

**АСИМІЛЯЦІЯ ПОСТІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ
ЗА УМОВ СОЦІАЛЬНО-ТЕМАТИЧНОЇ ФАБУЛИ СОЦРЕАЛІЗМУ
(до проблеми творчого становлення Гаврила Глюка)**

У запропонованій статті аналізуються композиції Гаврила Глюка 60–70-х років ХХ століття. В період хрущовської "відлиги" художник відійшов від засад соцреалізму і експериментував із хроматичними кольорами. Специфіка радянського арт-клімату обмежувала сюжетний репертуар мистецтва. Живописці вдавалися до професійних хитроців і замаскували ідеї суто колористичної компетенції під "вивіскою" соціально-тематичної проблематики.

Ключові слова: *соціальний сюжет, національна школа, хроматичний колоризм, народність, архетип.*

Вивчення особливостей творчого становлення закарпатського колориста Г. Глюка (1912—1983) – на сьогодні ще не розроблене актуальне питання мистецтвознавства. Отримані результати сприятимуть з'ясуванню специфіки регіональних шкіл хроматичного колоризму.

Опрацювання літературних джерел про творчість Г. Глюка виявляє кілька напрямів. Найпоширенішими є статті, в яких ім'я колориста згадується в контексті становлення Закарпатської школи малярства [1, 5; 4, 51–63; 8, 48]. Фокус дослідження окреслив необхідність опрацювання літератури, присвяченої українським художникам соцреалістичного напрямку [2, 15]. Під час дослідження виявилися важливими видання, що висвітлюють процеси українського мистецтва ХХ та ХХІ століть [3, 59; 6, 165]. Позаяк становлення Г. Глюка проходило на теренах Угорщини, вивчалися напрацювання французьких та угорських фахівців, що популяризували напрями угорського колоризму 1870–1914-х років [11]. Бібліографічний список Г. Глюка нараховує понад ста джерел. Утім, вивчення матеріалу показує, що розглядалися лише ті твори колориста, які належать до періоду соцреалізму (1947–1958). Інші тенденції творчості художника залишилися поза увагою фахівців. Отож проблема творчого становлення Г. Глюка не втрачає актуальності.

Автор має на меті проаналізувати живописні композиції Г. Глюка періоду 1960–1970-х років і з'ясувати практичні прийоми, завдяки яким художник спромігся інтегрувати засади постімпресіоністичного колоризму в сюжетний простір соцреалізму.

У період державної незалежності актуалізувалася увага фахівців до явища національної школи колоризму. Ракурс сучасних можливостей дозволяє об'єктивно висвітлити інформацію, що десятиліттями приховувалася. Упродовж останнього півстоліття творчість Г. Глюка, що складається з різних періодів, ідентифікувалася винятково як приналежна до соцреалізму. Опрацювання емпіричного матеріалу показує, що соцреалістична фаза творчості Г. Глюка приходить на 1947–1958-ті роки і відповідно становить приблизно одинадцять років, хоча звісно ця періодизація має умовний характер. Утім, наприкінці 1950-х художній зміст та живописний метод відтворення Г. Глюка безповоротно змінилися. Однак п'ятнадцять років індивідуально-творчого періоду (1958–1983) залишилися цілковито не опрацьованими та вимагають поглибленого персонального дослідження, яке здійснюється вперше.

Опрацювання живописних творів Г. Глюка дає розуміння, що ствердження його творчої індивідуальності припало на повоєнний період [9, 7]. В той трагічний момент історичного буття мистецтво Української РСР існувало за умов політичного задзеркала соцреалізму з його ортодоксальними вимогами пропагувати радянський стиль життя. Ця суспільно зумовлена специфіка мистецького клімату за часів СРСР обмежувала потенційні можливості творчого вибору, зокрема тематичного. Отож, незалежний шлях Г. Глюка з напрямом до метафоричних узагальнень постімпресіонізму відбувався за умов вимушеної убогості сюжетного репертуару. Як показує опрацювання живописної спадщини майстра із збірки Ужгородської меморіальної кімнати-музею заслуженого діяча мистецтв УРСР Г. М. Глюка, ця негативна обставина не завадила самобутньому колористові своєчасно реалізувати свій талант. Проте, згаданий об'єктивний фактор художнього життя змусив живописця вдаватися до професійних хитроців і замаскувати ідеї суто колористичної компетенції під "вивіскою" соціально-тематичної проблематики. Відтак, змальовуючи тривіальні типажі доярок та ланкових, художник призвичаївся концентрувати увагу не на параметрах зовнішньої відповідності, а на характеристиках внутрішніх процесів узагальнення явищ.

