



# ПУТІВНИК

НАЦІОНАЛЬНИЙ  МУЗЕЙ  
«КИЇВСЬКА  КАРТИННА  ГАЛЕРЕЯ»

# ПУТІВНИК

Київ  
Видавничий дім «Антиквар»  
2020

УДК 069.02:7(477-25)  
НЗ5

**ДРУКУЄТЬСЯ ЗА РІШЕННЯМ ВЧЕНОЇ РАДИ  
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ  
«КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ»**

**Голова Вченої ради — генеральний директор музею,  
заслужений працівник культури України Ю. Вакуленко**

Упорядник  
*Ю. Вакуленко*

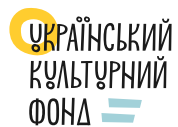
Автори статей:  
*Н. Агеєва, Г. Алавердова, О. Боримська, А. Ілінг, М. Кружкова, К. Ладиженська*

Редактор  
*Т. Васильєва*

Дизайн і верстка  
*В. Володимиров-Лихоліт*

Коректор  
*С. Школьник*

Фотозйомка:  
*М. Андрєєв, П. Ілінг, Н. Тенвігенхорн, С. Тритиниченко, П. Шевчук*



Видання підготовлено за підтримки  
Українського культурного фонду.  
Позиція Українського культурного фонду  
може не збігатись з думкою автора.

**АНТИКВАР**

ISBN 978-617-7285-32-7

© Національний музей  
«Київська картинна галерея», 2020  
© Оригінал-макет. ВД «Антиквар», 2020





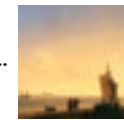
ВСТУП ..... 9  
*К. Ладиженська*



ІКОНОПИС ..... 15  
*Г. Алавердова*



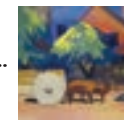
МИСТЕЦТВО XVIII СТОЛІТТЯ ..... 29  
*М. Кружкова*



МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ ..... 45  
*М. Кружкова*



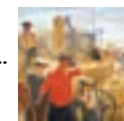
МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ ..... 71  
*Г. Алавердова*



МИСТЕЦТВО КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ ..... 135  
*Н. Агєєва*



ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО ..... 201  
*А. Ілінг*



МИСТЕЦТВО XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ ..... 241  
*О. Боримська*

# ВСТУП



Фасад Київської картинної галереї. Фото 1920-х років

Дорогі друзі!

Книга, видана до 100-річчя «Київської картинної галереї», запрошує вас у подорож залами одного з найстаріших і найвідоміших музеїв України. Працюючи над нею, ми хотіли розповісти про шедеври, що зберігаються тут, про їх творців і збирачів, а ще — передати сам дух музею з його неповторною атмосферою, тишею та дивовижним почуттям радості, що охоплює кожного, хто переступає поріг храму муз. Сподіваємося, що новий путівник, який передбачає неквапливе вдумливе читання, дозволить вам зануритися у світ мистецтва й вловити ту нечутну «музику музею», котра налаштовує на споглядання, пізнання, роздуми.

Своїх перших відвідувачів Київська картинна галерея прийняла в листопаді 1922 року. Як і багатьом іншим музейним установам, створеним у складний період після жовтневих подій 1917 року та громадянської війни, їй було передано на зберігання та для експонування різні за своєю тематикою та мистецьким рівнем культурні цінності. Знадобилося чимало років, щоб зібрання музею, котре починалося з 200 робіт, перетворилося на справжню скарбницю образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, яка налічує сьогодні понад 13 тисяч творів.

Велику роль у становленні Київської картинної галереї відіграли відомі українські культурологи й мистецтвознавці. Її першим директором був Андрій Степанович Дахнович (1881–1938), який розробив наукову концепцію музею, побудував першу експозицію та підготував перший друкований каталог.

Основу зібрання склали пам'ятки, які здебільшого належали до російської художньої школи. Це твори з особистих колекцій сімей Терещенків, Ханенків, а також Оскара Гансена, зосереджені після націоналізації в спеціальному Музейному фонді.

Від дня свого заснування музей розташований в центральній частині Києва, навпроти головного корпусу Національного університету імені Т. Г. Шевченка, у колишньому особняку Ф. А. Терещенка.

Федір Артемійович Терещенко, як і його старший брат Никола Артемійович, був відомим цукрозаводчиком, громадським діячем, займався благодійництвом і меценатством. Перебудова садиби, зведеної у 1878-му (за два роки до того,



Фасад Київської картинної галереї. Фото 2020 року



Головний зал Київської картинної галереї. Фото 1920-х років

як її придбав Ф. Терещенко), здійснювалася в 1882–1884 роках за проектом петербурзького архітектора академіка А. Л. Гуна під керівництвом відомого київського зодчого В. М. Ніколаєва. Характерним для тогочасних смаків було поєднання скромних затишних житлових приміщень та ефектної анфілади другого — парадного поверху, де розташовувалися оформлені в різних історичних стилях будуар, диванна, вітальня, кабінет і курильня. Особливістю будівлі є наявність спеціального, освітленого кризь скляну стелю, залу для розміщення картинної галереї. А оскільки зібрання передбачалося зробити загальнодоступним, для відвідувачів було влаштовано окремий вхід із двору.

Кілька поколінь сім'ї Терещенків, у тому числі Федір Артемійович (1832–1894), Никола Артемійович (1819–1903) та Іван Николович (1854–1903), займалися колекціонуванням. Вони не створили самостійного музею, але роботи, що належали їм, до цього дня зберігаються в Київській картинній галереї, складаючи вельми цінну частину її зібрання. Багато з них давно перейшли до розряду класики. Досить назвати «Селянина з вуздечкою» І. Крамського, «Среди долины ровных...» та «Дубовий гай» І. Шишкіна, «Курсистку» М. Ярошенка, «Ніч на Дону» А. Куїнджі, «Дівич-вечір» В. Маковського, репінського «Поприщина», «Дівчинку на тлі персидського клима» М. Врубеля, картину В. Васнецова «Три царівни підземного царства», скульптуру М. Антокольського «Нестор-літописець».

Вулицю Терещенківську, на якій розташовано будівлю Картинної галереї, було названо так у 1899 році у зв'язку з 80-річчям Н. А. Терещенка. Згодом її не раз переіменували, та 1992 року за ініціативою музею їй було повернуто історичну назву як данину поваги киян до цієї родини та визнання її заслуг перед містом.

Перше десятиліття існування Картинної галереї відображає загальні процеси, пов'язані з реорганізацією музейних установ Києва та визначенням їх профілю. Внаслідок перерозподілу музейних фондів до Галереї надійшли пам'ятки давньоруського іконопису, портретний живопис Д. Левицького та В. Боровиковського, картини й графічні твори І. Рєпіна, М. Ге, М. Врубеля, В. Маковського, що помітно збагатили колекцію. Передача робіт видатних майстрів XVIII–XIX століть, чий життя й творчість були тісно пов'язані з Україною, але розглядалися винятково в контексті російської художньої школи, дала можливість краще зрозуміти історичні причини взаємопроникнення української та російської культур, осмислити їх найважливіші спільні риси. Водночас ці твори дозволили відчутти, наскільки живлющими були для художників контакти з Україною, спілкування з її людьми, знайомство з її природою, звичаями, архітектурою.

У 1934 році Картинна галерея входить до складу єдиного Державного музею, але трохи більше ніж через рік знову стає самостійним закладом, що дістав назву «Київський державний музей російського мистецтва». З 1939 року в ньому формується відділ сучасного (радянського) мистецтва. Музей по праву вважався одним з кращих у країні, однак його подальший розвиток був перерваний війною. Найцінніші твори в 1941 році евакуювали до столиці Башкирії Уфи, де вони зберігалися в місцевому музеї. Із тих, що залишилися в Києві, понад 1 500 було викрадено німецькими окупантами й вивезено за межі України. Їхня доля досі лишається невідомою. Фахівці музею підготували каталог утрачених у роки Другої світової війни цінностей. Серед них ікони XV–XVI століть, картини І. Айвазовського, К. Флавицького, М. Ге, О. Боголюбова, О. Саврасова, Л. Солонаткіна, А. Куїнджі, І. Остроухова, В. Максимова, А. Лентулова, К. Петрова-Водкіна, А. Рилова та ін.

У повоєнні роки держава вжила ряд дієвих заходів з підтримки та відновлення музею. До Києва було безоплатно передано першокласні роботи з колекцій найбільших музеїв Москви та Ленінграда. Систематично відбувалися обміни між музейними установами, купувалися твори у приватних колекціонерів і самих художників. Завдяки роботі закупівельних комісій союзного та республіканського Міністерств культури, дирекцій художніх виставок, творчих спілок здійснювалося подальше формування відділу сучасного мистецтва. У цей період музей поповнився картинами П. Кончаловського, М. Рєпіна, Б. Йогансона, А. Пластова, С. Чуйкова, С. Герасимова, М. Сар'яна, Ю. Пименова та інших майстрів.

Одна з найбільш знаменних подій в історії музею відбулася в 1986 році, коли частиною його зібрання стали близько 300 творів живопису та графіки кінця XIX — початку XX століття, переданих за заповітом відомого київського педіатра Давида Лазаревича Сигалова (1894–1985). Ні до, ні після того жоден музей України не приймав у дар від приватної особи такої великої та цінної колекції. Саме з неї походять твори К. Сомова, Б. Кустодієва, З. Серебрякової, М. Сар'яна, П. Кузнецова, Б. Григор'єва, С. Судейкіна, Н. Сапунова, які суттєво підвищили не тільки якість експозиції, а й у цілому рівень зібрання, оскільки роботами деяких з цих авторів музей до цього не володів.



Інтер'єр будинку Н. А. Терещенка з картинами, що згодом увійшли до зібрання Київської картинної галереї. Архівне фото

На жаль, у музейних залах можливо продемонструвати менше ніж 5% сьогоденної колекції. Разом з тим постійна експозиція, побудована за історично-хронологічним принципом, дає можливість простежити основні етапи становлення і розвитку іконопису та російської художньої школи, хоча, безумовно, є і лакуни. Найповніше представлене мистецтво середини XIX — початку XX століття, а одночасне експонування монографічних колекцій В. Боровиковського, В. Тропініна, І. Айвазовського, М. Ге, В. Перова, І. Шишкіна, М. Врубеля, М. Нестерова, В. Поленова, І. Рєпіна, В. Верещагіна, І. Антокольського відображає самотність київського зібрання та особливості творчого почерку кожного з цих майстрів.

Зараз з різних причин, головна з яких — гострий дефіцит приміщень, мистецтво радянського періоду переміщено з постійної експозиції до запасників і демонструється тільки на тимчасових виставках. Поповнення колекції роботами провідних майстрів XX століття найбільш активно велося в 1960–1990 роки. При цьому пильну увагу приділялося якості творів, що за своїм художнім рівнем не повинні були поступатися мистецтву попередніх епох. Тут також є чимало монографічних колекцій. Це живопис, графіка, скульптура С. Герасимова, О. Дейнеки, Ю. Пименова,

А. Нікіча, М. Ромадіна, О. Грицяя, П. Оссовського, Д. Жилінського, В. Стожарова, О. Романової, Д. Шмаринова, В. Фаворського, В. Цигалья, О. Комова та інших майстрів, творчість яких викликає незмінний інтерес відвідувачів.

Свого часу в музеї було сформовано розділ мистецтва народів СРСР, куди ввійшли твори живописців і скульпторів з тодішніх союзних республік, а нині незалежних держав — Білорусі, Молдови, країн Балтії, Закавказзя, Середньої Азії, а також українських художників. Наприкінці 1980-х та в перші роки незалежності у стінах музею відбулися перші персональні та групові виставки багатьох молодих майстрів, котрих тепер вважають класиками сучасного вітчизняного мистецтва.

Значимість і цінність зібрання, його відомість у світі стали підставою для надання музеєві в 2010 році статусу національного. У 2017 році його було перейменовано у Національний музей «Київська картинна галерея».

За 100 років існування музей перетворився на свого роду візитну картку міста й візитну картку України. За цей час було видано декілька путівників, кожен з яких ставав відображенням музейної колекції та певної доби. Але передусім це завжди була книга про мистецтво, що вела до нескінченно прекрасного й різноманітного світу художньої творчості.



Один із залів Київської картинної галереї. Фото 1930-х років

# ІКОНОПИС

Ікони XIII — початку XX століття і твори давньоруського декоративно-прикладного мистецтва становлять один з найбільш значущих розділів колекції Національного музею «Київська картинна галерея». Незважаючи на досить скромний обсяг — тільки 93 одиниці зберігання — багато з пам'яток, що входять до нього, мають велику історичну та художню цінність і можуть бути поставлені в один ряд із найвідомішими експонатами закордонних зібрань. Краща частина цієї колекції представлена в експозиції.





**Благовірні князі Борис і Гліб**

Видатна за своїми мистецькими достоїнствами ікона, яка є найдавнішим з тих, що збереглися, зображенням святих князів-страстотерпців Бориса та Гліба, походить з Вознесенської церкви Савво-Вишерського монастиря неподалік від Новгород-да. Близько 1914 року вона була придбана українським промисловцем, меценатом і збирачем старожитностей П. І. Харитоненком і віддана до Спаської церкви, збудованої в 1911–1913 роках в його маєтку Наталіївка (нині с. Володимирівка Краснокутського району Харківської обл.) за проектом архітектора О. В. Щусєва. З 1930 року знаходилася в Музеї культів і побуту при Всеукраїнському музейному містечку, згодом — у Київському державному музеї українського мистецтва, звідки і надійшла в 1938 році до нашого музею.

Борис (у хрещенні Роман; бл. 986 — 1015), князь ростовський, та Гліб (у хрещенні Давид; бл. 987 — 1015), князь муромський, — молодші сини великого князя київського Володимира Святославича, перші вітчизняні канонізовані святі. У 1015 році, невдовзі по смерті батька, були вбиті за наказом їхнього зведеного брата Святополка, який усував суперників у боротьбі за князівський престол. Борис загинув на річці Альті 24 липня, Гліб — 5 вересня поблизу Смоленська. Внаслідок чотирирічної війни Святополк був переможений сином Володимира Ярославом Мудрим, при якому, очевидно, і було здійснено першу спробу канонізації святих братів. Тоді ж таки почали складатися оповіді про їхню загибель. До часів Ярослава належить виникнення місцевого культу Бориса та Гліба у Вишгороді, де їх було поховано. Перенесення їхніх мощей до нового храму синами Ярослава 20 травня 1072 року вважається моментом остаточної канонізації перших руських святих. Дати їх пам'яті — 24 липня, а згодом і 2 травня (день другого перенесення мощей у 1115 році) — стають загально-руськими святами. Спершу Бориса та Гліба шанували як цілителів, та дуже скоро вони стали покровителями всіх руських князів як їхні святі родичі. Вони — помічники в битвах, їхніми іменами закликали до єдності Русі, припинення міжусобних воєн.

Строго фронтальна постановка фігур князів-страстотерпців і однакові жести їхніх рук властиві найдавнішим зображенням Бориса та Гліба, а монументальність образу ріднить його з творами стінопису. Дослідники не виключають, що за взірць для автора цієї пам'ятки могла правити одна з перших борисоглібських ікон, що, імовірно, зберегла портретні риси князів.

Незважаючи на численні поновлення, які робилося протягом більш ніж 700-річної історії існування ікони, вона не втратила яскравості й благородства колориту, гармонійності колірних сполучень.



БЛАГОВІРНІ КНЯЗІ БОРИС І ГЛІБ  
Середина XIII століття. Новгород (?)  
Дерево, темпера. 154×104



ЧУДО ГЕОРГІЯ ПРО ЗМІЯ  
Середина XVI століття. Середня Русь  
Дерево, темпера. 88×68

### Чудо Георгія про змія

Святий великомученик Георгій (280–303/304) походив із знатного каппадокійського роду, був комітом (старшим воєначальником) римської армії. Під час гонінь на християн при імператорі Діоклетіані склав з себе військний сан і сповідував християнство, за що після восьмиденних катувань був обезглавлений в Нікомідії. Як переможець у духовній брані йменується Побідоносцем (згодом цей епітет було переосмислено у зв'язку з його перемогою над змієм).

З-поміж багатьох чудес Георгія найбільшого поширення в іконописі набуло «Чудо про змія». Згідно з найвідомішою версією, воно сталося на батьківщині святого, де поблизу міста було озеро зі страшним змієм. Мешканці-ідолопоклонники приносили йому людські жертви. Коли дійшла черга до дочки царя, явився Георгій і зв'язав чудовисько. Після цього дівиця без страху привела змія до міста, де на очах мешканців його було вбито.

Перші зображення Георгія-змієборця з'явилися у давньоруському мистецтві наприкінці XII століття. Представлений на іконі ізвод належить до розгорнутого варіанта, де ми бачимо не тільки Георгія на коні та змія, а ще й місто, царівну, її батьків та очевидців чуда. Іконографічною особливістю пам'ятки є зображення меча в руці святого замість списа, який зустрічається значно частіше, а шолом, що злетів з голови Георгія, — унікальна іконографічна деталь.

Ще одна особливість ікони — кіноварний напис над Георгієм, де, крім зазначення сюжету, наведено назву міста — «Рахлей» та ім'я царської дочки, названої у хрещенні «Мареям».

Ікона вирізняється витонченістю та різноманітністю декоративних деталей. Її динамічна композиція, за всієї своєї складності, строго вивірена й урівноважена. Колорит, побудований на поєднанні яскравих, дзвінких барв, надає зображенню святковості й урочистості, що підкреслює значимість події.

### Страшний суд

Страшний суд — завершальний момент світової історії, що передує оновленню світу й остаточному возз'єднанню людини з Богом. Інше найменування сюжету — «Друге страшне Христове пришествя» — вказує на час звершення Суду, що матиме вселенський характер. Перед Богом предстануть усі люди — живі та померлі, які воскреснуть у плоті. Згідно зі своїми справами, одні отримають вічне блаженство в раю, другі — вічні муки в пеклі.

Іконографія Страшного суду склалася у візантійському мистецтві в XI–XII століттях, хоча свідчення про існування зображень на цю тему належать до значно більш раннього часу. Традиційний варіант композиції, що набув поширення у XII–XVI століттях, включає багато окремих сцен, об'єднаних спільною темою. Їх літературними джерелами стали ветхозавітні та новозавітні тексти, зокрема видіння пророка Даниїла, Євангеліє від Матфея та Одкровення Іоанна Богослова (Апокаліпсис), життя святих і творіння святих отців.

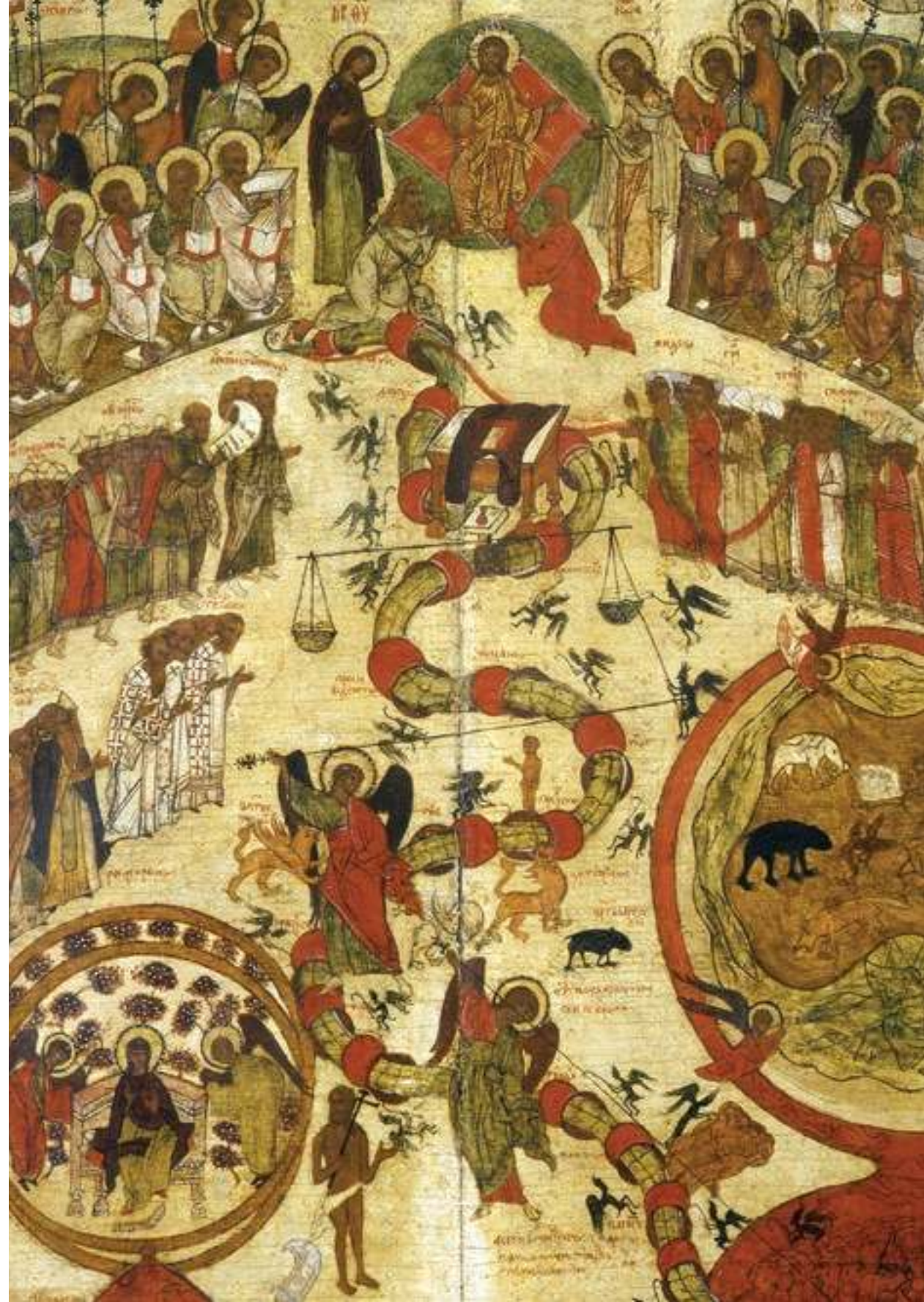
Іконографічними особливостями пам'ятки, яку ми розглядаємо, є фігура недбайливого священнослужителя, що горить у пеклі, розширення циклу пекельних мук, зображення в натовпі засуджених народів синьолицих людей, якими, либонь, іконописець уявляв собі мешканців Синьої Орди, а також включення до композиції

сюжетів «Отечество» та «Видіння преподобного Іоанна Ліствичника». Останній пов'язаний з однойменним твором преподобного Іоанна, ігумена святої гори Синайської, прозваного Ліствичником (VI ст.), котрий описав християнський шлях духовного вдосконалення у вигляді східців драбини чеснот, яка зводить подвижників на небо.



#### СТРАШНИЙ СУД

Не раніше першої половини XVI століття. Новгород (північна провінція)  
Дерево, темпера. 149×88





### Вогненне сходження пророка Ілії

Ілія Фесвитянин (IX ст. до Р. Х.) — ветхозавітний пророк, ревнитель чистоти віри, борець із поганським культом Ваала, звершував великі чудеса: зводив вогонь з неба, оживив померлого, примножував їжу під час голоду; за його молитвою розступалися води ріки, починалася засуха й знов ішов дощ. Після дорікання ізраїльському цареві Ахаву за ідолопоклонство та безуспішних закликів його до покаяння Ілія передрік тривале бездощів'я, котре і настало по всій країні на три роки. Переховуючись під час засухи в пустелі біля потоку Хораф поблизу Йордана, пророк харчувався їжею, яку приносили йому ворони за велінням Бога. За святість життя Ілія, який не зазнав смерті, був узятий живим на небо у вогненній колісниці. Свідком цієї чудесної події став його учень Елісей, що дістав від учителя милоть (накидку з овечої шкіри), а разом з нею духовну силу пророка. Цей епізод і ліг в основу зображення.

«Вогненне сходження пророка Ілії» — один з найпоширеніших сюжетів у давньоруському мистецтві. Йому надавалося значення ветхозавітного прообразу Вознесіння Христового, а чудеса, що супроводжували життя Ілії, передвіщали чудеса, які творив Христос.

У цілому іконографія пам'ятки традиційна, однак суміщення двох сюжетів — «Вогненне сходження пророка Ілії» та «Ілія пророк у пустелі» (справа внизу) зустрічається не завжди.

### Ікони празникового («Каргопольського») чину Друга третина XVI століття. Вологда

Походження ікон «Таємна вечеря» та «Усікновіння глави Іоанна Предтечі», що колись належали до празникового ряду одного іконостаса, залишається дискусійним. За однією з версій, вони були придбані на початку XX століття художником і колекціонером І. С. Остроуховим у мстюрських офенів на ярмарку в Городці на Волзі одночасно з іще трьома іконами: «Зішестя в пекло», «Зняття з хреста», «Покладення у гроб», що зараз зберігаються в Державній Третьяковській галереї (ДТГ). За інформацією художника-реставратора П. І. Юкіна, який добре знав художній ринок тієї доби, усі п'ять ікон офеня отримав із собору міста Каргополя Олонецької губернії (нині Архангельська обл.), через що їх надалі стали називати «Каргопольським чином». У 1912 році «Таємна вечеря» разом з «Усікновінням глави Іоанна Предтечі» були через І. С. Остроухова придбані Варварою Ханенко. До 1918 року обидві ікони знаходилися у зібранні Б. І. та В. Н. Ханенків.

Авторами представлених ікон могли бути різні майстри. Так, лики та оголені частини фігур (личне) написані в «Усікновінні» на рівні вищому, ніж архітектура та пейзаж (доличне). А «Таємній вечері» притаманні деяка графічність, незгармонованість ликов з іншими елементами зображення. Однак вишуканість колориту, композиційна врівноваженість та емоційний вплив пам'яток дозволяють зарахувати їх до найкращих в іконописному зібранні музею.

ВОГНЕННЕ СХОДЖЕННЯ ПРОРОКА ІЛІЇ  
Середина (?) XVI століття. Північна провінція  
Дерево, темпера. 149×96

### Тасмна вечеря

На іконі зображено останню трапезу Христа з учнями напередодні Його взяття під варту й хресної смерті. Під час трапези Христос установив таїнство Євхаристії, дав прощальні напучування, передрік зречення Петра та зраду Іуди. Після слів Ісуса: «Один з вас зрадить Мене» учні стали переглядатися, не розуміючи, про кого Він говорить. Кожен з них запитує: «Чи не я?» Іуді Христос дає ствердну відповідь: «Ти сказав», решті відповідає натяком: «Той, хто омочив зі Мною руку в солило». Композиційне виділення Іуди, який енергійно простягає руку до посудини,



ТАСМНА ВЕЧЕРЯ  
Дерево, темпера. 90×63

що стоїть на столі, має близьку літературну паралель у богослужбовому тексті Великого Четверга. Тут на запитання апостола Іоанна: «Кто есть предай Тя?» — Христос прямо вказує: «Сей, вложивый в солило ныне руку».

### Усікновіння глави Іоанна Предтечі

Іоанн Предтеча — син священника Захарії та Єлисавети, родички Богоматері. Закликав до покаяння з огляду на близьке пришествя Месії. Хрестив Ісуса Христа в Йордані, вказавши на Нього народові як на обітованого Спасителя. За дорікання цареві



УСІКНОВІННЯ ГЛАВИ ІОАННА ПРЕДТЕЧІ  
Дерево, темпера. 91×64

Іроду, який забрав у брата дружину Іродіаду, був кинутий до в'язниці. На святкуванні дня народження царя дочка Іродіади догодила гостям танцем, і Ірод пообіцяв виконати будь-яке її бажання. Навчена матір'ю дівчиця попросила принести тут-таки на блюді голову Іоанна. Не бажаючи порушити перед гостями дане слово, цар послав зброєносця, який обезглавив пророка.

Іконографія Усікновення глави Іоанна Предтечі як самостійного іконописного сюжету відома з рубежу XV–XVI століть. На самому початку дуже проста, що представляла схиленого над чашею з його ж такою главою Іоанна, над яким високо здійснений меч ката, вона поступово стала дробитися на окремі епізоди. У позі низько нахиленого Іоанна, у його зверненні спиною до ката й жесті зв'язаних рук поєднані мотиви готовності до смерті та молитовного предстояння. Зображена біля дерева сокира нагадує про слова Іоаннаної проповіді про долю нерозкаяних грішників, яких, подібно до безплідного дерева, буде зрубано й кинуте у вогонь: «Бо вже он до коріння дерев і сокира прикладена».

Сюжет «Усікновення глави Іоанна Предтечі» вкрай рідко вводився до празничного ряду іконостаса. Дана ікона — найбільш ранній з відомих зразків такого роду.



# МИСТЕЦТВО XVIII СТОЛІТТЯ

XVIII століття — доба великих перетворень, пов'язаних із реформами Петра I, що охопили всі сфери соціального, громадського та політичного життя. Зазнало радикальних змін і образотворче мистецтво, яке набуло в той час світського характеру. З утвердженням світської культури формуються жанри живопису, котрих не знала Давня Русь: історичний, батальний, портретний, пейзажний, побутовий, натюрморт.

Найактивніше серед них розвивався портрет, що переживав тоді справжній розквіт, подарувавши історії культури ціле сузір'я яскравих імен. Недарма ж той період називають ще століттям портрета. Твори саме цього жанру, що так переконливо відобразили нове розуміння людської особистості, переважають у колекції музею.



Простежити розвиток портретного живопису можна починаючи з «Портрета Єрмака Тимофійовича» та «Портрета фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметева», виконаних невідомими художниками середини XVIII століття. Обидва мають риси, притаманні парсуні (від лат. *persona*) — творам кінця XVII століття, в яких ще зберігається міцний зв'язок з іконописними традиціями. Для таких ранніх взірців жанру характерні умовна портретна схожість, спрощена композиція, площинність зображення, застосування локальних кольорів.

Поруч представлені полотна знаних портретистів середини XVIII століття О. П. Антропова та І. П. Аргунова.

На початку своєї діяльності **Олексій Петрович Антропов (1716–1795)** багато працював над оздобленням палаців і соборів, виконував театральні декорації, у 1742 році брав участь у підготовці урочистостей з нагоди коронації Єлизавети Петрівни, але по-справжньому творча індивідуальність митця виявилася в портретному живописі. Одним з чудових прикладів його майстерності є парадний портрет



О. П. АНТРОПОВ  
Портрет імператриці Єлизавети Петрівни. 1755  
Полотно, олія. 150×120

імператриці Єлизавети Петрівни, основна мета якого — визначення надзвичайно високого стану зображеної особи.

Єлизавета Петрівна (1709–1761), донька Петра I та Катерини I, у 1741–1761 роках — російська імператриця. До речі, саме під час її царювання — у 1757-му — було засновано Академію мистецтв у Петербурзі.

Полотно, представлене в експозиції, є одним з варіантів портрета імператриці пензля Антропова. Він був написаний у Києві в період оздоблення Андріївської церкви і Царського (Маріїнського) палацу, для якого, імовірно, і призначався.

До найкращих портретів середини XVIII століття належить твір **Івана Петровича Аргунова (1729–1802)** — художника, котрий походив з родини талановитих майстрів, кріпаків графів Шереметєвих.



І. П. АРГУНОВ  
Портрет графині Толстої (?). 1768  
Полотно, олія. 98,5×78,5



Перед нами — немолода огрядна поміщиця. У загальному характері її образу — вбранні, поставі з явними прикметами позування — проглядають риси репрезентативного портрета. Однак те, що жінку показано з в'язанням у руках, тобто за повсякденною домашньою справою, надає творові певної камерності.

Поширеним і звичним для Російської імперії XVIII століття явищем було запрошення іноземних художників. В історії мистецтва навіть з'явився спеціальний термін — «росіка», застосовуваний до творів закордонних майстрів, які жили у Росії. Зокрема, в експозиції можна побачити картини французького портретиста Луї Каравака (1684–1754), італійця П'єтро Ротарі (1707–1762), німецького живописця Георга-Христофора Гроота (1716–1749), котрі в різні часи працювали у Петербурзі.

Кінець XVIII — початок XIX століття були ознаменовані розповсюдженням ще одного різновиду портрета — мініатюрного. Невеликі зображення брали з собою в подорожі, носили на грудях у вигляді медальйонів, підкреслюючи тим міцність родинних зв'язків або вірність пам'яті близької людини. Досить часто такі портрети писалися аквареллю з додаванням білил на кістяних пластинах завтовшки 0,3–0,6 см. Краї крихкої мініатюри захищала рама, що у художньому відношенні становила одне ціле з самим твором.

## Дмитро Левицький

Про блискучий розквіт портретного живопису свідчать полотна Дмитра Григоровича Левицького (1735–1822), якого мистецтвознавець і художник Олександр Бєнуа влучно назвав «вправним, дещо іронічним спостерігачем».

Один з найталановитіших портретистів другої половини XVIII століття, уродженець України Д. Левицький був захоплений до мистецтва своїм батьком Григорієм Левицьким, відомим художником-гравером, який довгий час працював у друкарні Києво-Печерської лаври й був тісно пов'язаний з Києво-Могилянською академією. Приблизно у 25-річному віці Д. Левицький переїхав до Москви, а згодом до Петербурга, де пройшло все його подальше життя.

Музей володіє першокласними полотнами різних періодів творчості митця, що дають можливість відчутти силу й різноманітність його яскравого обдарування.

### Портрет князя І. М. Долгорукова

Таємний радник, губернатор Володимирської губернії, поет, драматург, мемуарист, меценат, засновник першого у Російській імперії провінційного музею Іван Михайлович Долгоруков (1764–1823) зображений 18-річним юнаком, який, полишивши навчання в університеті, вступив прапорщиком у 1-й Московський піхотний полк, а у рік написання портрета перевівся до Петербурга. Сам Долгоруков згодом так описував свою зовнішність: «...Я був чистий, рум'яний, але негарний на обличчя й спотворений непомірно товстою та широкою нижньою губою, за котрою звали мене роззявою... Темперамент мій здавався флегматичним, але всупереч цьому я був холериком. Душевно відкритий, але гарячий та пристрасний, а над усе впертий». Художник передав характерні риси обличчя юного князя, однак завдяки композиції та освітленню зробив це настільки тактовно, що у глядача навіть думки



Д. Г. ЛЕВИЦЬКИЙ  
Портрет князя І. М. Долгорукова. 1782  
Полотно, олія. 63×49



Д. Г. ЛЕВИЦЬКИЙ

**Портрет невідомої у блакитному.** 1784

Полотно, олія. 58,5×47,2

не виникає про його «негарність». Акцент перенесено саме на душевні якості Долгорукова — його щирість, наполегливість, емоційність. А майстерність, з якою написано цей твір, дозволяють віднести його до кращих зразків камерного портрета у творчості Левицького.

