

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**Нестєрова Євгенія Олександрівна**

УДК 75. 03 (477.54) «195/ 197»: 378.013 (043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПРОФЕСІЙНИЙ ЖИВОПИС В МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ ХАРКОВА  
1950-1970-Х РОКІВ: ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня  
доктора філософії (PhD)

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



---

Нестєрова Є.О.

Науковий керівник: Ковальова Марія Миколаївна  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Нестерова Є.О. Професійний живопис в мистецьких школах Харкова 1950 – 1970-х років: особливості формування та розвитку.** – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph. D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2023.

Сьогодні, під час воєнного стану, запровадженого в Україні у зв'язку з агресією Російська Федерація, яка 24 лютого 2022 року здійснила відкритий напад на незалежну Українську державу, коли наші вищі не можуть працювати у звичному режимі, особливо важливо зберегти належний рівень викладання.

Дисертація присвячена особливостям розвитку харківської живописної школи у 1950 – 1970-х роках. У дослідженні на матеріалі професійних і академічних, тобто навчальних, робіт означеного періоду вивчається спадкоємність традицій харківської художньої школи, виявлені основні жанри, принципи образотворення і живописні техніки, характерні для навчання живопису в Харкові. Ця дисципліна являє собою важливу частину художньої культури, яка має своє коріння в традиціях минулих епох.

Мета дослідження полягає в образно-стилістичному аналізі живописних робіт харківської художньої школи 1950 – 1970-х років, що дозволить простежити основні тенденції та їхню еволюцію в контексті розвитку українського живопису другої половини ХХ століття. **Об'єктом дослідження** є живопис харківської художньої школи. **Предметом дослідження** є особливості формування і розвитку живопису в мистецьких закладах Харкова у 1950–1970-х роках. **Науковою новизною** є введення до наукового обігу живописних академічних, тобто навчальних, робіт мистецьких шкіл Харкова 1950–1970-х років та здійснення їхнього образно-стилістичного аналізу. В роботі систематизовані фактологічні дані про реорганізаційні процеси, що відбувалися в мистецькій освіті Харкова в

означений період. Визначена особлива роль харківських художників С.Бесєдіна, Б.Косарева, М.Шапошникова, Л.Чернова у розвитку навчання живопису в художній школі Харкова у 1950–1970-х рр.

У **першому розділі** проведений аналіз літературних джерел за хронологічним принципом. Визначено, що найбільш вагомими працями для реалізації поставленої в дослідженні мети стали роботи з історії українського мистецтва В.Афанасьєва, П.Білецького, В.Овсійчука, О.Роготченка, В.Сидоренка, Л. Соколюк та ін. Творча і педагогічна діяльність харківських митців представлена в дослідженнях В.Константинова, Н.Мархайчук, В.Немцової, Т.Павлової, Т.Паньок, М.Пономаренко, В.Сидоренка, Л.Соколюк, І.Чеботова, М.Чернової, В.Чечик, О.Чурсіна, В.Шуліки та ін.

Виявлено, що, незважаючи на доробок українських мистецтвознавців, в працях яких представлено новий погляд на українське мистецтво радянської доби (О.Федорук, В.Сидоренко, Л.Соколюк, О.Голубець, О.Роготченко, О.Полтавець-Гуйда, Т.Павлова, В.Чечик та ін.), розвиток навчального живопису харківської мистецької школи до цього часу не ставав предметом спеціальних наукових досліджень.

Джерельна база дослідження ґрунтується на архівних матеріалах з фонду Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Цінним доповненням джерел стали архівні документи з Харківського відділення Національної Спілки художників України. Інформативним ресурсом для проведення дослідження стали методичні матеріали з фонду кафедри живопису ХДАДМ та приватних архівів викладачів академії.

У **другому розділі** наголошено, що історично сформована система викладання рисунку й живопису базувалась на програмах, в яких зберігалися принципи поступового та поетапного ускладнення навчальних завдань. Традиція регулярних переглядів студентських ескізів і начерків викладацьким складом інституту сприяла постійному творчому спілкуванню студентів з викладачами різних кафедр і спеціалізацій. Окреслено, що кращі

випускники Харківського інституту запрошувались до викладання в мистецьких закладах міста, що сприяло збереженню професійного рівня викладання і спадкоємності традицій в харківській художній школі. Визначено, що упродовж першого післявоєнного десятиліття інститут готував фахівців за чотирма напрямками: станковий живопис, театральньо-декораційний живопис, скульптура і станкова графіка.

Окреслено, що у 1963 році закінчилося переформування навчального закладу з Харківського державного художнього інституту в Харківський художньо-промисловий інститут. У 1968 році припинили випуск студентів майстерні портретно-жанрового станкового живопису, історико-батальної картини, театральної сценографії. Викладачі кафедри живопису продовжували підготовку студентів дизайнерських спеціалізацій з академічного, тобто навчального, живопису. Визначено, що великий внесок у реорганізацію закладу і підготовку художників нових спеціальностей зробили викладачі Л. Винокуров, В. Константинов, В. Селезньов, В. Білик, В. Синєбрюхов, З. Юдкевич, Ю. Старостенко та ін. Випускники, котрі отримали диплом художника декоративного мистецтва або художника-конструктора, успішно працювали не тільки в дизайнерській сфері, а й у галузі станкового живопису.

**У третьому розділі** проаналізовані роботи натюрмортного жанру харківської художньої школи 1950 – 1970-х років. Виявлено, що учбові живописні натюрморти виконувались студентами Харківського художнього інституту протягом всього періоду навчання. Живописне зображення натюрморту мало неабияке значення для засвоєння необхідних принципів об'ємно-просторового відображення природи. Показано, що під час роботи над натюрмортом студенти Харківського художньо-промислового інституту у 1960 – 1970-х роках виконували завдання, пов'язані з вивченням композиційної і конструктивної побудови форм на площині, визначенням кольорових співвідношень та передачею фактури предметів. Практичні навички, набуті в процесі виконання натюрморту, підвищували рівень

майстерності студентів, сприяли розвитку їхніх фахових умінь, розв'язанню подальших більш складних живописних завдань у живописній і дизайнерській практиці. Визначено, що окрему групу пам'яток складають натюрморти в інтер'єрі, що вимагало від митців не тільки вміння передати форму та текстуру предметів, але й створити гармонійну композицію з організацією простору, ритмікою, ракурсністю з додаванням стилізованих декоративних елементів.

Наголошено, що портрет був найбільш розповсюдженим жанром в мистецькій освіті Харкова. Визначено, що більшість архівних живописних полотен належить учням Б.Косарева, С.Бесєдіна, П.Котова Є.Світличного. Навчальні живописні роботи вирізняються глибоким проникненням, осмисленістю духовної глибини портретного образу. У них відчуваються риси, притаманні харківській художній школі: гармонійна композиційна рівновага, ретельне вивчення побудови фігури, срібляста колористична гама, відтворення психологічного стану образів.

Аналіз збережених двофігурних полотен студентів Володимира Грицюка, Тетяни Павлової, Марата Парахненка, Олександра Мамонтова, Володимира Кравця та ін., які навчались у професора Бориса Косарева, свідчить про новаторський підхід до академічних постановок. Портретні композиції характеризуються тематичним задумом, жанровою різноманітністю, особливостями живописної техніки. Окреслено, що станкові портретні образи, з одного боку, витримані у традиціях реалістичного зображення людини, а з іншого – запозичують прийоми монументального й театрального-декораційного живопису.

Проаналізовані навчальні живописні роботи, що виконувалися студентами інституту під час літньої практики.

У методичному фонді Харківської державної академії дизайну і мистецтв збереглися навчальні твори студентів Харківського художнього інституту досліджуваного періоду, присвячені українським архітектурним пам'яткам – Софіївському парку в Умані, а також Церкві Успіння Пресвятої

Богородиці, Вірменському собору, Церкві Пресвятої Євхаристії та пам'яткам з музею народної архітектури та побуту імені Климентія Шептицького у Львові. Серед збережених етюдів трапляються міські пейзажі з видами Харкова і Львова.

Визначено, що більшість пейзажних творів, які були виявлені в архівному фонді ХДАДМ, належать вихованцям майстерні Бориса Косарева. Виявлено, що залежно від спеціалізації студентів викладач обирав для виконання натурних етюдів різні локації і відмінні завдання. Студенти живописного факультету здебільшого виконували ландшафти з глибоким простором, у яких сакральні або громадські споруди ставали елементом пейзажного мотиву. Студенти театральної-декораційної майстерні виконували архітектурні пейзажі, в яких головна роль була відведена фрагментарному зображенню архітектурних форм. Також окремим завданням для студентів цієї спеціалізації було зображення інтер'єрів сакральних і громадських будівель.

Окреслено, що навчальному живопису 1950 – 1970-х років притаманні реалістичні засади об'ємно-просторового відображення дійсності. Академічним творам притаманні образність, жанровість, лаконічність композиційних рішень, стриманий сріблястий колорит. Збережені живописні роботи демонструють кращі традиції харківської реалістичної школи, а також є «класичними» взірцями методики викладання фундаментальної дисципліни у мистецькому виші.

**Ключові слова:** українське мистецтво, образотворче мистецтво др. пол. ХХ ст., живопис, соціалістичний реалізм, жанр, стилістика, харківська художня школа, натюрморт, портрет, пейзаж.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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

1. Ковальова М.М., Федюн Є.О. Натюрморти 1960 – 1970-х років з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2020. Т. 5. Вип. 35. С. 87 – 97.  
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-132>.

2. Ковальова М.М. Федюн Є.О. Портретні постановки студентів 1950 – 1980-х рр. з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2021. Т. 1. Вип. 42. С. 116–128.  
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-14>

3. Федюн Є. Портрети 1950 – 1970-х з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Вісник. Харківської академії дизайну і мистецтв*. 2021. Вип. 2. С. 175 – 185.  
DOI 10.33625/visnik2021. 02. 175

*Статті в зарубіжному науковому виданні:*

4. Fediun, Ye. O. Features of plain air painting in the 1950s and 1970s (Based on works from the funds of the Kharkov academy of design and arts). // *The European Journal of Arts*. Vienna. Premier Publishing Ed. 3. 2021. P. 15 – 19. <http://ppublishing.org/ru/archive/journals>

5. Kovalova, M. M, Fediun, Ye. O. Educational painting works of students of the outstanding Ukrainian artist Borys Kosarev in the 1950s – 1970s // *The European Journal of Arts*. Vienna. Premier Publishing Ed. 4. 2021. P. 3 – 8. <http://ppublishing.org/ru/archive/journals>

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

6. Федюн Є.О. Академічні живописні роботи 1970 – 1980-х років учнів Харківського художньо-промислового інституту. *Шості Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: НАОМА, 2018. С. 151 – 152 <https://platonconference.kiev.ua/uk/foto/9-shosti-platonivski-chitannya-24-listopada-2018-roku>

7. Федюн Є.О. Чоловічі образи в академічних постановках 1970 – 80-х років (на матеріалі фондів Харківського художнього училища). *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції за підсумками роботи у 2018 – 2019 н.р.* Харків: ХДАДМ, 2019. С. 34 – 36. <https://ksada.org/doc/confer-25-may-2019.pdf>

8. Федюн Є.О. Тема війни в творчості Олександра Хмельницького. *Сьомі Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: НАОМА, 2019. С. 158 – 159. [https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2019\\_all\\_3.pdf](https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf)

9. Федюн Є.О. Натюрморти 1960 – 1970-х років з фондів Харківського художньо-промислового інституту (ХХІІІ). *Восьмі Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: НАОМА, 2020. С. 160 – 161. [https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2020.pdf](https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf)

10. Федюн Є.О. Нові дані архівної роботи учнів Бориса Косарева. *Проблеми та перспективи сучасної науки та освіти» 2020 року: матеріали II міжнародної науково-практичної конференції*. Львів, 2020. С. 27 – 28. <http://lviv-forum.inf.ua/save/2020/15-16.08.2020/Збірник.pdf>

11. Федюн Є.О. Педагогічна діяльність Бориса Косарева. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*. Харків, 2020. С. 51 – 52. <https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf>

12. Федюн Є.О. Рішення жіночих образів в академічних постановках 1970 – 1980-х років (ХХІІІ). *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу за підсумками роботи у*



2018 – 2019 н. р. Харків: ХДАДМ, 2021. С. 18 – 19.  
<https://www.ksada.org/doc/confer-may-2021.pdf>

13. Федюк Є.О. Особливості академічних портретів 1960 – 1970-х рр. з фонду Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. «Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова»*. Харків : ХДАДМ, 2021. С. 29 – 34. [file:///C:/Users/38066/Downloads/Konf-YUBIL-2021%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/38066/Downloads/Konf-YUBIL-2021%20(1).pdf)

## ABSTRACT

Nestierova E.O. Professional painting in Kharkiv Art Schools in the 1950s - 1970s: peculiarities of formation and development. - Qualification work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy (Ph. D) in speciality 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2023.

Nowadays, amid the martial law imposed in Ukraine due to the aggression of the Russian Federation, which targeted the independent Ukrainian state on February 24, 2022, when our universities cannot operate under normal conditions, it is crucial to uphold the high standard teaching level.

In the dissertation, the primary focus lies in illuminating the distinctive characteristics and advancements of the Kharkiv School of Painting during the 1950s-1970s. The research delves into the continuity of Kharkiv School of Art traditions through an examination of academic, i.e., educational, works from this specific period. It reveals the main genres, principles of image creation, and painting techniques that characterize the professional teaching of painting in Kharkiv. Rooted in the traditions of past eras, this discipline holds a significant place in artistic culture.

**The research aims** to conduct a figurative and stylistic analysis of educational painting works from the Kharkiv Art School of the 1950s-1970s. This analysis will allow the tracing of main trends and their evolution in the context of the development of Ukrainian painting in the second half of the 20th century.

**The object** of the study is the educational professional painting of the Kharkiv Art School, while **the subject is** the peculiarities of the formation and development of educational professional painting in Kharkiv art institutions during the specified period. **The scientific novelty of the research** lies in introducing academic paintings from Kharkiv art schools during the 1950s-1970s into the scientific discourse and conducting a thorough analysis of their pictorial and stylistic aspects. The investigation systematizes factual data about the reorganization processes in the art education of Kharkiv during this period. It identifies the special role of Kharkiv artists S. Besyedin, B. Kosarev, M. Shaposhnikov, and L. Chernov in the development of painting education at the Kharkiv Art School from the 1950s to the 1970s.

**The first chapter** conducts an analysis of literary sources based on the chronological principle. Notably, works on the history of Ukrainian art by V. Afanasyev, P. Biletskyi, V. Ovsyichuk, O. Rohotchenko, and others are deemed crucial for achieving the research goal. The creative and pedagogical activities of Kharkiv artists are explored through studies by V. Konstantinov, N. Markhaichuk, V. Nemtsova, T. Pavlova, T. Panyok, M. Ponomarenko, V. Sydorenko, L. Sokolyuk, I. Chebotov, M. Chernova, V. Chechyk, O. Chursin, V. Shulika, and others.

Despite the contributions of Ukrainian art critics to a new understanding of Ukrainian art during the Soviet era, the development of educational painting at the Kharkiv Art School has not been the subject of specific scientific research until now.

The research relies on archival materials from the fund of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Valuable additions to the sources include archival documents from the Kharkiv branch of the National Union of Artists of Ukraine. Methodical materials from the fund of the painting department of the Academy of Arts and Sciences, along with private archives of academy teachers, serve as an informative resource for the study.

**The second chapter** underscores that the historically established system of teaching drawing and painting was grounded in programs that preserved the principles of a gradual and step-by-step complication of educational tasks. The tradition of regularly reviewing student sketches and drafts by the institute's teaching staff fostered continuous creative communication between students and teachers across various departments and specializations. It is highlighted that the practice of inviting the best graduates of the Kharkiv Institute to teach in art institutions within the city played a vital role in maintaining the professional level of teaching and the continuity of traditions in the Kharkiv Art School.

During the first post-war decade, it was determined that the institute trained specialists in four fields: easel painting, theatrical and decorative painting, sculpture, and easel graphics. In 1963, the transformation of the educational institution from the Kharkiv State Art Institute into the Kharkiv Art and Industrial Institute was completed. The institute ceased graduating students from workshops specializing in portrait-genre easel painting, historical-battle paintings, and stage design in 1968. However, teachers from the painting department continued to train students in design specializations in academic, i.e., educational, painting. Notably, teachers such as L. Vynokurov, V. Konstantinov, V. Seleznyov, V. Bilyk, V. Synebryukhov, Z. Yudkevich, Yu. Starostenko, and others significantly contributed to the institution's reorganization and the training of artists in new specialties. Graduates who received diplomas as decorative artists or design artists found success not only in design but also in easel painting.

**The third chapter** analyzes the works of the still-life genre of the Kharkiv art school of the 1950s-1970s. It was found that educational painting still lives were performed by students of the Kharkiv Art Institute during the entire period of study. The pictorial representation of still life was important for learning the necessary principles of a three-dimensional representation of nature. It is shown that while working on a still life, students of the Kharkiv Art and Industrial Institute in the 1960s and 1970s performed tasks related to the study of the compositional and constructive construction of forms on the plane, the

determination of colour ratios, and the transfer of the texture of objects. The practical skills acquired in the process of performing a still life increased the level of students' skills and contributed to the development of their professional skills, and the solutions to further, more complex painting tasks in painting and design practice. It was determined that a separate group of monuments included still lifes in the interior, which required artists not only to convey the shape and texture of objects but also to create a harmonious composition with the organization of space, rhythm, and perspective with the addition of stylized decorative elements.

It is emphasized that the portrait was the most widespread genre in art education in Kharkiv. It was determined that the majority of archival canvases belong to students of B. Kosarev, S. Besyedin, P. Kotov, and E. Svitlichny. Deep penetration and meaningfulness of the spiritual depth of the portrait image distinguish educational painting works. They have features characteristic of the Kharkiv School of Art: harmonious compositional balance, careful study of figure construction, silvery colour scheme, and reproduction of the psychological state of the images.

The analysis of preserved two-figure canvases by students Volodymyr Hrytsyuk, Tetyana Pavlova, Marat Parakhnenko, Oleksandr Mamontov, Volodymyr Kravets, and others, who studied under Professor Borys Kosarev, shows an innovative approach to academic productions. Thematic design, genre diversity, and painting technique characterize portrait compositions. It is outlined that on the one hand, the easel portrait images are sustained in the traditions of realistic depiction of a person, and, on the other hand, they borrow the techniques of monumental, theatrical and decorative painting.

The educational paintings created by the students of the institute during their summer practice were subjected to analysis.

In the methodological archive of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, there are preserved educational works by the students of the Kharkiv Art Institute of the investigated period. These works are dedicated to Ukrainian

architectural monuments, including Sophia Park in Uman, the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, the Armenian Cathedral, the Church of the Holy Eucharist, and monuments from the Museum of Folk Architecture and Life named after Klymentiy Sheptytsky in Lviv. The collection includes urban landscapes featuring views of both Kharkiv and Lviv. It was identified that the majority of landscape works found in the archival fund of the Kharkiv State Academy of Design and Arts are attributed to students from Boris Kosarev's workshop. The teacher deliberately selected diverse locations and challenging tasks for live sketch performances based on the students' specializations. Specifically, students from the painting faculty predominantly created landscapes with profound spatial depth, incorporating sacred or public buildings as integral elements of the landscape motif; on the other hand, students from the theatre and decoration workshop focused on executing architectural landscapes, where the fragmentary representation of architectural forms took precedence. Additionally, the students in this specialization were assigned a distinct task involving the depiction of interiors within sacred and public buildings.

It is emphasized that the educational painting of the 1950s - 1970s was defined by realistic principles in volumetric and spatial representation of reality. Academic works from this period were characterized by a focus on imagery, genre, concise compositional solutions, and a restrained silver colour palette. The preserved paintings not only showcase the finest traditions of the Kharkiv realistic school but also serve as "classic" examples of the teaching methods employed in the fundamental discipline at the art university.

**Keywords:** Ukrainian art, fine art of the second half of the 20th century, painting, socialist realism, genre, stylistics, Kharkiv Art School, still life, portrait, landscape.

## LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE THEME OF THE DISSERTATION

*Articles in Ukrainian scientific publications and which are included in international scientometric databases:*

1. Kovalova, M. M, Fediun, Ye. O. (2020). Natiurmorty 1960 – 1970 rokiv z fondiv Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzh. ped. universytetu im. Ivana Franka. [Portrait productions of students from the 1950s to the 1980s from the funds of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.] (*Ed. 35. V. 5*). Drohobych, "Helvetica", 87 – 97. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-132>.

2. Kovalova, M. M., Fediun, Ye. O. (2021). Portretni postanovky studentiv 1950 – 1980 rokiv z fondiv Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzh. ped. universytetu im. Ivana Franka. [Portraits of students from the 1950s – 1980s from the funds of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.] (*Ed. 42. V. 1*). Drohobych, "Helvetica", 116 – 128. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-14>

3. Fediun, Ye. O. (2021). Portrety 1950 – 1970 rokiv z fondiv Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. *Visn. Kharkiv. State akad. dyzainu i mystetstv*. [Portraits of the 1950s – 1970s from the funds of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. *Visnik. Kharkiv State Academy of Design and Arts.*] (*Ed.2.*). "Visnik", 175 – 185. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.175>.

*Articles in foreign scientific publications*

4. Fediun, Ye. O. (2021). Features of plait air painting in the 1950s and 1970s (Based on works from the funds of the Kharkov State academy of design

and arts). *The European Journal of Arts. Vienna. Premier Publishing.* (Ed. 3.) 15 – 19. [In English]. <http://ppublishing.org/ru/archive/journals>

5. Kovalova, M. M, Fediun, Ye. O. (2021). Educational painting works of students of the outstanding Ukrainian artist Borus Kosarev in the 1950s – 1970s. *The European Journal of Arts. Vienna. Premier Publishing.* (Ed. 4). 3 – 8. [In English]. <http://ppublishing.org/ru/archive/journals>

*Scientific works certifying the approval of the dissertation materials:*

6. Fediun, Ye. O. (2018). Akademichni zhyvopysni roboty 1970 – 1980 rokiv uchniv Kharkivskoho khudozhno-promysloвого instytutu. *Shosti Platonivski chytannia: tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii.* Kyiv, Ministerstvo kultury Ukrainy. [Academic painting works of students of the Kharkiv Art and Industrial Institute of the 1970s-1980s.]. *Six Platonic readings: theses add. International of science conf. M-vo Kyiv.* Kyiv: NAOMA, 151 – 152. [In Ukrainian]. <https://platonconference.kiev.ua/uk/foto/9-shosti-platonivski-chitannya-24-listopada-2018-roku>

7. Fediun, Ye. O. (2019). Cholovichi obrazy v akademichnykh postanovkakh 1970 – 80 rokiv (na materialy fondiv Kharkivskoho khudozhnoho uchylyshcha). Materialy Vseukrainskoi nauk.-prakt. konfer. za pidsumkamy roboty u 2018 – 2019 navchalnoho roku. [Male images in academic regulations of the 1970s and 1980s (based on material from the Kharkiv Art School's funds)]. *Materials of the All-Ukrainian Science and Practice. conference according to the results of work in 2018-2019 academic year.* Kharkiv, 34 – 36. [In Ukrainian]. <https://ksada.org/doc/confer-25-may-2019.pdf>

8. Fediun, Ye. O. (2018). Tema viiny v tvorchosti Oleksandra Khmelnytskoho. *Somi Platonivski chytannia: tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii.* [The theme of war in the work of Oleksandr Khmelnytskyi.] *The Seventh Platonic Readings: Theses of reports of International scientific conference. theses add. International of science conf. M-*

vo Kyiv. Kyiv: NAOMA, 158 – 159. [In Ukrainian].  
[https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2019\\_all\\_3.pdf](https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf).

9. Fediun, Ye. O. (2020). Natiurmorty 1960 – 1970 rokiv z fondiv Kharkivskoho khudozhno-promysloвого instytutu (KhKhPI). *Vosmi Platonivski chytannia: Tezy tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii*. [Still lifes of the 1960s and 1970s from the funds of the Kharkiv Art and Industrial Institute (KhKhPI)]. *The Eighth Platonic Readings: Theses reports of International scientific conference. Kyiv, Ministry of Culture of Ukraine*. Kyiv: NAOMA, 160 – 161. [In Ukrainian].  
[https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2020.pdf](https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf).

10. Fediun, Ye. O. (2020). Novi arkhivni dani roboty uchniv Borysa Kosareva. *Problemy ta perspektyvy suchasnoi nauky ta osvity: materialy II mizhnar. nauk.-prakt. konf.* [New archival data on the work of Boris Kosarev's students.] *Problems and prospects of modern science and education: materials of the 2nd international science and practice conf.* Lviv, 27 – 28. [In Ukrainian].  
<http://lviv-forum.inf.ua/save/2020/15-16.08.2020/Збірник.pdf>

11. Fediun, Ye. O. (2020). Pedahohichna diialnist Borysa Kosareva. Materialy Vseukrainskoi naukovoï konferentsii profesorsko-vykladatskoho skladu i studentiv KhSADA za pidsumkamy roboty 2019 – 2020 navchalnogo roku. [Pedagogical activity of Boris Kosarev. Materials of the All-Ukrainian scientific conference of professors and teaching staff and students of KhSADA based on the results of the work of the 2019 – 2020 academic year. Kharkiv: KhSADA, 51 – 52. [In Ukrainian]. <https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf>

12. Fediun, Ye. O. (2021). Rishennia zhinochykh obraziv v akademichnykh postanovkakh 1970 – 1980 rokiv (KhKhPI). Materialy Vseukrain. nauk.-prakt. konf. prof.-vyklad. skladu za pidsumkamy roboty u 2020 – 2021 navchalni roky. [The solution of female images in academic regulations of the 1970s and 1980s (KhKhPI).] Materials of All Ukraine. science and practice conf. prof.-lecturer composition according to the results of work in 2020 – 2021 navchalni roky.



Kharkiv: KhSADA, 18 – 19. [In Ukrainian].  
<https://www.ksada.org/doc/confer-may-2021.pdf>

13. Fediun, Ye. O. (2021). Osoblyvosti akademichnykh portretiv 1960 – 1970 rokiv z fondu Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. *Materialy mizh nar. nauk.-prakt. konf. Syntez vizualnykh mystetstv kriz storichchia: dialohy pro vyshchu khudozhniu osvitu Kharkova*. [The peculiarities of academic portraits of the 1960s-1970s from the fund od Kharkiv State Academy of Design and Arts.] *Materialy mizh nar. nauk.-prakt. conference Syntez vizualnykh mystetstv kriz storichchia: dialogue pro vyshchu khudozhniu osvitu Kharkova*. Kharkiv: KhSADA, 29 – 34. [In Ukrainian].  
[file:///C:/Users/38066/Downloads/Konf-YUBIL-2021%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/38066/Downloads/Konf-YUBIL-2021%20(1).pdf)

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....</b>	<b>4</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>5</b>
<b>РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>	<b>9</b>
1.1. Стан вивченості теми.....	9
1.2. Джерельна база та методи дослідження.....	37
Висновки до першого розділу.....	40
<b>РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ХАРКОВА (1950 – 1970-І РР.).....</b>	<b>42</b>
2.1. Харківський державний художній інститут у 1950-х на поч. 1960-х рр.....	42
2.2. Реорганізація Харківського художнього інституту в Харківський Художньо-промисловий інститут.....	51
Висновки до другого розділу.....	57
<b>РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВА СТРУКТУРА У ВИКЛАДАННІ ЖИВОПИСУ В МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ ХАРКОВА в 1950 – 1970 рр.....</b>	<b>59</b>
3.1. Особливості розвитку натюрмортного жанру .....	59
3.2. Еволюція засобів художньої виразності і типологічних особливостей живописного портрета в мистецьких школах Харкова в 1950 – 1970-х рр.....	71
3.2.1. Особливості образотворення в навчальному живописному портреті 1950 – 1970-х років (голова людини).....	71
3.2.2. Академічні засади роботи над портретом-картиною у 1950 – 1970-х роках.....	85
3.2.3. Композиційні й колористичні особливості портретних зображень на весь зріст в харківській художній школі 1950 – 1970-х років.....	101

3.3. Пленерна практика в харківському мистецькому виші (1950–1970-і роки) .....	111
Висновки до третього розділу.....	134
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>138</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>143</b>
<b>ДОДАТКИ</b>	
ДОДАТОК А. СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ .....	161
ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ .....	166
ДОДАТОК В. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....	178

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

Іл. – ілюстрація

Інв. – інвентарний

Кер. – керівник

МТМКУ – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

НСХУ – Національна спілка художників України

Н. р. – навчальний рік

НХМУ – Національний художній музей України

ХВ НСХУ – Харківське відділення Національної спілки художників України

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХДХІ – Харківський державний художній інститут

ХЕМЗ – Харківський електромеханічний завод

ХТЗ – Харківський тракторний завод

ХТГЗ – Харківський турбогенераторний завод

ХХІ – Харківський художній інститут

ХХК – Харківський фаховий вищий художній коледж

ХХМ – Харківський художній музей

ХХПІ – Харківський художньо-промисловий інститут

ХХУ – Харківське художнє училище

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Професійний навчальний живопис є однією з фундаментальних дисциплін фахової мистецької освіти. Теоретичні основи викладання цієї дисципліни у сьогоdnішній складній обстановці воєнного стану в Україні у зв'язку з агресією Російської Федерації вимагають ретельної уваги до методики та систематизації напрацьованого досвіду викладання, включаючи і період 1950 – 1970-х років. Зараз відбувається глибоке переосмислення художніх процесів, що відбувалися в Україні, включаючи і добу соцреалізму.

Харківська мистецька школа з її глибоким корінням, що сягає XVIII століття, на шляху свого більш ніж 150-літнього становлення і розвитку має чималі досягнення в своїй діяльності. Досить відзначити, що у досліджуваній період тут продовжував працювати і викладати живопис представник українського авангарду, що сьогодні розцінюється як видатне явище світового мистецтва. Цим представником був Борис Косарев. Його творча і педагогічна, а також таких видатних харківських мистців, якими були Сергій Бесєдін, Михайло Шапошников, Василь Мироненко, Леонід Чернов, Йосип Карась, Борис Колесник, Петро Супонін та інші, незважаючи на обмеженість «соціалістичної парадигми», всіляко сприяли розвитку українського мистецтва і художньої освіти в Харкові.

Утім ще немає цілісного дослідження розвитку харківської мистецької школи другої половини XX століття як визначного навчального закладу в Україні, особливостей викладання в ньому станкового живопису та його тенденцій розвитку на сьогоdnішньому етапі. Необхідно згадати, що методичні фонди харківської художньої школи були знищені під час німецько-радянської війни 1941 – 1945 років, і в 1950 – 1970-х роках розпочалось нове збирання архівної колекції. Живописні академічні, тобто навчальні, роботи з архівних фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв і Харківського художнього училища демонструють кращі традиції харківської художньої школи. Вивчення художньо-стилістичних

особливостей навчальних робіт з живопису в мистецьких закладах міста відкривають важливі аспекти методичного і художнього надбання.

В дисертації проаналізований внесок видатних харківських митців–педагогів, які, незважаючи на усі намагання влади забороняти будь-які прояви своєрідності й національних тенденцій в українському мистецтві, зокрема в станковому живописі, змогли привнести в професійну мистецьку освіту особистісні авторські методики викладання. Саме ці аспекти трансляції, привнесення власного і багато в чому неповторного творчого досвіду харківських митців-педагогів у викладацьку діяльність, на наш погляд, і визначають в достатній мірі своєрідність харківської художньої школи 1950 – 1970-х років.

. В сьогоденній важкій ситуації війни з Російською Федерацією, коли вороже військо знищує пам'ятки української культури, особливо важливо зберегти нашу систему викладання і ввести до наукового обігу навчальні живописні твори з фондів мистецьких шкіл Харкова.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота виконана згідно з науковою темою кафедри живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв «Історико-теоретичні аспекти українського мистецтвознавства доби постмодернізму».

**Метою дослідження** є виявлення особливостей формування та розвитку професійного навчального живопису в харківських мистецьких закладах, аналіз образно-пластичної мови збережених живописних пам'яток 1950 – 1970-х рр. Для досягнення вказаної мети були визначені основні завдання дослідження:

- проаналізувати стан вивчення означеної проблеми, сформулювати джерельну базу, систематизувавши літературний і візуальний матеріали дослідження;

- визначити методи дослідження;

- розкрити історичні аспекти формування й еволюції харківської художньої школи в означений період;

– дослідити і висвітлити видові та жанрові особливості навчальних робіт з живопису 1950 – 1970-х років харківської художньої школи

– виявити коло видатних харківських митців, які своєю творчістю і педагогічною діяльністю вплинули на розвиток професійного навчального живопису харківської художньої школи в означений період;

– проаналізувати головні принципи системи викладання професійного живопису» в Харкові у 1950 – 1970-х роках;

– окреслити напрями подальших досліджень.

**Об’єктом дослідження** є професійний живопис в харківській художній школі.

**Предметом дослідження** є особливості формування і розвитку професійного живопису в мистецьких закладах Харкова у 1950 – 1970-х роках

*Хронологічні межі дослідження* охоплюють 1950 – 1970-і роки. *Територіальні межі дослідження* визначені специфікою роботи й обмежуються мистецькими закладами Харкова.

**Методи дослідження.** В дисертації використовуються загальнонаукові методи дедукції та індукції, аналізу, синтезу, порівняння, аналогії, класифікації та узагальнення, систематизації та типологізації, історико-культурної реконструкції, а також спеціальні методи мистецтвознавчого дослідження, а саме: художньо-стилістичного аналізу живописних пам’яток, типологізації художніх творів та порівняльний (компаративний) метод для порівняння різних мистецьких явищ, художніх творів, окремих образів, мистецьких виражальних засобів.

**Наукова новизна роботи:**

– уперше зібрано і систематизовано значний пласт архівного матеріалу, що стосується розвитку мистецьких шкіл Харкова у 1950 – 1970-х роках;

– визначено особливості формування та розвитку професійного живопису в мистецьких школах Харкова в означений період в контексті суспільно-політичних зрушень доби;

- введено до наукового обігу значну кількість навчальних робіт з живопису в Харківському художньо-промисловому інституті, здійснена їх систематизація за жанрами, визначені особливості розвитку натюрмортного, портретного і пейзажного живопису;
- удосконалено уявлення про мистецьку професійну освіту в Харкові у 1950 – 1970-х роках, що доповнює картину розвитку українського живопису другої половини ХХ століття.

**Теоретичне і практичне значення одержаних результатів.** Отримані результати доповнюють загальну картину розвитку українського живопису 1950 – 1970-х років, що вбачає доцільність їх використання для написання розділів енциклопедій, монографій, а також в лекційних курсах з історії харківської художньої школи. Матеріали дослідження можуть бути використані при розробленні навчально-методичних посібників. теоретичною базою для практичного застосування в підготовці художників у закладах освіти України

**Особистий внесок здобувача.** Головні результати дослідження отримані автором дисертації особисто.

**Структура і обсяг роботи.** Дисертація містить вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел (260 позицій), альбом ілюстрацій (178 позиції), перелік ілюстрацій, список публікацій та апробацій результатів дослідження. Загальний обсяг роботи з анотаціями та додатками складає 241 сторінок, основний текст – 142 сторінки.



## РОЗДІЛ I

### ІСТОРИОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

**1.1. Стан дослідженості теми.** Період 1950 – 1970-х років в історії українського народу і його художній культурі був і складним і трагічним. З одного боку, ще не загоїлися рани, нанесені німецько-радянською війною, а з іншого – сталінський терор змінився іншими репресіями за часів «жданівщини». В обстановці повної відсутності свободи творчості, заборони на продовження розвитку традицій українського авангарду, а тим більше висвітлювати це в мистецтвознавчих розвідках, українським мистцям доводилось працювати і передавати свої знання наступним поколінням. Звичайно, це не могло не відбитися на історії українського мистецтва радянської доби. Тому у дисертації використані джерела умовно було поділено на три основні групи. У більшості праць 1950 – 1970-х років, виданих на теренах України, висвітлено загальний процес розвитку реалістичного живопису означеного періоду. Їх ми віднесли до першої групи джерел. Зокрема, у фундаментальному виданні того часу «Історія українського мистецтва», у шостому томі за редакцією М. Бажана, В. Афанасьєва, П. Білецького, розглянуто мистецькі події 1941 – 1967 років [33]. Автори виявляють основні риси станкового живопису, що на той час відповідали ідейним та естетичним вимогам радянської влади, стверджуючи й розвиваючи головні принципи соціалістичного реалізму. Серед провідних тем живопису мистецтвознавці виділяють тему Другої світової війни (1939–1945). У цій темі українські художники досягли найбільшого успіху, глибоко розкриваючи суворі будні війни, духовний світ героїв [33, с. 116].

Значні ідейно-мистецькі досягнення українського живопису були продемонстровані вже на перших повоєнних республіканських і всесоюзних художніх виставках. Саме після війни в українському мистецтві набула

визнання ціла плеяда талановитих, різних за обдаруванням живописців: Г. Меліхов, Т. Яблонська, В. Костецький, С. Григор'єв, М. Хмелько, В. Пузирков, О. Максименко та інші. Твори митців демонстрували високі досягнення реалістичного живопису й посіли помітне місце в образотворчому мистецтві. Найвищі досягнення належали переважно тому поколінню живописців, яке сформувалося ще напередодні війни й активно опанувало принципи мистецької майстерності. Ті художники здобули високу професійну підготовку в навчальних закладах у відомих художників-педагогів Ф. Кричевського, П. Володкідіна, О. Шовкуненка, С. Прохорова, К. Трохименка, К. Слеви та інших [33, с. 115].

У роки важких воєнних випробовувань набули поширення принципи соціалістичного реалізму. Жива й активна участь митців у трудових і воєнних подіях того часу дала їм змогу глибше відчутти настрій епохи, внутрішній світ героїв, їхні прагнення та сподівання. Високій творчій насназі кожного митця сприяли перемога у війні [33, с. 115].

Яскравим й оригінальним явищем в історичному жанрі, на думку дослідників, були твори харківських митців, що продовжували розвивати особливості художньої школи регіону. На особливу увагу заслуговують роботи Адольфа Марковича Константинопольського, який, окрім творчості, займався педагогічною діяльністю в Харківському державному художньому інституті (1954–1993) [36, с. 72]. Його роботи «Солдати» (1960) і «На світанку» (1961) стали певним еталоном розвитку станкового живопису другої половини ХХ ст. (іл. 1.1 – 1.2). Художник знайшов власний підхід до образно узагальненого, емоційно епічного розв'язання воєнної теми. Серед основних особливостей творчості А. Константинопольського науковці називають монументальність та «пісенний ритм» побудови твору, експресивність живописного вирішення. Тонкі співвідношення сріблясто-сірих відтінків, матеріальність живопису посилюють емоційність творів. Темі воєнного подвигу радянського народу присвячені картини й інших харківських художників, зокрема О. Любимського та М. Рибальченка.

У монографіях післявоєнного часу, присвячених українському живопису, науковці виділяють постать ще одного видатного живописця і педагога Харкова – Олександра Хмельницького, який викладав у Харківському художньо-промисловому інституті (1953–1998) [36, с. 70]. Серед великої кількості станкових композицій майстра мистецтвознавці наводять картини «Перемога» (1961) і «В ім'я життя» (1967) (іл. 1.3 – 1.4) [106, с. 158 – 159]. Ці твори є своєрідним реквіємом юним героям, що загинули в часи лихоліття, захищаючи рідну землю, прагнучи миру й бажаючи щастя своїй Батьківщині. Як зазначають дослідники, поступово коло історичних тем, до яких звертаються художники, ширшає, а кожна тема все глибше осмислюється: документальна оповідальність зображення подій поступається місцем емоційному, героїзованому оспівуванню воєнної історії.

Крім уже згаданих картин, у 6-му томі «Історії українського мистецтва» (1968) [33] наводиться робота Олександра Хмельницького «Неходженими стежками» (1963) як приклад тематичного та живописно-образного збагачення українського живопису на шляху професійного зростання майстра. Ліричність твору, відхід від політичної заангажованості станкового живопису того часу свідчить про опанування нової теми в післявоєнному мистецтві. Подібна тенденція простежується у творчості Асхата Сафаргаліна «Медсестра» (1971) (іл. 1.5.), який навчався в Харківському художньому інституті (1945 – 1953) [114, с. 129]. У картині А. Сафаргаліна зображення молодої дівчини-медсестри є своєрідним символом радості буття, чарівності весняної природи. Ці роботи були представлені в тематичній виставці «На варті миру» (1965).

Ще однією темою в живописі, розглянутою в мистецтвознавчих виданнях 1960-х років, стало висвітлення історії козацтва в Україні. За цією тематикою дослідники виділяють роботи Михайла Дерегуса і його учня – Віктора Полтавця [69]. Однією з особливостей історичної тематики у творчості М. Дерегуса можна назвати багаторічну працю над циклом робіт на одну тему. Однією з найвідоміших серій картин є «Хмельниччина», яка, на

жаль, залишилась незавершеною. У роботах майстра простежується тяжіння до великих форм, монументальних рішень, масштабних образів

Михайло Дерегус спочатку викладав у Харківському художньому училищі (1932–1941), а пізніше став керівником живописної майстерні в Харківському державному художньому інституті (1947–1949) [36, с. 66]. Саме її закінчив Віктор Полтавець у 1950 році [69, с. 483]. В. Полтавець у картині «Червоні козаки» (1963) (іл. 1.6) порушує тему козацтва. Персонажі зображені лаконічно і стримано, підкреслено буденно, але за цим відчувається романтична піднесеність, справжній героїчний характер козацтва.

Також поширеною в післявоєнному живописі, на думку науковців, є тема сільської праці. Одним з основних представників харківської художньої школи, що працював над цією темою, був Анатолій Наседкін, який теж навчався у творчій майстерні Михайла Дерегуса в Харківському художньому інституті [114, с. 108]. Митець торкається теми загостреної боротьби на селі, влаштованою радянською владою, втілюючи цікаві портретні образи та динамічні сцени. Картини А. Наседкіна «До колгоспу» (1960) (іл. 1.7.) і «Продзагін» (1967) (іл. 1.8.) привертають увагу дослідників післявоєнного живопису поглибленим розкриттям гостроконфліктного сюжету, цілісністю формального й колористичного рішення. Художник прославляє безмежну відданість героїв, їхню непохитну мужність і віру у свої переконання. Стримана кольорова гама, глибокі тональні контрасти посилюють емоційність зображеного сюжету [33, с. 138 – 139].

Інтенсивний розвиток історичного жанру в українському живописі 1950–1960-х років був зумовлений вимогами влади й настроями в суспільстві після перемоги над нацизмом. Роботи на цю тему стали найбільш поширеними. Відтворення життя суспільства, утілення його думок і прагнень розвивалось і в «індустріальних сюжетах», які були ознакою українського мистецтва ще довоєнного часу [8, с. 160]. Нові риси в розробленні цієї теми помітні в полотнах живописців середини 1950 – початку 1960-х років.

Художники стали чутливішими до краси й поезії повсякденності, до трудового життя людей. Митці прагнули глибше розкрити внутрішній світ людини, її інтелектуальну силу, передати її настрої і переживання.

Серед багатьох творів харків'ян дослідники доби соціалістичного реалізму також виділяли роботи портретиста Валентина Сизикова, який викладав у Харківському художньому виші (1949–2005). Його портрети робітників і колгоспників, створені на початку 1950-х років, відзначаються вправним реалістичним рисунком («Болгарські дівчата», 1964; «М. Мирошніченко та З. Бакуленко, доярки радгоспу «Українка», Герої Соціалістичної Праці», 1967). Його роботам властиві життєствердний пафос, посилена експресивність.

Досить важливим внеском у вивчення українського живопису 1950 – 1960-х років стало восьмитомне дослідження «Нариси з історії українського мистецтва» (1980–1984), яке підготувала плеяда відомих українських мистецтвознавців – В. Овсійчук, П. Білецький, Д. Степовик, В. Павлов, Г. Юхимець, В. Афанасьєв. У книзі «Українське радянське мистецтво 1960 – 1980-х років» (1983), автором якого є Василь Афанасьєв, висвітлюється творчість видатних митців цього періоду, а саме: В. Касіяна, О. Пащенко, Т. Яблонської, М. Лисенка, М. Глуценка, О. Кульчицької, Г. Якутовича, О. Хмельницького, А. Константинопольського, А. Сафаргаліна, Б. Вакса, А. Наседкіна та ін. [8, с. 26]. За спостереженнями дослідника, в основі багатьох тематичних полотен 1960 – 1970-х років простежуються принципи портретної композиції, коли більшість персонажів творів немов позують художникові, що сприяє реалістичності творів [8, с. 26]. Як і попередні науковці, В. Афанасьєв окреслює основні напрями сюжетно-тематичних композицій – теми рідної землі, життя і праці. Художники з тонкою ліричністю «оспівують» трудові будні, у відтворенні яких велика роль відводиться пейзажеві, здебільшого весняному настрою переродження і перетворення [8, с. 22].

Автор також підкреслює вагомість розвитку воєнної тематики, яка з часом не втратила своєї актуальності. Українські художники намагалися втілити трагізм воєнних подій, непохитну волю і мужність героїв. Прикладом цієї тенденції В. Афанасьєв називає твори А. Константинопольського «Солдати» (1960) та «На світанку» (1960–1961), О. Хмельницького «В ім'я життя» (1967), А. Сафаргаліна «Медсестра» (1965). Роботам харківських художників, на думку дослідника, властиві стриманий сріблясто-сірий колорит, ретельний рисунок, портретність [8, с. 48]. Баладний пафос картин, інтонаційно-ритмічна організація спрямовані на уславлення високої жертвовності людей заради миру та злагоди. Окремою галуззю післявоєнного живопису В. Афанасьєв називає «виробничі портрети», наприклад, харківського художника В. Сизикова, полотна якого він розглядає серед тих, що є «цікаві як за змістом, так і за стилістикою» [8, с. 38].

Автор акцентує, що живопис 1960 – 1970-х років спирається на широке коло традицій, як національних, так і європейських. Проте стосовно традицій важливим стало не лише їх засвоєння, а насамперед творче переосмислення на шляху розвитку реалізму. Ці тенденції виявляються у стильовій різноманітності творів, індивідуальних манерах та засобах виразності. Від сюжетної оповідальності живописці все частіше переходять до відтворення світосприймання, думок і переживань героїв картин. Серед головних особливостей українського станкового живопису означеного часу є прагнення митців до створення багатопланових, містких і загострено сучасних тем і образів [8, с. 64].

В. Афанасьєв поряд із сюжетними композиціями і портретом наводить приклади живописних натюрмортів 1980-х років. У них дослідник бачить прагнення митців до класичної довершеності письма, що межує з ілюзорністю, та емоційно-змістовного складника творів. Це властиве як майстрам старшого покоління, так і молодим митцям. Трепетним замилюванням предметним середовищем, що підкреслюється фактурною різнобарвністю, відзначаються натюрморти М. Барсамова і М. Дерегуса.

Разом з тим, В. Афанасьєв у книзі «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» (1967) [7] при усій її фактологічній наповненості достатньою мірою виступає апологетом творчого методу, нав'язаного українським митцям радянською владою, зокрема, коли доркає бойчукістів у «недооцінці мистецтва як форми ідеології» або в обмеженості, формалізмі, відриві від дійсності» [7, с. 99, 147].

Творчість харківських митців висвітлювалась і в періодичних виданнях, присвячених питанням теорії і практики українського образотворчого мистецтва, зокрема в журналах «Образотворче мистецтво» (1975, ? 1, 5) [58], (1986. ? 4) [56].

Мистецтвознавець Ілля Август (у 1838 – 1941 рр. ректор ХХІ) у статті «Про портрет. Творчість С. Ф. Бесєдіна» аналізує біографію і творчий шлях талановитого харківського митця, випускника ХХІ 1929 року С. Ф. Бесєдіна [1, с. 12 – 17]. У 1941 році С. Ф. Бесєдін з початком німецько-радянської війни виїхав в евакуацію в Середню Азію, а І. Август пішов на фронт і загинув. С. Бесєдін викладав у рідній alma-mater з 1929 до 1996 року, був завідувачем кафедри рисунка (1948–1960) та живопису (1960–1991) [36, с. 64]. Бесєдін став видатним художником, який умів втілити індивідуальні риси особистості. Серед основних принципів його живопису І. Август називає залежність технічного вирішення картини від змісту. Тобто кожен портрет вимагає своєї техніки виконання» [1, с. 13].

В «Образотворчому мистецтві» 1975 року видання була опублікована стаття А. Попової «Роль пейзажу в творах А. Сафаргаліна» (1975, 3 5) [58, с. 13]. Авторка аналізує одну з основних особливостей жанрового живопису харківського митця – розкриття сюжетної лінії твору через своєрідний «діалог» героїв і природного оточення, що сприяло образному вираженню почуттів і думок персонажів. Такі засоби дослідниця називає бажанням А. Сафаргаліна позбутися побутовізму й ілюстративності, намаганням поетично втілювати красу повсякденності («Ластівки», 1972). Щасливим трудовим будням молоді, яка впевнено крокує в майбутнє, присвячені роботи

1960-х років «Свинарки», «Студентська весна», «Північний Донецьк», «Травневий дощ» (1967), «Весняні води» (1971), «Трудовий семестр», «Доярки» (1971).

Окрім творчості харківських митців Адольфа Константинопольського, Олександра Хмельницького, Михайла Дерегуса, Віктора Полтавця, у літературних джерелах міститься інформація про живопис Євгена Жердзицького. Євген Федорович поряд із творчою діяльністю багато років викладав у харківському художньому виші (1972 – 2015). З 1990 до 2000 року митець був завідувачем кафедри живопису, підтримуючи належний рівень мистецької освіти на Слобожанщині. Мистецтвознавчиня Мар'яна Чернова в статті «Творчість Євгена Жердзицького» зазначала, що майстер працював у багатьох жанрах мистецтва. Його тематичні полотна були присвячені новобудовам Харкова, образам українських трудівників, які підіймали зруйноване війною народне господарство. Прикладом цієї теми М. Чернова вважає роботи художника «Суботник. 1920 рік» (1960), «Будні будівництва каналу «Північний Донець – Донбас» (1961), які експонували на багатьох тогочасних виставках 1960 року [57, с. 20 – 21].

На межі 1950 – 1960-х років митець створив роботи на тему творів Т. Г. Шевченка. Картина «Шляхами гайдамаків» присвячена красвидам Дніпра. У своїй творчості художник часто звертався до пейзажу, до передачі живописних станів природи. На виставках експонував як насичені за кольором, так і монохромні пейзажні етюди-пошуки. У 1960-ті роки художник виконує фігуративні композиції, у яких зміст твору розкривається в перспективі об'ємних конструкцій домни заводу «Азовсталь» («Ковалі п'ятирічки»). У подальшій творчості Є. Жердзицький усе частіше звертається до камерних портретів («Портрет дружини», «Дівчата», виконаних в акварелі) і до образів робітничого класу, зокрема метробудівників Харкова [57, с. 20 – 21].

Відомий український мистецтвознавець Василь Афанасьєв опублікував брошуру «В ім'я життя, в ім'я людини» (1963) [6], присвячену



республіканській виставці українських художників (О. Хмельницький, А. Константинопольський та ін). На виставці були представлені роботи молодих митців, зокрема Володимира Ненада, який закінчив Харківський художній інститут у 1962 році. Передусім ідеться про ліногравюрні ілюстрації до книжки Джона Ріда «Десять днів, що потрясли світ», які стали визначним явищем в українському мистецтві. Графічно досконалі ілюстрації вразили глядачів своєю достовірністю і документальністю, художньо-образним відтворенням літературного твору. Оперуючи контрастним співвідношенням великих площин білого і чорного, художник В. Ненадо досягає великої виразності й сили у відтворенні сповненого героїки і драматизму часу. [6, с 33]. Володимир Ненадо відразу після закінчення вишу викладав спеціальні дисципліни, а пізніше очолив кафедру промислової графіки (нині графічного дизайну), передаючи свій досвід молодому поколінню (1973–1981) [35, с. 26].

Зацікавленістю до вивчення творчості харківських митців позначені мистецтвознавчі дослідження 2000-х років. У п'ятому томі вагшого видання «Історія українського мистецтва» (2007) [32] розглядається мистецтво періоду 1900 – 1990-х років. Серед основної проблематики творчості українських художників 1930-х років йдеться про теми голоду та збіднення населення. Початок 1960-х років ознаменувався, як показано у виданні, поживавленням мистецького процесу та переосмисленням вітчизняно-національної спадщини. Також з плином часу художники налаштовуються на «постмодерний лад», виявляють більше індивідуального стилю в інтерпретації художнього образу.

Тематичні твори харківських художників у **цьому виданні** віднесені до прикладів розвитку «суворого стилю» в українському мистецтві. Це явище поступово розвинулося в «репресивному суспільстві» як зародження вільної думки і творчої ініціативи нового покоління митців, яких зараз прийнято називати «шістдесятниками». У «суворому стилі» відчувається спроба звільнитися від пафосності в тематичних картинах, але зберегти принцип

«життєподібності». У цьому автор вбачаються непорушні жанрові дефініції реалізму [32, с. 453].

У цій книзі переосмислюється «знаковий твір» О. Хмельницького «В ім'я життя». Вказано, що робота належить до «суворого стилю» за монументальним трактуванням на кшталт панно, перевагами фронтального розташування персонажів та візуальною сплюсненістю передачі простору. У роботі підкреслено буденність та суворість характеру персонажів, представлених у монотонно-сплюсненому просторі [32, с. 453].

Розглянуто і графічні твори харківського художника М. Дерегуса, зокрема серію офортів «Українські народні думи» (1947–1958). Одним з перших аркушів був «Пісня про партизан», який є художнім переосмисленням історичної і національної теми, що мала важливе значення для митців і народу.

