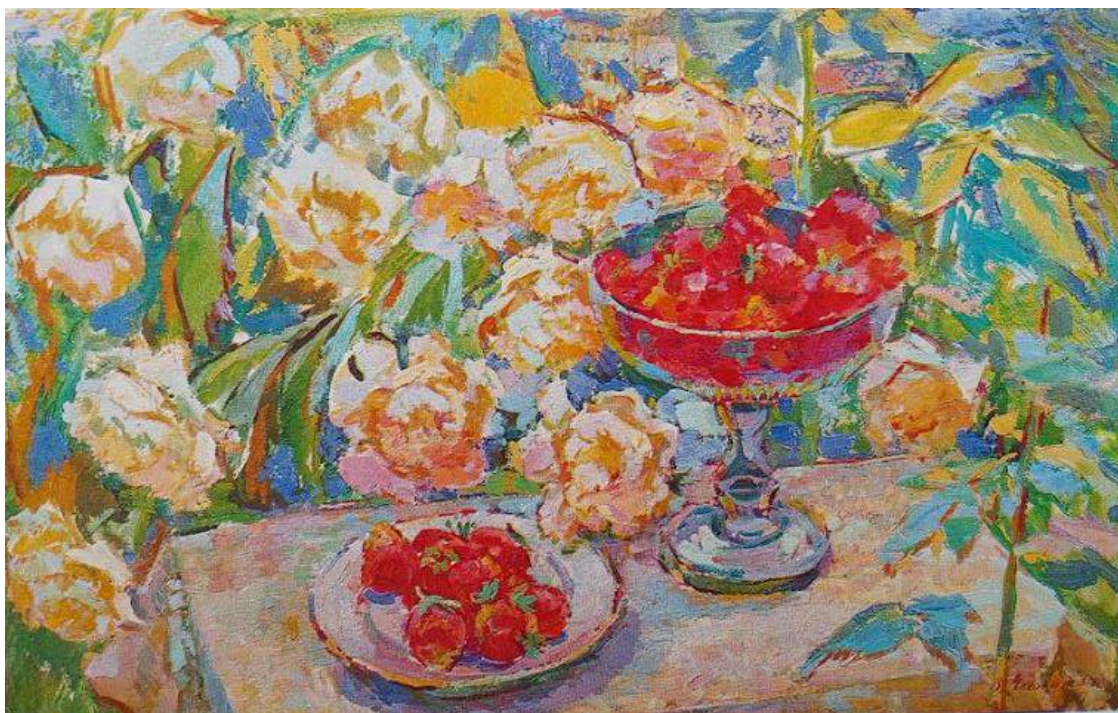
Іл. 4.2.9. Півонії. 1981 р. Полотно, олія. 86х88 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. 4 с. обкладинки].



Іл. 4.2.10. Натюрморт «Літо». 1979 р. Картон, олія. 50х80 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. С. 14].



Іл. 4.2.11. Сон-трава. 1983 р. Картон, олія. 50х80 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. С. 18].



Іл. 4.2.12. Натюрморт з полуницями. 1981 р. Картон, олія. 50х80 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. С. 18].



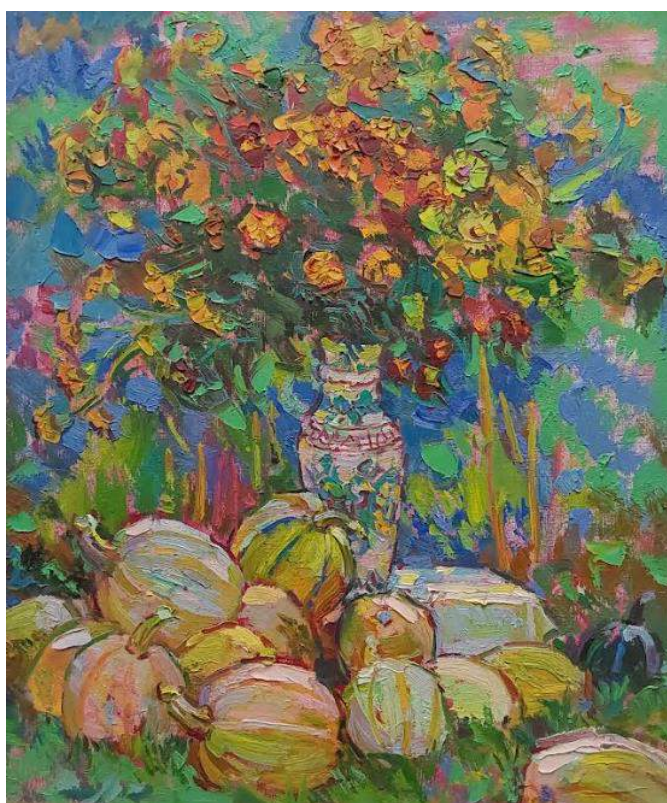
Іл. 4.2.13. Весняний букет. 1982 р. Полотно, олія. 50х60. Колекція П. Волошина.