#### **Портрет невідомої у блакитному**

Не менше вражає досконалістю виконання «Портрет невідомої у блакитному», створений на два роки пізніше.

У 1780-ті роки Левицький пише ряд жіночих портретів, які зачаровують красою та грацією героїнь, вишуканістю їхнього вбрання й водночас життєвістю образів. Блискуче володіння технікою лессувального живопису дозволило майстрові віртуозно передати фактуру переливчастого шовку та напівпрозорого мережива, м'якість напудреного волосся жінки та ніжність її рум'яних щік. У звично-ввічливій посмішці дами, непроникливого погляді її сірих очей відтворено образ гордовитої аристократки XVIII століття, недосяжність якої підкреслено холодним блакитно-сріблястим колоритом.

#### **Портрет Катерини II у вигляді законодавиці в храмі богині правосуддя**

Один з найвідоміших парадних портретів Левицького — «Портрет Катерини II у вигляді законодавиці в храмі богині правосуддя» — є зменшеним варіантом картини 1783 року з колекції Державного Російського музею (ДРМ) у Санкт-Петербурзі.

Вважається, що художник створив понад 20 портретів російської імператриці, хоча немає жодного свідчення, що Катерина хоч раз йому позувала. Перший варіант





Д. Г. ЛЕВИЦЬКИЙ  
 Портрет Катерини II у вигляді законодавиці в храмі богині правосуддя. Близько 1783 року  
 Полотно, олія. 113,5×81,5

картини було написано на замовлення О. А. Безбородка — одного з найвпливовіших політиків Російської імперії та великого шанувальника таланту Левицького.

Катерину зображено в храмі давньогрецької богині Феміди. Образ ідеального монарха, про який мріяли просвітники другої половини XVIII століття, розкрито через алегоричну композицію, кожна деталь якої свідчить про мудре та справедливе правління государині, її готовність не тільки видавати закони, але й підкорятися їм, здатність жертвувати власним спокоєм заради спокою держави. Такий непортретний зміст картини зближує її з історичними полотнами періоду класицизму — панівного стилю кінця XVIII — початку XIX століття, який насамперед прославляв громадянські, патріотичні почуття та вчинки героїв.

#### Портрет великої княжни Олени Павлівни

До останнього періоду творчості митця належить «Портрет великої княжни Олени Павлівни».

Донька Павла I, велика княжна Олена Павлівна (1784–1803) від народження вирізнялася особливою вродою. Катерина II писала про «надзвичайно правильні риси обличчя» своєї онуки, її стрункість, легкість, природну грацію й до того ж живий



Д. Г. ЛЕВИЦЬКИЙ  
 Портрет великої княжни Олени Павлівни у дитинстві. 1791  
 Полотно, олія. 69×53

норов і добре серце. У 15 років княжна одружилася з принцом Фрідріхом-Людвігом Макленбурзьким-Шверинським, а в 19 померла невдовзі після других пологів.

Полотно, на якому зображено семирічну Олену Павлівну, безперечно, має елементи парадного портрета. Проте надзвичайний талант і професіоналізм Левицького дозволили йому вийти за межі офіційності. З неперевершеною майстерністю змальовує художник ніжне обличчя дівчинки в ореолі пишного припудреного волосся, відкритий погляд синіх очей, по-дитячому пухкі вуста з ледь помітною посмішкою. Створений Левицьким образ настільки живий і зворушливий, що його справедливо вважають одним з кращих дитячих портретів XVIII століття.

## Володимир Боровиковський

Вихідцем з України був також молодший сучасник Д. Левицького, представник козацького роду Володимир Лукич Боровиковський (1757–1825). Його батько, іконописець Лука Боровик, і брати, й дядьки займалися живописом, але разом з тим, як і більшість населення тогочасного полкового міста Миргорода, несли військову службу. Кілька років прослужив у Миргородському козацькому полку і Володимир Боровиковський. У 30-річному віці він переїхав до Петербурга, де здобув славу одного з найвідоміших портретистів кінця XVIII століття та звання академіка Імператорської Академії мистецтв.

У полотнах, представлених в експозиції, яскраво виявилися риси творчості Боровиковського, зумовлені естетикою сентименталізму (від франц. *sentiment* — почуття). Звідси — тяжіння до камерності, прагнення розкрити людську природу не через героїчні вчинки, продиктовані розумом, а через світ почуттів і переживань. Саме тому в його творах переважають настрої елегійного спокою, меланхолійної мрійливості, єднання з природою.

### Портрет В. І. Арсенєвої, уродженої Ушакової

Особливо високим рівнем виконання та глибиною психологічної характеристики позначений «Портрет В. І. Арсенєвої».

Віра Іванівна Арсенєва (бл. 1760 — 1828) була дружиною генерал-майора Миколи Дмитровича Арсенєва, родича великого російського поета М. Ю. Лермонтова з боку матері. У задумливому погляді моделі, м'яких рисах її обличчя, плавних лініях пліч і красивих руках, невимушеній і водночас сповненій гідності позі криються чарівність і неповторна жіночість. Поетизації образу сприяє пейзаж на задньому плані, а ніжна сріблясто-блакитна гама твору відповідає його загальному елегійному настроєві. Такі композиційні й живописні прийоми властиві багатьом сентиментальним портретам Боровиковського. Втім у трактуванні образу присутні риси, що дозволяють сприймати його дещо по-іншому. Адже Арсенєва була яскравою особистістю, обдарованою та освіченою жінкою, яка мала вольовий і незалежний характер.



В. Л. БОРОВИКОВСЬКИЙ  
Портрет В. І. Арсенєвої, уродженої Ушакової. 1795  
Полотно, олія. 68×54,3

### Портрет князя М. Г. Репніна

Твором, у якому виявились ознаки нового етапу класицизму початку XIX століття, є «Портрет князя М. Г. Репніна», де підкреслено енергійність, наполегливість, рішучість зображеного.

Микола Григорович Репнін (1776–1845) — військовий і державний діяч, генерал від кавалерії, у 1816–1834 роках Малоросійський генерал-губернатор. Доводився старшим братом декабристові С. Г. Волконському та онуком по матері фельдмаршалу князю М. В. Репніну, прізвище якого перейшло до Миколи Григоровича за указом Олександра I. Дружиною Репніна була онука гетьмана Кирила Розумовського Варвара Розумовська. До її посагу входив Яготинський маєток, де подружжя оселилося у 1842 році, перетворивши його на осередок тогочасної культури. Зокрема, у 1843 — на початку 1844 року в Яготині гостював близький знайомий Репніна Тарас Шевченко, який написав там кілька портретів.

Микола Репнін цікавився історією України та послідовно обстоював інтереси українського населення перед російським урядом. Відомо, що він склав проект відновлення козацьких полків, співчував автономістському рухові та підтримував зв'язки з його діячами.

До музейної колекції портрет М. Г. Репніна потрапив саме з Яготинського маєтку, де до 1918 року знаходилося унікальне зібрання творів мистецтва.



В. Л. БОРОВИКОВСЬКИЙ  
Портрет М. Г. Репніна. 1806  
Полотно, олія 75,5×60,8





Ф. М. МАТВЄЄВ  
Вид на пагорб Челіо в Римі. 1805  
Полотно, олія. 98×136,5

В останній чверті XVIII століття поряд з історичним та портретним жанрами починає активно розвиватися пейзажний живопис, у зв'язку з чим 1776 року в Петербурзькій Академії мистецтв відкривають спеціальний ландшафтний клас. Це свідчить про новий статус ще донедавна «службового» жанру, до якого зазвичай залучали тих, кого вважали нездатними до створення історичних композицій чи портретів. Першим, хто закінчив цей клас з найвищою нагородою — великою золотою медаллю, був **Федір Михайлович Матвєєв (1758–1826)**. Нагорода дала молодому художникові право на пенсіонерську поїздку до Італії, де й було створено представлену картину.

Як і багатьох інших тогочасних митців, італійська природа та архітектурні пам'ятки полонили Матвєєва своєю величчю й красою. Але його картини не є точним відтворенням побаченого: це особливий світ, побудований за законами гармонії та краси, звільнений художником від усього випадкового та швидкоплинного. Саме це ми бачимо на картині «Вид на пагорб Челіо в Римі», що є типовим зразком героїко-класицистичного академічного пейзажу кінця XVIII — початку XIX століття.

Уявлення про художню культуру XVIII століття буде неповним, якщо не згадати представлені в експозиції скульптурні твори. Усі вони належать до жанру портрета, що з успіхом розвивався й у цій галузі образотворчого мистецтва.

Чудовим взірцем монументального портрета кінця XVIII століття є великий бронзовий бюст генерал-фельдмаршала П. О. Румянцева-Задунайського (1725–1796), створений Ф. Ф. Щедріним (1751–1825). Ще один твір — гіпсовий чоловічий портрет — згодом був виконаний уславленим скульптором Ф. І. Шубінін (1740–1805).

Автором більш стриманого за пластичною формою бронзового бюста генералісімуса О. В. Суворова (1730–1800) є **Василь Іванович Демут-Малиновський (1779–1846)**, який працював над своїм твором 1814 року, спираючись на прижиттєві зображення полководця.

В. І. Демут-Малиновський — найзначніший представник російського ампіру, що виявив себе в монументально-декоративній та надгробній пластиці, у станковій скульптурі. Портрет Суворова був виконаний ним після закінчення Вітчизняної війни 1812 року, коли в усіх галузях російської культури особливого розвитку набула патріотична тема.

Твір Демут-Малиновського помітно вирізняється серед багатьох портретних бюстів тієї доби з їхньою холодною відстороненістю та умовністю в переданні рис обличчя. Легкий поворот голови полководця, ледь помітна усмішка, сорочка замість антиквізованого одягу — ті деталі, котрі дозволили скульпторові, не пориваючи з класичними канонами, створити живий та переконливий образ.



В. І. ДЕМУТ-МАЛИНОВСЬКИЙ  
Портрет генералісімуса  
О. В. Суворова. 1814  
Бронза. 80×35,5×21,8

# МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Художня культура цього часу формувалася на тлі значних історичних і суспільних подій. Антинаполеонівські війни, рух декабристів, розвиток громадської думки та філософські погляди 1840–1850-х років сприяли виникненню та поширенню нових напрямів у мистецтві, що порівняно з XVIII століттям набуло іншого змісту.

Особливим явищем у вітчизняній культурі стало мистецтво пушкінської доби з її романтичною піднесеністю, вірою у світлі ідеали, чуйним ставленням до людини, цікавою передусім своєю неповторністю, «лица необщим выраженьем». В образотворчому мистецтві ці риси знайшли своє найяскравіше відображення у творах О. А. Кіпренського, О. Г. Варнека, В. А. Тропініна, К. П. Брюллова.



**Орест Адамович Кіпренський (1782–1836)** — професор Петербурзької Академії мистецтв і член Неаполітанської академії, родоначальник романтичного та психологічного портрета в російському живописі, автор хрестоматійно відомих зображень О. С. Пушкіна, В. А. Жуковського, Є. В. Давидова, художник, що пережив часи слави й часи цькування, представлений в експозиції двома творами: «Хлопчик-лаццароні» (1831) та «Портрет сестер графині М. О. Потоцької, графині С. О. Шувалової з десятирічною ефіопкою». Обидва були написані в Італії, де майстер постійно жив з 1828 року і де помер у 54-річному віці.

Графині Марія Олександрівна Потоцька (1807–1845) та Софія Олександрівна Шувалова (1806–1841), уроджені Салтикові, щиро захоплювалися творчістю Кіпренського й часто відвідували його римську майстерню. Велику картину з зображенням сестер, яку митець закінчив менше ніж за рік до своєї смерті, трактовано в дусі тогочасних салонних парадних портретів. Разом з тим у цьому досконалому з точки зору композиції й техніки виконання полотні присутні риси театралізації, а фігура дівчинки-ефіопки вносить у нього нотку екзотики, що теж притаманно мистецтву романтичної доби.



**О. А. КІПРЕНСЬКИЙ**  
Портрет сестер графині М. О. Потоцької, графині С. О. Шувалової з десятирічною ефіопкою. 1835  
Полотно, олія. 154×203





Одним з кращих творів **Олександра Григоровича Варнека (1782–1843)** є картина «Трубадур». Вона сприймається як своєрідна живописна метафора творчої особистості, що в усі часи вирізнялася внутрішньою незалежністю та власним поглядом на світ.

Полотно належить до типу акторського портрета «з переодяганням», відомого у Росії ще з ХVІІІ століття. Позував Варнекові його учень Василь Венедиктович



О. Г. ВАРНЕК  
Трубадур. 1812  
Полотно, олія. 76,3×63

Баранов (1792–1836), котрий, крім художнього, мав неабиякий акторський талант і з успіхом грав на сценах петербурзьких, а згодом і московських театрів.

В. Баранова зображено у старовинному костюмі, що викликає у пам'яті портрети ХVІІ століття, зокрема роботи Ван Дейка, з яким свого часу навіть порівнювали Варнека. Своїм настроєм картина дещо нагадує «Лютняра» Караваджо, а окремі живописні та композиційні прийоми асоціюються з творами художників-караваджистів.

У першій половині ХІХ століття у Російській імперії працювало чимало талановитих митців, але жоден з них не здобув такої слави й такого визнання, як **Карл Павлович Брюллов (1799–1852)**. Творчість цього блискучого живописця та аквареліста пушкінської доби, майстра парадного та камерного портрета, автора жанрових сцен і, нарешті, грандіозного історичного полотна «Останній день Помпеї» (1830–1833, ДРМ, Санкт-Петербург) стала вершиною пізнього російського романтизму, коли милування гармонійною красою світу змінюється інтересом до трагічних ситуацій, сильних людських почуттів і переживань.

Для України ім'я Брюллова має особливе значення, адже уславлений живописець брав активну участь у визволенні з кріпацтва Т. Г. Шевченка.

У музеї експонуються два твори, що належать до останнього десятиліття творчості майстра, — «Портрет С. Г. Лихоніна» (1841) та «Портрет князя О. В. Мещерського».

Зображення Олександра Васильовича Мещерського (1822 — 1900/1901), поміщика Хорольського повіту Київської губернії, у 1883–1884 роках — полтавського губернського предводителя дворянства, відомого державного діяча, приваблює глибиною та гостротою психологічної характеристики, силою брюлловського живописного темпераменту. Художник розміщує фігуру в енергійному



К. П. БРЮЛЛОВ  
Портрет князя О. В. Мещерського. 1849  
Полотно, олія. 75×62 (овал)

тричетвертному повороті, зосередивши увагу на обличчі князя та його великих виразних очах, що дивляться просто на глядача. Лаконічне композиційне рішення, контрастне освітлення, поєднання червоного тла з чорним кольором одягу та волосся є типовим для портретів Брюллова 1840-х років.

## Василь Тропінін

Досить повно представлено в музейній колекції творчий здобуток Василя Андрійовича Тропініна (1776–1857). «Найкращий портретист Москви», автор багатьох відомих портретів, зокрема О. С. Пушкіна (1827, Всеросійський музей О. С. Пушкіна, Санкт-Петербург), більшу частину свого життя був кріпаком графа І. І. Моркова, що мав маєток у селі Кукавка на Поділлі. Згодом Тропінін скаже: «Моею Італією була Україна», адже саме ті краї стали для нього своєю майстернею з вивчення природи та народних типажів. Тільки у 47-річному віці художник дістав вільну й остаточно перебрався до Москви.

Твори, що експонуються у музеї — портрети Л. С. Стромиліної, невідомої у червоній пелерині (баронеси Вімпфен?), О. Д. Олсуф'єва, — належать до різних періодів мистецької діяльності майстра і дають уявлення про різнобічність його обдарування.



**В. А. ТРОПІНІН**  
Портрет художниці, учениці В. А. Тропініна Любові Степанівни Стромиліної, в заміжжі Бороздни (1813–1894). 1831  
Полотно, олія. 89,5×72,5





В. А. ТРОПІНІН  
Портрет невідомої у червоній пелерині (баронеси Вімпфен?). 1832  
Полотно, олія. 39,2×31,3



В. А. ТРОПІНІН  
Портрет Олександра Дмитровича Олсуф'єва (1790–1852), камергера, учасника  
антинаполеонівських воєн  
Полотно, олія. 59×45 (овал)

**Портрет невідомої з книгою**

Особливе місце серед робіт В. Тропініна займає «Портрет невідомої з книгою». Зображена художником молода жінка зовсім не схожа на тих холодних красунь, що звикли підкоряти світські салони. Її миле, ледь усміхнене обличчя, книга, від читання якої вона, здається, тільки-но відволіклась, романтичний пейзаж на задньому плані говорять про мрійливий характер моделі, її здатність міркувати, любити, співчувати. Портрет полонить досконалим колористичним рішенням, побудованим на поєднанні червоного драпірування, коралового намиста й сріблясто-сірої шовкової сукні. Порівняно з іншими портретами, він більш декоративний за колоритом та «імпозантний». Але водночас тут збережена тропінінська доброзичливість, повага до внутрішнього світу людини, які створюють невимушену атмосферу домашнього затишку.



В. А. ТРОПІНІН  
Портрет невідомої з книгою (М. А. Бельченко?). 1837  
Полотно, олія. 98,3×76



В. А. ТРОПІНІН  
Портрет українського селянина. Кінець 1830-х — початок 1840-х років  
Полотно, олія. 70×55,5

**Портрет українського селянина**

Велика заслуга В. Тропініна полягає ще й у тому, що він чи не першим зробив героями своїх полотен кріпаків, праль, швачок, мереживниць та інших простолюдинів.

Подібні портрети-картини часто містять жанрові деталі, але можуть являти собою так звані образи-типи, до яких належить «Портрет українського селянина». Полотно, пройняте відчуттям своєї краси волелюбного народного характеру, було створено художником уже в московський період творчості, але навіть тоді Тропінін не залишав своєї улюбленої теми, пов'язаної з Україною.





І. Ф. ХРУЦЬКИЙ  
**Гриби, риба та овочі.** 1838  
 Папір на полотні, олія. 49×66

Учень К. П. Брюллова, О. Г. Варнека та М. Н. Воробйова, **Іван Фомич Хруцький (1810–1885)** працював у жанрах портрета, пейзажу, інтер'єра («у кімнатах»), але в історію мистецтва він увійшов як блискучий майстер натюрморту, що у той час іменувався в офіційних документах «живописом квітів і фруктів».

Перші натюрморти Хруцького включали невелику кількість предметів, але згодом вони ставали все вигадливішими та ефектнішими. Художник об'єднував на полотні найрізноманітніші плоди та квіти, скляний, керамічний, металевий посуд, плетені корзини, доповнював «мертву натуру» зображенням пташок чи елементами пейзажного фону, створюючи великі картини з ускладненою, але бездоганно побудованою композицією.

Музей особливо дорожить єдиною в колекції роботою **Олександра Андрійовича Іванова (1806–1858)** — «Голова чоловіка».

Невеликий за розмірами твір є одним з 600 етюдів, написаних Івановим під час 20-річної праці над монументальним полотном «Явлення Христа народові». Це підготовчий етюд до персонажа, що має умовну назву «тремтячий». Чоловік щойно



О. А. ІВАНОВ  
**Голова чоловіка.** Етюд до постаті «тремтячого» в картині «Явлення Христа народові» (1837–1858, ДТГ, Москва)  
 Папір, олія. 60,5×45,5

вийшов з вод Йордану після хрещення, і його тіло ще тремтить від річкової прохолоди, але у виразі обличчя відтворено неймовірне духовне потрясіння — «тремтіння душі», викликане великим таїнством.

У зображенні «тремтячого» знайшли своє втілення риси, що характеризують новаторський підхід Іванова до роботи над картиною — його прагнення створити глибокий виразний образ і разом з тим дослідити, як змінюється колір оголеного тіла в залежності від навколишнього середовища. Уперше подібна живописна проблема була усвідомлена та втілена майстром саме у процесі створення «Явлення Христа народові».

Досконале вивчення природи в умовах природного освітлення, результатом чого стали сотні ескізів та етюдів, заклало основи російського пленерного живопису (пленер — від франц. *en plein air* — «на відкритому повітрі»), розквіт якого припадає вже на наступний період історії мистецтва.

Розвиток побутового жанру, засновником якого в Росії був О. Г. Венеціанов, зумовив появу в 1830–1850-х роках творів, що відображали повсякденне життя різних прошарків тогочасного суспільства. До такого роду композицій належать картини К. П. Чернишова (1832–1853) та І. С. Щедровського (1815–1870). Чудово доповнюють експозицію цього періоду «Портрет художника О. Г. Венеціанова (1780–1847)» роботи С. К. Зарянка (1818–1870) та портрет-картина «Удовичка» — найпопулярніший твір Я. Ф. Капкова (1816–1854), котрий понад десять разів повторювався ним у різних інтерпретаціях. Довгий час вважалося, що цей образ з'явився під впливом знаменитої «Удовички» П. Федотова, однак перший варіант капковської картини був написаний трохи раніше.

З творів самого **Павла Андрійовича Федотова (1815–1852)**, видатного майстра побутового жанру та засновника критичного реалізму в російському живописі, у музеї можна побачити картину «Гравці», що стала останньою у його недовгому житті.

Між нею та знаменитим «Сватанням майора» (в експозиції представлено копію ХІХ століття) пролягає лише чотири роки, але здається, що вони написані різними художниками. Перша захоплює безліччю тонко підмічених деталей, майстерністю у відтворенні тканин, оповідністю сюжету. Друга, незважаючи на типовість ситуації, сприймається майже як містична дія. Характерна для «пізнього» Федотова тема «марного часу» виростає тут до філософського узагальнення образів, наповнює картину відчуттям абсурдності та безглуздості людського буття. Внутрішній драматизм твору підкреслено тривожною грою освітлення та емоційно насиченим колоритом, а такі красномовні деталі, як порожні рами на стінах або майже непомітна шулерська карта, надають їй додаткових смислів.



П. А. ФЕДОТОВ  
Гравці. 1852  
Полотно, олія. 60,5×70,2





## Іван Айвазовський

Іван Костянтинович Айвазовський (1817–1900) — найвидатніший пейзажист, засновник мариністичного жанру у вітчизняному живописі, увійшов в історію образотворчого мистецтва як неперевершений співець моря. Ніхто з його сучасників не зміг з такою підкорюючою силою та натхненням показати велич і красу морської стихії. Цій темі майстер присвятив усе своє життя, але є в його спадщині також «сухопутні» пейзажі, написані у кримських степах, в Італії, Греції, Єгипті. Айвазовський багато мандрував світом, але його дім лишився незмінним: «Моя адреса — завжди у Феодосії», — писав він Павлу Третьякову.

Усього в музеї зберігається 18 творів митця, невелику частину яких представлено в експозиції. До ранніх полотен художника, що характеризують його як переконаного романтика, належать «Вид на острові Капрі» та «Гарба в полі».

### Вид на острові Капрі

Як і переважна більшість пейзажів Айвазовського, «Вид на острові Капрі» написаний не з натури, а по пам'яті. За словами самого художника, сюжет



І. К. АЙВАЗОВСЬКИЙ  
Вид на острові Капрі. 1845  
Полотно, олія. 59×86

майбутньої картини складався в його свідомості подібно до сюжету вірша, і він не відходив від мольберта, доки не відчував, що висловив пензлем усі свої враження. Захват від побаченого на Капрі не завадив майстрові передати особливості місцевості, загальний велично-умиротворений стан природи, додати важливі жанрові деталі. Айвазовський справді мав феноменальну зорову пам'ять, утім при створенні картин він спирався на численні замальовки, зроблені під час подорожі.

Закінчене полотно митець пожертвував для лотереї, організованої на користь нужденних художників Москви.

### Гарба в полі

На картині «Гарба в полі» Айвазовський зображує знайому йому з дитинства природу рідного краю. Саме він уперше в пейзажному живописі відтворив чарівну красу кримського степу. Художник поєднує поетичний краєвид з елементами побутового жанру. Навантажена гарба з подорожніми не виглядає тут звичайним «стафажем»: це те, що надає ландшафтові особливу, теплу інтонацію та «олюднює» його.



І. К. АЙВАЗОВСЬКИЙ  
Гарба в полі. 1848  
Полотно, олія. 59,5×85,5



І. К. АЙВАЗОВСЬКИЙ  
**Буря.** 1872  
 Полотно, олія. 110×132,5

### Буря

У період творчого розквіту найулюбленишим мотивом Айвазовського була романтична розбурхана стихія. За своє життя він бачив чимало штормів і бур і ледь не загинув під час однієї з них у Біскайській затоці. Через багато років художник згадував про той випадок: «Страх не притлумив у мені здатності сприйняти та зберегти у пам'яті враження, що справила на мене буря, наче дивовижну живу картину». Тож живописцеві не бракувало спогадів і досвіду, аби зробити свої твори не просто ефектними, а по-справжньому переконливими та хвилюючими.

«Дивною живою картиною» виглядає його «Буря» 1872 року. Утім стримана кольорова гама полотна, побудована на поєднанні відтінків холодних кольорів, свідчить про певну еволюцію творчості майстра, що зазнала суттєвого впливу реалістичного живопису другої половини ХІХ століття.

Поряд з живописом, у першій половині ХІХ століття успішно розвивалася скульптура. У барельєфах Федора Петровича Толстого (1783–1873) знайшли відображення події війни 1812 року. Митець працював у традиціях класицизму з характерною для цього стилю абстрагованою героїзацією, далекою від конкретних історичних подій. Тому зображення на барельєфах, де відтворено окремі ключові події антинаполеонівських воєн, мають алегоричний характер.

**Микола Степанович Пименов (1812–1864)**, син відомого скульптора Степана Пименова, належав до покоління майстрів, чия творчість визначила нову лінію у розвитку російської пластики. Передусім це новаторство виявилось у тематиці творів, які мали особливе значення для становлення побутового жанру в скульптурі.

Ще у 1836 році на черговій виставці в Академії мистецтв Пименов представив композицію «Парубок, що грає у бабки», а його колега, також недавній випускник Академії, Олександр Логановський — парну до неї «Парубок, що грає у швайку». Ці роботи настільки захопили О. С. Пушкіна, що він озвався на них двома чотиривіршами, а при зустрічі з Пименовим вигукнув: «Слава Богу, нарешті, і скульптура в Росії явилася народною». Композиція принесла молодому авторові велику золоту медаль і право на пенсіонерську подорож до Італії, де він знайомиться з шедеврами Античності, епохи Відродження та бароко, відвідує майстерні скульпторів і починає активно ліпити з натури.

У 1838 році з'являється його «Хлопчик, що просить милостиню», а через шість років, коли твір було переведено з гіпсу в мармур, Пименова удостоїли за нього звання академіка. Представлена в експозиції бронзова версія зберегла якості, що були відзначені сучасниками й у мармуровому варіанті: майстерність у переданні постані оголеної дитини, природність пози, виразність жести, де водночас є і благання, і смуток. Усе це стало можливим завдяки серйозному вивченню натури та знанню анатомії дитячого тіла.

М. С. Пименов заклав засади розвитку реалістичної скульптури як майстер і як педагог, підготував плеяду обдарованих учнів, серед яких був знаменитий Марк Антокольський.



М. С. ПИМЕНОВ  
**Хлопчик, що просить милостиню.** 1840-ві роки  
 Бронза. 108×36,5×48

## МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Цей розділ — найбільший за числом експонатів. Зібрані разом, вони дають можливість ознайомитися з творчістю видатних майстрів, зрозуміти, за якими напрямками йшов розвиток мистецтва, відчутти пульс часу та вібрації художнього життя.

Друга половина ХІХ століття — період утвердження національного характеру мистецтва, набуття ним власного обличчя, час багатьох пластичних відкриттів. Мистецтво тих років вражає потужною концентрацією яскравих індивідуальностей. Роботи кращих живописців і скульпторів стали відображенням складної та багатолікої доби з притаманними їй пошуками відповідей на одвічні питання буття й водночас гострим інтересом до проблем сучасності.





З моменту появи в Росії Імператорської Академії мистецтв професійний живопис розвивався в руслі академічної традиції. Однак у 1860-ті роки зароджується та активно еволюціонує демократичний напрям, біля витоків якого стояв основоположник критичного реалізму П. Федотов. Кардинальні зміни в усіх видах мистецтва були пов'язані з діяльністю Товариства пересувних художніх виставок, організованого 1871 року. Його виникненню передувала подія, що увійшла в історію як «бунт чотирнадцяти»: 9 листопада 1863 року 14 кращих випускників Академії, котрі претендували на велику золоту медаль (і, відповідно, пенсіонерську подорож за кордон), звернулися до Ради Академії з проханням про вільний вибір теми конкурсної картини. Студентам було відмовлено і запропоновано загальний сюжет із скандинавської міфології — «Бенкет у Вальгаллі». На знак протесту молоді живописці подали прохання про вихід з Академії. Невдовзі матеріальні труднощі змусили їх об'єднатися в Петербурзьку артіль художників, яку очолив лідер «протестантів» І. Крамської, котрий згодом став натхненником та ідеологом Товариства передвижників.

Майстри демократичного напрямку представлені в експозиції найповніше, деякі — великою кількістю першокласних творів. Серед них Ф. Журавльов, В. Перов, В. Маковський, І. Крамської, Л. Соломаткін, А. Куїнджі, О. Саврасов, М. Ярошенко і, певна річ, такі уславлені живописці, як І. Рєпін, М. Ге, І. Шишкін, В. Васнецов, В. Поленов, В. Верещагін, І. Левітан.

Художники-передвижники працювали практично в усіх жанрах живопису, котрі, однак, суттєво змінилися порівняно з минулими часами. У побутовому жанрі новаторство виявилось в показі тягот повсякденного життя народу й критичному ставленні до проблем суспільства. У портретному — у появі правдивих психологічних образів селян, різночинців, діячів культури. Та, мабуть, найпомітніші зміни відбулися в зображенні природи, адже саме друга половина XIX століття вважається часом утвердження національного пейзажу. Віднині художники не шукають натхнення в прекрасній Італії чи швейцарських Альпах, а пишуть рідну природу, тонко відчуваючи її непомітну красу, створюючи проникливі, ліричні, а нерідко й величні образи.

Певну частину експозиції відведено роботам прихильників академічного живопису з його культом краси, звертанням до традиційного кола сюжетів, зокрема з античної історії, та повною байдужістю до проблем сучасності. Тут можна побачити картини А. Мещерського, О. Харламова, Є. Лемана, П. Сведомського, В. Котарбінського та інших живописців. Еволюціонування академічного мистецтва пов'язане з опануванням поезії, тем і прийомів уже наступної доби — доби символізму та модерну.

## Василь Перов

Значущою постаттю в російському живописі XIX століття був один з членів-засновників Товариства пересувних художніх виставок Василь Григорович Перов (1833–1882). За словами ідеолога передвижництва В. Стасова, він підняв пензля, що випав з рук Федотова, і продовжив розпочату ним справу, ніби й «не бувало ніколи на світі всіх лжетуркень, лжерлицарів, лжеримлян, лжеіталійців і лжеіталійок, лжеросіян, лжебогів і лжелюдей».

### Автопортрет

Ця робота 17-річного Перова наочно демонструє ґрунтовність уроків, отриманих ним в арзамаській школі О. В. Ступіна. Звертають на себе увагу досить складна композиція картини, упевненість рисунка, міцне ліплення форми, володіння світлотінню, майстерність, з якою написано обличчя та руки. А головне — у ній ясно відчутний величезний потенціал обдарованої людини, яка вже за два роки навчатиметься в Московському училищі живопису, скульптури та зодчества.

Перший перовський автопортрет має також іконографічну цінність. Він не тільки зберіг для нас вигляд молодого живописця, а й став документом його духовного розвитку, своєрідним юнацьким «маніфестом». У підкресленій розкутій позі, у легкій недбалості зачіски та одягу відчужаються артистизм і навіть богемність автора, а зображення пензля в його руці наголошує програмний характер портрета. Перов явно прагнув представити себе художником, творцем, який вбачає у служінні мистецтву своє призначення, своє майбутнє.



В. Г. ПЕРОВ  
Автопортрет. 1851  
Полотно, олія. 77×59,5





В. Г. ПЕРОВ  
Юродивий. 1879  
Полотно, олія. 153×103

### Юродивий

На картині постає образ удаваного божевільного, одного з тих людей, хто свідомо відмовлявся від мирських благ заради блаженства служіння «щирій правді». У православній Церкві юродство здавна вважалося певним типом святості й особливою формою подвижництва. Блаженних прийнято було жаліти, прислуховуватися до них, наділяти милостинею, і тільки їм дозволялося інакомовно, а то й відкрито говорити про вади вельмож і «царів-кровопивць».

Виразні образи Христа ради юродивих, котрі взимку й улітку ходили босі, у лахмітті, часто обвішуючи себе ланцюгами, були створені багатьма відомими художниками, серед яких і «справжній співець скорботи» Василь Перов.

### Іван Крамськой

Життя Івана Миколайовича Крамського (1837–1887) може служити прикладом безмежної чесності, безкомпромісності й безкорисного служіння мистецтву. Авторитет цього живописця й художнього критика був настільки високий, що сучасники називали його «розумом передвижництва».

### Споглядач

«Споглядач» — одна з багатьох картин Крамського, присвячених життю селян. І все-таки вона стоїть дещо особно у спадку художника. Сам Крамськой був невдоволений цим твором і довгий час не міг завершити роботу над ним. Павла Третьякова, який збирався придбати «Споглядача», але потім передумав, судячи з усього,



І. М. КРАМСЬКОЇ  
Споглядач. 1876  
Полотно, олія. 85×58

засмучувала жанрова невизначеність полотна: його не можна було зарахувати ні до портретів, ні до зразків побутового жанру, незважаючи на намічену сюжетну дію.

Сучасники Крамського по-різному трактували образ. Одні, подібно до Третьякова, вбачали в ньому «подорожнього», «філософствующого шукача одвічної правди». Другі знаходили схожість із написаним за два роки перед тим «Лісником», герой якого ладен «село рідне спалити». А Федір Достоевський порівнював його зі Смердяковим з роману «Брати Карамазови»: «У живописця Крамського є одна чудова картина під назвою „Споглядач“: зображено ліс узимку, і в лісі, на дорозі, в обірваному каптаниську й постільцях стоїть один-однісінький, у глибочезній самотині заблуканий мужичок, стоїть і начебто задумався, однак він не думає, а щось „споглядає“... Спитали б його, про що це він стояв і думав, то напевно б нічого не пригадав, але зате напевно б затаїв у собі те враження, під котрим перебував увесь час свого споглядання. Враження ж бо ці йому дорогі, і він мабуть їх збирає, непримітно й навіть не усвідомлюючи, — для чого й навіщо, звісно, теж не знає: може, раптом, назбиравши вражень за багато років, кине все й піде до Єрусалима, мандрувати й спасатися, а може, і село рідне раптом спалить, а може бути, станеться й те, і те разом. Споглядальників у народі вдосталь».