У виданні також йдеться про творчість Василя Касіяна 1960-х років, який працював у той час у техніці ліногравюри. Митець виконав цикл великоформатних репрезентативних аркушів під назвою «Київським метробудівникам» (1960) і низку композицій на шевченківську тему: «Тарас Шевченко» (1960), «Шевченко з казахським хлопчиком» (1960), «Народ і слово Шевченка» (1962). Художник використовував пластичні й світлотіньові особливості ліногравюри, а саме: «драматичний лаконізм», «емоційну обуреність», тонову й формотворчу «соковитість», композиційну виваженість [32, с.514]. Життя і творчість В. Касіяна були пов'язані з Харковом, деякий час митець був завідувачем кафедри Харківського поліграфічного інституту, і майже одночасно (до 1941) майстер обіймав посаду проректора з наукової роботи та професора графічної майстерні Харківського художнього інституту [36, с.26].

Одним з кращих учнів В. Касіяна періоду його педагогічної діяльності в Харківському інституті був Василь Мироненко, який закінчив виш у 1936 році. Митець став відомим завдяки графічним серіям «Каховські пейзажі» (1952), «На колгоспних ланах України» (1957) та кольоровому офорту

«Приазов'я» (1954) [32, с. 514]. З 1937 по 1964 роки майстер викладав, а з 1950-го року завідував кафедрою графіки Харківського державного художнього інституту. У 1961 році В. Мироненко став професором, а у 1963 йому надали звання Народного художника України. Василь Мироненко – один з кращих офортистів країни. Основа його творчості – пейзаж в усіх його різновидах: сільський, міський, індустріальний. В. Мироненко був невтомним пропагандистом гравюри й виховав велику плеяду майстрів. Серед них були О. Хмельницький, А. Новосьолова-Хмельницька, В. Победін і А. Базилевич [35, с.26].

Одним з найталановитіших учнів В. Мироненка у 5-му томі «Історії українського мистецтва» названо А. Базилевича, який прославився завдяки серії ілюстрацій до «Енеїди» І. П. Котляревського і наголошено на активному пошуку митцем оригінальної авторської манери [32, с. 558].

Окрім видань з історії українського образотворчого мистецтва, українські вчені переосмислюють творче надбання країни з позиції специфіки розвитку духовної і матеріальної культури. Значною подією стало видання «Історії української культури» (2013) у п'яти томах. В останньому томі за редакцією Бориса Патона досліджено соціальний вимір культурного буття України ХХ – початку ХХІ ст. У центрі уваги науковців перебувають проблеми збереження, функціонування, відтворення потенціалу національної культури [31].

Вагомим внеском у вивчення творчості харківських митців, питань формування й еволюції харківської художньої школи стали публікації доктора мистецтвознавства Людмили Соколюк. Спираючись на великий пласт архівних джерел, дослідниця вивчає історичні аспекти виникнення і розвитку харківської художньої школи, а також зародження українського дизайну. Про це йдеться у її статті, присвяченій опальній засновниці харківської мистецької школи Марії Раєвській-Івановій [89] і у фундаментальній монографії «Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.), виданій

у 2020 році [94]. Показано, що в цій школі зберігалась і форма навчання станковим видам мистецтва, і художньо-промисловим. Ця модель знайшла продовження сьогодні в ХДАДМ.

В іншій нещодавно виданій (2023) ґрунтовній монографії Людмили Соколюк «Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962)», аналізуються процеси формування вищого навчального закладу в Харкові [90]. На особливу увагу заслуговують дослідження переходу від підготовки митців образотворчого мистецтва до студіювання фахівців дизайнерського напрямку. Автор глибоко розкриває питання неперервності традиції професійної мистецької академічної освіти в місті. В цьому контексті Людмила Данилівна наводить низку учнів видатних живописців М.Дерегуса, О.Любимського, Г.Томенка, С. Бесєдіна, які стали викладачами харківського інституту у 1950–1970-х роках. Педагогічний склад вищого мистецького закладу в означені роки поповнився видатними харківськими художниками і педагогами – О.Хмельницьким, А.Константинопольським, Б.Колесником та ін.

В монографії приділено увагу відомому художнику і педагогу харківської школи – Борису Косареву. Видатний представник українського авангарду, театральний художник викладав в Харківському художньому інституті з 1950 року на посаді професора. Після реорганізації вищої мистецької школи в Харкові (1963) митець продовжував викладати живопис, виховавши не одне покоління митців [90, с. 76].

Свій внесок у вивчення творчості В. Єрмілова і Б. Косарева також зробили Тетяна Павлова та Валентина Чечик [62; 63; 65]. В їхніх публікаціях зі сценографії і кіномистецтва наявні відомості щодо педагогічної діяльності митців, яка мала великий вплив на академічну освіту в харківському художньому виші.

Інформацію стосовно життєвого, творчого та педагогічного шляху Б. Косарева, а також відомості про його учнів знаходимо в монографії Мар'яни Чернової [118]. Деякі факти біографії та особливості живописної

манери видатного харківського митця висвітлено в наукових дослідженнях Мирослави Мудрак, Тетяни Павлової, Валентини Чечик, [50; 64], Віктора Сидоренка [83].

Особливості художнього процесу в Східній і Центральній Україні у 1930–1950-х роках всебічно розкрито в монографії відомого мистецтвознавця Олексія Роготченка «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» (2007) [75]. Дослідник окреслює особливості творчості харківських художників післявоєнного десятиліття (Л. Чернова, М.Сліпченка, П. Шинимаги, О.Яковенко), які, продовжуючи естетичні традиції соцреалізму кінця 1930-х, створили самобутні полотна, що були співзвучні із українськими народними піснями [75, с. 497].

Олексій Роготченко визначає масштабні полотна харківських художників А. Константинопольського та О. Хмельницького, що були присвячені увічненню подвигів радянських людей під час війни. Автор наводить перелік живописних полотен харківських художників, що були відібрані до Ювілейної виставки «Художники Харкова – до 40-річчя Жовтня». Серед них в контексті дослідження важлива тематика полотен митців, що викладали в Харківському художньому виші. Це роботи видатних педагогів і вихованців харківської мистецької школи – С. Беседіна, О.Любимського, М. Рибальченка, Л. Чернова, В. Сизикова, А.Константинопольського, О. Хмельницького [75, с. 497]. Картини харківських митців післявоєнного десятиліття присвячені образам сучасників, героям війни, людям праці. Дослідник не обійшов увагою цих визначних харківських митців і в своїх наступних публікаціях – «Аналіз особливостей вітчизняного образотворчого мистецтва від появи соціалістичного реалізму до початку «хрущовської відлиги» (2018) [76] і «Мистецтвознавство. Роздуми і життя» (2018) [77].

Історію харківської художньої школи другої половини ХХ ст. вивчала також Валентина Немцова. У монографії «Харківська художня школа (передісторія і історія)» (2019) висвітлено творчість і викладацьку діяльність

харківських митців означеного періоду, а також проаналізовано формування принципів сучасної образотворчої культури Харкова [53]. За даними В. Немцової, після повернення з евакуації художники-педагоги відновлювали навчальний процес в інституті. Серед них були В. Аверін, Г. Беркович, Б. Бланк, Г. Бондаренко, І. Дайц, О. Довгаль, А. Страхов, М. Фрадкін, Д. Шавикін. Повернулися також художники, що воювали, – О. Вяткін, Є. Єгоров, М. Константинопольський, В. Лозовий, В. Мироненко, В. Победін, Є. Світличний, С. Солодовник, П. Супонін, Є. Трегуб, О. Хмельницький, Л. Чернов, М. Шапошников. Саме з них був сформований новий викладацький колектив харківського вишу [54, с. 246]. У важкі післявоєнні роки в закладі навчалися такі визначні графіки й живописці, як М. Сліпченко, С. Солодовник, А. Наседкін, Є. Трегуб, А. Базилевич, Й. Карась, Г. Акішина, М. Ашихман, Б. Колесник, В. Мокрожицький, С. Светлорусов та інші.

В. Немцова акцентує, що в станковому живописі післявоєнного міста панують тенденції реалізму. Нове осмислення реалістичних принципів простежується в індивідуальних манерах М. Фрадкіна, І. Дайця, О. Довгаля, Є. Єгорова, Ю. Старостенка, В. Ненада, С. Бесєдіна, Є. Світличного, П. Супоніна, М. Рибальченка. Відомі харківські живописці працювали в багатьох жанрах, зокрема камерного портрета, пейзажу, натюрморту тощо.

Як зазначає В. Немцова, на зміну попереднім лідерам приходили їхні учні. Талант і професіоналізм великої групи живописців визрівав у період сорокових й економічно складних п'ятдесятих років. Це були майстри, які з часом стали гордістю художньої школи Харкова. У їх числі Г. Акішина, М. Ашихман, Р. Баришніков, В. Богданов, П. Брозголь, Б. Вакс, В. Вахтинський, О. Вяткін, Г. Галкін, М. Гноєвий, В. Гольба, Є. Єгоров, І. Єфроїмсон, Є. Жердзицький, Б. Жуков, І. Кабиш, Й. Карась, Б. Колесник, А. Константинопольський, В. Лапін, В. Лозовий, В. і Г. Мамедови, В. Мокрожинський, О. Наседкін, В. Нестеров, С. Письменний, А. Сафаргалін, І. Селіщев, В. Сизиков, Ю. Старостенко, М. Сліпченко, С. Солодовник, Ю. Сиротенко, З. і К. Таньпетери, Г. Томенко, Є. Трегуб, Л. Фітільов,

О. Хмельницький, Л. Чернов, П. Шигимага. Більшість із них були провідними викладачами Харківського художньо-промислового інституту, Харківського художнього училища й Харківської художньої школи ім. І. Рєпіна, передаючи свій мистецький досвід наступним поколінням творців. На основі їхніх практичних занять поступово склалася художня школа нового рівня, потенціал якої відчутний і в наші дні [54, с. 248].

Дотичними до нашого дослідження є монографії В. Васильєва, присвячена художнику-педагогу харківської мистецької школи О. Кокелю (2008) [14] і українського мистецтвознавця Е. Димшиця «Натюрморт в українському живописі на зламі XIX – XX століть» (2000) [25].

У монографії харківської дослідниці Тетяни Паньок (2018) [67] на основі дослідження архівних матеріалів обґрунтовано процес становлення вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у XX столітті, виявлено провідні тенденції художньо-педагогічної підготовки, представлення її як цілісного національного художньо-педагогічного явища. Науковець виділяє дві характерні лінії – конструктивний метод трактування форми та принцип тонової плями й застосування живописно-тонального методу. Попри різні методичні підходи, наголошує Т.Паньок, у системи навчання харківські митці дотримувались принципів реалістичного відображення дійсності, що «об'єктивно» відображали довкілля у відведених для творчості межах соцреалізму [67, с. 379 – 380].

Фактологічну базу дисертаційної роботи доповнює інформація з ілюстрованого видання «Наші ректори» [53]. У публікації висвітлюється вагомий внесок видатних діячів українського образотворчого мистецтва у формування й розвиток харківської художньої академічної освіти. Треба відзначити ґрунтовні дослідження Людмили Соколюк [53, с. 12 – 33; 50 – 57; 186 – 197], Валентини Мизгіної [53, с. 122 – 127], Вікторії Кацай [53, с. 69 – 75], Світлани Нікуленко [53, с. 96 – 103], Валентини Немцової [53, с. 107 – 113; 129; 145 – 147; 151 – 158; 201 – 207; 230 – 237], Сергія Куделка [53, с. 132 – 137], Людмили Пономарьової [53, с.171 – 177], Наталії Мархайчук [53,

с. 262 – 267], Івана Бондарчука [53, с. 292 – 295], Віталія Жердева [53, с. 284 – 289; 298 – 301]. У їхніх статтях у виданні містяться біографічні відомості про педагогів харківського вишу та методи викладання спеціальних дисциплін.

Доктор мистецтвознавства Людмила Соколюк відзначає вагомий внесок Всеволода Константинова [91] у реконструкцію і розвиток художньої освіти в Харкові. «Коли постала гостра необхідність повернути місту втрачену галузь його культури, В. Константинов став одним з головних діячів, хто здійснив цю місію», – писала Л. Соколюк [91]. За ініціативою Всеволода Константинова, на основі його новітніх розробок, робочих і навчальних планів у 1960-ті роки докорінно змінився процес навчання, зокрема методика викладання художніх дисциплін. У матеріалах конференцій того часу В. Константинов висвітлював особливості навчання в майстерні [43] Бориса Косарева. Цінні дані про С. Бесєдіна наведені в альбомі портретних начерків, виданих у 2001 році, де В. Константинов виступає як автор-упорядник [42], а також у монографії М. Мацапури «Сергій Фотійович Бесєдін» (1965) [47].

У дисертації також використані відомості з низки видань, в яких містяться історичні факти розвитку художньої освіти в Харкові протягом ХХ століття: «75 років вищій художній школі Харкова: 1921 – 1996» (1995) [85], «Харківський художній промисловий інститут» (2000) [110], «Харківський художній промисловий інститут 1921–1996» (1996) [109], «ХУДПРОМ 2000» (2000) [115].

Значні здобутки студентів дизайнерських спеціалізацій представлені в статті Віктора Даниленка й Олександра Бойчука «Підготовка дизайнерів: вчора, сьогодні, завтра» [85, с. 74 – 82]. Автор описують науково-методичні засади викладання спеціальних дисциплін на факультеті дизайну. Розвиток викладання дизайнерської освіти висвітлено також у роботах В. Даниленко, зокрема в монографії «Основи дизайну» (1996) [24]. У навчальному посібнику «Історія графічного дизайну» (2014) [80] декан факультету дизайну ХДАДМ Надія Сбітнєва розглядає історію вітчизняного графічного



дизайну, порівнює її з тенденціями розвитку видатних світових брендів графічного проектування. Авторка висвітлює історію графічного дизайну з позиції стилю, що дає змогу максимально послідовно й всеосяжно розглянути еволюцію цієї мистецької галузі як виду художньо-проектної діяльності.

Сергій Вергунов у виданні «50 років харківської школи дизайну» (2012) [73] висвітлює процес зародження кафедри художнього конструювання в 1962 році в харківському художньому виші. На початку існування кафедри педагоги самотужки розробляли програми для майбутніх випускників-дизайнерів. Ефективні методики сприяли формуванню унікальної дизайнерської проектної школи в Харкові. Розвідка містить прізвища всіх випускників кафедри 1967 – 2012 років, що важливо в контексті зазначеної в дисертації проблематики.

До п'ятдесятиріччя харківської художньої школи графічного дизайну (1962–2012) був виданий ще один альбом за редакцією В. Гальченка (2012) [35]. На сторінках видання йдеться про історію кафедри як невід'ємної частини розвитку харківської образотворчої школи. Автор окреслює внесок видатних харківських митців В. Мироненка, М. Фрадкіна, В. Селезньова, Є. Надєждіна, В. Побєдіна, В. Ненада, пізніше – А. Кузьменка, В. Ігуменцева, І. Криворучка, В. Шевченка в розвиток художньої мистецької освіти Харкова. З їхньою педагогічною діяльністю пов'язують феномен харківської школи графічного дизайну. Альбом-каталог проілюстрований кращими студентськими роботами (курсowymi і дипломними), а також містить повний список випускників кафедри, що налічує близько тисячі прізвищ.

Академічний, тобто навчальний, живопис на теренах Харківщини розвивався одночасно з академічним рисунком – невід'ємним складником образотворчого мистецтва. Харківська школа рисунку пройшла кілька етапів розвитку, змінюючись від суто художнього до прикладного, і, як наслідок, мала свої особливості (2017) [116]. Завідувач кафедри рисунку Харківської державної академії дизайну і мистецтв Ігор Чеботов зібрав низку збережених

робіт з академічного рисунку з методичного фонду ХДАДМ. Текст, що супроводжує репродукції альбому, репрезентує історію харківської школи рисунку та діяльність багатьох видатних педагогів. У дослідженні наголошено на великому внеску в розвиток академічної художньої освіти талановитого харківського митця Євгенія Єгорова, який доклав чимало зусиль для розвитку рисунку в Україні. Життєпис і творчість цього відомого українського графіка також вивчали харківські мистецтвознавці Людмила Соколюк [90], Наталя Мархайчук [53, с. 132 – 137] та В'ячеслав Шуліка [116].

Безпосередньо історії розвитку академічного живопису у вищі присвячений ювілейний альбом-каталог до 95-річчя заснування Харківської державної академії дизайну і мистецтв [36]. Кафедра живопису була заснована найпершою, з неї розпочинається вища художня школа Харкова. На початку становлення художньої школи у творчих майстернях викладали такі відомі художники, як М. Пестриков, М. Федоров, О. Любимов, С. Прохоров, О. Кокель, М. Шаронов, а також плеяда випускників європейських художніх шкіл – М. Бурачек, О. Хвостенко-Хвостов, О. Симонов, М. Козик, І. Севера, А. Петрицький. Під час буремних подій 1939 – 1945 років на кафедрі працювали художники М. Дерегус, М. Самокиш, Л. Крамаренко, С. Бесєдін, М. Авілов, П. Котов, Б. Косарев, Л. Чернов, Г. Томенко, Є. Світличний, М. Шапошников, О. Хмельницький, Б. Колесник, А. Константинопольський, Й. Карась. Видання містить історичні й методичні публікації О. Денисенко та М. Ковальнової.

Великий пласт матеріалу з історії і методики харківської художньої школи міститься в публікаціях українських дослідників у спеціалізованих наукових виданнях «Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв» (1992–2023) та «Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті» (2013–2020). На особливу увагу заслуговує тематичне видання «Вісника» за 2021 рік [18], присвячене сторіччю ХДАДМ (1921–2021). У ньому наведено матеріали наукових досліджень Людмили Соколюк,

Валентини Мизгіної, Євгенія Котляра, Тетяни Павлової, Валентини Чечик, В'ячеслава Шуліки, Валерія Гальченка, Олександра Шила, Максима Розенфельда, Олексія Чекаля, Миколи Радомського, Марини Лаврикової, Євгенії Федюн, Світлани Солодовник та ін. з історії розвитку та становлення вищої мистецько-дизайнерської освіти в Харкові за весь період існування навчального закладу, а також висвітлено доробок окремих митців, дизайнерів і мистецтвознавців. Автори публікацій у своїх дослідженнях спирались на унікальні архівні матеріали, мемуари митців та спогади сучасників про видатних діячів харківської культури.

Деякі відомості з біографії художників-викладачів Харкова містяться в енциклопедичних виданнях, біографічних довідниках, газетах з образотворчого мистецтва Харківщини. З-поміж них акцентуємо такі: «Енциклопедія сучасної України: у 20 томах» [26], «Академія мистецтв України» [2], «Художники України» [114], «Видатні педагоги вищої художньої школи міста Харкова» [4], «Харківські художники-графіки ХДАДМ» [111], «Художники Харкова: довідник» [114] «Образотворче мистецтво» (2007) [55].

До другої групи джерел відносимо дисертаційні роботи з історії і теорії українського образотворчого мистецтва. Так, у дисертації заслуженого діяча мистецтв України Остапа Ковальчука досліджено формування української живописної школи на прикладі робіт 1917 – 1941 рр., створених на живописному факультеті київського мистецького вишу (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури – НАОМА) (2003) [40]. У дисертації розглянуто низку питань, зокрема: структура факультету; естетичні та педагогічні концепції, методи роботи викладачів; роль педагогів і тогочасних студентів у розвитку національної художньої школи, стилістика їхніх творів тощо.

Науково-дослідна робота «Передумови та тенденції розвитку українського станкового рисунка (кінець XVII – початку XX ст.)» (2012) [45] Юлії Майстренко-Вакуленко присвячена становленню та розвитку

станкового рисунку зазначеного часу. Авторка здійснила ретельний аналіз графічних робіт, реконструювала етапи їхнього стильового розвитку та виявила основні образотворчі характеристики низки стилів, що панували наприкінці XVII – на початку XX ст. в мистецтві України, а саме: ренесанс, бароко, маньєризм, рококо та класицизм. Ю. Майстренко-Вакуленко виявила жанрове та стильове розмаїття творів, специфіку колористичних рішень, проаналізувала техніку їх виконання та тематику. Також дослідниця розкрила взаємозв'язок між становленням художньої освіти України та розвитком станкового рисунку.

У дисертації Світлани Іваненко «Українське мистецтво в дослідженнях представників Харківської мистецтвознавчої школи першої третини XX століття» [30] зосереджено увагу на розвитку харківського мистецтвознавчого осередку вказаного періоду. Авторка розглядає праці відомих українських мистецтвознавців Є. Редіна, Ф. Шміта, М. Сумцова, С. Таранушенка та ін., які збирали й вивчали українські старожитності, формуючи теоретичні засади українського мистецтва XX століття. У контексті нашого дослідження розвідки зазначених науковців також є актуальними на сьогодні.

Марина Пономаренко в дослідницькій праці «Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова XX – XXI століття» (2012) [70] вивчає художньо-стилістичні особливості станкового портретного живопису Харкова XX ст. у контексті становлення та розвитку школи живопису; виявляє коло художників, які визначали традиційні й новаторські напрями в станковому портреті; досліджує зміну пластичної мови й техніко-технологічних підходів станкового портрета Харкова в окреслений період.

Дисертаційну роботу харківської мисткині Уляни Мельникової «Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х – початку 1930-х років (теоретичні засади та творча практика)» (2021) [48] присвячено аналізу діяльності провідних художніх об'єднань України 1920 – початку 1930-х років – Асоціації художників Червоної України (АХЧУ), Асоціації революційного

мистецтва України (АРМУ) як новітньому типу художнього товариства в Україні, що випереджало час у своїй орієнтації на дизайнерські форми, та об'єднання сучасних мистців України (ОСМУ) з його проєвропейською орієнтацією. Теоретичні принципи зазначених асоціацій послужили передумовою для розвитку багатьох новітніх тенденцій в українському живописі ХХ століття.

Харківський реставратор і дослідник В'ячеслав Шуліка [122] у своїй дисертаційній роботі «Церковний живопис Слобожанщини середини ХІХ – початку ХХ століття: іконографія, стилістика, технологічні особливості» (2009) виявляє іконографічні особливості ікон в регіоні, визначає особливості іконографічних програм іконостасів та храмових стінописів харківського мистецького осередку, їхню особливість та типологію. Народне й релігійне мистецтво Слобожанщини мало великий вплив на становлення і розвиток харківської художньої школи, що визначає її своєрідність.

Відома харківська мистецтвознавчиня Валентина Чечик у кандидатській дисертації «Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910 – 1920-х років» (2006) [119] розкриває особливості авангардного руху в харківській сценографії у театральном-художньому житті міста. Авторка окреслює ключових діячів, зв'язок їхньої творчості з кубофутуристичними й конструктивістськими експериментами в європейському мистецтві. У роботі розглянуто етапи розвитку харківського авангардного руху в театральном-декораційному мистецтві 1920-х років; показано місце сценографії в Харкові 1910 – 1920-х років в історії українського образотворчого мистецтва. У контексті досліджуваної проблеми слід наголосити, що діячі театральном-декораційного мистецтва, зокрема О. Хвостенко-Хвостов, Борис Косарев і певною мірою Василь Єрмілов, викладали в Харківському художньому інституті. Їхні практичні напрацювання вплинули на розвиток академічного, тобто навчального, живопису 1950–1970-х рр. У подальшому на театральном-декораційному відділенні працювали їхні учні, які продовжили розвивати тенденції авангардного руху в художній школі Харкова.

У дисертації Наталії Усенко «Художнє життя Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2015) [95, 96] досліджено головні етапи розвитку художнього життя Харкова означеного періоду, виявлені особливості художньої освіти міста та її вплив на характер, зміст і форми художнього навчання. Авторка розкриває, як відновлення художньо-промислової освітньої парадигми у Харкові продемонструвало, що у визначений період в Харківському художньому інституті (ХХІ), який виступав головним центром мистецької освіти міста, відбулася зміна освітньої моделі. Підкреслено, що у повоєнний час основою навчального процесу в інституті були принципи «ілюстративного» станковізму, які склалися у попередньому десятилітті на противагу «виробничому мистецтву», а наприкінці 1940-х років стали обов'язковими для усіх художніх вищих навчальних закладів країни [96].

У дисертаційній роботі «Розвиток приватної художньої освіти в Україні (друга половина ХІХ – початок ХХ століття) Людмили Русакової (2017) на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук [79] розглянуто провідні концепції художньої освіти Харківської художньої школи Марії Раєвської-Іванової. Утім, як відзначає відома докторка мистецтвознавства Людмила Соколюк, авторка вказаної дисертації, «мислячи сучасними категоріями, грішить зайвою модернізацією, називаючи засновницю харківської школи «талановитим менеджером», котра «нібито готувала художників-промисловців», як пише Л. Русакова. Л. Соколюк відзначає, що художник для промисловості – це не те ж саме, що художник-промисловець, і вказує на низку фактичних погрішностей, допущених Л. Русаковою в її дослідженні [90, с. 9].

У докорській дисертації Тетяни Павлової «Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття» (2018) [61] висвітлено передумови розвитку модерного мистецтва в Харкові на зламі ХІХ–ХХ ст., виявлено джерела й чинники формування потужного художнього осередку в Харкові; простежено трансформації мистецтва Харкова в контексті впровадження сецесійного

руху на початку ХХ ст.; висвітлено коло новітніх художніх студій, їхній вплив на формування модерних напрямів і провідних представників у мистецтві Харкова; простежено зв'язок «історичного авангарду» з постмодернізмом кінця ХХ ст., виявлено роль окремих митців на формування харківської художньої школи означеного періоду.

У науковій праці Олександра Чурсіна «Сучасний пленерний рух в Україні в контексті розвитку пейзажного живопису (традиції, тенденції, образно-стильові особливості» (2014) [121]. висвітлено становлення та розвиток пленерної традиції в українському пейзажі, як основи сучасного пленерного руху, розкрито етапи його становлення, тенденції розвитку та проведено аналіз художньо-стилістичних особливості творчості його учасників серед багатьох художників України.

Дослідниця з Ізмаїла Ганна Паньків у своїй дисертації Дослідниця з Ізмаїла Ганна Паньків у своїй дисертації «Творчість В.А. Гегамяна (1925 – 2000) в контексті взаємодії станкового та монументального мистецтва» (2018) [66] розглядає один з найоригінальніших прикладів поєднання і взаємодії двох форм художньої творчості.

Київський дослідник Андрій Сидоренко в дисертаційній роботі «Формування АРМУ в київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму» (2021) [82] реконструює історію першого державного закладу вищої художньої освіти в Україні (1917–1930), досліджує культурно-політичні трансформації 1917 – 1932 рр. від лютневої революції в Російській імперії до ліквідації всіх літературно-мистецьких об'єднань СРСР, розглядає історичні обставини формування АРМУ, її роль в історичних процесах 1920 – початку 1930-х років, аналізує творчі та педагогічні засади провідних митців об'єднання, які викладали в Київському художньому інституті.

До третьої групи джерел відносимо теоретичні праці з мистецтвознавства, основ рисунку, живопису і композиції. Ці розвідки слугували підґрунтям аналізу збережених академічних робіт студентів 1950 –

1970-х років. Слід назвати дослідження Г. Вельфліна [16], Р. Арнхейма [5], Б. Віппера [17], О. Богомазова [11], Б. Раушенбаха [74], М. Сапатова [80].

У цих виданнях розкриті теоретичні й технічні основи образотворчого мистецтва. Специфіку стилістичних і технічних особливостей живописних робіт у різних жанрах висвітлює Борис Віппер у дослідженні «Введенне в историческое изучение искусства» (1985). Науковець аналізує техніку різних жанрів мистецтва, окреслює еволюцію образотворчих засобів, їхню залежність від естетичних догм, що виникали в різні історичні епохи [17]. Проблемі передавання простору й об'ємів на картинній площині за допомогою математичних моделей присвячена робота Бориса Раушенбаха «Системи перспективи в образотворчому мистецтві: загальна історія перспективи (1986) [74]. Рудольф Арнхейм у праці «Мистецтво візуального сприйняття» (1974) [5] вивчає вплив фізіології та психології на процес створення художніх творів. Автор на основі емпіричних даних, проводячи психологічні експерименти, враховуючи досягнення фізіології, психології та педагогіки, вибудовує схеми й діаграми, у яких систематизує особливості побудови творів класичного й сучасного мистецтва. Генріх Вельфлін (1930) у роботі, присвяченій основним поняттям історії мистецтва: проблемі еволюції стилю в мистецтві нового часу, вивчає особливості мистецьких стилів, а також термінологію та методологію образотворчого мистецтва [16].

Важливим дослідженням з кольорознавства є робота відомого швейцарського експресіоніста, художника й дизайнера Й. Іттена. У праці «Мистецтво кольору: Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва» (2022) [34] Й. Іттен вивчає колір як основу досвіду митця, наголошуючи на тому, що «... для художника вирішальний саме ефект кольору, а не кольорова реальність, яку досліджують фізики й хіміки. Ефект кольору можна контролювати через споглядання» [34, с. 7]. Йоганнес Іттен ґрунтовно досліджує колір у творах видатних митців у світі, пояснює проблеми колористичної побудови живопису.



У контексті нашого дослідження важливими також є теоретичні нотатки відомих українських художників-авангардистів першої чверті ХХ століття, зокрема Олександра Богомазова. В його теоретичній праці «Живопис та його елементи» (1914) [11] проаналізовано формальні принципи побудови художнього образу. Теоретичні і практичні напрацювання зазначених авторів використовували українські художники наступних поколінь.

Основні поняття теорії образотворчого мистецтва представлені у виданні «Мова образотворчого мистецтва», автором якого є видатний діяч мистецтв і мистецтвознавець Платон Білецький (1973) [10]. У роботі висвітлені міркування стосовно художнього образу, монументального мистецтва, жанру, натюрморту, алегорії та інших понять образотворчого мистецтва та вміщено понад 100 ілюстрацій-репродукцій мистецьких шедеврів різних часів, країн і народів.

У роботі В. Прищенка «Кольорознавство» (2009) [71] закони колористики розглянуто на матеріалі комп'ютерної графіки. Дослідник, узагальнивши світовий науковий та емпіричний досвід вивчення кольору, аналізує його психофізіологічні аспекти й особливості використання в образотворчому, декоративно-прикладному мистецтві та дизайні.

Автори навчального посібника «Основи композиції» (2018) [49] В. Михайленко і М. Яковлев досліджують геометричні аспекти композиції, значення точок, ліній та поверхонь під час роботи над формальним рішенням образотворчого твору. У посібнику «Основи кольорознавства та декоративно-прикладного мистецтва» (2019) [72] Т. Прокопович, О. Каленюк, Г. Вахрамєєвої наведено основні закони розуміння кольору і колористики, а також розуміння у стилях на прикладі декоративно-прикладного мистецтва, а саме писанкарства і розпису тканин. У навчальному посібнику Г. Смирнова «Рисування з природи» (1958) [87] показано, як будувати навчальну роботу при рисуванні з природи та послідовність виконання завдання.

Рзглядаючи композиційні особливості академічних робіт 1950 – 1970-х років, використовуємо теоретичні праці, у яких проаналізовано закономірності формотворення у мистецтві, особливості зорового сприйняття людини. Найбільш вагомим дослідженням з цієї проблематики є робота Ф. Ковальова «Золотий перетин в живописі» (1989) [37], у якій розкрито закономірності зорового художнього сприйняття людини, закони пропорцій, симетрії та ритмів у зображенні, єдності форми і змісту твору. Цю тему також вивчав професор кафедри дизайну та основ архітектури Львівської політехніки О. Боднар. У монографії «Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві» (2005) [12] викладено ідею взаємодії науки та мистецтва, пізнання світу через пошук гармонії і досконалості, історичну інформацію про розвиток геометричних ідей у науці й мистецтві, еволюцію просторових уявлень, їхні особливості та роль у науковому світогляді сьогоденної доби.

У нещодавно виданому навчальному посібнику «Теорія і практика композиції» М. Пічура (2022) [68] розкрито генезу становлення категорії композиції в образотворчому мистецтві. Охарактеризовано різновиди композиції, уточнено класифікацію закономірних, вибіркових, специфічних і цифрових засобів її створення. Розроблено комплекс завдань та авторську методику щодо угруповання, урівноваження, ритмічної організації елементів композиції асоціативно-абстрактного змісту.

Питання особливостей академічного живопису розкрито в монографії викладача Харківської державної академії дизайну і мистецтв Володимира Жердзіцького – сина відомого українського живописця Євгена Жердзіцького (1928–2023) [29]. Науковець аналізує історичне підґрунтя класичних технік станкового мистецтва, а також приділяє увагу технології живопису. У навчальному посібнику ще одного педагога академії Антоніни Анорічевої-Єрсьомки наведені завдання й етапи виконання академічних робіт студентів спеціалізації «Монументальний живопис» (2009) [3]. Кращі роботи студентів останніх років демонструють традиції харківської школи, збагачені

сучасними методиками. Цю тему продовжує В. Марчак у праці «Про малярство» (2018) [46]. У ній живопис представлений як одна з фундаментальних дисциплін фахової підготовки в художніх закладах України. Автор звертає увагу на специфіку формотворення в мистецтві та методи розвитку творчої особистості студентів. Про досвід викладання живописцям на III курсі написала видатна українська художниця Тетяна Голембієвська [20], а про досвід літньої навчальної практики з живопису на I курсі графічного факультету – І. Красний (2011) [44].

У дисертації також було використано відомості з періодичних видань Національної академії образотворчого мистецтва «Українська академія мистецтв», присвячених методиці викладання художніх дисциплін у вищій школі. Викладачі НАОМА публікують також навчальні програми з фахових дисциплін – живопису, рисунку, композиції, мистецтвознавства, а також авторські методики видатних педагогів Київської академії (публікуються з 1994 року).

Наприклад, заслужений художник України, доцент кафедри живопису і композиції НАОМА Володимир Черватюк у публікації «Виховання художнього бачення на пленерних студіях УАМ» (2011) [117] висвітлює основні питання, пов'язані з вихованням художнього бачення у студентів під час літньої практики. Автор детально описує теоретичні засади, які мають засвоїти студенти під час практичного виконання завдань. Доцент кафедри живопису НАОМА Г. Ягодкін виділяє основні етапи роботи над академічними завданнями з живопису «Одягнена напівфігура», «Оголений жіночий і чоловічий торс» (2011) [124].

Видатна українська художниця, професорка Т. Голембієвська у науково-методичній розвідці «З досвіду викладання на III курсі» (1995) [20] наголошувала на суттєвих недоліках практичних постановок студентів. Авторка підкреслювала, що більшість студентів організацію «колористичних масивів» на полотні вирішує окремими різнобарвними, яскравими плямами кольору, які не сприймаються цілісно. [20, с. 33]. Т. Голембієвська наводила

також низку практичних порад з методики викладання академічного живопису [20, с. 33].

У науковому виданні «Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв» публікуються матеріали, присвячені актуальним проблемам мистецтва. У статтях Людмили Соколюк та Олександра Чурсіна (2014) [92] викладені пленерні традиції та їхні регіональні особливості в українському пейзажі, пов'язані із західноєвропейською художньою культурою наших митців західного регіону України. У публікації професора кафедри живопису ХДАДМ Віри Чурсіної (2011) [120] окреслено питання щодо значення пленеру під час навчання студентів спеціалізації «Станковий живопис».

У праці, присвяченій портретному академічному живопису, Заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри живопису ХДАДМ Дмитро Єфименко висвітлює етапи побудови навчального завдання (2019) [28]. Значну увагу приділено методам навчання, що сприяють ґрунтовному засвоєнню студентами теоретичних основ академічного живопису та поступовому вдосконаленню практичних навичок з портретного мистецтва. Публікація Д. Єфименка є важливою в контексті нашого дослідження не тільки з огляду методології, а й завдяки вагомому ілюстративному матеріалу, який демонструє етапи створення академічних робіт.

Серед теоретичних праць з основ рисунку і живопису була використана низка іноземних видань, зокрема “Lessons in Classical Painting” («Уроки класичного живопису») (2016) [125], “Oil Painting Essentials: Mastering Portraits, Figures, Still Lifes” («Основи олійного живопису. Створення портретів, фігур, натюрмортів») ((2016) [128], “Alla Prima” («Аля прима») (2013) [129], “Painting Still Life in Oils” («Малюємо натюрморт олією») (2012) [130].

В теоретичному осмисленні проблематики нашого дослідження стали в пригоді монографії Ореста Голубця «Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття» (2001) [21] та «Мистецтво ХХ століття: український шлях» (2012) [22], а також «Нариси з

історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.» (2006) [52], наукові праці Г. Скляренко «Матеріали для історії: монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття» (2007) [32, с.626 – 663], Л. Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (1958) [87], Л. Соколюк «Харківська мистецтвознавча школа (2021) [93, с. 55 – 70] і О. Федорука «Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті. У 3 кн.» (2007 – 2008) [97].

Таким чином, проаналізовані літературні джерела, які тим чи іншим чином можуть посприяти вирішенню завдань, поставлених у нашому дослідженні, підтверджують, що спеціально актуальна на сьогодні тема професійного живопису в мистецьких школах Харкова 1950 – 1970 років, коли в екстремальних умовах вдалося зберегти кращі традиції в навчанні і творчості представників цього вишу, ще не була предметом спеціального дослідження і розглядається вперше.

**1.2. Джерельна база та методи дослідження.** У дисертаційній роботі зроблено спробу максимально обґрунтувати джерельну базу. У науковий обіг введено значну кількість рідкісних друкованих та рукописних архівних матеріалів. Це, зокрема, документи з Державного архіву Харківської області, які стосуються історії ХДАДМ у період 1940 – 1970-х років [131 – 154]. Також у дисертації проаналізовані відомості про студентів Харківського художнього і Харківського художньо-промислового інститутів 1944 – 1968 років [155 – 230], а також художників-педагогів, які або х навчались або ж вкладали у даний період у цьому виші і звільнились у 1989 році [231 – 235], іщо зберігаються у відділі кадрів академії. В особових справах Сергія Солодовника, Леоніда Чернова, Олександра Мартинця, Олександра Мамонтова, Олександра Земліна, Олексія Малишева, Віктора Воловика, Олександра Хмельницького, Асхата Сафаргаліна, Тетяни Медведь, Надії Минко, Аркадія Демури, Сергія Светлорусова, Валентини Харабарині, Мойсея Козуліна, Григорія Репіна, Ігоря Сінепольського містяться відомості

про їхніх учнів, роботи яких були збережені в методичних фондах ХДАДМ. Доповнили джерельну базу дослідження методичні матеріали з архіву кафедри станкового живопису. Специфіка обраної теми зумовила необхідність стилістичного аналізу та систематизації досить великої кількості (153 одиниці) збережених живописних робіт з фондів ХДАДМ.

Також до джерельної бази були залучені архівні матеріали з Харківської організації Національної спілки художників України (ХО НСХУ) [237 – 260]. З метою вивчення історії творчої та педагогічної діяльності харківських художників (Сергія Бесєдіна, Григорія Томенка, Йосипа Карася, Олександра Вяткіна, Віктора Трегуба, Віктора Єліна, Бориса Косарева, Петра Супоніна, Сергія Светлорусова, Миколи Роботягова, Олександра Проніна, Валентина Сизикова, Володимира Кравця, Юрія Вінтаєва, Віктора Чауса, Василя Ганоцького та ін.) були використані дані з їхніх особових справ.

У дисертаційній роботі зроблено спробу максимально обґрунтувати джерельну базу. У науковий обіг введено значну кількість рідкісних друкованих та рукописних архівних матеріалів.

Методологічна основа дослідження формувалася відповідно до обраної теми і заснована на використанні загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів. До загальнонаукових методів дослідження, належать: *аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення, класифікація, типологія, порівняння.*

- \* *аналіз* (аналіз творів мистецтва передбачає виділення їх окремих властивостей, аналіз окремих творів живопису представників харківської живописної школи;
- \* *синтез* – це поєднання окремих елементів та властивостей об'єкта в єдиний, загальний художній образ твору;
- \* *індукція* – це процес мислення від окремих фактів, положень до загальних висновків, що досягається в дисертації при наявній аргументації;

- \* *дедукція* – це спосіб судження, при якому нове положення в нашому дослідженні виводиться чисто логічним шляхом від загальних положень до окремих нових, а аргументація спирається на загальні положення;
- \* *узагальнення* – це мисленнєвий перехід від візуального аналізу окремих творів живопису представників харківської мистецької школи досліджуваного періоду до узагальнення досвіду шляхом виокремлення характерних для них ознак;
- \* *класифікація* – в дослідженні використовувалась класифікація творів мистецтва за матеріалами, до яких звертались представники харківської школи живопису, а також за стильовими ознаками;
- \* *типологія* – метод, що дозволив виявити подібність різних творів мистецтва за комплексом їхніх внутрішніх характеристик);
- \* *порівняння* – це тотожності або відмінності предметів дослідження (картини), а також знаходження загального, притаманного двом або кільком картинам.

До основних спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження належать: *метод систематизації літературних джерел за темою дослідження, історико-біографічний, історико-культурний метод, формально-стилістичний аналіз, композиційний аналіз, іконологічний метод,, культурологічний підхід та мистецтвознавчий порівняльний (компаративний метод).*

- *метод систематизації літературних джерел за темою дослідження* дозволив визначити ключові концепції, теоретичні підходи дослідників при вивченні станкового живопису Харкова 1950 –1970-х років;
- *історико-біографічний метод* використовувався при дослідженні значущих в контексті дослідження біографічних даних вихованців і педагогів харківської мистецької школи;

- *історико-культурний метод*, що дозволив окреслити соціально-політичні особливості доби, художню і культурну специфіку обраного періоду розвитку харківської живописної школи;
- *формально-стилістичний аналіз* дозволив дослідити образотворчі особливості живописних робіт, вивчити методи реалістичної візуалізації образів, трактування об'ємної форми і просторових відношень, композиції, кольору, фактури та інших елементів у межах технічних та стильових характеристик;
- *мистецтвознавчий метод композиційного аналізу* застосовувався при вивченні організації та структури живописних творів. Цей метод дозволив розкрити внутрішню логіку використання елементів образотворення, визначальних аспектів творчого процесу.
- *іконологічний метод* використовувався для методики «прочитання» ідейно-світоглядних засад, якими керувалися викладачі при визначенні академічних живописних завдань для різних мистецьких спеціалізацій в харківському вишу і підходи студентів до рішення цих настанов.
- *культурологічний підхід* застосовувався при розгляді живопису харківських мистецьких шкіл у його культурному середовищі, у взаємодії з іншими видами мистецтва, зокрема, театральн-декораційного живопису, при з'ясуванні соціокультурних засад художньої творчості);
- *мистецтвознавчий порівняльний (компаративний) метод* використовувався для порівняння різних мистецьких явищ, художніх творів, окремих образів, мистецьких виражальних засобів.

Комплексне застосування загально-наукових та спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження надало можливість повноцінно проаналізувати історико-культурний контекст створення живописних картин картин представниками харківської мистецької школи у переломний для неї період 1950 – 1970-х років, розкрити особливості її формування та розвитку.



**Висновки до першого розділу.** Визначено, що найбільш вагомими працями для реалізації поставленої в дослідженні мети стали роботи з історії українського мистецтва В.Афанасьєва, П.Білецького, В.Овсійчука, О.Роготченка, В.Сидоренка, Л. Соколюк та ін. Творча і педагогічна діяльність харківських митців представлена в дослідженнях В.Константинова, Н.Мархайчук, В.Немцовой, Т.Павлової, Т.Паньок, М.Пономаренко, В.Сидоренка, Л.Соколюк, І.Чеботова, М.Чернової, В.Чечик, О.Чурсіна, В.Шуліки та ін. предметом уваги яких було формування й розвиток харківської художньої школи. Сприяли аналізу живописних пам'яток сучасні методичні розробки українських діячів художньої культури О.Боднара, Г.Вахрамєєвої, Г. Ягодкіна, Т.Голембієвської, О.Каленюк, В.Прищенко, Т.Прокопович, М.Сапатової, Г.Ягодкіна та ін. а також викладачів харківського художнього вишу Н. Усенко, І. Бондарчука, В. Жердзицького, В. Жердева, Н. Сбітневої, В. Гальченка та ін.

В дисертаційному дослідженні було зроблено спробу максимально обґрунтувати джерельну базу. До наукового обігу введено 153 нових мистецьких творів представників харківської школи живопису та 94 документи з різних архівних сховищ Харкова.

В дисертації були використані загальнонаукові методи дедукції та індукції, аналізу, синтезу, порівняння, аналогії, класифікації та узагальнення, систематизації та типологізації, історико-культурної реконструкції, а також спеціальні методи мистецтвознавчого дослідження, а саме: художньо-стилістичного аналізу живописних пам'яток, типологізації художніх творів та порівняльний (компаративний) метод для порівняння різних мистецьких явищ, художніх творів, окремих образів, мистецьких виражальних засобів.

Комплексне застосування загально-наукових та спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження надало можливість повноцінно проаналізувати історико-культурний контекст створення живописних картин картин представниками харківської мистецької школи у переломний для неї період 1950 – 1970-х років, розкрити особливості її формування та розвитку

## РОЗДІЛ 2

### ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ХАРКОВА (1950 – 1970-І РР.)

**2.1. Харківський державний художній інститут у 1950-х – на поч. 1960-х рр.** У контексті дисертаційної проблематики ретельного вивчення потребує діяльність харківських мистецьких закладів у післявоєнний час. Після остаточного визволення Харкова у серпні 1943 року в закладах вищої і середньої ланки художньої освіти був поновлений навчальний процес. Харківський художній інститут і художнє училище на той час були розташовані в одному приміщенні, а саме в музеї-галереї ім. Т. Г. Шевченка на вул. Совнаркомівській, 11 (нині вул. Жон Мироносиць). Директором обох навчальних закладів було призначено відомого живописця й графіка, який повернувся з евакуації, доцента Сергія Фотійовича Бесєдіна (1901–1996). На нього покладалось завдання по відновленню навчального процесу, хоча обстановка була вкрай складною.

Сергій Бесєдін показав себе талановитим організатором, який відчайдушно взявся за справу, надихаючи як колег, так і студентів. Завдяки спільній роботі вихованців та їхніх викладачів уже через рік було відновлено освітній процес у рідних стінах – на вул. Каплунівській, 8 (зараз вул. Мистецтв). За свідченнями сучасників, загартований студентський і педагогічний колектив встигав проводити поряд з масштабними ремонтними роботами й навчання [53, с 187]. Пізніше директором училища призначили молодого художника Л. І. Чернова (1915–1990), який закінчив Харківський художній інститут (ХХІ) під час евакуації вишу в Самарканд у 1942 році.

Педагогічний склад ХХІ тяжко постраждав в період сталінських репресій 1933 – 1937 років. Повністю була знищена харківська мистецтвознавча школа як видатне явище української художньої культури. До розстрілу були засуджені видатний мистецтвознавець-візантолог Федір Шміт, дослідник українського мистецтва К. Сліпко-Москальців. До Сибіру були заслані на виправні роботи заради перевиховання учні Ф.Шміта – С.Таранушенко і Д. Гордеев, а до Казахстану – учениця Шміта О. Берладіна і учень С. Таранушенка – П.Жолтовський. Всі вони, окрім останнього, були задіяні в навчальному процесі ХХІ. Не краща обстановка склалась і серед мистців-педагогів. До розстрілу був засуджений бойвукіст І. Падалка в ХХІ і скульптор М.Новосельський, а до Сибіру був засланий талановитий живописець І. Северин. Скульптор І.Севера з європейським рівнем освіти встиг емігрувати у Львів, де ще не було радянської влади. На Захід з наближенням приходу Червоної армії, а з нею і каральних органів вимушено виїхав професор живопису М.Козик, який не зміг евакуюватися з початком німецько-радянської війни з Харкова у 1941 році [90, с. 137 – 140]. Величезною втратою для харківської вищої мистецької школи стала і смерть видатного пейзажиста М.Бурачека в Харкові під час німецької окупації у 1942 році, і смерть у 1944 році в Криму великого друга харківської мистецької школи, майстра батального живопису М.Самокиша.

В такій надзвичайно непростій обстановці директору С.Бесєдіну довелось розпочинати роботу по відновленню навчального процесу. З висококваліфікованих виховців, які до війни працювали в ХХІ, в Харкові залишались С.Прохоров і О. Кокель. «1944року до викладання було запрошено випускника інституту 1929 року, учасника війни П.Супоніна» [90, с. 86].

«Краща обстановка, – як зазначає Л.Д. Соколюк, – складалася з відновленням підготовки мистців театраль-декораційної сфери: повертається до Харкова з евакуації художник-педагог О. Хвостенко-Хвостов», відомий «успіхами в театраль-декораційному мистецтві ще в

довоєнний період» [90, с. 87]. У 1945 – 1947 роках він очолював майстерню театральньо-декораційного мистецтва в ХХІ, до викладання в якій приєднався учасник війни і учень О.Хвостенко-Хвостова – Д.Овчаренко. «Одним з перших на навчання у цій майстерні у 1945 році вступив В.Константинов, який, отримавши паралельно ще й диплом архітектора (пізніше закінчив ще й Харківський інженерно-будівельний інститут), згодом впродовж досить тривалого часу працюватиме проректором вже в зорієнтованій на художньо-промисловий профіль своїй alma-mater» [90, с.87]. Надзвичайно важливим фактором для продовження успішної діяльності театральньо-декораційної майстерні стало повернення зі Львова до Харкова Б. Косарева. Тим більше, що він тоді став автором сценографії до вистави «Ярослав Мудрий» і лауреатом державної премії 1-го ступеня. Вистава була поставлена на сцені Харківського державного театру української драми ім. Т. Шевченка. І в суспільно-політичних умовах того часу повернення Б. Косарева в ХХІ стало великою честю для вишу.

Непогано складались справи і з графічною майстернею. У жовтні 1943 року, тобто невдовзі після визволення міста, до Харкова повернувся учень В.Касіяна – один з найталановитіших українських офортистів, яким був В.Мироненко. Вже в наступному році він відкрив свою персональну виставку, оспівуючи красу рідної землі, і включився в роботу по відновленню навчального процесу в інституті.

З такими реаліями зіткнувся С. Бесєдін у своїх спробах відновити роботу Харківського мистецького вишу. До викладання в інституті було запрошено кращих випускників закладу. З-поміж них Д. Овчаренко, М. Дерегус, В. Мироненко, О. Любимський, Л. Чернов, Є. Світличний [85, с 25]. Утім, його діяльність якось налагоджувалась. З 1945 року почав відновлюватись випуск фахівців, хоча за перші три післявоєнні роки дипломи змогли захистити лише дев'ять чоловік [90, с. 87]. «Після перемоги у війні почали повертатись і колишні студенти, мобілізовані на фронт. Серед них Є.Єгоров, В.Парчевський, С. Солодовник, Б.Жуков, В.Віхтинський, М.Гнойовий, які до

війни закінчили Харківське художнє училище окрім В.Парчевського, але не пройшли повний курс навчання в ХДХІ. Вже 1947 року його випускниками стали С.Солодовник і М.Гнойовий» [90, с. 94].

Наприкінці 1940-х років відбулось повне відновлення навчального процесу в Харківському державному художньому інституті (ХДХІ) і Харківському художньому училищі (ХХУ). У цей час в інституті існувало лише чотири напрями: станковий живопис, театральньо-декораційний живопис, скульптура і станкова графіка. Кафедру живопису очолював доц. С. Бесєдін, майстерню театральньо-декораційного живопису – Б. Косарев, кафедру скульптури – А. Страхов, кафедру станкової графіки – В. Мироненко. До викладання також були запрошені відомі графіки Г.Бондаренко, Й.Дайц та історик мистецтва доц. М.Зубар.

Утім, в умовах післявоєнної відбудови не припинялись пошуки «ворогів народу» з боку сталінських владних структур. Протягом 1946 – 1948 років було прийнято ряд постанов з питань культури і мистецтва. Пошуки нових «ворогів» радянської влади не оминули і Харківський художній інститут. В «українському буржуазному націоналізмі» був запідозрений керівник живописної майстерні Михайло Дерегус, який вимушений був покинути Харків. Клеймо «космополіта» отримав Василь Єрмілов, який у 1944 – 1945 роках, коли директором ХХІ був С. Бесєдін, повернувся до викладання і вів дисципліну «техніка і технологія живопису». Його не лише було відсторонено від викладання, але й виключено зі складу Спілки художників України. У «космополітизмі» у 1948 році було звинувачено і доц. Михайла Зубаря, за що у 1948 році звільнено з роботи (зміг повернутися лише у 1957 році [90, с. 89].

Сергія Бесєдіна зняли з посади директора ХХІ в 1948 році скоріш за все як не надто надійного в ідеологічному сенсі і внаслідок тенденцій того часу: вищі посади в країні могли обіймати особи, що безпосередньо пройшли через лихоліття війни та члени партії більшовиків. У Бесєдіна не було ні того, ні іншого. Більше того, він мешкав в Будинку «Слово» і сам пережив страх бути

заарештованим як «ворог народу». Він явно не сприймався відповідними органами як ідеологічно надійна людина. Ще в 1946 році його було усунуто з посади голови правління Харківського відділення Спілки художників України [90 с. 93]. Однак до кінця життя художник залишався працювати у своїй alma-mater, намагаючись зберігати кращі традиції харківської мистецької школи і після реорганізації ХХІ в ХХІІІ.

У 1948 році новим директором ХХІ став Михайло Олександрович Шапошников (1909 – 1989). Він закінчив навчання в ХДХІ 1933 року по майстерні театральньо-декораційного мистецтва, де викладали М.Бурачек, О.Кокель, С.Прохоров. У 1941 році був мобілізований на фронт. У 1946 – 1948 роках, після демобілізації, «працював у комітеті зі справ мистецтва при Раді Міністрів УРСР і мав достатній досвід адміністративної роботи» [90, с. 93]. Шапошников продовжив підтримувати авторитет інституту як провідного художньо-освітнього центру Сходу України та кращі традиції харківської мистецької школи, як і С.Бесєдін. До керівництва майстерень були запрошені відомі педагоги вищої художньої школи, які свого часу навчалися у баталіста Миколи Самокиша – Михайло Авілов та Петро Котов. Михайло Шапошников заклав гарну традицію, що збереглась до нашого часу, – запрошувати на захисти дипломних робіт метрів образотворчого мистецтва. Наприклад, упродовж 1950-х років представниками екзаменаційної комісії із захисту дипломних робіт були відомі художники Федір Решетников, Дмитро Свешников та ін. [немцова наши р. с. 230].