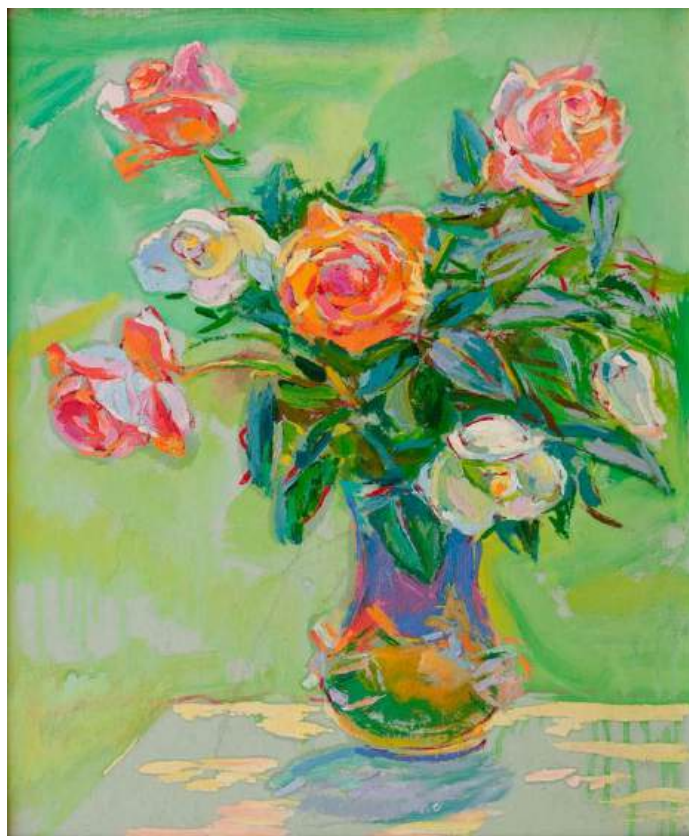
Іл. 4.2.14. Квіти. 1987 р. Полотно, олія. 60х50. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.2.15. Флокси і горобина. 1980-ті рр. Картон, олія. 49,5х80. Колекція
П. Волошина.



Іл. 4.2.16. Чорнобривці. 1981 р. Полотно, олія. 60х50. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.2.17. Літній натюрморт. 1989 р. Картон, олія. 49,5х39,5. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.2.18. П. Волошин-Чегодар. Літо. 1989 р. Картон, олія. 49,5х39,5. Колекція
П. Волошина.



Іл. 4.2.19. Натюрморт з патисоном. Серпень 1989 р. Картон, олія. 40х24,7. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.2.20. Натюрморт. 1989 р. Полотно, олія. 70х65. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.3.1. М. Глущенко. Чегодар на етюдах. 1974 р. Картон, олія. 50х34. Колекція П. Волошина.