Твір, показаний художником 1878 року на шостій пересувній виставці, був придбаний Ф. А. Терещенком. До музейної колекції він увійшов на початку 1920-х років.

#### **Селянин з вуздечкою. Мина Моїсєєв**

Картина, котру справедливо вважають однією з кращих у доробку Крамського, уже давно стала хрестоматійною. Художник зобразив простого старого-селянина, який спеціально позував йому для підготовчих етюдів. Один з таких етюдів зберігався в музеї до 1941 року, але був утрачений в роки Другої світової війни.

Мина Моїсєєв, мешканець села під Петербургом, поблизу якого знаходилася дача Крамського, привабив художника своїм не по-старечому живим розумом і ясними, мов у дитини, синіми очима. Разом з тим живописець розгледів у ньому риси, притаманні багатьом представникам російського пореформеного селянства: природну кмітливість, домовитість, доброту, душевну красу та гідність. Багаторічна тяжка праця не зламала старого, а наче зробила його сильнішим і міцнішим духом. У портреті, створеному Крамським, постає узагальнений, типізований образ, який увібрав у себе кращі риси національного характеру.

Свого часу «Селянин з вуздечкою» був придбаний Федором Терещенком, який «обіграв» при покупці Павла Третьякова. Завдяки цьому одна з найвідоміших картин Крамського ось уже 100 років прикрашає експозицію Київської картинної галереї.



І. М. КРАМСЬКОЇ  
Селянин з вуздечкою. Мина Моїсєєв. 1883  
Полотно, олія. 125×93

## Микола Ге

Блискучий рисувальник, історичний живописець, портретист і пейзажист Микола Миколайович Ге (1831–1894) багато років провів у Петербурзі та за кордоном, але його юність і останні 18 років життя були пов'язані з Україною. У Києві він навчався в гімназії та на математичному факультеті Університету, а в 1876-му — усього лише через п'ять років після приголомшливого успіху на першій виставці передвижників — назавжди перебрався на хутір Іванівський в Чернігівській губернії.

### Суд Царя Соломона

Картину було написано в період навчання в Петербурзькій Академії мистецтв, куди Ге вступив 1850 року, зробивши остаточний вибір між точними науками і мистецтвом. У ній молодий художник суворо дотримується канонів класичного живопису, на опанування яких і була спрямована академічна програма.

Сюжетом для картини послужила біблійна історія про царя Соломона, що мудро розсудив суперечку двох жінок. Обидві вони обстоювали право на живу дитину, не бажаючи визнавати своїм померле дитя. Їхні доводи здавалися однаково



М. М. Ге  
**Суд Царя Соломона.** 1854  
Полотно, олія. 147×185



М. М. Ге  
**Флоренція.** 1867  
Полотно, олія. 54,4×70,7

переконливими, і тому цар приймає «справедливе» рішення: розділити живе немовля між двома матерями, розрубавши його навпіл. Реакція на його суд і виявила істину: рідна мати відмовилася від своїх домагань заради збереження життя дитини, а вдавана сказала: «Рубай! Нехай буде ні тобі, ні мені!».

Художник обирає найдраматичніший момент притчі, виступаючи як оповідач, який не словами, а композицією, промовистими жестами, кольорами одягу персонажів відкриває глядачеві справжній сенс «соломонового рішення». Ге майстерно використовує основні прийоми академічного живопису, вибудовуючи врівноважену композицію, виділяючи світлом і кольором головних героїв, роблячи їхні скульптурні пози виразними та красномовними. У цьому він орієнтується на свого кумира Карла Брюллова, автора знаменитого «Останнього дня Помпеї». Недаремно в Академії Миколу Ге називали найбільш «брюлловистим» з-поміж студентів.

### Флоренція

1857 року М. Ге вирушив як пенсіонер Академії мистецтв до Італії, де в цілому провів близько 13 років. За цей час ним було створено декілька картин на теми з античної історії та низку пейзажів, у яких відбилася романтичне сприйняття природи й захоплення архітектурою італійських міст.



Багато хто з мандрівників, які бували у Флоренції, вважали, що її краса та велич з особливою силою виявляються під час заходу сонця. Ці хвилини й увічнив художник, який писав місто з пагорба Монте алле Крочі, звідки Флоренцію видно мов на долоні. Саме там Ге виконав швидкий натурний етюд, що послужив основою для представленої картини.

Художник передає характерний для Флоренції контраст між горизонтальними лініями невисоких будівель і мостів та пануючими над ними вертикалями собору Санта-Марія-дель-Фйоре з його грандіозним ренесансним куполом і башти Палаццо Веккіо. Щоб урівноважити композицію, Ге включає до неї високий кипарис, котрого немає на натурному етюді. Ще дві вертикалі створюють фігури на передньому плані; водночас вони служать органічно вписаною в пейзаж жанровою деталлю, що надає йому особливої одухотвореності. Жінка милується вечірнім містом, а дівчинка з цікавістю зазирає через земляний парапет, намагаючись роздивитися, що робиться внизу.

Важливу роль у переданні почуттів художника, котрими він наділяє також своїх персонажів, відіграє світло — тепле, прозоре, трепетне. Воно заливає землю, осяває небо, пронизує все зображення.

«Флоренція» — видатний твір пейзажного живопису 1860-х років, у якому сполучення реалістичного та романтичного начал знайшло яскраве та своєрідне вираження.

#### Портрет хлопчика-українця

У спадку Ге особливе місце займають дитячі портрети, передусім зображення його дітей та онуків. Однак ім'я цього хлопчика залишилося невідомим, хоча перед нами явно портретний, а не збірний образ.

Свого часу полотно було знайдено в невеликому селі на Чернігівщині, де воно здавна зберігалось як робота Ге. Портрет не має підпису автора, але походження з тих місць, де багато років жив і працював художник, а також особливості композиційного й живописного рішення картини не дають підстав сумніватися в її автентичності.

Імовірно, бажання написати портрет виникло у Ге випадково, як випадковою могла бути його зустріч з майбутньою моделлю. Брак часу для підготовки пояснює вибір грубого полотна, котре в процесі роботи було дошите смужкою полотна іншої якості. Однак це не завадило художникові створити глибокий, емоційно насичений образ дитини в період дорослішання та формування її складного душевного світу. Не випадково хлопчик написаний на межі сонячного пейзажу і темного простору сараю. Ці два середовища — світло і тінь — уособлюють безтурботну відкритість дитинства і невідомі тривоги майбутнього життя у великому й непередбачуваному світі.

#### Автопортрет

«Автопортрет», написаний наприкінці життя майстра, є вершиною його портретної творчості та одним з кращих зразків цього жанру у вітчизняному живописі другої половини ХІХ століття.



М. М. ГЕ  
Портрет хлопчика-українця. Перша половина 1890-х років  
Полотно, олія. 101×81



М. М. ГЕ  
Автопортрет. 1892  
Полотно, олія. 65,5×52,5

Це образ навченої досвідом людини, котра довгі роки шукала шлях морального вдосконалення, усвідомила важкість узятого на себе тягаря, а головне — відповідальності за все, що зроблено. Характер зображення наближає його до портретів старих, виконаних великим Рембрандтом.

На обличчі, наче вихопленому з темноти потоком світла, відбилися мудрість і доброта, душевна незаспокоєність і глибоке знання життя. Художник дивиться на глядача, і в його погляді ніби читається запитання: «Що таке істина?». Спробою відповісти на нього стало все надбання майстра.

Сучасником М. Ге, В. Перова, І. Крамського та інших майстрів, яких згодом назвуть старшим поколінням передвижників, був **Василь Григорович Худяков (1826–1871)**. На відміну від них, він був значно міцніше зв'язаний з академічною традицією, чим зумовлений і вибір тем, і художнє рішення його картин — переважно релігійних, історично-побутових, жанрових. У 1860-ті роки жодна академічна виставка не обходилася без участі Худякова, і саме його картина «Сутичка з фінляндськими контрабандистами» поклала початок знаменитій колекції П. М. Третьякова.

Твір, представлений в музеї, був написаний в Італії, де молодий живописець, удостоєний у 25 років звання академіка, провів чотири роки. Цей період став найяскравішим і найбільш плідним у його недовгому житті.



В. Г. ХУДЯКОВ  
Гра в кулі. 1860  
Полотно, олія. 149×198



В Італії Худяков виконує багато натурних етюдів, потрібних йому для роботи над жанровими полотнами, зокрема «сценами з римського народного побуту». Однією з таких сцен, сповнених щирою симпатією до простих людей, і є «Гра в кулі».

Повернувшись на батьківщину, Худяков показав картину на академічній виставці 1860 року, де вона мала величезний успіх. Авторитетний критик назвав її найкращою в експозиції, хвалив за взірцевий рисунок, силу колориту, соковитість письма й характерність облич. Так само високо оцінила «Гру в кулі» і Рада Академії мистецтв, присудивши за неї Худякову звання професора.

## Василь Полєнов

Василь Дмитрович Полєнов (1844–1927) був воістину універсальним митцем. Він відомий як чудовий портретист, майстер ліричного пейзажу й художник-жанрист; за його проектами зведені церква в Бюхово та власний маєток під Тарусою; його музичні твори, у числі яких опера «Примари Еллади», мали успіх у публіки.

### На Тиверіадському (Генісаретському) озері

Уся друга половина життя художника пов'язана з його головним задумом — відобразити земну путь Ісуса Христа «в музиці, у живописі, у слові». Полєнов запропонував свою версію прочитання євангельської історії, втіливши її у великому циклі картин «Із життя Христа».

Перший, майже удвічі менший за розмірами варіант полотна «На Тиверіадському (Генісаретському) озері» був створений Полєновим 1888 року. Другий, що зберігається в Курській обласній картинній галереї, — на рік пізніше, а третій, представлений в експозиції нашого музею, — узимку 1890-го під час перебування в Парижі.

Художник зобразив Христа, який неквапно йде вздовж берега озера. Він занурений у свої думки, його обличчя — обличчя мудреця й споглядальника, а не пророка і страждальця. Полєнов писав, що в «євангельських сказаннях Христос є справжньою живою людиною, або сином людським, як він сам себе називав, а за величчю духу Син Божий, як його називали інші». І саме таким хотів показати художник Месію — «живою людиною», Христом без німба, що цілком узгоджується з характерними для кінця ХІХ століття пошуками «історичного Ісуса».

Найважливішу роль відведено у картині пейзажу, робота над яким завжди була для Полєнова невід'ємною частиною його творчості, його взаємин зі світом. Христа-подорожнього він оточує величним ландшафтом, написаним за живими враженнями та натурними замальовками, зробленими під час поїздок на Близький Схід. Прагнучи бути достовірним в усьому, Полєнов так само серйозно ставився до підбору типажу. І хоча образ Христа в цьому та інших полотнах євангельського циклу збірний, за його основу було взято олівецевий портрет італійського юнака Домєніко, а також етюди голів улюблених учнів — Костянтина Коровіна та Ісаака Левітана, що мав колоритну «біблійну» зовнішність.

Менше ніж через півроку після того, як картину було закінчено, її придбав І. Н. Терещенко. У листі від 22 квітня Полєнов пише йому: «Любий Іване Николівчу.

Глибоко зворушив мене Ваш гарячий лист про мою картину „Христос на березі Генісаретського озера“. Я від душі порадувався, що вона дісталася Вам. Така насолода. Я сам цю річ дуже люблю й вважаю її однією з найбільш вдалих моїх робіт, скажу більше, у редакції, що належить Вам, я вважаю цю картину найкращим своїм твором».

1918 року полотно, що знаходилося в будинку І. Н. Терещенка на Бібіковському бульварі (нині бул. Т. Шевченка), 28, було покращено червоноармійцями. На початку 1920-х його передали до музею і тільки 1940 року реставрували.



В. Д. ПОЛЄНОВ

На Тиверіадському (Генісаретському) озері. 1890

Полотно, олія. 150×256

Третій варіант-повторення картини, яка знаходиться в Державній Третьяковській галереї в Москві.



В. Д. ПОЛЕНОВ  
У човні. Абрамцево. 1880  
Полотно, олія. 58×106,5

#### У човні. Абрамцево

Виникнення цієї картини пов'язане з життям і роботою Полєнова в Абрамцево — підмосковному маєтку відомого промисловця та мецената Сави Івановича Мамонтова. З моменту покупки маєтку в 1870 році тут почав складатися знаменитий Абрамцевський художній гурток — неформальне об'єднання талановитих людей, засноване на повній свободі творчості. Уперше Полєнов побував в Абрамцево 1873 року і потім час від часу навідувався туди. В один з таких приїздів улітку 1880-го й було написано цю картину.

У човні, який повільно пливе по зеленій водній гладіні, сидять троє. Здогадно це дружина Мамонтова Єлизавета Григорівна, його син Андрій та хтось з гостей родини. Як і в багатьох інших творах художника, емоційний акцент зроблено тут не на людях, а на пейзажі. Адже життя мешканців садиби було невід'ємне від природи тією ж мірою, якою відчував свій зв'язок із нею сам митець.

#### Зима. Імоченці

У картині постає образ далекої північно-західної окраїни Російської імперії. Тут, у маєтку Імоченці в Олонецькій губернії, минуло дитинство художника, а з 1855 року сім'я Полєнових проводила в ньому недовге карельське літо.

Зрідка Полєнов навідувався до Імоченців і взимку, свідчення чого — представлений твір. У ньому дуже точно передано неквапний ритм селянського життя, котре наче завмирає в чеканні пробудження природи й нового циклу польових робіт. Цей настрій створюють і понура хода конячки, і люди, що спокійно стоять біля будинку, і, звісно, краєвид, де майстерно написані сіре небо й уже по-весняному осілий жовтуватий вологий сніг. Кольорова гама пейзажу дуже складна: залежно



В. Д. ПОЛЕНОВ  
Зима. Імоченці. 1880  
Полотно, олія. 62,7×107

від освітленості об'єктів і стану снігового покриву білий колір наділений тут численними відтінками, рефlekсами, різноманітний тонально. У цьому творі Полєнов досяг особливої живописної досконалості.

Уродженець Полтави, портретист і майстер жанрового живопису **Микола Олександрович Ярошенко (1846–1898)** представлений в експозиції кількома портретами та знаменитою картиною «Курсистка».

Довгий час вища освіта в Російській імперії була доступна тільки чоловікам. Однак наприкінці ХІХ століття під тиском демократично налаштованої частини інтелігенції в Петербурзі та Москві почали відкриватися спеціальні Вищі жіночі курси. Їх слухачками — курсистками — ставали в основному представниці різночинних верств суспільства, та нерідко курси відвідували також дворянки. Дівчата й молоді жінки, що вступали на навчання, прагнули подолати рамки традиційно відведених їм ролей хранительок домашнього вогнища, мріяли працювати в ім'я високих ідеалів і приносити користь людям. Такою є і героїня Ярошенка.

Зосереджене обличчя й тендітна фігура скромно вдягнутої дівчини, що впевнено йде в негоду з в'язкою книг під пахвою, демонструють незалежність її природи та рішучість характеру. Типізований образ виростає тут до значення символу всього молодого покоління.

Моделлю для картини послужила слухачка Вищих (Бестужевських) жіночих курсів у Санкт-Петербурзі Ганна Костянтинівна Дітеріхс (1859–1927), майбутня



М. О. ЯРОШЕНКО  
**Курсистка.** 1883  
 Полотно, олія. 134×83

дружина В. Г. Черткова — секретаря та близького друга Л. М. Толстого. Ганна захоплювалася філософією, мистецтвом, займалася співом, а через рік після створення Ярошенком «Курсистки» почала працювати у видавництві «Посредник», організованому Львом Толстим.

**Олексій Кіндратович Саврасов (1830–1897)** — живописець, з ім'ям котрого пов'язують зародження та становлення російського реалістичного, зокрема ліричного, пейзажу.



О. К. САВРАСОВ  
**Рання весна.** 1880-ті роки  
 Полотно, олія. 71,3×98,5

З початку 1870-х років у пошуках нових натурних вражень художник багато працює в околицях Москви, у провінції, на Волзі. У 1871 році в селі Молвитіно Костромської губернії він пише знамените полотно «Граки прилетіли» (ДТГ), показане ним на першій виставці передвижників. У київській картині Саврасов варіює знайдений раніше мотив: він «відсуває» церкву з шатровою дзвіницею вглиб полотна, оточує її простором неба й землі та переносить акцент на підталу дорогу й таловину на передньому плані. А на мокрому снігу й гілках беріз так само клопочуться, в'ючи гнізда, граки... Складний сріблясто-сірий з доданням голубих і лілуватих відтінків колорит передає особливий стан середньоруської природи й дозволяє досягти відчуття напоєного весняною вологою повітря.

Подібно до О. К. Саврасова, **Михайло Костянтинович Клодт (1832–1902)** належить до плеяди майстрів, які поклали початок новому етапові в розвитку російського пейзажу. На першій виставці передвижників публіка схвально зустріла його «Вид у Києві з саду Муравйова» та «Полудень», а на другій, що відбулася 1872 року, — картину «На ріллі» (нині в ДТГ), якій передував представлений в музеї варіант.



М. К. КЛОДТ  
**На ріллі.** 1869  
 Полотно, олія. 37×67,7

У цьому полотні художник намагається подолати властиві його раннім роботам сухість і надмірну увагу до деталей, роблячи впевнений крок до вирішення проблем пленеру. Особливо важливого значення набуває для нього задача створення пейзажу-картини, що народжує складний й більш цілісний образ.

Клодт майстерно використовує світлотінь, досягаючи ефекту рельєфності першого плану зі скибами свіжозораної землі, уміло komponує пейзаж, підкреслюючи різномасштабність елементів зображення, що дозволяє передати враження неозорого відкритого простору.

Як і в пізніших інтерпретаціях цього сюжету, у київській картині бачимо характерні для Клодта риси: поєднання пейзажу з елементами жанру та відзначені Крамським «холодну гармонію фарб і стереоскопічний рельєф».

## Володимир Маковський

Одним з найпопулярніших художників-жанристів, тісно пов'язаних з Товариством передвижників, був Володимир Єгорович Маковський (1846–1920). Розвиваючи традиції П. Федотова та В. Перова, він прославився як неперевершений майстер «новели в живописі», вправний оповідач і режисер.

Чимало творів присвятив Маковський українській тематиці. Він не раз був на Чернігівщині, Сумщині, Полтавщині, де знаходив сюжети для своїх картин. Одна з них — «Дівич-вечір» — була показана в Петербурзі на 13-й виставці передвижників 1885 року.

### Дівич-вечір

На відміну від «російських тем», де художник виявляв себе тонким психологом, який відкривав глядачеві першопричини стосунків своїх героїв, українські мотиви він трактував більш поверхово, захоплюючись скоріше зовнішньою стороною. І тому найкраще за все в нього виходили картини, котрі саме життя надіяло розгорнутим сюжетом і необхідною режисурою. Таке і полотно «Дівич-вечір», де зображено один з давніх народних звичаїв.

Суботнього вечора напередодні вінчання в хаті нареченої збираються її подружки. Спершу дівчата співають сумні пісні, а після вечері влаштовують танці. Наречена прощається зі своїми подружками, сумуючи за безтурботним дівочим життям у батьківському домі.

Цей твір — важливий етнографічний документ, у якому Маковський правдивий та переконливий у кожній деталі. Він з любов'ю та увагою відтворює оздоблення хати, національні типи й барвисті костюми, демонструючи при цьому неабиякий талант живописця.



В. С. МАКОВСЬКИЙ  
**Дівич-вечір.** 1882  
 Полотно, олія. 121,5×189







В. Є. МАКОВСЬКИЙ  
«Не пуцу!». 1892  
Полотно, олія. 76 x 97,7

#### Не пуцу!

Відомий передусім як майстер невеликого, часто гумористичного живописного оповідання про життя простих людей, у деяких творах Маковський піднімається до рівня справжнього драматизму. Глибиною психологічної характеристики позначений кожний персонаж картини «Не пуцу!». Тільки у стані відчаю могла зважитися жінка вчинити опір п'яниці-чоловікові. Переконливий образ сина, котрий плаче, ніби шукаючи захисту в матері, і водночас захищає її від гніву батька. А п'яниця наче остовпів на мить, здивований такою реакцією завжди покірної дружини. Показуючи конкретну життєву ситуацію, художник торкається злободенної болючої теми, яка в його інтерпретації виходить за межі сімейної трагедії й виростає до масштабу соціальної проблеми.

«Художником світла» назвав уродженця Маріуполя **Архипа Івановича Куїнджі (1842–1910)** Ілля Рєпін.

В історію вітчизняного мистецтва він увійшов як майстер, що спромігся вирішити складні задачі передання нічного та вечірнього освітлення. Його картини зачарову-

вали публіку, а критики писали, що «в ілюзії місячного світла Куїнджі пішов далі від усіх, навіть Айвазовського». Цікаво, що в юності він мріяв повчитися у великого мариніста й навіть приїхав до нього у Феодосію, але той не взяв хлопця в учні.

У ранніх роботах Куїнджі ще помітні відголоски романтичної традиції, та вже на початку 1870-х про нього починають говорити як про самобутнього, ні на кого не схожого митця. Мотиви його полотен досить прості — українські хати на пагорку, березовий гай, млин у полі, але все це змінюється завдяки ефектам освітлення та певній декоративності в трактуванні природи. У пошуках нових живописних рішень художник постійно експериментує з фарбами, пігментами, вивчає вплив світла на матеріали.

Картина «Вечір», хоч і не входить до числа найвідоміших у спадщині Куїнджі, проте є вельми характерною для його творчості. Вона демонструє дивовижне вміння майстра передавати засобами живопису «поезію світла», що народжує найрізноманітніші емоції та переживання.



А. І. КУЇНДЖІ  
Вечір. Між 1885 і 1890 роками  
Полотно, олія. 29×57,5



О. О. КИСЕЛЬОВ  
**Біля підніжжя Казбеку.** 1891  
 Полотно, олія. 129,5×213

Активним учасником Товариства пересувних художніх виставок був також **Олександр Олександрович Кисельов (1838–1911)**, академік живопису, професор, керівник пейзажної майстерні, яку він очолював після того, як з Академії мистецтв пішов А. І. Куїнджі.

Кавказу належить особливе місце у творчості цього художника. Уперше він опинився там 1864 року, а потім ще не раз бував і на Головному Кавказькому хребті, і в Закавказзі, де написав понад 30 картин.

Полотно з музейної колекції експонувалося в 1891 році на 19-й виставці передвижників. Шляхом зіставлення елементів переднього та дальнього планів Кисельову вдалося показати масштаби гір, котрі наче полонять ущелину громадами своїх вершин. Губиться серед валунів і здається крихітною кибитка горців, що поволі рухається кам'янистим шляхом.

У цьому, як і в інших полотнах, присвячених Кавказу, живописець створив запам'ятовуваний образ, висловив власні враження від гірського краю, що підкорив його суворю, величню й водночас чарівною красою.

**Руфин Гаврилович Судковський (1850–1885)** прожив тільки 35 років, але навіть за такий короткий час він зробив помітний внесок у розвиток вітчизняного мариністичного живопису.

У Руфині Судковському, синові протоієрея Очаківського Миколаївського собору, його близькі бачили майбутнього священнослужителя. Однак у 18 років юнак полишив навчання в Одеській духовній семінарії та вступив до Петербурзької Академії мистецтв.

Ще в Одесі — у вечірніх класах рисувальної школи Товариства красних мистецтв — Судковський познайомився з І. К. Айвазовським, котрий сказав, дивлячись на його малюнки: «Це буде мій гідний суперник, якщо не перевершить мене». Саме Айвазовському молодий художник зобов'язаний розвитком відчуття простору й здатністю бачити у морському пейзажі багатство та різноманітність кольорових співвідношень. Керуючись порадами метра, Судковський зовсім не стає його наслідувачем, а від самого початку намагається йти власним шляхом, убачаючи найперше завдання у старанному вивченні природи.

Особливо добре виходило в живописця зображення моря в стані штилю (навіть у Айвазовського подібні мотиви траплялися досить рідко). Прагнучи зрозуміти саму природу тихої, спокійної води, він попервах пише ріки та ставки. Згодом береться за морські етюди й нарешті знаходить той мотив, котрий виділив його з-поміж решти талановитих художників. Це мотив прозорої води, крізь яку просвічує каміння, що лежить на дні. За етюдами виникла серія картин, до якої входить і єдиний у зібранні музею пейзаж Судковського.



Р. Г. СУДКОВСЬКИЙ  
**Прозора вода.** Між 1879 і 1885 роками  
 Полотно, олія. 78×125

## Василь Верещагін

«Я все життя любив сонце й хотів писати сонце. І після того, як довелося спізнати війну й сказати про неї своє слово, я зрадів, що знову можу присвятити себе сонцю. Але фурія війни знов і знов переслідує мене», — писав про себе Василь Васильович Верещагін (1842–1904), знаменитий художник-баталіст і літератор, який загинув на броненосці «Петропавловськ» під час Російсько-японської війни 1904–1905 років.

Невтомний мандрівник, Верещагін побував у багатьох куточках земної кулі. У своєму записнику він так висловив основоположну для своєї творчості думку: «...У наш час учений, художник, музикант, навіть військовий не можуть вважати себе освяченими людьми без перевірки своєї освіти подорожами... Скільки натхнення, скільки широти для свого світосприйняття почерпне з подорожей художник!» І Верещагін подорожував.

У 1874–1876 роках він вирушив до Індії й став одним з перших російських живописців, що відвідали цю країну. Його шлях пролягав через Київ до порту Одеси, а вже звідти — морем через Константинополь, Александрію та Суецький канал.

### Лама так званої червоної секти у повному облаченні

В Індії Верещагіна приваблювали індуйстська та буддйська архітектура, національні типи, природа, особливо Гімалаї. Маючи звичку замальовувати все, що викликає інтерес, він робив численні етюди, переважно олією. В представленій картині художник дуже точно відтворює ритуальний костюм лами з величезною «триокою» маскою, увінчаною п'ятьма черепами. Такого роду етнографічні зображення не тільки фіксують особливості традиційного буддйського ритуального вбрання, а й демонструють майстерність Верещагіна як живописця та рисувальника.



В. В. ВЕРЕЩАГІН  
Лама так званої червоної секти у повному  
облаченні. 1875  
Полотно, олія. 24×16,5





В. В. ВЕРЕЩАГІН  
**Переможці.** 1878–1879  
 Полотно, олія. 180×301

### Переможці

Початок російсько-турецької війни 1877–1878 років, під час якої Російська імперія разом з союзниками боролася за звільнення балканських народів від османського поневолення, застав Верещагіна в Парижі. Проте дуже швидко він з власної ініціативи дістав посаду при штабі російських військ без казенного утримання і поїхав на фронт, де пробув до закінчення воєнних дій.

За десять місяців, проведених на Балканах, Верещагін виконав сотні натурних етюдів, ескізів, олівцевих начерків, що стали документальним матеріалом для майбутніх картин. Повернувшись до паризької майстерні, він розпочав роботу над «Балканською серією», яку склали близько 30 великоформатних полотен. Публіка на виставках була вражена їхньою правдивістю та драматизмом, адже до Верещагіна воєнні сюжети зазвичай ставали приводом для створення ефектних батальних композицій. Але тепер перед очима глядачів постав зовсім інший — не парадний бік війни. До таких творів належить і картина «Переможці», або «Мародери».

Художник написав своєрідну післямову до бою поблизу болгарського містечка Теліша, де лейб-гвардії егерський полк під командуванням полковника Олексія Челищева зазнав нищівної поразки й поніс величезні втрати. Показуючи цинізм турків-мародерів, Верещагін виступає викривачем війни як такої. Для нього війна — це передусім «убивство гуртом», явище, що несе людям страждання та смерть.

### Два яструби. Башибузуки

Персонажами ще однієї картини «Балканської серії» стали полонені башибузуки (у перекладі з турецької це слово означає шибайголова: от baş — голова, bozuk — зіпсований; скажений). Вербували їх переважно в Албанії та гірських районах Малої Азії, а потім об'єднували в кінні загони, що виконували в турецькій армії роль іррегулярного допоміжного війська. Башибузуки не отримували платні, але були забезпечені зброєю та продовольством.

На картині Верещагіна «яструбів», котрі ще недавно вселяли жах, показано зв'язаними і кинутими на землю в таборі російської армії. Залишаючись прибічником історично точної деталі, художник старанно відтворює одяг і зброю полонених, що сидять спиною один до одного. Разом з тим він навмисно не показує їхні обличчя, наче позбавляючи людей індивідуальності, роблячи їх своєрідним символом приборканої жорстокості.

Російсько-турецька війна затяглася на багато місяців, тому Верещагіну довелося провести на театрі воєнних дій і зимові дні, коли операції були особливо важкими. У своїй невеликій картині він показав укутаних у плащ-палатки російських солдатів, що стоять на посту в першій лінії оборони. Таке стояння нерідко закінчувалося загибеллю від переохолодження (про це розповідає ще один твір серії — триптих



В. В. ВЕРЕЩАГІН  
**Два яструби. Башибузуки.** 1878–1879  
 Полотно, олія. 78,5×110



В. В. ВЕРЕЩАГІН  
Пікет у Балканах.  
Близько 1878 року  
Полотно, олія. 47×38

«На Шипці все спокійно!»). Але поки солдати на посту, і їхні постаті вторують вертикалям потужних, схожих на вартових, дерев.

Звертають на себе увагу найтонші градації білого в зображенні снігу, освітленого неясним зимовим сонцем. Це особливо важливо у зв'язку з тим, що Верещагіну не раз дорікали за надмірну документальність, котра, на думку критиків, шкодила живописним достоїнствам його картин.

У другій половині ХІХ століття на тлі підйому національної самосвідомості багато літераторів, живописців, композиторів звертаються до фольклорних традицій, билин і казок — найдавніших жанрів усної народної творчості. У цей час М. А. Римський-Корсаков пише оперу-бیلіну «Садко», О. М. Островський — п'єсу-казку «Снігуронька», Л. М. Толстой видає свої книги для дітей, де широко використовує образи народних переказів, тексти казок, прислів'я. Виразником цієї тенденції в образотворчому мистецтві став уродженець билинно-казкової Вятської землі, художник та архітектор **Віктор Михайлович Васнецов (1848–1926)**, який надохвався світом давньоруської літератури, національного епосу та казки.

Відомий передусім як автор творів на історичні та фольклорні сюжети, він понад 10 років прожив у Києві, де виконав знамениті розписи у Володимирському соборі.

Експонована в музеї картина «Три царівни підземного царства» є збільшеним варіантом однойменного твору 1881 року, що зберігається зараз у Третяковській галереї. Це полотно входило до серії з трьох картин, замовлених Васнецову відомим промисловцем і меценатом С. І. Мамонтовим. Воно призначалося для будинку Правління Донецької залізниці, котра споруджувалася на кошти Мамонтова й мала з'єднати розроблюваний вугільний басейн з портом Маріуполя. Обидва варіанти картини відображають ідею багатства надр Донецького краю.

До київського полотна додано ще два персонажі. Вони нагадують про те, як, опинившись у підземному царстві, Іван-царевич підняв нагору трьох царівен, але його жадібні й заздрісні старші брати обрізали мотузку, сподіваючись назавжди залишити Івана в підземеллі. Надалі його було врятовано, він пробачив своїх братів і поділився з ними скарбом.

У центрі картини — три дівчини, які стали уособленням природних багатств — золота, дорогоцінного каміння та кам'яного вугілля (хоча в казці молодшою була царівна Мідного царства). Величність образів, краса тканин, розкішні орнаменти вбрання та головних уборів старших сестер посилюють головну ідею полотна, а призахідний гірський пейзаж створює особливу напружену атмосферу, що відповідає драматичному епізоду казкового сюжету.



В. М. ВАСНЕЦОВ  
Три царівни підземного царства. 1884  
Полотно, олія. 164×297



Подібно до свого старшого брата Віктора Васнецова, **Аполлінарій Михайлович Васнецов (1856–1933)** був захоплений історією та російською старовиною, однак у нього ця тема знайшла інакше втілення. Художника знали передусім як автора видів середньовічної Москви й засновника жанру історичного пейзажу, хоча його живописне обдаровання значно яскравіше виявилось якраз у пейзажах традиційних.

У 1890-ті роки разом з іншими відомими художниками Ап. М. Васнецов бере участь в оформленні ювілейного видання творів М. Ю. Лермонтова і, зокрема, робить ілюстрацію до вірша «Когда волнуется желтеющая нива...».

Майже половину полотна займає небо — чи не головний елемент усіх васнецовських пейзажів. Недарма сам художник казав, що починаючи з 1872 року зробив «до ста окремих мотивів хмар у рисунках та олійними фарбами». Під покровом безкрайого неба розкинулося поле — широке та неспокійне, наче море.

Мабуть, немає в доробку Ап. Васнецова іншої картини, де б отак поетично й з таким тонким живописним чуттям оспівувалася краса ще незрілого пшеничного поля — не тільки годівника, а й об'єкта захоплення та милування.

В одному з двох листів майстра, що зберігаються в рукописному фонді нашого музею, він пише І. Н. Терещенку: «Я надзвичайно радий тому, що моя нива, що хвилюється, буде у Вас як людини, яку я глибоко люблю та поважаю. Притому бути в колекції картин, яка у Вас (єдина на півдні Росії) — надзвичайно втішно для моїх речей, що їх уже три у Ваших руках».



АП. М. ВАСНЕЦОВ  
Нива, що хвилюється. 1892  
Полотно, олія. 80×116

## Іван Шишкін

Київська картинна галерея володіє унікальним за повнотою та художнім рівнем зібранням робіт Івана Івановича Шишкіна (1832–1898), яке дозволяє ознайомитися з усіма етапами творчості великого пейзажиста. Насамперед музей завдячує цим активній колекціонерській діяльності кількох представників сім'ї Терещенків, котрі підтримували ділові та дружні стосунки з художником і нерідко купували картини безпосередньо у нього.