Як і С. Бесєдін, Шапошников постійно намагався посилити викладацький склад інституту запрошенням нових талановитих і активних майстрів. «В 1956 році до Харкова переїхав учень Г. Гельмана та М. Лисенка в Київському художньому інституті (закінчив 1945 р.) – Микола Рябінін» який «у 1947 – 1956 викладав у Львівському інституті декоративного і прикладного мистецтва. Там він мав безпосередні контакти зі школою високої пластичної культури в особі І.Севери, який у 1929 – 1934 роках викладав у Харківському державному художньому інституті» [90, с. 92].

Навчаючи студентів в ХХІ у 1956 – 1966, він намагався заповнити прогалину,, що утворилась у зв'язку з еміграцією до Львова І.Севери і смертю в евакуації учениці Родена в ХХІ Леонори Блох.

Чимало відомих художників були випускниками майстерні М. Дерегуса, який викладав у ХХІ (1932–1942), керував живописною майстернею ХДХІ (1947–1949) [36, с. 67]. Серед них слід назвати А. Наседкіна, В. Полтавця (Народні художники України), Г. Крижевського (Заслужений художник України), Б. Жукова, В. Кравченка, Л. Маліка, В. Парчевського [36, с. 37].

У цей період активно працює графічна майстерня майстра рисунка І. Дайца (1897–1954) та школа літографії, яку започаткував доц.. Г. Бондаренко (1892–1969), особливості навчання в якій надзвичайно актуальні і сьогодні. З цього приводу О. Шило писав: «Найважливішим тут є той досвід спілкування учнів з уже сформованим майстром, який виникає в роботі майстерень у режимі майстер-класів. Як свідчать учні майстерні Григорія Антоновича в Харківському художньому інституті, він з ентузіазмом культивував саме таку форму педагогічної роботи та щиро ділився з учнями своїм творчим досвідом, у якому, власне, і формувався той художній смак, що ставав нормою праці вже для наступної творчої генерації» [18, с. 130].

Випускники ХДХІ 1953 року (двадцять п'ять осіб) досягли високих творчих успіхів на теренах України, деякі з них поєднували творчість з педагогічною діяльністю в інституті й училищі. Серед них В. Победін (графік) та В. Воловик (скульптор), О. Хмельницький (живописець) увійшли до педагогічного складу Харківського художнього інституту. Відомими українськими художниками стали І.Губський, А. Базилевич, А. Сафаргалін. Досить тривалий час М. Работягов очолював Харківський художній музей.

Чимала плеяда талановитих випускників ХХІІ 1954 року знайшла своє покликання в царині станкового і монументального живопису, книжкової графіки та плакату. Заслужений художник УРСР Р. В. Барішніков (1924–1985), який навчався в ХХІ у С. Беседіна і Г.Томенка, працював у станковому

живописі, став майстром тематичної картини. Так само у Бесєдіна, Томенка та ще й у О.Любимського навчався Народний художник України А. М. Константинопольський (1923–1993). У своїй творчості він перевагу станковому й монументальному живопису і графіці. У його роботах відчувався дух подій німецько-радянської війни, яку він сам пройшов солдатом. Відомим художником станкової картини став Г. В. Васягін (1928–2005), який навчався у С. Солодовника, Є. Світличного, Й. Карася, Г. Томенка, С. Бесєдіна, а потім працював у Чернівцях. Відомим харківським живописцем і педагогом став випускник 1954 року Є. Ф. Жердзицький (1928–2023), активний учасник всесоюзних і зарубіжних виставок, Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри живопису.

Серед видатних випускників ХХІ 1954 року слід ще назвати українського художника-монументаліста, графіка, Заслуженого діяча мистецтв УРСР О. В. Ворону (1925 – ?), який навчався в ХХІ у 1951 – 1954 роках; Заслуженого художника УРСР, плакатиста, художника станкової і книжної графіки Ф. Т. Глущука (1925–2009), який так само в цей період навчався в ХХІ; живописця і графіка С. Я. Гонтаря (1925–1970), який працював у царині плаката й книжкової графіки. Отже, випускники харківського художнього вишу зробили суттєвий внесок у розвиток української станкової картини, книжкової графіки та плакату.

З випускників 1955 року відзначився учень П.Котова, Л.Чернова і О.Кокеля – Б.Колесник як майстер ліричних поетичних полотен, котрий увійшов до педагогічного складу ХХІ.

На особливу увагу в контексті дослідження заслуговують здобутки темперної школи Б. Косарева, заснованої під час роботи художника в майстерні театральньо-декораційного живопису, якою він керував тривалий час. Слід зазначити, що саме темперні полотна, виконані під керівництвом Б. Косарева, були відзначені як видатне професійне досягнення на методичних нарадах у радянській столиці в 1954 році. Художник виховав цілу

1 О.В. Ворона і Ф.Т. Глушук, які до того навчались у Львівському інституті декоративно-прикладного мистецтва, перевелись до Харкова, зоб тут навчатись мистецтву графіки.



плеяду видатних діячів. Серед них В. Сидоренко – Народний художник України, дійсний член Національної академії мистецтв України, засновник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв; Народний художник України Л.Братченко; Заслужений діяч мистецтв України Т.Медвідь; П.Шигимага і Г. Батій – Заслужені художники України; В. Кравець – доктор архітектури, Заслужений художник України, член-кор. Української Академії Архітектури; І.Шевченко – головний художник Житомирського музично-драматичного театру; В.Геращенко – головний художник Полтавського драматичного театру та ін.

Визначним харківським митцем і педагогом був Петро Михайлович Супонін, знаний майстер українського живопису й графіки. Його безперечний педагогічний талант позначився на творчих долях молодих випускників 1950-х років: відомого українського ілюстратора, заслуженого діяча мистецтв УРСР А. Базилевича (1926–2005); майстра індустріального пейзажу, Заслуженого художника УРСР М. Родзіна (1924–1978), київського плакатиста В. Бескакотова (1929-?) та ін.

Тематика робіт студентів Харківського мистецького вишу повинна була відповідати партійній лінії, тобто прославляти діячів радянської держави, героїв німецько-радянської війни, соціалістичної праці. Разом з тим, педагоги ХХІ всіяко намагались зберегти кращі традиції серйозної професійної школи, що давало свої результати. Так, дипломну картину Ю. Чаленка (1925–?) «Семен Дежнев», присвячену відомому мандрівнику XVII століття, експонували на II Всесоюзній виставці робіт випускників вишів (1953), а художні якості картини були відмічені в тогочасних публікаціях. Були відзначені також дипломні роботи випускників 1953 року І. Бородая, О. Земліна, О. Малишева. Їхнім творам притаманні кращі риси традиції харківської художньої школи – правдиве зображення портретованих, створення багатофігурних сюжетно-історичних картин.

Певні зміни в навчально-виховному процесі відбулися завдяки організаційній діяльності нового ректора інституту М. Шапошникова.

Керівництво закладу на чолі з ним починає активно залучати студентів до мистецьких і громадських подій Харкова. Висвітлення у творчості молодих митців повсякденного життя відбувалося завдяки встановленню зв'язків, укладанню договорів з промисловими підприємствами міста, а також науковими, мистецькими та іншими колективами. На основі цих договорів студенти мали змогу виконувати творчі роботи з натури на заводах ХЕМЗ, ХТЗ, ХТГЗ, авіаційному і танковому училищі та ін. У методичному архіві Харківської державної академії дизайну і мистецтв збережені портрети, скульптури, естампи та інші художні твори 1950–1970-х років, які були створені безпосередньо на промислових і сільськогосподарських підприємствах Харківщини. У той час це мистецтво було актуальним завдяки поширенню виставкових проєктів у будинках культури та інших громадських закладах [36, с. 38]. Важливе значення для поліпшення навчального процесу мало покращення умов літньої практики, а також організація відпочинку викладачів на колишній дачі письменника В. Г. Короленка в урочищі Хатки Полтавської області. [53, с.231].

Плідна діяльність директора М. Шапошникова і його попередника С.Бесєдіна також була спрямована на підвищення художньої культури громадян міста. Так, у цей час був відкритий Народний університет образотворчого мистецтва, започаткована чотирирічна вечірня художня школа на базі Будинку культури заводу ХЕМЗ. Робоча молодь Харкова мала змогу навчатися основам рисунку і живопису, поглиблювати свої знання з історії образотворчого мистецтва. Директором вечірньої школи був молодий, амбітний педагог, випускник ХХІ 1958 року В. Я. Лозовий, який чимало часу працював на кафедрі рисунку харківського вишу. Найкращим випускникам художніх курсів давали рекомендації для вступу до інституту.

Серед студентів перехідного періоду, котрі вступали до ХХІ в 1959 році, а закінчували навчання вже в реорганізованому виші (ХХІІ) в 1965 році, відзначились представники майстерні портретно-жанрового станкового живопису, які навчались у С.Бесєдіна, але дипломну роботу виконували як

монументально-декоративний твір і були в цьому підтримані керівником майстерні. Так, зокрема, Г. Тищенко виконала вітраж для вестибюлю Харківського університету. В подальшому вони стали засновниками харківської школи вітражу і гобелену і увійшли до викладацького складу реорганізованого вишу, поповнивши його потужний професорсько-викладацький склад.

**2.2. Реорганізація Харківського художнього інституту в Харківський художньо-промисловий інститут.** З кінця 1950-х років почали поширилися чутки про ліквідування Харківського художнього інституту, що сколихнули як педагогічний колектив, так і студентську спільноту вишу. Це було серйозним викликом для ректора М. Шапошникова, який шукав можливість зберегти інститут. Існування водночас двох вищих мистецьких закладів у Києві та Харкові, на думку державних діячів того часу, було недоцільним. У зв'язку з цим на ректора М. Шапошникова була покладена відповідальність знайти інший шлях розвитку закладу, щоб зробити його унікальним, відмінним від Київського інституту, додати нові напрями художньої освіти, які б відповідали тенденціям індустріальної доби [36, с. 38]. Неповторним прикладом стала діяльність в місті художньо-промислової школи Марії Раєвської-Іванової з її неповторною моделлю організації навчання, що поєднувала образотворчу галузь і прикладне мистецтво. Притім, серйозне професійне вивчення рисунку і живопису стало необхідним для обох напрямків [94].

Передумовою виникнення дизайнерських напрямів у харківській вищій художній освіті в кінці 50-х рр. ХХ ст., наближення навчання на художніх спеціалізаціях до промислових та індустріальних сфер діяльності суспільства було продиктовано загальними тенденціями того часу. У 1960-х роках на території Радянського Союзу директивними методами почали запроваджувати дизайнерські організації, установи й навчальні заклади. Харківський державний художній інститут було реорганізовано в

Харківський художньо-промисловий інститут (ХХПІ) у 1962–1963 рр. Ці події призвели до того, що кафедри живопису, скульптури, станкової графіки поступово припинили випуск спеціалістів. Ректор М. Шапошников намагався будь-яким чином уникнути ліквідацію очолюваного ним навчального закладу і тим самим дав поштовх до виникнення дизайнерських напрямів у підготовці спеціалістів. У ХХПІ почалось запровадження навчання студентів за спеціальностями художника-конструктора, художника оздоблення будівель, художника промислової графіки.

Ліквідація на живописному факультеті майстерень портретно-жанрового станкового живопису, історико-батальної картини, театральної сценографії та монументального живопису позначилась на навчальному процесі означеного періоду. До речі, спроба створити в ХХІ майстерню монументального живопису була зроблена ще к кінці 1930-х рр. під керівництвом Льва Крамаренка, який евакуювався в Самарканд, де й відійшов у інший світ у 1942 р. Її відновлення у 1960 р. під керівництвом Леоніда Чернова не встигло увінчатись якимись помітними успіхами [85, с. 103].

Професійно досить високо кваліфікований педагогічний склад кафедри живопису намагався забезпечити належний рівень живописної підготовки на нових спеціальностях Харківського художньо-промислового інституту, а саме: інтер'єр та обладнання, промисловий дизайн, промислова графіка та упаковка. Наприкінці 1963 р. адміністрація вишу відкрила кафедру внутрішнього оздоблення будівель, завідувачем якої став високоосвічений фахівець В. Константинов, який мав освіту архітектора і художника сценографа. Останню отримав, навчаючись в ХХІ в майстернях таких видатних майстрів, якими були О. Хвостенко-Хвостов і Б. Косарев. Слід зазначити, що ще недостатньо оцінений в дослідженнях з історії вищої мистецької освіти в Харкові, як вважає доктор мистецтвознавства Л.Соколюк<sup>2</sup>, на плечі якого ліг величезний тягар організаторської роботи, був до того ж не заангажованим на соціалістичному реалізмі мистцем і

розумів важливу роль представників українського авангарду в становленні художньо-конструкторської галузі в Харкові на поч. 1960-х рр. Серед перших викладачів, залучених до викладання, були засновник українського дизайну, авангардист В. Єрмілов, звільнений в період сталінських репресій за «формалізм» і майстер театральньо-декораційного живопису Б. Косарев, учнем якого був сам В. Константинов.

Запрошений до викладання В. Єрмілов, почав використовувати напрацьовану ним методику доби українського розстріляного відродження 1920-х рр. Як розповідав учень В. Єрмілова, а потім викладач ХХІІ Ю.Дяченко, на заняттях цей видатний авангардист пропонував, наприклад, намалювати куб, насадивши на його кут кулю, зберігаючи рівновагу мас. І це виявлялось дуже не простим завданням<sup>3</sup>. Для розкриття художнього потенціалу учнів Єрмілов пропонував їм створювати портрети з підручного матеріалу (жерсті, заліза, фанери), що допомагало їм знайти власну авторську манеру. Художник-педагог також винайшов особливі методи у своїх так званих «експериментальних композиціях» [62, с. 55]. На жаль, В. Єрмілову недовго довелось попрацювати в реорганізованому виші, бо в 1968 р. він пішов з життя, а його безцінний досвід так і не зміг бути використаний повною мірою.

Важливу роль у формуванні оновлених навчальних планів відіграли і Борис Косарев, який тривалий час викладав в інституті, як вже було зазначено вище, спочатку очолював майстерню театральньо-декораційного живопису (1949–1962). Під час реорганізації інституту Косарев був переведений на посаду професора кафедри інтер'єру й обладнання. У цей час видатний художник впроваджує в навчальний процес нові завдання з пластичної трансформації фігур та нову техніку живопису «*par excellence*», що сприяло кращому теоретичному осмисленню студентами принципів стилізації форми й кольору. Згодом ці нововведення стали теоретичною основою навчальної дисципліни «Кольорознавство» [65, с. 7].

Лабораторію кольорознавства (1966), відкриту при кафедрі живопису, очолив М. Шапошников. З метою вдосконалення методики вивчення дисципліни керівник укомплектував лабораторію необхідним обладнанням заради наочного показу властивостей кольору. Перші лекції і практичні заняття викладача базувалися на працях німецького теоретика кольору В. Оствальда (1853–1932). З новим лекційним курсом «Кольорознавство» М. Шапошнікова запрошували в інші художні заклади тодішнього СРСР. Останній випуск фахівців станкових кафедр живопису, графіки і скульптури відбувся в 1967 році. Ці випускові кафедри були перетворені на допоміжні загальноосвітні. З 1968 р. протягом двадцяти років у ХХІІ існувало лише два факультети – інтер'єру й обладнання та промислового мистецтва, які готували художників-конструкторів і художників декоративного мистецтва [18, с. 50].

Останніми випускниками портретно-жанрового станкового живопису були А. Демура, В. Міленін, Н. Минко. Вони стали новими викладачами, які наслідували і розвивали традиції академічного живопису в стінах ХХІІ. Поповнений педагогічний склад кафедри живопису намагався забезпечити високий рівень живописної підготовки на нових спеціальностях інституту. Разом з тим, після реорганізації 1963 році програми з фундаментальних художніх дисциплін – рисунка і живопису – на цих (нових – Є. Н.) спеціальностях були скорочені, що викликало загрозу загального зникнення високого рівня професійної підготовки молодих художників» [85, с. 103]. Тому «ректорат інституту прийняв рішення про створення при випускній кафедрі «інтер'єр та обладнання спеціальної майстерні монументально-декоративного розпису. Цю ідею активно підтримували педагоги кафедри живопису та рисунка. Майстерня була творена у 1966 році. Відбір студентів до неї здійснювався з числа найбільш здібних студентів спеціальності інтер'єр та обладнання після закінчення ними 1 курсу» [85, с. 103].

Керівництво майстернею очолив випускник ХХІ 1949 року Є. Єгоров. «Першими викладачами майстерні були з рисунка – С. Солодовник,

Є.Єгоров; з живопису – Б. Колесник, Б. Косарев; з композиції – Б. Колесник, Б. Косарев, В. Константинов, В. Івнов. З роботи в матеріалі О. Ю. Старостенко, В. Жежимський, О. Пронін» [85, с. 104]. у 1973 році у зв'язку з обранням Є. Єгорова ректором ХХІІІ керівництво майстернею монументально-декоративного розпису перейшло до доц. О. Хмельницького – випускника ХХІ 1953 року. Такий підхід в реорганізованому інституті до збереження попередніх надбань серйозної професійної мистецької школи в Харкові став запорукою подальшого успішного розвитку цього вишу.

Великий внесок у реорганізацію вишу та підготовку художників нових спеціальностей зробили Л. Винокуров, В. Константинов, В. Селезньов, В. Білик, В. Лістровий, В. Синєбрюхов, З. Юдкевич, Ю. Старостенко. Важливим нововведенням стало започаткування спеціалізації «Промислова графіка», сформованої на базі кафедри станкової графіки. Відомий художник В. Селезньов, який у 1964 році очолив кафедру графіки, відповідально поставився до розв'язання нових завдань. Дизайнерські напрями в графічній освіті ХХІІІ вже в середині 1960-х рр. проявили себе цікавими розробками в оформленні промислової продукції, у створенні фірмових стилів [85, с. 28]. Разом з тим активним складником у розвитку мистецтва графіки цього періоду став посилений інтерес до авангардних напрямів початку ХХ ст. й нових тенденцій у розвитку світового мистецтва. Найбільш яскравими представниками цього модерністського віяння стали молоді художники-графіки, учні професора Г. Бондаренка В. Ленчин і В. Куликов, які закінчили ХХІІІ відповідно у 1966 і 1967 роках. Проте працювали вони в навчальному закладі недовго [35, с. 30]. Талановитими випускниками кафедри графіки 1960-х років стали В. Ненадо, Ю. Головаш та інші.

Досить складно проходило становлення дизайнерської галузі в 1960-і роки. У 1965 році посаду проректора та завідувача кафедри художнього конструювання обійняв В. Біоик – людина новаторського складу. У його нововведеннях проглядалися контури методики підготовки дизайнерів, які згоди стали нормою. Але тоді, наприкінці 60-х його звинуватили у

формалізмі та звільнили з роботи [85, с. 74]. Цей прецедент був закономірним. Він відбивав процес боротьби у вітчизняній художньо-промисловій школі того часу. Підготовці фахівців промислового напрямку сприяло також підписання договорів про співпрацю інституту з провідними художньо-промисловими школами Східної Німеччини, на основі яких протягом наступних двадцяти років здійснювалися обміни студентами для проведення літніх практик та ін.

З часом художники-педагоги та дизайнери ХХІІІ розробили власну методику викладання, що постійно коригувалася відповідно до вимог часу. У своїх навчальних програмах викладачі намагалися синтезувати кращі досягнення декоративно-прикладного мистецтва України, досвід художньо-промислових шкіл, набутки авангардного мистецтва 1920 – поч. 1930-х років.

Таким чином, поступово методика художньої освіти у виші змінюється, забезпечуючи перспективу підготовки художників універсального типу. Отримавши фундаментальну професійну підготовку у 1960-х – 1970-х роках з ґрунтовно поставленим вивченням рисунку, живопису, кольорознавства, дизайнери за фахом надзвичайно цікаво і творчо проявили себе як живописці, що поєднали засоби образотворчого мистецтва і проектної культури, як, наприклад, такі представники художнього угруповання «Буриме», як випускники ХХІІІ О. Бойчук, О. Шеховцов, О. Лазаренко та ін. Випускники, які одержали диплом художника декоративного мистецтва, успішно працювали й у галузі станкового живопису. Серед них можна назвати Народних художників України В. Сидоренка й В. Ганоцького, Заслуженого діяча мистецтв України В. Чауса та ін.

Численні навчальні полотна, які збереглися у фондах ХДАДМ, демонструють етапи формування освітнього процесу 1950 – 1970-х років. Аналіз академічних, тобто навчальних, робіт дозволив виявити основні складники навчання з живописних дисциплін. Теоретичні та практичні завдання, що виконували студенти, демонструють стан підготовки майбутніх фахівців на різних факультетах. Додаткові авторські методи, які



впроваджували харківські художники-педагоги, допомагали на практиці розкрити специфіку напряму художньої та дизайнерської освіти. Викладачі випробовували нові вузькопрофільні методики для окремих спеціальностей, які згодом увійшли в базову систему навчання. Упродовж реорганізації 1963 – 1970-х років змінювався й удосконалювався навчальний процес для всіх спеціальностей закладу.

**Висновки до другого розділу.** Великий внесок у розвиток професійної художньої освіти Харкова зробив видатний український художник Сергій Беседін, який в 1944 р. очолив вищий мистецький заклад Харкова – Харківський державний художній інститут. Це була надзвичайно складна місія, бо необхідно було не лише відремонтувати приміщення і створити необхідну методичну і матеріальну базу, а й забезпечити навчальний процес відповідним професорсько-викладацьким складом, що після сталінських чисток 1933 – 1937 рр., коли більша частина видатних викладачів вишу або ж була розстріляна, або ж заслана в Сибір чи Казахстан, зробити було неймовірно складно. Тим більше й через те, що під час німецько-фашистської окупації Харкова пішов з життя видатний живописець професор М. Бурачек, а в Криму вмер академік М. Самокиш, який до війни викладав в ХХІ.

Незважаючи на всі ці перепони, на продовження радянської політики виявлення «ворогів народу» серед художників, ХДХІ запрацював, використовуючи кращі традиції викладання попереднього періоду. Упродовж першого післявоєнного десятиліття інститут готував фахівців за чотирма напрямами: станковий живопис, театральньо-декораційний живопис, скульптура і станкова графіка. З 1948 р. по 1960 р. С. Беседін був завідувачем кафедри рисунку, а з 1960 р. по 1991 р. очолював кафедру живопису. Керівниками майстерень у післявоєнний період також були інші визначні художники України – Олексій Кокель (кафедра станкового живопису), Адольф Страхов (кафедра скульптури), Василь Мироненко (кафедра

станкової графіки). У період 1950-х років випускники різних майстерень інституту ставали новими викладачами ХДХІ.

У 1948 році С. Бесєдіна, який не воював на фронті і не був членом більшовицької партії та ще й прийняв на роботу неблагонадійного «формаліста» В. Єрмілова, викритого і звільненого під час «жданівщини» на цей раз як «космополіта». Ще в 1946 році його було усунено з посади голови правління Харківського відділення Спілки художників України. Новим директором було призначено партійного фронтовика, випускника ХХІ – М. Шапошнікова, який продовжував розвивати усталені традиції навчання в харківському навчальному виші, додаючи певні нові підходи. С. Бесєдін продовжував працювати у своїй *alma-mater* до кінця життя.

На початку 1960-х років у навчальних художніх закладах Європи і на теренах України почали створювати дизайнерські організації, установи й навчальні заклади. У 1963 закінчилося переформування навчального закладу з Харківського державного художнього інституту в Харківський художньо-промисловий інститут. У 1968 році припинили випуск студентів станкових спеціальностей. Основні кафедри 1950-х років – станкового живопису, театрального-декораційного живопису, скульптури, станкової графіки, припинили готувати спеціалістів станкового напрямку, але продовжували підготовку студентів дизайнерських спеціалізацій з фахових дисциплін. Значний внесок у реорганізацію закладу і підготовку художників нових спеціальностей зробили викладачі Л. Винокуров, В. Константинов, В. Селезньов, В. Білик, В. Лістровий, В. Синєбрюхов, З. Юдкевич, Ю. Старостенко та ін. Випускники, які одержали диплом художника декоративного мистецтва або художника-конструктора, успішно працювали не тільки в дизайнерській сфері, а й у галузі станкового живопису. Отримавши фундаментальну професійну підготовку у 1960-х – 1970-х роках з ґрунтовно поставленим вивченням рисунку, живопису, кольорознавства, дизайнери за фахом надзвичайно цікаво і творчо проявляли себе і як живописці, що поєднали засоби образотворчого мистецтва і проєктної

культури, як, наприклад, такі представники художнього угруповання «Буриме».

### РОЗДІЛ 3

## **ЖАНРОВА СТРУКТУРА У ВИКЛАДАННІ ЖИВОПISУ В МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ ХАРКОВА В 1950 – 1970-ті рр.**

**3.1. Особливості розвитку натюрмортного жанру.** У 1950 – 1970-ті роки викладання живопису у харківському мистецькому виші очолили визначні майстри своєї справи, які внесли позитивні зміни в освітній процес, коли Харківський державний художній інститут у 1963 році було реорганізовано в Харківський художньо-промисловий інститут. У їхньому числі – Борис Косарев (1897–1994), Михайло Шапошников (1909–1989), Йосип Карась (1918–2000), Леонід Чернов (1915–1990), Юрій Старостенко (1931–1990). Ці тодішні художники-педагоги не тільки розвинули та осучаснили методику викладання в харківському мистецькому виші в 1950 – 1970-ті роки, але й вплинули на формування студентів як у їхньому професійному становленні, так і на мистецький світогляд нової генерації випускників. Дотримуючись традиційних основ викладання, які заклала засновниця харківської професійної художньої освіти Марія Раєвська-Іванова (1840–1912), поєднавши в моделі своєї школи як підготовку мистців станкового мистецтва, так і фахівців художньо-промислової галузі, на новій історичній стадії педагоги вже харківського мистецького вишу при зміні його профілю у 1963 році мали міцне підґрунтя для подальшого розвитку закладених традицій.

Авторські методики тогочасних викладачів створювали принципово нові умови для розвитку професійного живопису, який базувався на ретельному вивченні природних явищ і натури. Поступове збагачення методів навчання живопису проходило під впливом художніх концепцій

дизайну. Таким чином, обов'язковий для всіх мистців в тоталітарній системі колишнього СРСР, до якого входила й Україна, метод соціалістичного реалізму, заснований на застарілих традиціях класичного академічного і критичного реалізму, деформувався під тиском стилістичних ознак декоративно-прикладного, графічного мистецтва, дизайну. Історично сформовані традиції харківської художньої школи доповнювались образотворчими прийомами декоративно-прикладної та художньо-промислової сфери.

Знаний майстер рисунку й живопису Леонід Чернов викладав у стінах ХДХІ та ХХІІ з 1944 р. по 1988 р. За час своєї плідної педагогічної роботи він виховав чимало видатних митців Харкова. Саме під його керівництвом розпочали творчу діяльність такі відомі сьогодні митці, як Віктор Ковтун, Адольф Константинопольський, Асхат Сафаргалін, Олександр Хмельницький та ін. [38, с. 95] Л. Чернов навчав студентів перш за все втілювати загальне вирішення композиції, особливу увагу приділяючи чіткому та виваженому рисунку з натури. Про це свідчать архівні роботи з фонду ХДАДМ, виконані під керівництвом Леоніда Чернова. Майстер працював у жанрі пейзажу і натюрморту, портрета, наслідуючи імпресіоністичне бачення натури. Його живопис відзначається виразними й чистими кольорами. Подібні завдання художник ставив і перед студентами.

Відомі митці-викладачі Харкова Йосип Карась і Юрій Старостенко, окрім колористичних завдань, навчали художню молодь тонкому розумінню предметного та світлоповітряного середовища. Як показав аналіз збережених творів, академічні, тобто навчальні, роботи студентів вирізнялися, крім колірної гармонії, графічним трактуванням елементів натюрморту. Як уже було зазначено вище, одним з новаторів у педагогічній освіті Харкова був видатний представник українського авангарду Борис Васильович Косарев. Один з його учнів, яким сьогодні є відомий у світі український митець Віктор Сидоренко, писав: «Мені надзвичайно поталанило, що я вчився у Косарева,

який, перетнувши своєрідний часовий місток між авангардом і сучасністю, реалізував себе в учнях» [83, с. 76].

Борис Косарев очолював майстерню театральнo-декоратційного мистецтва в 1950–1970-х роках, створивши унікальну студію з темперного живопису. Роботи його учнів відзначаються змістовністю, високим професіоналізмом. Педагог шукав особистий підхід до кожного студента, винаходив індивідуальні, карколомні, але чіткі й зрозумілі завдання. Першими випускниками майстерні художника були Г. Нестеровська, Л. Писаренко Л. Дешко, М. Ривін, які згадували свого наставника як суворого та вимогливого викладача [101, с. 51].

Процес навчання в Б. Косарева перетворювався на цікавий творчий пошук, за якого «ремісництво» ставало майстерністю. Наприклад, художник пропонував студентам знайти сто відтінків білого в різних матеріалах, зокрема папері. Навіть під час роботи зі складною технікою інтарсії (вид інкрустації на дерев'яних предметах) художник навчав використовувати лінійні й колористичні ритми з урахуванням фактури деревини [12; с. 76].

Важливою ланкою засвоєння принципів навчального живопису на перших курсах вищого харківського художнього закладу був натюрморт. Виконання таких завдань дозволяло набути необхідну кількість професійних умінь і навичок, давало можливість засвоїти основні засоби образотворення, сприяло зростанню професійної майстерності молодих митців. Студенти під час роботи в натюрмортному жанрі виконували низку завдань, а саме: визначали гармонійну композиційну побудову, конструктивну основу об'ємних форм і простору, гармонізацію кольорових співвідношень, передачу фактури предметів.

Відомий український мистецтвознавець і художник Платон Білецький (1922–1998), учень видатних митців Сергія Бесєдіна (1901–1996) та Олександра Шовкуненка (1884–1974), зазначав, що «при написанні натюрморту найлегше пізнати «чарівну силу живопису», що дозволяє навіть невиразні натурні об'єкти зробити надзвичайно цікавими на живописному

полотні» [10, с. 55]. Тобто натюрмортна галузь дозволяє не тільки послідовно засвоїти засади академічного, тобто навчального, живопису, але й експериментувати в різних стилістичних напрямках на основі натурних спостережень. Аналіз навчальних робіт студентів ХХІІІ 1950 – 1970-х років продемонстрував, що під час виконання натюрмортів з природи було також враховано закономірності освітлення в конкретному середовищі, техніку й технологію живописних матеріалів. Це формувало у студентів практичні вміння під час вирішення складних пластичних, просторових світло-колеристичних завдань. Важливе значення мали також засади академічного рисунку як основи побудови «конструкції» форм.

Основні етапи ведення станкового натюрморту студенти вивчали на першому курсі. Виявлені роботи, особливо недописані, дають змогу реконструювати етапи їх створення. Методика ведення навчального завдання вибудовувалась певним чином: спочатку виконувався етюд-пошук, у якому вирішувалися основні композиційні, тональні й колористичні особливості натурної постановки. Після цього основне композиційне вирішення переводилось на формат, що за пропорціями відповідав попередньому пошуку. Потім виконувався підготовчий рисунок під живопис, перша прописка з вирішенням основних тональних і колористичних відношень.

Понад сто п'ятдесят архівних полотен, збережених у фондах Харківської академії дизайну і мистецтв, вирізняються самобутністю і складністю, демонструють систему послідовного ускладнення композиційних, пластичних і колористичних завдань. А головне, дають уявлення про професійний рівень вихованців ХХІІІ 1950 – 1970-х років.

У більшості робіт студентів перших курсів того часу простежується зближення предметів у просторі завдяки композиційному узагальненню всіх елементів у прості геометричні конфігурації. Так, натюрморти студентів Бакалова (іл. 3.1.1), В. Кузнєцова «Натюрморт з пляшкою» (іл. 3.1.2), В. Н. Проніна «Натюрморт з овочами» (іл. 3.1.3) відзначаються високим рівнем майстерності, красою композиційних утворень і колористичних

відношень. Робота «Натюрморт із синім глечиком», виконана В. Васильєвим на першому курсі, дає уявлення про імпресіоністичні завдання, зокрема рух кольору залежно від особливостей освітлення (іл. 3.1.4). Класичний за побудовою натюрморт з опішнянським глечиком, красиво виділеним барвистою драперією на першому плані, вирішений художником у контрастному темному середовищі, що додає роботі декоративного звучання.

Під керівництвом ректора Михайла Шапошникова (з 1948 р. до 1972 р.) у 1968 році було відкрито лабораторію кольорознавства, що значно збагатило методику художньої освіти. Це важливе нововведення відкрило нові перспективи в підготовці універсального художника, які збереглися в харківській художній освіті й до нашого часу [38 с. 95].

Слід відзначити, що М. Шапошников пройшов шлях від імпресіоністичної живописної манери, побудованої на традиціях станкового живопису (іл. 3.1.5, іл. 3.1.6), до проєктного стилю мислення та імпровізації. Художник експериментував не тільки у своїй творчій діяльності, а й у побудові академічних навчальних постановок для студентів, привносячи в натюрмортні композиції конструктивні завдання. Це, зокрема, доводить збережений темперний натюрморт, який виконав студент першого курсу Косенков (іл. 3.1.7).

Натюрморт Косенкова та іншого невідомого виконавця (іл. 3.1.8), що навчались у Михайла Шапошникова на спеціальності «Художнє проєктування», демонструють поглиблене вивчення конструктивної побудови натурних об'єктів. Це завдання було спрямоване на досягнення цілісності композиції, чіткого визначення тонального й колористичного зв'язку предметів і світлоповітряного середовища. У навчальній роботі простежується грамотний розподіл світлотних і колористичних відношень, співзвучність теплих і холодних напівтонів, акцентування зорового і змістового центру композиції. Слід відзначити, що такі натюрморти вирізняються підсиленням формальних завдань, узагальненістю композиції,

декоративністю живописного трактування, що нагадує роботи постімпресіоністів [38, с. 91].

Згідно з аналізом збережених полотен, на другому курсі навчання студенти виконували натюрморт в інтер'єрі. У таких композиціях молоді митці повинні були поєднати натюрморт з інтер'єрним середовищем, чітко виявити композиційний і колористичний центр композиції. Такий натюрморт вирішується більш узагальнено, без детального опрацювання дрібних частин [38, с. 91].

За нашими спостереженнями, багато подібних натюрмортів було виконано в техніці темпері під керівництвом Бориса Косарева, постановки якого для студентів відзначалися тематичним навантаженням і театральністю. Інколи перед студентами ставили завдання знайти натюрмортні композиції в інтер'єрі інституту. Про це свідчать унікальні роботи Хохлова «Помаранчевий вазон» (іл. 3.1.9); (1953) і Горбунова «Натюрморт в інтер'єрі» (іл. 3.1.10). Як правило, джерело світла в подібних роботах розташоване збоку або позаду зображуваних предметів, що виявляє темні силуети предметів на світлому середовищі. Такий прийом називається контражуром, або «проти світла» [38, с. 91]. Під час виконання в контражурі молоді митці повинні були збагатити колір темних силуетів предметів, знайти красиві вишукані силуети форм.

Як було сказано, переважна кількість натюрмортів, виконаних під керівництвом Б. Косарева, була здійснена в техніці темпері. З особливостями клейових фарб його ознайомив учень І.Ю. Рєпіна Олександр Михайлович Любимов, який свого часу очолював Харківське художнє училище, де навчався Косарев. Ця техніка дозволяла використовувати сміливі кольорові контрасти, виконувати роботи за невелику кількість сеансів, працюючи «аля-прима» [118, с. 6]. Відомий харківський митець Володимир Кравець підкреслював, що Борис Васильович Косарев любив живопис доби Середньовіччя та Відродження. За словами В. Кравця, студенти на чолі з професором «терли темперу за рецептурою Рафаеля, Ван Дейка. Викладач



полюбляв темперу більше, аніж олійну техніку, вважаючи, що полотна, виконані темперою, зберігають неперевершену свіжість» [112].

Також під час виконання подібних робіт враховувалися закони світлотіні, які давали змогу студентові виявляти об'єм і пропорції предметів, перспективу в картинній площині [6, с. 161]. Композиційних і колористичних варіантів вирішень того самого натюрморту може бути велика кількість, що дозволяє розглядати навчальні постановки як творчий експеримент молодих художників. У процесі роботи над натюрмортною композицією необхідно визначати розташування композиційного центру, який виділяється масштабністю, тональною і колірною контрастністю, ритмом світлих і темних плям [38, с. 91]. Отже, виконуючи навчальні завдання, студенти мали змогу варіювати композиційні групи предметів для кращого вирішення, засвоювати особливості передачі пластики натури, урізноманітнювати процес технічними засобами, надаючи своїй роботі самотності.

«Помаранчевий вазон» художника Хохлова (іл. 3.1.9) характеризується відмінною тональною гармонією білих відтінків, збалансованими колористичними акцентами, що підкреслюють центр академічної постановки. Автор уміло зобразив драпірування, виявляючи орнамент у тінях і на зламі предметної площини. Контрастність освітлення з вікна надає інтенсивності кольору, підкреслює вишукані силуети листя рослини, вазону та інших елементів натюрморту. За задумом і якістю виконання роботи цей натюрморт наближений до завершеної станкової композиції, що було відзначено на методичній нараді вишу.

Натюрморт в інтер'єрі інституту художника Горбунова представлений у більш глибокому просторі. Вдало використовуючи закони лінійної перспективи, молодий митець створює затишну атмосферу навчального закладу, втілює відчуття повсякденності, відбиває особливості побуту того часу (іл. 3.1.10). Холодний відтінок світла з вікна збагачує колористичне вирішення твору. Полотно привертає увагу невибагливим природним розташуванням предметів. Це свідчить про те, що студенти самостійно

знаходили «випадкові» композиційні постановки в холі навчального закладу. Більшість розглянутих робіт виконані в темперній техніці, яка дозволяла досягти прозорості фарбових шарів, гармонійності переходів холодних і теплих відтінків під час передавання матеріальності й фактурності предметів.

Збереглося кілька дворівневих натюрмортних постановок, у яких простежуються схожі композиційні й колористичні принципи. На одній з них зображені керамічні вироби народного промислу на тлі світлих драпірувань. Талановитий автор натюрморту вдало виконав складне завдання збагачення кольоровими рефlekсами ахроматичних світлих мас тканини. Слід відзначити також впевнене світлотональне і колористичне вирішення загальних площин роботи. Яскравим акцентом полотна є квітковий орнамент (іл. 3.1.11). В іншій дворівневій постановці в ускладненій композиції простежується досконалість рисунку, грамотне перспективне зображення предметів у просторі. Ритм темних тінювих контрастів вдало відтіняє гіпсову розетку й округлий орнаментальний вазон (іл. 3.1.12).

Подібним узгодженням тональних і колористичних відношень характеризується полотно «Біле та жовте драпірування» (іл. 3.1.13) студентки театральної декоративної майстерні Харабориної. Натюрморт демонструє послідовне виконання складних навчальних завдань: конструктивну побудову дворівневої постановки, тональне й кольорове вирішення площин, визначення акценту композиції та розкриття теми. Ця постановка відзначається вишуканою кольоровою гамою, майстерним виконанням драпірувань і ретельним зображенням дрібних деталей. Уособленням морської тематики є мотуззя на передньому плані натюрморту. Цю деталь часто спостерігаємо в завданнях театральної декоративної майстерні Бориса Косарева. Він намагався урізноманітнити процес навчання, любив експериментувати з добром незвичних предметів в академічних постановках. Доведено, що в 1960-х роках Б. Косарев вводив інноваційні зміни в методику викладання живописних натюрмортів. Це підтверджують світлини натюрмортів з монографії мистецтвознавців Т.Павлової і В.Чечик

«Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото» [65, с. 82, 83, 140, 155], які нагадують збережені у фонді академії твори.

Особливістю другого року навчання було значне ускладнення завдань під час виконання академічних постановок, зокрема введення у простір декоративного натюрморту гіпсової голови. Виконання етюдів такого завдання розвивало у студентів здатність анатомічно правильно передавати форму гіпсової моделі. Короткочасні замальовки побудови предметів з виявленням силуету голови корисні для вивчення законів тональних співвідношень світлої моделі голови у зв'язку з кольоровим оточенням натюрмортного середовища [60, с. 10].

Обов'язковими завданнями навчального процесу ХХІІ та сучасної ХДАДМ є академічні постановки гіпсових фігур: Венери, Афродіти, античних масок, гіпсових орнаментів («розеток»). У роботі І. Іванова (іл. 3.1.14) можна помітити, що гіпсова модель трактувалася як панівна і контрастна частина композиції, утім підпорядкована загальному тону роботи. Постановка відзначається високим рівнем умінь і навичок: досконалістю композиційного рішення, вишуканістю холодно-бузкової гами. Натюрмортна постановка із зображенням гіпсових капітелей і драпірувань студента Крилова (іл. 3.1.15) вирішена монументально, конструктивно узагальнено, стримано за колоритом.

На старших курсах постановки відзначаються включенням у натюрморт складніших елементів або ж цілого ряду гіпсових моделей – архітектурних елементів й класичних скульптур. Подібне завдання «Натюрморт з гіпсовою вазою» (іл. 3.1.16) належить пензлю В. Лозового, у подальшому відомого художника-педагога й митця харківської школи. Застосування знань з навчальної академічної програми під час роботи над античним мотивом дозволило йому впевнено промодельювати форму драперій на задньому плані та досконало зобразити об'єм гіпсової вази, ускладненої зображенням на ній фігур античних героїв.

Велике значення в засвоєнні принципів навчального живопису мала пленерна практика, яку проводили влітку. Під пильним керівництвом викладачів ХХІІІ студенти навчалися зображувати тематичні натюрморти на природі. Основним завданням було виявлення зв'язку середовища з предметами натюрморту, достовірна передача кольору в умовах сонячного освітлення, цільне сприйняття композиції. Роботи, виконані під час практики, повинні були вирішувати проблеми ритму, гармонії в картинній площині натюрморту. Передача багатства колірних рефлексів сприяла емоційності живопису та домінувала над формальними завданнями натюрморту [51, с. 90].

Завершуючи аналіз натюрмортних постановок, слід розглянути «Натюрморт на пленері» студента В. Черенкова (іл. 3.1.17). Основою творчої композиції стали будівельні матеріали: цеберка з піском, дошки, терка та малярний пензель. На відміну від попередніх студентських робіт полотно відзначається ретельною проробкою цегляного тла та складністю у вирішенні загальних живописних завдань. Важливо підкреслити, що робота сповнена «пленерного настрою»: середовище і предмети просякнуті сонячними променями. Це доповнюють рефлекси, які сприяють передаванню об'єму, багатству кольорів у їхній складній взаємодії. Якість твору підсилює добір техніки темперного живопису, що дає змогу довго працювати над деталізацією кожного предмета в тематичній постановці.

Збережені навчальні натюрморти студентів ХХІІІ 1960 – 1970-х років демонструють теоретичні та практичні завдання під час навчання у вищому художньому закладі. Ретельне засвоєння принципів натюрмортного мистецтва допомагало вихованцям інституту набутти необхідних професійних умінь і навичок для опанування основних засад академічного навчального живопису.

Студенти графічних і дизайнерських відділень в 1960 – 1970-х роках мали набутти навичок художнього бачення предметного світу природи, людини, інтер'єру, предметів побуту, а також уміти критично

використовувати кращі традиції спадщини українського і світового живопису. Академічні роботи студентів Харківського художньо-промислового інституту 1960-х років графічних і промислових спеціалізацій збереглися в архіві сучасної кафедри живопису. Аналізуючи ці роботи, слід підкреслити, що дисципліну «Академічний живопис» викладали живописці (або викладачі, які закінчували ХДХІ) В. С. Ненадо, П. М. Супонін, Н. Б. Минко, О. О. Безруков, В. І. Чурсіна, Ю. М. Вінтаєв, Ротницький, що сприяло підвищенню рівня базових теоретичних і практичних знань студентів-графіків і студентів промислових напрямів. Керівництво ХХІІІ розробляло методичні рекомендації з урахуванням цих спеціалізацій, навчальні матеріали не поступалися кількістю годин та завдань. Усі поточні завдання виконувалися зокрема аквареллю, а також гуашевими фарбами. У практичному вирішенні на першому і другому курсах студенти-графіки вивчали натюрмортні постановки спочатку з трьома предметами однієї тональної гами або контрастної, пізніше завдання ускладнювалися за допомогою збільшення формату й поступово вводилися дворівневі постановки, у яких може бути змінений кут зору (наприклад, «верхній» кут).

Багато талановитих художників упродовж нетривалої педагогічної діяльності у ХХІІІ (1962–1981) виховав книжковий графік і живописець Володимир Свиридович Ненадо (1935–1981). Він закінчив ХДХІ і вчився у Г. Бондаренка і В. Мироненка. Живописні роботи його студентів різних років навчання відрізняються чітким рисунком і яскравою кольоровою гамою.

Збереглося кілька живописних робіт 1960-х років студентів напряму «Промислова графіка», зокрема твір 1966 року художника Дачі, який виконав натюрмортну постановку з габаритними предметами в інтер'єрному просторі (іл. 3.1.18). Завдання виконано з чітким виділенням центру, узагальненим трактуванням форм. На великому форматі аркуша (60x80) студент вправно розкрив характеристику освітлення, враховуючи вплив оточення на головний

предмет – блискучу фіолетово-кобальтову вазу. Такий предмет обраний не випадково, тому що габаритна ваза за своєю блискучою властивістю віддзеркалює всі навколишні кармінові та синьо-зелені кольори драпування. Важливим завданням у дворівневих постановках є композиційні й колористичні зв'язки. Розміщені побутові речі (стілець, тарілка, драперія) виконують функціональну і змістовну роль як у кольоровому, так і композиційному сенсі.

На відміну від попередньої академічної роботи, наступний натюрморт виконаний «на зближенні ахроматичних світлих предметів». Подібні завдання знаходження кольору, різноманітності рефлексів та їх співвідношення, побудови монохромного колориту ставили перед собою імпресіоністи й постімпресіоністи. Можна навести один із творів Сезанна «Натюрморт з глечиком для молока» (1906), який, як і навчальна робота, задуманий без колористичної домінанти. Під керівництвом викладача Ротницького художника Орлова у 1967 році виконала натюрмортну постановку гуашшю у незвичному форматі «квадрату» (70x70) (іл. 3.19). Такий формат є складним для знаходження композиційної рівноваги, хоча його любили використовувати імпресіоністи.

У натюрморті зображено три предмети однієї світлої гами, пов'язані між собою різкими графічними тіннями на складках матерії. Це ваза для квітів, порцелянова фруктовая ваза, яблуко і блідо-рожева драперія. Комбінуючи лесувальні і фактурні прийоми гуашевих фарб, студентка вміло передала тонкі тональні співвідношення нюансних білих, синьо-фіолетових, синьо-зелених та ніжно-червоних кольорів. Є вірогідність, що авторка надихалася натюрмортами Поля Сезанна. Про це свідчить поєднання графічних і живописних прийомів, конструктивне моделювання форми тощо.

Особливістю роботи над натюрмортом з частиною інтер'єру є те, що група предметів за своїми масштабами та живописно-просторовим рішенням стає складником простору. Такий натюрморт вирішується більш цілісно, без

детального опрацювання дрібних частин [36, с. 183]. Збереглися декілька академічних робіт 1970-х років навчання (іл. 3.21 – 3.23).

На особливу увагу заслуговують складні академічні натюрморти студентів театральнo-декораційної майстерні Бориса Косарева, зокрема «Натюрморт із гіпсових фігур» 1964 року, виконаний Тетяною Медвідь (іл. 3.23). Вона стала українською художницею театру, заслуженим діячем мистецтв України, членом НСХУ, викладала у ХХІІ (1970–1974). Від 1974 р. стала головним художником Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка [26].

### **3.2. Еволюція засобів художньої виразності і типологічних особливостей живописного портрета в мистецьких школах Харкова в 1950 – 1970-х рр.**

**3.2.1. Особливості образотворення в навчальному живописному портреті 1950 – 1970-х років (голова людини).** В образотворчому мистецтві портрет є не тільки зображенням зовнішніх особливостей індивіда, але й відтворенням особливого та унікального – образу особистості, її внутрішнього світу. У портреті через зовнішній вигляд моделі втілюється характер, життєвий досвід, тобто внутрішній світ конкретної реальної людини, яка існувала в минулому або сучасному житті. Портрет, як і кожне художнє висловлювання, реалізує себе через композиційну форму. Головна риса портрета – це схожість з відображеним об'єктом, з моделлю. Художник, зображуючи людину, підкреслює найхарактерніші риси її характеру, які допомагають створити неповторний образ. Художник вивчає зовнішні риси моделі та намагається досягнути духовну сутність людської індивідуальності. У портретному мистецтві також відбивається й особистість творця, його світогляд, життєвий досвід і мистецькі уподобання.

У різні епохи змінювався підхід до натури, характер і тип портрета, його живописно-пластичні прийоми. До мистецького арсеналу художніх засобів додавалось щось нове, що дозволяє простежити певні стилістичні напрями.

Варто відзначити, що саме в портреті харківської школи виразніше, ніж в інших жанрах художнього осередку, спостерігається усталеність закладених традицій, чіткіше відбивається зв'язок з попередніми мистецькими досягненнями в українському мистецтві.

Еволюція українського станкового портрета повоєнного часу простежується в творчості видатної мисткині Тетяни Яблонської. У відомій картині «Хліб» (1949) були поставлені як суто мистецькі, так й ідейно-змістові завдання. Цей твір став певним еталоном поетичного узагальнення теми праці, а окремі образи сприймалися як втілення жіночої краси, ідеал доби соцреалізму. У творчості Т. Яблонської можна побачити традиції народного декоративного живопису, шляхи пошуку філософської змістовності художнього образу, а також намагання посилити ритмічний і декоративний складники в станкових жанрових композиціях і портретах 1960-х років [8, с. 18]. Ліричні варіації роздумів про життя, його невблаганну плінність, одвічні моральні проблеми, немеркнучу красу людської праці відчуваються в її роботах «Юність» (1969), «Життя йде» (1971), «Вечір. Стара Флоренція» (1974) [8, с. 18]. Хоча всі твори мисткині базувались на ретельному збиранні матеріалу з природи, у її композиціях образи персонажів сприймаються як портрети-типи. У зображенні конкретної людини поєднувались її індивідуальні й «типові» риси. Це не просто портрет, а узагальнюючий образ, в якому через індивідуальне, властиве конкретній моделі передається загальне, закономірне, характерне для людей епохи. Мисткиня знаходила у своїх моделях неповторно-конкретні, тільки їм властиві пози, жести, вирази обличчя і за їх допомогою втілювала духовні якості особистості, її соціальну належність [28, с. 20 – 21].

Із середини 1950-х років у портретному жанрі намічаються суттєві зрушення в бік розширення типології портрета, поглиблення його ідейно-образного підґрунтя [123, с. 80]. Портретний живопис України цього періоду мав значні особливості залежно від соціально-політичних змін у суспільстві. Як вже було зазначено вище, в українському мистецтві післявоєнного



періоду дістав поширення портрет-тип. Це переважно образи людей праці – робітників, колгоспників. Таким образом присвятили свої полотна Д. Віраг «Стахановець» (1947) і «Декламаторка» (1949), І. Гуторов «Колгоспний конюх» (1949) і «Нафтовик» (1950), А. Коцка «Старий колгоспник» (1950) та ін. Поетичністю, прагненням досягти широкого узагальнення в зображенні народних образів відзначаються портрети В. Форостецького «Гуцулка» (1950), Й. Бокшая «Веселина» (1956), Г. Смольського «Наречена» (1957), М. Божія «Дівчина в синій хустці» (1955), М. Дерегуса «Молодиця» (1958), Г. Глюка «Колгоспниця з долини Тересви» (1955), «Жінки із села Сокориці» (1957), А. Коцки «Верховинка» (1956), «Наречена» (1960) та інші [123, с. 80]. У своєму прагненні більше розповісти про людину праці, її життя і сподівання українські митці в зазначений період починають звертатися до використання засобів портретного живопису в жанрових композиціях, що простежується в полотнах М. Кривенка «Червонословідські доярки» (1958–1960), В. Зарецького «Вибирання льону. Портрет ланкової П. Сироватко» (1960) та інших.

Шлях до виконання своїх завдань художники вбачали у творчому дерзанні, у наполегливому вивченні життя народу, його культурної і мистецької спадщини. Ця позиція простежується у сповненому внутрішньої сили й творчого натхнення «Автопортреті» відомого українського митця А. Ерделі (1950). Прагнення відтворити «інтелектуальну цінність» людини відчувається й у його полотнах «Груповий портрет закарпатських художників» (1951). «Портрет художниці Т. Н. Яблонської» (1953), «Заручені» («Молоді колгоспники», 1953). Етапним у творчості А. Ерделі став «Портрет артистки Закарпатського народного хору Клари Балог» (1951), у якому художник, розвиваючи кращі досягнення школи живопису Закарпаття, з великим натхненням оспівує неповторну красу молодості, осяяної радістю життя в рідному краї.

У післявоєнні роки в жанрі живописного портрета в Харкові активно працював художник і педагог Сергій Беседін. Чудовий рисувальник, автор

серії графічних портретів, у своїх кращих творах він досягає точного відтворення індивідуальних рис моделі. Композиція, характер малюнка й живописно-пластичної побудови в портретах С. Беседіна були зумовлені логікою творчого завдання митця. Такими, зокрема, є сповнені значущості та внутрішньої емоційності образи представників творчої інтелігенції, зокрема народного артиста СРСР І. О. Мар'яненка (1947), художника О. О. Кокеля (1955) [8, с. 78].