Українське мистецтвознавство вирізняє два протилежні професійні статуси, які існували за радянської доби – офіційне мистецтво, представники якого мали урядові замовлення і громадське визнання, і неофіційне, прихильники якого нічого не мали, але продовжували самовіддано малювати. Проте, не всі прибічники "офіційного" табору були насправду ортодоксами, так би мовити, непохитними соцреалістами. Як показує дослідження праць тієї пори, чимало представників офіційного мистецтва інтегрували в "соціальний" сюжет індивідуальний мистецький світогляд, створюючи при цьому власний художній простір відмінний від природи соцреалізму.

Досліджуючи жіночі архетипи селянок Г. Глюка, намальовані майстром півстоліття тому величними позачасовими метафорами – непорушними стовпами Буття, на яких вся земля України тримається, тепер не спадає на думку, що колористу пазували прості дівчатка, позбавлені будь-яких респектабельних характеристик. Глядач не думає про цю прозаїчну правду життя тому, що силою власної обдарованості художник залишав "поза кадром" картини проблеми документальних тимчасових подробиць, які заважали створенню позачасових метафор. Однак постає справедливе питання як практично художник здійснював ці надскладні трансформації натури.

Опрацювання творів Г. Глюка 1960–1980-х років дозволяє дійти висновку, що система індивідуально-творчих пріоритетів в галузі композиції оптимально реалізувалась в полотнах "Надвечір" (1964), "Ланкова" (1972), "Обід" (1975). Структура згаданих композицій при неподібності змістових модулів втілює спільну непорушну для всіх конструктивну схему – протиставлення динаміки вертикалі до статичності горизонталі. Важливим лишається питання, за яких обставин у свідомості митця сформувалося таке радикальне уявлення про конструкцію художнього змісту. Ознайомлення із мистецькою біографією Г. Глюка сприяє встановленню можливих висхідних адресатів цих індивідуально-суб'єктивних процесів творчого становлення.

Як згадувалося в попередніх публікаціях, неоціненне значення для фахового зростання Г. Глюка мало студіювання в культурному середовищі Угорщини [5, 96]. Любов до угорської культури залишилася в душі українського художника на все життя, про що свідчать пленерні краєвиди Угорщини зрілого періоду ("Сентендре", "Королівський палац", 1974; "Міський пейзаж. Будапешт", 1976, – усі композиції із збірки Ужгородської меморіальної кімнати-музею). Як повідомляє Ласло Шандор, в другій половині 1920-х років український художник рівночасно опановував основи реалістичного рисунку та живопису, знайомився з творами Угорської Національної галереї та з тенденціями європейського мистецтва, які поширювалися на терени Угорщини через діяльність місцевих творчих об'єднань, зокрема КУТ – Кепзем'ювесек Уй Таршашага (Нове товариство художників) [9, 6]. Розширити уявлення про картину мистецького життя Угорщини дають дослідження останнього двадцятиліття європейських науковців. В першій декаді 1990-х років у колі французьких мистецтвознавців поновлюється інтерес до культурних процесів межі XIX–XX століть, що відбувалися на територіях невеликих європейських країн. Результатом цієї наукової діяльності став міжнародний художній проєкт Музею д'Орсе, що був організований 1993 року і мав на меті ознайомити широкий загал із тенденціями колоризму 1870–1914-х рр. різних національних європейських шкіл [11, 21].