### «Среди долины ровныя...»

Майстерність Шишкіна досягає розквіту в 1880-ті роки, коли були написані найвідоміші його роботи. Тоді ж таки остаточно складається творчий метод художника, заснований на невтомному вивченні природи та слідуванні їй. Представлена картина — приклад деякого відступу від правила. Хоча, скоріш за все, і в цьому разі художник відштовхувався від природи, знайшовши в ній мотив, що відповідав початковим рядкам вірша О. Мерзлякова «Самотність»: «Среди долины ровныя, / На гладкой высоте, / Цветёт, растёт высокий дуб / В могучей красоте».

Існує припущення, що при створенні цього полотна Шишкін використав нарбітки майже 20-річної давності. Ідеться про картину «Дуби» (ДРМ, Санкт-Петербург),



І. І. ШИШКІН  
«Среди долины ровныя...». 1883  
Полотно, олія. 136,5×203,5

написану 1865 року в околицях Дюссельдорфа. Якщо це справді так, то він повністю змінив натурний мотив, підпорядкував його ідеї безкрайнього простору, надав пейзажу епічного звучання. Але дуб у цій картині — не просто центральний елемент композиції, це свого роду портрет, наділений і символічним значенням, і чисто людською образною характеристикою, настроєм, навіяним віршем Мерзлякова.

#### **Дубовий гай**

Захоплення красою рідної землі та могутністю російського лісу знайшло відображення в цій відомій картині. Художник зробив до неї багато попередніх етюдів, ніби вивчаючи кожне дерево, кожну гілку, щоб через багато років зібрати спостереження у приголомшувачий своєю переконливістю узагальнений образ.

Шишкін навмисне «зрізує» рамою верхні частини крон, підкреслюючи таким чином розмір дерев і разом з тим дозволяючи глядачеві домалювати у своїй уяві те, що залишилося за межами полотна. З майже матеріальною відчутністю пише він кору та викривлені гілки старих дубів, ажурне листя, що відкидає тіні на залиті сонцем стовбури та сповнює картину внутрішнім рухом. Художник уважний до всіх деталей зображення, але при цьому воно не втрачає цілісності загального враження.



І. І. ШИШКІН  
**Дубовий гай.** 1887  
Полотно, олія. 125×193







**«На севере диком...»**

На початку 1890-х років І. І. Шишкін перебуває в zenіті слави, шанувальники та критики величають його «царем лісу». У цей час особливо захоплює митця тема зимової природи.

Картина «На севере диком...» була представлена Шишкіним на ХІХ пересувній виставці разом з іншим зимовим пейзажем — «Морозний день», написаним під враженням поїздки на віллу Мері-Хові на березі Фінської затоки.

Із неперевершеною майстерністю передає він у цьому полотні пластичну міць і красу дерева, вкритого снігом наче ризою. Натхненний рядками відомого вірша М. Лермонтова, Шишкін створює живописний образ, де, як і в пейзажі «Среди долины ровныя...», звучить мотив самотності. Але завдяки нічному освітленню він набуває тут зовсім іншого — романтично-піднесеного характеру.



І. І. ШИШКІН  
«На севере диком...». 1891  
Полотно, олія. 161×118

Доробок **Вільгельма Олександровича Котарбінського (1848–1921)** воістину величезний. У 1887 році поряд з М. Нестеровим, В. Васнецовим, братами П. та О. Сведомськими, М. Врубелем художник був запрошений до Києва для участі в розписі Володимирського собору. Завдяки тісному спілкуванню з тутешніми меценатами й колекціонерами, у музейних і приватних зібраннях України відклалося чимало його першокласних творів. Багата ними і колекція Київської картинної галереї.

Серед кращих — картина «Біля жертовника», де представлено епізод з життя Давнього Риму. Побувавши 1871 року у Вічному місті, Котарбінський пройнявся



В. О. КОТАРБІНСЬКИЙ  
Біля жертовника  
Полотно, олія. 139×94

його атмосферою й часто звертався до сюжетів, присвячених Античності. Люди на його картинах завжди прекрасні. Як правило, вони занурені в особливий елегійний стан, а час, у якому вони існують, ніби уповільнив свою ходу. І це — одна з примет нового мистецтва, що сповнило академічний живопис Котарбінського поетикою символізму та модерну.

**Павло Олександрович Сведомський (1849–1904)**, як і його старший брат Олександр, також займався художнім оздобленням Володимирського собору. На той час він був досить відомий, особливо в Римі, де оселився 1875 року. Цілком закономірно, що творчістю Сведомського зацікавились і київські колекціонери, хоча ставлення до його картин було неоднозначне. Багато хто називав його «епігоном романтизму», однак усі визнавали майстерність живописця, котрий пройшов блискучий професійний вишкіл за кордоном.

Музей має кілька творів Сведомського, серед яких масштабне полотно, що належить до популярного тоді виду історичного живопису — побутової реконструкції. В основу картини покладено скоріше легендарну, ніж достовірну розповідь про те, як римський імператор III століття Геліогабал наказав під час бенкету розсипати зі стелі таку кількість троянд, що його гості задихнулися. Як завжди, художник чудово справляється з побудовою багатофігурної композиції, із зображенням драпірувань і людських тіл у складних ракурсах, посилюючи драматизм сцени ефектним освітленням.



П. О. СВЕДОМСЬКИЙ  
Поховані у квітах. 1886  
Полотно, олія. 149×261



**Егора (Юрія) Яковича Лемана (1834–1901)** називали художником однієї теми. З 1866 року він жив переважно в Парижі, а вже наприкінці 1870-х здобув там відомість своїми портретами світських дам і дам півсвіту.

Твори Лемана часто експонувалися на виставках передвижників. Із цим портретом москвичі, петербуржці та кияни могли познайомитися на XV виставці 1887 року. Позбавлений глибокої соціально-психологічної характеристики, він представляє молоду парижанку такою, якою її бачили сучасники — легкою в спілкуванні, веселою та кокетливою. Художник підкреслює граціозність і природну чарівливість моделі, свіжість її рум'янцю, ніжність шкіри. Жіночі образи Лемана полонили публіку й критику «елегантним (утім, без ніякого цукру та перебільшення) письмом обличчя, шиї, грудей, оголених рук», тканин та аксесуарів.

Наприкінці життя художник, що втратив зір, остаточно повернувся до Росії, зостаючись більш відомим у Франції, ніж на батьківщині.



Є. Я. ЛЕМАН  
Парижанка. 1882  
Полотно, олія. 130×84



А. І. МЕЩЕРСЬКИЙ  
Пейзаж  
Полотно, олія. 70×56,7

**Арсеній Іванович Мещерський (1834–1902)** — представник академічного напрямку в пейзажному живописі. У його картинах стільки спостережених деталей, що здається, наче вони написані не просто художником, а ще й досвідченим натуралістом. Мабуть, не дарма сам Мещерський називав себе «рисувальником природи».

Свого часу, перервавши навчання в Імператорській Академії мистецтв, він вирушив до Швейцарії, де жив і працював модний тоді живописець Александр Калам. Прийоми, засвоєні в його майстерні, допомогли Мещерському виробити власний стиль, але саме Калам зумів закохати свого російського учня в лісові хащі та величні гірські краєвиди.

У пейзажі з музейної колекції виявилися найважливіші риси Мещерського живописця: уміння скомпонувати мотив, уважність до дрібниць, поетичність і водночас «добросовісність» його пензля.



О. О. ХАРЛАМОВ  
**Дівчина, закутана у вуаль**  
 Полотно, олія. 65×51

**Олексій Олексійович Харламов (1840–1925)** прославився численними зображеннями жіночих «голівко» і дещо солодкуватими, хоч і дуже ефектними, сценками з життя дітей.

Художник неабиякого обдаровання, Харламов жив і працював у Парижі. Він мав успіх у «Салоні» і дістав підтримку І. С. Тургенєва, котрий цінував європейський характер його живопису. У своїх творах Харламов багато уваги приділяв зовнішній вроді, часто-густо використовуючи одні й ті самі напрацьовані прийоми.

У представленій картині митець залишається вірним собі в переданні прозорої вуалі та мережива чіпця, пухнастості волосся, ніжності карнації. Водночас він не намагається причепурити свою модель, знаходячи принадність у неясковій зовнішності цієї милої рудоволосої дівчини.

## Ілля Рєпін

Важко, напевно, знайти у вітчизняному мистецтві художника, котрий міг би зрівнятися за своєю популярністю з Іллею Юхимовичем Рєпіним (1844–1930). Його творчість настільки широка за своєю тематикою, стилістикою й жанровим діапазоном, така приголомшлива за своєю глибиною та силою, що сучасник Рєпіна, критик В. Стасов, назвав його «Самсоном російського живопису».

### Голова селянина

Цей твір є підготовчим етюдом для постаті сільського старости в картині «Хресна хода в Курській губернії» (1880–1883, ДТГ). У процесі роботи над цим грандіозним полотном художником було зроблено безліч замальовок, ескізів та етюдів,



І. Ю. РЄПІН  
**Голова селянина.** Кінець 1870-х — початок 1880-х років  
 Полотно, олія. 54×49

що демонструють його блискучу майстерність живописця й рисувальника, здатність підібрати відповідну замисленому персонажеві натуру. Зображаючи кремезного селянина в енергійному розвороті, Рєпін не тільки виявив особливості його фізичного вигляду, а й підкреслив сувору вдачу цієї людини, створив живий характерний образ.

### Голгофа

До біблійної та євангельської тематики Рєпін, як і багато хто з його сучасників, звертався впродовж усього життя. Ще 1871 року він написав картину «Воскрешення дочки Яіра», що принесла йому, випускникові Академії, велику золоту медаль, звання художника та право на пенсіонерську подорож за кордон. А двома роками раніше було створено «Голгофу» — один з двох рєпінських ескізів зі сценою розп'яття, що зберігаються в музеї.

В ескіз 1869 року є справжня монументальність, притаманна радше фресковому, ніж станковому живопису. Завдяки композиції, вписаній у практично квадратне поле полотна, розділеного лінією горизонту майже навпіл, досягається враження планетарного значення того, що діється. Молодий художник-реаліст прагне представити одну з центральних подій Євангелія так, начебто він бачив її на власні очі, уникаючи при цьому історичної конкретики.

Пізній варіант «Голгофи», написаний 27 років потому, відрізняється іншим форматом і значно більшою увагою до деталей. У даному разі драматизм сцени посилюють контрасти освітлення, кольорові акценти й діагональна композиція. Однак і цей ескіз не знайшов продовження в масштабному творі.



І. Ю. РЄПІН  
Голгофа. Ескіз. 1896  
Полотно, олія. 48×102



І. Ю. РЄПІН  
Голгофа (Розп'яття Христа). Ескіз. 1869  
Полотно, олія. 79,8×98,5

### Поприщин. Герой повісті М. В. Гоголя «Записки божевільного»

Творчість М. Гоголя Рєпін знав і любив з юних літ, і саме з цим письменником пов'язані його перші спроби як художника-ілюстратора. Згадаймо, зокрема, рєпінські малюнки до «Записок божевільного», п'ять з яких датовані 1870 роком і один — 1882-м. Але представлений твір виходить далеко за межі задач ілюстрування. Створений Рєпіним образ вражає своєю емоційною, психологічною та художньою переконливістю; трактування особистості безумної людини набуває тут справді трагічного звучання.

Моделлю для живописця послужив російський актор Василь Миколайович Андреев-Бурлак (1843–1888), відомий також як читець прозаїчних творів. Серед кращих у його виконанні були і «Записки божевільного». Артист не просто читав текст, він грав Поприщина в гримі, сірому лікарняному халаті й ковпаку, обертаючи, по суті, свій виступ у моноспектакль.

Рєпін зобразив героя в маніакальному стані в палаті божевільні. Перебуваючи в полоні «міражної інтриги», Поприщин вирішив, що він — іспанський король: «...Мене раптом наче блискавкою освітіло. Я не розумію, як я міг думати й увяляти



І. Ю. РЕПІН  
 Поприщин. Герой повісті М. В. Гоголя «Записки божевільного». 1882  
 Полотно, олія. 98×69

собі, що я титулярний радник. Як могла зійти мені в голову ця нісенітна думка?» Художник показує саме цей момент — момент народження нового «земного поприща» Поприщина.

Сучасники поставилися до картини захоплено. Придбати її хотіли С. Мамонтов і П. Демидов, князь Сан-Донато, а П. Третьяков навіть твердо домовився з Репіним про купівлю. Та в результаті майже детективної історії вона опинилася в колекції Ф. Терещенка.

### Миколай Мирлікійський звільняє від смертної кари трьох безвинно засуджених

Репін створив цілий ряд картин на релігійну тематику, намагаючись вирішувати в них морально-етичні проблеми сучасності. Однак до цього сюжету він звернувся випадково. 1886 року художник відвідав свою двоюрідну сестру — монахиню Верхо-Харківського Миколаївського дівочого монастиря. Дізнавшись про приїзд знаменитого земляка, ігуменя обителі попросила намалювати для них маленьку іконку Миколая Чудотворця. Репін пообіцяв, але, повернувшись до Петербурга, замість ікони написав цілу картину. У ній він повторив традиційну композицію житійного клейма, однак виконав її засобами реалістичного живопису. Сам сюжет про чудесне врятування Миколаєм Мирлікійським трьох безвинно засуджених набував особливої актуальності в світлі моральної проповіді Льва Толстого та руху за скасування смертної кари й тілесних покарань.



І. Ю. РЕПІН  
 Миколай Мирлікійський звільняє від смертної кари трьох безвинно засуджених. 1890  
 Полотно, олія. 215×198

Існує три варіанти картини. Перший (1888), представлений Рєпіним на XVII виставці передвижників, знаходиться в Російському музеї у Петербурзі. Другий, що згодом опинився в нашому зібранні, був пожертвований автором на користь голодуючих і придбаний київським колекціонером і меценатом Ф. А. Терещенком. Третій, переданий монастирю, з часом потрапив до Харківського художнього музею.

Київська версія помітно відрізняється від петербурзької розстановкою персонажів, їхнім зовнішнім виглядом і самим трактуванням сюжету. Незмінним залишився тільки образ ката, для котрого позував одеський живописець Микола Кузнецов. Якщо в першому варіанті Чудотворець активно втручається в те, що відбувається, схопивши меч просто за лезо й відсовуючи ката, то в київському він діє силою слова й переконання, простягаючи руки у вимогливого й водночас благальному жесті. Граничне емоційне напруження Миколая Мирлікійського передано Рєпіним настільки переконливо, що глядач беззастережно вірить у твориме диво.

#### Панянки на прогулянці серед стада корів

У цьому полотні Рєпін виявив себе і як талановитий пейзажист, і як анімаліст, і як майстер побутового жанру. Його було створено в білоруському маєтку Здравного під Вітебськом, придбаному художником 1892 року. У період роботи над картиною Рєпін писав: «Мотив я взяв з натури: дочка моя, Віра, любила інколи принести хліба коровам; то ці обступали її з усіх боків; особливо вражаючим був контраст постаті панянки з бугаєм. Тепер я часто роблю етюди з корів і бугая: які живописні ці тварини, просто захват і насолода кожна їх форма, і які дивовижні кольори!» Виконаний на пленері, цей етюд переконливий у відображенні деталей, що передають відчуття розміреного втішного життя на лоні природи.



І. Ю. РЄПІН  
Панянки на прогулянці серед стада корів. 1896  
Полотно, олія. 36×73,6





У Здравньово були створені й такі відомі полотна, як «Осінній букет» (ДТГ), «Білорус» (ДРМ), «Дуель» (ДТГ). Як і «Панянки на прогулянці серед стада корів», вони вирізняються багатством і різноманітністю палітри, свободою письма, радісним сприйняттям довколишнього світу.

#### Портрет поета С. М. Городецького з дружиною

Ілля Рєпін є автором сотень живописних і графічних зображень сучасників, а цей невеликий за розмірами портрет — справжня перлина пізнього періоду його творчості.

Картину було написано в селищі Куоккала на березі Фінської затоки, де майстер провів останні 30 років життя. На знаменитих «рєпінських середках» у його маєтку «Пенати» збиралися відомі діячі культури — літератори, музиканти, актори, художники, що гостювали в Іллі Юхимовича або наймали дачі неподалік. У 1914 році в Куоккалі відпочивали поет Сергій Митрофанович Городецький (1884–1960) з дружиною Ганною Олексіївною Городецькою (уродженою Козельською; 1889–1945). Тоді й був створений цей подвійний портрет, який підкоряє складністю композиції, ефектністю й разом з тим природністю поз, артистизмом письма, вишуканістю колориту. Рєпін високо цінував вірші Городецького й симпатизував йому як особистості,



І. Ю. РЄПІН  
Портрет поета С. М. Городецького з дружиною. 1914  
Полотно, олія. 26,6×35,1

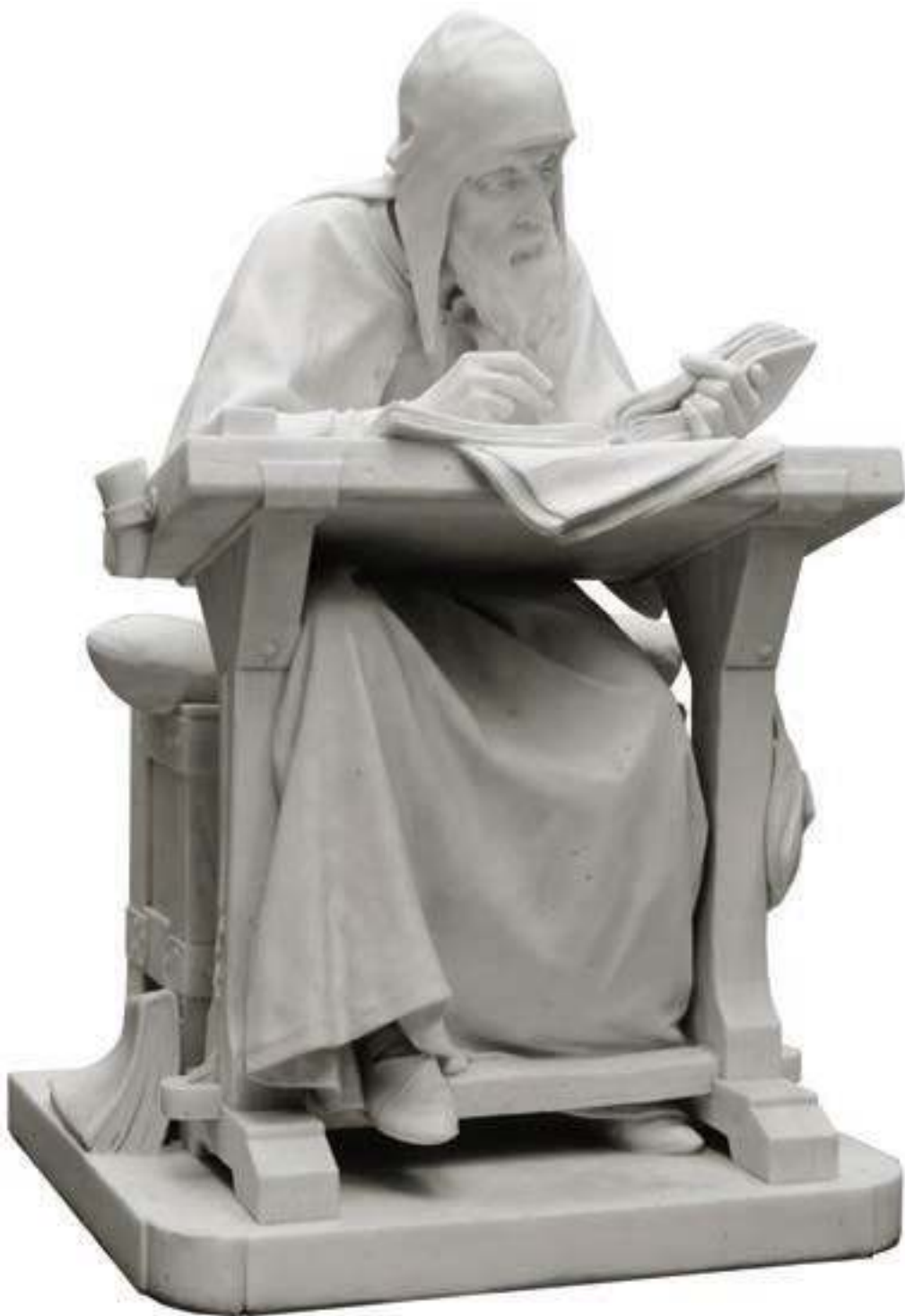
відзначаючи «розум, зрілість і такт» поета. А його напрочуд вродливу дружину називав винятково Німфою, і саме це ім'я вона обрала для літературного псевдоніма — Німфа Бел-Конь-Любомирська.

Чудовими творами представлені в експозиції майстри російської пластики. Зокрема, **Петро Карлович Клодт (1805–1867)** — скульптор зі світовим ім'ям, автор знаменитих «Приборкувачів коней», що стали невід'ємною часткою міських ансамблів Санкт-Петербурга, Берліна та Неаполя. Сміливий новатор, який працював безпосередньо з натурою, Клодт став творцем анімалістичного жанру в російській скульптурі та неперевершеним майстром кінних композицій. У музеї можна побачити виконані ним етюд коня для однієї зі скульптурних груп на Аничковому мосту в Петербурзі та історично-жанрову композицію «Витязь».

Давньоруського воїна в обладунку зображено на коні, що гарцює. Складний спіралеподібний поворот його фігури та характерний рух коня сповнюють композицію внутрішньою динамікою. Як завжди, детально, з величезною уважністю до дрібниць, проробляє майстер поверхню скульптури, надаючи їй життєвої переконливості.



П. К. КЛОДТ  
Витязь. 1851  
Бронза. 60×47×18,5



Увагу відвідувачів незмінно привертають твори **Марка Матвійовича Антокольського (1842–1902)**, з ім'ям котрого пов'язане утвердження реалістичного напрямку в російській скульптурі.

Антокольський виявив себе в станковій і монументальній пластиці, але всесвітню славу принесли йому історичні портретні образи. «Нестор-літописець» з'явився в період, коли майстер жив у Західній Європі й лише зрідка навідувався на батьківщину. Після одного з таких приїздів він чергового разу звернувся до «переказів давнини глибокої», і на самому початку 1890-х виконав дві бронзові статуї в натуральну величину — «Нестор-літописець» та «Єрмак», у пластичному рішенні яких використав стилістику пізнього академізму.

До музейного зібрання, що складається з 14 робіт М. Антокольського, входить зменшене мармурове повторення «Нестора-літописця», яке колись належало Ф. Терещенку. Появі цього твору передувало відвідання скульптором лаврських печер, вивчення історичних матеріалів, консультації з М. Костомаровим та І. Забеліним.

Знаменитий автор давньоруських літописів, агіограф, насельник Києво-Печерської лаври, преподобний Нестор Літописець (бл. 1056 — 1114) представлений у чернечому вбранні. Він схилився над розкритою книгою; його обличчя задумливе та спокійне. Прагнучи історичної достовірності, Антокольський старанно відтворює обковану залізом важку скриню, на котрій сидить літописець, чорнильницю на попітрі, шкіряну сумку з паличками для письма, глечик, інші деталі. З матеріальною відчутністю передає він важкість спадаючих складок одягу, пластичність аркушів пергаменту, фактуру й текстуру різних поверхонь. Усе це робить образ надзвичайно переконливим, допомагає передати настрій, який, на думку знавця російської скульптури І. М. Шмідта, перегукується з пушкінськими рядками: «Ещё одно, последнее сказанье — И летопись окончена моя».

М. М. АНТОКОЛЬСЬКИЙ  
**Нестор-літописець.** 1892  
 Мармур. 145×96×89



## МИСТЕЦТВО КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Злам ХІХ–ХХ століть був епохою кардинальних зсувів і перемін, які торкнулися всіх сфер людського життя. Утім надзвичайно складна й напружена обстановка, зумовлена революційною ситуацією та початком Першої світової війни, не завадила неймовірному злету мистецтва, зокрема образотворчого. Не випадково цей період називають Срібним віком російської культури.

Характерною рисою часу став перехід від завдань відображення дійсності до її переосмислення та символіко-романтичного перетворення, до утвердження ідеалів гармонії та краси. Цим пояснюється притаманне художникам тяжіння до казкових, алегоричних, міфологічних сюжетів, звертання до історичного минулого (пошуки *Belle Époque*).

Образотворче мистецтво Срібного віку позначене сміливими шуканнями та появою цілої плеяди яскравих творчих індивідуальностей. В їх числі Валентин Серов, Михайло Врубель, Костянтин Коровін, Михайло Нестеров, Віктор Борисов-Мусатов, Борис Кустодієв, Олександр Бенуа та багато інших майстрів, з іменами яких пов'язане оновлення національної художньої культури. Помітну роль у цьому процесі відіграли виставкові об'єднання, що виникли на межі століть у Петербурзі й Москві — «Світ мистецтва» («Мир искусства»), «Союз російських художників» («Союз русских художников»), «Голуба троянда» («Голубая роза»), «Бубновий валет» («Бубновый валет»). Пошуки нових шляхів у мистецтві призвели до збагачення та ускладнення



всіх елементів художньої мови, метафоричної та символічної значущості творів. Однак музейне зібрання дозволяє тільки частини відобразити глибину й неординарність процесів, що відбувалися в ті роки.

Численна та різноманітна колекція творів кінця XIX — початку XX століття, крім монографічних експозиційних комплексів (М. Врубель, М. Нестеров), включає в себе живописні, графічні та скульптурні роботи майстрів, що входили до найбільших творчих об'єднань того періоду.

Складалася ця колекція поступово. Деякі твори надійшли в 1920–1930-х роках із Всеукраїнського історичного музею (А. Рілов, К. Юон, М. Реріх, М. Врубель); у повоєнні роки через закупівельні комісії були придбані такі значні роботи, як «Портрет Є. О. Красильщиковой» В. Серова та «Продавець зелені» М. Сар'яна; з Ленінградського відділення Державного музейного фонду був переданий «Автопортрет» З. Серебрякової. У 1965 році зібрання поповнилося майже 100 малюнками та акварелями М. Врубеля, придбані у М. А. Прахова. Зростало воно також завдяки приватним колекціонерам. Саме так у музеї з'явилися натюрморт К. Коровіна «Троянди на терасі» (дарунок О. Тульчинського) і чудова добірка творів З. Серебрякової, К. Сомова, О. Бенуа, Є. Лансера та інших майстрів Срібного віку, отримана 1986 року за заповітом знаменитого київського педіатра, цінителя й знавця живопису Д. Л. Сигалова (загалом близько 200 робіт).

Експозиція мистецтва кінця XIX — початку XX століття є однією з найчастіше поновлюваних. Поряд із визнаними шедеврами на кшталт «Дівчинки на тлі персидського килима» М. Врубеля, до неї ввійшли і менш відомі твори, але які також викликають незмінну зацікавленість глядачів. Зібрані разом, вони дають уявлення про основні тенденції в живописі та співвідношення творчих сил у мистецтві тих років, знайомлять із найяскравішими представниками виставкових об'єднань.

## Михайло Нестеров

Однією з центральних постатей в мистецтві зламу XIX–XX століть був Михайло Васильович Нестеров (1862–1942), якому вдалося поєднати у своїй творчості ідеали реалістичного живопису з витонченою символікою Срібного віку.

Нестеров народився в патріархальній релігійній сім'ї. Певний вплив на його світовідчуття справили романи П. І. Мельникова-Печерського, автора діалогії про життя старообрядницького купецтва й заволзьких скитів. Слідом за ним художник створює свій, живописний цикл про жіночу долю, до якого ввійшли експоновані в музеї картини «На горах» та «У лісах». Зберігаючи назви відомих романів, Нестеров не мав на меті їх «дослівне прочитання», щоразу наголошуючи, що його картини не є ілюстраціями.

### На горах

Першим і одним з кращих творів нестеровського «роману в барвах» стала картина «На горах», героїня якої, не знайшовши вірного відданого кохання, готова сховатися в пошуках душевного спокою в старообрядницькому скиті. Художник зобразив її в момент прощання з мирським життям. З високого пагорба відкривається величний краєвид з плавним вигином ріки. Строго паралельно до площини полотна розгортаються й м'яко переходять один у другий пейзажні плани. Картина витримана в холоднуватій кольоровій гамі; яскравою плямою акцентована лише гілка горобини в руках дівчини, що символізує осіннє в'янення.

Тонко переплетені у творі майже контрастні відтінки настрою — печаль і почуття умиротворення, народжене проникливою красою природи. Для жіночої фігури позувала Серафима Іванівна Дмитрієва — вихованка сестри художника, Олександри Василівни. Серафима була однією з улюблених моделей Нестерова. Риси її обличчя вгадуються у таких відомих картинах, як «Великий постриг», «Свята Русь», «Два лади».



М. В. НЕСТЕРОВ  
**На горах.** 1896  
 Полотно, олія. 160×160





М. В. НЕСТЕРОВ  
**У лісах (Суперниці).** 1915–1917  
Полотно, олія. 108×127,1

#### **У лісах (Суперниці)**

Роман П. І. Мельникова-Печерського «У лісах» починається зі сказання про невидимий град Китеж, котрий, рятуючись від басурманської наруги, опустився у води озера Світлояр. З часом, обростаючи подробицями, сказання набуло характеру притчі про земний рай та пошуки моральної чистоти.

Підготовча робота над картиною почалася 1915 року з етюдів «Жіноча фігура (на колінах)», що також знаходиться в зібранні музею. Художник із захопленням підшукував потрібні йому типи, прагнучи вловити в дівочих обличчях різні відтінки почуттів: радість, смуток, покірливість, тривогу. Персонажі картини — жінки зі «збентеженою душею», які сховалися від миру за стінами старообрядницького скиту, — дуже виразні та характерні для творчості Нестерова. «Чорниці» й «білиці» зібралися біля озера в лісах і слухають дзвони невидимого Китежа. Одна з героїнь вирізняється з-поміж інших своїм яскравим одягом і настроєм. Схожу фігуру можна бачити на нестеровській картині «Суперниці», датованій 1932 роком (Калузький музей образотворчих мистецтв).

Після 1917 року, коли художник знову повернувся до роботи над картиною, сказання про «град приречений» набуло для нього іншого змісту. Так на очах Нестерова, подібно до давнього Китежа, ішла в минуле патріархальна Росія.

#### **Портрет Наталії Григорівни Яшвіль**

Портретний жанр завжди вабив М. В. Нестерова. У ранній період творчості це були в основному етюди, пов'язані з пошуком типажів для майбутніх картин. Повноцінний цикл, котрий склали портрети друзів і близьких митця, з'явився в середині 1900-х років. Щодо «Портрета княгині Н. Г. Яшвіль», то над ним художник працював пізнього літа в Черкаському повіті Київської губернії.

Наталія Яшвіль була різнобічно обдарованою людиною, займалася відродженням народних промислів, зокрема української вишивки. З Нестеровим княгиню



М. В. НЕСТЕРОВ  
**Портрет Наталії  
Григорівни Яшвіль.** 1905  
Полотно, олія. 140×87

зв'язували роки щирої дружби. Позналились вони в середині 1890-х у Києві, де художник разом з іншими відомими майстрами розписував Володимирський собор. У 1905 році Яшвіль запропонувала Нестерову з сім'єю пожити на хуторі Княгиніно недалеко від її маєтку Сунки, де й було без попередніх ескізів написано портрет.

Наталія Григорівна зображена серед безлюдного пейзажу, і здається, що вона повністю поринула у свої думки. Незважаючи на те, що фігура на полотні статична, художник зумів дуже точно передати діяльну натуру портретованої, створивши відчуття цілеспрямованості та внутрішньої енергії. Надзвичайно вишукане кольорове рішення полотна побудовано на зіставленні відтінків сірого, чорного і білого, доповнених смарагдово-зеленим кольором лугової трави, що править у портреті за тло.

#### Ескізи-варіанти для розпису Марфо-Маріїнської обителі в Москві

Храмовий розпис — одна з найважливіших складових творчої спадщини Нестерова. Цій діяльності він віддав понад 20 років життя.

1907 року Михайла Васильовича було запрошено розписувати Покровський храм Марфо-Маріїнської обителі в Москві. На той час він був уже визнаним майстром релігійного живопису, котрий мав чотирирічний досвід участі в оздобленні Володимирського собору.

Робота над розписами в Марфо-Маріїнській обителі (1907–1914) велася Нестеровим у період, коли російське релігійне мистецтво вступило в добу тривалого свідомого оновлення, і активні пошуки краси тісно переплелися з пошуками духовності.

На початку 1908 року ескізи для розпису храму були схвалені великою княгинєю Єлизаветою Федорівною. Серед них і один з варіантів двочастинної композиції «Благовіщення» («Архангел Гавриїл» і «Діва Марія»), призначеної для пілонів обабіч іконостаса. У «танучих», висвітлених барвах ескізів, у витончених силуетах фігур, у їх площинному трактуванні помітний вплив стилю модерн.



М. В. НЕСТЕРОВ

Ескізи-варіанти для розпису Марфо-Маріїнської обителі в Москві. Близько 1908 року

Архангел Михаїл. Ліва частина композиції «Благовіщення»

Папір на картоні, гуаш, акварель, кольорові олівці. 105×32

Богоматір. Права частина композиції «Благовіщення»

Папір на картоні, гуаш, акварель, кольорові олівці. 105×32



## Михайло Врубель

Михайла Олександровича Врубеля (1856–1910) називають основоположником символізму та модерну в російському мистецтві. Віртуозний рисувальник і колорист, він різнобічно виявив себе в станковому та монументальному живописі, архітектурі, скульптурі, у сфері театрального й декоративного мистецтва.



М. О. ВРУБЕЛЬ  
**Натурниця в обстановці Ренесансу.** 1883  
Папір на картоні, акварель, білило, лак. 36×24,8

### Натурниця в обстановці Ренесансу

У роки навчання в петербурзькій Академії мистецтв (1880–1884) Врубель захопився аквареллю й опанував усі тонкощі цієї техніки, заслуживши в академістів прізвисько Фортуні — за майстерність і схожість із прийомами знаменитого іспанського аквареліста. Про бездоганне володіння акварельною технікою свідчить «Натурниця в обстановці Ренесансу». Напівоголену модель Врубель помістив у інтер'єр, гранично ускладнивши завдання насиченим антуражем, де різні меблі сусідують із старовинним гобеленом, різноколірними шовковими й парчевими тканинами. У цій академічній постановці художник блискуче вирішує одночасно колористичні та орнаментальні задачі. Акварель, по суті, стає закінченим самостійним твором, у якому ретельна проробка різнофактурних деталей і майже скульптурне ліплення оголеного тіла не порушують цілісності сприйняття натури.