Тяжіння художників до поглибленого й всебічного відображення внутрішнього світу сучасника стало характерної рисою в розвитку портретного живопису Сергія Беседіна в післявоєнні роки. Численні зображення представників праці, учених, письменників, художників, артистів, у яких з великою майстерністю передані кращі риси «передової радянської людини», дають підстави вважати 1940-ві–1950-ті роки періодом певних досягнень у жанрі психологічного портрета. Це, зокрема, такі різні за манерою виконання твори, як «Портрет народного художника СРСР О. О. Шовкуненка» (1947), «Портрет Тетяни Яблонської», «Портрет письменника Петра Панча» (1952) та інші [8, с. 80]. Глибокою психологічною змістовністю і виразним малюнком вирізняються портрет художника М.С. Самокиша (1939) і колгоспниці (1949) роботи С. Беседіна. Та й в натюрморті він був досить вправним майстром (іл. 3.2.1.1 – 3.2.1.3).

Поглибити розуміння тенденцій розвитку портретного мистецтва в харківському художньому осередку допомагають кращі роботи студентів Харківського художньо-промислового інституту 1950 – 1970-х рр., виконані під керівництвом видатних художників і педагогів. У портретах простежується лаконічність вирішення, посилення уваги до найсуттєвішого – характеру моделі. Згідно з аналізом збережених творів, перед початком роботи фарбами молоді митці виконували рисунок вугіллям, крейдою (на темному ґрунті) або відразу олійною фарбою. У фондах академії зберігся рисунок, виконаний вугіллям на полотні, що становить завершений портрет літнього чоловіка (іл. 3.2.1.4). Рисунок вирізняється монументальністю,

упевненістю і досконалістю графічного опанування форм, завершеністю портретного образу. В історії мистецтв загальновідомі приклади, коли підготовчий рисунок під живопис ставав самостійним художнім твором [41, с. 23].

Деякі зі збережених творів були виконані під керівництвом українського художника Єфрема Павловича Світличного (1901–1976), який викладав у ХХІІІ з 1941 по 1963 рр. Він навчався рисунку в Олексія Кокеля (1880–1956), у творчих майстернях портретно-жанрового живопису в Семена Прохорова (1873–1948) та Митрофана Федорова (1870–1942). Єфрем Павлович був відомим майстром сюжетно-тематичної картини й портрета. Художник багато працював як графік. Найвідомішими є його літографії на шевченківську тематику, які неодноразово були представлені на всеукраїнських виставках. Серед головних завдань, які Єфрем Світличний ставив перед студентами першого року навчання, можна виділити такі: виявлення характерних рис моделі, знайдення вишуканого колориту, впевнене моделювання форм, що сприяло монументальності й декоративності портретних творів (іл. 3.2.1.5. – 3.2.1.6).

Програма другого курсу навчання в Харківському художньо-промисловому інституті передбачала виконання чоловічого або жіночого зображення в нескладному ракурсі з боковим освітленням. У фондах академії зберігається портрет, виконаний студентом Олександром Мартинцем (1932–2008), (іл. 3.2.1.7). Полотно характеризується поглибленим вивченням форм голови, гармонією тональних і колірних відношень. Легкий поворот портретованого додає живописному твору особливої жанровості. Стриманий колорит і досконалість рисунку, урівноваженість та психологізм образу демонструють особливості портретного класу педагога Є. Світличного. Талановитий учень Є. Світличного, Олександр Васильович Мартинець став професором, заслуженим діячем мистецтв України, багато років після свого навчання присвятив педагогічній діяльності в Харківському художньо-промисловому інституті (з 2001 – ХДАДМ).

В архівних фондах ХДАДМ зберігаються роботи ще деяких учнів Є. Світличного – Надії Минко (1941) (у подальшому викладача ХХІІІ) і Шаймардана Сарієва (1937–1988) (у подальшому відомого казахського живописця, графіка), що вчилися на спеціалізації «Станковий живопис» [103, с. 131]. Очевидно, вони навчалися в одній групі, про що свідчить рік виконання полотен (1961). Молоді митці виважено розраховували вплив бокового світла на різні локальні площини портретного зображення та їх співвідношення із середовищем (іл. 3.2.1.8). Гармонійність указаних творів відчувається не тільки в побудові основних світлотональних і колористичних співвідношень, а й у розробленні напівтонів, що досконало моделюють форму обличчя [102, с. 178]. Вдало відтворений поворот голови натурника в роботі Ш. Сарієва, певна незавершеність та етюдність твору посилюють художні якості портретного образу. Твори відзначаються сіро-сріблястим колоритом, що є характерною ознакою харківської художньої школи живопису 1950 – 1960-х рр.

До робіт Надії Минко і Шаймардана Сарієва наближений етюд літнього чоловіка, виконаний молодим митцем Сурковим (іл. 3.2.1.9). У короткочасному етюді живописцю вдалося виявити характерний силует зовнішності портретованого, що представлений на світлому тлі, максимально підкреслити конструктивні особливості форми голови. Легка й невимушена манера виконання портрета підсилює досить високий художній рівень збереженого твору.

Навчальна програма з академічного живопису в другому семестрі другого курсу передбачала виконання портрета з плечовим поясом. Доповнення портретного образу аксесуарами ускладнювало академічне завдання і сприяло розкриттю психологічної характеристики натури. Такими зразками є жіночі портрети Аркадія Демури (1937–?) та Євдокії Бондаренко (1925–1998). У їхніх навчальних постановках (іл. 3.2.1.11 – 3.2.1.12) вирішується образ літньої жінки в яскравій хустці. У ході роботи над етюдами студенти вдало вирішили тонкі й складні колористичні відношення.

З боку формального вирішення ці роботи наближені за змістом. Автори втілюють витончений образ жінки-трудівниці, що набув популярності в мистецтві 1960-х років. Втомлений погляд не зосереджується на глядачеві, жінка немов замріяна. Але Аркадій Демура обирає звучання більш холодного колориту, а Євдокія Бондаренко трактує портретні форми теплими охристими відтінками.

Наступна робота студента Віктора Щербіни (іл. 3.2.1.13) була виконана під керівництвом мистця-педагога Михайла Андрійовича Рибальченка (1909–1998), який закінчив ХДХІ у 1931 році, навчаючись у таких видатних харківських майстрів, як Микола Бурачек (1871–1942), Михайло Шаронов (1881–1957), Семен Прохоров (1873–1948), Олексій Кокель (1880–1956), Іван Северин (1881–1964) та Анатоль Петрицький (1895–1964). Автор жанрових картин і монументально-декоративних панно, творів на шевченківську тематику, М. Рибальченко викладав в Харківському художньому інституті з 1948 по 1951 рр. Більшість його творів були виконані у співавторстві з Олександром Павловичем Любимським (1907–1981) (іл. 3.2.1.14).

Жіночий портрет Віктора Щербіни, який навчався в майстерні портретно-жанрового живопису у Михайла Рибальченка, виділяється ретельністю трактування портретних форм, вишуканістю колористичних відношень. Тепле за тоном обличчя відтінене прохолодними рефlekсами середовища і силуетом темного волосся. Художник досяг багатогранної градації сріблясто-сірих тонів. Цьому колористичному рішенню сприяє добір вишуканих відтінків бордового одягу. Вдало знайдений силует голови жінки посилює ефектність композиції полотна, що допомагає глибше розкрити характер моделі. Митець намагається не тільки створити максимально схожий на модель образ, але й детально розкрити моральні якості та духовний світ жінки без ускладнення зображення будь-якими атрибутами, що вказували б на соціальну належність портретованої.

За якістю художнього вирішення до проаналізованих портретів можна додати зображення жінки у смугастій кофті (іл. 3.2.1.15). Обрис жіночої

фігури немов тане в м'якому «сфумато», створюючи пластичну єдність з нейтральним фоном. Головною особливістю твору є світлотіньовий контраст насичених колірних співвідношень. Постановка ускладнюється орнаментальністю портретних аксесуарів, що надає роботі більш декоративного звучання.

Прикладом ускладнення академічного завдання особливостями додаткового освітлення натури є чоловічий портрет невідомого автора (іл. 3.2.1.16). Він досить виразний у колірному вирішенні завдяки теплому штучному освітленню. Голова моделі сприймається як калейдоскоп яскравих помаранчево-червоних плям, натомість рефлексії з боку підборіддя та шиї трактовані зеленувато-синіми відтінками, узгодженими між собою. Це ілюструє характерну зміну завдань у другому півріччі, у якому ставилось завдання більш декоративного і колористичного втілення портретних форм. З одного боку, автор скульптурно моделює обличчя чоловіка, а з іншого – зберігає цілісність світлотонального і колористичного вирішення полотна.

Серед збережених творів виділяються короткочасні портретні етюди студента Михайла Козуліна (іл. 3.2.1.17). Незвичність зображення двох різних образів на одному форматі вперше зустрічається в фондах ХДАДМ. Здебільшого подібні етюди представляють зображення однієї особистості в різних ракурсах. Такі короткочасні завдання розвивали спостережливість молодих митців, навчали їх сприйняттю тонких колірних і тональних нюансів, передачі специфіки освітлення й навколишнього середовища в натурі. М. Козулін у своїй роботі вдало дібрав колір обличчя портретованих, погоджуючи його з тоном оточення та загальним колористичним вирішенням полотна.

Згідно з аналізом збережених творів, виконання портретних завдань було введено і в програму з літньої практики, що підвищувало рівень майстерності студентів у цьому жанрі мистецтва, розвивало їхню індивідуальну манеру живопису. Основна увага під час виконання пленерних етюдів була зосереджена на впливі колірних рефлексів на портретний образ.

Ще французький митець XIX ст., провідний майстер європейського романтизму Ежен Делакруа (1798–1863) зазначав, що, по суті, у живописі тіней немає взагалі, а є тільки рефлекси. Студенти під керівництвом досвідчених викладачів училися уникати темних брудних відтінків, тушування форми одноманітними відтінками кольору. Ці завдання сприяли посиленню прозорості живопису, яскравості колірних контрастних відношень, насиченому звучанню тепло-холодних рефлексів [102, с. 179].

Прикладом пленерного портрета є зображення дівчини в жовтій сукні невідомого автора (іл. 3.2.1.18). У роботі відчуваються теплі рефлекси сонячного освітлення, які так любили використовувати імпресіоністи. Виразність засмаглого обличчя дівчини автор полотна підкреслив темним силуетом крони дерева. Художнику також вдалося втілити індивідуальні риси молоді української дівчини. Засмаглий рум'янець, виразні брови, темне кучеряве волосся, легка замріяність образу нагадують портрети доби романтизму. Завдяки поєднанню фактурної манери письма й досконалого рисунка студентів вдалося втілити красу молодості.

Пленерністю відзначається жіночий образ, виконаний студентом Віктором Уманцем у 1971 р. (іл. 3.2.1.19). під керівництвом Аркадія Демури, якого відразу після закінчення інституту запросили викладати академічний живопис. У портреті простежуються характерні риси харківської художньої школи: світлоносність роботи, тонкі тональні й колористичні відношення. Вдало дібраний взаємозв'язок кольорів, рівновага між теплими і холодними відтінками, технічний складник загального вирішення полотна свідчать про досить високий фаховий рівень підготовки студентів у 1970-х рр. в ХХІІІ.

Контрастність пленерного освітлення, широка манера письма також підсилюють індивідуально-психологічну характеристику образу. Художник не тільки прагне передати зовнішню схожість із моделлю, але й намагається втілити образ жінки з народу в її глибинних духовних проявах, у ставленні до праці й життя. Подібні образи в 1950 – 1970-х рр. залишаються центральною темою портретних полотен. За часів соцреалізму українські художники-

станковісти прагнули віднайти в конкретних образах і явищах риси, що всебічно розкривали соціальні аспекти тогочасного життя. Такі роботи набули популярності після легендарного полотна Тетяни Яблонської «Хліб» (1949), яке стало прототипом образів жінок-трудівниць того періоду.

Як вже було зазначено вище, харківські митці встановлювали зв'язки з трудовими колективами підприємств. У станковому живописі харків'ян з'являється більше творів, присвячених робітникам, розширюється коло сюжетів, їх емоційний діапазон. В академічних портретах простежуються нові композиційні, ритмічні, колористичні та натюрмортні «знахідки», підказані особливостями індустріальної праці, у деяких з них акцентується ліричний настрій, декоративна виразність мотиву.

Наступні полотна демонструють нові тенденції розвитку школи в бік зближення станкового і монументально-декоративного мистецтва. Цим особливостям сприяла педагогічна і творча діяльність відомих харківських живописців Адольфа Константинопольського (1923–1993), Олександра Хмельницького (1924–1998), Йосипа Карася (1918–2000), Бориса Колесника (1927–1992), Петра Супоніна (1898–1990), Євгена Єгорова (1917–2005), Леоніда Чернова (1915–1990), Євгена Жердзицького (1928–2022), які плідно працювали не тільки в галузі станкового живопису, а їхні твори часом відзначались монументальним або графічним підходом.

Особливим композиційно-живописним рішенням полотна, певною монументалізацією образу виділяється чоловічий портрет, виконаний Трофімчуком (іл. 3.2.1.20). Чіткість конструктивної побудови голови, певний потяг до графічного трактування форм, умовність освітлення демонструють зміни в художньому методі втілення портретного зображення. Світлоносність рожевих і блакитних напівтонів середовища в поєднанні з теплими відтінками обличчя посилюють декоративне звучання твору.

У цьому контексті слід розглянути жіночий портрет, який також створено під впливом монументального живопису (іл. 3.2.1.21). Для виконання навчального завдання студент обрав полотно великого розміру



(70x100), що дозволило детальніше вивчити закономірності анатомічної побудови голови. Крім академічного завдання, митцеві вдалося віднайти художнє вирішення жіночого образу. Певна гротескність, виразність обличчя та підкреслено індивідуальні риси портретованої надають роботі модерністського звучання, а образу – неповторної психологічної напруженості. Лаконізм композиції, узагальненість форми силуету підсилюють монументальне звучання твору.

Згідно з архівними даними, з дисципліни «Академічний живопис» на першому курсі студенти Харківського художньо-промислового інституту виконували автопортрет. Робота студента спеціалізації «Інтер'єр і обладнання» Геннадія Гейця представляє самостійне домашнє завдання (іл. 3.2.1.22). В автопортреті митець використовує певні площинні деформації, які дозволяють загострити пластичні форми обличчя, підкреслити найхарактерніші риси зовнішнього вигляду моделі. Зображення спрощується й узагальнюється, немов розпадається на невеликі плями. За допомогою вдало дібраного освітлення виконавець майстерно відтворює співвідношення темних і світлих площин, що підсилює динаміку руху живописних форм на полотні.

Таким чином, у портретах студентів ХДХІ у 1950-і рр. і ХХІІІ 1960 – 1970-х років головними залишалися принципи реалістичного живопису, що стали традицією для мистецької школи Харкова. Під час роботи молоді митці виконували завдання, пов'язані з вивченням анатомії голови людини, визначенням композиційних, світлотіньових і колірно-тональних співвідношень натури. За програмою навчання портретні завдання поступово ускладнювались штучним освітленням, яке підсилювало ефект тональних і колористичних відношень. Деякі портрети виконувались в умовах пленеру, і в них простежується намагання засвоїти традиції імпресіоністичного живопису.

Під керівництвом педагогів Єфрема Світличного і Михайла Рибальченка у 1950 – 1960-х рр. були написані полотна, які відтворюють основні риси

харківської художньої школи: урівноваженість композиційного рішення, реалістичність рисунку, живописність трактування форми, сріблястість колористичного вирішення, індивідуально-психологічне відтворення образів. У роботах О. Мартинця, Н. Минко, Ш. Сарієва, А. Демури, Є. Бондаренко, М. Козуліна, В. Щербіни, В. Уманця, Г. Гейця, Суркова, Трофімчука простежується ретельне вивчення форм обличчя, формування художньо-узагальненого образу, виразне й цікаве композиційне вирішення, що ставить їхні навчальні роботи у ряд кращих портретів, виконаних студентами доби 1950 – 1970-х рр.

Слід зауважити, що більшість студентів Харківського художньо-промислового інституту мали попередню професійну художню освіту. Деякі з них закінчували Харківське художнє училище – один з визначних мистецьких закладів України середньої ланки з більш ніж столітньою історією. Викладачі училища з часу його заснування надавали фундаментальні знання в мистецькій галузі, зокрема з рисунку, живопису, пластичної анатомії, перспективи та ін.

У різний час навчальний заклад закінчили такі відомі митці, як В.Аверін, В.Бобрицький, І.Іванов, Б.Косарев, Б.Цибіс, Г.Цапок, П.Шигимага, навчалися лауреати Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка В. Гонтарів і В. Ковтун та ін. Основні складники художньої підготовки студентів у Харківському художньому училищі були спрямовані на реалістичне відображення природи, засвоєння технічних прийомів і творчих засобів мистецтва, що набули нового звучання завдяки різноманіттю його авторського розуміння.

Згідно з архівними даними, програма навчання в училищі відповідала методичним розробкам Харківського мистецького вишу. Так, вивчення живопису голови натурника проводилося на другому році підготовки майбутніх художників. Твори учнів 1970-х років збереглися в методичних фондах Харківського художнього училища і вводяться до наукового обігу

вперше. Слід зазначити, що полотна перебувають в дещо пошкодженому стані й потребують реставраційного втручання.

Найбільш виразними з колекції Харківського художнього училища можна назвати чоловічі образи, які демонструють традиції академічної харківської школи живопису. Портрет старого (іл. 3.2.1.23) виконаний у стриманому теплому колориті. Головною якістю роботи є змістовність відтворення психологічного стану людини похилого віку. Відчувається певна схожість образу з гіпсовим бюстом філософа Сократа, тобто автор, окрім індивідуальних рис моделі, втілює узагальнений тип мудрого старця. Незважаючи на відсутність деталізації, обмеженість технічних засобів виконання, пластична мова портрета виділяється зрілою художньою майстерністю. Гармонійно дібрані тонові партії чоловічого портрета невідомого автора, в якому зосереджено увагу глядача на основному – глибокому, утомленому погляді старого чоловіка (іл. 3.2.1.24). Корпусне ліплення форм голови на випуклих частинах обличчя додає динамічності сприйняттю живописного твору. Також виконавець ретельно підійшов до відтворення теплохолодності колористичних відношень, що не відволікає від локального сприйняття загальної форми голови.

За характером образно-живописної подачі до попереднього проаналізованого твору наближений портрет чоловіка в зимовому вбранні (іл. 3.2.1.25). Автор твору блискуче відтворив образ сильної роботящої людини. На противагу попередній роботі, яка сприймається як учнівсько-студійна, у цій простежується образне втілення «натурного об'єкта». Чоловік представлений у профіль на тлі білого полотна, що дає можливість авторові знайти виразний силует голови на безбарвному тлі. Можна стверджувати, що це робота не тільки майстерного живописця, а й цікавого графіка. Пастозні мазки на обличчі моделі поєднані з лесуванням на другорядних елементах постановки – одязі. Характерні деталі образу: насуплені брови, великий червоний ніс та засмагле обличчя – опосередковано нагадують найкращі

роботи художників-передвижників, що намагалися втілити в мистецтві красу простого селянського люду та його побуту.

Завдяки академічним принципам навчання студенти відходили від ілюзорності сприйняття форми, досягали анатомічну будову форм голови. Гармонія портретної композиції залежала від знайдення основних форм на картинній площині, чіткого чергування характерних ліній і силуетів, тобто ритмізації форм у єдину конструктивну основу. Ці завдання розвивали у студентів впевненість у відчутті пропорцій, правильну передачу світлотональних і колористичних відношень.

Завдання навчального процесу, які ставили перед учнями ХХУ в означений період, демонструє робота В. Чумакова (іл. 3.2.1.26). Автор талановито підійшов до переосмислення натури в цілому, грамотно і незвично розмістив фігуру в картинній площині, піднявши голову майже у верхній кут полотна. Відсутність різких контрастів, збалансованість композиційного та колористичного вирішення свідчать про свідому відмову від ілюзорності зображення, надання живопису матеріальної вагомості. Невимушений нахил голови додає легкої ліричної драматичності образу. Загострення у відтворенні індивідуальних рис особистості поряд з м'якою лінією в портретному мистецтві, певна гротескність – основні характеристики чоловічих образів, створених у 1970-х роках у Харківському художньому училищі [107, с. 34 – 36].

В усіх представлених роботах відчуваються настанови досвідчених митців, простежується шлях засвоєння традицій реалістичного мистецтва харківської художньої школи, продемонстровані можливості фахового розвитку в царині образотворчого мистецтва та індивідуальні уподобання учнів ХХУ. У задумі композицій, у вирішенні колориту, живописній техніці робіт синтезуються багатогранні явища української художньої культури того часу. Таким чином, протягом тривалого часу саме в академічному навчанні зберігаються і розвиваються історично сформовані традиції харківського

реалістичного живопису, які спираються на вивчення природи та її художньо-образну інтерпретацію.

Живописні портрети 1970-х рр. наділені рисами монументалізму, декоративним трактуванням форм і водночас вирізняються психологічним осмисленням портретного образу й особистою манерою виконання. Рухаючись в одному ідейному напрямі, студенти зуміли урізноманітнити формальне й тематичне спрямування, не відходячи від принципів академічного живопису, зберігаючи стилістичний знаменник реалізму. Портрети, що вводяться до наукового обігу вперше, є вагомим методичним і мистецьким надбанням української художньої культури 1950 – 1970-х рр.

**3.2.2. Академічні засади роботи над портретом-картиною у 1950 – 1970-х роках.** Особливостями другої групи збережених робіт є їхнє відтворення в змістовому й сюжетному взаємозв'язку з навколишнім світом речей, природою, інтер'єром та ін. Одним з усталених засобів підготовки до створення фігуративної картини як найбільш поширеного жанру живопису Харкова 1950 – 1970-х років є зображення поясного портрета. Рівень досягнень живописців того часу визначили полотна, пройняті глибокими роздумами про час і події, або такі картини, що в піднесеному романтичному забарвленні трактували героїчні сторінки історії, втілювали визначні людські характеристики [8, с. 17].

Портретні зображення збагачуються ускладненістю композиційної побудови, деталями інтер'єрного середовища, атрибутами праці, при цьому всі виражальні засоби підпорядковуються глибокому розкриттю внутрішнього світу людини, утіленню її життя та діяльності. В зображенні конкретної людини при мінімумі зовнішніх аксесуарів винятково живописно-пластичними засобами акцентується увага на психологічній змістовності, відтворенні певного настрою чи емоційного стану [8, с. 52].

Як зазначає дослідник портретного живопису Харкова Марина Пономаренко, особливістю портретів післявоєнних років є втілення

індивідуальності, ретельна передача особливостей зовнішності моделей. Поряд із цим зменшується популярність ліричного камерного портрета й автопортрета. Найпоширенішою формою творів цього періоду став поясний і поколінний портрет, у якому позування, жести рук були істотною характеристикою образу. Також портретам означеного періоду властива тенденція зображення моделей на пленері: фрагменти пейзажів й інтер'єрів, осяяні променями сонця, підтримували концепцію «безхмарного щастя» радянської епохи. З 1950-х років пленерність як характеристика простору полотна перетворюється в якість живописної техніки станкового портрета. У зв'язку з цим у портретних полотнах з'являється «широкий мазок» «аля-прима», артистизм виконання, технічна віртуозність і збільшення розмірів картини [70, с. 89].

Метод соціалістичного реалізму затверджував регламентовані форми художньої лексики станкового портрета в живописі, спираючись на реалістичні принципи зображення дійсності. Крім об'ємного моделювання форми в просторі, побудованому у співвідношенні зі світлоповітряною перспективою, знаходився в логічному підкоренні джерелу світла, колористична система портрета відповідала встановленим нормам. Предметний колір «мав передавати» тільки «натуральні характеристики моделі», що не допускало використання прийомів художніх систем, акцентуючи декоративне звучання яскравого кольору. Паралельно з наявними тенденціями харківський станковий портрет цього періоду представлений творами камерного характеру, у яких відсутні риси героїчного пафосу [70, с. 90].

Зміни у творчості харківських портретистів, продиктовані ідеологічними вимогами методу соціалістичного реалізму, відбулися, зокрема, в типології та іконографії портрета. Утвердження нового героя епохи сприяло актуалізації портрета-типу з тенденціями до зображення людей праці. Харківським станковим портретам доби т. зв. «розвинутого соціалізму» (згідно з радянською ідеологією) властиве тяжіння до монументалізації образів.

Найпоширенішими були погрудний, поясний і поколінний портрети, у яких активна роль відводилась жесту рук і ракурсу як основній змістовно-образній структурі в тогочасному портретному мистецтві.

В Україні загальноновизнаним був портрет «героя епохи», утім харківські митці здебільшого відходили від «фальшивого оптимізму», їхні портрети мали характер моделей, занурених у себе. Пластична мова в портретному мистецтві відповідала методу соцреалізму, художньо-стилістичним принципам реалістичного рисунку й живопису, закладеним на початку ХХ ст. художниками «репінського періоду», які склали основний контингент в освітній мистецькій сфері Харкова. Незважаючи на реорганізацію ХХІ в ХХІІІ, школа станкового живопису зберегла традиції, закладені ще на початку ХХ ст. Харківські митці відходили від пафосу епохи в царину камерного ліричного портрета. Особливістю живописного процесу було ретельне дотримання всіх етапів академічної послідовності роботи над тематичною картиною, де центральне місце відводилося підготовчим портретам-етюдам. У них поєднувалося лєсування і фактурні мазки, але переважало пастозне ліплення форм.

У Харківському художньо-промисловому інституті в досліджуваний період працював майстер портретного живопису, історичної і батальної картини Петро Іванович Котов (1889–1953). Загальновідомими є його полотна, присвячені індустріальній темі, зокрема «Кочегар» (1924), «Столяр першого розряду» (1950) тощо, а також «Портрет академіка Зелінського» (1947) (іл. 3.2.2.27). У післявоєнні роки (з 1947 до 1953) як вихованець академіка, майстра батального живопису М.Самокиша, був запрошений до штату викладачів ХДХІ. Художні засади творчості митця простежуються в роботах учнів батальної майстерні, у якій на старших курсах викладав Петро Котов [36, с. 37]. Безпосередній вплив його діяльності спостерігається на прикладі робіт студента четвертого курсу ХДХІ Володимира Васильовича Кузнецова (1924–1998) (у майбутньому заслуженого діяча мистецтв України). Талановитий художник до навчання в батальній майстерні

П. Котова вже здобув фахову підготовку в Московському (1940–1941) і Казанському (1945–1947) художніх училищах, де навчався у відомих викладачів Федора Федоровича Федоровського (1883–1955) і Петра Івановича Петровичевського (1874–1947). У Харківському художньому інституті (1948–1952 роки навчання) його вчителем був також Леонід Іванович Чернов (1915–1990) [9, с. 90]. Особливістю авторської манери письма В. Кузнецова можна назвати сюжетно-тематичну спрямованість під час виконання навчальних завдань, глибоку психологічну наповненість портретних образів (іл. 3.2.2.28. – 3.2.2.30).

Яскравим прикладом творчості молодого митця є полотно «Українка», що вперше вводиться до наукового обігу. У роботі В. Кузнецова втілюється образ художниці з кераміки. Ще на початку ХХ століття в Україні лише жінки прикрашали глиняний посуд орнаментами (іл. 3.2.2.28). При першому погляді на картину не звертаєш уваги, що перед нами навчальне завдання. Усі деталі зображення: фігура жінки, натюрмортний план, представлений у неглибокому просторі, узгоджені між собою. Можна відчувати зацікавленість митця етнографічною екзотикою вбрання, високохудожніми творами народного побуту. Обличчя жінки відзначається гармонійною красою і національним характером. За допомогою бокового освітлення художник вдало передав світлові й тіньові партії: гарний овал її засмаглого обличчя, вираз проникливих карих очей і засмучених вуст. Національний колорит роботи посилюється трактуванням вбрання жінки – білою вишиванкою з вишуканим орнаментом, яка є головним світлим акцентом твору. Поєднання теплих відтінків сорочки з нейтральним середовищем і темно-синіми та зеленими глечиками сповнюють образ особливою поетичністю.

Наступна робота Володимира Кузнецова «Портрет актора» (іл. 3.2.2.29), як і попередня, виконана на четвертому курсі навчання в Харківському державному художньому інституті. Студенти старших курсів вирішували завдання із зображення напівфігури людини в інтер'єрі у взаємозв'язку з предметами побуту та середовища. Певний офіціоз образу нагадує парадні



портрети доби соцреалізму. Треба зазначити, що в 1950 – 1970-ті роки було актуальним запрошувати відомих діячів культури, зокрема акторів театру, для позування в академічних класах Харківського художньо-промислового інституту. Це не просто навчальне завдання, а портрет-картина, у якому втілюється образ проникливої, глибокої особистості. Про це свідчить виразний поворот голови моделі, замріяний погляд вдалечінь. Молодому художнику вдається передати матеріальність парадного сюртука, який відтіняється невеликою плямою білої сорочки. Натхненність образу, його певна ідеалізованість споріднюють полотно з творами сентименталізму, але водночас відбивають засади розвитку українського портретного малярства післявоєнної доби.

Найбільш виразною з академічних робіт пензля В. Кузнецова, що зберігаються в методичному фонді ХДАДМ, є чоловічий портрет театрального актора (іл. 3.2.2.30) [39, с. 120]. Образ пихатого героя вдало переданий завдяки зухвалому погляду, масивному підборіддю, колір якого відтіняється світлими відтінками білого комірця та манірністю жесту рук з яскравими каблучками й паперами, недбало розкиданими на столі. Незважаючи на досить одноманітний, майже ахроматичний колорит, робота вирішується тонкими світлотональними нюансами. Саме сріблястість, вишуканість колірних сполучень є візитівкою харківської художньої школи 1950 – 1960-х років. Важливо підкреслити, що це полотно було обрано й представлено на методичній виставці в Москві 1954 року. Особливо приваблює втілений в роботі артистизм, який, мабуть, був притаманний портретованому. З іншого боку, у творі відчувається вільність живописного письма, що підкреслює творче кредо актора. У такому сенсі всі навчальні завдання, виконані В. Кузнецовим, сприймаються як завершені станкові твори досить високої художньої якості.

За стилістикою виконання і загальним вирішенням портретного образу до робіт В. Кузнецова наближені твори студентів живописного факультету, що виконувались під керівництвом Сергія Фотійовича Беседіна (1901–1996).

Сергій Фотійович зробив значний внесок в удосконалення методики і змісту підготовки та виховання творчих кадрів України, був ректором ХДХІ (1944–1948), удостоєний почесного звання заслуженого діяча мистецтв України (1970) [4, с. 104]. Художник надавав перевагу ґрунту білого кольору, який забезпечував майстрові можливість детального використання попереднього рисунку під живопис і прозорість через тонкі шари фарби, створював додаткові колористичні ефекти. Енергійний широкий мазок корпусного виконання в поєднанні з лесувальними шарами створює додатковий живописний ефект гри світла на фактурі поверхні полотна. Артистизм виконання є характерною рисою в його портретних полотнах [70, с. 92].

Роботи учнів Сергія Бесєдіна – Валентина Івановича Григор'єва (1935 – ?), у подальшому директора Кримського художнього училища ім. М. С. Самокиша, заслуженого художника АР Крим, та Ігоря Івановича Синєпольського (1938–?) демонструють принципи навчання в портретній майстерні С. Бесєдіна. Портретні композиції виконані художниками на четвертому курсі (1958/1959 н. р.). Згідно з архівними джерелами В. Григор'єв та І. Синєпольський навчалися на одному курсі [208; 211]. У роботі Ігоря Синєпольського (1938–?) відчувається внутрішня міць, високе психологічне напруження портретованого, що підкреслюється вдало переданим ракурсним зворотом горділиво піднятої голови, виразним трактуванням рис обличчя. Інтелігентний характер чоловіка відчувається не тільки через вишуканий костюм, строгу сорочку та краватку, але й завдяки втіленню його вольового погляду (іл. 3.2.2.31). Художник обрав низьку точку горизонту, чітке окреслення силуету, завдяки чому портретний образ сприймається монументально. Автор оминає різкі контрасти, його колірна палітра базується на використанні світло-кольорових нюансів.

Особливістю чоловічого образу, виконаного Валентином Григор'євим (1935–?), є більш динамічна композиція і детальне розроблення портретних форм (іл. 3.2.2.32). «Ключем» до розкриття наполегливого, аристократичного, витонченого, вольового характеру моделі є особливо

пильний, напружений погляд, зімкнуті губи, які свідчать про психологічну ємкість образу. Художник поєднує в динамічній тональній грі темно-коричневий одяг, світле сіро-блакитне тло, що відтіняють теплий колір освітленого обличчя героя. Роботи вихованців С. Бесєдіна І. Сінепольського та В. Григор'єва увійшли в методичний фонд художнього закладу серед найкращих та свідчать про досить високий рівень харківської портретної школи досліджуваного періоду.

«Аристократичних» портретів трапляється небагато, оскільки переважна кількість творів аналізованого періоду представляє образи робітничого класу. Тему індустріалізації художники вирішують завдяки пошуку нових композиційних, ритмічних, колористичних і предметних знахідок, які були підказані самим характером життя [8. с. 24]. На вимогу уряду українські митці встановлювали контакти з трудовими колективами великих підприємств і новобудов. Цьому сприяли заходи, запропоновані в 1950-х роках ректором Харківського художнього інституту Михайлом Шапошниковим. Завдяки йому були ухвалені рішення щодо встановлення зв'язку навчально-виховного процесу з практичними заняттями на базі Командного танкового училища, Училища льотчиків ім. С. Грицьова та інших харківських промислових підприємств (ХЕМЗ, ХТЗ, ХТГЗ) [52, с. 188]. Студенти інституту виконували портрети кращих працівників виробництва безпосередньо на їхньому робочому місці, про що свідчать збережені архівні роботи різних років. Серед них трапляються швидкі композиційні замальовки працівників, чоловічі й жіночі напівфігурні зображення і портрети на повний зріст.

Створюючи жіночі й чоловічі образи на заводах і фабриках Харкова, молоді художники вдосконалювали свою майстерність з академічного живопису й композиції, уміння втілювати психологічний стан портретованого за короткий проміжок часу. У цих творах поєднувались образотворчі засоби портрета-типу й портрета-картини. Певні іконографічні штампи у прославленні «людини-праці», розроблені за доби соцреалізму ще

в 1920-ті роки, продовжували впливати на специфіку розвитку портрета-типу й у післявоєнні роки. Еталоном цієї образотворчої галузі можна вважати роботи відомих українських митців Михайла Андрійовича Шаронова (1881–1957), Федора Григоровича Кричевського (1879–1947), Віктора Григоровича Пузиркова (1918–1999), Адольфа Марковича Константинопольського (1923–1993), Олександра Анатолійовича Хмельницького (1924–1998), Асхата Газизуліновича Сафаргаліна (1922–1975), Євгена Жердзицького (1928–2023), деякі з них були викладачами Харківського художнього інституту.

Високим художнім і професійним рівнем відрізняються портретні роботи Георгія Репіна (1934–?) і Тітова, виконані на першому курсі навчання в ХХІ під керівництвом Єфрема Павловича Світличного (1901–1976). Проникливий портрет молодої колгоспниці пензля Г. Репіна являє собою напівфігурне зображення, яке було характерне для академічних постановок, що виконували студенти ХХІ на старших курсах. Імовірно, творча практика дозволяла молодим митцям більш вільно добирати розмір зображення та його композицію. У творі Г. Репіна приваблює досконале втілення скромно одягнутої молодої дівчини в білій хустці, яка, мабуть, символізує цілеспрямованість і впевненість героїні – риси, якими художники наділяли подібні образи в той час (іл. 3.2.2.33). Композиція портрета є простою і невимушеною, стриманий сірий колорит полотна вдало узгоджується з відтінками барвистого одягу моделі.

Подібними рисами наділений також портрет майстра Харківського електромеханічного заводу (ХЕМЗ). Полотну властиве реалістичне виконання, досконале опанування форм та завершеність портретного образу (іл. 3.2.3.34). Саме ці риси характерні для портретного класу Є. Світличного. Студент «фрагментує» зображення, віддаючи перевагу великій постаті робітника порівняно з навколишнім заводським інтер'єром, що зосереджує увагу глядача на виразі обличчя героя та його мозолястих руках. Життєстверджуюча постать старого майстра досконало відтворює його життєвий шлях. Портретований написаний у момент перепочинку від тяжкої

праці, про що свідчить його спокійна і велична поза, позбавлена всякої експресії. Художник невимушено показує стару сиву людину у хвилину неквапливих глибоких роздумів. Таким чином, академічні роботи навіть першокурсників інституту сприймаються як закінчені станкові твори з глибоким психологічним навантаженням.

Про тривале співробітництво ХХІ й Харківського електромеханічного заводу свідчать натурні етюди 1960-х років, збережені у фондах харківського мистецького вишу. Образи молодих передовиків заводу представлені на великих за розміром полотнах, що дозволило учням «широко» й швидко передати характер портретованих. Молоді митці вирішували питання з визначення великих тонально-колірних відношень, композиційної гармонії живописного полотна, відтворення характеру героя та втілення індивідуальної манери живопису. Зображення збагачуються деталями обстановки, атрибутами праці, підпорядкованими загальному рішенню полотна, з чітким виділенням облич героїв, що сприяло глибшому розкриттю їхнього внутрішнього світу, повсякденного життя та діяльності [8, с. 52]. Таким чином, роботи набувають психологічної змістовності, святкового настрою, піднесеного емоційного стану.

Володимир Павлович Солдатов (1946–?) для відтворення образу працівника заводу використовує контрастне вирішення темного силуету голови на тлі світлого середовища, що дозволило художньо промоделювати характерні риси персонажа: «гострі» риси обличчя, м'язисті руки, робочий одяг (іл. 3.2.2.35).

У картині невідомого автора представлений молодий парубок. Хлопець зображений у контражурі, він стоїть обпершись на стільницю. Сонячні промені з вікна рефлексують на його одязі й обличчі (іл. 3.2.2.36). Обидві роботи демонструють високі фахові вміння студентів ХХІІІ. Портретну галерею також доповнює станкове полотно 1951 року невідомого автора, на якому зображений літній майстер ХЕМЗу (іл. 3.2.2.37). Ідейний зміст твору розкривається за допомогою виразної динамічної композиції, вишуканого

прохолодного колориту, майстерно введених елементів виробничого середовища. Літній чоловік зображений у момент праці, що вдало передано невимушеним зворотом фігури. Не відволікаючись від своєї роботи, майстер немов завмер на хвилину, виразно дивлячись вдалечінь. Зосереджене обличчя літньої людини неможливо уявити без окулярів. Художнику вдалося майстерно передати портретні риси героя: глибокі зморшки вже немолодого обличчя, сиві вуса, працьовиті руки. У трактуванні синьої робочої сорочки чоловіка відчуваються глибокі знання студента з пластичної анатомії. Митець вдало вирішує предметне середовище, відтіняючи портретний образ темними і світлими атрибутами праці. Робота виділяється етюдною безпосередністю, ефектністю фактурного розроблення форми, узгодженням кольорових сполучень у фігурі й навколишньому середовищі.

Під керівництвом Аркадія Івановича Демури (1937–?) створено поясний портрет жінки, яку зображено під час робочого процесу в цеху (іл. 3.2.2.38). Робітниця представлена зі спини, що потребувало від митця детального анатомічного опрацювання фігури. Натомість навколишнє середовище навмисно залишено без деталізації, трактується широкими декоративними плямами. Гармонійне поєднання синьо-зелених і вохристо-червоних кольорів посилює живописні якості твору. На перший погляд, портрети здаються простими замальовками з натури, настільки в них збережено відчуття свіжості живопису.

Інше полотно невідомого автора виконано на пленері (іл. 3.2.2.39). Жінка зображена під час відпочинку. Робоче світле вбрання робітниці відтіняється майстром чарівними сріблястими відтінками. Жіноча фігура гарно вписана у предметне середовище, деталі портретної композиції вносять у твір психологічну навантаженість, сприяють розкриттю повсякденного життя героїні. Портрет написаний із глибокою проникливістю. Зіставлення наближених сіро-блакитних, вохристо-рожевих кольорів, чергування неспішних лінійно-площинних ритмів зумовлюють відчуття спокою, внутрішньої рівноваги.

Особливою імпресіоністичною технікою виділяється робота Анатолія Івановича Сухорукіх (1935–2015), у майбутньому лауреата Золотої медалі Академії мистецтв України (2006), народного художника України (2009). З біографії художника відомо, що в 1960-му році він закінчив Кримське художнє училище ім. М. С. Самокиша, а в 1961 році вступив до харківського мистецького вищу, де його викладачами за фахом були відомі митці О.Хмельницький і А.Константинопольський. Саме в цей період Анатолій Сухорукіх створює численні зображення моряків і рибалок на тлі кримських пейзажів (84, с. 531). Портрет молодого моряка, збережений у фондах академії, свідчить про високу живописну майстерність талановитого художника (іл. 3.2.2.40). Робота нагадує кращі образи з полотен О.Хмельницького «Перемога» (1961), А.Константинопольського «Солдати» (1963). Але студент Анатолій Сухорукіх знайшов свою живописну мову. Це тремтлива техніка пуантилізму, за допомогою якої художник передає блакитно-зелену морську поверхню, що збагачується вкрапленнями яскравих, переважно помаранчевих, жовтих та фіолетових рефлексів. Гарно знайдена композиція полотна, невимушена поза портретованого додає роботі жанрового звучання. Студент створив глибокий образ людини, міцно пов'язаної з морем, закоханої у свою працю.

Портретні постановки студентів харківського мистецького вишу 1950 – 1970-х рр. свідчать про високий рівень освітнього процесу. Протягом усього терміну навчання вихованці виконували завдання, пов'язані з вивченням анатомії людського тіла, визначенням композиційної побудови, світлотіньових і колірно-тональних співвідношень. За планом навчання портретні постановки ускладнювались елементами побуту, які розкривали характер та образ портретованих. На старших курсах художнього інституту, як показав аналіз архівних робіт, значно збільшувався формат, що готувало молодих митців до створення тематичної фігуративної картини.

В академічних творах студентів простежується формування нових сюжетно-жанрових образотворчих засобів, поєднання декоративної та

реалістичної манери виконання. Портретні полотна, на яких здебільшого були представлені передові майстри харківських підприємств (ХЕМЗ, ХТЗ, ХТГЗ та ін.), відображають натхненність праці народу в післявоєнний час, спрямованої на відродження країни, здійснення індустріалізації в промисловості й сільському господарстві. Освоєння цих тем проходило як продовження і збагачення давно сформованих портретних форм. Але абсолютно новий, народжений самим життям зміст народного побуту зумовив якісний перехід від тематичності до жанровості, що передбачає наповнення портретних образів творчим і громадянським пафосом. Портретні твори, що вводяться до наукового обігу, є мистецьким надбанням українського живопису 1950 – 1970-х рр.

Звертаючись до академічних завдань із зображенням жіночої напівфігури, бачимо змістовні та ретельно дібрані елементи композиції, які є не тільки художнім, але й історичним відображенням часу. Такі натурні зображення, з одного боку, зумовлені завданнями навчального процесу в академічній школі, з іншого – демонструють етапи розвитку українського реалістичного живопису. Особливого розквіту в післявоєнний період набув жіночий портрет. Так, зберігся портрет літної жінки (іл. 3.2.2.41) виконаний невідомим автором у стриманому колориті. У її образі відчувається споглядабельність, щирість і духовна наповненість. Фігура жінки сприймається лаконічно в картинній площині, позбавлена дрібних деталей. Використання «класичного трикутника» в рішенні композиції підводить глядача до акценту – голови. Модель замріяно дивиться перед собою, її голова не звернута до глядача й художника, що вкупі з іншими характеристиками надає натурній постановці картинного звучання. Темно-синя хустинка на голові підкреслює виразний профіль моделі. Перед нами портрет людини, що вже багато пережила за свій вік, про що свідчать великі втомлені руки, які є другим акцентом роботи. Виконавець майстерно відтворює динаміку руху живописних плям, доповнюючи загальні відношення декоративними кобальтово-смарагдовими елементами, якими оздоблена драперія, яка з



одного боку огортає фігуру. Деякої життєвості сцені додає невеликий керамічний ужитковий посуд, що часто вводиться в академічні композиції означеного періоду.

За характером композиційно-живописної подачі до попередньої роботи наближений портрет жінки з книгою (іл. 3.2.2.42). У роботі відчувається ретельне вивчення натури, потяг виконавця до об'єктивного відображення особистості, художня інтерпретація відсувається на другий план. Важливим компонентом портрета є вдале вирішення світла, що контрастно підкреслює оптимістичний лад твору. Цьому сприяє вишукано підібрана гармонія яскравих червоних і глибоких смарагдових відтінків.

Навчальні роботи відкривають цікаві сторінки методики й розвитку навчання харківської мистецької школи. Доцільно розглянути роботу студента 1970-х років, а зараз художника монументально-декоративного мистецтва Грицюка Володимира Борисовича [105, с. 18 – 19], який навчався в ХХІІІ, працював у Харкові, а в кінці 1980-х переїхав до США. Навчальна робота датована 1974 роком (іл. 3.2.2.43), На ній зображена миловидна жінка. Полотну притаманні риси монументальності. Композиція невимушена, динамічна, позначена розсудливою логікою просторового ритму. Ритміка великого світла осягає всю роботу в цілому. Відсутні різкі контрасти, усе підпорядковано нюансам сріблястих відтінків. Світла фігура розташована на темному насиченому тлі. Фарби на картині чисті, мазок лягає на полотно темпераментно і легко, живопис мажорний і піднесений. Основними складниками рішення жіночного образу, які додають психологічної змістовності, є невеликий зворот голови, загадкова усмішка, вишуканість обрисів рук. Пензель упевнено ліпить форму: бліде охристо-рожеве обличчя, тендітні руки.

Схожою за виконанням і подачею є наступне полотно (іл. 3.2.2.44), що також перебуває під впливом монументально-декоративного трактування. У живописі виявляються характерні риси харківської художньої школи: індивідуально-психологічне відтворення образу, реалістичність живопису й

рисунок. У роботі представлена молода жінка зі зворушливо замріяним нахилом голови. Світлі, ясні кольори, покладені великими локальними плямами, певна графічність твору демонструє індивідуальну манеру виконавця. Вирішуючи програмне завдання, живописець ефектно варіює колір, робить потрібні колористичні й тональні акценти. Широка синя смужка на одязі підсилює декоративність роботи. Художник трактує кольором лише основні елементи композиції, залишаючи на їх зламі колір ґрунту, який збагачує різнофактурність зображення.

Виявлення індивідуальних рис особистості дає узагальнений жіночий образ, підсилений творчою уявою художника. У задумі композицій, колориту, у живописній техніці робіт синтезуються багатогранні і складні портретні характеристики, які становлять основу художнього образу академічного твору. Аналіз збережених академічних робіт студентів Харківського художньо-промислового інституту допомагає реконструювати особливості педагогічного процесу в 1960 – 1970-х рр. У дослідженні виявлено, що за програмою другого і третього курсу навчання на різних спеціалізаціях вихованці вивчали засоби живописного вирішення напівфігури людини в інтер'єрі (або в обмеженому просторі).

У фондах академії збереглися напівфігурні жіночі зображення В. Северіна, В. Тронзи, Ахвердян та ін. (іл. 3.2.2.45 – 3.2.2.47). Композиційне вирішення станкових полотен, ретельність виявлення силуету, вишуканість тональних і колористичних відношень свідчать про високий фаховий рівень студентів [104, с. 29 – 34]. У роботі В. Северіна (нині викладач ХДАДМ) відчувається атмосфера парадності й офіціозу, натомість портрет Тронзи відзначається особливим ліризмом і романтизмом. Вишуканістю пластичної побудови фігури виділяється портрет пензля Ахвердян (іл. 3.2.2.47). Автор філігранно моделює очі й губи миловидної дівчини, які приваблюють глядача своїм глибокими кольорами, а темно-каштановий колір волосся підкреслює світлу шкіру молодої моделі.

Подібні риси простежуються в напівфігурному жіночому портреті невідомого автора, виконаному в 1977 році (реставрація 2021) (іл. 3.2.2.48). Постать максимально наближена до глядача, що дозволяє митцю зосередити увагу на психологічному розкритті образу портретованої. Лагідний погляд карих очей і ледь помітна приязна усмішка відбивають духовну врівноваженість і доброзичливість дівчини. Утіленню цього характеру сприяє збалансованість ніжно-рожевого кольору обличчя, що відтіняється зелено-синіми кольорами в одязі моделі. У реалістичному, навіть ілюстративному напрямі вирішена робота студента Пономарьова (іл. 3.2.2.49). Чіткість конструктивної побудови фігури молодої дівчини, монументальні принципи виконання демонструють зміни в художньому методі втілення портретних зображень.

У 1970-х роках набули поширення образи працівників, виконані в специфічному типологічному контексті. Такі портрети тяжіють до монументально-узагальненого трактування форм. Жіночий портрет невідомого художника (іл. 3.2.2.50) відзначається узагальненістю й умовністю зображення моделі. Ці засоби відтворюють деяку аскетичність образу робітниці похилого віку. У роботі простежуються нові тенденції зближення станкових та монументальних засобів образотворення в навчальному живописі означеного періоду.

До окремої групи портретів віднесено роботи невідомих авторів з наближеними стилістичними особливостями (іл. 3.2.2.50. – 3.2.2.53). Ці постановки виконані в техніці лесування, відзначаються тональною гармонією відтінків, прозорістю фарбових шарів, за допомогою яких передається матеріальність зображених форм. Можна зробити припущення, що портрети виконані під керівництвом Бориса Васильовича Косарева (1897–1994). З 1950-х до 1970-х років у ХДХІ, а потім у ХХІІ існувала школа темперного живопису, яку заснував цей видатний український митець. Одночасно з традиційними, передбаченими програмними завданнями, з метою активізації навчального процесу педагог-новатор ставив

короткострокові завдання: «портрет товариша», «перший сніг за вікном», які часто доповнював орнаментикою, гіпсовими фігурами.

Цікавою інтерпретацією архетипу сучасної жінки є полотна невідомих студентів, виконані під керівництвом майстра портретного жанру Сергія Фотійовича Бесєдіна (1901–1996) (іл. 3.2.2.54. – 3.2.2.55). Збереглися дві роботи однієї постановки. У них представлене ускладнення академічного завдання: портрет доповнюється декоративними елементами середовища. Копії фресок епохи італійського ренесансу, які виконували студенти для опанування складної класичної техніки монументального живопису, стали унікальним доповненням навчальної постановки. Автори нібито простежують зміни репрезентації жінки в мистецтві з плином часу.

Декоративні роботи студентів другого курсу 1960-х років належать студентам живописного факультету В. Черенкову і В. Шилову (іл. 3.2.2.56. – 3.2.2.57). Авторам вдалося не тільки виконати академічні завдання, але й віднайти авторське художнє вирішення жіночих образів. Використання фактурних кольорових площин свідчить про інноваційні пошуки харківських митців в означений період. У темперній роботі В. Черенкова головний акцент зроблено на колірному багатстві портретної композиції, що досягається за допомогою максимального виявлення барвистого звучання кольору одягу моделі й побутових речей (орнаменту на килимі, глечика).

У роботі В. Шилова постать дівчини відтіняється яскраво-жовтим тлом, що допомагає художнику досягти колористичного звучання полотна. Умбристий і жовтий колір середовища не лише створює виразний живописний ефект, але й підкреслює ліричність і «сонячність» жіночого характеру. Світлі, ясні кольори, покладені великими локальними плямами, певна графічність, майже відсутнє тонове розроблення характеризують не лише індивідуальну живописну манеру автора, але й стилістичні вподобання митців того часу.

Прикладом таких академічних настанов є робота В. Чауса, у майбутньому Заслуженого діяча мистецтв України, професора кафедри

станкового живопису ХДАДМ (іл. 3.2.2.60). Ще студентом інституту він проявив себе як талановитий портретист. На темперному полотні Віктора Чауса зображена жіноча постать на тлі грецького бюста Афродіти. Художник намагається певним чином зробити з натурної постановки портретно-жанрову композицію, створюючи певний діалог між двома жіночими образами – грецькою богинею краси і сповненою природної чарівності живою моделлю. Полотно витримане в холодній гамі з контрастними брунатними акцентами на жіночій постаті.

У проаналізованих роботах чітко виявляється прагнення митців до широкого охоплення дійсності, значного узагальнення, активного відгуку на головні запити сучасності. Портретні твори пройняті глибокими роздумами про час і події, здебільшого просякнуті піднесеним романтичним забарвленням [8, с. 17].

**3.2.3. Композиційні й колористичні особливості портретних зображень на весь зріст у харківському мистецькому виші 1950 – 1970-х років.** У методичному фонді Харківської державної академії дизайну і мистецтв збереглися полотна, виконані талановитими молодими митцями на старших курсах навчання. Рішення тематичних постановок з двома фігурами та елементами натюрморту й інтер'єру стають підсумком вивчення дисципліни «Академічний живопис» в Харківському художньо-промисловому інституті того часу [36, с. 143 – 144].

Уже на третьому курсі було передбачено виконання натурних постановок з одягненими та оголеними фігурами, під час роботи над якими молоді митці продовжували вивчати пластику й анатомічну будову людського тіла. Протягом курсу студенти навчалися виділяти характерні особливості моделі, що було важливим для виконання сюжетно-тематичних і портретно-жанрових композицій. Під час виконання цих завдань особливу увагу приділяли об'ємно-просторовому рішення твору, переконливій передачі впливу повітряного середовища на колірну характеристику форм.