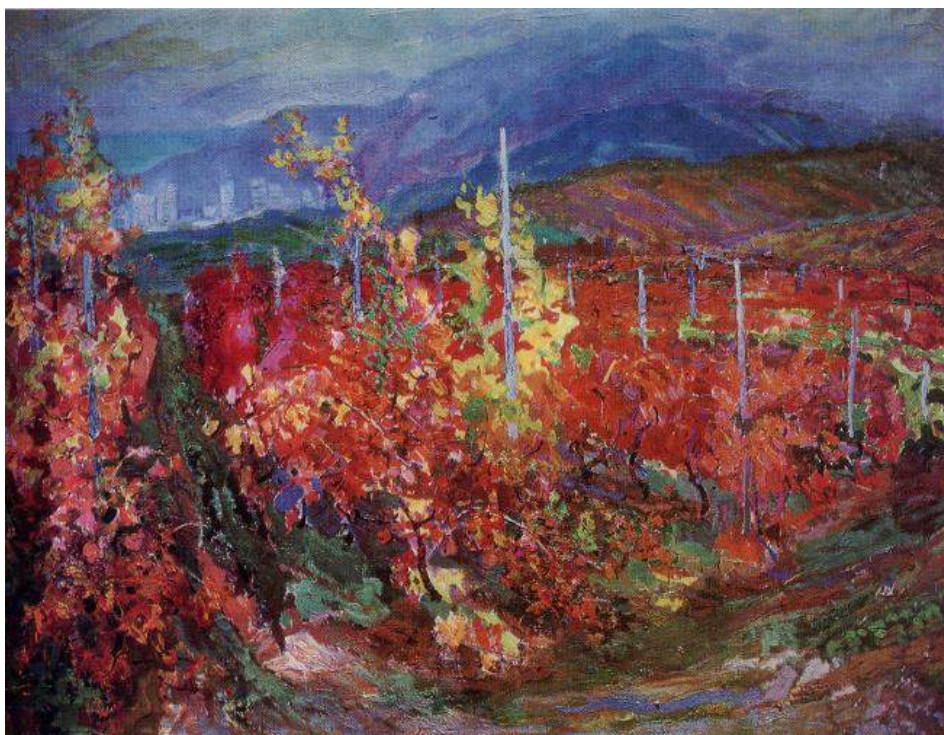
Іл. 4.3.2. М. Ц. Рабінович. Авторитет можновладців не допустить дурниць (шарж на М. Глущенка та В. Чегодара). 1973 р. Гурзуф. Картон, графітний олівець. 69х39. Колекція П. Волошина.



Іл. 4.3.3. В. Чегодар. Каштани в цвіту. 1960-ті рр. Полотно, олія. 70х49,5. Колекція
П. Волошина.



Іл. 4.3.4. М. Глущенко. Каштани в цвіту. 1972 р. 120х99,5. Полотно, олія. Львівська
національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького.



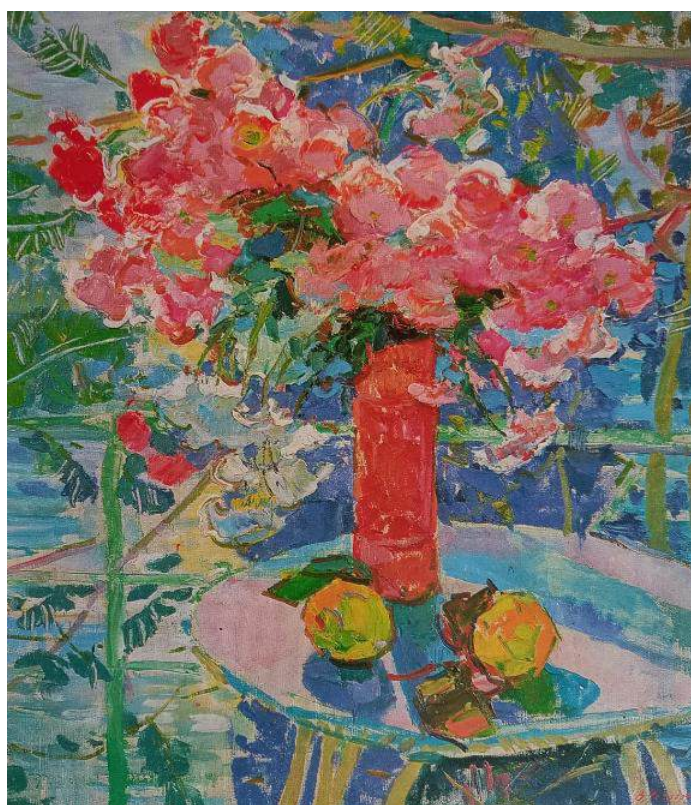
Іл. 4.3.5. М. Глущенко. Пурпурові виноградники. 1973 р. 100х130. Полотно, олія
[Микола Глущенко. Живопис : кат. персон. вист. / упоряд. та авт. вступ. ст. І. І.
Верба. Київ : Спілка художників УРСР, 1976. С. 10].