### Жіноча голова (Е. Л. Прахова)

1884 року на запрошення професора А. В. Прахова Врубель приїхав до Києва для участі в реставраційних роботах у Кирилівській церкві та створення чотирьох образів для іконостаса цього храму. Роботу над іконостасом він почав з образу Богородиці, виконавши кілька підготовчих начерків. В одному з них помітна велика



М. О. ВРУБЕЛЬ  
**Жіноча голова (Е. Л. Прахова).** 1884  
Етюд до ікони  
«Богоматір з  
Немовлям»  
для іконостаса  
Кирилівської церкви.  
Папір, графітний  
олівець. 45×39



схожість із дружиною Прахова, Емілією Львівною — непересічною жінкою, котра з увагою та дбайливістю ставилася до художника-початківця.

Не раз роблячи портретні замальовки, Врубель звертав увагу на гарну лінію губ і виразні очі Е. Прахової. У виконаному по пам'яті начерку він дещо змінив риси обличчя моделі згідно зі своїм уявленням про образ Богородиці. Його остаточна, живописна редакція з'явилася в Італії, куди Врубель поїхав у кінці 1884 року за порадою А. В. Прахова. Малюнок «Жіноча голова (Е. Л. Прахова)» знаменує собою важливий етап складного процесу роботи художника над втіленням задуму.

#### Східна казка

Поштовхом до створення композиції, пов'язаної із замовленням київського мецената І. Н. Терещенка, послужили «Казки Шахерезади», що їх читала вголос старша дочка А. В. Прахова, і принесений лахмітником для продажу східний килим. Усім своїм строем акварель невловимо нагадує персидську мініатюру, де тонко взаємодіють зображальне і декоративне начала. Перше враження від «Східної казки» — дивовижне різнобарв'я та ряснота узорів, зникаючи до яких, око поступово починає вирізняти контури фігур персидського принца, євнуха та одалісок. Майстерно передано напружену атмосферу в шатрі, викликану появою нової наложниці.

Світлотіньове моделювання стосується тільки облич персонажів. Їхні вбрання, «переплітаючись» із візерунками килимів, складають яскравий вигадливий орнамент. Насичену темну колористичну гаму «Східної казки» художник збагачує вкрапленнями жовтих, червоних, білих плям. Композиція зачаровує багатством і красою кольорових переливів, що нагадують про пишноти й екзотичність Сходу. А розтрісканий від старості гуміарабік, котрим Врубель укривав для «звучності» свої акварелі, надає творові додаткового декоративного ефекту.



М. О. ВРУБЕЛЬ

**Східна казка.** 1886

Папір на картоні, акварель, білило, графітний олівець, колаж, лак. 27,8×27





М. О. ВРУБЕЛЬ  
**Дівчинка на тлі персидського килима.** 1886  
 Полотно, олія. 104,5×68,4

#### Дівчинка на тлі персидського килима

Грошові нестатки, яких Врубель зазнавав у «київський період», змушували його час від часу звертатися до позичкової каси Дахновича. Цей заклад приваблював художника ще й тим, що в ньому зберігалося безліч візерунчастих тканин і старовинних предметів, які захоплювали його багатством кольорових відтінків і фактур.

1886 року Врубель починає писати з Марії Дахнович, дочки власника каси, «великий етюд» на тлі килима — так він називав у листах до рідних одне з найвідоміших своїх полотен. У цьому творі переплітаються два жанри — портрет і натюрморт. Зв'язок їх настільки органічний, що східне вбрання дівчинки здається продовженням складного орнаменту спадаючого важкими складками килима. «Народження» живої істоти з абстрактної краси предметного світу, одухотворення неживої матерії — одна з важливих тем у творчості Врубеля, яка зближує його з багатьма символістами.

#### Біла азалія

Врубель постійно вивчав природу, захоплюючись її нескінченним розмаїттям. Любив писати й малювати квіти — троянди, лілії, іриси, азалії. Осягнення будь-якої рослини починав, відповідно до «системи П. П. Чистякова», з аналізу форми. Прокладаючи загальні плани, ішов від найтемніших місць, формуючи густим штрихуванням контур квітки, — настільки невловимий, що, здається, його майже неможливо точно окреслити. Врубель завжди активно використовував колір паперового аркуша — жовтуватий, креманий чи білий, як у цій роботі.

Усіх градацій чорного — то глибокого й оксамитового, то висвітленого, з холоднуватим сталевим блиском — він досягав завдяки мішаній техніці з застосуванням вугільного та графітного олівців. Напівпрозора заливка лілово-сірою аквареллю вносить додатковий, «присмерковий» ефект у чорно-білу гаму малюнка. У стрімких, бездоганно точних штрихах врубелівського олівця біла квітка азалії сповнюється життям і рухом.



М. О. ВРУБЕЛЬ  
**Біла азалія.** 1886–1888  
 Папір, вугільний та графітний олівці. Акварель. 29×22

### Надгробний плач

Літо й осінь 1887 року митець провів у маєтку Якова Васильовича Тарновського поблизу Києва. Тут, у Мотовилівці, він працює над композицією «Моління про чашу» та ескізами для розпису Володимирського собору, зведеного до 900-річчя Хрещення Русі. Михайло Врубель, чие обдаровання художника-монументаліста так яскраво виявилось в настінних розписах Кирилівської церкви, мріяв узяти участь в оформленні собору. Він виконав декілька акварельних композицій на теми «Воскресіння» та «Надгробного плачу». З останніх найвиразнішим вважається представлений варіант із постаттю Богоматері на другому плані. У ньому вже повною мірою усталився особливий врубелівський стиль, що складає органічну частку російського варіанту стилю модерн.

Реальний простір в ескізі обертається на умовний, об'єми сплюснені, фігура Богоматері силуетно прочитується на тлі стіни, що посилює враження її площинності. В акварелі застосовано ще один прийом, характерний для мистецтва модерну, — уповільнення плину часу. Обравши найдраматичніший момент, Врубель начебто зупиняє час, що створює відчуття нескінченної трагічної паузи.

Ескізи нездійснених розписів Володимирського собору мають величезну художню та естетичну цінність, котра полягає у змістовній наповненості й гармонії всіх елементів зображення.



М. О. ВРУБЕЛЬ

**Надгробний плач.** 1887

Третій варіант з фігурою Богоматері на другому плані

Папір, чорна акварель, графітний олівець. 45×62,6 (видима частина)

### Ангел з кадилом і свічкою

До серії ескізів, виконаних для Володимирського собору, стилістично примикає акварель «Ангел з кадилом і свічкою», однак ні в листах, ані в спогадах сучасників у зв'язку з соборними роботами вона не згадується.

Почавши влітку 1887 року працювати в маєтку Я. В. Тарновського над композиціями на теми «Надгробного плачу» та «Воскресіння», Врубель не міг не замислюватися над «вічними» питаннями — про життя, смерть і безсмертя. Тож не виключено, що прекрасний і печальний лик «Ангела з кадилом і свічкою» з'явився тоді як цілком самостійний твір, пов'язаний з ескізами лише тематично.

Сюжетно акварель здається найближчою до лермонтовського «Ангела смерті», що передував хрестоматійній редакції поеми «Демон». Непрямим свідченням цього можна вважати світильник і кадило — атрибути, котрі в символіці модерну асоціюються з життям і смертю. На те, що «Ангел з кадилом і свічкою» пов'язаний з образом Демона, вказує дослідник творчості Врубеля Д. Коган: «З його ассирійськими рисами обличчя, темним похмурим ликом і величезною копицею волосся... цей „синій ангел“ з рівним успіхом міг стати Демоном». Як і в поета, обидві теми — «Ангел» і «Демон» — проходять через усю творчість геніального художника.

Написаний у «київський період» «Ангел з кадилом і свічкою» став однією з найзначніших робіт тих років і відправною точкою для створення в майбутньому вражаючих за своєю внутрішньою силою образів — архангелів, біблійних пророків, шестикрилого серафима.



М. О. ВРУБЕЛЬ

**Ангел з кадилом і свічкою.** 1887

Папір на картоні, акварель, графітний олівець, лак. 69×26 (видима частина)

### Голова Демона

Уперше до образу Демона Врубель звернувся ще в «київський період», але жодна з ранніх спроб на цю тему до нас не дійшла. Подальша робота продовжилася вже в Москві, де було створено серію живописних і графічних композицій, починаючи з «Демона сидячого» й закінчуючи «Демоном поверженим».

У 1891 році, до 50-річчя від дня загибелі М. Ю. Лермонтова, вийшло друком повне зібрання творів поета. До оформлення цього унікального видання було залучено і Михайла Врубеля. Його ілюстрації до «Демона» якнайкраще відображали саму суть, сам дух цього твору. Заголовною ілюстрацією стала акварель «Голова Демона». Саме цей варіант із зображенням центрального персонажа поеми на тлі гір ввійшов до видання. Не відступаючи від літературної першооснови, художник вирішує також тему, що хвилювала особисто його, — взаємин бунтівного й трагічного духа зі світом довкола нього.



М. О. ВРУБЕЛЬ

**Голова Демона.** 1890–1891

Ілюстрація до поеми М. Ю. Лермонтова «Демон»

Картон, чорна акварель, білило. 23×36





В. О. СЕРОВ  
**Портрет Єлизавети Олексіївни Красильщикової.** 1906  
 Полотно, олія. 125×71

**Валентин Олександрович Серов (1865–1911)** від самого початку творчої діяльності заявив про себе як художник-новатор і залишався таким до кінця своїх днів. Твори, що належать до ранніх і пізніх років його життя, немовби написано різними майстрами, що зумовлено переломним характером епохи, котрий і призвів до такої різючої метаморфози. Характерною рисою Серова, як і багатьох інших митців Срібного віку, був універсалізм. Він створював історичні полотна, працював у галузі театральньо-декораційного мистецтва, був талановитим анімалістом, чудовим ілюстратором і блискучим портретистом.

Внесок Серова в розвиток цього жанру величезний: художником створено безліч портретів — камерних, світських, парадних, у кожному з яких виявився його неабиякий талант. «Портрет Є. О. Красильщикової», написаний на замовлення 1906 року, вважається незавершеним варіантом твору, виконаного того ж таки року в техніці пастелі (нині зберігається в Краснодарському крайовому художньому музеї ім. Ф. Я. Коваленка).

Єлизавета Олексіївна Красильщикова була яскравою представницею класу російських підприємців, що набрав силу на початок ХХ століття. Разом з чоловіком вона володіла бавовняною мануфактурою в Костромській губернії, активно займалася благодійністю, як і всі члені цієї великої родини.

Підкреслюючи жіночність і привабливість портретованої, художник водночас відзначає її енергійну та дещо норавливу вдачу. Фігуру дано крупним планом. Особливої уваги приділено позі та жесту — видовжені пальці міцно й упевнено стискають чорну шаль. У портреті знайшли відображення пошуки нових форм, характерних для пізньої творчості Серова: умовне тло, ясно прочитуваний силует, трактування деяких об'ємів узагальненою плямою. Умисна незавершеність у зображенні одягу та аксесуарів допомагає передати невагомість напівпрозорої тканини плаття. Використовуючи відтінки перлово-сірого, рожевого, чорного, білого, Серов зумів створити вишукану колористичну гаму портрета.

## Костянтин Коровін

З ім'ям Костянтина Олексійовича Коровіна (1861–1939), блискучого майстра пленерного живопису, театральнього декоратора й талановитого мемуариста, пов'язане становлення імпресіонізму в російському мистецтві. Безпосередність сприйняття природи поєднується в його творчості з етюдністю, артистично вільною манерою письма й декоративною яскравістю.

### Троянди на терасі. Крим

Натюрморт був написаний на дачі художника в Гурзуфі. Зведений за проектом самого Коровіна, цей будинок на березі моря служив місцем відпочинку для нього та його друзів з театральнього й художнього середовища. У спогадах Костянтин Олексійович писав, що, прокидаючись уранці, бачив троянди і синє море. Цей мотив не раз варіювався в живописі майстра.



К. О. КОРОВІН  
Троянди на терасі. Крим. 1910-ті рр.  
Полотно, олія. 65,3×54

Натюрморт вирізняє деяка незавершеність, характерна для імпресіонізму. Композиція картини фрагментарна, зі зміщеним уліво центром. Краї столу зрізані рамкою, а предмети, здається, випадково потрапили до поля зору художника. Широкий упевненим мазком пише Коровін пелюстки троянд, глибокі тіни на скатерті, скелі вдалині. «Розмиті» контури прибережного каміння та предметів, що стоять на столі, створюють відчуття гарячого, нагрітого сонцем повітря.

#### Черемха

Жанровою ускладненістю позначене полотно «Черемха» — натюрморт і портрет у кімнаті з вікном, за яким згустилися сині сутінки. З 1910-х років К. Коровін починає розробляти нову для себе тему вечірніх інтер'єрів, де часто присутні жіночі постаті. Художник не відступає від натури, але й не прагне портретної схожості. Обличчя та фігура жінки подано дуже узагальнено. Знаходячись у гармонійній єдності з інтер'єром, вона уявляється носієм і хранителем тієї краси, до якої так бажав наблизитися у своєму живописі Коровін. Створюючи романтизований образ, він одночасно вирішує колористичну задачу. Знайдене художником ідеальне поєднання білих, зелених і золотистих відтінків дозволяє йому досягти «музикальності» й звучності кольорового акорду.



К. О. КОРОВІН  
Черемха. 1914  
Картон на полотні, олія. 64,3×85,5



К. О. КОРОВІН

**Вулиця в селі. Місячна ніч.** 1915

Ескіз декорації до постановки опери М. А. Римського-Корсакова «Ніч перед Різдвом»  
Папір, гуаш. 50,5×68,5

#### Вулиця в селі. Місячна ніч

Від початку ХХ століття Коровін усе більше уваги приділяє театру. Його роботи в галузі сценографії стали видатним явищем не тільки російського, а й світового мистецтва. Він створював новий тип барвистих, видовищних декорацій, емоційно пов'язаних з ідеєю та настроєм музичного спектаклю, і першим почав працювати з театральним освітленням, що змінювалося по ходу дії.

1915 року в Москві на сцені Великого театру в декораціях Костянтина Коровіна йшла опера М. А. Римського-Корсакова «Ніч перед Різдвом» за однойменною повістю М. В. Гоголя. У цьому творі композитор вдало поєднав фантастичні елементи з тонкою ліричністю та яскравим зображенням побуту українського села. Такою ж яскравістю позначений ескіз декорації Коровіна «Вулиця в селі. Місячна ніч». Його холодна колористична гама дуже точно передає відчуття морозної й таємничої ночі напередодні Різдва.

## «СВІТ МИСТЕЦТВА»

У другій половині 1890-х років відбувається консолідація свіжих художніх сил, які рішуче порвали зі старими, віджилими свій вік тенденціями в мистецтві. У Петербурзі таким центром ідейних шукань став журнал «Мир искусства», що надалі дав назву найбільшому виставковому об'єднанню початку ХХ століття. «Світ мистецтва» справив помітний вплив не тільки на станковий живопис і графіку, а й на книговидання, театральне та декоративно-прикладне мистецтво. Величезною заслугою учасників об'єднання була пильна увага до мистецького надбання попередніх століть — як європейського, так і російського. У своїх творах вони зуміли відтворити дух та атмосферу давно минулих часів.

Особливе місце в об'єднанні молодих художників і культурному житті рубежу століть займав живописець, графік, історик мистецтва та художній критик **Олександр Миколайович Бенуа (1870–1960)**. На довгі роки «притулком» його творчого «я» стала доба французького короля Людовика XIV, а улюбленими об'єктами зображення — сади й парки Версаля. Серія робіт, присвячених резиденції Короля-Сонця, писалася на основі натурних спостережень та численних етюдів. З натури



О. Н. БЕНУА

**Каштани навесні. Версаль.** 1906

Папір, акварель, білило. 48,5×66



виконано і акварель «Каштани навесні. Версаль», на якій зображено чудернацький фонтан «Піраміда» на тлі алеї квітучих каштанів. Пишне листя дерев, «що вилискує білизною свого масового цвітіння», подане художником єдиним об'ємом і контурно прочитується на фоні неба. Зелень крон втворює круглястим обрисам чаші фонтана, вносячи в пейзаж відчуття спокою та гармонії.

Граничним естетизмом пройнята творчість одного з найскладніших майстрів Срібного віку **Костянтина Андрійовича Сомова (1869–1939)**. Йому притаманний інтерес до епохи рококо, а улюбленими сюжетами є амурні сценки, прогулянки та рандеву.

Побачення героїв невеликої композиції «Прогулянка» відбувається на тлі живописного парку. Дама й кавалер наділені художником ідеальною красою, так само як і природа, що оточує їх. Пастельні кольори створюють атмосферу ідилічного спокою і насолоди життям. Стилістика й сюжет гуаші близькі до французьких галантних сцен, але в Сомова є відмінність: у його вишуканій картині минулого краса й безтурботність сусідять із тверезою іронією, властивою художникам його кола.



К. А. СОМОВ  
**Прогулянка.** 1916  
 Картон, гуаш. 26,5×36,5





Є. Є. ЛАНСЕРЕ  
**Виїзд імператриці Єлизавети Петрівни.** 1916  
 Картон, темпера. 34,5×25

**Євген Євгенович Лансере (1875–1946)** здобув визнання як художник-ілюстратор, театральний декоратор та автор історичних полотен. Важливим етапом стала для нього спільна робота з майстрами «Світу мистецтва» над оформленням книги О. Бенуа «Царське Село часів імператриці Єлизавети Петрівни». Життя й побут російської імператриці в її заміській резиденції залишалися предметом захоплення художника й у подальші роки.

У невеликій картині, що експонується в Київській картинній галереї, Лансере вдається до своєї історичної реконструкції однієї з улюблених зимових забав — катання на санях. Яскравими кольоровими силуетами виглядають на тлі

оголених дерев фігури імператриці та хлопчика-арапченяти в червоному каптані, котрий вносить у мініатюру нотку екзотики. Сповнена доброго гумору сценка доносить до глядача чарівність минулої доби.

Ім'я **Ганни Петрівни Остроумової-Лебедєвої (1871–1955)** асоціюється з графічними та акварельними пейзажами обоюдно представниками «Світу мистецтва» Петербурга. Не меншу цікавість викликають твори, написані художницею за враженнями закордонних поїздок — до Італії, Франції, Іспанії, Голландії — на основі побіжних натурних замальовок.

На акварелі «Амстердам» зображено плавучий квітковий ринок — одну з примітних пам'яток голландської столиці. Остроумову завжди приваблювали місця, пов'язані з водою: набережні, канали, мости; їй подобалося малювати віддзеркалені у воді небо, дерева, будівлі. Перспектива каналу Сингел спрямовує погляд углиб аркуша до Монетної вежі — вертикальної домінанти композиції. Працюючи чистою аквареллю, без білила, художниця використовує колір білого паперового аркуша, майстерно вводячи його до своєї вишуканої лаконічної палітри. Олександр Бенуа говорив про акварелі Остроумової, що вони «блищать чарівними переливами та співзвуччями барв, надзвичайно гостро підмічених у натурі».



Г. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЄВА  
**Амстердам.** 1913  
 Папір, акварель. 34×48,8



М. В. ДОБУЖИНСЬКИЙ  
**Сфінкси в Качанівці.** 1916  
 Папір на картоні, акварель, білило. 22,5×30,5

Майстер міського пейзажу, що прославився краєвидами Санкт-Петербурга, **Мстислав Валеріанович Добужинський (1875–1957)** багато уваги приділяв провінційним містам і маєткам. Акварель «Сфінкси в Качанівці» було виконано в знаменитому українському помісті, що колись належало родині Тарновських. Саме за Тарновських глухий куточок у Чернігівській губернії перетворився на живий осередок культурно-художнього життя. Тут бували В. Жуковський, М. Глинка, М. Гоголь, Т. Шевченко.

У 1897 році Качанівку було продано відомому промисловцю, колекціонерові та меценату П. Харитоненку. На початку ХХ століття в маєтку постійно мешкала його дочка Олена Олів, яка підтримувала тісні зв'язки з художниками «Світу мистецтва».

Композиція акварелі, що включає безлюдний парк і садибні будівлі, має фрагментарний характер. До поля зору потрапляють вхід у флігель, який «охороняють» сфінкси, і прастарі дерева на другому плані. Коли створювалася ця робота, ішла Перша світова війна. Сфінкси та паркова скульптура, німі свідки насиченої подіями історії Качанівки, начебто завмерли в чеканні руйнівних змін.

## Борис Кустодієв

Провідною темою творчості Бориса Михайловича Кустодієва (1878–1927) стали російська провінція і міщансько-купецький побут. Одну з перших у цьому ряду картин було виконано на замовлення колекціонера Федора Нотгафта. Писав її художник удалині від батьківщини, перебуваючи на лікуванні у швейцарському Лейзені.

### Купчихи

Композиція нагадує театральну декорацію, задником котрої служать площа та вуличка з характерними прикметами провінційного міста: церква з дзвіницею, одноповерхові будиночки, оточені огорожами, обивателі, що прогулюються бруківкою. Яскраві шалі та атласні плаття молодих огрядних купчих перегукуються з рекламою торгових крамниць, доповнюючи розкішний натюрморт з виставлених на продаж і намальованих на вивісках фруктів. Поряд з легкою іронією, у творі помітне милування художника «натурою, яка щезає». Добре знайома йому за астраханським дитинством купецька Росія зникала, адже на той час, коли писалася картина, торговці та крамарі вже перетворилися на клас промисловців і підприємців.



Б. М. КУСТОДИЄВ  
**Купчихи.** 1912  
 Картон, темпера. 81,5×108



**Дівчинка з яблуками. Портрет Ірини Кустодієвої, дочки художника**

Слава блискучого портретиста рано прийшла до Кустодієва. Однією з найулюбленіших і постійних його моделей була дочка Ірина, яка надалі стала актрисою. Позувала вона і для «Дівчинки з яблуками», про що багато років потому написала у спогадах про батька: «1920 року він писав мій портрет — у профіль, у яскраво-синьому платті, з яблуками на блюді. Сміявся: „Є портрет Лавінії, дочки Тиціана, з яблуками, а тепер — Пуця Борисівна, дочка Кустодієва, з яблуками!“». Згадати знаменитого венеційського художника змушує і домінуючий на полотні теплий золотистий колір, посилений холоднуватим відтінком синього плаття. Профільне зображення дозволило Кустодієву підкреслити найхарактерніші риси зовнішності дочки та її яскраву індивідуальність.



Б. М. КУСТОДІЄВ  
Дівчинка з яблуками. Портрет Ірини Кустодієвої, дочки художника. 1920  
Полотно, олія. 52,9×44,9



О. Я. ГОЛОВІН  
Портрет Г. А. Беркман.  
Близько 1917 року  
Картон, темпера.  
93×73 (овал)

**Олександр Якович Головін (1863–1930)** був відомий як чудовий театральний художник, майстер натюрморту, пейзажу та книжкової графіки. Не менш значними виявились його досягнення у портретному живописі. З 1900-х років Головін багато працював над замовними портретами. До кола його моделей входили артисти, художники, видавці, світські дами. «Портрет Г. А. Беркман» (за деякими даними, актриси одного з петербурзьких театрів) згодом був виконаний напередодні революції 1917 року. За свідченням удови художника, його замовив та оплатив «покровитель» дами, але забрати не встиг, імовірно, через раптовий від'їзд із Росії.

У творі Головіна підкреслена суворість і лаконізм пластичного вирішення сполучені з рисами парадного жіночого портрета XVIII — першої половини XIX століття. Витончену постать молодої дами вписано в овал. Кольорову гаму побудовано на поєднанні світло-сірого тла та чорного плаття, відтіненіх золотистим кольором волосся. Об'ємне моделювання обличчя і площинне вирішення фігури надають образіві нальоту театралізації, притаманного мистецтву початку ХХ століття і невластивого класичним зразкам.

## Микола Реріх

Однією з найзначніших постатей оновленого «Світу мистецтва», який знову почав функціонувати 1910 року після шестирічної перерви, був Микола Костянтинович Реріх (1874–1947). У цей період художник захоплювався давньоруським мистецтвом і скандинавською історією.

### Корони

Сюжет полотна «Корони» — клятва вірності трьох королів — відсилає глядача до історичної події: Кальмарської унії, що діяла понад 125 років (1397–1523). Об'єднання трьох скандинавських держав (Данії, Норвегії та Швеції) під владою єдиного монарха створило своєрідну політичну противагу моці Німеччини в Балтійському регіоні. Написана в рік початку Першої світової війни, картина набула символічного звучання. Звертання до історичного сюжету, декоративність, контурне прочитання фігур на тлі неба — характерні ознаки загальноєвропейського стилю початку ХХ століття.



М. К. РЕРІХ  
**Корони.** 1914  
Полотно, олія. 74×118



М. К. РЕРІХ  
**Микола.** 1916  
Полотно, темпера. 71,5×88,5

### Микола

Значне місце у творчості Реріха займає тема святих і подвижників. Не раз звертався він до образу Миколая Чудотворця, свого небесного покровителя. Одна з найвідоміших у цьому ряду — картина «Микола», написана 1916 року.

Невеликий храм, розташований у центрі композиції, і біле місто на пагорбі несуть основне змістове навантаження. У переказах про чудеса святиителя є згадки про церкву Миколи, біля котрої він нерідко являвся, і про місто за ним. У формах споруд, зображених Реріхом, угадуються риси псковсько-новгородського зодчества. Монументальна та сплюснена постать Чудотворця, використання локальних кольорів нагадують про іконописну традицію. Не прагнучи до стилізації давньоруського живопису, художник дуже тонко передає його суть і дух. Концепція цього твору також пов'язана з Першою світовою війною і висловлює миротворчі устремління Реріха.

## Зінаїда Серебрякова

Надзвичайно талановитим і різноплановим художником була Зінаїда Євгенівна Серебрякова (1884–1967). Особливе місце в її мистецькій спадщині займають твори на теми селянського життя. Працюючи над жанровими композиціями, вона робила численні ескізи, замальовки та етюди в селах поблизу Нескучного — родового маєтку родини Лансере-Серебрякових.



З. Є. СЕРЕБРЯКОВА  
Селянська дівчина в синьому сарафані й у личаках. 1910-ті рр.  
Папір, гуаш. 60×38,5

### Селянська дівчина в синьому сарафані й у личаках

Художниці подобався живописний вигляд селян, своєрідні, відмінні від міських, риси їхніх облич. Непідробну мистецьку зацікавленість викликали у неї онучі та личаки, білі селянські сорочки, що своїм кроєм нагадували Серебряковій давньогрецький одяг.

Закоханість у природу відчувається у великому етюді «Селянська дівчина в синьому сарафані й у личаках», котрий можна вважати цілком закінченим портретом. Статичність пози, відсутність деталей, що відволікають увагу від фігури, надають образів монументальності. Кольорове рішення, побудоване на поєднанні синього, червоного, жовтого й білого, привносить в етюд життєрадісне звучання.

### Фруктовий сад

Упродовж багатьох років місцем притягання для Серебрякової були Нескучне, його околиці та фруктовий сад, що оточував садибний будинок. Кілька разів молода художниця, яка вже досконало опанувала техніку акварелі, пише його з природи 1908 року. Створені в різні пори року, ці пейзажі склалися в серію, набуваючи символічного звучання.



З. Є. СЕРЕБРЯКОВА  
Фруктовий сад. 1908  
Папір, акварель, гуаш. 52×70

На акварелі «Фруктовий сад» дерева показані в період весняного цвітіння. Різноманітні відтінки зеленого та лілового, взяті в залежності від освітленості об'єктів зображення, свідчать про колористичні шукання Серебрякової. У сприйнятті мотиву, у підвищеній увазі до передання світлоповітряного середовища відчувається безсумнівний вплив імпресіоністів. Захопившись садами Франції та Італії, Серебрякова завжди поверталася до свого земного раю — допоки його не було втрачено у вихорі революційних подій та війни.

#### Автопортрет

Зінаїда Серебрякова була блискучим майстром автопортрета, вона малювала себе впродовж усього життя. Різноманітні за емоційною тональністю та композиційним рішенням, її автопортрети стали відображенням долі та настрою художниці, її потягу до краси та гармонії. Особливе місце серед них займає автопортрет у сірій блузі, створений в один з найскладніших моментів життя. Залишившись після раптової смерті чоловіка одна з чотирма дітьми, 40-річна Серебрякова вирішує покинути батьківщину та їхати на заробітки до Франції. Художниця зобразила себе з атрибутами мистецтва — на тлі полиць із фарбами та з пензлем у руці. Трохи сумний її погляд, але попри життєві обставини вона продовжує займатися улюбленою справою.



З. С. СЕРЕБРЯКОВА  
Автопортрет. 1923–1924  
Полотно, олія. 80×57





Б. Д. ГРИГОР'ЄВ  
**Під парасолькою (Сусідка)**. 1910-ті рр.  
 Картон, чорний та кольорові олівці, гуаш. 42×48

Активним експонентом об'єднання «Світ мистецтва» був самобутній живописець і віртуозний рисувальник **Борис Дмитрович Григор'єв (1886–1939)**. Його графічна майстерність набула особливої відточеності та гострої індивідуальності після поїздки до Парижа навесні й улітку 1913 року.

Результатом подорожі стали кілька тисяч малюнків. У цьому великому циклі талановито й своєрідно передано повсякденне життя великого міста. Особливу увагу Григор'єв приділив жіночим типажам, зображаючи циркових артисток, кафешантанних співачок, завсідниць паризьких кафе, консьержок, повій. Темі продажного кохання присвячено роботу «Під парасолькою», позначену загостреністю характеристик персонажів. Перебіжну вуличну сценку втілено з помітною іронією. Жива й динамічна композиція зберігає враження натурного етюда, хоча є цілком завершеною.

## «Союз російських художників»

Найбільшим виставковим об'єднанням початку ХХ століття став «Союз російських художників», ядро котрого склали здебільшого московські живописці. У роботах «союзників» поєднувалися безпосередність і свіжість сприйняття природи з поетизацією образів селянської Росії, рідної природи, російської провінції.

**Абрам Юхимович Архипов (1862–1930)** — один із засновників «Союзу російських художників» — присвятив свою творчість сільській темі. У 1910-х роках у Нижегородській та Рязанській губерніях він пише численні портрети селянок — рум'яних, смішливих, у вражаючому буянні барв убранні. Недарма його картини того періоду називали «величезним багаттям полум'яно-червоних кольорів». До таких узагальнених типізованих портретів належить і «Молода селянка у жовтій хустці». У полотні зберігається характерне для Архипова зображення селян як сильних, здорових, упевнених у собі та життєрадісних людей. Створений ним образ вирізняє внутрішня значущість і певна монументальність, а святкова, мажорна кольорова гама наділяє його життєствердною силою.



А. Ю. АРХИПОВ  
**Молода селянка у жовтій хустці**. 1916  
 Полотно, олія. 110,5×87





К. Ф. ЮОН  
Місто Воскресенськ. 1908  
Полотно, олія. 71×89,5

«Союзники» були причаровані російською провінцією. Їхніми улюбленими мотивами стали маєтки, сільські подвір'я, куточки неяскової сільської природи, архітектура старовинних міст. Провінція **Костянтина Федоровича Юона (1875–1958)** була особливою — святковою, гомінкою, «дзвінкою», що виблискує золотими маківками. Та в пейзажі «Місто Воскресенськ» вона постає зовсім іншою — тихою, без людського гомону й церковного дзвону. Тим часом це знакове місце для російського Православ'я. У XVII столітті на березі ріки Істри патріархом Никоном було закладено Воскресенський Новоєрусалимський монастир, головний собор котрого в загальних рисах повторював Храм Гроба Господнього на Святій землі.

Поступово слобода при монастирі перетворилася на місто з надзвичайно красивими околицями. Але всю цю патріархальну красу ніби навмисно прибрано художником з пейзажу. Воскресенськ здається заштатним провінційним містечком, яке цілком могло б слугувати декорацією однієї з чеховських п'єс. І така асоціація не випадкова: з Воскресенськом пов'язані сім років життя знаменитого письменника та драматурга, що працював земським лікарем у місцевій лікарні, а саме місто та його мешканці послужили прототипами персонажів багатьох творів А. П. Чехова.

**Станіслав Юліанович Жуковський (1873–1944)** виріс у родовому маєтку батька в Західній Білорусії й назавжди зберіг ностальгічне почуття закоханості в маєткове життя. На початку ХХ століття художником було створено кілька картин із видами садиби Бережок, що знаходилася у Вишневолоцькому повіті Тверської губернії й належала його другові, відомому офтальмологу Л. Г. Беллярмінову.

На невеликому полотні «Вечоріє. Панська садиба» (1906) увічнено двоповерховий Білий дім, як його називав Жуковський, із широким балконом, що виходив у парк. На тлі передзахідного неба виділяються верхівки лип, які відкидають тіні на стіни старої будівлі. Художник використовує прийом контрастного зіставлення планів. На передньому, із зображенням зелених кущів, сірих стовбурів дерев і коричневої садової доріжки, освітлення помірне; на задньому, із зображенням панського будинку в чудернацьких жовто-лілових плямах — яскраве. У пошуках найвиразніших живописних прийомів Жуковський переходить до корпусної манери письма, поєднує удари пензлем із темпераментними мазками, виконаними мастихіном, надаючи тим самим творові декоративного звучання. Різкість світлотіньових і кольорових контрастів не порушує єдності художнього образу завдяки композиційній цілісності полотна.



С. Ю. ЖУКОВСЬКИЙ  
Вечоріє. Панська садиба  
Етюд до картини 1906 року «Садиба»,  
що зберігається нині в Дніпропетровському художньому музеї  
Картон, масло. 27,8×40



А. О. РИЛОВ  
**Чайки.** 1910  
 Полотно, темпера. 71×89

**Аркадія Олександровича Рилова (1870–1939)**, учня та послідовника А. І. Куїнджі, вважають найобдарованішим пейзажистом об'єднання «Союз російських художників». Переважно він писав пейзажі-картини, створюючи в них узагальнений романтичний образ рідної землі. Однак був Рилов і тонким художником-аніمالістом. Тваринний світ уявлявся митцеві невід'ємною частиною природного ландшафту, і при цьому він умів показати його надзвичайно поетично.

Картину «Чайки» було написано Риловим, імовірно, у Кекенеїзі, де він часто бував ще з часів спільних поїздок із майстернею Куїнджі. Зображення біло-сірих птахів, що примостилися на вигрітому сонцем камені, укрупнено та наближено до глядача. Пильний погляд художника фіксує їх гарні фіолетові тіні, рельєф і фактуру валунів, що виступають з води. Колорит «Чайок» побудовано на контрасті «палаючого» рудого кольору каміння і «прохолодного» синьо-зеленого кольору води. Створений у картині своєрідний і напрочуд органічний світ незмінно викликає в глядача почуття захоплення та гармонії.