Поряд з цим студенти навчалися організовувати кольорову гармонію в цілому, підпорядковуючи окремі колірні відношення загальному колориту. Під час виконання етюдів півфігури або фігури людини видатні педагоги інституту (Б. Косарев, М. Шапошников, С. Бесєдін, П. Супонін, Н. Минко та ін.) перш за все, згідно з архівними даними, ставили такі композиційні завдання: передати рух натури, силуетну виразність постановки та її пластичний задум [36, с. 138].

Велика кількість збережених творів виконані під керівництвом професора, заслуженого діяча мистецтв УРСР Леоніда Чернова (іл. 3.2.3.63 – 3.2.3.65, 3.2.3.70). Л. Чернов був видатним харківським портретистом і пейзажистом, загальновідомі його твори – «Мати» (1948), «Приазов'я» (1955), «Вечірня пісня» (1957), «Тихий вечір» (1960), «Мрії» (1961), «Харківський вечір» (1977), «Портрет О. Щеглова» (1984) (іл. 3.2.3.66–3.2.3.68). Особливостями творчого стилю художника можна назвати надзвичайно тонке та складне емоційне трактування образів, багатство колориту. У найкращих роботах Леоніда Чернова вишукана точність рисунку, напружена ритміка ліній не перетворювалась на «дріб'язковий педантизм» завдяки «легким звучним фарб» [36, с. 68]. Імпресіоністичні вподобання Леоніда Чернова простежуються і в роботах його учнів М. Огурної та Лежнікова (іл. 3.2.3.63 – 3.2.3.64). Впевнений рисунок і композиційна рівновага поєднуються в цих роботах з колористичним багатством, «поетичною мерехтливістю» кольорових плям.

Викладачі інституту намагалися тематично збагатити навчальні завдання. Так, збереглася цікава робота Сібаєва – портрет дівчини у червоному кімоно, виконаний у мажорно «піднесеному» колориті (іл. 3.2.3.69). Різнобарвне квіткове тло доповнює образ східної красуні. Про специфіку завдань, що ставились перед молодими митцями означених років, свідчить портрет лікарки пензля Кузнєцова (іл. 3.2.3.70). Ця робота була виконана, згідно з архівними даними, під керівництвом професора Євгена Жердзицького, який відразу після закінчення інституту був запрошений на

викладацьку діяльність. Портрет лікарки перегукується із загальновідомими живописними картинами післявоєнних років Асхата Сафаргаліна «Медсестри», Михайла Божія «Медсестра».

Портретну галерею доповнюють полотна «Жіноча постать у рожевому светрі» (іл. 3.2.3.71), «Жіноча постать у чорному» (іл. 3.2.3.72), «Жіноча постать» (іл. 3.2.3.73), у яких розкриваються образи молодих харків'янок 1960-х років. Їхні постаті елегантні, пози невимушені. Автори втілили індивідуальні риси молодих дівчат, їхній характер, особливості статури та тогочасну моду. Застосування різних живописних технік і прийомів свідчить про розширення діапазону творчих можливостей студентів на старших курсах, їхній вільний підхід до стилізації натурного матеріалу.

Як можна стверджувати, переходячи до наступної навчальної роботи, студенти п'ятого курсу виконували фігуру людини на повний зріст в інтер'єрі (іл. 3.2.3.74). Особливу увагу молодий художник Колесніченко приділив композиційному рішенню – знайденню динамічного силуету фігури чоловіка в приміщенні автомобільно-механічного цеху. Живопис автора впевнений і темпераментний, він вміло використовує яскраві ефектні поєднання теплих і прохолодних кольорів. Безперечно, завдяки авторській спостережливості студенти ХХІІ 1960 – 1970-х рр. найповніше відтворювали характерне внутрішнє життя, пульсування того особистісно-неповторного нерва, який і визначає своєрідність портретованих. Герої виступають як типові представники робітничого класу, їхні образи наповнюються ознаками професійної належності, рисами усталених побутових звичок [8, с. 68]. Коло портретованих – механіки, колгоспники, майстри по дереву, працівниці промисловості, моряки.

Значна кількість збережених портретів, як і натюрмортів, була виконана під керівництвом видатного харківського художника-авангардиста, професора кафедри живопису і театраль-но-декораційного мистецтва Бориса Васильовича Косарева (1897–1994). Як вже було зазначено вище, у 1950 році художник переїхав зі Львова до Харкова в ХДХІ на посаду професора

живопису та композиції [65, с. 264]. Збережені портрети його учнів належать періоду реорганізації інституту, яка відбулась у 1963 році. Саме тоді митець почав викладати на новоствореній кафедрі інтер'єру і обладнання. Маючи педагогічний талант і великий досвід, глибокі знання й ерудицію, Б.Косарев активно включився в розбудову нової спеціальності та підготовку художників нового профілю.

Творча діяльність майстра мала відлуння в його інноваційних, а інколи й експериментальних методиках викладання. «Усі дисципліни: живопис, композиція, проєктування, робота в матеріалі, технологія живопису – Б. Косарев викладав творчо, цікаво, з урахуванням специфіки спеціальностей майбутніх фахівців. Найкращим матеріалом для живопису, який найбільше відповідав дисципліні «Академічний живопис», Б.Косарев вважав темперу, головним чином, казеїново-олійну. Тому створену ним майстерню називають школою темперного живопису» [126, с. 3 – 18]. Важливо, що темперний живопис дозволяв застосовувати різноманітні прийоми, включаючи техніку письма по сирому, багатошаровий живопис, живопис роздільними мазками [36, с. 93].

На особливу увагу заслуговує викладання Б. Косаревим живопису студентам таких спеціальностей, як «Театрально-декораційне мистецтво», «Монументально-декоративний розпис», «Інтер'єр та обладнання». Викладач наполягав на тому, що студенти під час виконання як аудиторних, так і домашніх робіт повинні використовувати теоретичні засади кольорознавства і колористики, композиції та технології темперного живопису. Одночасно з передбаченими програмними завданнями на вивчення живої моделі Б.Косарев на всіх курсах, від першого до п'ятого, ставив складні натюрморти, які студенти повинні були виконувати поряд з основними портретними завданнями. Постановки живої моделі часто доповнювались натюрмортами. Останні у свою чергу ускладнювались включенням гіпсових масок, голів і статуй на повний зріст.



Кожне завдання мало чітко визначені позиції, які нерідко становили цілий комплекс: досягнення кольорової єдності постановки, вирішеної в контрастних, насичених тонах; досягнення максимальної насиченості кольорів при збереженні їхнього кольорового багатства; досягнення кольорового багатства композицій, вирішених в ахроматичних або монохроматичних тонах; досягнення кольорового багатства при обмеженій палітрі фарб; відтворення кольору освітлення; відтворення фактур матеріалів, з яких складається постановка; досягнення композиційної цілісності і єдності постановки при великій кількості її елементів і деталей; відтворення простору і планів постановки; уміння зображати орнаментальні мотиви [43, с. 14].

Виконання академічних довготривалих постановок проходило в декілька етапів: підготовчий малюнок вугіллям; підмальовок акварельними або темперними фарбами в кольорах постановки або в кольорах, що доповнювали основну колористичну домінанту. Про це свідчать збережені у фондах незакінчені твори, на яких можна чітко простежити всі етапи створення навчальних завдань.

Часом розквіту школи темперного живопису в інституті слід вважати 1950-ті – початок 1960-х років, коли були створені найбільш цікаві роботи. На методичних виставках з живопису студентів художніх вишів 1960-х років роботи майстерні Б.Косарева одержали високу оцінку. Художник передавав молодим митцям свої знання з технології матеріалів, які він отримав під час навчання в Харківській художньо-ремісничий майстерні декоративного живопису в Ладіслава Тракала і Харківському художньому училищі в Олексія Кокеля. Таким чином, Борис Васильович Косарев створив авторські рецепти створення ґрунтів і деяких видів фарб. Треба зазначити, що цими розробками цікавився Ленінградський завод художніх фарб, звідки до художника приїжджали технологи для ознайомлення з його напрацюваннями [43, с. 16].

Прикладом найкращих тематичних костюмованих постановок, які дають уявлення про школу темперного живопису Бориса Косарева, є роботи студентів театрального та живописного факультетів 1960-х років Марата Парахненка «Оратор» (іл. 3.2.3.75) і Миколи Хахіна «Стрілець» (іл. 3.2.3.76). Наприклад, фігура оратора з піднятою догори рукою нагадує першу промову цензора Римської республіки Катона. Судячи із зачіски, тоги й римських сандалів героя, маски лева під ногами – це відтворення образу вільного громадянина Риму. Таким чином, навчальна постановка перетворювалась на портретно-жанрову композицію.

У творі Хахіна «Стрілець» фігура героя теж представлена на повний зріст. Автор майстерно прописує обладунки стрільця: велику сокиру, масивні чоботи й форму одягу персонажа. Ця постановка була збагачена штучним теплим освітленням, тому жовті партії контрастують із синіми відтінками тінювих частин полотна.

Яскравим прикладом тематичної постановки на воєнну тематику є темперне полотно студента театрально-декораційного відділення Володимира Борисовича Грицюка (1943–?) (нині художника монументально-декоративного мистецтва), що вперше вводиться до наукового обігу (іл. 3.2.3.78]. За стриманістю і ретельним доббором образотворчих засобів робота наслідує романтичні тенденції українського реалістичного живопису ХІХ ст. Художник обрав вертикальний формат для зображення двох солдатів: молодого, що сидить з рушницею, та героя похилого віку. Вирази облич вражають внутрішньою силою, що свідчить про їхній тяжкий життєвий шлях. Лаконізм композиції і монохромність фарб підводять глядача до осмислення серйозної теми війни. Автор використовує площинне опрацювання форм, гіперболізує довжину рук і деякі деталі обличчя героїв. Ці прийоми притаманні живопису «суворого стилю» 1960-х років. Таким чином, переконлива передача психологічного образу героїв, емоційна напруга творів перетворює навчальні завдання на жанровий груповий портрет.

З урахуванням специфіки різних напрямів підготовки у виші професор Б.Косарев обирав цікаві і змістовні тематичні постановки, які збагачували світогляд студентів будь-якої спеціалізації. Так, згідно з аналізом збережених творів, для постановок станкової спеціалізації Б.Косарев установлював штучне освітлення, що збагачувало їх додатковими колористичними контрастами. Задля ускладнення завдань він також доповнював середовище орнаментальними тканинами й килимами. Для студентів монументального відділення художник-педагог Б.Косарев обирав більш монохромні композиції, зменшуючи кількість декоративних елементів.

Як вже було зазначено вище, Борис Васильович Косарев великого значення надавав основі під живопис: емульсійні ґрунти виготовляли в майстерні під його керівництвом. У станковій композиції «Снігуронька», що належить пензлю Олександра Павловича Мамонтова (1928–?), простежується кольоровий підмальовок ґрунту (іл. 3.2.3.79). Часто, відповідно до завдань постановки, студенти застосовували кольорові ґрунти двох типів: основної колористичної гами роботи або протилежних за спектром кольорів, які доповнювали загальний колорит твору [127, с. 15 – 19].

Робота «Снігуронька» тяжіє до ілюстрації, вражає «казковістю» і жанровістю. Опрацювання такого театралізовано-декоративного завдання з ускладненим освітленням природи надихало студентів на пошуки своєрідного колориту. Художнику О.Мамонтову вдалося відтворити внутрішній і зовнішній діалог між героями завдяки ретельному добору образотворчих засобів: красивому рішенню силуетів і ритмів, вишуканому сріблястому колориту. Композиційна будова твору базується на класичній схемі «трикутника», врівноважена на картинній площині та зосереджена на дівочій постаті. Різкі тіньові партії теплого вечірнього освітлення підкреслюють тендітність світлої фігури Снігуроньки, додають композиції лірично-казкового настрою. За допомогою особливостей техніки темперного живопису О.Мамонтов філігранно опрацював блискучу тканину костюма

чоловіка тонкими відтінками золотавої вохри та збагатив колористичне рішення яскравими акцентами блакитних фарб.

Костюмовані театральні постановки широко представлені в методичному архіві ХДАДМ. Композиція «Скоморохи» збереглася в декількох варіантах (іл. 3.2.3.80 – 3.2.3.83). Постановка вирізняється специфікою освітлення. Здається, що персонажі перебувають на театральній сцені, читаючи свої діалоги під яскравими променями прожекторів, які підкреслюють їхній комічно-драматичний образ.

Композиційній цілісності полотен сприяє виразне розташування фігур. Колорит робіт надзвичайно багатий на світлотіні та рефлекси. Просторовість вечірнього світла концентрується на головному – обличчях і фігурах натурників. Більшою художньою виразністю, порівняно з попередньою картиною, характеризується робота невідомого автора, у якій детальніше опрацьовуються індивідуальні риси героїв, вдало підкреслені декоративними елементами барвистих костюмів, які збагачують глибину сприйняття образів (іл. 3.2.3.84). Натомість полотно студентки Т. Павлової має незавершений вигляд, у ньому деталі не підкорені загальному вирішенню композиції.

Гротескністю та гумористичністю наділена костюмована постановка «Блазні», яка теж була виконана під керівництвом Б. Косарева (іл. 3.2.3.85). Зображення пишної жінки, що глузує з тендітного хлопця в образі півня, сприймається завершеним жанровим твором. Акцентом колористичного рішення є трактування жовто-червоних костюмів персонажів, що контрастують із зелено-синім середовищем. Віртуозне поєднання різноманітних ритмічних плям і додаткових кольорів посилює декоративний складник твору. Саме тому значна кількість представлених студентських робіт майстерні професора Б.Косарева отримувала високу оцінку на підсумкових виставках, зокрема на конкурсі живопису серед художніх вишів, що проходив в Академії мистецтв СРСР, до якого входила й Україна, у 1954 році.

Авторська методика Б. Косарева щодо урізноманітнення процесу навчання простежується не лише в особливостях використання темперної техніки, але й у тому, що майстер із захопленням ставився до змістового навантаження академічних завдань. Важливо підкреслити, що Борис Косарев знаходив індивідуальний підхід до кожного учня, «виховуючи яскраве, не схоже одне на одного творче обличчя художника» [118, с. 65]. Про митця згадував його відомий учень Віктор Сидоренко: «Діяльність Косарева була надзвичайно різноманітною, тож широта його мислення вражала» [83, с. 85].

Окрім костюмованих композицій, студенти виконували роботи з оголеною натурою задля більш ретельного вивчення анатомії і пластики людського тіла. Прикладом таких завдань є серія збережених робіт 1960 – 1970-х років (іл. 3.2.3.86 – 3.2.3.90). У наступних полотнах із зображенням оголеного торса можна побачити ускладнення академічних завдань драпуванням (іл. 3.2.3.88 – 3.2.3.90). Відкриває серію полотен з вивченням оголеної фігури робота студента Перцева 1960-х років, який зобразив жіночу модель зі спини (іл. 3.2.3.91). Особлива увага у творі приділена пластиці тіла, характеристиці фігури моделі та завершеності етюду. Художник гармонійно поєднав колір вохристо-рожевого тіла із синьо-блакитним тлом.

Схожим за подачею є наступне полотно студента четвертого курсу Зайцева, який навчався у відомого живописця Сергія Беседіна (іл. 3.2.3.93). Професор С. Беседін був знаним майстром рисунку, тому він вимагав досконалого рисунку перед початком живопису, здебільшого наполягаючи на чималій кількості ракурсних замальовок для кращого вибору композиційного рішення постановки. У роботі Зайцева представлена чоловіча фігура зі спини в положенні сидячи в темному середовищі. У ній можна простежити ретельний підготовчий рисунок, що став основою вивчення анатомічної будови фігури в складному ракурсі.

Швидкі начерки на тривалі роки стали частиною творчої і педагогічної практики С. Беседіна. Художник сам виконував начерки різними матеріалами: вугіллям, олівцем, сангіною, кульковою ручкою тощо. Відомо, що художник

починав роботу над портретом з ретельної побудови рисунка вугіллям на полотні. Тому педагог С.Бесєдін навчав своїх студентів саме такого методу.

Одним із програмних завдань того часу були постановки з оголеною натурою в інтер'єрі майстерні. Збереглась цікава робота художника І.Юденка, виконана на четвертому курсі. Він зобразив молодого чоловіка спортивної статури зі спини на тлі монументальної гіпсової голови Зевса (іл. 3.2.3.91). Автор вдало відтворив рух фігури, втілив внутрішнє напруження персонажа. Це змістове навантаження вибудовується завдяки масштабному контрасту масивної голови Зевса і фігури атлета.

Деякі зі збережених творів були виконані під керівництвом ще одного видатного митця і педагога Харкова Бориса Колесника. Наприклад, робота В.Козуба, що вчився на факультеті інтер'єру і обладнання, датована 1977 роком (іл. 3.2.3.95). У цій постановці представлений художньо-узагальнений образ української радянської жінки. Робота привертає увагу посиленням декоративним розробленням середовища. Оголена жіноча постать вирішена вишуканим світлим силуетом на темному фоні. В основі кольорового рішення контрастність теплих відтінків фігури та червоно-фіолетових кольорів тла.

Постановки оголеної фігури на весь зріст виконували з метою вивчити особливості впливу додаткового кольору на модель залежно від оточення, антуражу, насамперед тла. До світлого чи темного силуету оголеної моделі добирали тло з драпувань доповнювального стосовно фігури кольору. Важливо розглянути такі однофігурні постановки, виконані тогочасними студентами на старших курсах. Робота студента живописного факультету Є. Попєнова, датована 1963 роком, була виконана під керівництвом професора С. Бєсєдіна та доцента Л. Чернова (іл. 3.2.3.96). Молодий митець зміг віднайти гармонію кольорів ніжних вохристих відтінків оголеного тіла і рожевого тла. Автор підкреслює ніжність і тендітність дівчини, особливо виразно вирішує її сором'язливий жест та романтичний нахил обличчя, втілюючи жіночність і природну красу портретованої.

Автором оголеної чоловічої постановки «Фехтувальник» був студент В. Кравець (у майбутньому відомий український художник театру, графік, архітектор, професор, доктор архітектури, заслужений архітектор України) (іл. 3.2.3.99). Ця робота виконана темперою, що свідчить про керівництво Б. Косарева. Чоловіча постать у русі з рапірою є доволі поширеною темою постановок того часу. Фігури атлетів і спортсменів почали з'являтися в українському мистецтві до і після тематичної всесоюзної виставки «Фізкультура і спорт в образотворчому мистецтві українських художників» у 1970-х роках [57]. Темпера робота вирішена на тональних і колористичних нюансах. Побудова ритмічних зв'язків фігури й середовища надає полотну легкості і динамічної напруги. Віртуозне поєднання різноманітних за силуетом плям додаткових за спектром відтінків посилює декоративний складник твору [100, с. 27 – 28].

Отже, протягом усього терміну навчання вихованці виконували завдання, пов'язані з вивченням анатомії людського тіла, визначенням композиційної побудови, світлотіньових і колірно-тональних співвідношень. Аналіз збережених двофігурних полотен студентів В.Грицюка, О.Мамонтова, Т.Павлової та ін., які навчались у професора Б.Косарева, свідчить про новаторський підхід до академічних постановок. Портретні композиції вирізняються тематичним задумом, жанровою різноманітністю, театралізованістю.

**3.3. Пленерна практика в харківському мистецькому виші (1950 – 1970 роки).** Найбільш виразного відтворення природи й архітектури можна досягти в безпосередньому доступі до об'єктів зображення. Тому значна кількість художників ще в ХІХ ст. вийшли з майстерень і почали досліджувати природу. Майстри пленерного живопису – імпресіоністи В.Тернер, К.Моне, К.Пісарро, А.Сіслей та інші піднесли жанр пейзажу на високій щабель.

Найвищі досягнення пейзажного мистецтва Харківщини останньої чверті XIX – початку XX століття пов'язані з творчістю С. Васильківського, П. Левченка, М. Ткаченка, М. Беркоса, які є основоположниками харківської пейзажної школи. Цим художникам притаманне тонке лірико-поетичне сприйняття рідної природи, інтерес до української історії, археології, етнографії, фольклору. Важливим стимулом для розквіту пейзажу означеного періоду стало осмислення національної самобутності як підґрунтя відродження українського мистецтва. За ступенем вільного трактування складних живописних вражень від натури, можливістю необмеженого збагачення колористичної палітри новими співзвуччями цей жанр приваблював художників набагато більше, ніж історична чи побутова картина, портрет чи натюрморт, набувши з часом епохального значення в історії українського мистецтва [108, с. 13].

Також українські пейзажисти XX століття С. Васильківський, П. Левченко, Г. Світлицький, В. Орловський, мандруючи Харківською, Полтавською та Сумською областями, створювали натурні пейзажі із сільськими та міськими краєвидами. Таким чином в історії українського мистецтва була започаткована харківська школа пейзажу, а краєвиди Харкова зацікавили митців інших регіонів, що мало вплив на харківських митців-педагогів й опосередковано на пейзажні твори талановитих студентів харківського мистецького вишу 1950 – 1970-х років.

У післявоєнний період значно розширилися горизонти українського пейзажного живопису, змінилися критерії художньої цінності пейзажного твору. У цей час посилюються ідеї необхідності безпосереднього спілкування митця з природою, вивчення художниками натурних мотивів. Усе більше набирає обертів звернення українських митців до традицій лірико-поетичного напрямку, що став головною моделлю українського пейзажу з часів набуття ним національної специфіки при всій множинності і несхожості індивідуальних манер і розмаїтті регіональних художніх шкіл [120, с. 81]. У пейзажах означеного періоду панувало відчуття повноти життя, радості



майбутнього [121, с. 88]. У 1950 – 1970-ті роки «пейзаж настрою» не тільки ставав панівним у творчій практиці багатьох українських пейзажистів, а й посідав все більш помітне місце в багатогранній творчості митців, які більше займалися іншими жанрами [121, с. 88].

Розвиток пейзажного мистецтва зазнав деяких змін унаслідок включення пейзажних мотивів в станкові композиції, які на той час були найбільш поширеними через ідеологічні настанови влади. Завдяки залученню пейзажу до сюжетного й портретного малярства зберігалась плернерна практика й у програмах художніх навчальних закладів України. Працюючи з природи, художники мали змогу вільніше розвивати засоби образотворення, які часом відходили від панівного на той час напряму соцреалізму.

Слід зазначити, що плернерна традиція в станковому живописі Харкова завжди була живою [121, с. 104]. Художники шукали під час виконання пейзажних етюдів більш мобільних засобів творчості. Звідси захоплення плернером, етюдністю. Безпосередній етюд на природі усвідомлювався багатьма пейзажистами як кінцева мета творчості, утілення краси краєвиду певної місцевості [121, с. 101].

Необхідно окреслити основні особливості харківської пейзажної школи для розуміння напрямів розвитку жанру в досліджуваний період. З імпресіонізмом, у якому світло і повітря набувають важливого самостійного значення, пов'язана творчість Петра Левченка (1859–1917). Петро Олексійович майстерно передавав тонкий настрій стану природи. Серед основних рис у його роботах потрібно відзначити ретельність детального оброблення переднього плану, особливості колориту з переважанням брунатних, червоних і жовтих кольорів, особливо у вечірніх мотивах. Від стриманої тональної гами в ранніх творах пізніше художник переходить «до зіставлення яскравих, часто контрастних кольорів, широко використовує гру кольорових рефлексів», що є проявом стилістики імпресіонізму. Утім, слід звернути увагу на здобутки митця в галузі кольорознавства, на його особливий колорит, на тонкі нюанси зеленого, чого не було у його

харківських колег і взагалі було рідкісною рисою в колористиці тогочасних російських і українських пейзажистів [121, с. 39].

Ще одним видатним представником харківської пейзажної школи був Михайло Андрійович Беркос (1861–1919). У численних картинах-етюдах майстра відчуваються найточніші співвідношення між світлом і колірним вирішенням у відтворенні «пишного розквіту природних сил». М. Беркос постійно експериментував з технікою олійного живопису. Здебільшого його роботи написані дрібним, мерехтливим мазком з щільним накладанням фарб як на передньому, так і на дальньому планах. Окремі мазки, що мають в основному вертикальний і діагональний характер, художник пом'якшує удалині, передаючи глибину простору в пейзажному мотиві. Заради ліричного настрою в пейзажі майстер використовує особливий характер передачі небесного простору, що дозволяє відчути рельєф місцевості, колірну красу будівель, полів, квітів, від якої сам перебував у захваті. Особливу увагу художник приділяв перехідним станам – пробудженню природи навесні, наприклад періоду цвітіння [121, с. 42].

У пейзажах яскравого представника харківської пейзажної школи Сергія Васильківського відчуваються пошуки витворення пластичного образу Слобожанщини, «живописного імені» краю. С. Васильківського називають художником небес та степу, їхнім поетом і співцем. На його живопис уплинула майстерність «колоризованих» небес, суті кольоросвіту, «життя» та «настрою» хмар відомого пейзажиста Вільяма Тернера.

Замикаючи зазвичай композицію на низькій точці обрію, саме небо стає у Васильківського своєрідним камертоном загального емоційного настрою. Степові ландшафти, що є численними у творчій спадщині художника, сприймаються «затишними» й «обжитими». Можна сказати, що ця естетика «відкритого вікна» була привнесена в український пейзаж з європейської пейзажної традиції. Їй притаманні чітка конструктивність пейзажу, майже кінематографічний прийом зображення: на першому плані великі маси поглиблюють відчуття панорамності й глибокої просторовості.

Горизонтальний панорамний краєвид у художника завжди має багато історичного, етнографічного, народнопісенного підґрунтя. Пейзажі митця дуже часто «населені» постатями селян, козаків, жінок, дітей [107, с. 58]. Слід зазначити, що в Харківському художньому музеї збереглось понад тисячу етюдів С. Васильківського.

За «полістилізмом» творчості, її різноманітністю та національним спрямуванням близьким до С. Васильківського був Михайло Ткаченко. Попри іншу образно-стилістичну манеру творчості схожою тенденцією є подібна зацікавленість українським побутом, інтерес до народного орнаменту. Живописними пошуками Михайла Ткаченка стає своєрідне поєднання відкриттів пленеризму з пластичними основами модерну.

Пейзажі П. Левченка, М. Беркоса, С. Васильківського, М. Ткаченка широко представлені в Харківському художньому музеї, що дозволяло студентам вивчати їх і копіювати. Листівки, каталоги робіт харківських майстрів були популярні у 1950–1970-х роках. Таким чином, пейзажна традиція харківської художньої школи продовжувала свій розвиток. Невід’ємним складником навчального процесу фахової освіти в харківському художньому виші була літня практика, під час якої молоді митці працювали над пейзажем в умовах пленеру. У колекції Харківської державної академії дизайну і мистецтв збереглися пейзажні етюди 1950 – 1970-х років, а також нариси й замальовки, які виконували студенти під час практики в стінах інституту і на пленері. Деякі з робіт являють собою швидкі начерки, у яких студенти намагалися передати особливості сонячного освітлення, інші – закінчені твори, у яких простежується довготривале вивчення побудови архітектурних і природних мотивів.

У ході роботи на пленері студенти набували навичок передавати тонкі особливості стану природи, швидко сприймати тональні й колористичні відношення. В етюдах молоді митці під керівництвом визначних художників Харкова вчилися втілювати красу побаченого мотиву за допомогою

свідомого добору виразних зображувальних засобів, знаходити авторське рішення художнього образу.

Згідно з аналізом збережених творів основним підсумковим завданням літньої практики було виконання «пейзажу-картини». Воно виконувалось на основі зібраного підготовчого матеріалу за порадою педагога і здебільшого являло собою ландшафтний мотив з декількома перспективними планами. Робота над картиною проходила поетапно: на основі обраного етюдів виконувався ескіз, потім підготовчий детальний малюнок на полотні і безпосередньо багатосеансний живопис. Тобто етапи роботи над пейзажним твором повністю повторювали процес роботи над академічними постановками й фігуративними композиціями.

Виявлено, що деякі збережені пейзажі виконані під керівництвом професора кафедри живопису, заслуженого діяча мистецтв України Сергія Фотійовича Бесєдіна. Зберігач традицій реалістичного живопису вважав, що під час виконання пленерного етюдів головне – це «вміння знайти точний колірний акорд» [53, с. 205] або інший композиційний елемент, направлений на розкриття змісту натурного мотиву. Кращим пейзажем, що був створений під керівництвом майстра, можна вважати «Парковий етюд», виконаний у гроті Фетіди в Софіївському парку м. Умань. Національний дендрологічний парк «Софіївка» – визначна пам'ятка світового садово-паркового мистецтва, побудована в 1796 – 1800-х роках. Парк був створений на майже порожній місцевості, розчленованій річкою Кам'янкою, балками та ярами, які підходили до гранітного підложжя. У процесі завершення побудови парку на окремих його ділянках були висаджені місцеві та екзотичні дерево-чагарникові та екзотичні рослини, після цього він був прикрашений архітектурними спорудами та репліками античних скульптур.

«Парковий етюд» привертає увагу оригінальним композиційним рішенням – високою лінією горизонту, що дозволило художнику передати красу давніх архітектурних елементів паркового комплексу (іл. 3.3.1). Динамічний ритм звивистого струменя, кам'яної кладки, невеликих містків

веде погляд глядачів в глибину елегантного пейзажного мотиву. Ліричності етюдів надає кольорове вирішення полотна – ніжність відтінків зелені, теплі кольори вузьких стежок, «сріблястість» архітектурних форм [127, с. 15 – 19].

Під час дослідження виявлено, що велика кількість архівних робіт присвячена різним локаціям Софіївського дендропарку, у якому в 1957 році проводилась літня практика зі студентами першого і другого курсів театральньо-декораційного факультету під керівництвом видатного українського художника Бориса Васильовича Косарева.

Б. Косарев завжди тонко реагував на дихання часу, запити глядача. Митець створював неповторне оформлення вистав, яке завжди схвально оцінювали глядачі [118, с. 16]. Художник ніколи не повторювався в композиційних і колористичних вирішеннях. Важко знайти в Б. Косарева оформлення вистави, яке хоча б віддалено нагадувало попереднє. Кожна нова п'єса відзначалась своєрідним баченням художника, до кожної нової вистави Борис Васильович підходив творчо [118, с. 22].

Слід відзначити, що професор долучав своїх студентів до оформлення театральних вистав. Вони працювали над ескізами декорацій разом з учителем. Виявлено, що молоді митці З. Винник, М. Ривін, Л. Писаренко, Г. Нестеровська, які на той час ще були студентами харківського вишу, виконали декорації в техніці акварелі на сірому картоні. Б. Косарев вимагав, щоб усі предмети бутафорії органічно вписувались у декорацію. Ці натюрмортні і пейзажні твори поєднувались в єдиний барвистий ансамбль сценографії.

Борис Васильович Косарев вражав своїх учнів щирістю і простотою поводження, величезною ерудицією. Він завжди ставився до них щиро, по-товариському. Охоче дозволяв користуватися своєю величезною бібліотекою, багатою колекцією іконографічного і фотоматеріалу. За свідченнями учнів видатного митця, він міг годинами розповідати про особливості архітектурних стилів, про життя і творчість художників [118, с.

64]. «Треба писати нариси не про конкретних людей, а про час», – казав він. [118, с. 65].

Пейзажні роботи, як й академічні, студенти майстерні Б.Косарева виконували в техніці темпер. У пейзажному творі невідомого автора представлено вид на центральний вхід до Софіївського парку. Головним композиційним акцентом роботи виступають дві башти споруди, їх велич підкреслюють невеликі за розміром довгі в'їзні ворота з хвірткою (іл. 3.3.2). Обміркована заниженість лінії горизонту, різномасштабність архітектурних форм наближають станкову роботу до театральної декорації. Етюд поділений на кілька перспективних планів. На першому плані молодий митець залишає колір темного ґрунту чи підмалювку. На другому – «куліси» тендітного зелено-вохристого гілля верб підводять погляд глядача до яскраво-жовтих брам Софіївського парку. У цій композиції простежуються принципи оформлення театральних постановок.

Досить високою художньою якістю відзначається етюд «Рожевий павільйон». Ця архітектурна пам'ятка розташована на Античному острові і є візитівкою Софіївського парку. Пленерна робота належить пензлю Шилова, який на час виконання роботи вчився на другому курсі (1957) (іл. 3.3.3). У зображенні архітектури простежується навмисне збільшення нижньої частини павільйону й масштабне зменшення його верхівки, що підкреслює монументальність історичної споруди. Автор ніби відтворив театральну сцену, на якій архітектурні елементи сприймаються в дещо романтично-епічному русі. Вдало дібраний колорит, побудований на жовто-багряних плямах, втілює «пряний подих прийдешньої осені». Треба зазначити, що студенти проходили літню практику у вересні, коли природа набувала більшого колористичного різнобарв'я.

Зберігся схожий за мотивом «Парковий пейзаж» (іл. 3.3.4) Валентини Харибориної (випуск 1958–1959 рр.), що теж був виконаний на одній з локацій Софіївського дендропарку. Було виявлено, що на етюді представлена архітектурна пам'ятка «Китайська альтанка». Зараз споруда потребує

суттєвої реконструкції, тому збережені етюдні твори, окрім художнього значення, мають історичну значущість. У 1950-х роках альтанка мала вигляд не стільки китайського національного стилю, скільки нагадувала архітектуру українських дерев'яних церков Заходу України. В етюді вражає прискіпливе опрацювання кожної дрібної деталі архітектурної пам'ятки. В. Хариборіній вдалося втілити ефект розмаїття колористичних рефлексів, які мерехтять на стрісі різьбленої альтанки. Авторка розмежовує світлі й темні плями, моделюючи форму, але не полишає цілності архітектурного мотиву.

Слід зазначити, що всі три розглянуті етюди – це довготривалі закінчені картини великого формату, що мають спільні риси: теплий світлий колорит, стриманість кольорової гами, театральність композиції. Завдяки техніці темпері молодим митцям вдалось уникнути темних фарб, живопис сприймається прозорим, немов акварельним.

У збережених темперних роботах трапляються ландшафтні планові пейзажі з арочними системами, колонами, анімалістичними скульптурами. У серії замських пейзажів невідомі автори не просто відтворюють фрагменти краєвидів Софіївського парку, вони створюють цільну закінчену пейзажну композицію, стилізуючи натурний матеріал (іл. 3.3.5 – 3.3.6). У роботах чітко простежується розмірковане використання перспективи, плановості, вирішення локальних відношень, гармонійність колірних сполучень.

Схожий панорамний мотив виконаний студентом другого курсу Скрибцовим теж в темперній техніці (іл. 3.3.7). Чітке розмежування пейзажних планів, узагальнена живописна трактовка форм надає пейзажу особливої закінченості й виразності. Вільний рух архітектурних елементів, ритмічно узгоджених з напрямом плям трави і стежок, підсилює монументально-декоративний лад полотна. Техніка темперного живопису з її лесувальними можливостями допомогла авторові передати тонкі нюанси кольорових поєднань. Ця майже забута техніка, яка поєднує технічні можливості акварельного й олійного живопису, дозволила художнику пом'якшити контраст між тінювими і світлими місцями етюду, вписати

архітектурні форми в природний ландшафт. Поєднання прозорого підмалювка з пастозними фактурними мазками посилює реалістичність пейзажного мотиву, цілісність і співзвуччя світлових та тіньових партій полотна.

Літня практика студентів ХХІІІ проходила і на Заході України, який і сьогодні приваблює художників красою краєвидів та збереженими пам'ятками дерев'яної та монументальної архітектури. Про це свідчать численні впізнавані пам'ятки архітектури України в роботах 1953, 1955 – 1957-го й 1961-го років. На них здебільшого представлені види Львова та його передмістя. Збереглися унікальні етюдні замальовки інтер'єру та подвір'їв храмів, які під впливом часу вже не раз реставрували майстри монументального живопису. Місто Львів є перлиною багатовікової української культури. Незважаючи на всі заборони й ідеологічні догми, інтелігенція зі східних і центральних регіонів приїздила в більш «вільний» Львів, щоб надихнутися атмосферою українських автентичних пам'яток мистецтва.

Галерею полотен, присвячених Львову, відкриває чудовий барокальний образ, окраса міста – Церква Пресвятої Євхаристії, яка була закладена в 1749-му році за проєктом інженера й архітектора Яна де Вітте (в минулому костел Божого тіла римо-католицького монастиря ордену домініканців) (вид збоку) (іл. 3.3.8). Студент майстерно дібрав локальні кольори блідо-бежевих і блакитно-фіолетових відтінків текстури стін, які відтворюють образ стародавнього храму на полотні. Атмосфера світлої «благодаті» втілена в палітрі блакитного неба, яке підсилене тіньовими партіями архітектурних споруд.

Мандруючи з етюдниками вуличками Львова, студенти скоріше за все нерідко зупинялися, щоб зробити швидкі замальовки на вільну тему. Таким, зокрема, є зображення входу в католицький храм пензля Миколи Кужелева (1961) (іл. 3.3.9). У короткочасному етюді відчувається певна графічність, прозорість і впевненість живописного трактування. Насичені помаранчеві та



червоні барви доповнюють зеленувато-блакитні рефлекси. Привертають увагу художника фактурні деталі оздоблення дверей і ліхтарів старовинного готичного костелу.

В імпресіоністичній манері виконане наступне збережене полотно із зображенням внутрішнього подвір'я етнографічного музею (іл. 3.3.10). Щоб передати дугоподібність архітектурного ансамблю споруди, молодий митець дещо знехтував законами перспективи при трактовці поверхів і вікон, що зробило композиційне вирішення картини більш цільним та органічним. Блакитне небо й золотаві промені сонця віддзеркалюються на вікнах споруди і здалеку мають вигляд вітражних композицій.

Наступна робота присвячена інтер'єру центрального залу вокзалу у Львові (1953) (іл. 3.3.11). Твір виконаний у стриманій колористичній гамі, побудованій на блакитних і брунатних кольорах. Реалістично відтворені витончені античні колони становлять основу художнього образу архітектурної пам'ятки. Головне в композиційному устрої – колірні сполучення, які на рідкість чисті і світлоносні. Автор майстерно передає різьблену дерев'яну арку з волютами, що додають парадності інтер'єру Львівського вокзалу.

В усіх пейзажних роботах відчувається лірико-поетичний настрій. Збереглися міські пейзажі Львова, що були теж виконані під керівництвом Бориса Косарева, на яких зображені вулиці Генерала Чупринки і Миколи Лисенка (іл. 3.3.12 – 3.3.13). Косарев сам працював у Львові не один рік і добре орієнтувався при виборі мотивів для студентських робіт на практиці. Перспективні зображення закутків стародавнього міста, зроблені студентами, приваблюють яскравими двоповерховими будиночками з череп'яною крівлею, які не схожі один на одного. У кожному мотиві відчувається емоційна піднесеність, поетичне одухотворення і загострена характеристика особливостей архітектурних форм.

Таким чином, у пленерних роботах порівняно з академічними роботами, розглянутими в попередніх розділах, значно збагачується живописна техніка,

засоби колористичної і композиційної гармонії. У творах деякою мірою відчувається використання та переосмислення здобутків імпресіонізму, постімпресіонізму й інших стильових напрямів європейського мистецтва, офіційно заборонених у зазначений період. Створюється серйозний фундамент для подальшого розвитку пленерного пейзажу.

Наступні збережені роботи невідомих авторів присвячені Вірменському кафедральному собору Успіння Пресвятої Богородиці у Львові, пам'ятці архітектури національного значення, що належить до світової спадщини ЮНЕСКО (іл. 3.3.14 – 3.3.19). У роботах відчувається справжній дух середньовіччя, адже церкву зведено у XIV ст. (1363–1370) під керівництвом сілезького архітектора Дорінга. До ансамблю Вірменського собору належать: собор, дзвіниця (1571), палац вірменського архієпископа (датований XVIII ст.), вірменський банк (заснований у XVII ст.), монастир вірменських бенедиктинів (XVII ст.), пам'ятна колона зі скульптурою Св. Христофора та вівтар «Голгофа» (XVIII ст.).

Важливим на пленері є вдале використання технічних прийомів лінійної і повітряної перспективи, засоби детальної розробки першого плану й узагальнене трактування віддалених об'єктів на дальніх планах, співзвуччя холодних і теплих кольорів, що становить особливості природного освітлення [10, с. 71]. Найкращі види Вірменського кафедрального собору були виконані студентами першого і другого курсів, що дає можливість простежити вигляд архітектурного комплексу в 1960-х роках.

На першому із серії етюдів представлений вид на Вірменський собор через подвір'я споруди, збагачений зображенням дзвіниці на дальньому плані (іл. 3.3.14). Інші етюди пов'язані між собою різними зображеннями південного двору, розташованого між собором і вулицею. Цікавим фактом є те, що широкі плити, якими викладено подвір'я, – це рештки стародавнього вірменського цвинтаря. Тобто надгробні плити, яким понад шістьсот років, були зібрані й перенесені з інших вірменських храмів і монастирів Львова. Усвідомлення подібних фактів спонукало студентів вивчати історію

монументів і споруд, які вони зображували з натури. Кожен зі збережених етюдів відображає значне зацікавлення студентів вивченням деталей готично-романського стилю, про це свідчить ретельне зображення класичних склепінь аркади біля дерев'яної каплиці «Голгофа» (іл. 3.3.15). У темперному етюді поєднуються технічні якості побудови зображення екстер'єру з кропітким опрацюванням найдрібніших деталей храму.

Наступна робота відтворює простір навпроти вівтаря «Голгофа». На етюді представлений вид на подвір'я архітектурного комплексу зі скульптурою Спасителя, який несе свій хрест по дорозі на Голгофу (іл. 3.3.16). Сонячні яскраві промені динамічно спрямовані на фігуру Спасителя. Елементи архітектури сприймаються узагальнено, єдиним світлоносним силуетом, який відтіняється темною зеленню крон дерев на першому плані. Такий кулісний спосіб побудови станкових творів був характерний для студентів майстерні Бориса Косарева.

На іншому етюді представлений вхід у внутрішнє подвір'я собору Успіння Пресвятої Богородиці. Колористичним акцентом в роботі виступають червоні залізні двері, які до сьогодні не збереглися. Таким чином, студенти ХХІІІ задокументували окремі архітектурні елементи святині, які не збереглися до нашого часу. Детальніше роздивитися всю красу «червоної брами» можна на іншій роботі невідомого автора, який старанно відтворив монументальний вхід біля арки на переході з вулиці Лесі Українки на вулицю Вірменську (іл. 3.3.17). Автор проводить чітку градацію картинного плану за допомогою тонових ефектів. На першому плані видно фактурні рухи пензля, що моделюють нерівномірність розміщення плит, якими викладено подвір'я та стіни монастиря бенедиктинок. На другому плані зображення автор детально відтворює кам'яний орнаментальний портал. Робота відзначається якістю технічного виконання, що допомагає відчутти глибинну духовність вікової історії.

До найвиразніших зображень внутрішнього подвір'я Вірменського собору належить композиційно завершене полотно студента театрального

факультету Юрія Александрочкіна (випуск 1964) (1960) (іл. 3.3.18). Автор, працюючи в темперній техніці, послідовно прописав різнобарвними шарами всі елементи композиції, намагаючись передати красу освітлення архітектури. В роботі простежується ясність і лаконічність рисунку, чітка передача перспективних планів, колористична гармонія, передача особливостей сонячного освітлення мотиву. Художник намагається зафіксувати всі відблиски рефлексів на кожному з елементів споруд та перенести їх на полотно. Кольорова шкала варіюється від піщаних вохристих до брунатних насичених барв та від блідо-рожевих до блакитних відтінків.

Варто зазначити, що молоді майстри не приховували своїх художніх захоплень імпресіонізмом. За архівними даними встановлено, що живописець Юрій Александрочкін в подальшому став членом НСХУ (1974), працював художником-постановником у Сумському обласному українському музично-драматичному театрі (1964–1966), був художником Сумського художнього виробництва в майстернях Художнього фонду України (1965–1998) [26, с. 1]. Митець в своїй творчості наслідував і розвивав принципи образотворення свого талановитого вчителя Бориса Косарева. Таким чином, незважаючи на нав'язування владою тем комуністичного будівництва, індустріалізації, у театральному мистецтві проводились певні експериментальні пошуки, що стали засобом підтримання специфіки розвитку національних особливостей українського мистецтва.

Слід наголосити, що студенти під керівництвом Бориса Косарева обирали для відтворення визначні пам'ятки української культури. Відомо, що Б.Косарев завжди пояснював історичне та художнє значення зображувальних об'єктів. У дослідженні виявлено, що окремим завданням було зображення інтер'єрів сакральних споруд у той час, коли радянська влада продовжувала нещадну боротьбу з релігією і будь-який зв'язок з нею сприймався підозріло і негативно.

Інтер'єр православного храму по праву називають «заповідником архаїчних форм». Різні періоди двотисячолітньої історії сприяли

формуванню цієї дивовижної системи, що передбачає гармонійне існування традицій. Особливу увагу привертає психоемоційне звучання інтер'єрів храмів – краса і радість, виражені простою щирою мовою художніх образів. Їх лаконічність і виразність, сприймана поверховим поглядом як примітивні малюнки, виконані невмілою рукою, якоюсь дивовижною силою налаштовують почуття на бачення іншої реальності, пробуджуючи відчуття легкості та святкового духу.

Особливо цікаві етюдні роботи фрагмента храмового інтер'єру (1956) (іл. 3.3.19) Григорія Батія (зараз відомого театрального художника, заслуженого художника України з 2003 р.), виконані ним на четвертому курсі навчання [101, с. 51 – 52]. Роботи сприймаються як ескізи для театральної вистави. Золоте сонячне сяйво, що ллється з вікон споруди, підкреслюється контрастними синьо-фіолетовими тіннями, що, немов одухотворені істоти, оживають в старих стінах храму. Наповнення натурних етюдів змістовністю, образністю загального вирішення було одним з головних завдань у майстерні Б.Косарева. Цікавим є те, що Г.Батій працював в театрі ім. Т. Г. Шевченка у Харкові, де колись також працював його наставник Б.Косарев.

У другому збереженому етюді Г.Батія, яким є архітектурний фрагмент інтер'єру невідомої святині виконаний у техніці мініатюрних мазків з виявленням тонких нюансів кольору, поєднаних локальними яскравими плямами (іл. 3.3.20). Зображення могло бути пошуком до дипломної роботи студента-випускника. Художник працював декоратором спочатку у Харківському державному російському драматичному театрі ім. О. Пушкіна) (1951–1958), пізніше – у Харківському державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка (1960–1986). З 1996 року Г.Батій став художником-постановником Харківського державного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка, викладав у ХХУ (1991–1996). Окрім педагогічної і театральної діяльності, Григорій Батій писав станкові твори, беручи участь у республіканських виставках. Твори художника зберігаються

в МТМКУ, фондах Міністерства культури в Україні. Його театральні декорації були не лише тлом чи доповненням дійства, вони, за свідченням сучасників, були повноправною дійовою особою вистави [26, с. 2]. Прикладом цієї тенденції є декорації Б. Косарева «У галереї» до вистави «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1946), на якій зображені святі (іл. 3.3.21).

В архіві Харківської державної академії дизайну і мистецтв знайдена робота тогочасного студента другого курсу 1958 – 1959 рр. навчання Володимира Кравця (у подальшому – відомий український художник театру, графік, аквареліст, педагог, доктор архітектури, Заслужений архітектор України, член-кореспондент Української Академії Архітектури). Етюд присвячений ансамблю Успенської церкви у Львові (іл. 3.3.22). Художник майстерно добирає «ракурсність» зображення. Кольорові ефекти освітлення в роботі створюють відчуття емоційної атмосфери сценічної дії. Живопис піднесений і водночас стриманий у колористичній гамі. Очевидно, що В.Кравець впевнено володів технічними прийомами темперного малярства.

Таким чином, пленерна практика, як і академічні натурні постановки, допомагали майбутнім митцям оволодіти живописною майстерністю. Вивчення особливостей української архітектури, монументальних розписів і сакральних споруд ставало певним підґрунтям, джерелом їхньої подальшої творчості, навчала в буденному знаходити красу та гармонію світу.

Вся краса італійського ренесансу в архітектурі церкви Успіння Пресвятої Богородиці XVII ст. розкривається в живописній роботі 1955 року (іл. 3.3.23). Автор твору основну увагу приділяє особливостям храмового комплексу. Художник вивчає сакральні основи української архітектури (на вісі захід-схід – тридільна і триверха будівля як основний тип українських дерев'яних церков). Робота ґрунтується на перспективному узгодженні всієї композиції церкви, монастирської забудови, аркадами вікон, а на задньому плані вежа Корнякта та куполи Волоської (стара назва) церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Львові. Монохромний живопис полотна надає картині стародавнього вигляду і переносить глядача в епоху Ренесансу.

На особливу увагу заслуговують два міських пейзажі Львова, що відзначаються композиційною самобутністю (іл. 3.3.24 – 3.3.25), стилістичними ознаками монументального малярства. Художники обрали низьку лінію горизонту, що дозволило їм підкреслити красу міської забудови старовинного міста. Силуети будинків, ритміка сходів, поєднані в єдиний архітектурний моноліт, відтіняються світлими відтінками небесного простору. Виразність передачі перспективних планів та деяка монохромність колористичної організації полотен є ознакою завдань у плернерній практиці учнів майстерні Б.Косарева (іл. 3.3.24).

У роботі невідомого автора представлений панорамний вид на жіночий монастир (іл. 3.3.25). Вирішуючи композицію, автор теж обирає низьку лінію горизонту. Перспективні зрушення масивного контрфорсу архітектурного ансамблю урівноважуються в роботі великою масою блакитного неба. Кольоровим і тональним акцентом виступають елементи стріх та дзвіниці храму.

Деякі живописні роботи вражають особливостями природного ландшафту. Чудова природа рідного краю, національне за духом і формою народне мистецтво (писанки, вишивки, ткацтво, різьблення по дереву) сприяли зануренню молодих художників у витоки українського мистецтва. У «Заміському пейзажі» невідомий автор за допомогою «низької лінії горизонту» передає незвичайність силуету дерев'яної будівлі кінця XVI – початку XVII ст. (іл. 3.3.26). Дві третини витягнутого вертикального полотна відведено високому горбистому схилу, що сприяє передачі особливостей гірських пейзажів.

Глибоке осмислення мотиву, виявлення характерних рис архітектури Заходу України притаманні етюдам, виконаним у темперній техніці (іл. 3.3.27 – 3.3.29). У цих роботах простежується опрацювання певних завдань з композиційної рівноваги, повітряної перспективи при зображенні архітектурних форм. Виявлено, що зображені на етюдах українські споруди другої половини XVIII – початку XIX ст. розміщені у львівському музеї

народної архітектури та побуту ім. Климента Шептицького, у якому професор Б.Косарев робив етюди зі студентами під час пленерної практики.

Схожий мотив закарпатського селянського побуту втілений ще в деяких збережених роботах (іл. 3.3.30) (1977). Завдяки стійкості, вивіреності композиційного і світлотонального вирішення етюд сприймається як закінчена пейзажна картина. Перехід до другого плану дає можливість витримати паузу та насолодитися живописністю сільського подвір'я, освітленого сонцем. У послідовному русі вглиб пейзажу відчувається спокій і краса первозданної природи закарпатського краю, гармонійний зв'язок людського та природного буття. Плавний ритм світлих та насичених відтінків підсилює емоційне звучання полотна. Епічна широчінь панорамного пейзажу, гостроверхі будиночки, сніп сіна – усе це зливається у виразний художній образ Закарпаття. Подібні мотиви часто спостерігаються у творчості українських художників 1960–1970-х років, зокрема Т.Яблонської (1917–2005), А.Коцьки (1911–1987), Й.Бокшая (1891–1975), А.Кашшая (1921–1992), які оспівують самобутність народної культури України.

У ході дослідження було виявлено низку робіт великих форматів із зображенням брам, фортець і храмів. Деякі із зображених у творах пам'яток не збереглись до нашого часу. Складається враження, що за нетривалою роботою над етюдом ховається більш значуща мета, ніж зображення пам'яток української культури. Для студентів театральньо-декораційного факультету було також важливо відчутти реальні масштаби об'єктів, переосмислити специфіку архітектурної композиції, особливості середньовічної архітектури, щоб у майбутній творчості театального сценографа використовувати ці знання при створенні масштабних декорацій для театральних вистав.

Зображення буковинської перлини – Хотинської фортеці, пензля студентки Поліни Осначук одночасно розкриває технічні можливості темперного живопису під час передачі просторових планів (іл. 3.3.31).



Робота написана цілісно, без зайвої деталізації. На відміну від деяких етюдів, присвячених детальному розробленню складників архітектурних форм, вивченню фактури старовинних споруд (іл. 3.3.32), ця робота написана цілісно, без зайвої деталізації. Автор образно підходить до завдання, робота нагадує вже готову театральну декорацію, у якій втілюється дух середньовічної твердині. Сіро-срібляста гама доповнює атмосферність зображення, ретельна передача деяких пошкоджень споруди додає роботі відчуття старовини.

Наступний етюд із зображенням невідомої фортеці на перший погляд здається фантазійним, витвором художньої уяви митця. Але було встановлено, що це зображення муру в'їзної брами у Львові (іл. 3.3.33). Образи сакральних дерев'яних та кам'яних святинь Заходу України неодноразово трапляються в збережених творах харківських митців (іл. 3.3.34 – 3.3.35). Полотнам, створеним під час пленерної практики, притаманні риси монументальності і піднесеності, увага до композиції і передачі перспективи.

Було виявлено, що під керівництвом видатного українського художника, професора кафедри живопису Бориса Васильовича Косарева студенти театральньо-декораційного факультету проходили пленерну практику не тільки на теренах України (іл. 3.3.36). У роботі «Суздаль» (1958) (іл. 3.3.37) С. Проскурін, що тоді був студентом четвертого курсу, втілює образ православної святині XI століття – собору Різдва Богородиці, розташованого на території Суздальського ансамблю. Одна з найцікавіших пам'яток давньоруської архітектури побудована ще під час правління Володимира Мономаха (1053–1125). Прокуріну завдяки використанню контрасту світлого силуету храму із середовищем вдалося втілити образ «святої віри» і «чистоти». Живописності твору надає трактування золотих зірок на небесно-блакитних куполах собору.