На межі XIX–XX століть в угорському мистецькому середовищі відбувалися процеси оновлення місцевої школи колоризму. У галузі пленерного живопису виокремлюються дві основні тенденції – хроматичного та ахроматичного колоризму. В період 1870-х років виникло коло прихильників монохромного пленеризму "барбізонців", до якого увійшли Лайош Деак-Ебнер, Ласло Пал та Міхай Мункачі [11, 68]. Розгорнута класифікація тенденцій угорського колоризму надається в каталозі францuzько-угорського проєкту 2001–2002 років "Lumières magyares. Les tendances coloristes de la peinture hongroise entre 1870 et 1914" [11]. У ньому повідомляється, що в 1870-ті роки виділяється угруповання місцевих імпресіоністів (Бейла Івані-Грюнвальд, Іштван Чок, Карой Ференці, Пал Сіньєї Мерше, Шімон Холлоші); в першій декаді 1900-х років формується коло угорських постімпресіоністів (Адольф Фейньєш, Іжак Перлмуттер, Йозеф Ріпл-Ронаї); окремих гурт становили угорські послідовники сезаннізму (Арманд Шйонбергер, Бела Кадар, Бела Уїтц, Вілмош Перлротт Чаба, Імре Соботка, Йозеф Немеш Ламперт, Янош Надь Балог) [11, 21-33; 140-148].

Зал угорського живопису 1870–1914-х років на виставці Музею д'Орсе 1993 року був представлений окремими творами згаданих митців. Як зауважує головний консерватор Угорської Національної галереї Ганна Сіньєї Мерше, виставка продемонструвала виняткові паралелі, що існували в мистецтві Франції та Угорщини в той історичний період, демонструючи єдність європейської живописної традиції [11, 21]. Дослідження угорського мистецтва межі XIX–XX століть із збірки Угорської Національної галереї, здійснене в період грудня 2013 – січня 2014 підтверджує, що проблемам хроматичного колоризму в згаданий період приділялось чимало уваги. Отож посилено емоційний клімат угорського колоризму був сприятливим для подальшого розвитку Г. Глюка.

Щодо проблем формування індивідуальної композиційної структури в практиці Г. Глюка важливими видаються паралелі з творчістю Йозефа Кошти (1861–1949). Твори митця із збірки Угорської Національної галереї "На пагорбі" (1902), "Водоноси" (1903), "У полі" (1904), "Перед грозою" (1909), "Очищення зерна" (1917) побудовані на домінанті драматичних ефектів, які автор здійснював завдяки використанню посиленних світло-тональних контрастів, а також через різке зіставлення світлих і темних колірних плям, зіткнення взаємодоповнюючих хроматичних контрастів [10, 117]. При дослідженні згаданих картин увагу привертає напружене моделювання небосхилу, яке митець здійснював через поєднання розірваних уривків яскравих жовтогарячих хмар з фантастичними фіолетово-пурпурними провалами. Специфічно романтична інтерпретація краєвиду виявляє прихильність Й. Кошти до творчості Ежена Делакруа. Такої самої думки дотримується головний консерватор Угорської Національної галереї Ганна Сіньєї Мерше [11, 150].

Для посилення враження драматизму угорський художник використовував прийом контражуру. Через це образи, змальовані проти яскравого сонячного світла, набувають силуетної майже скульптурної монолітності. Ознайомлення з творчістю Й. Кошти створює враження, що митець намагався по-своєму інтерпретувати засади імпресіонізму на угорському ґрунті, користуючись при цьому виключно селянською тематикою, як, приміром, це було у практиці польського живописця Леона Вичулковського ("Оранка" (1903) – із збірки Національного музею у Варшаві). Хоча в картинах Й. Кошти домінує проблема сонячного освітлення, проте контраст між світлом і тінню завжди такий сильний, що аналізуються не тимчасові зміни поверхонь, як це було у практиці французьких імпресіоністів, а інакший метафорично-узагальнений зміст, що з'явився пізніше у символічних узагальненнях постімпресіоністів. Кольори Й. Кошти надто матеріальні та вагомі і не вписуються в ілюзорний простір ефемерного імпресіоністичного світосприйняття. Ганна Сіньєї Мерше порівнює мазочки художника з "дорогоцінним камінням" [11, 24]. Сьогодні візуально зіставляючи композиції українського колориста Г. Глюка "Надвечір" та "Ланкова" з названими картинами Й. Кошти, доходимо висновку, що творчість угорського живописця мала виразне враження на Г. Глюка. В процесі такого зіставлення виняткові паралелі виникають у зв'язку із працею Й. Кошти "У полі", розгляд якої пропонується далі.