Чільне місце в об'єднанні займав **Igor Еммануїлович Грабар (1871–1960)** — художник, історик і теоретик мистецтва, реставратор. Його живописна система, специфічний роздільний мазок стають знаком своєрідного аналітично-експериментального погляду на довколишній світ. Полотно «Іній» вражає тонко нюансованими відтінками блакитного, перлового, рожевого кольорів. Майже весь простір картини віддано зображенню дерев, однак це не надає їм матеріальності, об'ємності. Завдяки роздільному мазку вони зберігають невагомість і легкість, характерні для імпресіонізму. Стовбури беріз «виліплено» з жовтих, рожевих, білих і синіх кольорових плям, а небо дивує напрочуд багатотою градацією блакитних відтінків. Подібно до художників-імпресіоністів, Грабар не раз повторював і варіював цей мотив.



І. Е. ГРАБАР  
**Іній.** 1907–1908  
 Полотно, олія. 102,5×102,5

## Віктор Борисов-Мусатов і майстри «Голубої троянди»

Значним і неповторним явищем у художній культурі межі XIX–XX століть стала творчість **Віктора Ельпідифоровича Борисова-Мусатова (1870–1905)**. Слідом за Врубелем у російське мистецтво ввійшов ще один чудовий майстер живописно-го символізму, чії роботи проникнуті тихою скорботою, сумними роздумами.

Наприкінці 1890-х років він, як і багато хто з художників того часу, не оминув імпресіоністичних шукань. Та вже у перші роки XX століття в живописі та графіці Борисова-Мусатова з'являються нові мотиви, навіяні відвідуванням спорожнілих дворянських гнізд в околицях його рідного Саратова.

Одну за одну художник пише картини «Гармонія», «Гобелен» та інші, серед яких «Осінній мотив (Дама в ліловому)». Героїня полотна — молода жінка, яка стоїть на веранді панської садиби й наче прислуховується до відгомону минулого. Образ задумливої дівчини стає впізнаваним і характерним для творів Борисова-Мусатова. Працюючи темперними фарбами, оголюючи зернисту текстуру полотна, він надає картині вигляду старовинного тканого гобелена. Художник не прагне до відтворення певної історичної доби: за його власними словами, це «просто красива епоха», котру він протиставляє такому далекому від довершеності сучасному життю.



В. Е. БОРИСОВ-МУСАТОВ  
Осінній мотив  
(Дама в ліловому). 1901  
Полотно, темпера. 142,5×102



Твори В. Е. Борисова-Мусатова надихнули на новаторські пошуки майстрів, які об'єдналися у творчу співдружність «Голуба троянда». Найталановитішим з послідовників художника був **Павло Варфоломійович Кузнецов (1878–1968)**.

У 1907 році, після гучного успіху першої виставки «голуботрояндівців», трьох її учасників — П. С. Уткіна, О. Т. Матвеева та П. В. Кузнецова — було запрошено для декоративного оформлення інтер'єрів і фасадів садибних будівель у кримському маєтку Новий Кучук-Кой, що належав дійсному статському раднику Я. Є. Жуковському, далекому родичу та прихильникові таланту М. О. Врубеля.

Працюючи в маєтку, Павло Кузнецов одночасно пише серію романтичних пейзажів («Весна в Криму», «Квітучий сад у Бахчисараї»), куди входить і живописне полотно «Яблуні в цвіту». Ця картина стала не тільки живим відгуком художника на природу Криму, а й спогадом про сади на околиці Саратова, де він проводив кожне літо зі своїм дідом-садоводом. Позбавляючи композицію від усього другорядного, Кузнецов створює символічний образ швидкоплинного, але прекрасного явища — весняного цвітіння яблуневих садів, яке було для нього проявом «незмінної та вічної краси природи, святом, що дає людству життєвий імпульс».



П. В. КУЗНЕЦОВ  
**Яблуні в цвіту.** 1907  
Полотно, олія. 66×72,5



М. С. САР'ЯН  
**Продавець зелені.** 1912  
Полотно, темпера. 71×88,5

Яскравим та активним учасником «Голубої троянди» був **Мартірос Сергійович Сар'ян (1880–1972)**. На відміну від багатьох сучасників, що захоплювались орієнталізмом, він не концентрує увагу на місцевій екзотиці, а пропонує свій погляд на Схід. Під час поїздок до Туреччини, Ірану, Єгипту художник помічає в життєвому устрої цих країн те, що залишилося непорушним, незмінним упродовж століть. Адже для нього Схід — це передусім місце народження людської цивілізації.

У полотні «Продавець зелені» і недвижні воли, і неквапливі рухи торговця, який розкладає товар, створюють враження, що час коли й не зупинився, то уповільнив свій плін. Палітра Сар'яна, котра включає відтінки коричневого, жовтого, червоного, зеленого кольорів, вирізняється підвищеною декоративністю. Він наче відкрив кольорову формулу Сходу: звучний, виразний контраст залитих сонцем вулиць і глибоких синіх тіней.



М. М. САПУНОВ  
**Нічне свято.** Початок 1910-х рр.  
Полотно, темпера. 64×105,8

Типово сценографічне мислення зумовило особливий характер творчості **Миколи Миколайовича Сапунова (1880–1912)**. Його театральні та станкові роботи народжувалися паралельно, перегукуючись стилістично. Як і багатьом іншим майстрам Срібного віку, Сапунову була притаманна «жадоба свята». З 1907 року він починає захоплюватися темою «нічних свят» і створює ряд музично-живописних варіацій на цей сюжет. Карнавальна сцена майже губиться на полотні серед дерев і чагарників з ясно-червоними, багряними, оранжевими кронами. Вони здаються якимсь казковим садом, огорнутим жовто-золотистим небом.

Дослідники відзначають певну схожість варіантів «Нічних свят» із серією нічних видів Парижа Костянтина Коровіна. Можливо, вони й справді були натхнені творчістю улюбленого вчителя Сапунова. Художник використовує тут коровінську техніку роботи швидким мазком, щоб передати настрій багатолюдного свята.



## «Бубновий валет»

Мистецтво майстрів, які входили до об'єднання «Бубновий валет», було своєрідним сплавом провідних тенденцій сучасного європейського живопису з традиціями національної художньої культури. Багато хто з «бубнововалетців» пройшов через навчання в Парижі, і без винятку всі обожнювали Поля Сезанна. Ще одним джерелом натхнення стали для них народна творчість і міський образотворчий фольклор — лубок, іграшка, вивіска, мальований піднос. Ці особливості наочно демонструють роботи **Петра Петровича Кончаловського (1876–1956)**.

Як і в інших учасників об'єднання, його улюбленими жанрами були пейзаж, натюрморт і портрет. Характерним зразком пейзажного живопису майстра може



П. П. КОНЧАЛОВСЬКИЙ  
Кассіс. Сосни. 1913  
Полотно, олія. 91×73

служити полотню «Кассіс. Сосни», позначене підкресленою жорсткістю живописної структури в дусі Сезанна.

1913 року Кончаловський здійснює подорож на південь Франції, до міста Кассіс поблизу Марселя, де створює близько десяти робіт із зображеннями порту, морського берега, прибережних скель і дерев. Кольорова гама картини з градаціями зеленого, блакитного, вохристого та білого (крізь живописний шар де-не-де проглядає біла ґрунтовка полотна) співзвучна «сезаннівській». За допомогою контрастів і співвідношень тонів Кончаловський «будує» об'єми, домагаючись відчуття їх щільності та матеріальності.

Усі майстри-«бубнововалетці» залюбки працювали в жанрі натюрморту, але особливої емоційної та живописної виразності він набуває у творчості **Іллі Івановича Машкова (1881–1944)**.

У «Натюрморти з квітами та фруктами (на чорному тлі)» з найбільшою силою виявилась оригінальна живописно-пластична система художника, яка вирізнялася енергійним ліпленням форми, активним використанням кольору, підвищеним інтересом до фактури предметів, тяжінням до ясних урівноважених побудов. Розкладені по тарілках і вазах плоди утворюють статичну декоративну композицію. Їх ніби виставлено для загального огляду та милування. Насичений колір яблук, слив і персиків, їхня акцентована ваговитість і «зазивна» краса демонструють щире захоплення художника різноманітністю форм матеріального світу.



І. І. МАШКОВ  
Натюрморт з квітами та фруктами (на чорному тлі). 1916  
Полотно, олія. 90×120



Чудовим майстром натюрморту був **Роберт Рафаїлович Фальк (1886–1958)**, представлений в експозиції роботою «Хліб і глечик». Сповнена внутрішньої динаміки композиція справляє враження нестійкої: такий ефект створюють зморшки «сповзаючої» зі столу скатерті як знак стрімкості самої доби кардинальних зсувів і змін. У картині виявилась дивовижна здатність художника наділяти навіть «мертву натуру» психологічним навантаженням, передаючи через «життя речей» тонкі відтінки почуттів і настроїв. Цьому сприяє також кольорова гама полотна, побудована на контрасті теплих коричнюватих (хліб, взуття) і холодних кольорів (синій глечик, біло-сірі скатерть і стіна).

У живописі «бубнововалетців» натюрмортові було повернуто значення високого мистецтва. Через цей жанр художники об'єднання прагнули утвердити повнокровне відчуття світу, власне розуміння часу та краси.



Р. Р. ФАЛЬК  
Натюрморт. Хліб і глечик. 1914  
Полотно, олія. 91×94

Розмаїттям напрямків і творчих індивідуальностей була позначена також скульптура. На початку ХХ століття Російська пластика переживала підйом. Центром нових цікавих пошуків стає в цей час не Академія мистецтв, а Московське училище живопису, скульптури та зодчества. Подібно до того, як це відбувалося в живописі, оновлення пластичної мови скульптури багато в чому було пов'язано з імпресіоністичною течією. Скульптурний імпресіонізм, що тяжів до мистецького узагальнення, сприяв звільненню пластики від впливу сухого, описового академічного натуралізму.

Блискучим представником імпресіоністичного напрямку в скульптурі був **Павло (Паоло) Трубецької (1866–1938)**. Як майстер він сформувався в Італії, жив і працював у різних країнах, та найяскравіше десятиріччя життя Трубецького пов'язане з Московським училищем живопису, скульптури та зодчества, де він викладав у 1898–1906 роках. Саме в цей час було створено одну з найвідоміших його

П. П. ТРУБЕЦЬКОЇ  
Портрет М. К. Тенішевої. 1899  
Бронза. 47×45×42  
(Примірники: у бронзі — ДРМ,  
у гіпсі — Нижегородський  
художній музей)





робіт — портрет княгині Марії Клавдіївни Тенішевої (1858–1928), художниці, педагога, колекціонера, мецената, засновниці історико-етнографічного музею в Смоленську. У творі повною мірою виявилися особливості імпресіоністичного методу в скульптурі: динамічна, насичена грою світла й тіні «текуча» форма, удавана незавершеність, котра дозволяє передати відчуття живої природи. Фігуру Тенішевої вільно розгорнуто в просторі. У процесі обходу, необхідного для сприйняття будь-якої скульптурної роботи, послідовно розкриваються різні грані характеру моделі — неординарність, імпульсивність, артистична недбалість.

У творах Ганни Семенівни Голубкіної (1864–1927), котра довгий час жила й навчалася в Італії та Франції (у Огюста Родена), також відчувається вплив імпресіонізму, і водночас помітні риси символізму. Їй було притаманне тонке відчуття матеріалу — мармуру, дерева, глини, їхніх виражальних і декоративних можливостей. Багатоплановість і багатозначність образів, характерні для творчості Голубкіної, знайшли втілення у представлених в експозиції роботах. Зокрема, два різні характери і стани душі стали предметом дослідження у її композиції «Дві». Особлива емоційність досягається тут за рахунок різкого світлотіньового моделювання.



Г. С. ГОЛУБКІНА  
Дві. 1910  
Мармур. 32×42×32





Похмуро-тривожного настрою сповнена скульптура «Сидяча людина». Автор майстерно передає найтонші нюанси пластики оголеного тіла, завдяки чому постать нерухомого й нібито бездіяльного чоловіка наповнюється відчуттям прихованої енергії та внутрішнього опору.

Творчість Г. Голубкіної не завжди була зрозумілою сучасникам, але вона мала своє коло цінителів. Роботи скульптора входили до зібрань багатьох відомих колекціонерів, у числі яких була Єлизавета Михайлівна Терещенко.

Г. С. ГОЛУБКІНА  
**Сидяча людина.** 1912  
 Бронза. 171,5×60×96  
 (відливок 1936 року).  
 (У гіпсі — Музей-майстерня  
 Г. С. Голубкіної; ДРМ)

Радикальне оновлення пластичної мови скульптури починає відбуватися з 1910-х років. Особливою стилістичною та жанровою різноманітністю вирізнялася творчість **Сергія Тимофійовича Коньонкова (1874–1971)**. Революційні події та страйки знайшли відображення у виконаних ним по пам'яті портретах робітників. Підкресленою лапідарністю й узагальненістю форми позначена невелика скульптура «Михрюша». Зібраність і цілеспрямованість, що ними сповнене обличчя робітника, відсутність деталізації, монолітність образу створюють враження непохитної волі. Спадок Коньонкова, як і багатьох інших майстрів першого десятиріччя ХХ століття, позначений яскравим відчуттям часу.

Митці рубежу століть значно збагатили стилістичні прийоми та способи образної побудови в скульптурі. Багато хто з них успішно продовжив творчу та педагогічну діяльність у радянський період, заклали основи розвитку вітчизняної пластики середини та другої половини ХХ століття.



С. Т. КОНЬОНКОВ  
**Михрюша.** 1917  
 Бетон тонований. 36×28,5×31,5



## ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

Відділ декоративно-прикладного мистецтва є значним і різноманітним доповненням музейних колекцій живопису, графіки та скульптури. Разом з усім зібранням він дозволяє відтворити об'ємну картину розвитку мистецтва XVIII–XX століть і простежити художні тенденції певних епох. Представлені в експозиції кераміка, скло, бронза, меблі, тканини, лакова мініатюра та вироби з кістки доносять до нас різноманітні культурні традиції, захоплюють майстерністю виконання, а ще — дивовижною здатністю розповідати про час і людей, їхні смаки, побут і багато чого іншого, що робить ці речі частиною «живої історії» — цікавої та бентежної.

Колекція почала формуватися в 1922 році на основі надходжень з приватних зібрань і Музейного фонду. Перші зразки російського та західноєвропейського фарфору, фаянсу і скла були передані з розформованого 3-го Державного музею, створеного у 1919 році на базі «київської частини» націоналізованої колекції Оскара-Германа Гансена (1881–1964). Згодом зібрання поповнювалося за рахунок надходжень з приватних київських колекцій — Б. та В. Ханенків, М. Бистрицького, С. Глеваського, М. Золотницького, Г.-Я. Розенберга, О. та В. Бродських, Д. Сигалова. Переважно то були твори російських майстрів і підприємств, на колекціонування яких музей був налаштований упродовж 90 років. Більшість виробів вирізняється високим художнім рівнем і наочно демонструє, що російське декоративно-прикладне мистецтво розвивалося у загальноєвропейському руслі, зберігаючи при цьому національну своєрідність.

Найбільшою кількістю експонатів представлена кераміка. Ця частина музейної колекції включає близько 1 500 виробів, різних за матеріалом (фарфор, фаянс, майоліка, opak), призначенням, часом і місцем виготовлення. Вона охоплює майже 200-річний період історії та знайомить із розвитком керамічного, зокрема фарфорового, виробництва з середини XVIII століття до 1940-х років.

## Фарфор

На долю фарфору випало стільки слави, скільки не довелося пережити жодному іншому керамічному матеріалові. Свого часу його ціна прирівнювалася європейцями до ціни золота, а бажання володіти фарфоровими виробами було таке велике, що курфюрст Саксонії Август Сильний виміняв вази з «білого золота» на роту солдатів.

Білосніжний, тонкий, дзвінкий, легкий, трохи прозорий блискучий фарфор має сплавлений черепок, і саме це відрізняє його від фаянсу та майоліки, в яких черепок шпаристий. До Європи фарфорові предмети було вперше завезено з Китаю у XIII столітті, і вони відразу викликали небувале зацікавлення; з XVI століття фарфоровий посуд стали використовувати як парадний. Довгі спроби європейців розгадати «китайський секрет» увінчалися успіхом лише на початку XVIII століття завдяки Е. В. фон Чирнгаузу та І. Ф. Беттгеру, а вже у 1710 році було відкрито знамениту Майсенську фарфорову мануфактуру.

У Російській імперії перше підприємство з виробництва «білого золота» — Невська порцелінова мануфактура (з 1765 року — Імператорський фарфоровий завод, з 1918-го — Державний фарфоровий завод, з 1925-го — Ленінградський фарфоровий завод ім. М. В. Ломоносова, з 2005-го — знов Імператорський фарфоровий завод) з'явилося 1744 року як примха та забавка імператриці Єлизавети Петрівни й водночас як історична необхідність. Честь відкриття «російського фарфору» — третього в Європі — належить талановитому вченому Дмитру Івановичу Виноградову (1720–1758), який за своє коротке життя зумів організувати складне виробництво високохудожніх виробів і написати першу наукову монографію, присвячену рецептурі та виготовленню фарфорового «тіста».

У музейній експозиції фарфору XVIII століття представлений творами Імператорського фарфорового заводу (ІФЗ) та приватного заводу Гарднера (с. Вербилки Дмитровського повіту Московської губ.): окремими предметами із знаменитих палацових сервізів — «Власного», «Кабінетського» (ІФЗ), «Володимирського» (Гарднер), зразками посуду та дрібної пластики.

У XIX столітті виробництво фарфору досягає свого розквіту. У різних губерніях виникає ряд великих, середніх і дрібних виробництв. Широку відомість здобули, зокрема, заводи О. Г. Попова (с. Горбуново Дмитровського повіту Московської губ.), А. Т. Сафронова (с. Коротке Богородського повіту Московської губ.), братів Батеніних і Корнилових (обидва — Санкт-Петербург), А. М. Миклашевського (с. Волокитіно Глухівського повіту Чернігівської губ.), братів Терехових та А. Л. Кисельова (с. Речиця Бронницького повіту Московської губ.), братів Нових, із середини 1850-х — Я. Г. Храпунова-Нового (с. Кузяєво Богородського повіту Московської губ.), братів Гуліних (с. Фрязіно Богородського повіту Московської губ.). На випуску тонкого фаянсу спеціалізувалися заводи А. Я. Ауєрбаха (с. Кузнецово Корчевського повіту Тверської губ.; 1809–1870) та С. Я. Поскочина (с. Мор'є Шліссельбурзького повіту Санкт-Петербурзької губ.; 1817–1842). Наприкінці століття більшість приватних підприємств, які збереглися на той час, об'єднуються у «Товариство продукування фарфорових і фаянсових виробів М. С. Кузнецова».

1920–1930-ті роки представлені невеликим зібранням агітаційного та декоративного художнього фарфору, що складається з еталонних предметів, які ввійшли в історію мистецтва. До першої групи прийнято зараховувати продукцію Державного фарфорового заводу з революційними гаслами, аббревіатурами, висловами, зображеннями солдатів і матросів. Поряд із хрестоматійними творами художників С. Чехоніна (1878–1936), Н. Альтмана (1889–1970), Р. Вільде (1868–1938), О. Щекатихіної-Потоцької (1892–1967), Н. Данько (1892–1942), Є. Розендорф (1898–1984), у музеї можна побачити також доволі рідкісні роботи. Наприклад, тарілку із супрематичним розписом І. Чашника (1902–1929), скульптуру Т. Кучкіної (1909–1942), чашки О. Вороб'євського (1906–1992).

Мистецтво фарфору органічно поєднує в собі елементи скульптури, живопису, графіки й навіть архітектури. Незважаючи на свою тисячолітню історію, воно вражає дивовижною здатністю вносити у «спілкування» з людиною відчуття свята і постійної новизни.

Пакетовими, або пакетошними, називають табакерки у вигляді поштового конверта, мода на які поширилась у Росії в середині XVIII століття.

На кришці виробу читається напис: «Гдне Моей сестрице княжне Наталье Александровне, ея сиятельству Репниной. В селе Любиках». Підпис зроблено способом



ПАКЕТОВА ТАБАКЕРКА НА ІМ'Я НАТАЛІЇ ОЛЕКСАНДРІВНИ РЕПНІНОЇ. 1759–1764  
Фарфор, розпис надглазурний; у бронзовому гравірованому монтуванні. 7×9×3,3  
Невська порцелінова мануфактура

«припорошення», що дозволяло відтворити почерк дарувальника. Всередині табакерка біла, її зворот імітує складений конверт, запечатаний червоною (під сургуч) печаткою з гербом князів Куракіних.

Пам'ятний предмет було виконано на замовлення сенатора, гофмейстера, президента камер-колегії Б.-Л. Куракіна (1733–1764) і призначався для його улюбленої сестри Наталії (1737–1797), дружини видатного полководця та громадського діяча генерал-фельдмаршала М. Репніна (1734–1801).

Унікальний, штучний твір є своєрідним знаком любові та сімейної прив'язаності. Дрібничка, в якій подорожувало послання, зберегла спогад про найефемернішу річ у світі — почуття. Знаменно, що подібні табакерки називали ще «кибиточками любовної пошти», бо у них частенько передавалися інтимні листи. Разом з тим вони могли слугувати цінними подарунками, нерідко дипломатичними, і підноситися як іменна нагорода.

Чашка циліндричної форми з кришкою суціль тонована підглазурним синім кобальтом. «Оксамитовий» колір, а також прозорість кобальту, який немовби сплавляється з черепком, надають тлу відчуття глибини та багатшаровості. Красу синього кольору підкреслюють золотий класичний орнамент і поліхромні мініатюри в медальйонах, написані надглазурними фарбами.



ЧАШКА З БЛЮДЦЕМ ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ ПАСТОРАЛЬНИХ СЦЕН. 1800-ті роки Фарфор, підглазурне тонування кобальтом, розпис надглазурний поліхромний, позолота. Чашка: вис. 6,5; блюдце: діам. 13,7  
Імператорський фарфоровий завод, Санкт-Петербург

Жанрові композиції на чашці та блюдці виконані у стилі французького художника Ф. Буше (1703–1770). Вони являють собою любовні сценки на тлі пейзажу, вельми характерні для мистецтва «галантного століття». Автор розпису створив на «фоновому» фарфорі справжні «живописні» картини. Цікаво, що композиція на чашці не повторює зображення на блюдці, а неначе продовжує його, вносячи своєрідний оповідальний елемент до загального художнього рішення.

Раритетна скульптура заводу Гарднера, відома донедавна як «Панянка на прогулянці». Її нинішню назву вдалося уточнити завдяки джерелу, що послужило відправною точкою при створенні образу.

Модель статуетки виконана за гравюрою Ж.-Ж. Гатіна (1773–1824) з малюнка Л.-М. Ланте (1789–1871) «Селянка кантону Берн на роботі в місті».

Жорж-Жак Гатін — французький художник-гравер, автор декількох серій з зображеннями характерного національного одягу того часу. З малюнків Ланте він виконав низку розфарбованих гравюр, серед яких під № 16 був аркуш «Селянка з кантону Берн» (франко-німецького округу в центральній частині Швейцарії), включений до видання «Костюми жінок Гамбурга, Тіроля, Голландії, Швейцарії, Франконії, Іспанії, Неаполітанського королівства тощо».

Майстри заводу Гарднера не стали копіювати графічний зразок, а переосмислили його, створивши емоційно яскравий сентиментально-романтичний образ, що дає відчуття реального вуличного життя. Скульптура вирізняється точністю моделювання, гарним силуетом, виразністю жести, вишуканістю надглазурного поліхромного розпису.

СКУЛЬПТУРА «СЕЛЯНКА З ОКРУГУ БЕРН, ЯКА ТОРГУЄ КВІТАМИ». 1810–1820-ті роки Фарфор, ліплення, розпис поліхромний надглазурний, позолота. Вис. 23,8  
Завод Гарднера, с. Вербилки Дмитровського повіту Московської губ.





СКУЛЬПТУРИ З СЕРІЇ «ПОРИ РОКУ». 1810–1830-ті роки  
Алегорії «Зими» (вис. 15), «Весни» (вис. 14,8), «Літа» (вис. 15), «Осені» (вис. 14,5).  
Виконані за моделями Імператорського фарфорового заводу 1780–1790-х років  
Фарфор, ліплення, розпис надглазурний поліхромний, позолота  
Завод О. Г. Попова, с. Горбуново Дмитровського повіту Московської губ.

Моду на фарфорові алегоричні фігури ввів знаменитий модельєр Майсенської фарфорової мануфактури І. І. Кендлер (1706–1775). Скульптури «Пори року» входять до однієї з найпопулярніших серій, вирішених у жанрі пасторалі; вони багато разів повторювалися у різних модифікаціях.

Діти уособлюють чотири сезони, які неважко визначити за характерними для кожної пори прикметами. Дитина у накидці, що гріє руки над вогнем, асоціюється із зимою; дівчинка з вінком на голові, рогом достатку й квітами у руці — з весною; «Літо» впізнається за серпом і снопом золотої пшениці; «Осінь» — за чашею і гроном винограду.

Тема пір року розроблялась у різних видах мистецтва. Можна пригадати «Розкішний часослов герцога Беррійського», серії картин П. Брейгеля, Н. Пуссена та Ф. Буше, чотири скрипкових концерти А. Вівальді, цикл фортепіанних п'єс П. Чайковського, поему Дж. Томсона, розписи А. Мухи та інші твори, кожен з яких народжує певні асоціації, спогади, настрої.

Відомість фарфоровому заводу Микити Семеновича Храпунова свого часу принесла саме ця статуетка, «секрет» якої відкривається не відразу: тільки з певного ракурсу стає видно, що у снопі, під вагою котрого так правдоподібно зігнувся

монах, сховано дівчину. На ярмарку в Саратові цю скульптуру помітив архімандрит місцевого монастиря, «вилучив» її у торговця й відправив до губернського правління з вимогою «винищити подібних ляльок, що слугують безчестю чернечого сану, а решті християн — спокусою». Однак не всі угледіли в цьому сюжеті крамолу: де-хто тлумачив його як приклад людяності й співчуття монаха. А втім, пущене по інстанціях звернення дійшло до імператора Олександра І, який розпорядився забронити повсюдно виробництво та продаж «подібних цьому спокусливих фігур», а вже випущені знищити. М. С. Храпунов підпав під серйозні стягнення, але далі сталося непередбачуване: попит на опальний сюжет збільшився, і статуетку — попри сувору заборону — почали випускати на інших підприємствах.

До наших днів таких скульптур дійшло зовсім небагато. У музеї зберігаються два варіанти «Монаха», в експозиції представлено версію без розпису.

Цікаво, що прообразом даної композиції була карикатура періоду Великої французької революції «Припаси для монастиря». Вона зображувала монаха-францисканця, який несе в руці кошик з яйцями, а на спині — дівчину в снопі. Ця гравюра була відома й у Росії.



СКУЛЬПТУРА «МОНАХ, ЯКИЙ НЕСЕ ДІВЧИНУ В СНОПІ». 1820-ті роки  
Фарфор, ліплення, розпис надглазурний поліхромний.  
Вис. 26,5  
Завод М. С. Храпунова, с. Кузяєво Богородського повіту Московської губ.



**СЕРВІЗ ЧАЙНИЙ ДЛЯ СНІДАНКУ. 1820-ті роки**

Фарфор, розпис поліхромний надглазурний, позолота, цировка, рельєф, ліплення.  
Піднос: діам. 27; чайник з кришкою: вис. 20,8; цукорниця з кришкою: вис. 12;  
молочник: вис. 15,5; дві чашки з блюдцями: вис. 9,2, діам. 12,8  
Завод Гарднера, с. Вербилки Дмитровського повіту Московської губ.

Сервіз із шести предметів належить до типу наборів для сніданку, розрахованих на дві особи. Їх називали «дежене» (франц. *déjeuner* — сніданок) або «тет-а-тет». Сервіз є яскравим взірцем стилю ампір і фарфорового декору першої третини XIX століття: характерні овоїдна форма предметів на круглих основах, високі ручки, утоплені кришки, мотиви флори й фауни, орнамент, цировка (гравірування) по золоту.

Своєрідним камертоном ансамблю є чайник з високою ручкою, котра вгорі декорована вкритим матовим золотом маскаронем, а внизу — лев'ячою головою (такий само декор у цукорниці й молочника). Носик має завершення у вигляді стилізованої пташиної голови. Високі ручки чашок прикрашені пальметами. Тонко прорисовані квіткові гірлянди на білому тлі, а також смуги матової і блискучої позолоти з цировкою надають сервізу святкового характеру.

Парадна ваза у формі античного кратера призначалася для прикрашання палацового інтер'єру. На її лицьовому боці розміщено натюрморт «квіти й плоди» у традиціях голландського мистецтва XVII століття. Зображення у чіткій золоченій рамці займає значне місце і сприймається як повноцінний живописний твір. Воно



**ВАЗА ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ КВІТІВ І ПЛЮДІВ. 1825**

Автор розпису — Іван Івлєвич Тичагін (1792–1844)  
Фарфор, розпис надглазурний поліхромний, позолота, цировка, ліплення, бронза.  
Вис. 67. На розписі зліва внизу авторський підпис і дата: «Й. Тычагинъ 1825 года»  
Імператорський фарфоровий завод, Санкт-Петербург

виконане талановитим художником заводу І. І. Тичагіним, котрий спеціалізувався на квітковому розписі. Елементи зображення — троянда, запашний горошок, різноманітні плоди — розміщені в удаваному безладі, та насправді вони підпорядковані строгій композиції, яка дозволяє ідеально вписати натюрморт в оригінальну форму вази. Фактуру квітів і плодів художник передає дрібними крапковими мазками (розпис у пунктирній манері).

Ручки вази прикрашено букраніями — скульптурними головами баранів. Високоякісне золочення — блискуче і матове — характеризується глибоким тоном, м'якою поліровкою та міцністю. В оформленні вази також використано бронзу, але відрізнити її від визолоченого фарфору неможливо через декоративну «завульованість» природних особливостей матеріалів.

В експозиції музею можна побачити ще дві парадні палацові вази з картинним розписом І. І. Тичагіна.

До «іменних» творів, випущених у єдиному екземплярі, належить чайна пара з портретом Ганни Давидівни Абамелек (1814–1889), у шлюбі Боратинської. Строга циліндрична форма чашки якнайкраще пасує для портретної мініатюри, виконаної невідомим живописцем заводу з оригіналу художника й архітектора О. П. Брюлло-ва (брата знаменитого художника К. П. Брюллова). Відтворений на фарфорі портрет вирізняється високим рівнем виконання. Цікавий він також з іконографічної точки зору. На ньому зображено оспівану О. С. Пушкіним і П. А. Вяземським знамениту петербурзьку красуню, фрейліну імператриці, поетесу-перекладачку Ганну Абамелек, яка у 1835 році стала дружиною флігель-ад'ютанта Іраклія Боратинського (брата поета Є. А. Боратинського). На честь їхнього весілля й було замовлено цей пам'ятний предмет.

Портрет цікавий ще й як зображення світської дами, вдягнутої за модою свого часу: плаття пурпурного кольору з рукавами «жиго», густо зібраними біля плеча, широкий пояс із пряжкою, зачіска «Аполлонів вузол» — «бант» із волосся, скріпленний шпилькою-стрілою, довгі серги та пишне золоте кільце.

Решту поверхні чашки та блюдця вкрито орнаментом, що нагадує готичні вітражі в ажурній оправі. Блискуча позолота підкреслює декоративність синьо-червоно-зеленого візерунка та «картинність» живопису.



ЧАШКА З БЛЮДЦЕМ  
ІЗ ПОРТРЕТОМ Г. Д. АБАМЕЛЕК,  
У ШЛЮБІ БОРАТИНСЬКОЇ. 1835–1836  
Розпис за малюнком Олександра Павловича  
Брюллова (1798–1877)  
Фарфор, розпис надглазурний поліхромний,  
позолота, цировка. Чашка: вис. 9,3;  
блюдце: діам. 16,7  
Імператорський фарфоровий завод, Санкт-Петербург





І в XIX столітті, і тепер великий інтерес викликають образи історичних осіб, створені на заводі **Андрія Михайловича Миклашевського (1801–1895)**. Слава та успіх цього підприємства багато в чому пов'язані саме з фарфоровою скульптурою (відомо близько 200 моделей), в якій відбилася характерне для свого часу романтичне захоплення минулим. Серед таких творів — статуетка «Жанна д'Арк». Національна героїня Франції, котра очолила навесні 1429 року французьку армію у Столітній війні, була спалена у травні 1431-го як єретичка, реабілітована у 1455-му й причислена у 1920-му Католицькою Церквою до лику святих, зображена в обладунках з похиленою головою та притиснутим до грудей мечем (утрачений). З її образом дещо дисонує яскраво розфарбована підставка, на якій лежить знятий з голови шолом.

Фарфорова скульптура у деталях повторює композицію пам'ятника Жанні д'Арк в Орлеані, виконаного 1837 року за моделлю Марії Орлеанської (1813–1839), другої дочки короля Франції Луї-Філіпа I (у шлюбі — герцогині Вюртемберзької). Принцеса здобула блискучу освіту, захоплювалася літературою, історією, мистецтвом (вчилася у Арі Шеффера). Проживши неповних 26 років, вона створила ряд цікавих скульптур, частина яких до сьогодні зберігається в музеї голландського міста Дордрехта. І не випадково, мабуть, образ Жанни д'Арк з'явився на заводі А. М. Миклашевського — знавця французької та європейської культури. «Історична» статуетка стала відображенням світоглядних та естетичних тенденцій епохи, адже у той таки період, коли було поставлено пам'ятник в Орлеані й налагоджено випуск порцелянової фігурки, що його відтворює, на оперних сценах ішла «Орлеанська діва» Дж. Верді, а ще раніше загальне захоплення викликала п'єса Ф. Шиллера «Жанна д'Арк». Додамо також, що витончені та пізнавальні фарфорові статуетки були неодмінним елементом інтер'єру епохи історизму.



СКУЛЬПТУРА «ЖАННА Д'АРК».  
1840-ві – 1850-ті роки  
Фарфор, ліплення, розпис надглазурний  
поліхромний. Вис. 27,6  
Завод А. М. Миклашевського, с. Волокитіно  
Глухівського повіту Чернігівської губ.