Іл. 4.3.6. В. Чегодар. Осінь в Криму. 1973 р. 89х94 см. Полотно, олія. Колекція П.
Волошина.



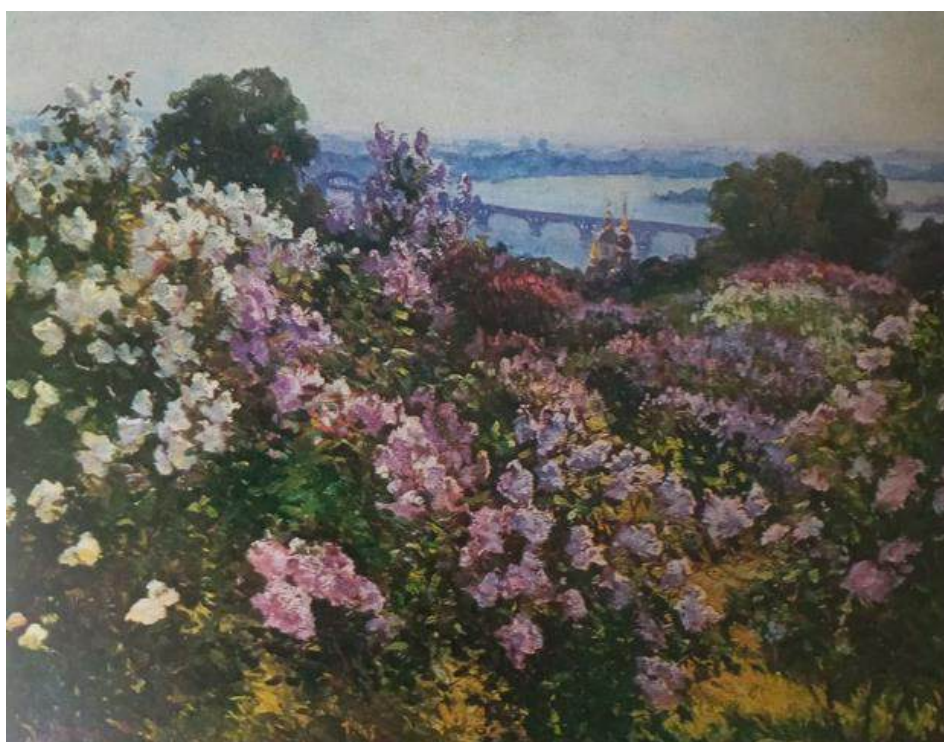
Іл. 4.3.7. М. Глущенко. Осінні квіти. 1974 р. Полотно, олія. 100х80 [Микола Глущенко. Живопис : кат. персон. вист. / упоряд. та авт. вступ. ст. І. І. Верба. Київ : Спілка художників УРСР, 1976. С. 12].



Іл. 4.3.8. В. Чегодар. Кримські квіти. 1974 р. Полотно, олія. 79,5х75 [Василь Чегодар : альбом / упоряд. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1983. С. 9].



Іл. 4.3.9. В. Непийпиво. Видубицький монастир. 1975 р. Полотно, олія [Василь Непийпиво : альбом / авт.-упоряд. І. Н. Багуєнко. Київ : Мистецтво, 1986. С. 36].



Іл. 4.3.10. В. Непийпиво. Бузковий гомін. 1982 р. Полотно, олія [Василь Непийпиво : альбом / авт.-упоряд. І. Н. Багуєнко. Київ : Мистецтво, 1986. С. 70].