Структуру композиції здійснено за правилами осьової симетрії, яка передбачає дзеркальне розташування несиметричних елементів композиції відносно композиційної осі. Відтак, автор зображує дві постаті селянок, що прибирають сіно на тлі яскравого передвечірнього заходу сонця. З правого поля композиції художник змальовує монументальну фігуру селянки, яка стоїть до глядача спиною, а її динамічні рухи направлені всередину композиції, де зображено сніп сіна. З лівого боку полотна, майже симетрично від житнього снопу, показано постать другої робітниці, яка нагнулася донизу, щоб зв'язати його. Постаті робітниць виділяються на тлі спекотного заходу сонця вагомим неподільним силуетом.

Типажі селянок інтерпретуються угорським автором узагальнено, немов величні монолітні колони – непорушні стовпи Буття, оскільки не видно їхніх облич і деталі фігур не прочитуються проти сонячного світла. В такий спосіб митець створює імперсональний архетип людини праці, для якої приналежність до Землі є єдиною ідентифікацією особистості. Для гіперболізації художнього змісту угорський художник використовує фронтальну монументально-фрагментарну структуру композиції – розташовує фігури таким чином, що ногами вони майже стоять на краю полотна, а головами зачіпають небосхил. Характерним прийомом для Й. Кошти є змалювання жіночої постаті таким чином, що напрям рамен природно продовжує лінію горизонту ("На пагорбі", "Водоноси", "У полі", "Перед грозою"). Характерні особливості композиційної побудови творів Й. Кошти зустрічаємо в інтерпретаціях 1960–1980-х років у колориста Г. Глюка.

Аналогічну структуру композиції спостерігаємо у праці Г. Глюка "Надвечір". Ужгородський художник використовує згаданий принцип фрагментарного зображення образів, коли збільшені фігури займають увесь простір – від верхнього краю полотна до нижнього. В центрі художник змальовує групу жінок, постаті яких по черзі перекривають одна одну і зливаються спільним силуетом. Жодних індивідуальних рис облич художник не відтворює. Група стоїть зливою триединою колоною фактично на рамі картини, тим самим одвічним "стовпом", з яким ми порівнювали архетипи селянок Й. Кошти. Г. Глюк розташовує героїнь спиною до глядача та обличчям до сонця – в контражурі. Цей прийом згуртовує силует жіночої групи і робить образ єдиним, монолітним. Пломенисті жовті хмари чергуються з контрастними фіолетовими провалами, розриваючи простір небосхилу на декоративно-формальні іррегулярні структури.

Як бачимо, для створення враження монолітності, контрастності та драматичності образу, український митець використовував у 1960-тих роках ті самі підходи, якими користувався угорський колорист Й. Кошта на початку 1900-х. Фокус уваги українського митця зосереджений на тій самій художній проблемі – створенні узагальненого символу людини праці, що глобалізується до стану

універсальної метафори. Навіть така деталь, коли лінія жіночих рамен у гюківських інтерпретаціях співпадає з лінією горизонту залишається аналогічною. Тотожна відповідність проаналізованих індивідуальних деталей творчого мислення доводить, що український митець добре знав картини Й. Кошти, запам'ятав їх на все життя і поновив композиційні схеми у власній творчості.