Етнографічні образи у фарфорі були дуже популярні ще у XVIII столітті. Цю традицію продовжили на заводі Миклашевського, створивши знамениту скульптуру «Українка». На сьогодні відомо дев'ять моделей статуетки з різним розписом одягу, причому в кожному випадку він доволі точно відтворює особливості національного костюма Лівобережної України. Так само реалістично трактовано обличчя дівчини. Існує навіть легенда, що це портретне зображення волокитинської красуні — селянки Палажки, створене місцевим скульптором-модельмейстером.

Образне вирішення скульптури ґрунтується передусім на виразності костюма. Відомо, що розписом виробів займалися на заводі в основному кріпосні дівчата й жінки, що добре знали деталі народного вбрання. Позаду фігури — лоток на фігурній ніжці, котрий можна було використовувати як посудину. Парною до «Українки» є статуетка «Козак», відома також під назвами «Мисливець», «Козак на посту», «Козак з рушницею».



СКУЛЬПТУРА «УКРАЇНКА».  
1840-ві – 1850-ті роки  
Фарфор, ліплення, розпис  
надглазурний поліхромний.  
Вис. 22,6  
Завод А. М. Миклашевського,  
с. Волокитіно Глухівського повіту  
Чернігівської губ.

Шаржовані портрети сучасників відтворювали у фарфорі численні приватні підприємства, та, мабуть, найвідомішими були статуетки заводів Терехова й Кисельова.

Дуже виразний образ Михайла Семеновича Щепкіна (1788–1863), основоположника російської акторської школи, який починав свою кар'єру на сценах Харкова й Полтави. Щепкін товаришував з Т. Шевченком, О. Пушкіним, М. Гоголем; спеціально для нього І. Котляревський написав ролі у п'єсах «Наталка Полтавка» й «Москаль-чарівник».

Відомий актор і драматург Петро Андрійович Каратигін (1805–1879), котрий особливо яскраво проявив себе у жанрі водевілю, постає в ролі судді Ляпкіна-Тяпкіна з комедії М. Гоголя «Ревізор».

Основоположник жанрів авантюрного та фантастичного романів у російській літературі, журналіст, критик і видавець Фадей Венедиктович Булгарін (1789–1859) зображений у точно схопленій позі — він іде на напівзігнутих ногах, заклавши руки



**ПОРТРЕТИ-ШАРЖИ:**

«М. С. ЩЕПКІН». 1850-ті роки. Завод А. Кисельова. Вис. 16;

«П. А. КАРАТИГІН». 1850-ті роки. Завод П. Терехова. Вис. 23;

«Ф. В. БУЛГАРІН». 1850-ті роки. Завод А. Кисельова. Вис. 16,8

Моделі за малюнками М. О. Степанова

Фарфор, ліплення, розпис надглазурний поліхромний, позолота



за спину. Біографія Булгаріна, який служив у Наполеона і 1812 року брав участь в поході проти Росії, а потім став вірнопідданим російського імператора й агентом Третього відділення, була предметом обговорення в суспільстві та темою численних епіграм.

Автором портретних шаржів, що послужили основою для створення пластичних образів, був художник-карикатурист Микола Олександрович Степанов (1807–1877). Його малюнки публікувалися в «Иллюстрированном альманахе», сатиричних журналах «Ералаш», «Искра», «Будильник», виходили окремими виданнями. Крім того, Степанов створив близько 80 шаржованих бюстів сучасників, серед яких І. Айвазовський, К. Брюллов, М. Глінка, М. Некрасов.

«Дама з маскою» — принадливий і трохи іронічний образ, мрія художника про минуле XVIII століття з його маскарадами, галантними сценами та поцілунками в боскетах. Автор скульптури, знаменитий художник К. А. Сомов як ніхто з його сучасників відчував п'яний аромат тієї доби: їй він присвячував свої картини та графічні твори, а також фарфорові статуетки, в котрих так яскраво виявилось його розуміння пластичних можливостей фарфору. Про це свідчать виразність загального силуету, що передає рух, найтонше пророблення обличчя та туалету дами. Її висока пудрена перука прикрашена пір'ям, намистом і квітами, бірюзово-сіре розстібне плаття оздоблене воланами, кистями та бантами; позаду розвівається чорний плащ із рожевою підкладкою.

Скульптура доносить до нас чари святкового, театралізованого життя XVIII століття. Однією з його прикмет були запозичені з Венеції маскаради та карнавали з їхніми неодмінними атрибутами — маскою та плащем-доміно, що дарували учасникам відчуття абсолютної свободи.

Костянтин Андрійович Сомов (1869–1939), одного з найяскравіших представників об'єднання «Світ мистецтва», було залучено до роботи на Імператорському фарфоровому заводі за рекомендацією Є. Є. Лансере. Сам факт співробітництва з відомим художником був вельми прикметним, і те, що саме Сомову запропонували створювати моделі для виробництва, не було випадковістю, адже він з юнацьких літ захоплювався мистецтвом фарфору, вивчав і колекціонував його.

Спершу було виконано п'ять моделей «Дами з маскою». Одна з цих фігур з авторським підписом «К. С.» зберігається у Державному Ермітажі. Повторення, виконані у пізніший час, можна бачити в багатьох великих музейних зібраннях. Випускається статуетка й у наші дні.



СКУЛЬПТУРА «ДАМА З МАСКОЮ». 1925

Модель і зразок розпису К. А. Сомова для ІФЗ 1906 року; формівник А. Лукін  
Фарфор, ліплення, розпис надглазурний поліхромний, позолота. Вис. 21,5  
Державний фарфоровий завод, Ленінград

Портрет-скульптура уславленої балерини Анни Павлівни (Матвіївни) Павлової (1881–1931) було створено 1913 року на замовлення Імператорського фарфорового заводу. Скульптор С. М. Судьбинін працював над ним у Лондоні, куди був спеціально відряджений для виконання моделі майбутньої статуетки. Павлова зображена в ролі Жізелі з однойменного балету А.-Ш. Адана, у сцені гадання з першої дії. Автор відтворює портретні риси танцівниці, її оригінальне плаття, пошите за ескізом Л. С. Бакста (1912), характерний жест рук з квіткою маргаритки. При зовнішній статичності фігури, майстерно передані емоції Жізелі, ті «переходи від одного почуття до другого», які прагнула висловити балерина — «чарівниця пластичних казок», як називали її сучасники.

Твір підкоряє природністю та гаданою простотою, за якою стоять десятки виконаних з натури малюнків та ескізів. За точними вказівками автора статуетка була розписана художником ІФЗ Г. Д. Зиміним (1975–1958), одним з кращих майстрів підглазурного живопису.



Серафим Миколайович Судьбинін (справжнє прізвище Головастиков) (1867–1944) був не тільки відомим скульптором, але й актором, що виступав у першому складі Московського художнього театру. У 1904 році він вирішив остаточно присвятити себе скульптурі, у 1906-му став учнем О. Родена. Судьбинін створив низку портретів сучасників — артистів, письменників, композиторів, серію статуеток для ІФЗ. Крім портрета А. П. Павлової, до цієї серії входив образ Т. П. Карсавіної (1885–1978), яку зображено в ролі сільфіді. Цей неперевершений за вишуканістю твір, котрий також можна побачити в експозиції, вважається одним з кращих портретів легендарної балерини. Судьбинін передав у фарфорі невагомість, легкість, притаманні її танцю. Зображення Карсавіної, що стоїть «на одному пальчику», досі є еталонним зразком для скульпторів і технологів, що працюють у фарфорі.

СКУЛЬПТУРА «АННА ПАВЛОВА В РОЛІ ЖІЗЕЛІ». 1914  
 Модель С. М. Судьбиніна 1913 року;  
 розпис Г. Д. Зиміна  
 Фарфор, ліплення, розпис підглазурний  
 поліхромний. Вис. 33,4  
 Імператорський фарфоровий завод, Санкт-Петербург

Темою твору Василя Кузнецова є билина «Ілля Муромець і змія», опублікована в збірці «Народні російські казки» за редакцією О. М. Афанасьєва.

Богатир, що переміг змія о «дванадцяти головах» і звільнив царівну, представлений скульптором як «мужичище-селюк» — кремезний, могутній. Він сидить у личаках на коні-битюгу, що попирає копитами поверженого змія. Ілля Муромець має всі війсьські атрибути: палицю в «дев'яносто пуд», меч, лук з колчаном і стрілами, щит із рівнокінцевим візантійським хрестом.

При створенні пластичного образу автор звертається до традицій народної іграшки. Простота силуету підсилює декоративне звучання композиції, де використані різноманітні можливості муфельного (надглазурного) поліхромного розпису, відродження якого припадає на 1910-ті роки.

Масштабний твір виявився технологічно складним для масового виробництва, і після виготовлення пробних зразків скульптуру більше не повторювали. Тому є всі підстави, щоб зарахувати його до числа раритетів.

Те, що Кузнецов створив свого «Іллю Муромця» в 1914 році, здається не випадковим: його робота є метафоричним відгуком на події Першої світової війни.



СКУЛЬПТУРА  
 «ІЛЛЯ МУРОМЕЦЬ,  
 ЯКИЙ ПОПИРАЄ  
 ЗМІЯ». 1914  
 Автор — Василь  
 Васильович Кузнецов  
 (1882–1923)  
 Фарфор, ліплення,  
 розпис надглазурний  
 поліхромний. Вис. 59,2  
 Імператорський  
 фарфоровий завод,  
 Петроград

Агітаційне мистецтво — мистецтво революції — торкнулося всіх сфер художньої творчості. У фарфорі пафос нового часу втілювали образи, символи та гасла, розміщені на побутових предметах, зокрема столових тарілках. Орнаментальні мотиви, зображення та написи органічно взаємодоповнюються, складаючись у яскраву декоративну композицію.



АГІТАЦІЙНІ  
ТАРІЛКИ:

1. «ЗЕМЛЯ ТРУДЯЩИМ». 1919  
Автор малюнка — Натан Ісайович Альтман (1889–1970). Діам. 23,5
2. «ДІЛО НАУКИ СЛУЖИТИ ЛЮДЯМ». 1918  
Автор малюнка — Сергій Васильович Чехонін (1878–1936). Діам. 24,7
3. «ХАЙ ЖИВЕ РАДЯНСЬКА ВЛАДА». 1921  
Автор малюнка — Єлизавета Бернгардівна Розендорф (1898–1984). Діам. 23,7
4. «ЗНАННЯ ПОЛЕГШИТЬ РОБОТУ». 1921  
Автор малюнка — Рудольф Федорович Вільде (1868–1938). Діам. 24.  
Фарфор, розпис надглазурний поліхромний  
Державний фарфоровий завод, Петроград

На тарілці Н. І. Альтмана відтворено мотив оформлення арки Генерального штабу в Петрограді до перших роковин революції. Знаменитий лозунг «Земля трудящим» передано тут і літерами, і барвами — зеленою (символ землі) та червоною (символ праці), поєднаними у своєрідну кольорову формулу революції.

У творі С. В. Чехоніна дзеркало тарілки залишається білим, а графічно лаконічне гасло розміщено по борту.

Тарілка «Хай живе Радянська влада» належить до числа небагатьох агітаційних предметів, створених Є. Б. Розендорф. Безперечною творчою удачею художниці стала емблематична композиція з молотом, обценьками та серпом, написаним одним помахом по всій окружності дзеркала тарілки.

Розписам Р. Ф. Вільде притаманні кольорова насиченість та експресія. Борт представленої тарілки займають емблеми пролетаріату, а дзеркало — гасло та відкрита книга як символ знань.

Чашка простої циліндричної форми має декор у супрематичному стилі — у вигляді комбінації геометричних фігур. Розпис виконано відомим художником і дизайнером М. М. Суєтіним, для якого блискуча біла поверхня фарфору ставала знаком безкінечного Космосу. В його композиції нанизані на вертикаль різновеликі прямокутники



ЧАШКА З БЛЮДЦЕМ ІЗ СУПРЕМАТИЧНИМ РОЗПИСОМ. 1924

Автор малюнка — Микола Михайлович Суєтін (1897–1954)  
Фарфор, розпис надглазурний поліхромний. Чашка: вис. 7,7; блюдце: діам. 13,8  
Державний фарфоровий завод, Ленінград

об'єднані загальним ритмом і пронизані відчуттям руху, який посилюється завдяки зіставленню контрастних кольорів. За теорією К. Малевича, учителя Суетіна, від якого він сприйняв ідеї супрематизму, чорний — «знак економії», червоний — «сигнал революції», білий — «чиста дія». Лаконізм, «економність» художніх засобів мали тоді програмний характер: вони утверджували естетику простоти, що протиставлялася «міщанським смакам» і «показній буржуазній розкоші». У такий спосіб прищеплювалося нове розуміння цінності предмета і його декоративних властивостей.

Завважмо, що супрематичний фарфор Суетіна, датований 1924 роком, є великою рідкістю.

Скульптурна група зображує учасників першої радянської полярної науково-дослідної експедиції на дрейфуючій станції «Північний полюс-1»: її керівника І. Д. Папаніна (1894–1986), метеоролога й геофізика Є. К. Федорова (1910–1981), радиста Е. Т. Кренкеля (1903–1971) і гідробіолога-океанолога П. П. Ширшова (1905–1953). Наталія Данько створила цю композицію по гарячих слідах, використовуючи фотографії та кінокадри, зроблені безпосередньо на станції-крижині. Її скульптура сприймалася як своєрідний документальний репортаж, що стало новим явищем у фарфоровій пластиці. У статуєтці зафіксовано важливий момент — підняття прапора над Північним полюсом, причому автор не забула включити до композиції пса на кличку Веселий, якого називали п'ятим папанінцем.

Талант і професіоналізм дозволили Н. Данько не просто успішно впоратися з «політичним замовленням», але й створити власну «історію в особах», образи якої по-справжньому переконливі та виразні. Досконалість пластичної форми підкреслює стриманий розпис, виконаний молодшою сестрою скульптора, художницею та письменницею Оленою Данько.



СКУЛЬПТУРА «ПАПАНІНЦІ НА КРИЖИНІ». 1937

Автор — Наталія Яківна Данько (1892–1942); розпис — Олена Яківна Данько (1898–1942)

Фарфор, ліплення, розпис надглазурний поліхромний. Вис. 39,2

Ленінградський фарфоровий завод ім. М. В. Ломоносова

## Скло

Музейна колекція дозволяє скласти уявлення про основні етапи розвитку скло-робства XVIII–XIX століть і ознайомитися з творами найвідоміших підприємств Російської імперії: Петербурзького казенного заводу (1735–1917, з 1792 року — Імператорський скляний завод), заводу графів Орлових (Калужська губ., 1793 — 1860-ті рр.), Нікольсько-Пестровського заводу Бахметєвих (Пензенська губ., заснований у 1764 р., з 1918 р. — Кришталевий завод № 1, з 1923-го — «Червоний Гігант», закритий у 2008 р.), а також фабрик Мальцових — у Гусь-Хрустальному (Володимирська губ., заснована у 1756 р.) та Дяткові (Орловська губ., заснована у 1790 р.), що працюють і сьогодні. Ці вироби демонструють безмежні декоративні можливості скла, яке у гарячому стані можна видувати, тягти й пресувати, у холодному — свердлити, різати, гравірувати, розписувати емаллями та золотом. Є у цього матеріалу ще одна властивість, притаманна тільки йому, — прозорість. І саме вона інколи виступає як головний засіб художньої виразності.

Унікальний відровий бутель виготовлено в гутній техніці (від лат. gutta — крапля) — сформовано з гарячого скла методом вільного видування за допомогою спеціальної трубки, щипців та інших ручних інструментів. Поверхню прикрашено сценами з життя Йосипа Прекрасного (сина біблійного праотця Якова), відтвореними у 14 клеймах. Кожне клеймо пронумеровано й пояснено текстом. Дія розгортається згори вниз, причому кожний ярус утворює окрему розповідь: у верхньому зображено історію Йосипа та його братів, у середньому — подорож Йосипа до Єгипту, у нижньому — пригода у домі Потіфара (Пентефрія). Особливий інтерес представляють сцени спокушання Йосипа жінкою Потіфара — одне з перших зображень оголеної жіночої натури у російському мистецтві XVIII століття.

Художник передає емоції персонажів порухами їхніх рук, залишаючи тіло недвижимим. Фігури мають видовжені пропорції; усі герої вдягнені у довгі, наглухо застібнуті каптани. Текст, підпорядкований загальному композиційному задуму розпису, сприймається як своєрідний орнаментальний декор.

Розпис емалевими фарбами — червоною, жовтою, блакитною та білою — позначений ретельністю виконання. Загалом на бутлі зображено 54 фігури людей і тварин, досить вільно розміщених у просторі.



БУТЕЛЬ ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ СЦЕН З ІСТОРІЇ ЙОСИПА ПРЕКРАСНОГО.

1750–1760-ті роки

Скло зелене, гутна техніка, поліхромний розпис емаллю. Вис. 48,3

Цікавим і своєрідним явищем у склоробстві XVIII століття стало так зване народне — зелене неочищене скло. Його називали також «черкаським», оскільки з цими українськими землями було пов'язано відродження традицій скловаріння після татаро-монгольської навали. Майже на всіх заводах випускалися бутлі, штофи, глечики та інші посудини найрізноманітніших форм, які розписували емалевими фарбами, прикрашали гутними стрічками або фігурними наліпами.

Однією з найпоширеніших форм подібних виробів був штоф — «чотирикутна фляга», котра до кінця XIX століття слугувала ще й мірою об'єму спиртних напоїв (1/8 частина відра для горілки та 1/10 для «хлібного вина»). Такі посудини були прості у виготовленні, їх прямокутна форма — зручною для укладення штабелями при зберіганні й транспортуванні напоїв, а також для подавання на стіл.

Плічки штофа облямовує орнаментальна смуга. На двох його гранях розміщено зображення вигнутої гілки з червоними ягодами-квітами, на двох інших — лелеки. У народі цього птаха називали «божим», з його появою пов'язували багатий



ШТОФ ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ ЛЕЛЕКИ ТА ГІЛОК З КВІТАМИ. 1770-ті роки  
ГЛЕЧИК ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ ЖАНРОВОЇ СЦЕНИ. 1768  
Скло зелене, гутна техніка, поліхромний розпис емаллю. Штоф: вис. 27,1; глечик: вис. 26

врожай і збільшення родини — недарма посуд з таким декором часто виставляли на весільні столи.

Тулуб другого предмета — глечика — має м'які, неначе обпливлі обриси. Гранчасте горлечко оббито спіраллю тонкої скляної нитки (тому такі посудини називали ще «перевитими лозою»), ручка являє собою плоский джгут із завитками. Яскравий червоно-біло-жовтий розпис включає два мотиви: пишні орнаментально-квіткові кущі, а також фігури кавалера й музиканта.

Наявність дати (1768) є великою рідкістю для виробів із скла. Вона важлива і для атрибуції предмета, і для вивчення історії склоробства в цілому.

Призначений для урочистих нагод кубок на високій ніжці з «яблуками» та кришкою виготовлено з безбарвного, або «цісарського», скла. На його тулубі — декор, виконаний методом гравірування: в барочному картуші в оточенні рослинного орнаменту зображено простромленого стрілою оленя, що біжить. На протилежному боці розміщено дарчий напис.

У XVIII столітті серед замовників особливу популярність мали малюнки з книги «Символи та емблеми», уперше виданої 1705 року в Амстердамі. Відповідно до розміщеного там тлумачення, простромлений стрілою олень, що біжить, означає побажання здоров'я та довголіття («от боли гонба»). Напис-присвята, що становить суттєву частину декоративної композиції, підкреслює унікальність предмета і його пам'ятне значення. Характер вишуканого гравірованого декору з вузького листа, квітів маргаритки та завитків сягає традицій німецько-богемського скла. Таке гравірування, виконане мідним коліщатком, ще називали «рисовкою».

КУБОК ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ  
ПРОСТРОМЛЕНОГО СТІЛОЮ  
ОЛЕНЯ. 1760–1770-ті роки  
На звороті напис: «Здравие кушать  
Андреа Герасимовича Красилникова»  
Скло безбарвне, матове гравірування,  
шліфування. Вис. 21,6  
Завод Мальцових у Гусь-Хрустальному







ГРАФИН ЧОТИРИЧАСТИННИЙ З ЕМБЛЕМАМИ. 1800-ті роки  
Скло безбарвне та молочне, філігрань, розпис золотом. Вис. 25,7  
Імператорський скляний завод, Санкт-Петербург

Графини — посудини для подавання напоїв — прийшли на заміну штофам. У колекції музею є рідкісний виріб — графин із розділеним на чотири частини тулубом циліндричної форми, який плавно переходить у вузьке горло.

Застосована майстром філігрань («венетійська нитка») асоціюється зі знаменитим склом Венеції, де ця складна техніка набула поширення з XVI століття. Вплавлені у масу тонкі стрижні молочного скла утворюють вишуканий спіралеподібний візерунок по всій поверхні графина. Яскравим мажорним акцентом є розпис золотом у класицистичному дусі: медальйони з емблемами (факел, лук і стріли) та розкидані по всьому тулубу зірочки.

Графин з ізольованими відділеннями, спорядженими власними пробками (втрачені), використовувався для подавання напоїв на стіл. До кожного відділення наливали вина різних сортів і кольорів, що створювало додатковий декоративний ефект. Випускалися такі незвичайні посудини недовго: через складність виготовлення, незручності у користуванні та догляді вони швидко вийшли з моди.

Форма бокала — овоїдний тулуб, «посаджений» на дуже коротку вузьку ніжку з плоскою квадратною плінфоподібною основою, є однією з найхарактерніших для виробів межі XVIII–XIX століть. У цей час особливо популярним стає кольорове скло, розписане золотом і сріблом. Чудовим прикладом такої продукції є бокал із яскраво-синього прозорого скла, прикрашений золотим і срібним орнаментальним малюнком у вигляді вигадливо переплетених гілочок, листя та квіткових гірлянд. У центральній частині композиції поміщено круглий медальйон із золотим портретом-силуетом у рамці під дворянською короною. Верхній край бокала декоровано типовим для бахметєвських виробів візерунком у вигляді зв'язки дубового листя, котрий особливо ефектно виглядає на тлі синього скла, яке наче світиться зсередини. Наявність портрета-силуету (вельми модного в ті часи) дозволяє припустити, що бокал був виконаний на замовлення для конкретної особи.



БОКАЛ ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ  
ПОРТРЕТА-СИЛУЕТУ.  
1790–1800-ті роки  
Скло синє (кобальт), розпис  
золотом і сріблом. Вис. 13,4  
Нікольсько-Пестровський завод  
Бахметєвих, Пензенська губ.

Скляні кухлі ввійшли в ужиток з третьої чверті XVIII століття — доти посудини для пиття були металевими або керамічними. У колекції музею знаходиться рідкісний експонат — кухоль з уранового скла, яке завжди цінувалося дуже високо.

Рецептура забарвленого оксидом урану (молекулярним барвником) скла була розроблена Йозефом Ріделем у Богемії в 1830-ті роки. Жовтувато-зелене та зеленувато-жовте флуоресцентне скло було названо ним «аннагельб» і «аннагрюн» — на честь коханої дружини Анни-Марії. У Росії промислове виробництво уранового скла почалося в 1840-ві роки і тривало близько десяти років.

Кухоль циліндричної форми має напрочуд гарний жовтувато-зелений колір, відтінок якого змінюється залежно від освітленості й товщини скла. Незвичайне забарвлення підкреслено рокайльним квітковим розписом золотом. Виріб має бронзове монтування ручки з кришкою, у котру поміщено мініатюрний білий рельєф. Зображення на ньому відтворює роботу відомого художника Ф. П. Толстого (1783–1873), що входила до серії «Медальйони у пам'ять воєнних подій 1812, 1813, 1814 і 1815 років».



КУХОЛЬ «БІЙ НА ВИСОТАХ КАЦБАСЬКИХ». 1840-ві роки  
Зображення на кришці — за медаллю Ф. П. Толстого  
Скло уранове жовто-зелене, шліфування широкою гранню, розпис золотом, кристалокераміка (сульфід), бронза, золочення, гравірування. Вис. 11,2  
Нікольсько-Пестровський завод Бахметєвих, Пензенська губ.

Бій на річці Кацбах (зараз Качава в польській частині Сілезії) відбувся 26 серпня 1813 року. Дві зображені фігури уособлюють собою російського та прусського воїнів, котрі перемогли неприятеля й готові до нових подвигів. Медальйон-вставку виконано в техніці кристалокераміки (камео-інкрустації), коли рельєфне зображення з білої керамічної пасти вплавляється у товщу розтопленого безбарвного скла. Цей спосіб був винайдений близько 1750 року в Богемії.

Молочник-сметанник овоїдної форми з двома гранованими перехватами має неширокий злив і високу ручку з безбарвного скла з грануванням. Тулуб киселево-рожевого кольору декоровано золотим орнаментом: у верхній частині у вигляді пальмет, по центру — складним травним візерунком.

Скло, фарбоване дорогим барвником з колоїдним золотом, має назву «золотий рубін» і своїм виглядом справді нагадує натуральний дорогоцінний камінь. Однак у даному разі ми бачимо скло, забарвлене не у масі, а яке має лише найтонший внутрішній шар «золотого рубіна». Така технологія створювала ілюзію предмета, цілком виконаного з ясно-червоного скла, але при цьому дозволяла суттєво знизити його собівартість. На Імператорському скляному заводі «золотий рубін» випускався з 1829 року й завжди цінувався дуже високо.

МОЛОЧНИК. 1830-ті роки  
Скло безбарвне, підбарвлення «золотий рубін», шліфування широкою гранню, розпис золотом. Вис. 10,4



Другий предмет — графин — виконано із скла «мідний рубін», забарвленого у темно-вишневий колір за допомогою колоїдної міді. Розробка цієї технології припадає на другу чверть XIX століття, а вироби з такого скла стали альтернативою дорогому «золотому рубіну». М'який грушоподібний тулуб графина переходить у вузьке горло зі ступінчастим грануванням, підкресленим золотими відводками. У вигадливому рослинному декорі відбилися стилєві риси неорококо. Широка шліфована грань виявляє об'єм, роблячи форму виразнішою. Завершенням композиції служить плоска променеподібна пробка.

Представлений графин — типовий взірець продукції Імператорського скляного заводу 1840-х років. Такі вироби, розраховані на дві особи, ставилися зазвичай на стіл між тими, хто обідає.

ГРАФИН З ПРОБКОЮ.  
1840-ві – 1850-ті роки  
Скло червоне «мідний рубін», шліфування широкою гранню, розпис золотом, цирровка. Вис. 15,9  
Імператорський скляний завод, Санкт-Петербург



Флакони — маленькі посудини різних форм і кольорів, призначені для парфумів. У першому випадку насичений колір кобальтового скла підкреслено суцільним стилізованим золотим візерунком. Дзвоноподібна форма тулуба з широкою гранню переходить у вузьку золоту шийку зі ступінчастим грануванням і завершується гранованою пробкою з розписом.

Флакони зі скла інтенсивного зеленого кольору забарвлені окислами хрому. Вузька шийка із золотим відігнутих краєм переходить у тулуб, який розширюється донизу. Виріб декоровано широкою гранню у вигляді часточкових фестонів і золотим розписом із завитків. Ребра граней обведено тонкими золотими смужками. Розпис золотом був одним з найпоширеніших способів холодного декорування скла. Для міцності його закріплювали шаром лаку, однак з часом золоте покриття частково втрачалось.

З 1815 року особливої популярності набуло накладне скло, утворене декількома шарами різного кольору. Залежно від числа шарів розрізняють двохарове, тришарове та багатшарове скло.



ФЛАКОН.  
1830-ті —  
1840-ві роки  
Скло синє, шліфування широкою гранню, розпис золотом. Вис. 14,5



ФЛАКОН.  
1840-ві роки  
Скло зелене, шліфування широкою гранню, розпис золотом. Вис. 6,3  
Імператорський скляний завод, Санкт-Петербург



ФЛАКОН.  
1840-ві — 1850-ті роки  
Скло тришарове (безбарвне, молочне, зелене), гранування. Вис. 21,7  
Імператорський скляний завод, Санкт-Петербург (?)

Вибагливої форми флакон з тришарового скла — безбарвного (основне), молочного та зеленого — увінчано пробкою-«тюльпаном». Висока вертикальна шліфувана грань із напівкруглими завершеннями дозволяє побачити всі шари скла й підкреслює декоративні властивості матеріалу.

Ваза у формі човна з двома ручками, на гранчастій ніжці, яка переходить у плоску основу з пелюстковим огранюванням по краю. На дні променеве різьблення, або розетка-«зірка», що приховує слід від понтії — залізної трубки для видування скла.

Безбарвне скло — кришталь — має огранювання «каменем» у вигляді зрізаного чотиригранника з відшліфованим зрізом вершини. Такий спосіб огранювання було розроблено у другій половині XVIII століття ірландськими склоробами, а сам кришталь — вид прозорого скла з високим показником переломлення світла за рахунок більшого вмісту оксидів свинцю — винайдено в Англії Дж. Равенскрофтом у 1676 році. Прозорий жовтий колір отримували дифузним забарвленням скла срібною протравою. Цю технологію було придбано у богемського склороба Ф. Егерманна в 1830-ті роки для Імператорського скляного заводу й успішно застосовувалося там до середини XIX століття.



ВАЗА ДЛЯ ФРУКТІВ. 1840–ві — 1850-ті роки  
Скло безбарвне (кришталь), «медовий» нацвіт, алмазна грань. Вис. 24,4  
Імператорський скляний завод, Санкт-Петербург

## Кістка

Ця частина музейної колекції зовсім невелика. Представлені в експозиції шкатулка, скринька та настільний кабінет відображають художні особливості виробів, створених народними майстрами Архангельської губернії у XVIII столітті. Протягом наступних ста років мистецтво різьблення по кістці поступово занепадає. Його відродження припадає вже на 1930-ті роки і пов'язане воно з іменами професійних скульпторів, майстрів кістяної мініатюри — С. П. Євангулова (1893–1986) та М. Д. Ракова (1892–1971), роботи яких також можна побачити у музеї.

З середини XVIII століття основним місцем виробництва різної кістки стає Помор'я — Архангельськ і села, розташовані довкола Холмогор (Ровдіно, Ухтострів, Верхні Матигори та ін.). Особливо славилися своєю вправністю холмогорські різьбярі, у зв'язку з чим усе північноросійське різьблення почали називати холмогорським.

Остов предметів робився зазвичай з дерева й потім облицьовувався кістяними пластинами. Саме так виконані експоновані в музеї кабінет-бюро, скринька та шкатулка.

В арсеналі холмогорських майстрів був цілий ряд художніх прийомів — тонування кістки природними барвниками, гравірування «вічковим» і рослинним орнаментами тощо. Різьблення теж могло бути різних видів — низько- та високорельєфне,



НАСТІЛЬНИЙ КАБІНЕТ-БЮРО. 1730–1750-ті роки

СКРИНЬКА. 1750–1770-ті роки

ШКАТУЛКА. 1750–1770-ті роки

Кістка моржева, дерево, метал, фольга, папір, різьблення, гравірування, підфарбовування.  
Кабінет-бюро: 32,7×21×10; скринька: 10,5×14×10,4; шкатулка: 12×24×17,6  
Холмогори, Архангельська губ.

а також ажурне, або «наскрізне» («різьблення на проріз»), причому нерідко вони поєднувалися в одному виробі. Підкладкою для ажурного декору служила кольорова фольга або слюда, які надавали барочному різьбленню особливої виразності. Серед найхарактерніших образотворчих мотивів — стилізовані фігури людей, тварин, рослини. Нерідко як декоративні елементи виступають чисто конструктивні деталі: наприклад, металеві цвяшки, що ними кістяні пластинки кріпляться до дерев'яної основи.

Настільний кабінет — колишня приналежність дамського будуару, вражає своєю архітектонічністю й декоративністю. Він належить до рідкісних предметів і являє собою мініатюрну копію меблевого бюро.

## Лакова мініатюра

Цей вид живопису представлено в музеї творами І. І. Голикова (1886–1937), О. В. Котухіна (1886–1961) та В. В. Котухіна (1897–1957), М. І. Сперанського (1887–1951), І. П. Вакурова (1885–1968) та інших майстрів, яких вважають класиками лакової мініатюри. Їхні роботи дозволяють судити про художні особливості, основні прийоми та техніки письма, що склалися у знаменитих центрах російського лакового мініатюрного живопису — Палеху, Мстьорі, Федоскіні. Асортимент виробів був досить широкий: шкатулки, портсигари, пудрениці, табакерки, кришки для альбомів, чайниці та інші предмети, які виготовлялися з пап'є-маше й розписувалися темперними або олійними фарбами. У кожному з цих центрів були свої улюблені сюжети, свій упізнаваний стиль розпису, в якому традиції східного та західноєвропейського мистецтва поєдналися з унікальним досвідом місцевих майстрів.

Випуск виробів з пап'є-маше було запроваджено у підмосковному сільцю Данилково поблизу Федоскіно в 1795 році (нині Данилково входить до складу села Федоскіно). Почалося все з лакованих армійський козирків, та вже через кілька років там стали виготовляти табакерки з наклеєними на кришку й вкритими лаком гравюрами. У другій чверті XIX століття, коли власниками фабрики стали купці Лукутіни, гравюри замінили на живописні мініатюри, виконані олійними фарбами. Типовими для федоскінців сюжетами були «трійки», «чаювання», сцени з селянського життя. Вироби знаменитої фабрики Лукутіних не раз отримували нагороди на різних художньо-промислових виставках. Славилися і твори «Федоскінської трудової артілі», заснованої 1910 року майстрами зачиненої фабрики М. О. Лукутіна.

У 1930–1950-х роках федоскінські вироби переважно прикрашалися копіями популярних картин. Якісно новий етап в історії промислу настав у кінці 1950-х, коли в розписі почали цінувати не тільки майстерність виконання, а й авторське, творче начало.

Художник П. М. Пучков розмістив на кришці сувенірного виробу панорамний пейзаж із Софійським собором у Києві. Величну красу давньої архітектури йому допомогло передати «письмо по-наскрізному», що виконується лєсувальними фарбами по підкладці з сусального золота. Завдяки такому прийому, котрий був предметом особливої гордості федоскінців, прозорі фарби наче загораються зсередини.