Етюди, присвячені Суздальському архітектурному ансамблю [100. с. 51 – 52], відрізняються великою виразністю (іл. 3.3.38). Пам'ятка зображена під

час заходу сонця. Розтяги витончених помаранчево-брунатних і ніжних фіолетово-блакитних відтінків неба додають роботі поетично-ліричного звучання. Під час зображення стародавньої архітектури художник навмисно використовує певну деформацію художньої форми. Сміливий вивід бань з картинної площини зображення, пропорційне збільшення каркасу споруди перетворюють плернерний етюд в театральну декорацію.

У картині Григорія Батія обрана низька точка зору, яка підкреслює монументальність собору Різдва Богородиці (іл. 3.3.39). У цій роботі, як і в більшості інших, простежується певний синтез станкового, монументального і театрального-декораційного мистецтва. Відтворення яскравого сонячного освітлення, «світіння» візерунка кладки капиці собору та паркану храмового комплексу надають роботі чуттєвості, емоційності та життєрадісності. Блакитні та фіолетові тіньові рефлекси підсилюють красу золотистого вечірнього світла, доповнюють імпресіоністичну палітру темперного полотна. Художник майстерно зміг досягти ефекту співзвуччя прозорості фарбового шару в тіньових зонах зображення і щільних шарів фарби на освітлених частинах споруди.

Окрім робіт студентів майстерні Бориса Косарева, у методичному фонді Харківської державної академії дизайну і мистецтва збереглися роботи з плернерної практики, виконані під керівництвом видатного майстра історичних композицій, живописця і ректора ХХІ після повернення з евакуації Сергія Беседіна (іл. 3.3.40) (1960). Особливою художньою цінністю відзначається етюд Чурчіна, який на час виконання роботи вчився на першому курсі. Твір присвячений зображенню середньовічної фортеці на тлі величного смарагдово-зеленого пагорба. Фортифікаційний ансамбль із казковим містом контрастно підкреслюється орнаментальними вітрилами на першому плані й декоративними плямами неба на дальньому плані. Добірні сплави золотаво-помаранчевого неба співіснують з фіолетовим забарвленням води. Особливої казкової образності надає твору зображення кораблів, що підпливають до середньовічної фортеці, на яких майорять святкові стяги

перемоги. Цей етюд є високохудожнім твором, що відрізняється за своєю модерністською стилістикою. Скоріш за все, робота виконана не з натури. Це фантазійна композиція, яка була вільною реплікою втілення образу середньовічної доби.

За свідченням учнів майстерні Бориса Косарева, між поточними завданнями професор наполягав на виконанні самостійної роботи «Етюд з вікна». На особливу увагу заслуговують студентські роботи відомих сьогодні художників Харкова, які демонструють особливості формування їхнього художнього стилю і смаку. Так, «Етюд з вікна» (іл. 3.3.41) Василя Яковича Лозового свідчить про тяжіння до графічної манери виконання, про особливу увагу митця до світло-тональних контрастів. Виразність світла в мистецтві Борис Косарев вважав вагомим аспектом виразності сценографії і тому ставив перед своїми учнями завдання втілення контрасту й ритміки світлотональних відношень.

Розглядаючи пейзаж В. Лозового, можна помітити, як важливо було для студента передати ритміку деталей під час виконання зимового пейзажу. Вишукано знайдені темні силуети дерев, паркану, що оточені в роботі саявом білосніжного снігу. Зимовий «Етюд з вікна» Єсіновської, присвячений відтворенню урбаністичного образу Харкова (іл. 3.3.42). Увага глядача прикута до динамічних площин дахів та стін будинків, ритміки темних вертикалей архітектурних форм.

Поряд із зимовими етюдами збереглись осінні архітектурні пейзажі. Як приклад можна навести роботу, датовану 1955 роком. Її виконав Є. Желтяков, який навчався на театральньо-декораційному відділенні (випуск 1958) (іл. 3.3.43). Живописна інтерпретація полотна нагадує авангардне мистецтво таких українських майстрів, як А. Петрицький, О. Богомазов, О.Екстер, В.Єрмілов, Б.Косарев. Пластичні форми сповнені гіперболістичністю, з використанням напруженої ритміки лінійних утворень. При зображенні форм будинку відсутня надмірна яскравість кольору, композиція монохромна. При надмірній деформації перспективи у

зображенні, автор зберігає непорушну основу конструкції архітектури старовинного будинку. Стилїстика зображення нагадує графічні роботи Анатолія Петрицького.

До попереднього етюдю наблизений твір, який теж присвячений особливостям міської архітектури. У роботі із зображеним крупним планом триповерховим будинком відчужаються засади імпресіонізму (іл. 3.3.44). Автор відтіняє яскраво освітлену поверхню споруди ритмічним темним членуванням вікон і балкончиків споруди. Жанровості етюдю надають яскраві плями розвішаної на балкончиках білизни. Її він передає темними хроматичними відтінками фіолетових, зелено-блакитних, бірюзових та жовтих кольорів. Живописна особливість твору полягає у влучних кольорових і тональних контрастах, вдалому їхньому розміщенню в картинній площині.

Наступна робота належить Юрію Старостенку, який став відомим харківським художником і викладачем ХХІІІ, завідувачем кафедри інтер'єру та обладнання (іл. 3.3.45). Пленерна робота «Огорожа» написана в період його навчання в ХХІ на театральнo-декораційному відділенні в 1952 – 1958-му роках. Станкова композиція велика за розмірами (94x130). У ній немає нічого випадкового: жодна лінія, елемент архітектури будівлі не може бути змінений без шкоди для цілого. Дбайливе виконання барвистого переднього плану підкреслює світлоносність мотиву. Активні контрасти блакитного паркану й інтенсивність кольору в синіх тінях підкреслюють красу відтінків споруди. Художник ставив перед собою живописні завдання. Але також відчутний потяг до графічного трактування в деталях зображення, розробленні першого плану. Лінійні ритми не лише утворюють загальний настрій, а й використовуються для того, щоб виділити головний композиційний і колористичний центр. Останні проаналізовані етюдю, очевидно, присвячені старовинній забудові Харкова. Важливо, що майже в усіх роботах, присвячених міському пейзажу, елементи архітектури

представлені монументально, з виділенням певних частин споруди, зображених фрагментарно.

Під час дослідження були виявлені чорно-білі світлини живописних робіт 1950 – 1970-х років, на яких можна побачити інтер'єр Харківського художньо-промислового інституту того часу. Також збереглися деякі академічні роботи, у яких зображений вестибюль другого поверху центрального корпусу інституту (іл. 3.3.46 – 3.3.47). Він був побудований у 1913 році архітектором Костянтином Жуковим за планами Михайла Піскунова в стилі українського модерну із застосуванням мотивів та елементів народної української архітектури. Оформлення фасаду будівлі (нині ХДАДМ) є виразним прикладом українського модерну.

Виявлено, що під час літньої практики поряд з пейзажними етюдами молоді митці в 1950 – 1970-х роках виконували етюди інтер'єру Харківського державно-промислового інституту (ХДАДМ). На одній зі збережених академічних робіт того часу зображений інтер'єр галереї другого поверху, у якій розташовані дві античні фігури – Аполлона і Гермеса, представлені в складному ракурсі. Робота сприймається закінченою станковою композицією завдяки доповненню зображень скульптур розвішаними на стінах роботами того часу і відчинених дверей майстерні, що дозволило митцю побудувати глибокий картинний простір.

Наступна робота із зображенням інтер'єру привертає увагу своєю композицією та імпресіоністичним характером живопису (іл. 3.3.46). Ритмічну гру світла на освітлених силуетах скульптур митець урівноважує перспективними планами підлоги та стелі. Робота цікава загальним світлим тональним вирішенням, складністю і вишуканістю колориту. Велика кількість елементів композиції цілісно узагальнюється тональною і колористичною рівновагою. Монументальні античні постаті «кадровані» у форматі, перша з них є динамічним входом в картинний простір, концентрація уваги глядача зосереджена на другій і третій скульптурах. Автор досконально володіє знаннями з пластичної анатомії. Це відчувається

в чіткому розрахунку пропорцій і масштабів античних скульптур, відмові від зайвих деталей, вмінні цілісно поєднати усі елементи складної композиції.

Окрім античних скульптур, інтер'єр інституту того часу прикрашали найкращі твори студентів скульптурного відділення. Одна з найкращих скульптур – портрет молодої дівчини на весь зріст, довгий час прикрашала внутрішній простір навчального закладу. Статуя була виконана з бронзи і відзначається високою художньою якістю. Визначено, що студенти любили писати етюди з її зображенням. В одному з них (іл. 3.3.48) відчутні характерні ознаки темперної школи професора Б. Косарева. Це доводить вишуканий сріблястий колорит темперної композиції, нюансне поєднання силуету фігури з інтер'єрним середовищем, прозорість і легкість фарбових шарів у тінях. Автор роботи М.Парахненко (випускник 1962 року) зумів локально, широкими мазками пензля, без надмірної деталізації зобразити динамічні скульптурні об'єми форми, вдало підкресливши їх блискучими рефlekсами. Можна зробити припущення, що зображення скульптур в інтер'єрі закладу були проміжним завданням, яке студенти виконували на третьому курсі навчання, переходячи від зображення напівпостаті до фігуративних композицій з природи.

**Висновки до третього розділу.** Можна окреслити чотири основні творчі класи, які існували в 1950 – 1970-х роках в харківському мистецькому виші напередодні реорганізації Харківського художнього інституту в Харківський художньо-промисловий інститут і після реорганізації. Майстерня живопису академіка П. Котова, учня М. Самокиша, представлена творами студента ХДХІ В. Кузнєцова та ін. Творча майстерня професора С. Бесєдіна репрезентована портретами І. Сінепольського, В. Григор'єва, В. Черенкова, В. Шилова та ін. У майстерні портретно-жанрового живопису доцента Є. Світличного працювали студенти Г. Рєпін і Тітов. Під керівництвом професора Л. Чернова виконували роботи М. Огурна і Лежніков. Академічні роботи вирізняються глибоким проникненням, осмисленістю духовної

глибини портретного образу. У них відчуваються риси харківської художньої школи: гармонійна композиційна рівновага, ретельне вивчення будови фігури, срібляста колористична гама та психологічне розроблення образів. Також варто відзначити засновану на контрастах побудову драматургії портретного «сюжету», продуманість добору засобів трактування образів.

Слід зауважити, що найбільша кількість станкових полотен належить учням Бориса Васильовича Косарева. Аналіз збережених двофігурних полотен студентів Володимира Грицюка, Тетяни Павлової, Марата Парахненка, Хаміна, Олександра Мамонтова, Володимира Кравця, які навчались у професора Бориса Косарева, свідчить про новаторський підхід до академічних постановок. Портретні композиції характеризуються тематичним задумом, жанровою різноманітністю, особливостями живописної техніки. Академічні твори студентів харківського мистецького вишу 1950 – 1970-х років є поєднанням принципів реалізму з образотворчими засобами театральньо-декораційного мистецтва. Портретні твори, що вводяться до наукового обігу, є мистецьким надбанням українського живопису 1950 – 1970-х рр.

Проаналізовані академічні твори студентів ХДХІ та ХХІІ 1950 – 1970-х років мають різні стильові особливості. Деякі станкові полотна витримані у традиціях реалістичного зображення людини, інші запозичують прийоми монументального й театральньо-декораційного живопису. У творчих пошуках українських митців відчутно прагнення до емоційного, поетичного осмислення теми людини, індустріальної праці, бажання передати особисте ставлення до портретованих.

У фонді ХДАДМ збереглися твори 1950 – 1970-х років студентів першого, другого, четвертого та п'ятого курсів. Ці роботи демонструють основний принцип академічного навчання – від простого до складного, засвідчують засади формування творчих уподобань багатьох українських митців того часу. Значною мірою на творчий розвиток майбутніх художників вплинули такі видатні митці Харківщини, як Борис Косарев, Михайло

Шапошников, Леонід Чернов, Йосип Карась, Юрій Старостенко. Збережені натюрморти, що вводяться до наукового обігу вперше, є важливим методичним, мистецьким надбанням не тільки Харківщини, а й українського мистецтва 1950 – 1970-х років.

Живописне зображення натюрморту мало велике значення для професійної мистецької грамотності. Показано, що під час роботи над натюрмортом студенти Харківського художньо-промислового інституту у 1950 – 1970-х роках виконували завдання, пов'язані з вивчення композиційної і конструктивної побудови форм на площині, визначенням кольорових співвідношень та передачею фактури предметів. Практичні навички, набуті в процесі виконання натюрморту, підвищували рівень майстерності студентів, сприяли розвитку їхніх фахових умінь, розв'язанню подальших більш складних живописних завдань у живописній і дизайнерській практиці.

Виявлено, що під час літньої практики 1950 – 1970-х рр. студенти харківського мистецького вишу здебільшого працювали на теренах України. У методичному фонді академії збереглися навчальні твори, присвячені видатним українським архітектурним пам'яткам – Софіївському парку в Умані, Церкві Успіння Пресвятої Богородиці, Вірменському собору, Церкві Пресвятої Євхаристії та пам'яткам з музею народної архітектури і побуту імені Климентія Шептицького у Львові. Серед збережених етюдів трапляються міські пейзажі з видами Харкова і Львова. Більшість творів, які були знайдені в архівному фонді академії, належать вихованцям майстерні Бориса Косарева. Визначено, що залежно від спеціалізації студентів викладач обирав різні локації і завдання.

Студенти живописного факультету (Хараборина, Шило, Скрибцов, Чурчін та ін.) здебільшого виконували ландшафти з глибоким простором, у яких сакральні або громадські споруди ставали елементом пейзажного мотиву. Студенти театрального-декораційного відділення (М. Кужелев, Ю.Александрочкін, Г. Батій, В. Кравець, П. Оснайчук, М. Парахненко,



В. Лозовий, М. Хахін, Ю. Старостенко, Проскуров) виконували архітектурні пейзажі, у яких головна роль була відведена фрагментарному зображенню архітектурних форм.

Також окремим завданням для студентів театральньо-декораційного відділення було зображення інтер'єрів сакральних і громадських будівель. Збереглись здебільшого темперні роботи, що дозволяє зробити висновок про те, що темперний живопис був основною живописною технікою у 1950 – 1970-х роках. Це передусім було пов'язано з багаторічною педагогічною діяльністю Бориса Васильовича Косарева в Харкові.

Слід відзначити, що чимала кількість випускників Бориса Косарева у майбутньому стали видатними художниками живопису та театру, майстрами графічного мистецтва. Серед них найбільш відомі Леонід Писаренко, Юрій Старостенко, Галина Нестеровська, Леонід Братченко, Віталій Добровольський, Микола Хахін, Юрій Александрочкін, Костянтин Могилевський, Зиновій Винник, Володимир Геращенко, Григорій Корінь, Володимир Кравець, Микола Кужелєв, Вачаган Норазян, Поліна Оснайчук, Наталія Руденко-Ераєвська, Тарас Шигимага, Ілля Кружков.

## ВИСНОВКИ

1. Художня система навчання, традиції вищої мистецької освіти в Харкові мають вікову історію, корені якої сягають другої половини XVIII століття. В дисертації систематизуються й аналізуються академічні, тобто навчальні, живописні роботи студентів мистецьких шкіл Харкова 1950 – 1970-х років з їхніх методичних фондів, які вводяться до наукового обігу вперше.

Для реалізації поставленої в дисертації проблематики було проаналізовано ряд досліджень з історії українського мистецтва (В. Афанасьєва, П. Білецького, В. Овсійчука, О. Лагутенко, Т. Павлової, В. Сидоренка, Л. Соколюк, О. Федорука, В. Чечик та ін.). Деякі аспекти творчої і педагогічної діяльності харківських митців розглянуті в дослідженнях Л. Соколюк, В. Константинова, О. Роготченко, В. Немцової, Т. Паньок, Т. Павлової, В. Чечик, В. Кацай, В. Сидоренка, В. Шуліки, Н. Мархайчук, М. Чернової, О. Чурсіна, Полтавець-Гуйди та ін. Вивченню методики викладання художніх дисциплін присвячені праці М. Ростовцева, Ю. Кірцера, Г. Смірнова, Е. Белютіна, Г. Беди, М. Сидоренка, Т. Бербаша, М. Сапатової, А. Віннера, А. Горбенка, Й. Іттена, О. Зайцева, В. Прищенко, Т. Прокоповича, Ф. Ковальова, О. Бондаря, В. Жердзицького, М. Волкова, М. Пічура, В. Марчака, В. Чевератюк, Г. Ягодкіна, Т. Голембієвської, О. Ковальчук, Ю. Майстренко-Вакуленко, Б. Віппер, О. Грабічевського тощо. Аналіз стану розробки теми показав, що історія викладання академічного живопису й особливості академічних живописних робіт Харкова 1950 – 1970-х рр. до цього часу не ставали предметом наукових досліджень.

2. Окреслено, що упродовж першого післявоєнного десятиліття інститут готував фахівців за чотирма напрямками: станковий живопис, театральнореконструкційний живопис, скульптура і станкова графіка. Наголошено, що кращі випускники вузу ставали новими викладачами й розвивали традиції харківської художньої школи (тематичну значущість та витонченість психологічної характеристики образів).

Показано, що великий внесок у розвиток професійної художньої освіти у 1950-х роках зробив видатний харківський художник Сергій Бесєдін, який з 1944 р. по 1948 р. був ректором закладу, з 1948 р. по 1960 р. – завідувачем кафедри рисунку, з 1960 р. по 1991 р. очолював кафедру живопису. Керівниками майстерень у післявоєнний період були видатні художники України – Олексій Кокель (кафедра станкового живопису), Адольф Страхов (кафедра скульптури), Володимир Мироненко (кафедра станкової графіки). Михайло Олександрович Шапошников, який став ректором інституту в 1948 році, зберігав кращі традиції професійної харківської мистецької школи, успадковані від учнів І. Рєпіна О. Кокеля і С. Прохорова, імпресіоніста М. Бурачека та авангардиста Б. Косарева.

На початку 1960-х років у навчальних художніх закладах Європи і на теренах України почали створювати дизайнерські організації, установи й навчальні заклади. У 1963 закінчилося переформування навчального закладу з Харківського державного художнього інституту в Харківський художньо-промисловий інститут. У 1968 році припинили випуск студентів майстерні портретно-жанрового станкового живопису, історично-батальної картини і театральної сценографії.

Кафедри станкового живопису, театрального-декораційного живопису, скульптури, станкової графіки припинили готувати спеціалістів станкового напрямку, але продовжували підготовку студентів дизайнерських спеціалізацій з фахових дисциплін. Великий внесок у реорганізацію закладу і підготовку художників нових спеціальностей зробили викладачі Л. Винокуров, В. Константинов, В. Селезньов, В. Білик, В. Лістровий, В. Синєбрюхов, З. Юдкевич, Ю. Старостенко та ін. Випускники, які отримували диплом художника декоративного мистецтва або художника-конструктора, успішно працювали не тільки в дизайнерській сфері, а й у галузі станкового живопису.

3. Система освіти в харківських мистецьких закладах ґрунтувалася на збереженні реалістичних традицій у живописі. Робота з натури визнавалася

головним видом художньої освіти. Історично сформована система викладання живопису базувалась на програмах, в яких зберігалися принципи поступового та поетапного ускладнення навчальних завдань. Академічні живописні твори 1950–1970-х років демонструють основний принцип професійного навчання – від простого до складного. Окреслені основні жанри академічних робіт – натюрморт, портрет, пейзаж.

Показано, що під час роботи над натюрмортом студенти харківського мистецького вишу в 1950 – 1970-х роках виконували завдання, пов'язані з вивчення композиційної і конструктивної побудови форм на площині, визначенням кольорових співвідношень та передачею фактури предметів. Практичні навички, набуті в процесі виконання натюрморту, підвищували рівень майстерності студентів, сприяли розвитку їхніх фахових умінь, розв'язанню подальших більш складних мистецьких завдань у живописній і дизайнерській практиці. Визначено, що натюрморти виконувались студентами протягом всього навчання. На старших курсах передбачалось виконання складних просторових композицій з гіпсовими фігурами. Складний натюрморт в середовищі вимагав від молодих митців не тільки вміння передати форми та текстури предметів, але й створити гармонійну ритмічну побудову світлотонального і колористичного рішення, стилізацію натурального матеріалу. Окрему групу складають натюрморти, колористика яких ґрунтувалась на поєднанні зближених кольорових і тональних співвідношень. Передача тонких кольорів білих і сірих тонів є складним живописним завданням, що розвиває художній смак студентів.

4. Окреслено, що головним завданням з портретного живопису було засвоєння основоположних принципів конструктивної побудови людського тіла. Виділені чотири основні живописні класи, які представлені академічними портретами 1950 – 1970-х років в методичному фонді харківського художнього вишу. Творча майстерня професора С. Бесєдіна репрезентована портретами, виконаними І. Сінепольським, В. Григор'євим, В. Черенковим, В. Шиловим та ін. Високим рівнем професіоналізму

виділяються живописні твори Репіна і Тітова – студентів майстерні портретно-жанрового живопису доцента Є. Світличного. У методичному фонді майстерня П. Котова представлена роботою В. Кузнєцова, професора Л. Чернова, портретами пензля М. Огурної і Лежнікова. Проаналізовано, що живописні твори вирізняються глибоким проникненням, осмисленістю духовної глибини портретного образу. У них відчуваються риси, притаманні харківській художній школі: гармонійна композиційна рівновага, ретельне вивчення побудови фігури, срібляста колористична гама, психологічне розроблення образів, драматургія портретного «сюжету».

5. Виявлено, що найбільша кількість станкових полотен з фондів харківського мистецького вишу належить учням Бориса Васильовича Косарева. Аналіз складних двофігурних композицій, виконаних Володимиром Грицюком, Тетяною Павловою, Маратом Парахненком, Олександром Мамонтовим, Володимиром Кравцем та ін., які навчались у професора Бориса Косарева, свідчить про новаторський підхід до виконання академічних постановок. Портретні композиції вирізняються тематичним задумом, композиційною різноманітністю, штучним освітленням, особливостями темперної живописної техніки. Навчальні твори студентів даного вишу 1950 – 1970-х років є поєднанням принципів реалізму з образотворчими засобами театральньо-декораційного і монументального мистецтва. За збереженими у фондах зразками студентських робіт можна простежити еволюцію живописної школи Харкова, зміни вимог та першорядних завдань – від довгострокових об'ємно-просторових творів 1950-х – 1960-х до більш конструктивно-аналітичних, площинних композицій 1960 – 1970-х років.

6. Виявлено, що чимала кількість випускників Бориса Косарева у майбутньому стали видатними живописцями та художниками театру, майстрами графічного мистецтва. Серед них найбільш відомі Леонід Писаренко, Юрій Старостенко, Галина Нестеровська, Леонід Братченко, Віталій Добровольський, Микола Хахін, Юрій Александрочкін, Костянтин

Могилевський, Зіновій Винник, Володимир Геращенко, Григорій Корінь, Володимир Кравець, Микола Кужелев, Вачаган Норазян, Поліна Оснайчук, Наталія Руденко-Ераєвська, Тарас Шигимага, Ілля Кружков та ін.

7. Визначено, що літня практика у мистецьких школах Харкова проходила на пленері. Проаналізовані живописні роботи, присвячені видатним українським архітектурним пам'яткам – Софіївському парку в Умані; Церкві Успіння Пресвятої Богородиці, Вірменському собору, Церкві Пресвятої Євхаристії та пам'яткам з Музею народної архітектури і побуту імені Климентія Шептицького у Львові. Виявлено, що під час пленерної практики викладачі залучали студентів до вивчення історії пам'яток української художньої культури.

Більшість живописних творів з архівного фонду належать вихованцям майстерні Бориса Косарева. Визначено, що залежно від спеціалізації студентів викладач обирав різні локації і завдання. Студенти живописного факультету (Хабаріна, Шило, Скрибцов, Чурчін та ін.) виконували ландшафти з глибоким простором, в яких сакральні або громадські споруди ставали елементом пейзажного мотиву. Студенти театральньо-декораційної майстерні (М. Кужелев, Ю. Александрочкін, Г. Батій, В. Кравець, П. Оснайчук, М. Парахненко, В. Лозовий, М. Хахін, Ю. Старостенко, Проскуров) виконували архітектурні пейзажі, в яких головна роль була відведена фрагментарному зображенню архітектурних форм, зображенням інтер'єрів сакральних і громадських будівель.

Визначено, що темперний живопис був основною живописною технікою у вищій художній школі Харкова у 1950 – 1970-х рр. Це передусім було пов'язано з багаторічною педагогічною діяльністю Бориса Косарева.

8. Дисертація відкриває перспективи подальших досліджень художньої школи Харкова другої половини ХХ ст. Вивчення нових архівних джерел, реставрація і атрибуція академічних, тобто навчальних, творів поки невідомих авторів доповнить картину розвитку харківської живописної школи.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Август І. Л. Про портрет. Творчість С. Ф. Беседіна. *Образотворче мистецтво*. 1940. Вип. 10 (жовтень). С. 12 – 17.
2. Академія мистецтв України: інформю довідник / голов. ред. І. Безгін. Київ: Кит, 2006. 368 с.
3. Анорічева-Єрьомка А. Академічний живопис: навч. посіб. для студ. ВНЗ. Харків: Колорит, 2009. 232 с., іл.
4. Астахов В., Ярмиш О. Выдающиеся педагоги высшей школы: биографический словарь г. Харькова. Харьков: Глобус, 1998. 732 с.
5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогресс. 1974. 392 с.
6. Афанасьєв В. ім'я життя, в ім'я людини. Сценогр. лекцій, прочитаної на Республ. худож. виставці 1963 р. Відп. ред. П.І. Говдя, ред. В.П. Потапенко. Київ: Т-во Знання Україн. РСФ, 1964. 45 с.
7. Афанасьєв В.А. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві / відп. ред. Б. С. Бутник-Сіверський, Т. С. Курашова. Київ: Мистецтво, 1967. 416 с.
8. Афанасьєв. В. А. Українське радянське мистецтва 1960 – 1980-х років. Київ: Мистецтво, 1984. 224 с.
9. Безхутрий М. М. Художники Харкова: довідник. Харків: Прапор. 1967. 175 с.
10. Білецький. П. О. Мова живописних мистецтв. Київ: Радянська школа, 1973. 127 с.
11. Богомазов О. Живопис та його елементи: трактат. Київ: Задумливий страус. 1996. 172 с.
12. Боднар О.Я. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві: монографія. Львів: НВФ «Українські технологія», 2005. 198 с.
13. Бойчук А. Пространство дизайна. Харків : Нове слово, 2013. 367 с.

14. Васильев В. А. Алексей Афанасьевич Кокель (1880 – 1956). Жизнь и творчество: монография / науч. ред. В. И. Ковтун. Чебоксары: Пегас, 2008. 336 с.
15. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А. А. Франковский. Москва: АCADEMIA, 1930. 290 с.
16. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.
17. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. Москва: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
18. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв: зб. наук. пр.* / за ред. Є. Котляра. Харків: ХДАДМ, 2021. Вип. 2. 398 с.
19. 85 років ХО НСХ України: Традиції і сучасні мистецькі практики Харківщини: альб. / упоряд.: О. Коваль, Д. Курсін, В. Лещенко. Харків: ПП «Юнісофт», 2023. 256 с.
20. Голембієвська Т. З досвіду викладання на III курсі. Україн. акад. мист. *Дослідн. наук.-метод. праці* / Київ: АОМА. 1995. Вип. 2. С. 27 – 32.
21. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів, 2001. 176 с., 152 іл.
22. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с., іл. .
23. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. Київ: Мистецтво. 2017. 320 с.
24. Даниленко В. Я. Основи дизайну: навч. пос. Київ, 1996. 92 с.
25. Димшиць Е. Натюрморт в українському живописі на зламі ХІХ – ХХ століть *Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст.*: НАН України ІМФЕ ім. М.Т. Рильського: Київ: Наукова думка, 2000. С. 119 – 135.



26. *Енциклопедія сучасної України* / Ін-т енциклопед. дослідж. НАН України; ред. кол. І. Дзюба, О. Романів, А. Жуковський та ін. Київ: 2014. Т. 15. 712 с.
27. *Енциклопедія Сучасної України*. І-т енциклопед. дослідж. НАН України. Київ. (2001 – 2022) Т1 – Т 24 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-65478> (дата звернення: 18.09. 2021.)
28. Єфименко Д. В. Академічний живопис. Портрет: навч. пос. М-во Харківська акад. Харків: ХДАДМ, 2019. 72 с.
29. Жердзицький В. Є. Живопис. Техніка і технологія: навч. пос. Харківська акад. Харків: ХДАДМ. 2006. 332 с.
30. Іваненко С. Українське мистецтво в дослідженнях представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства. 26.00.01. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. 584 с.
31. *Історія української культури*: у 5 т. / голов. ред. Б.Є. Патон. Т 5: Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. Кн. 4: Проблеми функціонування, збереження і розвитку в Україні. Київ: Наукова думка, 2013. 943 с.
32. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / наук. ред. Т. Кара-Васильєва; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 1047 с., іл.
33. *Історія українського мистецтва*: у 6-х томах / голов. ред. кол.: М. П. Бажан та ін. Т. 6: Радянське мистецтво 1941– 1967 років / ред.: Ю. Я. Турченко (відпов. ред.), Б. С. Бутник-Сіверський, М. С. Коломієць / Акад. наук. УРСР. Київ: Академія наук УРСР, Гол. ред. УРЕ, ін-т мистецтвозн., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, 1968. 451 с., іл.
34. Іттен. Й. Мистецтво кольору: суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва: навч. посібник. / пер. С. Святиненко., під ред. О. Плаксії. Київ: Вид. ArtHuss, 2022. 95 с.

35. Кафедра графічного дизайну: альбом-кат. / Харків. держ. акад. дизайн. і мист.; ред. В. Ю. Гальченко. Харків, 2012. 248 с.
36. Кафедра живопису ХДАДМ: традиції та сучасність. Ювілейний альбом-кат. / упоряд.: М. Деркач, В. Гальченко. Харків: ХДАДМ. 2015. 239 с.
37. Ковальов Ф. Золотий перетин у живописі. Київ: Вища школа. 1989. 143 с. 90 іл., табл.
38. Ковальова М. М., Федюн Є. О. Натюрморти 1960 – 1970-х років з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць молодих вч. Дрогобицького держ. пед. уні-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2020. Т. 5. Вип. 34. С. 87 – 97.
39. Ковальова М. М., Федюн Є. О. Портретні постановки студентів 1950 – 1980-х рр. з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Т. 1. Вип. 42. С. 116–128.
40. Ковальчук О. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917 – 1941 років: дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.05. Київ: НАОМА, 2003. 177 с.
41. Ковтонюк І. А. Методика викладання на I курсі. *Українська академія мистецтва. Дослід. та наук.-метод. праці*. Київ: НАОМА. 1995. Вип. 2. 92 с.
42. Константинов В. Ф. Бесєдін Сергій Фотійович. Портретні начерки сучасників: альбом портретних начерків / авт.-поряд. В.Ф. Константинов Харків. держ. академ. дизайну і мистецтв: Харків, 2001. 83 с.
43. Константинов. В. Професор Б. Косарев і його школа темперного живопису. *Становлення, розвиток та сучасні проблеми вищої художньої та художньо-промислової освіти в Україні: тези доп. наук.-метод. конференції*. Харків: ХХП, 1997. С. 13 – 16.

44. Красний І. Літня навчальна практика з живопису на І курсі графічного факультету. *Українська академія мистецтва. Дослід. та наук.-метод. праці*. Київ: НАОМА. 2011. Вип. 18. 524 с.
45. Майстренко-Вакуленко Ю. Передумови та тенденції розвитку українського станкового рисунка (кінець XVII – початку XX ст.): дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.05. Київ, 2012. 190 с.
46. Марчак В. Про малярство: навч. посіб. Львів: ФОП Стебеляк О. М., 2018. 264 с.
47. Мацапура М. І. Бесєдін Сергій Фотійович. Київ: Мистецтво, 1965. 65 с.
48. Мельникова У. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х – початку 1930-х років (теоретичні засади та творча практика): дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.05. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2007. 194 с.
49. Михайленко В. Є., Яковлев М. І. Основи композиції: геометричні аспекти: навч. пос. Київ: Каравелла, 2018. 304 с.
50. Мудрак М., Чечик В., Павлова Т. Борис Косарев: харківський модернізм: 1915 – 1931. *Borys Kosarev: modernist Kharkiv 1915 – 1931* : монографія. Київ: Родовід, 2011. 216 с.
51. Мунтян С. Д. Вплив освітлення на сприйняття кольору в умовах пленеру: метод. рекомендації. / ПНПУ ім. К. Д. Ушинського. Одеса. 2018. 24 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/2206/1/Muntyun%20Stella%20Dmytrivna.pdf>
52. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: [в 2 кн.] Кн.1. / за ред. В. Сидоренко ... О. Федорук та ін.; інститут пробл. Сучас. мистецтва. Акад. мистецтв України. Київ: Інтертехнополія, 2006. 543 с.
53. Наші ректори. Випробування і перемоги 1921–2016.: альбом / під ред.: В. Гальченко; Харк. держ. акад. диз. і мист. України. Харків: ХДАДМ, 2016. 309 с.

54. Немцова В. Харьковская художественная школа (передыстория и история). Харьков : Издатель О.А. Мирошниченко, 2019. 400 с.
55. Образотворче мистецтво: енциклопед. цлюстрат. словн.-довід. / упор. А. Пасічний. Київ: Факт, 2007. 216 с.
56. *Образотворче мистецтво*: журн. з питань теор. і практ. Україн. образотв. мист. П. Говдя (гол. ред.), Київ: Мистецтво, 1986. Вип. 1 – 4. 81 с.
57. *Образотворче мистецтво*: журн. з питань теор. і практ. Україн. образотв. мист.: Мистецтво, Київ–34, 1980. січень–лютий Вип. 1. С. 20-21.
58. *Образотворче мистецтво*. журн. з питань теор. і практ. Україн. образотв. мист. П. Говдя (гол. ред.), Київ: Мистецтво, 1975. січень-лютий Вип. 1 (183) Вип. 5. 13 с.
59. Олексієнко А. М. Корифеї Харківського ХУДПРОМу. Кафедра «Дизайн середовища». Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. *Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова*. Харків: ХДАДМ. 2021. С. 17 – 19. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [file:///C:/Users/38066/Downloads/Konf-YUBIL-2021%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/38066/Downloads/Konf-YUBIL-2021%20(1).pdf) (дата звернення: 12.04. 2023.)
60. Павлов В. П.: Українське радянське мистецтво 1920–1930 років. Нариси з історії українського мистецтва. Київ: Мистецтво, 1983. 191 с.
61. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття: дис... д-ра. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів. 2018. 593 с.
62. Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну. Київ: Родовід, 2012. 108 с.
63. Павлова Т. Митці українського авангарду у Харкові: наук. монографія. Графпром, 2015. 476 с.
64. Павлова Т., Козленко Й., Косарева Н. Земля: в кадрі Бориса Косарева. Київ: Нац. центр Олександра Довженка, 2011. 160 с.
65. Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки: Від малярства до теа-кіно-фото. Київ: Родовід, 2009. 288 с.

66. Паньків Г. С. Творчість В. А. Гегамяна (1925 – 2000) в контексті взаємодії станкового та монументального мистецтва: дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.05. / Київ, 2018. 167 с.
67. Паньок Т. В. Розвиток вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у ХХ столітті. Харків: Операт. поліграф. ФОП Здоровий Я. А. 660 с.
68. Пічкур М. О. Теорія і практика композиції: навч. пос. М-во освіти і науки України, Уман. держ. пед. ун-т ім. Павла Тичини. Київ: Ліра-К, 2022. 348 с.
69. Полтавець–Гуйда О. В. Художньо-історичні домінанти творчості Віктора Полтавця в українському образотворчому мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис... канд. мистецтвознавства.: 26.00.01. Київ, 2023. 238 с.
70. Пономаренко М. Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова ХХ–ХХІ століття: дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.05. Харків, 2016. 403 с.
71. Прищенко С. В. Кольорознавство: навч. пос. / за ред. проф. Є. А. Антоновича. Київ : Альтерпрес, 2010. 354 с.
72. Прокопович Т. А., Каленюк О. М., Вахрамєєва Г. І. Основи кольорознавства та декоративно-прикладного мистецтва: навч. пос. Луцьк: Поліграф. центр Друк Формат, ФПО Покора І. О., 2019. 91 с. .
73. 50 років харківської школи дизайну: кат. / ред. С. Вергунов. Харків, 2012. 148 с.
74. Раушенбах Б. Система перспектив в изобразительном искусстве: Общая теория перспективы. Москва: Наука, 1986. 254 с., ил.
75. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм: монографія / Київ: Ін-т пробл. сучасн. мист. Акад. мистецтв України. Київ: Фенікс. 2007. 608 с., іл.
76. Роготченко О. Аналіз особливостей вітчизняного образотворчого мистецтва від появи соціалістичного реалізму до початку «хрущовської відлиги». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2018. Вип. 14. С. 43 – 52.

77. Роготченко О. Мистецтвознавство. Роздуми і життя. Київ : Вид-во Фенікс, 2018. 788 с., іл.
78. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т пробл. сучасн. мист. Акад. мистецтв України. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
79. Русакова Л. Розвиток приватної художньої освіти в Україні (друга половина XIX – початок XX століття): дис... канд. пед. наук.: 13.00.01. Умань, 2017. 290 с.
80. Сапатова М. І. Система образотворчих засобів розкриття художнього образу у натюрморті: магіст. робота. Кривий Ріг: 2018. 161 с.
81. Сбітнева Н. Ф. Історія графічного дизайну: навч. посібн. Харків: ХДАДМ, 2014. 224 с., іл.
82. Сидоренко А. Формування АРМУ в київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму: дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.05. Київ. НАОМА. Київ, 2021. 403 с.
83. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України XX – XXI століть / Ін-т пробл. сучасн. мист. Акад. мистецтв України. Київ: ВХ [студіо]. 2008. 188 с.
84. Сидоренко В. Художники України: енциклопед. дов. Ін-т проблем сучас. мистецтва. Випуск І. Київ: Інтертехнолонія, 2006. 640 с.
85. 75 років вищої художньої школи Харкова: 1921 – 1996. / Гол. ред.: В. Торкатюк, В. Даниленко. Харків: ХХІІІ, 1996. 146 с.
86. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія / Ін-т пробл. сучас. мист. НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
87. Смирнов Г. Б. Рисування з натури: навч. пос. Київ: Держ. вид. образотв. мист. і музич. літератури УРСР, 1958. 39 с.
88. Скляренко Г. Матеріали для історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини XX століття. *Історія українського мистецтва* / за ред. Г. А.Скрипник. Київ, 2007. Том 5. С. 626 – 663.

89. Соколюк Л. Видатна просвітниця, художник-педагог. *Образотворче мистецтво*. 1992. Вип. 1. С. 26 – 29.
90. Соколюк Л. Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962). Харків: Видавець Олександр Савчук, 2023. 150 с., 140 іл.
91. Соколюк Л. Д. Втілення інтелігентності, чудової душі людина. [Константинов В. Ф.] [Електронний ресурс]. Режим доступу: URL: <https://ksada.org/nov-15-10-2015-02.html> (дата звертання: березень 2022)
92. Соколюк Л. Д., Чурсін О. В. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі 1920-х–1940-х рр. *Вісн. держ. акад. дизайну. і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2014. Вип. 8. С. 85 – 96.
93. Соколюк Л. Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ. 2021. ? 2. С. 55 – 70.
94. Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: Мистецько–промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.). Харків: Видавець Олександр Савчук, 2020. 248 с., 311 іл.
95. Усенко Н. О. Художнє життя Харкова другої половини XX – початку XXI століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.05. Харків, 2015. 23 с.
96. Усенко Н. Художнє життя Харкова другої половини XX – початку XXI століття: дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.05. Харків, 2015. 250 с.
97. Федорук О. Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті. У 3 кн. Київ : Інтертехнологія, 2007 – 2008.
98. Федюн Є. О. Академічні живописні роботи 1970 – 1980-х років учнів Харківського художньо-промислового інституту. *Шості Платонівські читання*: тези доп. Міжнарод. Наук. конф. М-во. Київ, Міністерство культури України. Київ: НАОМА, 2018. С. 151 – 152.
99. Федюн Є. О. Натюрморти 1960 – 1970-х років з фондів Харківського художньо-промислового інституту (ХХІІІ). *Восьмі Платонівські читання*:

Тези доп. Міжнар. наук.конф. Київ, Міністерство культури України, НАОМА, 2020. С. 160 – 161.

100. Федюн Є. О. Нові дані архівні роботи учнів Бориса Косарева. *Проблеми та перспективи сучасної науки та освіти: матеріали II міжнар. наук.-практ. конф.* Львів, 2020. С. 27 – 28.

101. Федюн Є. О. Педагогічна діяльність Бориса Косарева. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року. Харків, 2020. С. 51 – 52.

102. Федюн. Є. О. Портретні постановки студентів 1950 – 1980-х рр. з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка.* Дрогобич, 2021. Вип. 42. Т.1. С. 116 – 128.

103. Федюн Є. О. Портрети 1950 – 1970-х з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Вісн. Харків. акад. дизайну і мистецтв.* 2021. ? 2 С. 175 – 185.

104. Федюн Є. О. Особливості академічних портретів 1960 – 1970-х рр. з фонду Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова.* Харків, 2021. С. 29–34.

105. Федюн Є. О. Рішення жіночих образів в академічних постановках 1970 – 1980-х років (ХХІІІ). *Матеріали Всеукраїн. наук.-практ. конф. проф.-виклад. складу за підсумками роботи у 2020 – 2021 н. р.* Харків: ХДАДМ, 2021. С. 18 – 19.

106. Федюн Є. О. Тема війни в творчості Олександра Хмельницького. *Сьомі Платонівські читання: тези доп. Міжнарод. наук. конф.* Київ: НАОМА, 2019. С. 158 – 159.

107. Федюн Є. О. Чоловічі образи в академічних постановках 1970 – 80-х років (на матеріалі фондів Харківського художнього училища). *Матеріали*



*Всеукраїнської науков.-практ. конфер. за підсумками роботи у 2018 – 2019 н.р.* Харків: ХДАДМ, 2019. С. 34 – 36.

108. Харківська пейзажна школа. Остання чверть ХІХ – початок ХХ століття: альбом / ст. В. Немцова, С. Бінусова, О. Денисенко. Київ: Родовід, 2009. 272 с., іл.

109. Харківський художньо-промисловий інститут 1921–1996. Харків: ХДАДМ, 1996. 26 с.

110. Харківський художньо-промисловий інститут. Харків: ХДАДМ, 2000. 35 с.

111. Харківські художники графіки. Харків: ХДАДМ. 41 с.

112. Хомайко Ю. Ми терли темперу за рецептами Рафаеля... *Вечірній Харків*. 1997. Вип. 73 – 161 (липень-грудень). С. 2 .

113. Художники України: енциклопед. довід. Ін-т проблем сучасного мистецтва. Випуск І. Київ: Інтертехнолонія, 2006. 640 с.

114. Художники Харкова: довідник / авт. М.М. Безхутрий; упор. В. В. Сизиков, Г. О. Томенко та ін. Харків: Прапор, 1967. 176 с.

115. ХУДПРОМ 2000 / гол ред. С. Нікуленко. Харків: ХДАДМ, 2000. 37с.

116. Чеботов. І. П. Харківська школа рисунку: альб.-кат. Харків: Видавн. центр «Софія-А», 2017. 403 с.

117. Черватюк В. Виховання художнього бачення на пленерних студіях. Українська академія мистецтв. *Дослідницькі та науково-методичні праці УАМ*. Київ: НАОМА. 2011. Вип. 18. 524 с. 118.

118. Чернова М.В. Борис Васильович Косарев. Нарис життя і творчості. Київ: Мистецтво, 1969. 68 с.

119. Чечик В. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910–1920-х років: дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.05. Харків, 2006. 274 с.

120. Чурсіна В. І. Робота на пленері: Проблема теорії і творчості практики. Харків: ХДАДМ. 2011. ?5. С. 149. [Електронний ресурс]. Режим

доступу: <https://www.visnik.org/pdf/v2011-05-37-chursina.pdf> (дата звернення: 8.11. 2020.)

121. Чурсін О. Сучасний пленерний рух в Україні в контексті розвитку пейзажного живопису (традиції, тенденції, образно-стильові особливості» Харків: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Харків, 2014. 225 с.

122. Шуліка В. Церковний живопис Слобожанщини середини ХІХ – початку ХХ століття: іконографія, стилістика, технологічні особливості: дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.05. Харків, 2009. 175 с.

123. Юхимець Г.М. Українське радянське мистецтво 1941–1960 років. Нариси з історії українського мистецтва. Київ: Мистецтво, 1983. 160 с.

124. Ягодкін Г. Одягнена напівфігура. Оголений жіночий і чоловічий торс. Україн. академ. мист. *Дослід. наук.-метод. праці*. Вип. ? 2. Київ: НАОМА. 2011. С. 27–32.

125. Aristides J. Lessons in Classical Painting: Essential Techniques from Inside the Atelier, Hardcover, 2016. 248 p.

126. Fediun YE. O.: Features of plaint air painting in the 1950s and 1970s (Based on works from the funds of the Kharkov academy of desing and arts). *The European Journal of Arts*. Vienna. Premier Pablishing 2021. Ed. 3. P. 15 – 19.

127. Kovalova, M. M., Fediun YE. O.: Educational painting works of students of the outstanding Ukrainian artist Borus Kosarev in the 1950s – 1970s. *The European Journal of Arts*. Vienna. Premier Pablishing. 2021. Ed. 4. P. 3 – 8.

128. Kreutz G. Oil Painting Essentials: Mastering Portraits, Figures, Still Lifes, Landscapes, 2016. 160 p.

129. Schmid R. Alla Prima II. 2013. 193 p. [Електронний ресурс]. <https://www.richardschmid.com/Alla-Prima-II-By-Richard-Schmid-p/skuap.htm>

130. Wagstaff A. Painting still life in oils. London: Copyrighted Material British Library Cataloguing. 2012. 248 p.

*Архівні документи*

Державний архів Харківської обл.

131. Бесєдін С.Ф. Наукова робота «Методичні записи викладача рисунку». 1961 р. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 410. Машинопис. 65 арк.
132. Дайц І.Д. Методичний посібник з композиції 1954 рік. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 203. Машинопис. 25 арк.
133. Колесник Б. А. Методичні записки практики. 1958 р. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 315. Машинопис. 57 арк.
134. Колесник Б.А. Методичні завдання «Про літню практику». 1960 р. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 378. Машинопис. 51 арк.
135. Косарев Б. В. Науково-досліджувані роботи. Рукопис. 1959-1963 рр. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 342. Машинопис. 191 арк.
136. Любимський О.П. Методичні постановки «Про викладання живопису і композиції на 3 – 5 курсі». 1958 р. ФР-1364. Оп. 1. Спр. Машинопис. 75 арк.
137. Овчаренко Д. П. Методичні вказівки. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 406. 1961 р. Машинопис. 35 арк.
138. Овчаренко Д. Науково-дослідницька робота «Дипломні роботи станкового живопису за 5 курс. ФР-1364. Оп. 1. Спр. 461. 1963 р. Машинопис. 54 арк.
139. Світличний Є. П. Науково-методичні і творчі роботи 1957 р. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 211. Машинопис. 5 арк.
140. Світличний Є. П. Учбово-методичні роботи «Питання викладання композиції на 1 курсі». 1959 р. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 344. Машинопис. 70арк.
141. Солодовник С. М. Методичні постановки «Рисування голови людини» 1953 р. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 170. Машинопис. 22 арк.
142. Справа про історію інституту. 1958 р. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 277. 24арк.
143. Супонін П.М. Записки матеріалів обґрунтування викладання живопису акварелі. 1961 р. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 407. Машинопис. 56 арк.
144. Супонін П. М. Методичні постановки «Послідовність засад з живопису». 1958 р. ФР-1364 Оп. 1. Спр. 318. Машинопис. 9 арк.

145. Супонін П. Методичний посібник «Методичні записи обґрунтовані послідовності навчання з живопису». 1962 р. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 433. Машинопис. 24 арк.
146. Сценограма бесіди з курсу рисунок, композиція і живопис. 10 жов. 1951 р. Р-1364. Оп. 1. Спр. 128. Машинопис. 38 арк.
147. Сценограма лекцій викладача О. Я Колесник з курсу викладання. 1950 р. Ф Р-1364. Оп.1. Спр. 104. Машинопис. 26 арк.
148. Хмельницький О. Методика постановок «З досвіду роботи картин». 1962 р. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 343. Машинопис. 11 арк.
149. Хмельницький А. О. Методичні завдання з живопису для 2 курсу. 1959. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 345. Машинопис. 10 арк.
150. Хмельницький О.А. Науково-дослідницька робота «Методичні записи викладання композиції. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 408. 1953 р. Машинопис. 13 арк.
151. Чернов Л. І. Методичне обґрунтування з живопису. Ф Р-1364. Оп. 1. Спр. 346. 1959 р. 1961 р. Машинопис. 12 арк.
152. Чернов Л.І. Методичні записки з викладання живопису. ФР-1364. Оп. 1. Спр. 436. 1962 р. Машинопис. 28 арк.
153. Шевченко Н.К. Методичні роботи «кафедри ІО» і звіт про їх виконання за 1965/1963. ФР-1364. Оп. 1. Спр. 437. Машинопис. 54 арк.
154. Юдкевич З.Д. Методичний посібник «Мотиви паркової композиції». ФР-1364. Оп. 1. Спр. 167. 1953 р. Машинопис. 32 арк.

*Архів Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

*Особисті справи студентів. Випуск 1944/1949 р. Рукопис*

155. Єгоров Євгеній. Особиста справа студента. Рукопис.
156. Іченська Лідія. Особиста справа студента. Рукопис.
157. Овечкін Василь. Особиста справа студента. Рукопис.
158. Проскурін Сергій. Особиста справа студента. Рукопис.
159. Твердянська Лідія. Особиста справа студента. Рукопис.

160. Уманець В. К. (V курс). Особиста справа студента. Рукопис.
161. Чалий Микола. Особиста справа студента. Рукопис.
- Особисті справи студентів. Випуск 1951 р. Рукопис.*
162. Галкін Григорій. Особиста справа студента. Рукопис.
163. Константинов Всеволод. Особиста справа студента. Рукопис.
164. Насєдкін Анатолій Леонідович. Особиста справа студента. Рукопис.
165. Саркісян Данило. Особиста справа студента. Рукопис.
166. Трегуб Євгеній. Особиста справа студента. Рукопис.
- Особисті справи студентів. Випуск 1952 р. Рукопис.*
167. Іванов Микола. Особиста справа студента. Рукопис.
168. Юсов Федір. Особиста справа студента. Рукопис.
- Особисті справи студентів. Випуск 1953 р. Рукопис.*
169. Базилевич Анатолій. Особиста справа студента. Рукопис.
170. Богославець Микола. Особиста справа студента. Рукопис.
171. Бондарев І. Особиста справа студента. Рукопис.
172. Бородай Іван. Особиста справа студента. Рукопис.
173. Бутенко Миколай. Особиста справа студента. Рукопис.
174. Воловик Віктор. Особиста справа студента. Рукопис.
175. Геращенко Володимир. Особиста справа студента. Рукопис.
176. Губський Іван. Особиста справа студента. Рукопис.
177. Землін Олександр. Особиста справа студента. Рукопис.
178. Ісаєнко Євгеній. Особиста справа студентки. Рукопис.
179. Коваленко Євгеній. Особиста справа студента.
180. Малишев Олексій. Особиста справа студента. Рукопис.
181. Малоштан Василь. Особиста справа студента. Рукопис.
182. Новосьолова Алла. Особиста справа студентки. Рукопис.
183. Островський Олександр. Особиста справа студента. Рукопис.
184. Плавнєв Віктор. Особиста справа студента. Рукопис.
185. Побєдін Володимир. Особиста справа студента. Рукопис.
186. Полонський Євгеній. Особиста справа студента. Рукопис.

187. Работягов Микола. Особиста справа студента. Рукопис.
188. Ростовцев Микола. Особиста справа студента. Рукопис.
189. Сафаргалін Асхат. Особиста справа студента. Рукопис.
190. Сенькін Євгеній. Особиста справа студента. Рукопис.
191. Хмельницький Олександр. Особиста справа студента. Рукопис.
192. Чаленко Юрій. Особиста справа студента. Рукопис.
193. Штаерман Євгеній. Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи студентів. Випуск 1954 р. Рукопис.*
194. Васильєв Василь. Особиста справа студента. Рукопис.
195. Жердзицький Євгеній. Особиста справа студента. Рукопис.
196. Константинопольський Адольф. Особиста справа студента.  
Рукопис.  
*Особисті справи студентів. Випуск 1955 р. Рукопис.*
197. Светлорусов Сергій. Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи випускників 1957 р. Рукопис.*
198. Єсіновська А. Особиста справа студента. Рукопис.
199. Зайцев Володимир. Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи випускників 1958 р. Рукопис.*
200. Желтяков Є. Особиста справа студента. Рукопис.
201. Лозовий Василь. Особиста справа студента. Рукопис.
202. Старостенко Юрій. Особиста справа студента. Рукопис.
203. Ястребов І. Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи випускників 1958/1959 р. Рукопис.*
204. Хараборіна Валентина. Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи випускників 1960 р. Рукопис.*
205. Батий Григорій. Особиста справа студента. Рукопис.
206. Козулін Михайло (Мойсей). Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи випускників 1961 р. Рукопис.*
207. Горбунов Ігор. Особиста справа студента. Рукопис.
208. Григор'єв Валентин. Особиста справа студента. Рукопис.