У композиції "Ланкова" відчуття напруженості, що виникає при зіставленні динаміки вертикалі до статичності горизонталі, значно зменшується завдяки змалюванню вторинних елементів другого плану. Фронтальна структура композиції побудована за принципом дзеркальної симетрії, що в свою чергу передбачає мотив бінарності. Розподіл елементів відбувається по двох напрямках: вертикальному і горизонтальному. В центрі полотна художник симетрично розташовує постаті бригадира та ланкової по відношенню до композиційної осі. Формальна інтерпретація ділянки житнього поля складається із декількох умовно-просторових планів, розташованих з певними інтервалами. Уявне враження про перспективу передається через різномасштабне трактування фігур: постаті двох головних героїв займають фактично всю площину композиції – від верхнього краю до нижнього, другорядні типи художник зменшує втричі по відношенню до пропорцій головних фігур.

Для збереження враження фронтальності автор використовує пропорційно визначені співвідношення між вертикальними розмірами фігур на першому плані та горизонтальними розмірами ланів на другому плані. Оскільки відчуття фронтальності залежить від силуету на площині, художник виділяє кожний елемент композиції локальною барвою, та посилює враження лінарним контуром, що нагадує прийом клуазонізму. Такий підхід створює виразний ефект гобелену. Колірне рішення побудовано на засадах хроматичного контрасту основних барв національного українського колориту – жовтої, синьої та червоної, які гармонійно узгоджуються між собою взаємодоповнюючим зеленим.

Аналіз згаданих композицій Г. Глюка дає можливість зробити висновок, що для творчого зростання художника своєчасним виявилось знайомство з провідними тенденціями угорського малярства межі ХІХ–ХХ століть. Дослідження музейних творів періоду 1870–1920-х років із збірки Угорської Національної галереї показало, що ідея ствердження національного колоризму нерідко пов'язувалася угорськими художниками з народною тематикою (Адольф Фейньеш "Брати", 1906; Карой Ференці "Конюх", 1899; Шандор Ніллаші "У полі", 1898; Шімон Холлоші "Чищення кукурудзи", 1885). Народні сюжети відтворювалися колористами не в жанрово-фольклорному фокусі, а глобалізувалися до масштабів загальнонаціональних явищ. Перебуваючи в мистецькому середовищі Угорщини, український живописець Гаврило Глюк неодноразово бачив картини угорських художників, в яких образи простих селян ідеалізувалися наче архетип національного героя. Художник переїхав жити до Радянської України у віці тридцяти п'яти років коли його світогляд був сформованим. Атмосфера радянської цензури внесла певні корективи у творчість митця, який присвятив соцреалізму одинадцять років (1947-1958). Однак, після періоду соціальної адаптації митець обрав шлях власного індивідуального розвитку, чому сприяли історичні зміни хрущовської "відлиги".

Бажання Г. Глюка творити узагальнені художні символи, позбавлені тимчасових умовностей буття, спрямувало увагу живописця до автентичних носіїв української традиції – селян. За умов соціальної фабули соцреалізму Г. Глюк реалізував власні ідеї в типажах радянських колгоспників, які за природною суттю залишилися простими селянами – одвічними господарями української Землі, такими, якими вони були впродовж тисячолітньої історії. В такий спосіб відбувся процес асиміляції постімпресіоністичної парадигми на терени соцреалізму. Образи справжніх господарів рідної землі природно увійшли у коло творчих інтересів Г. Глюка ще замолоду під час навчання в Будапешті. Отож, обрані для художніх ідеалізацій типи колгоспників не були для митця образами чужорідними або соціально нав'язаними. За непростих історичних обставин присутній компроміс між суспільною необхідністю та індивідуальною потребою знайти неочікуваний вихід на перетині координат громадського та особистого, що став можливим за умов нетривалого демократичного оновлення 60-х років ХХ століття.