Іл. 4.3.11. С. Кошовий. Перлинний край. 1971 р. Полотно, олія [Степан Кошовий : альбом / вступ. ст. та упоряд. І. М. Блюміної. Київ : Мистецтво, 1974. С. 13].



Іл. 4.3.12. С. Кошовий. Луки. 1971 р. Полотно, олія [Степан Кошовий : альбом / вступ. ст. та упоряд. І. М. Блюміної. Київ : Мистецтво, 1974. С. 8].



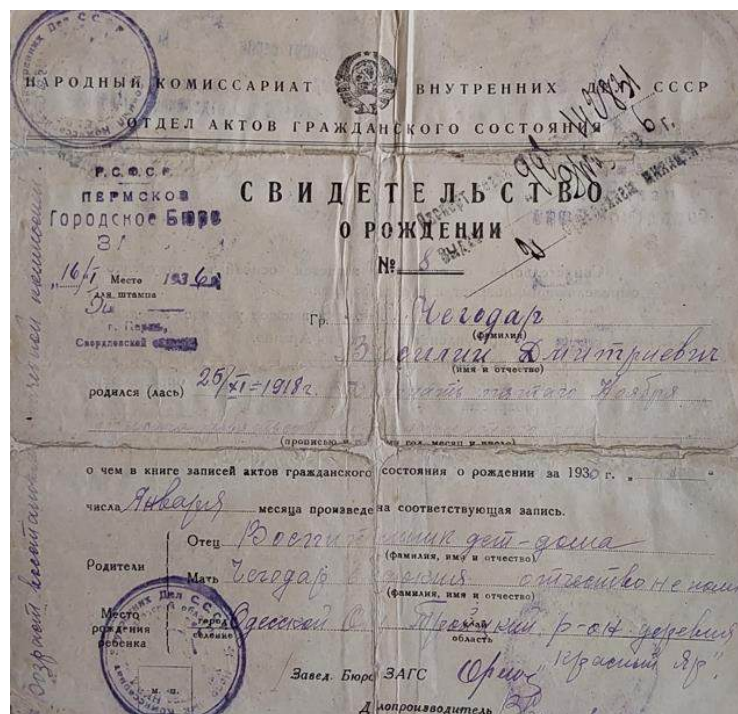
Іл. 4.3.13. В. Чегодар. Заливні луки. 1960-ті рр. Картон, олія. 49,5х70. Колекція
П. Волошина.

ДОДАТОК Б АРХІВНІ ДОКУМЕНТИ

СПИСОК АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ

- Іл. Б. 1. Свідоцтво про народження В. Чегодара. Фотокопія (Архів П. Волошина).
- Іл. Б. 2. В.Чегодар та дружина Ніна Василівна Чегодар. Київ. Світлина. 10x15 см. 1946 р. (Архів П. Волошина).
- Іл. Б. 3. Довідка про підтвердження членства В. Чегодара у Спілці художників України. 1946 р. Фотокопія (Архів П. Волошина).
- Іл. Б. 4. В. Чегодар на старому причалі в Гурзуфі. Світлина. 10x15 см. 1950-ті рр. (Архів П. Волошина).
- Іл. Б. 5. Лист із проханням про сприяння В. Чегодару під час відрядження в м. Горі. 1949 р. Фотокопія (Архів П. Волошина).
- Іл. Б. 6. Довідка з місця проживання В. Чегодара в Києві. 1945 р. Фотокопія (Архів П. Волошина).
- Іл. Б. 7. Наказ №86 по редакції газети «Сталінське плем'я» [про звільнення В.Чегодара з посади зав.відділу ілюстрації]. 1951 р. Фотокопія (Архів П. Волошина).
- Іл. Б. 8. В.Чегодар на етюдах. Київ. Світлина. 10x15 см. 1966 р. (Архів П. Волошина).
- Іл. Б. 9. Майстерня В. Чегодара у Києві. На мольберті – остання робота майстра. Світлина. 10x15 см. 1989 р. (Архів П. Волошина)
- Іл. Б. 10. Майстерня В.Чегодара у Києві. Світлина. 10x15см. 1989 р. (Архів П. Волошина).
- Іл. Б. 11. В. Чегодар на персональній виставці азербайджанського художника С.А. Салам-заде. Зліва направо: О. М. Лопухов, А. Г. Широков, В.Д. Чегодар, М. П. Глущенко, С. А. Салам-заде, І. Г. Шемседінов, С.О. Григор'єв, Л. В. Владич. 1974 р. [Микола Глущенко : спогади про художника / упоряд. І. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1984. Вклейка].