ШКАТУЛКА «ЗАПОРІЗЬКА СІЧ». 1979. Мстьора  
Автор розпису — Зуйков Леонід Григорович (нар. 1942)  
Пап'є-маше, темпера, лак, позолота. 24,5×14,4×4,2

ПОРТСИГАР «БИТВА РУСЛАНА З ЧОРНОМОРОМ». 1949. Палех  
Автор розпису — Хохлова Ганна Павлівна (1918–1982)  
Пап'є-маше, темпера, лак, позолота. 12,3×9,5×2,5

КОРОБОЧКА СУВЕНІРНА «КИЇВ. СОФІЙСЬКИЙ СОБОР». 1979. Федоскіно  
Автор розпису — Пучков Петро Миколайович (1932–2000)  
Пап'є-маше, олія, лак, позолота. 6×9,3×3,5

Два інших центри лакового живопису — Палех (Палехський р-н Івановської обл.) та Мстьора (Вязниковський р-н Володимирської обл.) — мають відмінну історію. У цих селах, що здавна славилися своїми іконописцями, лаковою мініатюрою почали займатися тільки після революції 1917 року. Зокрема, у 1918 році в Палеху було організовано Художню декоративну артіль, а в 1924-му — «Артіль давнього живопису», майстри якої спиралися на традиційні прийоми давньоруського мистецтва.

Улюблена тематика палешан — літературні та казкові образи. Один з таких сюжетів бачимо на мініатюрі Г. П. Хохлової, виконаної за тамтешньою традицією темперними фарбами з позолотою по чорному лаку.

Приклад Палеха наслідувала Мстьора, де в 1931 році було створено артіль «Пролетарське мистецтво». На відміну від палешан, мстьорські майстри не люблять чорного тла: вони зафарбовують його, чітко відмежовуючи живописне поле від обрамлення. Характерні для стилю мстьорського розпису прийоми — розгорнутий сюжет, доповнення головних епізодів другорядними, які ніби врівноважують композицію, а також дрібні фігури, що наче тануть у пейзажі, — можна побачити на шкатулці «Запорізька Січ» художника Л. Г. Зуйкова.

## Бронза

Коминковий годинник — чудовий зразок декоративно-прикладного мистецтва епохи ампір — був функціональною річчю й разом з тим стильним елементом художнього оздоблення інтер'єру. Скульптурна група, що його прикрашає, відтворює один з проєктів пам'ятника Мініну та Пожарському, відомий за гравюрою 1808 року. Автор монумента — видатний майстер російської пластики, син ічнинського сотенного отамана Іван Петрович Мартос (1754–1835) — представив у вбранні античних героїв нижегородського земського старосту Кузьму Мініна та князя Дмитра Пожарського, які очолили 1611 року народне ополчення проти польських інтервентів. Циферблат годинника вмонтовано у щит, котрий притримує рукою сидячий Пожарський.

Модель і перші шість екземплярів годинника, «подібного пам'ятникові Мініну й Пожарському», були замовлені в 1820 році гірничозаводчиком і меценатом Миколою Микитовичем Демидовим (1773–1828) найбільшому паризькому бронзівникові П'єру-Філіппу Томіру (1751–1843). Свого часу Томір був постачальником короля Людовіка XVI, а після революції став придворним майстром Наполеона I. У його майстерні, що проіснувала з 1776 року до кінця 1850-х, працювали професійні скульптори-формувальники та досвідчені технологи. В оздобленні годинника вони застосували трудомістку класичну техніку покриття бронзи розмеленим золотом — «ормолу» («позолотну бронзу»), що давала ефект рівної блискучої (фігури) та матової (постамент) поверхонь.

Модель годинника була виготовлена Томіром у двох розмірах — малому та великому. Згодом цей популярний виріб, що мав значний попит, багато разів повторювався французькими та російськими бронзівниками у різних варіантах оздоблення.



ГОДИННИК КОМИНКОВИЙ «МІНІН І ПОЖАРСЬКИЙ». 1820-ті роки  
Модель П.-Ф. Томіра за гравюрою з малюнка І. П. Мартоса (1808)  
Бронза золочена, литво, карбування; механізм. Вис. 70  
Бронзоліварна майстерня П.-Ф. Томіра, Париж



## МИСТЕЦТВО ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Започатковане наприкінці 1930-х років зібрання творів радянської та пострадянської доби вирізняється численністю, широким жанровим діапазоном, стилістичним розмаїттям. Його особливістю є наявність великої кількості хрестоматійно відомих робіт, серед яких картини «Робітфак іде» Б. Йогансона, «Все вище» С. Рянгіної, «Махновщина (Гуляй-поле)» О. Тишлера, «Бігунка» О. Дейнеки, «На колгоспному току» А. Пластова. Колекцію прикрашають не тільки поодинокі роботи, а й монографічні збірки О. Дейнеки, Ю. Пименова; доволі повно представлено творчість С. Герасимова та М. Ромадіна. Про мистецтво художників-шістдесятників дають уявлення картини П. Осовського, В. Стожарова, Г. Коржева, А. Нікіча, Є. Мойсеєнка, Д. Жилінського; з доробком уже наступного покоління знайомить живопис Т. Назаренко, Н. Нестерової, О. Романової, О. Ситникова.

Упродовж багатьох років у музеї формувалася розділ мистецтва народів СРСР, до якого входять твори провідних майстрів із тодішніх союзних республік, а нині незалежних Білорусі, Молдови, країн Середньої Азії, Балтії та Закавказзя.

Мистецтво України представлено роботами живописців, графіків і скульпторів різних генерацій та естетичних уподобань. Це й митці, яких уже давно вважають класиками вітчизняного мистецтва (Т. Яблонська, М. Глуценко, С. Шишко, С. Григор'єв), і художники, що заявили про себе у 1960-ті роки (О. Дубовик, М. Вайнштейн, Ю. Луцкевич, В. Рижих, Г. Неледва); їхні молодші колеги (А. Чебикін, А. Криволап, В. Будніков, М. Гуйда) і ті, хто починав у 1980–1990-ті (М. Вайсберг, О. Придуралова, О. Аполлонов, Б. Михайлов), а також багато майстрів, які презентують не тільки Київську художню школу, а й мистецтво Закарпаття, Харкова, Донецька, Одеси (З. Мічка, П. Маков, О. Глумаков, С. Чаркін та ін.).

Колекція певною мірою відображає складні процеси, що відбувалися в образотворчому мистецтві саме радянської доби. Переважну більшість складають роботи, що цілком відповідали методу соціалістичного реалізму, цебто «правдиво, історично-конкретно зображали дійсність у її революційному розвитку». Утім, цей метод, проголошений на початку 1930-х років провідним, а фактично єдиною можливим, зазнав упродовж десятиліть значних змін. Перші подихи оновлення стали відчутними в період хрущовської відлиги, а в наступні роки змінювались не тільки стилістичні ознаки, а й змістові складові начебто непохитного «великого стилю». Водночас у музеї зберігається чимало робіт, які важко вписати в канон соціалістичного реалізму, бо їх автори зберігали вірність принципам вільної творчості, продовжуючи духовні та формальні пошуки, притаманні справжньому мистецтву.

Сьогодні твори ХХ — початку ХХІ століття не представлені в постійній експозиції. Проте музей щороку демонструє їх у рамках масштабних виставкових проєктів «Реалізми ХХ сторіччя», «В єдиному просторі», тематичних виставок «Види і жанри мистецтва» тощо. Регулярне поповнення колекції роботами вказаного періоду не тільки збагачує музейне зібрання, а й дозволяє досліджувати новітні тенденції сучасного мистецтва.

1920–1930-ті роки — час докорінних соціально-політичних змін, стрімкого злету культури, позначеного появою різноманітних мистецьких течій, об'єднань і угруповань, та її подальшого поступового підпорядкування жорсткій ідеологічній доктрині й тотальній регламентації з боку влади. У колекції немає творів «високого авангарду» з його радикально новою пластичною мовою, проте вона переконливо свідчить про ситуацію художнього плюралізму, що склалася в ті роки. У єдиному просторі працюють І. Рєпін, М. Нестеров, В. Бакшеев, П. Кончаловський, К. Петров-Водкін, К. Богаєвський, чия творчість невід'ємна від досягнень російського мистецтва другої половини ХІХ — початку ХХ століття, і молодь — Б. Йогансон, О. Дейнека, С. Рянгіна, Б. Яковлев, Г. Рязький, І. Шадр, яка заклала підвалини мистецтва радянської доби.



Б. М. ЯКОВЛЄВ (1890–1972)  
**Транспорт налагоджується** (етюд до однойменної картини, що зберігається в ДТГ). 1923  
Дошка, олія. 35×27,4



Б. В. ЙОГАНСОН (1893–1973)  
**Робітфак іде**. 1928  
Полотно, олія. 132×109,5

Відомі нині майстри ввійшли до творчих об'єднань АХРР (рос. Ассоциация художников революционной России), ОСТ (Общество художников-станковистов), ОМХ (Общество московских художников), лєнінградського об'єднання «Коло художників» («Круг художников»), «Маковець» («Маковец»), НОЖ (Новое общество живописцев), «Чотири мистецтва» («Четыре искусства») і в різний спосіб опое-тизовували життя країни. Епохальними тематичними картинами, портретами, інду-стріальними пейзажами («Робітфак іде», «Все вище», «Транспорт налагоджується») представлені члени АХРР, чії роботи стануть за взірець у подальшій офіційній версії радянського мистецтва.



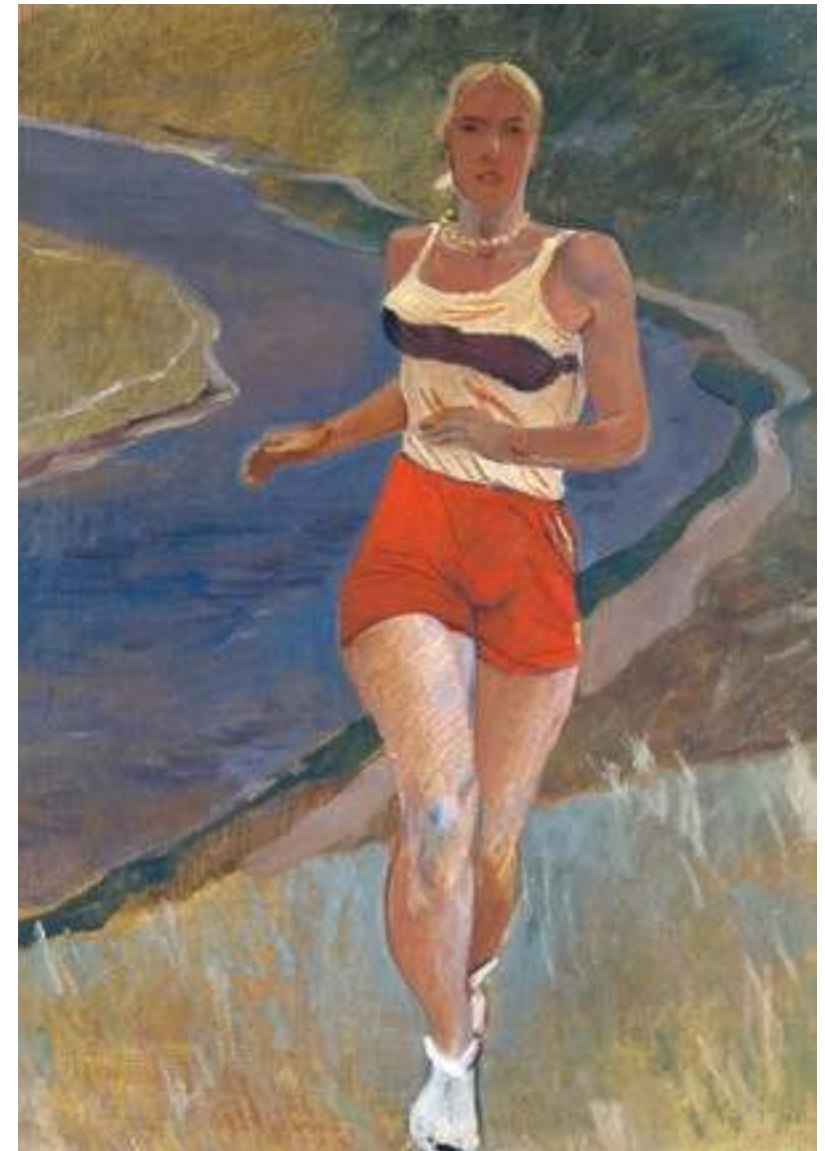


О. Г. ТИШЛЕР (1898–1980)  
**Махновщина (Гуляй-поле).** 1927  
Полотно, олія. 167×200



О. О. ДЕЙНЕКА (1899–1969)  
**Студентка.** 1938  
Полотно, олія. 60,3×50

Поєднання нових пластичних рішень з суголосними часу темами вирізняє художню практику майстрів ОСТ, а в таких творах, як «Махновщина (Гуляй-поле)» Олександра Тишлера, «Студентка» чи «Бігунка» Олександра Дейнеки втілено різні творчі засади, що їх сповідували провідні майстри угруповання.



О. О. ДЕЙНЕКА (1899–1969)  
**Бігунка.** 1936  
Полотно, олія. 90×65



О. С. ВЕДЕРНИКОВ (1898–1975)  
**Біля Тучкова моста. Ленінград. 1936**  
 Полотно, олія. 60,5×89,5



О. М. ГРИЦАЙ (1914–1998)  
**Аппієва дорога. 1962**  
 Полотно на картоні, олія. 43,3×69,8

Після прийняття постанови 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» (якою офіційно вводився термін «соціалістичний реалізм» і затверджувалися його принципи — народність, ідейність, партійність) твори, що не відповідали її положенням, оголошувалися ідейно ворожими, а їх автори різними способами витіснялися з художньої сцени. Відтепер єдиний простір радянського образотворчого мистецтва поділяли художники, які неухильно дотримувалися настанов влади, і ті, кому вдавалося втекти від офіціозу у світ книжкової ілюстрації, натюрморту чи «тихого», вільного від прикмет соціалістичного будівництва, пейзажу, як це зробив Олександр Ведерников. «Внутрішня еміграція» дозволила йому залишитися самим собою, зберегти власний погляд на світ і власну художню мову.

Твори В. Циплакова, О. Грицяя, А. Мильникова завдяки темам і стилістичним прийомам зазвичай асоціюються з мистецтвом сталінської доби. Проте деякі майстри, як-от Олексій Грицай, представлені досить різнопланово — типовим портретом початку 1950-х років і ліричним пейзажем наступного десятиліття.



О. М. ГРИЦАЙ (1914–1998)  
**Портрет фізика М. М. Семенова (1896–1986). 1951**  
 Полотно, олія. 91×100



А. О. ПЛАСТОВ (1893–1972)

**На колгоспному току.** 1949

Полотно, олія. 201,5×384

Оптимістичним свідченням та ознакою перших повоєнних років стане широко відоме полотно Аркадія Пластова «На колгоспному току». Картина приваблює майстерно побудованою композицією, колористичним рішенням, емоційною наповненістю, а також відсутністю показного ентузіазму, що дало привід тогочасним критикам звинуватити митця в нехтуванні ідеологічними нормами. У перші повоєнні роки тема мирної праці надихала багатьох художників. Варто нагадати, що в тому-таки 1949 році видатним майстром вітчизняного живопису Тетяною Яблонською було створено знамените полотно «Хліб» (ДТГ).



С. П. ТКАЧОВ (нар. 1922), О. П. ТКАЧОВ (нар. 1925)  
**Пралі. Із серії «Влітку».** 1955–1957  
 Полотно, олія. 146,5×213,5

Для наступного покоління митців були важливими зовсім інші естетичні та етичні орієнтири. Неупередженість, відмова від нав'язливої ідеології, підвищення ролі засобів художньої виразності характеризує твори «ліричного реалізму», що став пластичним підґрунтям художніх тенденцій 1960-х років. Це явище яскраво втілюється у живописі братів Сергія та Олексія Ткачових, зокрема в картині «Пралі», за яку 1957 року їм було присуджено срібну медаль Міністерства культури СРСР.

У музейній колекції зібрано роботи майже всіх художників — лауреатів Ленінської премії (нагорода, якою в 1926–1935 та 1957–1991 роках відзначалося найвидатніші досягнення в науці, техніці, літературі, мистецтві та архітектурі): С. Коньонкова, В. Фаворського, М. Сар'яна, С. Герасимова, О. Дейнеки, Ю. Пименова, Кукриніксів (М. Купріянов, П. Крилов, М. Соколов), Д. Шмаринова, Б. Пророкова, А. Пластова, Є. Вучетича, М. Томського, В. Цигаля, А. Мильникова, Є. Мойсеєнка, М. Ромадіна. Кожен з них — яскрава особистість, і водночас це майстри, у творчості яких відбилися суттєві риси радянського мистецтва певної доби. Деякі з них представлені значними колекціями робіт. Як приклад назвемо корпус живописних і графічних творів Юрія Пименова та Сергія Герасимова, монографічну добірку живописних, графічних і скульптурних робіт Олександра Дейнеки, що дає уявлення про його різнобічний талант.



С. В. ГЕРАСИМОВ  
 (1885–1964)  
**Автопортрет.** 1918  
 Полотно, олія. 82×71



С. В. ГЕРАСИМОВ (1885–1964)  
**Останній сніг.** 1964  
 Картон, олія. 50×70



Ю. І. ПИМЕНОВ (1903–1977)  
**Початок любові.** 1960  
Полотно, олія. 57×74



Ю. І. ПИМЕНОВ (1903–1977)  
**Дальня дорога. Із серії «Речі людей».** 1959  
Полотно, олія. 50×90



О. О. ДЕЙНЕКА (1899–1969)  
**Зустріч з прекрасним.** 1960  
Полотно, олія. 99×95

До стилістики об'єднання ОСТ, де починали свій творчий шлях О. Дейнека та Ю. Пименов, близькі художники-шістдесятники. Твори М. Андронова, А. Нікіча, П. Оссовського, В. Стожарова, В. Попкова, Д. Жилінського є характерними прикладами так званого суворого стилю 1960-х років. Залишаючись у руслі соціалістичного реалізму, митці відмовляються від повчальності, штучного оптимізму та «лакування» життя, дозволяючи собі зображати його таким як воно є. Світоглядні зміни зумовили розширення спектру формальних пошуків, звертання до пластичних відкриттів 1920-х — початку 1930-х років, що перетворило період хрущовської відлиги на недовгий вільний діалог з мистецтвом перших десятиліть ХХ сторіччя.



А. Ю. НІКИЧ-КРИЛИЧЕВСЬКИЙ (1918–1994)

Син. 1968

Полотно, олія. 171×121

Живопису 1960-х притаманні монументальність, внутрішня значущість, що досягаються лаконічними композиційними рішеннями з силуетними, узагальненими площинними зображеннями, декоративними плямами локальних, емоційно насичених кольорів.

Демократичний «суворий стиль» спрямував вектор мистецьких пошуків від тенденцій шістдесятництва до багатовимірної форми філософської авторської концепції вісімдесятих. Образотворча мова 1970–1980-х років ускладнюється та набуває рис інтелектуалізації, збагачуючи як художню практику, так і досвід глядача. Мистецтво цього періоду вирізняється ліричним світосприйняттям, тяжінням до алегорії, метафори, цитатності, прагненням зрозуміти складний світ людини, що зумовило особливий інтерес до жанру портрета й автопортрета.



М. І. АНДРОНОВ (1929–1998)

Дзеркало. 1966

Полотно, олія. 90×85



І. О. ПОПОВ (1927–1999)  
Галич. Рибалки. 1965  
Полотно, олія. 73,5×104,5



В. Ю. ПОПКОВ (1932–1974)  
Гарна людина була бабця Онися. 1967  
Картон, олія. 69×99,5

Тогочасна творча молодь в особі Тетяни Назаренко, Наталії Нестерової, Олени Романової — учениць Д. Жилінського — розширює тематичне коло живопису та естетичних пріоритетів, звертаючись до традицій мистецтва Відродження, стилістики наївного малярства.

Живопису 1980-х років притаманні декоративність, часом гротескове та іронічне забарвлення, тематична провокативність. Цей період представлений в колекції творами відомих живописців, що уособлюють традиції московської та петербурзької художніх шкіл: Михайла Ромадіна (сина пейзажиста Миколи Ромадіна), Олександра Ситникова, В'ячеслава Михайлова, Валерія Лукки, Олександра Важніна та ін.



М. М. РОМАДІН (1940–2012)  
Пам'яті Пабло Пікассо. 1985  
Полотно, олія. 110×110



П. П. ОССОВСЬКИЙ (1925–2015)  
Рибалки Псковського озера. 1972  
Картон, олія. 101,8×150,8



О. Б. РОМАНОВА. (1944–2014)  
«Славнее море — священный Байкал». 1976–1977  
Полотно, олія. 90×116



Н. І. НЕСТЕРОВА (нар. 1944)  
Тераса. Чорнобривці. 1986  
Полотно, олія. 120×100



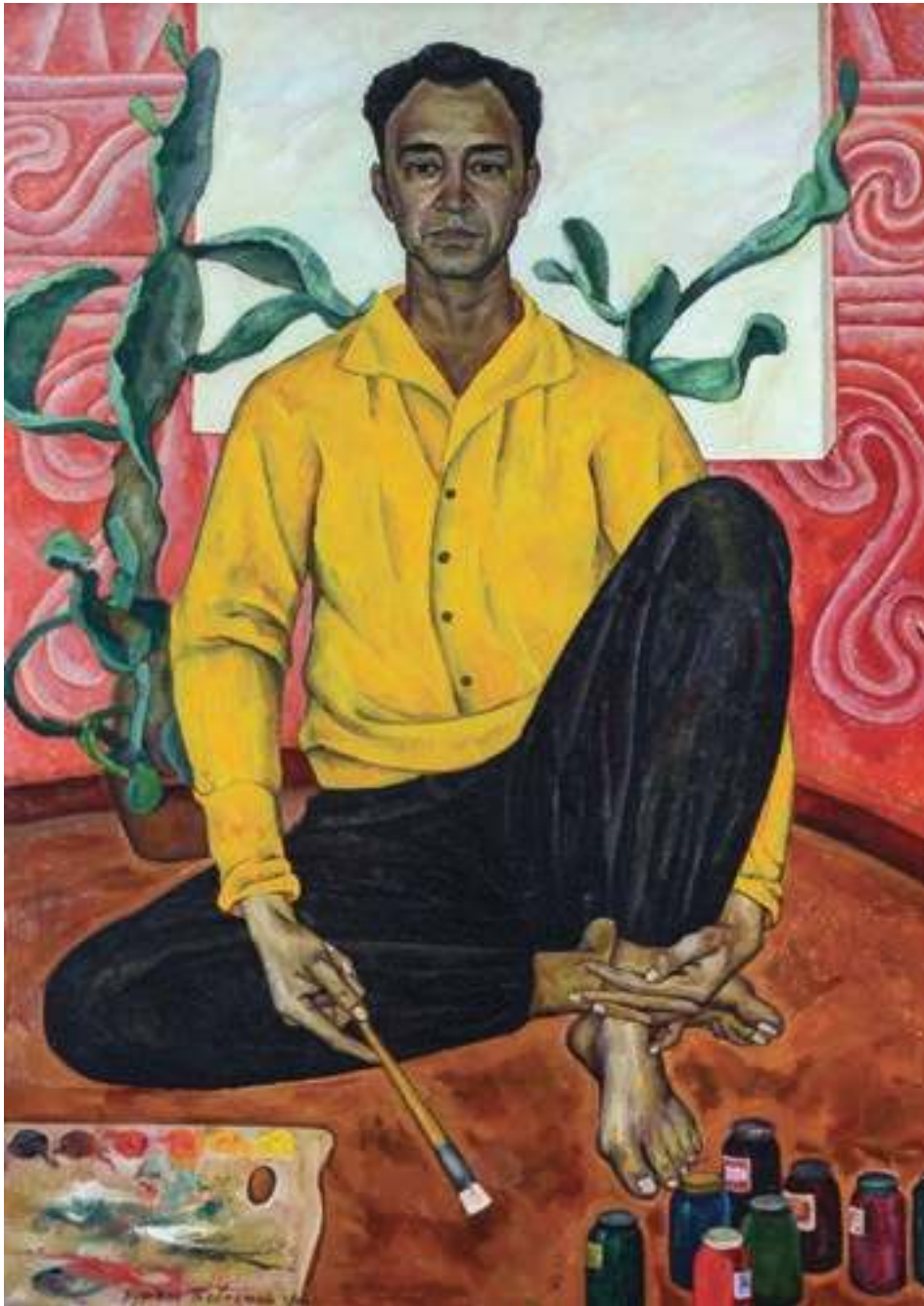
Унікальним за географічним і стилістичним розмаїттям є зібрання живопису, графіки та скульптури 1960–1980-х років, що віддзеркалює розвиток образотворчого мистецтва в різних регіонах СРСР. Серед авторів, чиїми творами володіє музей, — Л. Свемп і В. Озолс (Латвія), С. Джяукштас (Литва), Т. Наріманбеков (Азербайджан), Д. Байрамов (Туркменія), М. Асламазян і Л. Башбеук-Мелікян (Вірменія), Д. Мірзашвілі (Грузія), М. Греку (Молдова), М. Савицький (Білорусія) та багато інших. Розквіт творчості цих митців збігається з процесом оновлення художньої практики та пошуками оригінальної образно-пластичної мови. Серед ознак тогочасного мистецтва, притаманних усім національним школам, — звернення до традицій модернізму, індивідуалізація творчості й водночас глибокий інтерес до національних витоків культури, оспівування автентичного. Активне використання символічної та метафоричної образності надає творам філософського змісту, долучає їх до контексту світової культури. Колористична експресивність та інтелектуалізм прибалтійської школи, фольклорна співучість молдавської, мужня стриманість грузинської, монументалізм і декоративність середньоазійської, художній досвід російської — усе це невід’ємні складові явища, яке свого часу склалося у феномен «багатонаціонального радянського мистецтва».



М. А. АСЛАМАЗЯН (1907–2006)  
**Гарбузи на бірюзовому тлі.** 1980  
 Полотно, олія. 100,5×118



С. В. ДЖЯУКШТАС (нар. 1928)  
**Старенькі.** 1967  
 Полотно, олія. 164×129



Д. Б. БАЙРАМОВ (1938–2014)  
Портрет художника Ізата Кличева (1923–2006). 1969  
Полотно, олія. 200×130



Т. Ф. НАРІМАНБЕКОВ  
(1930–2013)  
Пісня гір. 1972  
Полотно, олія. 177×200



М. Г. ГРЕКУ (1916–1998)  
Скелі Гурзуфа. 1974  
Полотно, олія. 105×115





С. Ф. ШИШКО (1911–1997)  
**На горі.** 1955  
Полотно, олія. 50×60



Т. Н. ЯБЛОНСЬКА (1917–2005)  
**Відпочинок.** 1971  
Полотно, олія. 95×115

Значною є колекція творів українського образотворчого мистецтва, що дозволяє простежити його розвиток від повоєнних часів до сьогодення. Із класиків у ній представлені С. Шишко, С. Григор'єв, Т. Яблонська, Л. Чичкан; з майстрів-шістдесятників — М. Вайнштейн, Ю. Луцкевич, В. Рижих, Г. Неледва, О. Дубовик; наступні покоління презентовані роботами А. Криволапа, Є. Гордійця, С. Одайника, В. Буднікова, М. Гуйди, а також художників, які розпочали свій творчий шлях у 1980–1990-ті — П. Лебединця, М. Вайсберга, Б. Єгіазаряна, С. Животкова та багатьох інших. Більшість творів було подаровано музею авторами або передано з фондів Міністерства культури та Національної спілки художників України, причому деякі митці представлені цілим корпусом робіт (живописці С. Шишко, Т. Яблонська, С. Григор'єв, В. Рижих, Г. Неледва, О. Міловзоров, В. Бистряков; графіки О. Фіщенко, Л. Фейгін, Ю. Чаришніков). Окрасою музейної колекції є збірка робіт із бронзи та дерева відомого українського скульптора Ю. Синькевича.



С. О. ГРИГОР'ЄВ (1910–1988)  
**Студентка.** 1976  
Полотно, олія. 100×80



В. І. РИЖИХ (нар. 1933)  
**Увечері.** 1978  
Полотно, олія. 130×105



Г. О. НЕЛЕДВА (1938–2017)  
**Святий Франциск (триптих, центральна частина).** 1990  
Картон, олія. 50×78,8



О. М. ДУБОВИК  
(нар. 1931)  
**Учча.** 1985  
Полотно, олія. 90×85



Ю. П. ЛУЦКЕВИЧ (1934–2001)  
Жан-Жак Руссо і ми. 1980–1984  
Полотно, олія. 140×170

Колекція не претендує на відображення об'єктивної та повної картини розвитку образотворчого мистецтва в Україні, адже в ній немає ні пафосних соцреалістичних полотен, ні таких, що свідчать про радикальні нонконформістські прояви. Проте роботи різних десятиліть демонструють широке коло творчих спрямувань і візуалізують окремі явища, притаманні саме мистецтву України. Твори класиків уособлюють ліричну лінію реалізму; абстракції О. Дубовика, необарокові композиції Ю. Луцкевича, релігійно-філософські картини Г. Неледві, експресивна кольоропластика Є. Звездава унаочнюють активізацію пошуків шістдесятників.

Більш вільні у використанні засобів художньої виразності митці 1970–1980-х (В. Будніков, С. Чаркін, М. Гуйда, А. Криволап). У подальшому за умов свободи творчості майстри використовують досить широкий спектр пластичних систем. Зокрема, Анатолій Криволап обґрунтовує разом з колегами з «Живописного заповідника» (творчого угруповання, заснованого в 1992 році) ідею неопластицизму, цілком зосереджується на проблемі кольору Петро Лебединець, тоді як інші художники не відмовляються від елементів фігуративу (Володимир Будніков) чи взагалі залишаються вірними предметному живопису (Михайло Гуйда, Серафим Чаркін та ін.), що, однак, не має нічого спільного зі старанним «копіюванням» природи.



С. В. ОДАЙНИК (1949–2019)  
**Вечірнє світло.** 1981  
 Полотно, олія. 75×100



М. С. ВАЙСБЕРГ (нар. 1958)  
**Повернення.** 1992  
 Полотно, олія. 116,7×90,5

Завдяки поживленню виставкової діяльності музею на межі 1980–1990-х років багато хто з названих художників демонстрував тут власні твори у форматі групових чи персональних виставок. Талановитих київських митців-однорідців — М. Вайсберга, М. Сологубова, О. Захарова, Б. Єгіазаряна, О. Аполлонова, О. Придувалову об'єднали виставки «Anabasis», «Imagine», «Графічний світ». Ідею пленеру як способу життя втілюють роботи представників київської школи живопису Т. Красної та О. Ольхова. Одвічні цінності людства є центральною темою творчості Б. Михайлова.

Численні твори О. Фіщенка, С. Отроценка, О. Данченка, О. Губарева, О. Міловзорова, В. Бабенцова, А. Чебикіна, Ю. Чаришнікова, П. Макова, О. Стратійчук представляють різновиди оригінальної та тиражної графіки, прийоми та засоби художньої виразності, що застосовуються в техніках малюнка, офорта, літографії, ліногравюри, ксилографії тощо.

Скласти уявлення про розвиток української скульптури впродовж кількох десятиліть дозволяють роботи Ю. Укадер, Ю. Синькевича, М. Грицюка, В. Зноби, О. Косткевича, О. Редьки, Є. Прокопова, Л. Козлова, О. Владимірова.



В. О. БУДНІКОВ (нар. 1947)  
**Ніч у Гурзуфі.** 2008  
Полотно, акрил. 80×100



А. Д. КРИВОЛАП (нар. 1946)  
**Тиша. Із серії «Український мотив».** 2008  
Полотно, олія. 80×120,5

У своїй виставковій та збирацькій стратегії музей орієнтується також на українських митців, які мешкають за кордоном. Серед надходжень 2000-х років — твори Ф. Волосенкова, Ю. Горбачова, Є. Прокопова, М. Туровського, який, зокрема, подарував галереї велику колекцію своїх живописних і графічних робіт. Відкритий сьогоднішній музей і для презентації образотворчого мистецтва інших країн. Нещодавно, наприклад, його зібрання поповнилося роботами сучасних китайських майстрів.

Твори ХХ — початку ХХІ століття є невід'ємною частиною унікальної колекції Національного музею «Київська картинна галерея». Це своєрідна енциклопедія, в якій позначено значущі явища та імена, окреслено основні напрями розвитку мистецтва минулого століття, індивідуальні пошуки та відкриття. Попри драматичні історичні події, зміни ідеологічного клімату й художніх пріоритетів, попри несхожість світогляду митців і традицій, на які вони спиралися, це зібрання дає розуміння мистецтва як цілісного процесу з очевидним тяжінням до наслідування та причетності до світової культурної спадщини.





Науково-популярне видання  
**Національний музей «Київська картинна галерея»**  
Путівник

Упорядник  
*Ю. Вакуленко*

Автори статей:  
*Н. Агеєва, Г. Алавердова, О. Боримська,  
А. Ілінг, М. Кружкова, К. Ладиженська*

Редактор  
*Т. Васильєва*

Дизайн і верстка  
*В. Володимиров-Лихоліт*

Коректор  
*С. Школьник*

Фотозйомка:  
*М. Андреев, П. Ілінг, Н. Тенвігенхорн, С. Тритиниченко, П. Шевчук*

НЗ5 **Національний музей «Київська картинна галерея»:** путівник / Упоряд. Ю. Вакуленко,  
авт. ст.: Н. Агеєва, Г. Алавердова та ін. К.: ВД «Антиквар», 2020. 272 с.: іл.

ISBN 978-617-7285-32-7

У книзі, виданій до 100-річчя Київської картинної галереї, розповідається про один з найстаріших художніх музеїв України, колекція якого нараховує понад 13 тисяч творів образотворчого та прикладного мистецтва. Вступна стаття містить інформацію про основні етапи розвитку музею, а кожний з семи розділів знайомить із художніми тенденціями певного часу, видатними майстрами та окремими роботами, що прикрашають постійну експозицію або демонструються на тематичних виставках.

Видання адресовано широкому колу шанувальників мистецтва.

УДК 069.02:7(477-25)

Підписано до друку 15.10.2020. Формат 70x100/16. Ум. друк. арк. 22.10.  
Друк офсетний. Наклад 1000 прим. Замовлення №9-1291

ТОВ «Видавничий дім „Антиквар“»

вул. Володимирська, буд. 5, оф. 6, Київ, 01001. Тел.: +38 (044) 278 39 28

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції: серія ДК № 4651 від 07.11.2013

Надруковано ТОВ «Вістка»

пров. Новопечерський, 5, Київ, 01042

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції: серія ДК № 2280

# НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ «КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ»

вул. Терещенківська, 9  
Київ, 01024, Україна  
тел: (044) 299-70-80  
e-mail: [knag1922@ukr.net](mailto:knag1922@ukr.net)  
[www.knag.museum](http://www.knag.museum)



[knag.museum](http://knag.museum)