Література

1. Видатні майстри Закарпатської школи живопису ХХ століття [Образотворчий матеріал] : кат. виставки творів / [упоряд. та авт. вступ. ст. О. Брей]. – К. : PC World Ukraine, 1999. – 115 с.
2. Выдающиеся украинские художники. Соцреализм. Частная коллекция [Изоматериал] : каталог / [сост. : Д. Р. Агостино, Т. Татарина]. – Torino : Presso Tipo Stampa, 2010. – 250 с.
3. Майстри українського образотворчого мистецтва ХХ та ХХІ століть [Образотворчий матеріал] : каталог. – К. : Новий друк, 2008. – 64 с.
4. Мистецтво Закарпаття [Образотворчий матеріал] : кат. творів із фондів музею / ЗОХМ ім. Й.Бокшая ; [авт. вступ. ст. Л.Біксей]. – Ужгород : Шарк, 2005. – 198 с.
5. Павельчук І. Образ української жінки-трудівниці в постімпресіоністичних інтерпретаціях Гаврила Глюка [Текст] / І. А. Павельчук // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: мистецькі обрії '2013: Збірник наукових праць; [за ред. І. Д.Безгіна]. – К.: Фенікс, 2013. – Випуск 5(16). – С. 95–101.

6. Український живопис ХХ–ХХІ ст. з колекції НХМУ [Текст] / [авт. проекту А. Мельник ; авт. ст. : О.Федорук, І.Возіянова ; упорядкув. Ю.Литвинець]. – К. : Новий друк, 2006. – 302 с.
7. Український живопис з фондів Національної Спілки художників України [Текст] / М-во культури і туризму України ; Нац. Спілка худож. України ; [вступ. ст. Є.Солонін]. – К. : Дирекція виставок Нац. Спілки художників України, 2007. – 170 с.
8. Художники Закарпаття [Образотворчий матеріал] : альбом-каталог, присвячений 65-тій річниці Закарпатської орг. Нац. Спілки худож. України ; [упоряд. Б. Кузьма, передм. М. Сирохман]. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2011. – 166 с.
9. Шандор Л. Гаврило Матринович Глюк [Текст] / [авт. передм. та упоряд. Л. З. Шандор]. – К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1959. – 24 с.
10. Hungarian national gallery. Masters and Masterpieces: Album: [visual material] / [preface: Lorand Bereczky, editor: Zsuzsa Rappai] – Budapest: GMN Repro Studio, 2007. – 216 s.
11. Lumières magyares. Les tendances coloristes de la peinture hongroise entre 1870 et 1914: Katalogue / [Textes reunis avec préface de M. Bertrand Delanoë – Budapest: Simon Studió LTD, 2001. – 236 p.