АРХІВНІ ДОКУМЕНТИ



Іл. Б. 1. Свідोцтво про народження В. Чегодара. Фотокопія (Архів П. Волошина).



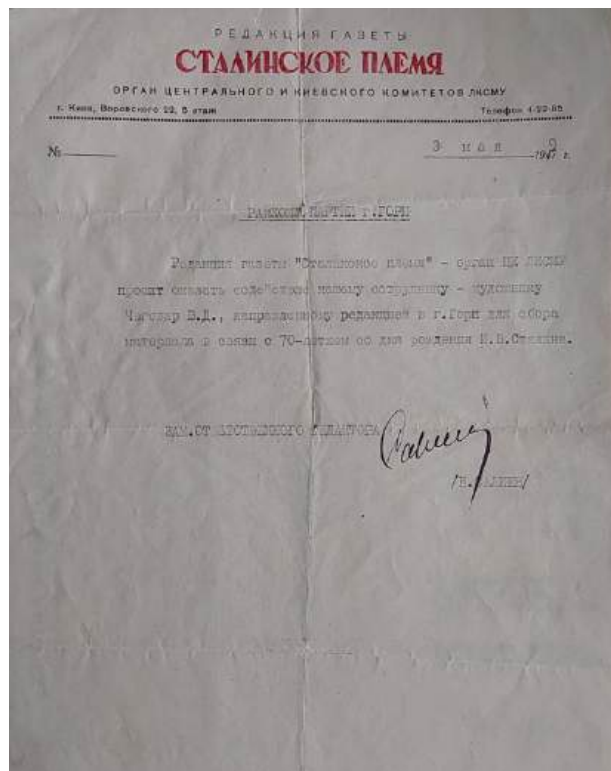
Іл. Б. 2. В.Чегодар та дружина Ніна Василівна Чегодар. Київ. Світлина. 10x15 см.
1946 р. (Архів П. Волошина).



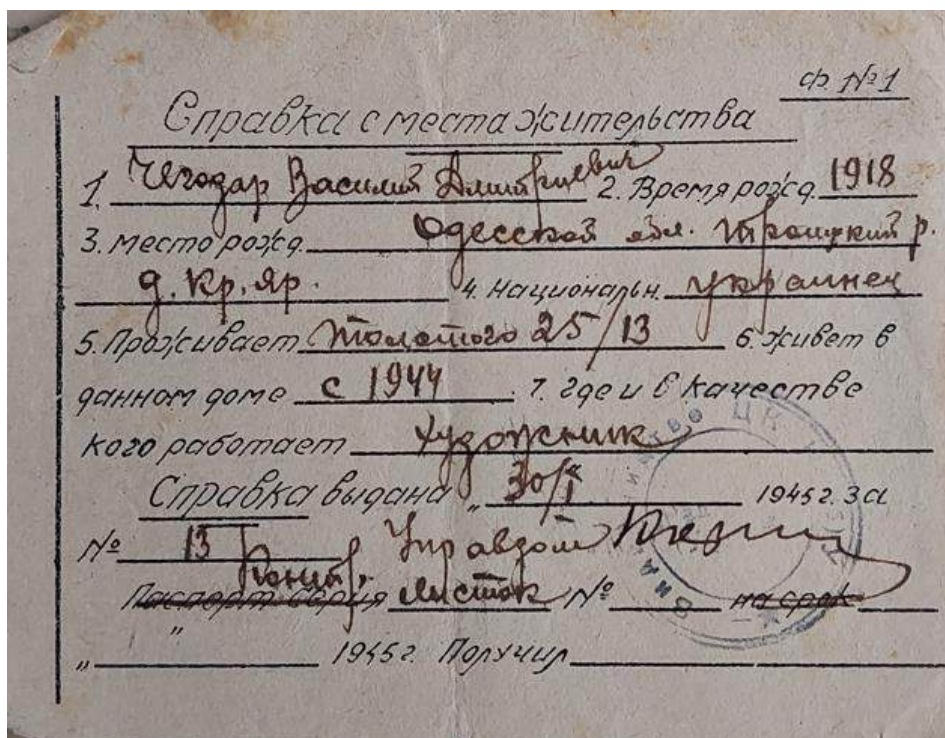
Іл. Б. 3. Довідка про підтвердження членства В. Чегодара у Спілці художників України. 1946 р. Фотокопія (Архів П. Волошина).