209. Мартинець Олександр. Особиста справа студента. Рукопис.
210. Репін Григорій. Особиста справа студента. Рукопис.
211. Сінепольський Ігор. Особиста справа студента. Рукопис.
212. Шипов О. Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи студентів. Випуск 1962 р.*
213. Двейрін А. Особиста справа студента. Рукопис.
214. Мамонтов Олександр. Особиста справа студента. Рукопис.
215. Ненадо Володимир. Особиста справа студента. Рукопис.
216. Петров Віктор. Особиста справа студента. Рукопис
217. Петров О. Особиста справа студента. Рукопис.
218. Парахненко Марат. Особиста справа студента. Рукопис.
219. Солдатов Володимир. Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи випускників 1965 р. Рукопис.*
220. Пронін Олександр. Особиста справа студента. Рукопис.
221. Перцев Т. Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи випускників 1966 р. Рукопис.*
222. Кужелев Н. Особиста справа студента. Рукопис.
223. Медвідь Тетяна. Особиста справа студента. Рукопис.
224. Минко Надія. Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи випускників 1968 р. Рукопис.*
225. Демура Аркадій. Особиста справа студента. Рукопис.
226. Косенков Сергій. Особиста справа студента. Рукопис.
227. Міленін Віктор. Особиста справа студента. Рукопис.
228. Тронза В. Особиста справа студента. Рукопис.
229. Черенков Веніамін. Особиста справа студента. Рукопис.
230. Щербаков Є. Особиста справа студента. Рукопис.  
*Особисті справи викладачів, яких звільнили у 1989 р. Рукопис.*
231. Косарев Борис. Особиста справа викладача. Рукопис.
232. Рябцев Володимир Федорович. Рукопис.
233. Солодовник Сергій. Особиста справа викладача. Рукопис.

234. Старостенко Юрій. Особиста справа викладача. Рукопис.
235. Чернов Леонід Іванович. Особиста справа викладача. Рукопис.
236. Шеховцов Олександр. Особиста справа викладача. Рукопис.
- Архів Харківської організації Національної спілки художників України*
237. Бесєдін Сергій. Особиста справа. Рукопис.
238. Вінтаєв Юрій. Особиста справа. Рукопис.
239. Вяткін Олександр. Особиста справа. Рукопис.
240. Ганоцький Василь. Особиста справа. Рукопис.
241. Єлін Віктор. Особиста справа. Рукопис.
242. Карась Йосип. Особиста справа. Рукопис.
243. Коробов Григорій. Особиста справа. Рукопис.
244. Косарев Борис. Особиста справа. Рукопис.
245. Кравець Володимир. Особиста справа. Рукопис.
246. Любавін Юрій. Особиста справа. Рукопис.
247. Надєждін Євгеній. Особиста справа. Рукопис.
248. Петро Супонін. Особиста справа. Рукопис.
249. Письменний Степан. Особиста справа. Рукопис.
250. Побєдін Володимир. Особиста справа. Рукопис.
251. Побєдін Константин. Особиста справа. Рукопис.
252. Пронін Олександр. Особиста справа. Рукопис.
253. Роботягов Микола. Особиста справа. Рукопис.
254. Рябцев Володимир. Особиста справа. Рукопис.
255. Світлорусов Сергій. Особиста справа. Рукопис.
256. Сизиков Валентин. Особиста справа. Рукопис.
257. Томенко Григорій. Особиста справа. Рукопис.
258. Трегуб Віктор. Особиста справа. Рукопис.
259. Чаус Віктор. Особиста справа. Рукопис.
260. Шигимага Петро. Особиста справа. Рукопис.



## ДОДАТОК А

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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

1. Ковальова М.М., Федюн Є.О. Натюрморти 1960 – 1970-х років з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2020. Т. 5. Вип. 35. С. 87 – 97. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-132>.

2. Ковальова М.М. Федюн Є.О. Портретні постановки студентів 1950 – 1980-х рр. з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2021. Т. 1. Вип. 42. С. 116–128. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-14>

3. Федюн Є. Портрети 1950 – 1970-х з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Вісник. Харківської академії дизайну і мистецтв*. 2021. Вип. 2. С. 175 – 185. DOI 10.33625/visnik2021.02.175

*Статті в зарубіжному науковому виданні:*

4. Fediun, Ye. O. Features of plain air painting in the 1950s and 1970s (Based on works from the funds of the Kharkov academy of design and arts). // *The European Journal of Arts*. Vienna. Premier Publishing Ed. 3. 2021. P. 15 – 19. <http://ppublishing.org/ru/archive/journals>

5. Kovalova, M. M, Fediun, Ye. O. Educational painting works of students of the outstanding Ukrainian artist Borys Kosarev in the 1950s – 1970s // *The European Journal of Arts*. Vienna. Premier Publishing Ed. 4. 2021. P. 3 – 8. <http://ppublishing.org/ru/archive/journals>

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

6. Федюн Є.О. Академічні живописні роботи 1970 – 1980-х років учнів Харківського художньо-промислового інституту. *Шості Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: НАОМА, 2018. С. 151 – 152 <https://platonconference.kiev.ua/uk/foto/9-shosti-platonivski-chitannya-24-listopada-2018-roku>

7. Федюн Є.О. Чоловічі образи в академічних постановках 1970 – 80-х років (на матеріалі фондів Харківського художнього училища). *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції за підсумками роботи у 2018 – 2019 н.р.* Харків: ХДАДМ, 2019. С. 34 – 36. <https://ksada.org/doc/confer-25-may-2019.pdf>

8. Федюн Є.О. Тема війни в творчості Олександра Хмельницького. *Сьомі Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: НАОМА, 2019. С. 158 – 159. [https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2019\\_all\\_3.pdf](https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf)

9. Федюн Є.О. Натюрморти 1960 – 1970-х років з фондів Харківського художньо-промислового інституту (ХХПІ). *Восьмі Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: НАОМА, 2020. С. 160 – 161. [https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2020.pdf](https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf)

10. Федюн Є.О. Нові дані архівної роботи учнів Бориса Косарева. *Проблеми та перспективи сучасної науки та освіти» 2020 року: матеріали II міжнародної науково-практичної конференції*. Львів, 2020. С. 27 – 28. <http://lviv-forum.inf.ua/save/2020/15-16.08.2020/Збірник.pdf>

11. Федюн Є.О. Педагогічна діяльність Бориса Косарева. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*. Харків, 2020. С. 51 – 52. <https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf>

12. Федюн Є.О. Рішення жіночих образів в академічних постановках 1970 – 1980-х років (ХХПІ). *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу за підсумками роботи у 2018 – 2019 н. р.* Харків: ХДАДМ, 2021. С. 18 – 19. <https://www.ksada.org/doc/confer-may-2021.pdf>

13. Федюн Є.О. Особливості академічних портретів 1960 – 1970-х рр. з фонду Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. «Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова»*. Харків : ХДАДМ, 2021. С. 29 – 34. [file:///C:/Users/38066/Downloads/Konf-YUBIL-2021%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/38066/Downloads/Konf-YUBIL-2021%20(1).pdf)

## LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE THEME OF THE DISSERTATION

Articles in Ukrainian scientific publications and which are included  
in international scientometric databases:

1. Kovalova, M. M, Fediun, Ye. O. (2020). Natiurmorty 1960 – 1970 rokiv z fondiv Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzh. ped. universytetu im. Ivana Franka. [Portrait productions of students from the 1950s to the 1980s from the funds of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.] (*Ed. 35. V. 5*). *Drohobych, "Helvetica"*, 87 – 97. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-132>.

2. Kovalova, M. M., Fediun, Ye. O. (2021). Portretni postanovky studentiv 1950 – 1980 rokiv z fondiv Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzh. ped. universytetu im. Ivana Franka. [Portraits of students from the 1950s – 1980s from the funds of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.] (*Ed. 42. V. 1*). *Drohobych, "Helvetica"*, 116 – 128. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-14>

3. Fediun, Ye. O. (2021). Portrety 1950 – 1970 rokiv z fondiv Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. *Visn. Kharkiv. State akad. dyzainu i mystetstv*. [Portraits of the 1950s – 1970s from the funds of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. *Visnik. Kharkiv State Academy of Design and Arts.*] (*Ed.2.*). "*Visnik*", 175 – 185. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.175>.

### *Articles in foreign scientific publications*

4. Fediun, Ye. O. (2021). Features of plait air painting in the 1950s and 1970s (Based on works from the funds of the Kharkov State academy of design and arts). *The European Journal of Arts. Vienna. Premier Publishing*. (Ed. 3.) 15 – 19. [In English]. <http://ppublishing.org/ru/archive/journals>

5. Kovalova, M. M, Fediun, Ye. O. (2021). Educational painting works of students of the outstanding Ukrainian artist Borus Kosarev in the 1950s – 1970s. *The European Journal of Arts. Vienna. Premier Publishing*. (Ed. 4.) 3 – 8. [In English]. <http://ppublishing.org/ru/archive/journals>

*Scientific works certifying the approval of the dissertation materials:*

6. Fediun, Ye. O. (2018). Akademichni zhyvopysni roboty 1970 – 1980 rokiv uchniv Kharkivskoho khudozhno-promyslovoho instytutu. *Shosti Platonivski chytannia: tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii*. Kyiv, Ministerstvo kultury Ukrainy. [Academic painting works of students of the Kharkiv Art and Industrial Institute of the 1970s-1980s.]. Six Platonic readings: theses add. International of science conf. M-vo Kyiv. Kyiv: NAOMA, 151 – 152. [In Ukrainian]. <https://platonconference.kiev.ua/uk/foto/9-shosti-platonivski-chitannya-24-listopada-2018-roku>

7. Fediun, Ye. O. (2019). Cholovichi obrazy v akademichnykh postanovkakh 1970 – 80 rokiv (na materialy fondiv Kharkivskoho khudozhnoho uchylyshcha). Materialy Vseukrainskoi nauk.-prakt. konfer. za pidsumkamy roboty u 2018 – 2019 navchalnoho roku. [Male images in academic regulations of the 1970s and 1980s (based on material from the Kharkiv Art School's funds)]. Materials of the All-Ukrainian Science and Practice. conference according to the results of work in 2018-2019 academic year. Kharkiv, 34 – 36. [In Ukrainian]. <https://ksada.org/doc/confer-25-may-2019.pdf>

8. Fediun, Ye. O. (2018). Tema viiny v tvorchosti Oleksandra Khmelnytskoho. *Somi Platonivski chytannia: tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii*. [The theme of war in the work of Oleksandr Khmelnytskyi.] The Seventh Platonic Readings: Theses of reports of International scientific conference. theses add. International of science conf. M-vo Kyiv. Kyiv: NAOMA, 158 – 159. [In Ukrainian]. [https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2019\\_all\\_3.pdf](https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf).

9. Fediun, Ye. O. (2020). Natiurmorty 1960 – 1970 rokiv z fondiv Kharkivskoho khudozhno-promyslovoho instytutu (KhKhPI). *Vosmi Platonivski chytannia: Tezy tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii*. [Still lifes of the 1960s and 1970s from the funds of the Kharkiv Art and Industrial Institute (KhKhPI)]. The Eighth Platonic Readings: Theses reports of International scientific conference. Kyiv, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv: NAOMA, 160 – 161. [In Ukrainian]. [https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2020.pdf](https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf).

10. Fediun, Ye. O. (2020). Novi arkhivni dani roboty uchniv Borysa Kosareva. *Problemy ta perspektyvy suchasnoi nauky ta osvity: materialy II mizhnar. nauk.-prakt. konf.* [New archival data on the work of Boris

Kosarev's students.] Problems and prospects of modern science and education: materials of the 2nd international science and practice conf. Lviv, 27 – 28. [In Ukrainian]. <http://lviv-forum.inf.ua/save/2020/15-16.08.2020/Збірник.pdf>

11. Fediun, Ye. O. (2020). Pedagogichna diialnist Borysa Kosareva. Materialy Vseukrainskoi naukovoï konferentsii profesorsko-vykladatskoho skladu i studentiv KhSADA za pidsumkamy roboty 2019 – 2020 navchalnoho roku. [Pedagogical activity of Boris Kosarev. Materials of the All-Ukrainian scientific conference of professors and teaching staff and students of KhSADA based on the results of the work of the 2019 – 2020 academic year. Kharkiv: KhSADA, 51 – 52. [In Ukrainian]. <https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf>

12. Fediun, Ye. O. (2021). Rishennia zhinochykh obraziv v akademichnykh postanovkakh 1970 – 1980 rokiv (KhKhPI). Materialy Vseukrain. nauk.-prakt. konf. prof.-vyklad. skladu za pidsumkamy roboty u 2020 – 2021 navchalni roky. [The solution of female images in academic regulations of the 1970s and 1980s (KhKhPI).] Materialy of All Ukraine. science and practice conf. prof.-lecturer composition according to the results of work in 2020 – 2021 navchalni roky. Kharkiv: KhSADA, 18 – 19. [In Ukrainian]. <https://www.ksada.org/doc/confer-may-2021.pdf>

13. Fediun, Ye. O. (2021). Osoblyvosti akademichnykh portretiv 1960 – 1970 rokiv z fondu Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. *Materialy mizh nar. nauk.-prakt. konf. Syntez vizualnykh mystetstv kriz storichchia: dialohy pro vyshchu khudozhniu osvitu Kharkova*. [The peculiarities of academic portraits of the 1960s-1970s from the fund od Kharkiv State Academy of Design and Arts.] *Materialy mizh nar. nauk.-prakt. conference Syntez vizualnykh mystetstv kriz storichchia: dialogue pro vyshchu khudozhniu osvitu Kharkova*. Kharkiv: KhSADA, 29 – 34. [In Ukrainian]. [file:///C:/Users/38066/Downloads/Konf-YUBIL-2021%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/38066/Downloads/Konf-YUBIL-2021%20(1).pdf)

## ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 1.1. А. Константинопольський. Солдати. 1960. Полотно, олія, 200 x 400. ХХМ
- Іл. 1.2. А. Константинопольський. На світанку. 1961. Полотно, олія. 187 x 400. ХХМ
- Іл. 1.3. О. Хмельницький. Перемога. 1961. Полотно, олія. 200 x 218. ХХМ
- Іл. 1.4. О. Хмельницький. В ім'я життя (фрагмент). 1967. Полотно, олія. 218 x 260. ХХМ
- Іл. 1.5. А. Сафаргалін. Медсестра. 1971. Полотно, олія. ХХМ
- Іл. 1.6. В. Полтавець. Червоні козаки. 1963. Полотно, олія.
- Іл. 1.7. А. Наседкін. До колгоспу. 1960. Полотно, олія.
- Іл. 1.8. А. Наседкін. Продзагін. 1967. Полотно, олія.
- Іл. 3.1.1. Бакалов. Натюрморт. 1974. Полотно, олія. 56 x 76. Фонд ХДАДМ (інв. № 484). Публікується вперше
- Іл. 3.1.2. В. Кузнецов. Натюрморт з пляшкою. 1960-ті рр. Полотно, олія. 55 x 70. Кер. Л. Чернов. Фонд ХДАДМ (інв. № 260). Публікується вперше
- Іл. 3.1.3. В. Н. Пронін. Натюрморт з овочами. Полотно, олія. 1976. 43 x 72. Фонд ХДАДМ (інв. № 463). Публікується вперше
- Іл. 3.1.4. В. Г. Васильєв. Натюрморт із синім глечиком. 1950. Полотно, темпера. 70 x 100. Кер. Проф. Б. В. Косарев. Фонд ХДАДМ (інв. № 6). Публікується вперше
- Іл. 3.1.5. М. Шапошников. Натюрморт з квітами. 1960-ті рр. Полотно, олія. ХХМ.
- Іл. 3.1.6. М. Шапошников. Натюрморт з гарбузами. 1951. Полотно, олія. ХХМ.
- Іл. 3.1.7. С. Косенков. Натюрморт. 1961. Полотно, темпера. 69 x 82. Кер. М. Шапошников. Фонд ХДАДМ (інв. № 263). Публікується вперше
- Іл. 3.1.8. Невідомий художник. Натюрморт. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 100 x 133. Кер. М. Шапошников. Фонд ХДАДМ (інв. № 680). Публікується вперше
- Іл. 3.1.9. О.В. Хохлов. Помаранчевий вазон. 1952. Полотно, темпера. 80 x 100. Кер. Б. Косарев. Фонд ХДАДМ (інв. № 840). Публікується вперше
- Іл. 3.1.10. І. Горбунов. Натюрморт в інтер'єрі. 1951. 100 x 145. Кер. Б. Косарев. Фонд ХДАДМ (інв. № 47). Публікується вперше

- Іл. 3.1.11.** Невідомий автор. Натюрморт в інтер'єрі. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. 77 x 100. Фонд ХДАДМ (інв. № 142).  
Публікується вперше
- Іл 3.1.12.** В. Петров. Натюрморт в інтер'єрі. 1964. Полотно, темпера.  
61 x 121. Кер. Ю. Старостенко. Фонд ХДАДМ (інв. № 766).  
Публікується вперше
- Іл. 3.1.13.** В. Хараборина. Біле та жовте драпування. 1950-ті рр.  
Полотно, темпера. 64 x 98. Кер. Б. Косарев.  
Фонд ХДАДМ (інв. № 692). Публікується вперше
- Іл. 3.1.14.** І. Іванова. Натюрморт з гіпсовою головою. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. Фонд ХДАДМ (інв. № 485).  
Публікується вперше
- Іл. 3.1.15.** Крилов. Натюрморт. 1960-ті рр. 54 x 85. Фонд ДАДМ  
(інв. № 590). Публікується вперше
- Іл. 3.1.16.** В. Я. Лозовий. 5 курс. Натюрморті з гіпсовою вазою. 1958.  
Полотно, темпера. 57 x 130. Кер. Б. Косарев.  
Фонд ХДАДМ (інв. № 870). Публікується вперше
- Іл. 3.1.17.** В. Черенков. Натюрморт на пленері. 1964.  
Полотно, темпера. 68 x 123. Кер. Ю. Старостенко.  
Фонд ХДАДМ (інв. № 759). Публікується вперше
- Іл. 3.1.18.** Дачі. Натюрморт. 1966. Папір, гуаш. 60 x 80.  
Кер. В. С. Ненадо. Фонд ХДАДМ . Публікується вперше
- Іл. 3.1.19.** Орлова. Натюрморт. 1967/ 68. Папір, гуаш. 70 x 70.  
Кер. Ротницький. Фонд ХДАДМ . Публікується вперше
- Іл. 3.1.20.** Невідомий автор. Натюрморт в інтер'єрі. 1960-ті рр.  
Папір, гуаш. 45 x 80. Фонд ХДАДМ. Публікується вперше
- Іл. 3.1.21.** Невідомий автор. Творчий натюрморт в інтер'єрі.  
1960-ті рр. Полотно, темпера. Публікується вперше
- Іл. 3.1.22.** Т. Медведь. Творчий натюрморт з постаттю Венери.  
1965. Полотно, темпера. 75 x 220. Кер. Б. Косарев.  
Фонд ХДАДМ. Публікується вперше
- Іл. 3.1.23.** Т. Медведь. Натюрморт з постаттю Венери. 1965.  
Полотно, темпера. 85 x 220. Кер. Б. Косарев. Фонд ХДАДМ.  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.1.** С. Беседін. Портрет академіка М. Самокіша. 1939.  
Полотно, олія. НХХМ
- Іл. 3.2.1.2.** С. Беседін. Колгоспниця. 1949. Полотно, олія. ХХМ
- Іл. 3.2.1.3.** С. Беседін. Бузок. 1955. Полотно, олія. ХХМ
- Іл. 3.2.1.4.** Невідомий автор. Портрет. 1950-ті рр. Полотно, вугілля.  
65 x 85. Фонд ХДАДМ (інв. № 312). Публікується вперше

- Іл. 3.2.1.5.** Є. Світличний. Вечір у полі. 1960. Полотно, олія.
- Іл. 3.2.1.6.** Є. Світличний. Тракторна колона в полі. 1933.  
Полотно, олія.
- Іл. 3.2.1.7.** О. Мартинець. Портрет чоловіка. 1955/56 н. р.  
Полотно, олія. 44 x 57. Кер. Є. П. Світличний.  
Фонд ХДАДМ (інв. № 137). Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.8.** Н. Минко. Портрет чоловіка. 1961. Полотно, олія. 45 x 60.  
Кер. Є. П. Світличний. Фонд ХДАДМ (інв. № 67).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.9.** Ш. Сарієв. Портрет чоловіка. 1961. Полотно, олія.  
45 x 57. Кер. Є. П. Світличний. Фонд ХДАДМ  
(інв. № 117). Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.10.** Сурков. Портрет чоловіка. 1960-ті рр. Полотно, олія.  
41 x 52. Фонд ХДАДМ (інв. № 129). Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.11.** А. Демура. Жіночий портрет у хустці. 1961/62 н. р.  
Полотно, олія. 44 x 55. Кер. Є. П. Світличний.  
Фонд ХДАДМ (інв. № 714). Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.12.** Є. Бондаренко. Жіночий портрет у хустці. 1963.  
Полотно, олія. 45 x 55. Кер. Доц. Є. П. Світличний.  
Фонд ХДАДМ (інв. № 74). Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.13.** В. Щербіна. Жіночий портрет. 1952/53 н. р.  
Полотно, олія. 43 x 53. Кер. М. А. Рибальченко.  
Фонд ХДАДМ (інв. № 143). Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.14.** М. Рибальченко. (У співавторстві з О. Любимським).  
На світанку. 1957. Полотно, олія.
- Іл. 3.2.1.15.** Невідомий автор. Портрет жінки у смугастій кофті.  
1960-ті рр. Полотно, олія. 53 x 41. Фонд ХДАДМ.  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.16.** Невідомий автор. Чоловічий портрет. 1957.  
Полотно, олія. 45 x 55. Фонд ХДАДМ (інв. №4).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.17.** М. Козулін. Чоловічий і жіночий портрети. 1954.  
Полотно, олія. 50 x 80. Фонд ХДАДМ (інв. № 682).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.18.** Невідомий автор. Портрет дівчини у жовтій сукні.  
1960-ті рр. Полотно, олія. 50 x 60. Фонд ХДАДМ  
(інв. № 715). Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.19.** В. Уманець. Жіночий портрет. 1971. Полотно, олія.  
50 x 63. Кер. А. Демура. Фонд ХДАДМ (інв. № 634).  
Публікується вперше



- Іл. 3.2.1.20.** Трофімчук. Чоловічий портрет. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. 40 x 60. Фонд ХДАДМ (інв. № 535).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.21.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. 70 x 100. Фонд ХДАДМ (інв. № 308).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.22.** Г. Геєць. Автопортрет. 1978. Полотно, олія. 30 x 60.  
Кер. В. Міленін. Фонд ХДАДМ (інв. № 476).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.23.** Невідомий автор. Чоловічий портрет. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. 40 x 50. Фонд ХХК . Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.24.** Невідомий автор. Чоловічий портрет. Полотно, олія.  
1970-ті рр. 40 x 50 см. Фонд ХХК. Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.25.** Невідомий автор. Чоловічий портрет. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. 40 x 50. Фонд ХХК. Публікується вперше
- Іл. 3.2.1.26.** В. Чумаков. Чоловічий портрет. 1970-ті рр.  
40x50. Фонд ХХК. Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.27.** П. Котов. Портрет академіка 1947.Н. Д. Зелінського.  
Полотно, олія
- Іл. 3.2.2.28.** В. В. Кузнецов. 4 курс. Українка. 1952. Полотно, олія.  
90x107. Фонд ХДАДМ. (інв. № 214). Кер. П. І. Котов.  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.29.** В. В. Кузнецов. 4 курс. Портрет актора. 1952.  
Полотно, олія. 63x75. Фонд ХДАДМ. (інв. № 411).  
Кер. П. І. Котов. Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.30.** В. В. Кузнецов. 3 курс. Портрет. 1951. Полотно, олія.  
91x78. Фонд ХДАДМ. (інв. № 75). Кер. П. І. Котов.  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.31.** І. І. Синепольский. 4 курс. Портрет чоловіка. 1958/59.  
79 x 95. Фонд ХДАДМ. (інв. № 438). Кер. С. Ф. Беседін.  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.32.** В. І. Григор'єв. 4 курс. Портрет чоловіка. 1958/59.  
Полотно, олія. 78 x 94. Фонд ХДАДМ. (інв. № 439).  
Кер. С. Ф. Беседін. Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.33.** Г. О. Репін. 1 курс. Портрет колгоспниці. 1955.  
Полотно, олія. 70 x 95. Фонд ХДАДМ. (інв. № 410).  
Кер. Є. П. Світличний. Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.34.** Тітов. 1 курс. Портрет майстра ХХМЗу. 1951.  
Полотно, олія. 60 x 80. Фонд ХДАДМ. (інв. № 312).  
Кер. Є. П. Світличний. Публікується вперше

- Іл. 3.2.2.35.** В. П. Солдатов. Портрет майстра ХЕМЗу. 1951.  
Полотно, олія. 75 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 363).
- Іл. 3.2.2.36.** Невідомий автор. Портрет майстра ХЕМЗу.  
1951. Полотно, олія. 75 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 395).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.37.** Невідомий автор. Портрет майстра ХЕМЗу. 1951.  
65 x 85. Фонд ХДАДМ. (інв. № 314). Полотно, олія.  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.38.** Невідомий автор. Жіноча напівфігура у хустці.  
1969-1970-ті рр. Полотно, олія. 48 x 87. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 282). Кер. А. І. Демура. Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.39.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. 70 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 300).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.40.** А. І. Сухорукіх. Портрет робочого моряка.  
Полотно, олія. 1963. 60 x 100. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 664). Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.41.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. 70 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 292).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.42.** Невідомий автор. 2 курс. Жіночий портрет.  
1960-ті рр.. Полотно, олія. 68 x 95. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 149). Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.43.** В. Б. Грицюк. Жіноча напівфігура у сірій кофті. 1974.  
Полотно, олія. 68 x 90. Фонд ХДАДМ. (інв. № 401).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.44.** Невідомий автор. Жіночий портрет у блакитному светрі.  
1970-ті рр. Полотно, олія. 65 x 90. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 400). Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.45.** В. Северін. 3 курс. Жіночий портрет. 1969-1970-ті рр.  
Полотно, олія. 60 x 70. Кер. В. Міленін,  
А. Константинопольський. Фонд ХДАДМ. (інв. № 556).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.46.** В. Тронза. Жіноча фігура. 1965. Полотно, олія. 60 x 80.  
Фонд ХДАДМ. (інв. № 127). Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.47.** Ахвердян. Жіноча фігура. 1965. Полотно, олія. 70 x 100.  
Фонд ХДАДМ. (інв. № 281). Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.48.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1977. Полотно, олія.  
70 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 301).  
Публікується вперше

- Іл. 3.2.2.49.** Пономарьов. Фігура дівчини у зеленій спідниці.  
1960-ті рр. Полотно, олія. 36 x 66. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 406). Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.50.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. 70 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 299).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.51.** Невідомий автор. Чоловічий портрет. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. 65 x 85. Фонд ХДАДМ. (інв. № 799).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.52.** Невідомий автор. Портрет. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
65 x 85. Фонд ХДАДМ. (інв. № 797). Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.53.** Невідомий автор. Портрет. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
65 x 85. Фонд ХДАДМ. (інв. № 796). Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.54.** Невідомий автор. Жіноча фігура в інтер'єрі.  
1960-ті рр. Полотно, олія. 81 x 121. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 390). Кер. С. Ф. Бесєдін. Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.55.** Невідомий автор. Жіноча модель у білій сорочці.  
1960-ті рр. Полотно, олія. 77 x 115. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 439). Кер. С. Ф. Бесєдін. Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.56.** В. Черенков (староста). 2 курс. Жіноча напівфігура у  
смугастому халаті. 1963. Полотно, темпера. 39 x 96.  
Фонд ХДАДМ. (інв. № 413). Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.57.** В. Шилов. Жіночий портрет. 1967. Полотно, олія.  
70 x 105. Фонд ХДАДМ. (інв. № 668).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.58.** Невідомий автор. Жіноча фігура. 1964. Картон, темпера.  
59 x 78. Фонд ХДАДМ. Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.59.** Невідомий автор. 1964. Жіноча фігура. Картон, темпера.  
60 x 80. Фонд ХДАДМ. Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.60.** В. Чаус. Жіноча фігура, що сидить на тлі гіпсової голови.  
1968. Полотно, темпера. 70 x 143. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 415). Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.61.** Якушенко. Жіноча фігура (вдягнена). 1964.  
Картон, темпера. 70 x 104. Фонд ХДАДМ.  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.2.62.** Невідомий автор. Жіноча фігура (вдягнена). 1964.  
Картон, темпера, гуаш. 70 x 96. Фонд ХДАДМ.  
Публікується вперше

- Іл. 3.2.3.63.** М. Огурнай. Жіноча постать у синьому. 1963.  
Полотно, олія. 88 x 118. Фонд ХДАДМ. (інв. № 337).  
Кер. Л.І.Чернов. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.64.** Лежников. Жіноча постать у рожевому. 1963.  
Полотно, олія. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.65.** Невідомий автор. Жіноча модель з книгою.  
1960-ті рр. Полотно, олія. 79 x 125. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 820). Кер. Л.І.Чернов. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.66.** Л. Чернов. Жіночий портрет. 1949. Картон, олія
- Іл. 3.2.3.67.** Л. Чернов. Портрет художника А. М. Щеглова. 1978.  
Полотно, олія
- Іл. 3.2.3.68.** Л. Чернов. Соняхи. 1990. Папір, пастель
- Іл. 3.2.3.69.** Сібаєв. Дівчина у червоному. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. 59 x 133. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 414). Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.70.** В. Кузнєцов. 5 курс. Жіноча постать. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. 59 x 133. Фонд ХДАДМ. (інв. № 247).  
Кер. Л.І.Чернов. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.71.** Невідомий автор. Жіноча постать у рожевому светрі.  
1970-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.72.** В. Тронза. Жіноча постать у чорному. 1966.  
Полотно, олія. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.73.** Гороговської. Жіноча постать. 1960-ті рр. Полотно, олія.  
70 x 110. Фонд ХДАДМ. (інв. № 150).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.74.** Колесниченко. 5 курс. Чоловіча постать. 1950-ті рр.  
Полотно, олія. 68 x 82. Фонд ХДАДМ. (інв. № 923).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.75.** М. Парахненко. Оратор. Полотно, олія. 1960.  
Фонд ХДАДМ. (інв. № 31). Кер. Б. В. Косарев.  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.76.** Невідомий автор. Чоловіча постать у костюмі.  
1960-ті рр. Полотно, олія. 106 x 128. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 516). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.77.** М. Хахін. Чоловіча постать у костюмі. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. 117 x 178. Фонд ХДАДМ. (інв. № 666).  
Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.78.** В. Грицюк. Двофігурна постановка. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. 100 x 160. Фонд ХДАДМ. (інв. № 57).  
Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше

- Іл. 3.2.3.79.** О. П. Мамонтов. Двофігурна постановка Снігуронька. 1960. Полотно, темпера. 106 x 165. Фонд ХДАДМ. (інв. № 48). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.80.** Невідомий автор. Двофігурна постановка Скомарохи. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 83 x 190. Фонд ХДАДМ. (інв. № 708). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.81.** Невідомий автор. Двофігурна постановка Скомарохи. 1960-ті рр. 90 x 185. Фонд ХДАДМ. (інв. № 702). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.82.** Невідомий автор. Двофігурна постановка Скомарохи. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 89 x 183. Фонд ХДАДМ. (інв. № 707). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.83.** Невідомий автор. Двофігурна постановка Скомарохи. 1960-ті рр. 90 x 185. Фонд ХДАДМ. (інв. № 704). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.84.** Т. Ю. Павлова. Двофігурна постановка Скомарохи. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 87 x 180. Фонд ХДАДМ. (інв. № 709). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.85.** Невідомий автор. Двофігурна постановка Блазні. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 110 x 170. Фонд ХДАДМ. (інв. № 646). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.86.** Сальков. Чоловіча напівфігура. 1961 або 1965. Полотно, олія. 65 x 85. Фонд ХДАДМ. (інв. № 317). Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.87.** М. Жердзицька. 3 курс. Чоловіча напівоголена постать. 1970-ті рр. 60 x 80. Фонд ХДАДМ. (інв. № 748). Кер. Є. Ф. Жердзицький. Полотно, олія. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.88.** Невідомій автор. Жіноча оголена постать. 1960-ті рр. Полотно, олія. 80 x 98. Фонд ХДАДМ. (інв. № 662)
- Іл. 3.2.3.89.** Невідомій автор. Жіноча оголена постать. 1960-ті рр. Полотно, олія. 88 x 120. Фонд ХДАДМ. (інв. № 661). Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.90.** Невідомій автор. Жіноча оголена постать. 1960-ті рр. Полотно, олія. 90 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 657). Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.91.** Т. Перцев. Жіноча оголена постать. 1960-ті рр. Полотно, олія. 69 x 90. Фонд ХДАДМ. (інв. № 749). Публікується вперше

- Іл. 3.2.3.92.** А. Двейрін. 3 курс. Чоловіча оголена постать. 1950-ті рр.  
Полотно, олія. 64 x 98. Фонд ХДАДМ. (інв. № 404).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.93.** В. Зайцев. 4 курс. Чоловіча оголена постать. 1961.  
Полотно, олія. 82 x 120. Фонд ХДАДМ. (інв. № 435).  
Кер. Доц. С. Ф. Беседін. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.94.** І. Юденко. 4 курс. Чоловіча оголена постать. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. 100 x 120 см. Фонд ХДАДМ. (інв. № 650).  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.95.** В. Н. Козуб. 4 курс. Оголена жіноча фігура. 1977.  
Полотно, олія. 55 x 87. Фонд ХДАДМ. (інв. № 111).  
Кер. Б. А. Колесник. Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.96.** Є. Попенов. 5 курс. Оголена жіноча постать. 1963.  
Полотно, олія. 80 x 150. Фонд ХДАДМ.  
Кер. Проф. С. Ф. Беседін, доц. Л. І. Чернов.  
Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.97.** Невідомий автор. 3 курс. Оголена жіноча постать.  
1970-ті рр. Полотно, олія. 90 x 138. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 712). Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.98.** Невідомий автор. Оголена чоловіча постать.  
1960-ті рр. Полотно, олія. 80 x 120. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 2). Публікується вперше
- Іл. 3.2.3.99.** В. Кравець. Оголена чоловіча постать. 1961.  
Полотно, темпера. 100 x 160. Фонд ХДАДМ. (інв. № 49).  
Кер. Проф. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.1.** Невідомий автор. Парковий етюд. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. 75 x 100. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 228). Кер. С. В. Беседін. Публікується вперше
- Іл. 3.3.2.** Невідомий автор. Етюд Софіївський парк. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. 70 x 95. Фонд ХДАДМ. (інв. № 327).  
Публікується вперше
- Іл. 3.3.3.** Шилов. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 59 x 79.  
Фонд ХДАДМ. (інв. № 890). Кер. Б. В. Косарев.  
Публікується вперше
- Іл. 3.3.4.** В. Хараборина. Парковий пейзаж. 1950-ті рр.  
Полотно, олія. 70 x 95. Фонд ХДАДМ. (інв. № 884).  
Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.5.** Невідомий автор. Парковий пейзаж. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. 50 x 65. Фонд ХДАДМ. (інв. № 874).  
Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше

- Іл. 3.3.6.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 993). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.7.** Скрибцов. 2 курс. Парковий пейзаж. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 878). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.8.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера. Фонд ХДАДМ. (інв. № 785). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.9.** М. Кужелев. 1 курс. Етюд. 1961. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 812). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.10.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 930). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.11.** Невідомий автор. 1 курс. Фрагмент інтер'єру. 1953. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 811). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.12.** Невідомий автор. Міський пейзаж. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 883). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.13.** Невідомий автор. Етюд. 1953. Полотно, темпера. 69 x 69. Фонд ХДАДМ. (інв. № 778). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.14.** Невідомий автор. Собор Успіння Пресвятої Богородиці. 1960-ті рр. Полотно, темпера. Фонд ХДАДМ. Публікується вперше
- Іл. 3.3.15.** Невідомий автор. Етюд. Внутрішнє подвір'я. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 889). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.16.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера. Фонд ХДАДМ. (інв. № 793). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.17.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера. Фонд ХДАДМ. (інв. № 787). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.18.** Ю. Александрочкін. 1 курс. Етюд Церква. 1960-ті рр. Полотно, олія. 68 x 98. Фонд ХДАДМ. (інв. № 328). Публікується вперше

- Іл. 3.3.19.** Г. Батій. 4 курс. Фрагмент інтер'єру. 1956.  
Полотно, темпера. 60 x 80. Фонд ХДАДМ. (інв. № 801).  
Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.20.** Г. Батій. Фрагмент інтер'єру. 1956. Полотно, темпера.  
43 x 59. Фонд ХДАДМ. (інв. № 875). Публікується вперше
- Іл. 3.3.21.** Декорації сцени В галереї до вистави Ярослав Мудрий  
І. Кочерги, Б. Косарев. 1946.
- Іл. 3.3.22.** В. Кравець. 2 курс. Етюд з елементами міського пейзажу.  
1960-ті рр. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 885). Публікується вперше
- Іл. 3.3.23.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
70 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 822).  
Публікується вперше
- Іл. 3.3.24.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
Фонд ХДАДМ. (інв. № 799). Публікується вперше
- Іл. 3.3.25.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
Фонд ХДАДМ. (інв. № 783). Публікується вперше
- Іл. 3.3.26.** Невідомий автор. Пейзаж. 1960-ті рр. Полотно, олія.  
72 x 52. Фонд ХДАДМ. (інв. № 137). Публікується вперше
- Іл. 3.3.27.** Невідомий автор. Етюд Ганок. 1960-ті рр. Полотно, олія.  
50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 246). Публікується вперше
- Іл. 3.3.28.** Меркович. Етюд з елементами міського пейзажу.  
1960-ті рр. Полотно, темпера. 52 x 66. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 887). Публікується вперше
- Іл. 3.3.29.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Картон, темпера.  
60 x 90. Фонд ХДАДМ. Публікується вперше
- Іл. 3.3.30.** Невідомий автор. Етюд. 1977. Полотно, олія. 50 x 70.  
Фонд ХДАДМ. (інв. № 503). Кер. Б. В. Косарев.  
Публікується вперше
- Іл. 3.3.31.** П. Оснайчук. 1 курс. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
49 x 68. Фонд ХДАДМ. (інв. № 937). Публікується вперше
- Іл. 3.3.32.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
Фонд ХДАДМ. (інв. № 784). Публікується вперше
- Іл. 3.3.33.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
67 x 80. Фонд ХДАДМ. (інв. № 775). Публікується вперше
- Іл. 3.3.34.** М. Парахненко. Етюд з елементами архітектурного пейзажу.  
1960. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 881). Публікується вперше



- Іл. 3.3.35.** Невідомий автор. Етюд Церква. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. 70 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 326).
- Іл. 3.3.36.** М. Хахін. Етюд. 1960-ті рр. Картон, темпера. 70 x 65.  
Фонд ХДАДМ. Публікується вперше
- Іл. 3.3.37.** С. Проскурін. Архітектурний пейзаж Суздаль.  
1958. Полотно, темпера. 70 x 90. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 139). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.38.** Невідомий автор. 4 курс. Архітектурний пейзаж. 1958.  
Полотно, темпера. 83 x 120. Фонд ХДАДМ. (інв. № 823).  
Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.39.** Г. Батій. 4 курс. Суздаль. 1958. Полотно, темпера.  
(інв. № 333). Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше
- Іл. 3.3.40.** Чурчін. 2 курс. Декоративна композиція. 1960.  
Полотно, олія. 68 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 227).  
Кер. С. Ф. Бесєдін. Публікується вперше
- Іл. 3.3.41.** В. Я. Лозовий. Етюд з вікна. 1950-ті рр. Полотно, темпера.  
78 x 98. Фонд ХДАДМ. (інв. № 145). Кер. Б. В. Косарев.  
Публікується вперше
- Іл. 3.3.42.** Єсіновська. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
80 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 816). Кер. Б. В. Косарев.  
Публікується вперше
- Іл. 3.3.43.** Є. І. Желтяков. Архітектурний пейзаж. 1955.  
Полотно, олія. 67 x 87. Фонд ХДАДМ. (інв. № 117).  
Публікується вперше
- Іл. 3.3.44.** Невідомий автор. Архітектурний пейзаж. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Фонд ХДАДМ. (інв. № 782).  
Публікується вперше
- Іл. 3.3.45.** Ю. Старостенко. Архітектурний пейзаж Огорожа.  
1960-ті рр. Полотно, олія. 94 x 130. Фонд ХДАДМ.  
(інв. № 740). Публікується вперше
- Іл. 3.3.46.** Невідомий автор. Скульптура в інтер'єрі. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. 73 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 658).  
Публікується вперше
- Іл. 3.3.47.** Невідомий автор. Інтер'єр ХХІІІ. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. 50 x 90. Фонд ХДАДМ. (інв. № 791).  
Публікується вперше
- Іл. 3.3.48.** М. Парахненко. Фрагмент інтер'єру. 1960.  
Полотно, темпера. 64 x 236. Фонд ХДАДМ. (інв. № 869).  
Кер. Б. В. Косарев. Публікується вперше



Іл. 1.1. А. Константинопольський. Солдати. 1960. Полотно, олія



Іл. 1.2. А. Константинопольський. На світанку. 1961. Полотно, олія



Іл. 1.3. О. Хмельницький. Перемога. 1961. Полотно, олія



**Іл. 1. 4.** О. Хмельницький.  
В ім'я життя (фрагмент). 1967. Полотно, олія



**Іл. 1.5.** А. Сафаргалін. Медсестра. 1971. Полотно, олія



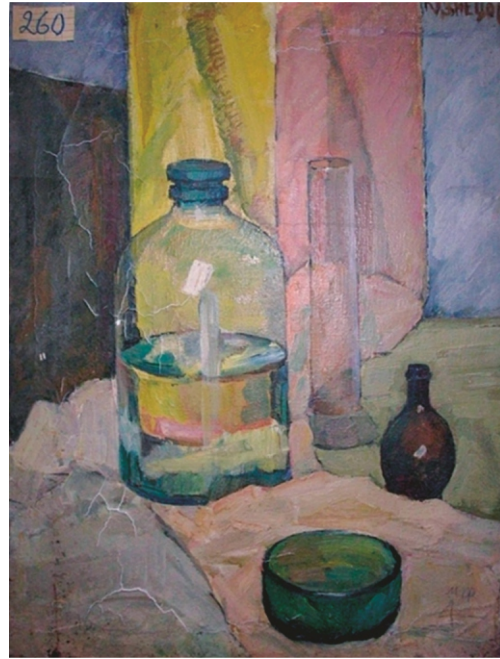
Іл. 1.6. В. Полтавець. Червоні козаки. 1963. Полотно, олія



Іл. 1.7. А. Наседкін. До колгоспу. 1960. Полотно, олія



Іл 1.8. А. Наседкін. Продзагін. 1967. Полотно, олія.



Іл. 3.1.1. Бакалов. Натюрморт із синім глечиком. 1974.  
Полотно, темпера. Публікується вперше

Іл. 3.1.2. В. Кузнєцов. Натюрморт з бутелем. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.1.3. В. Пронін. Натюрморт з овочами. Полотно, олія. 1976.  
Публікується вперше



Іл. 3.1.4. В. Васильєв. Натюрморт. 1974. Полотно, олія.

Публікується вперше

Іл. 3.1.5. М. Шапошніков. Натюрморт з квітами. 1960-ті рр.

Полотно, олія. ХХМ



Іл. 3.1.6. М. Шапошніков. Натюрморт з гарбузами. 1951.

Полотно, олія. ХХМ



Іл. 3.1.7. Косенков. Натюрморт. 1961.  
Полотно, темпера



Іл. 3.1.8. Невідомий художник. Натюрморт. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



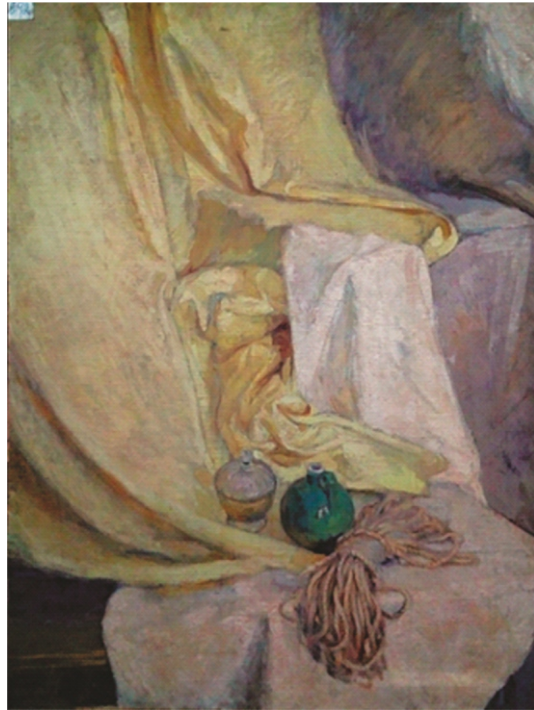


**Іл. 3.1.9.** О. Хохлов. Помаранчевий вазон. 1952.  
Полотно, темпера. Публікується вперше

**Іл. 3.1.10.** Горбунов. Натюрморт в інтер'єрі.  
1951. Публікується вперше



**Іл. 3.1.11.** Невідомий автор. Натюрморт в інтер'єрі. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл 3.1.12.** Петров. Натюрморт в інтер'єрі. 1964.

Полотно, темпера. Публікується вперше

**Іл. 3.1.13.** В. Хараторина. Біле та жовте драпування. 1950-ті рр.

Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.1.14.** І. Іванова. Натюрморт з гіпсовою головою. 1970-ті рр.

Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл.3.1.15.** Крилов. Натюрморт. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.1.16.** В. Лозовий. Натюрморт із гіпсовою вазою. 1958.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.1.17.** В. Черенков. Натюрморт на пленері. 1964.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.1.18.** Дачі. Натюрморт. 1966. Папір, гуаш.  
Публікується вперше



**Іл. 3.1.19.** Орлова. Натюрморт. 1967/ 68.  
Папір, гуаш. Публікується вперше



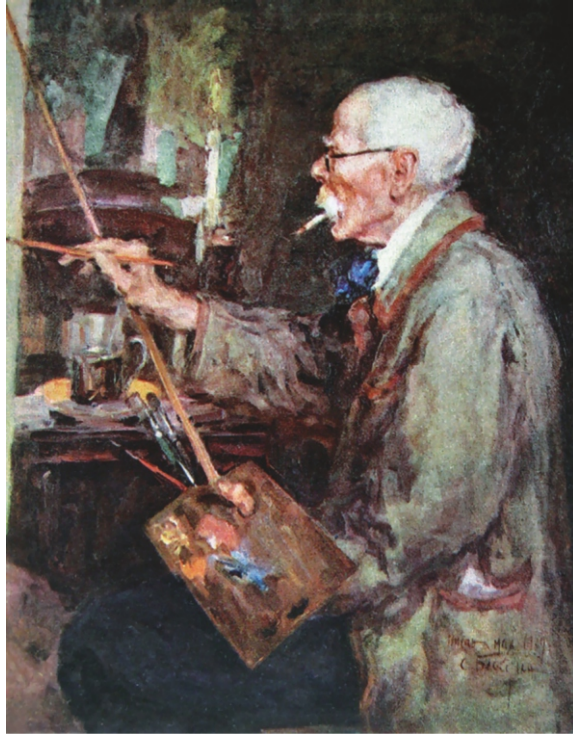
**Іл. 3.1.20.** Невідомий автор. Натюрморт в інтер'єрі.  
1960-ті рр. Папір, гуаш. Публікується вперше

**Іл. 3.1.21.** Невідомий автор. Творчий натюрморт в інтер'єрі.  
1960-ті рр. Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.1.22.** Медвідь. Творчий натюрморт з постаттю Венери.  
1965. Полотно, темпера. Публікується вперше

**Іл. 3.1.23.** Медвідь. Творчий натюрморт з гіпсових голів.  
1965. Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.2.1.1. С. Беседін. Портрет академіка М. Самокіша. 1939.  
Полотно, олія. ХХМ



Іл. 3.2.1.2. С. Беседін. Колгоспниця. 1949. Полотно, олія. ХХМ



Іл. 3.2.1.3. С. Беседін. Бузок.1955. Полотно, олія. ХХМ



Іл. 3.2.1.4. Невідомий автор. Портрет. 1950-ті рр.  
Полотно, вугілля. Публікується вперше



**Іл. 3.2.1.5.** Є. Світличний. Вечір у полі. 1960. Полотно, олія

**Іл. 3.2.1.6.** Є. Світличний. Тракторна колона в полі. 1933.  
Полотно, олія

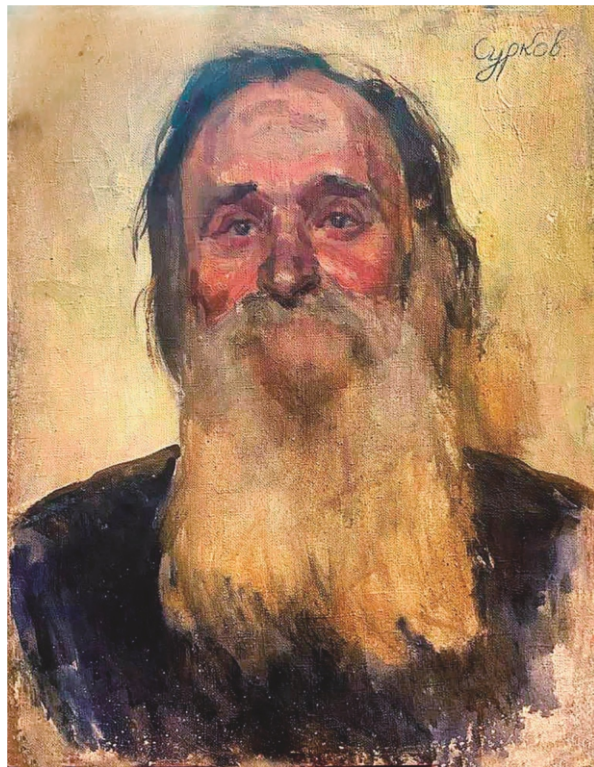


**Іл. 3.2.1.7.** О. Мартинець. Портрет чоловіка. 1955/56 н. р.  
Полотно, олія. Публікується вперше





**Іл. 3.2.1.8.** Н. Минко. Портрет чоловіка. 1961.  
Полотно, олія. Публікується вперше



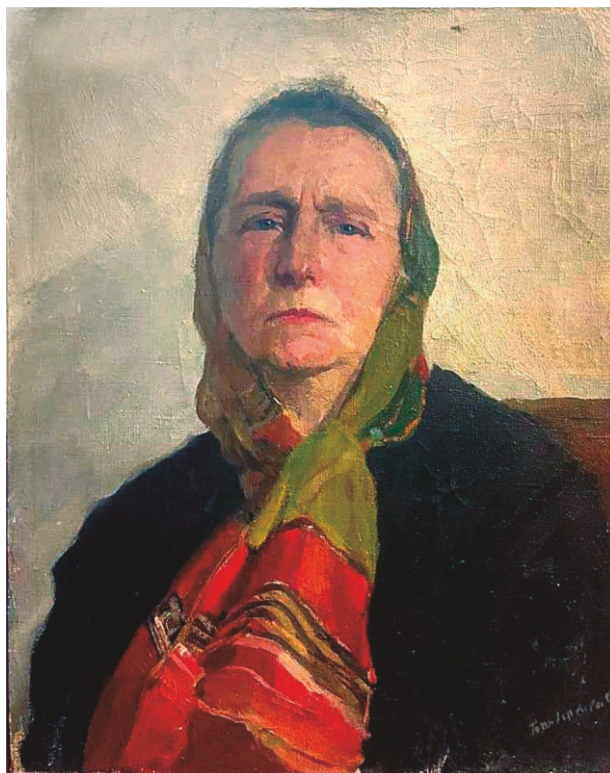
**Іл. 3.2.1.9.** Ш. Сарієв. Портрет чоловіка. 1961.  
Полотно, олія. Публікується вперше



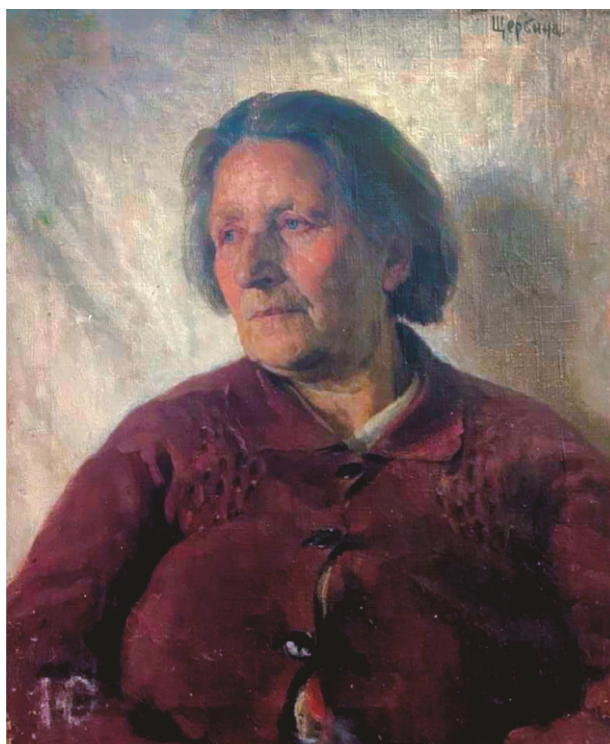
Іл. 3.2.1.10. Сурков. Портрет чоловіка. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Фонд ХДАДМ. Публікується вперше



Іл. 3.2.1.11. А. Демура. Жіночий портрет у хустці. 1961/62 н. р.  
Полотно, олія. Публікується вперше