References

1. Vydatni maistry Zakarpatskoi shkoly zhyvopysu KhKh stolittia [Obrazotvorchyi material] : kat. vystavky tvoriv / [uporiad. ta avt. vstup. st. O. Brei]. – K. : PC World Ukraine, 1999. – 115 s.
2. Vydayushchiesya ukrainskie khudozhniki. Sotsrealizm. Chastnaya kolleksiya [Izomaterial] : katalog / [sost. : D. R. Agostino, T. Tatarinova]. – Torino : Presso Tipo Stampa, 2010. – 250 s.
3. Maistry ukrainskoho obrazotvorchoho mystetstva XX ta XXI stolit [Obrazotvorchyi material] : kataloh. – K. : Novyi druk, 2008. – 64 s.
4. Mystetstvo Zakarpattia [Obrazotvorchyi material] : kat. tvoriv iz fondiv muzeiu / ZOKhM im. Y. Bokshaia ; [avt. vstup. st. L. Biksei]. – Uzhhorod : Shark, 2005. – 198 s.
5. Pavelchuk I. Obraz ukrainskoi zhinky-trudivnytsi v postimpresionistychnykh interpretatsiiakh Havryla Hliuka [Tekst] / I. A. Pavelchuk // Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvosnavchoi nauky: mystetski obrii 2013: Zbirnyk naukovykh prats; [za red. I. D. Bezghina]. – K.: Feniks, 2013. – Vypusk 5(16). – S. 95–101.
6. Ukrainskyi zhyvopys XX–XXI st. z koleksii NKHMU [Tekst] / [avt. proektu A. Melnyk ; avt. st. : O. Fedoruk, I. Voziianova ; uporiadkuv. Yu. Lytvynets]. – K. : Novyi druk, 2006. – 302 s.
7. Ukrainskyi zhyvopys z fondiv Natsionalnoi Spilky khudozhnykiv Ukrainy [Tekst] / M-vo kultury i turyzmu Ukrainy ; Nats. Spilka khudozh. Ukrainy ; [vstup. st. Ye. Solonin]. – K. : Dyrektsiia vystavok Nats. Spilky khudozhnykiv Ukrainy, 2007. – 170 s.
8. Khudozhnyky Zakarpattia [Obrazotvorchyi material] : albom-kataloh, prysviachenyi 65-tii richnytsi Zakarpatskoi orh. Nats. Spilky khudozh. Ukrainy ; [uporiad. B. Kuzma, peredm. M. Syrokhman]. – Uzhhorod : Vyd-vo O. Harkushi, 2011. – 166 s.
9. Shandor L. Havrylo Matrynovych Hliuk [Tekst] / [avt. peredm. ta uporiad. L. Z. Shandor]. – K. : Derzh. vyd-vo obrazotv. mystets. i muz. l-ry URSR, 1959. – 24 s.
10. Hungarian national gallery. Masters and Masterpieces: Album: [visual material] / [preface: Lorand Bereczky, editor: Zsuzsa Rappai] – Budapest: GMN Repro Studio, 2007. – 216 s.
11. Lumières magyares. Les tendances coloristes de la peinture hongroise entre 1870 et 1914: Katalogue / [Textes reunis avec préface de M. Bertrand Delanoë – Budapest: Simon Studió LTD, 2001. – 236 p.

Павельчук І. А. Ассимиляция постимпрессионистической парадигмы в условиях социально-тематической фабулы соцреализма (к проблеме творческого становления Гавриила Глюка)

В предлагаемой статье анализируются композиции Гавриила Глюка 60-70-х годов ХХ в. В период хрущёвской "оттепели" художник отошёл от принципов соцреализма и экспериментировал с хроматическими цветами. Специфика советского арт-климата ограничивала сюжетный репертуар искусства. Живописцы прибегали к профессиональным хитростям и маскировали идеи чисто колористической компетенции под "вывеской" социально-тематической проблематики.

Ключевые слова: социальный сюжет, национальная школа, хроматический колоризм, народность, архетип.

Pavelchuk I. Assimilation post-impressionism paradigm under conditions of social-thematic plot of Socialist Realism (problem of Gavrylo Gluk's creative development)

In recent years Ukrainian scientists have shown growing interest to the problem of formation of a national colorism school that has gained special importance in the period of Ukraine's independence. At the times of the Ukrainian Soviet Socialist Republic, creativity of Ukrainian colorists existed in conditions of political illusion of social realism with its orthodox requirements to promote the Soviet way of life. This socially-preconditioned specificity of the artistic climate limited the potential of creative choices, particularly topical. Thus, the independent way of the famous Transcarpathian painter Gavrylo Gluk (1912-1983) towards metaphorical generalizations of post-impressionism occurred under conditions of forced poverty of thematic repertoire.

The author aims to find out the art techniques through which Gavrylo Gluk managed to integrate the principles of post-impressionism colorism in plot area of social realism. In addressing this issue, the author clarifies the circumstances of Gavrylo Gluk's artistic biography, which ultimately determined the priorities for his future individual

outlook. As demonstrated by the processing of the master's artistic legacy, thematic restrictions of creativity did not prevent the colorist from realizing his talent in due time. However, it forced the painter to resort to professional tricks and mask ideas of purely coloristic competence under the "guise" of social problems.