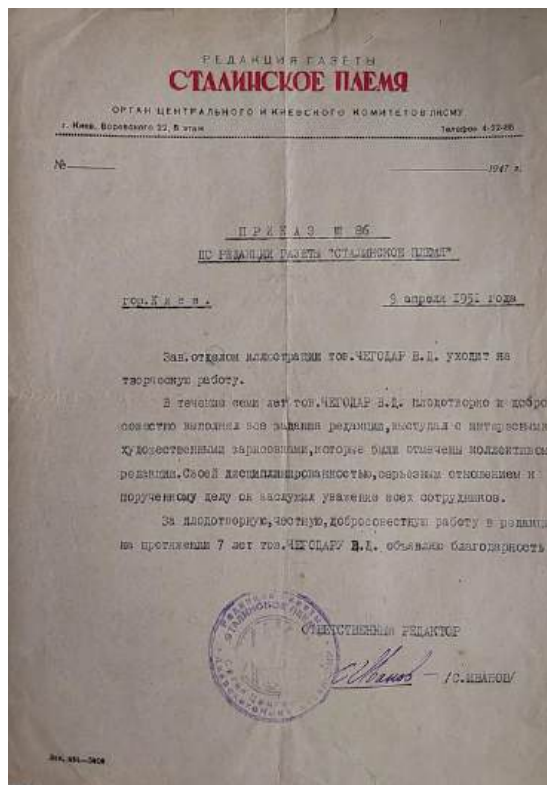
Іл. Б. 4. В. Чегодар на старому причалі в Гурзуфі. Світлина. 10x15 см. 1950-ті рр. (Архів П. Волошина).



Іл. Б. 5. Документ о проханні в сприянні В. Чегодару під час відрядження в м. Горі. 1949 р. Фотокопія (Архів П. Волошина).



Іл. Б. 6. Довідка з місця проживання В. Чегодара в Києві. 1945 р. Фотокопія (Архів П. Волошина).



Іл. Б. 7. Наказ №86 по редакції газети «Сталінське плем'я» [про звільнення В. Чегодара з посади зав. відділу ілюстрації]. 1951 р. Фотокопія (Архів П. Волошина).



Іл. Б. 8. В. Чегодара на етюдах. Київ. Світлина. 10x15 см. 1966 р. (Архів П. Волошина).



Іл. Б. 9. Майстерня В. Чегодара у Києві. На мольберті – остання робота майстра.
Світлина. 10х15 см. 1989 р. (Архів П. Волошина).



Іл. Б.10. Майстерня В. Чегодара в Києві. Світлина. 10х15см. 1989 р. (Архів
П. Волошина).



Іл. Б. 11. В. Чегодар на персональній виставці азербайджанського художника С.А.

Салам-заде. Зліва направо: О. М. Лопухов, А. Г. Широков, В. Д. Чегодар,
М. П. Глущенко, С. А. Салам-заде, І. Г. Шемседінов, С.О. Григор'єв, Л. В. Владич.
1974 р. [Микола Глущенко : спогади про художника / упоряд. І. М. Блюміна. Київ :
Мистецтво, 1984. Вклейка].