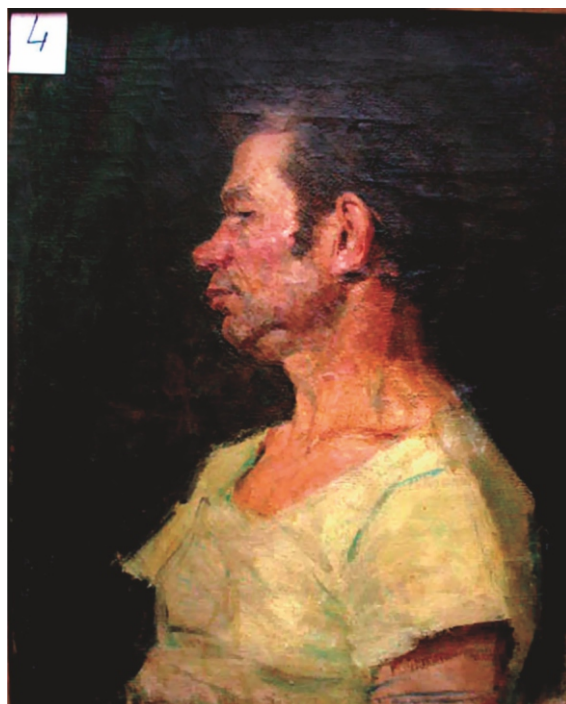
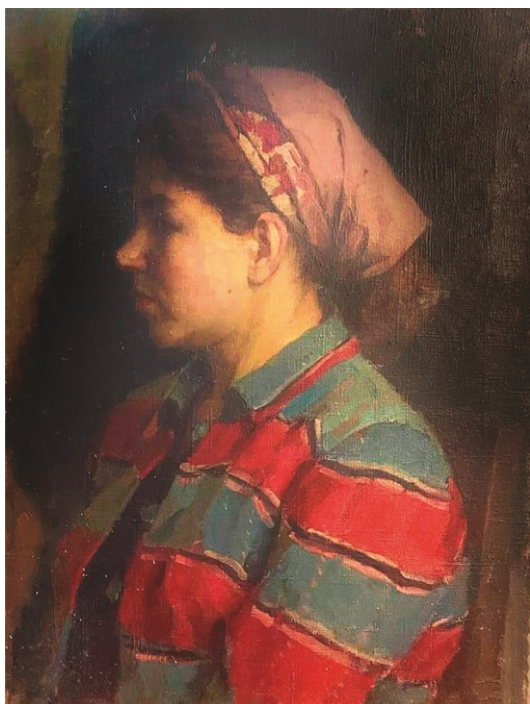
Іл. 3.2.1.12. Є. Бондаренко. Жіночий портрет у хустці. 1963.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.1.13. В. Щербіна. Жіночий портрет. 1952/53 н. р.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.1.14.** М. Рибальченко. (У співавторстві з О. Любимським).  
На світанку. 1957. Полотно, олія

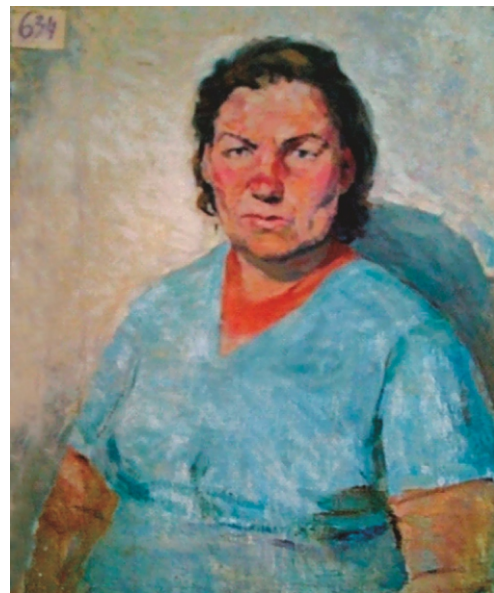
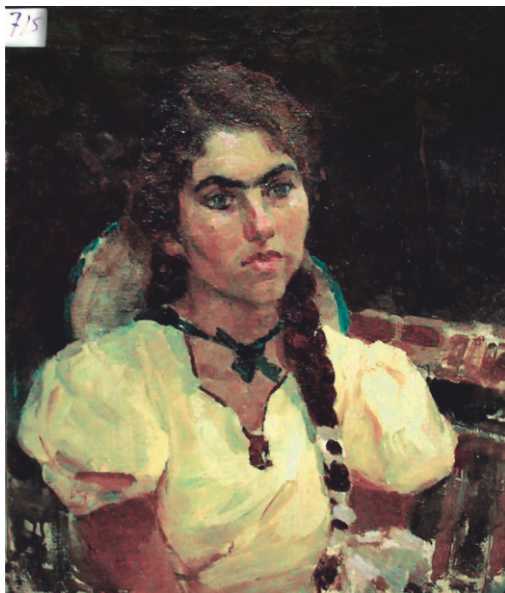


**Іл. 3.2.1.15.** Невідомий автор. Портрет жінки у смугастій кофті.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.1.16.** Невідомий автор. Чоловічий портрет. 1957.  
Полотно, олія. Публікується вперше

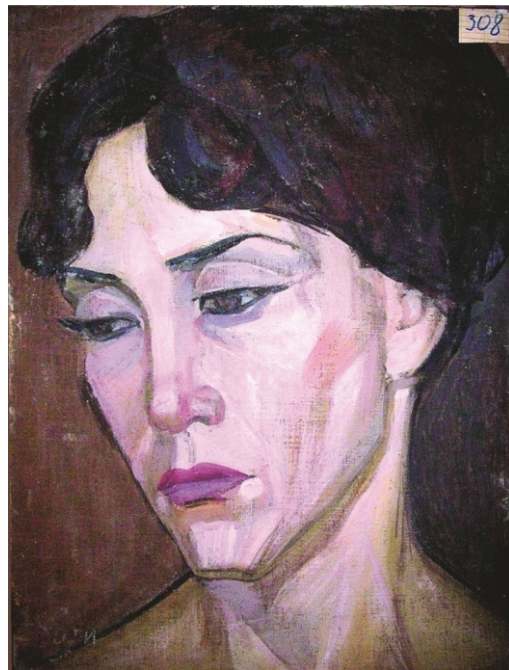
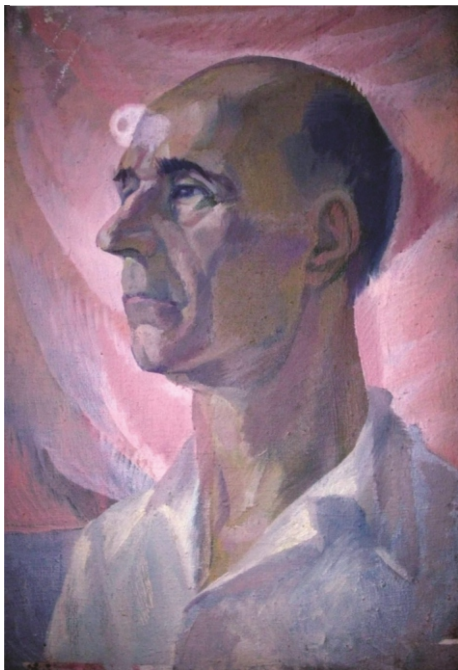


**Іл. 3.2.1.17.** М. Козулін. Чоловічий і жіночий портрети. 1954.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.1.18.** Невідомий автор. Портрет дівчини у жовтій сукні.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.1.19.** В. Уманець. Жіночий портрет. 1971.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.1.20.** Трофімчук. Чоловічий портрет. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.1.21.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



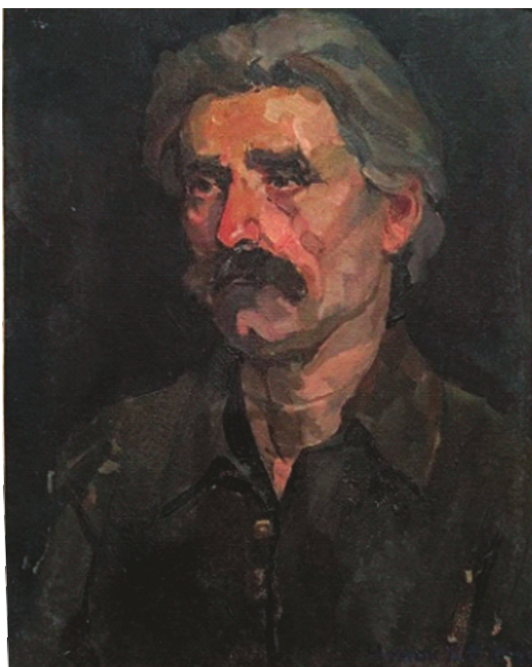
**Іл. 3.2.1.22.** Г. Геєць. Автопортрет. 1978.  
Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.1.23.** Невідомий автор. Чоловічий портрет. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



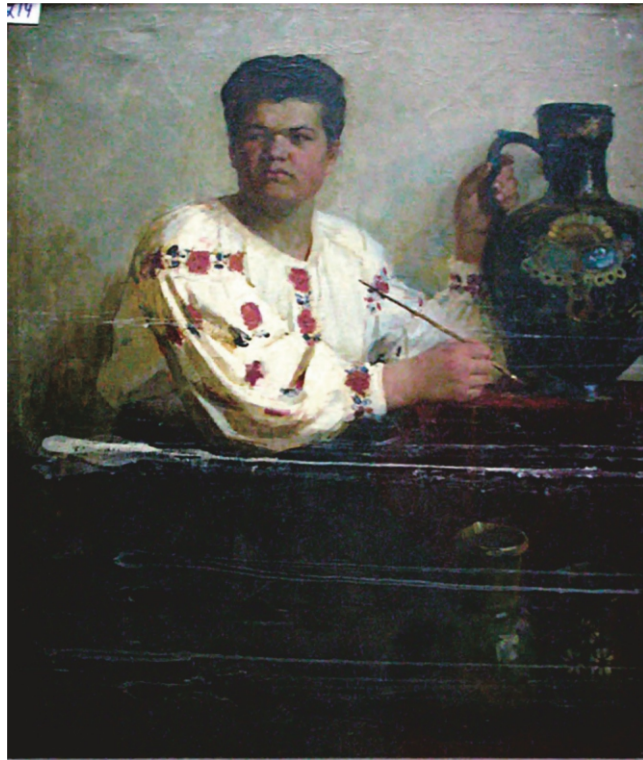
**Іл. 3.2.1.24.** Невідомий автор. Чоловічий портрет.  
Полотно, олія. 1970-ті рр. Публікується вперше

**Іл. 3.2.1.25.** Невідомий автор. Чоловічий портрет. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше

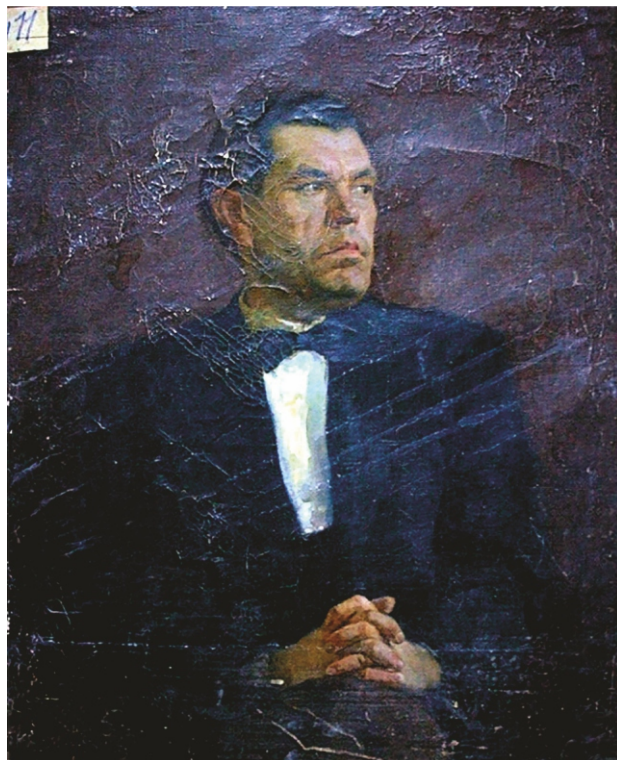


**Іл. 3.2.1.26.** В. Чумаков. Чоловічий портрет. 1970-ті рр.  
Публікується вперше

**Іл. 3.2.2.27.** П. Котов. Портрет академіка Н. Д. Зелінського.  
1947. Полотно, олія



Іл. 3.2.2.28. В. Кузнецов. Українка. 1952.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.2.29. В. Кузнецов. Портрет актора. 1952.  
Полотно, олія. Публікується вперше

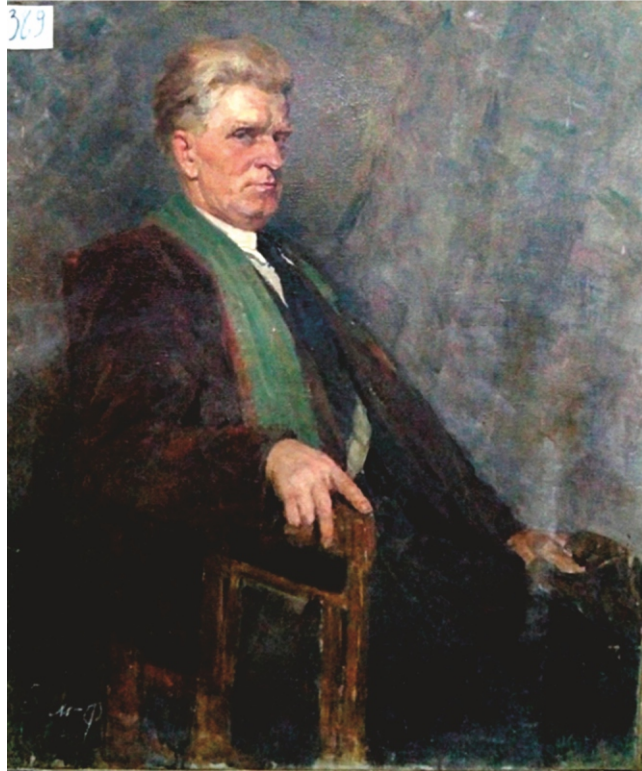




**Іл. 3.2.2.30.** В. Кузнєцов. Портрет. 1951.  
Полотно, олія. Публікується вперше



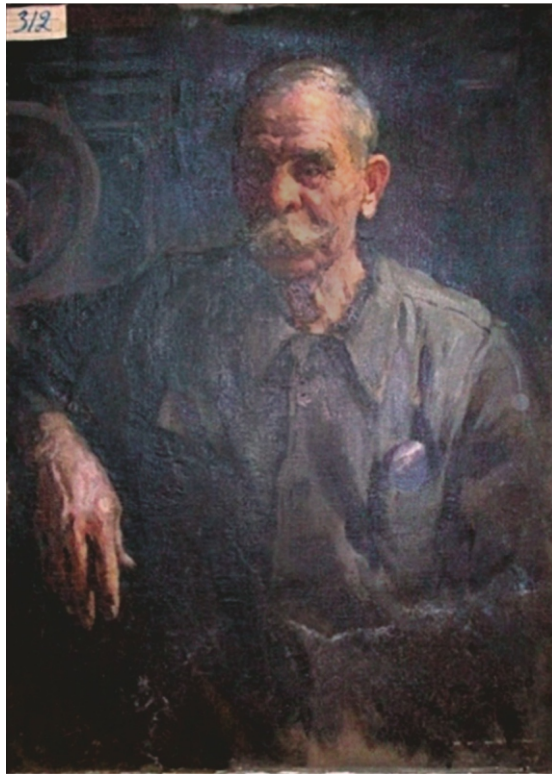
**Іл. 3.2.2.31.** І. Синєпольський. Портрет чоловіка. 1958/59.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.32.** В. Григор'єв. Портрет чоловіка. 1958/59.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.33.** Г. Рєпін. Портрет колгоспниці. 1955.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.2.34. Тітов. Портрет майстра ХХМЗу. 1951.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.2.35. В. Солдатов. Портрет майстра ХЕМЗу. 1951.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.36.** Невідомий автор. Портрет майстра ХЕМЗу. 1951.  
Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.2.37.** Невідомий автор. Портрет майстра ХЕМЗу. 1951.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.38.** Невідомий автор. Жіноча напівфігура у хустці.  
1969-1970-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.2.39.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.40.** А. Сухорукіх. Портрет робочого моряка.  
Полотно, олія. 1963. Публікується вперше

**Іл. 3.2.2.41.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.42.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.2.43.** В. Грицюк. Жіноча напівфігура у сірій кофті. 1974.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.44.** Невідомий автор. Жіночий портрет у блакитному светрі.  
1970-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.2.45.** В. Северін. Жіночий портрет. 1969-1970-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.46.** В. Тронза. Жіноча фігура. 1965.  
Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.2.47.** Ахвердян. Жіноча фігура. 1965.  
Полотно, олія. Публікується вперше



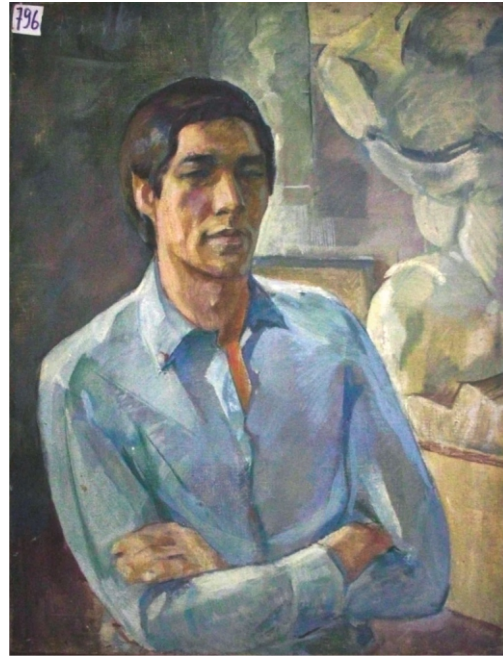
**Іл. 3.2.2.48.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1977.  
Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.2.49.** Пономарьов. Фігура дівчини у зеленій спідниці.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.50.** Невідомий автор. Жіночий портрет. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.2.51.** Невідомий автор. Чоловічий портрет. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.52.** Невідомий автор. Портрет. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше

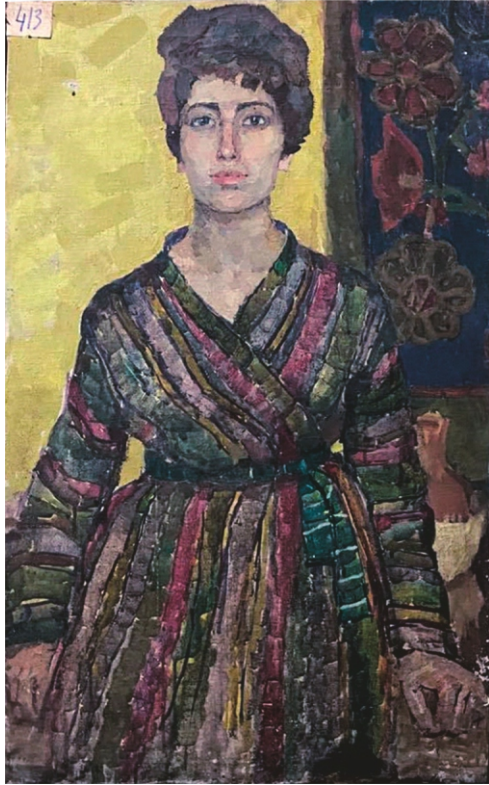
**Іл. 3.2.2.53.** Невідомий автор. Портрет. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.2.2.54.** Невідомий автор. Жіноча фігура в інтер'єрі.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.2.55.** Невідомий автор. Жіноча модель у білій сорочці.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше



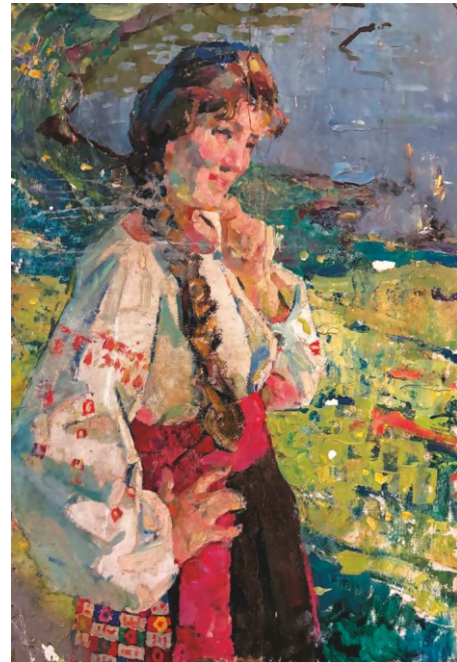


Іл. 3.2.2.56. В. Черенков. Жіноча напівфігура у смугастому халаті. 1963.

Полотно, темпера. Публікується вперше

Іл. 3.2.2.57. В. Шілов. Жіночий портрет. 1967. Полотно, олія.

Публікується вперше



Іл. 3.2.2.58. Невідомий автор. Жіноча фігура. 1964.

Картон, темпера. Публікується вперше

Іл. 3.2.2.59. Невідомий автор. Жіноча фігура. 1964.

Картон, темпера. Публікується вперше



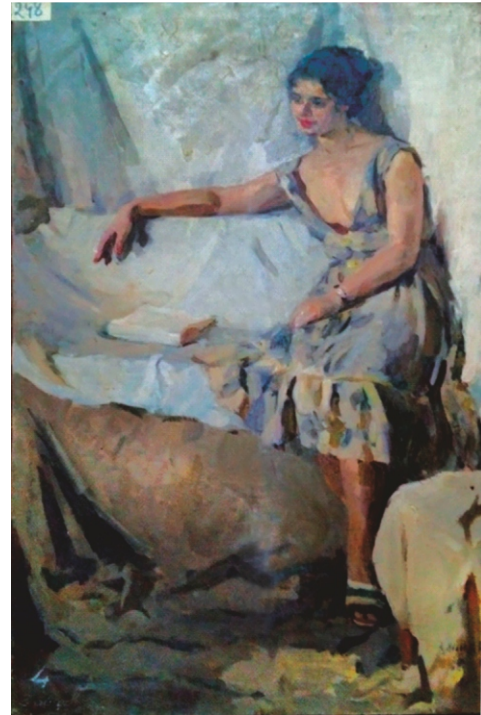
**Іл. 3.2.2.60.** В. Чаус. Жіноча фігура, що сидить на тлі гіпсової голови. 1968. Полотно, темпера. Публікується вперше

**Іл. 3.2.3.61.** Якушенко. Жіноча фігура (вдягнена). 1964. Картон, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.2.3.62.** Автор невідомий. Жіноча фігура (вдягнена). 1964. Картон, темпера, гуаш. Публікується вперше

**Іл. 3.2.3.63.** М. Огурнай. Жіноча постать у синьому. 1963. Полотно, олія.



**Іл. 3.2.3.64.** Лежников. Жіноча постать у рожевому.  
1963. Полотно, олія

**Іл. 3.2.3.65.** Невідомий автор. Жіноча модель з книгою.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше



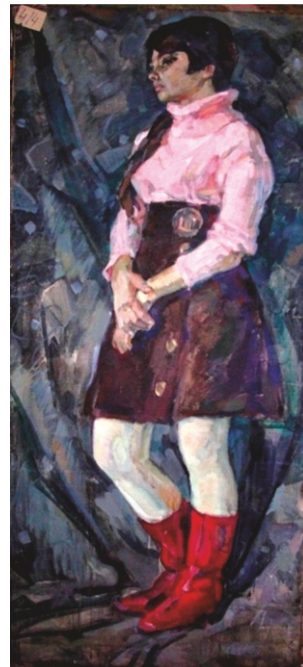
**Іл. 3.2.3.66.** Л. Чернов. Жіночий портрет. 1949. Картон, олія

**Іл. 3.2.3.67.** Л. Чернов. Портрет художника А. М. Щеглова.  
1978. Полотно, олія



**Іл. 3.2.3.68.** Л. Чернов. Соняхи.1990. Папір, пастель

**Іл. 3.2.3.69.** Сібаєв. Дівчина у червоному. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.2.3.70.** В. Кузнецов. Жіноча постать. 1970-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.3.71.** Невідомий автор. Жіноча постать у рожевому светрі.  
1970-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.3.72. В. Тронза. Жіноча постать у чорному. 1966. Не датований.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.3.73. Гороговської. Жіноча постать. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.3.74. Колесніченко. Чоловіча постать. 1950-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.3.75. М. Парахненко. Оратор. Полотно, олія.  
1960. Публікується вперше

Іл. 3.2.3.76. Невідомий автор. Чоловіча постать у костюмі.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.3.77. М. Хахін. Чоловіча постать у костюмі. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше

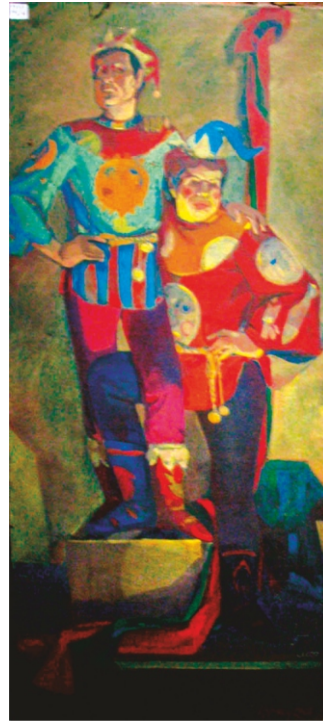


Іл. 3.2.3.78. В. Грицюк. Двофігурна постановка. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.2.3.79. О.П. Мамонтов. Двофігурна постановка Снігуронька.  
1960. Публікується вперше

Іл. 3.2.3.80. Невідомий автор. Двофігурна постановка Скомарохи.  
1960-ті рр. Полотно, темпера. Публікується вперше.



**Іл. 3.2.3.81.** Невідомий автор. Двофігурна постановка Скомарохи.  
1960-ті рр. Публікується вперше

**Іл. 3.2.3.82.** Невідомий автор. Двофігурна постановка Скомарохи.  
1960-ті рр. Полотно, темпера. Публікується вперше



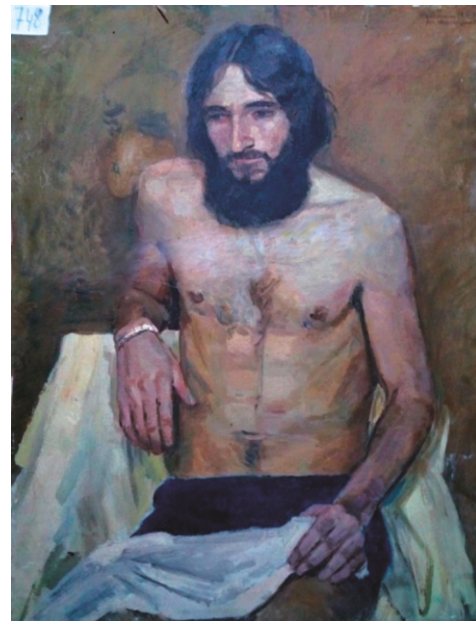
**Іл. 3.2.3.83.** Невідомий автор. Двофігурна постановка Скомарохи.  
1960-ті рр. Публікується вперше

**Іл. 3.2.3.84.** Т. Павлова. Двофігурна постановка Скомарохи.  
1960-ті рр. Полотно, темпера. Публікується вперше

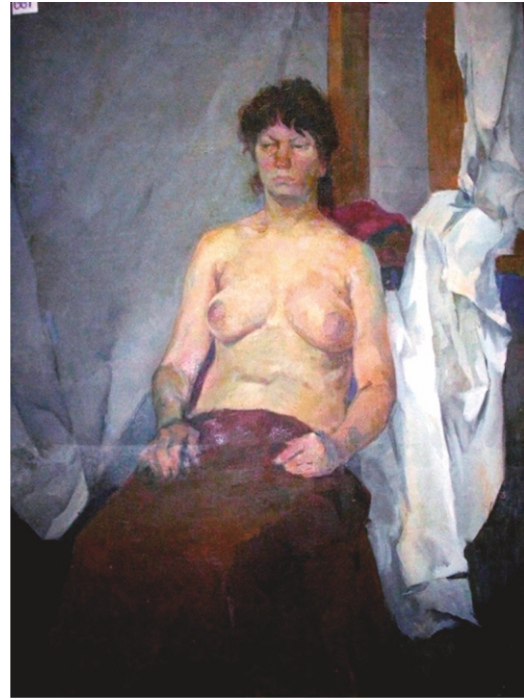
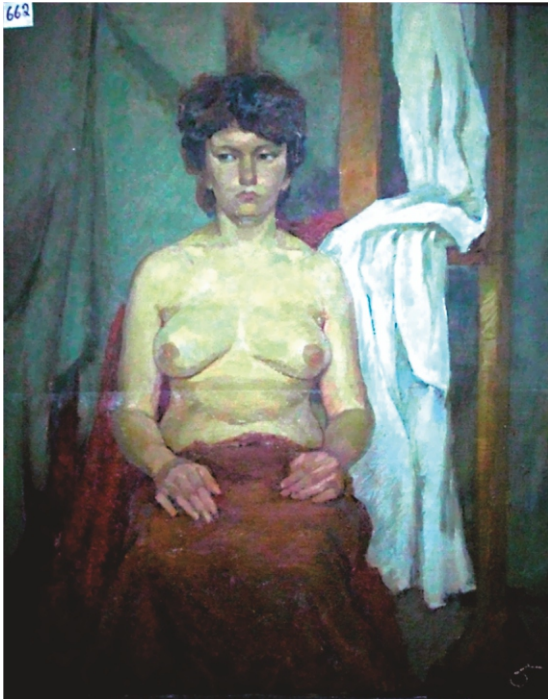




Іл. 3.2.3.85. Невідомий автор. Двофігурна постановка Блазні. 1960-ті рр. Полотно, темпера. Публікується вперше

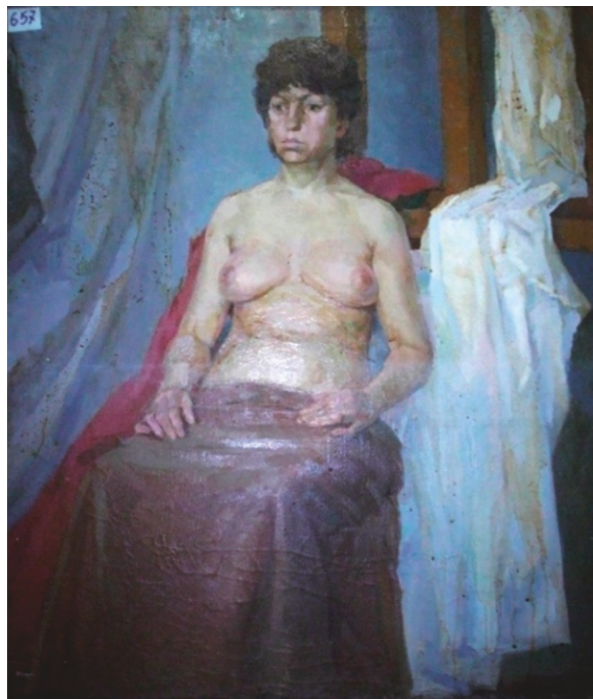


Іл. 3.2.3.86. Сальков. Чоловіча напівфігура. 1961 або 1965  
Полотно, олія. Публікується вперше  
Іл. 3.2.3.87. М. Жарdziцька. Чоловіча напівголена постать.  
1970-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше

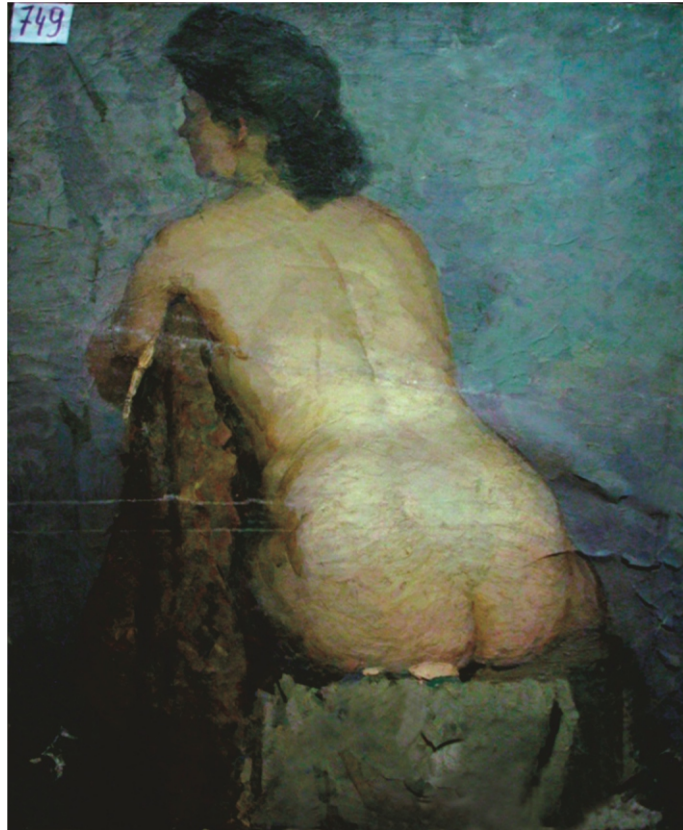


**Іл. 3.2.3.88.** Невідомій автор. Жіноча оголена постать.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.3.89.** Невідомій автор. Жіноча оголена постать.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.3.90.** Невідомій автор. Жіноча оголена постать.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.3.91.** Т. Перцев. Жіноча оголена постать. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.3.92.** А. Двейрін. Чоловіча оголена постать. 1950-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



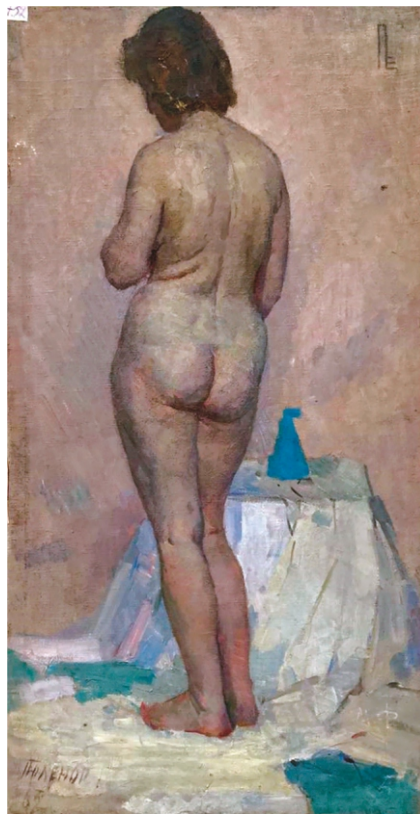
**Іл. 3.2.3.93.** В. Зайцев. Чоловіча оголена постать. 1961.  
Полотно, олія. Публікується вперше



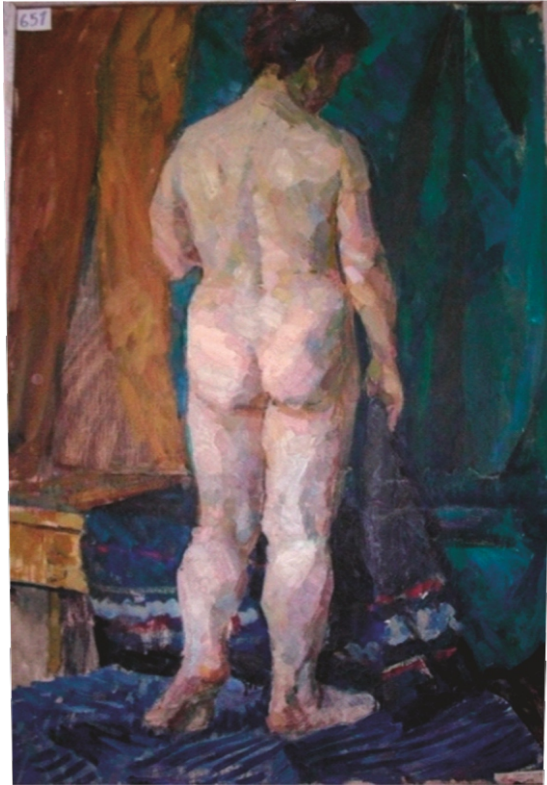
**Іл. 3.2.3.94.** І. Юденко. Чоловіча оголена постать.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.3.95. В. Козуб. Оголена жіноча фігура. 1977.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.2.3.96. Є. Попенов. Оголена жіноча постать. 1963.  
Полотно, олія. Публікується вперше

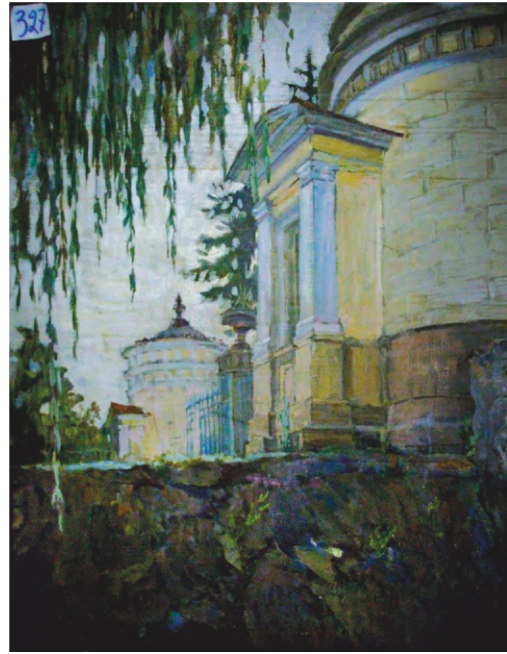


**Іл. 3.2.3.97.** Невідомий автор. Оголена жіноча постать.  
1970-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.2.3.98.** Невідомий автор. Оголена чоловіча постать.  
1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.2.3.99.** В. Кравець. Оголена чоловіча постать.  
1961. Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.3.1.** Невідомий автор. Парковий етюд. 1960-ті рр.

Полотно, олія. Публікується вперше

**Іл. 3.3.2.** Невідомий автор. Етюд Софіївський парк. 1960-ті рр.

Полотно, олія. Публікується вперше

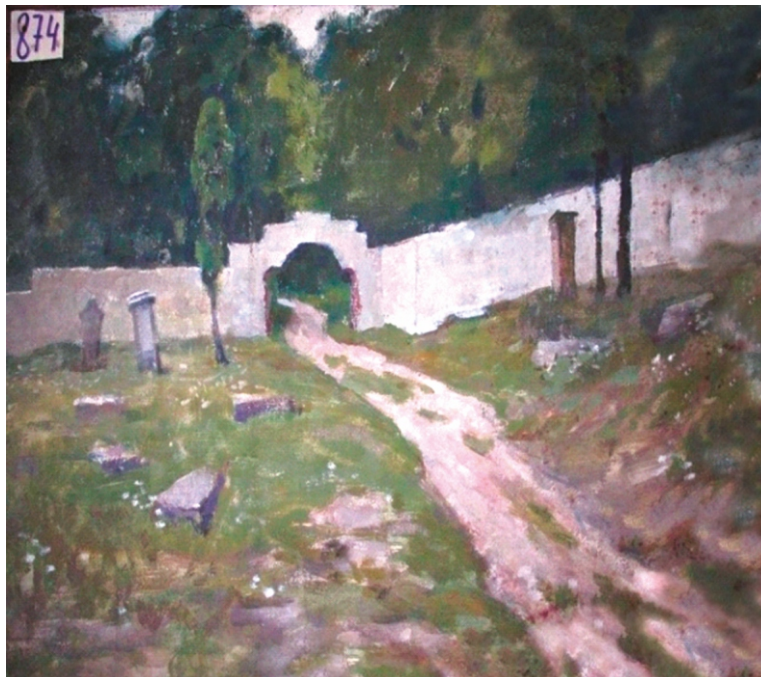


**Іл. 3.3.3.** Шилов. Етюд. 1960-ті рр.

Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.3.4. В. Хараборина. Парковий пейзаж. 1950-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.3.5. Невідомий автор. Парковий пейзаж. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше





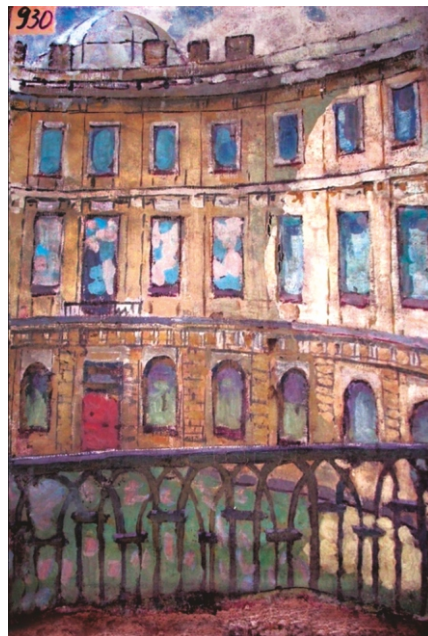
Іл. 3.3.6. Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.3.7. Скрибцов. Парковий пейзаж. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.3.8.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.3.9.** М. Кужелев. Етюд. 1961. Полотно, темпера.  
Публікується вперше

**Іл. 3.3.10.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
Публікується вперше



**Іл. 3.3.11.** Невідомий автор. Фрагмент інтер'єру. 1953.

Полотно, темпера. Публікується вперше

**Іл. 3.3.12.** Невідомий автор. Міський пейзаж. 1960-ті рр..

Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.3.13.** Невідомий автор. Етюд. 1953. Полотно, темпера.

Публікується вперше



**Іл. 3.3.14.** Невідомий автор. Собор Успіння Пресвятої Богородиці.  
1960-ті рр. Полотно, темпера. Публікується вперше



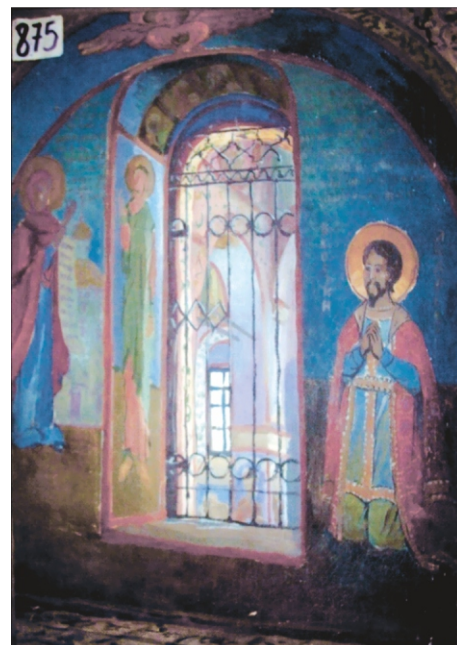
**Іл. 3.3.15.** Невідомий автор. Етюд Внутрішнє подвір'я.  
1960-ті рр. Полотно, темпера. Публікується вперше

**Іл. 3.3.16.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.3.17. Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера.  
Публікується вперше

Іл. 3.3.18. Ю. Александрочкін. Етюд Церква. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.3.19. Г. Батій. Фрагмент інтер'єру. 1956. Полотно, темпера.  
Публікується вперше

Іл. 3.3.20. Г. Батій. Фрагмент інтер'єру. 1956.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.3.21.** Декорації сцени В галереї до вистави Ярослав Мудрий І. Кочерги, Б. Косарев. 1946



**Іл. 3.3.22.** В. Кравець. Етюд з елементами міського пейзажу. 1960-ті рр. Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.3.23. Невідомий автор. Етюд. Не датований.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.3.24. Невідомий автор. Етюд. Не датований.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.3.25. Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.3.26. Невідомий автор. Пейзаж. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше

Іл. 3.3.27. Невідомий автор. Етюд Ганок. 1960-ті рр.  
Полотно, олія. Публікується вперше





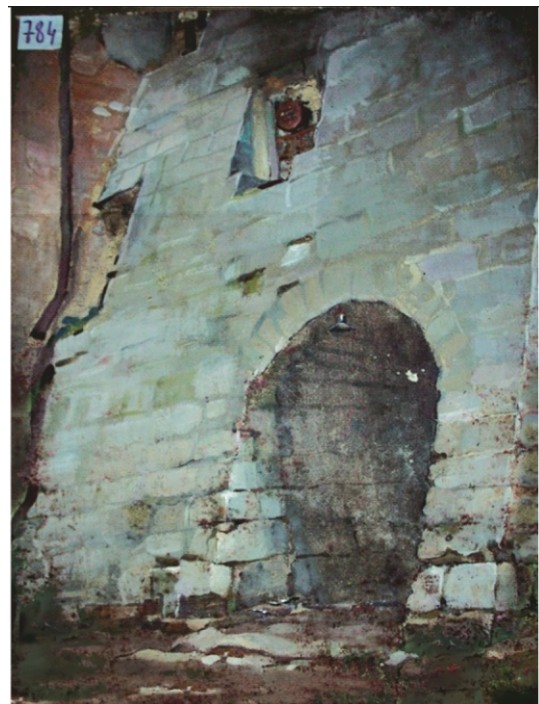
**Іл. 3.3.28.** Меркович. Етюд з елементами міського пейзажу.  
1960-ті рр. Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.3.29.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр  
Картон, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.3.30.** Невідомий автор. Етюд. 1977.  
Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.3.31.** П. Оснайчук. Етюд. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше

**Іл. 3.3.32.** Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.3.33. Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



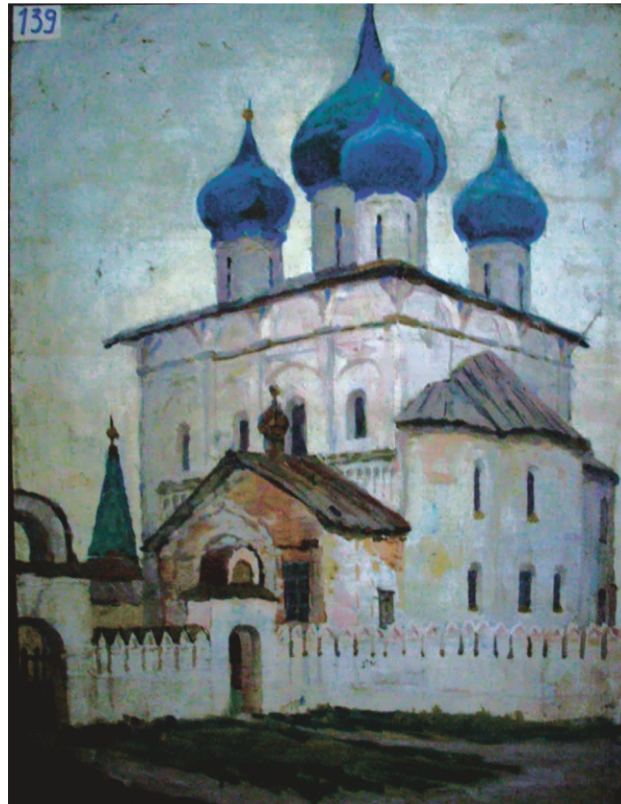
Іл. 3.3.34. М. Парахненко. Етюд з елементами архітектурного пейзажу.  
1960. Полотно, темпера. Публікується вперше



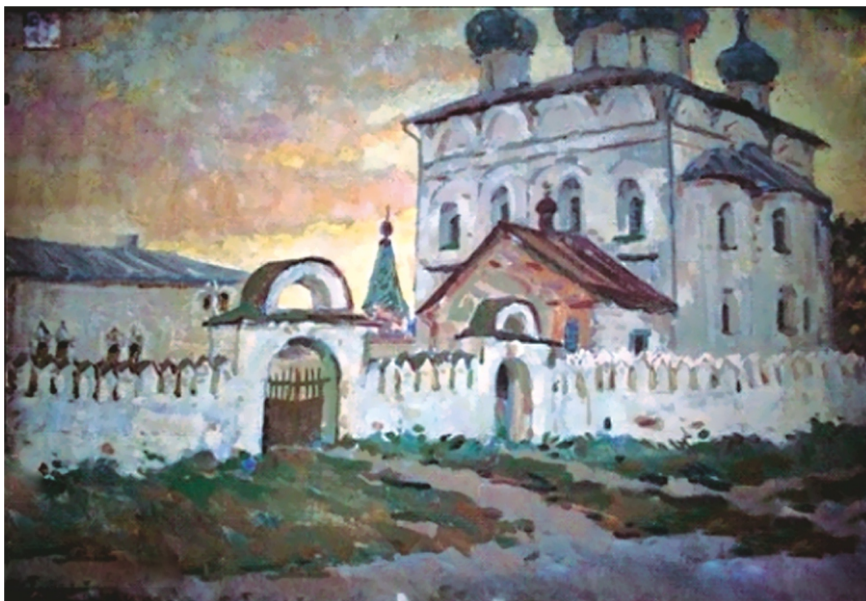
**Іл. 3.3.35.** Невідомий автор. Етюд Церква. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



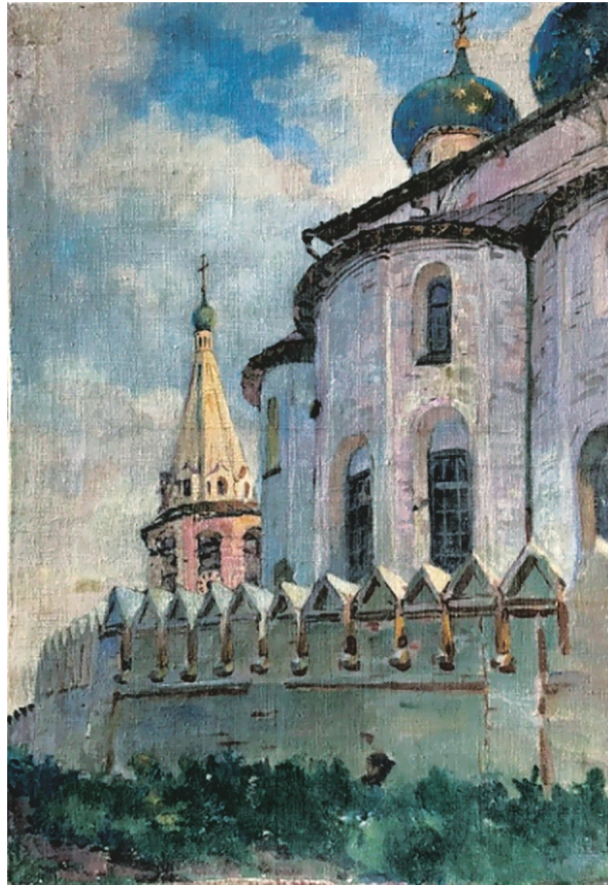
**Іл. 3.3.36.** М. Хахін. Етюд. 1960-ті рр. Картон, темпера.  
Фонд ХДАДМ . Публікується вперше



**Іл. 3.3.37.** С. Проскурін. Архітектурний пейзаж Суздаль.  
1958. Полотно, темпера. Публікується вперше



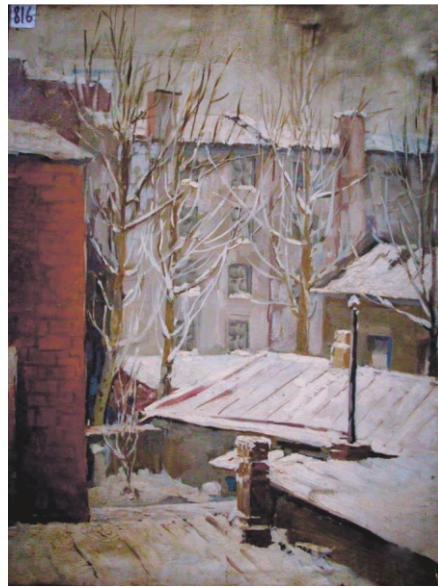
**Іл. 3.3.38.** Невідомий автор. Архітектурний пейзаж. 1958.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.3.39. Г. Батій. Суздаль. 1958.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



Іл. 3.3.40. Чурчін. Декоративна композиція. 1960.  
Полотно, олія. Публікується вперше



Іл. 3.3.41. В. Я. Лозовий. Етюд з вікна. 1950-ті рр.

Полотно, темпера. Публікується вперше

Іл. 3.3.42. Єсіновська. Етюд. 1960-ті рр.

Полотно, темпера. Публікується вперше

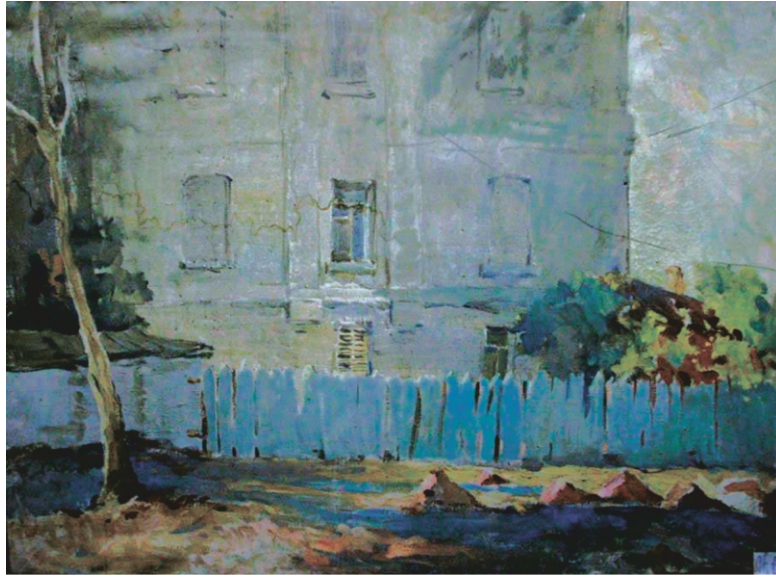


Іл. 3.3.43. Є. І. Желтяков. Архітектурний пейзаж. 1955.

Полотно, олія. Публікується вперше

Іл. 3.3.44. Невідомий автор. Архітектурний пейзаж. 1960-ті рр.

Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.3.45.** Ю. Старостенко. Архітектурний пейзаж Огорожа. 1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше



**Іл. 3.3.46.** Невідомий автор. Скульптура в інтер'єрі. 1960-ті рр. Полотно, олія. Публікується вперше





**Іл. 3.3.47.** Невідомий автор. Інтер'єр ХХІІІ. 1960-ті рр.  
Полотно, темпера. Публікується вперше



**Іл. 3.3.48.** М. Парахненко. Фрагмент інтер'єру. 1960.  
Полотно, темпера. Публікується вперше