Research of Gavrylo Gluk's paintings dating to 1960-1980-s leads to a conclusion that the system of individual creative priorities in the area of composition was optimally realized in painting "The Evening" (1964) and "The Watchman" (1972). Studies in Hungary during 1926-1933 was of utmost importance for Gavrylo Gluk's professional growth. At the turn of the 19th-20th centuries reinvention of the local coloristic school took place in Hungarian artistic environment. During the 1870s, a group of Hungarian Impressionists was formed (Béla Iványi-Grünwald, István Csók, Károly Ferenczy, Pál Szinyei Merse, Simon Hollósy), and the circle of Hungarian post-Impressionists developed in the first decade of the 1900s (Adolf Fényes, Izsák Perlmutter, József Rippl-Rónai). A research of paintings from the collection of the Hungarian National Gallery confirms that the trends of the Hungarian colorism on the brink of the 19th-20th centuries made a tangible impression on Gavrylo Gluk's works.

The research findings show that the formal structure of Gavrylo Gluk's compositions was influenced by the approaches of József Koszta (1861–1949). The artist's works from the collection of the Hungarian National Gallery "In the Field" (1904), "Before the Storm" (1909), "Cleaning the Grain" (1917) are built on the dominance of dramatic effects which the author realized through the use of light and tonal contrasts. To maximize the dramatic impression, the Hungarian artist used counter light. A comparison of compositionality principles in Gavrylo Gluk's works "The Evening" and "The Watchman" with the above paintings by József Koszta shows obvious parallels.

The analysis of Gavrylo Gluk's compositions makes it possible to conclude that his creative growth was influenced by the leading trends of Hungarian painting on the brink of the 19th-20th centuries. The research of museum works dating back to 1870–1920 from the collection of the Hungarian National Gallery showed that Hungarian artists often associated the idea of asserting national colorism with folk themes (Adolf Fényes "Brothers", 1906; Károly Ferenczy "The Stableman", 1899; Sándor Nyilasi "In the Field", 1898; Simon Hollósy "Cleaning Corn", 1885). Folk themes were not realized by colorists in folk and genre focus, but were globalized to a scale of national events. While staying in the artistic environment of Hungary, the Ukrainian painter often saw paintings of Hungarian authors, where the image of simple peasants was idealized as a national hero archetype. The atmosphere of Soviet censorship has made adjustments to the work of the artist who dedicated eleven years of his life to Socialist Realism (1947-1958). However, after a period of social adaptation the artist chose his own path of personal development, helped by the historical changes of the Khrushchev "thaw".

Gavrylo Gluk's desire to create symbolic archetypes channeled his attention to authentic carriers of Ukrainian tradition – peasants. In the circumstances of thematic constraints of Socialist Realism Gavrylo Gluk implemented his own ideas in prototypes of Soviet farmers, who remained ordinary peasants by nature – eternal owners of the Ukrainian land. This resulted in the assimilation of post-impressionism colorism with the plot area of social realism. Images of peasants naturally became part of Gavrylo Gluk's creative interests when he was still young and studied in Budapest. Under complicated historical circumstances, a compromise between the social demand and individual need found an unexpected escape at the intersection of the public and private coordinates, which became possible in the conditions of democratic renewal in 1660-s.

Key words: social subject, national school, chromatic colorism, nationality, archetype.

УДК [726.591+246.5](477-25)"16/18"

Рижова Ольга Олегівна
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник

ІКОНОПИС КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ: особливості формування та розвитку стилю й іконографії

У статті наведено аналіз останніх досліджень і публікацій щодо пам'яток іконопису Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століть. Огляд бібліографії в хронологічній послідовності за останні тридцять років показав, що вже відомі пам'ятки занадто розрізнені або опубліковані фрагментарно й уривчасто. Визначено, що актуальність майбутнього дослідження полягає в тому, щоб із залученням історичних, архівних і літературних джерел, іконографічного матеріалу, фактологічного опрацювання творів зробити мистецтвознавче узагальнення щодо одного з найважливіших явищ українського іконопису та з'ясувати питання формування та розвитку стилю Києво-Печерської школи іконопису, а також становлення особливої лаврської іконографії. У бібліографії до статті наведено найбільш повний список публікацій щодо пам'яток іконопису Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століть.

Ключові слова: іконопис Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століть, пам'ятки, публікації, дослідження, стиль, іконографія.