ДОДАТОК В

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗДОБУВАЧА

Список публікацій здобувача у фахових виданнях, в яких викладені основні результати дисертації:

1. Волошина К. Київ у творчості Василя Чегодара. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2023. Вип. 33. С. 115–124. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-14>
2. Волошина К. Василь Чегодар та Микола Глущенко: творчі взаємовпливи. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2024. Вип. 35. С. 131–141. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-14>
3. Волошина К. Графіка Василя Чегодара. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип. 2. С. 43–54. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.5>
4. Волошина К. Розвиток живописного натюрморту в творчості В. Чегодара. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 77, Т. 1. С. 100–108. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-13>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Волошина К. Василь Чегодар: еволюція творчої манери. *Дев'яті Платонівські читання* : тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 20 листоп. 2021 р. Київ, 2021. С. 71. https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf
6. Волошина К. Василь Чегодар – Петро Волошин: творчі паралелі. *Десяті Платонівські читання* : тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 20 листоп. 2022 р. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2022. С. 25–26. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-7>
7. Волошина К. Василь Чегодар і Микола Глущенко – видатні українські колористи. *Одинадцяті Платонівські читання* : тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 25 листоп. 2023. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 13 –14. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-3>

8. Волошина К. Натюрморт у творчості Василя Чегодара. *Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції* : тези доп. міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 черв. 2024 р. Київ : ІК НАМ України, 2024. С. 83–84. https://icr.org.ua/wpcontent/uploads/2024/12/Book_2024_Conference_26.06.2024.pdf
9. Волошина К. Василь Чегодар та його творчість в умовах радянської дійсності. *Розвиток наукової думки постіндустріального суспільства: сучасний дискурс* : тези доп. VI міжнар. наук. конф., м. Хмельницький, 1 листоп. 2024. Вінниця : UKRLOGOS Group, 2024. С. 514–516. <https://doi.org/10.62731/mcnd-01.11.2024>
10. Волошина К. Серія «Київські каштани» в творчості Василя Чегодара. *Наукові орієнтири: теорія та практика досліджень* : тези доп. IV міжнар. наук. конф., м. Вінниця, 18 жовт. 2024 р. Вінниця : UKRLOGOS Group, 2024. С. 369–371. <https://doi.org/10.62731/mcnd-18.10.2024>
11. Волошина К. Київські краєвиди Василя Чегодара та Миколи Козловського. *Complexities of education of modern youth and students* : тези доп. XV International scientific and practical conference, Париж, Франція, 10–13 груд. 2024. Париж : International Science Group. 2024. С. 16–18. <https://doi.org/10.46299/ISG.2024.2.15>

Конференції, на яких апробовано і впроваджено результати дослідження:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Дев'ятих Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, доповідь «Еволюція живописної манери» (20 листопада 2021 р., Київ).
2. Міжнародна науково-практична конференція «Десяті Платонівські читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998)» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, доповідь «Василь Чегодар – Петро Волошин творчі паралелі» (20 листопада 2022 р., Київ).
3. Міжнародна науково-практична конференція «Одинадцяті Платонівські читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998)» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, доповідь «Василь Чегодар і Микола Глущенко – видатні українські колористи» (25 листопада 2023 р., Київ).

4. Міжнародна науково-практична конференція «Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції», доповідь «Натюрморт у творчості Василя Чегодара» (26 червня 2024 р., Київ).
5. VI Міжнародна наукова практична конференція «Розвиток наукової думки постіндустріального суспільства: сучасний дискурс», доповідь «Василь Чегодар та його творчість в умовах радянської дійсності» (1 листопада 2024 р., Хмельницький).
6. IV Міжнародна наукова конференція «Наукові орієнтири: теорія та практика досліджень», доповідь «Серія «Київські каштани» в творчості Василя Чегодара» (18 жовтня 2024 р., Вінниця).
7. Міжнародна науково-практична конференція «Дванадцяті Платонівські читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998)» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, доповідь «Білогородські пленери Василя Чегодара» (30 листопада 2024 р., Київ).
8. XV Міжнародна науково-практична конференція «Complexities of education of modern youth and students», доповідь «Київські краєвиди Василя Чегодара та Миколи Козловського» (10–13 грудня 2024., Париж).