



Вячеслав ТОКАРЕВ

Электронная библиотека Одесского художественного музея

www.ofam.od.ua

**Выставка посвящена 25-летию
творческой деятельности художника**

На обложке: **Комиссар. 1966—1967.**

Условные сокращения:

Х. — холст
М. — масло
Акв. — акварель
Гр. — графитный
Кар. — карандаш
Цв. — цветной
К. — картон

Размеры даны в сантиметрах.

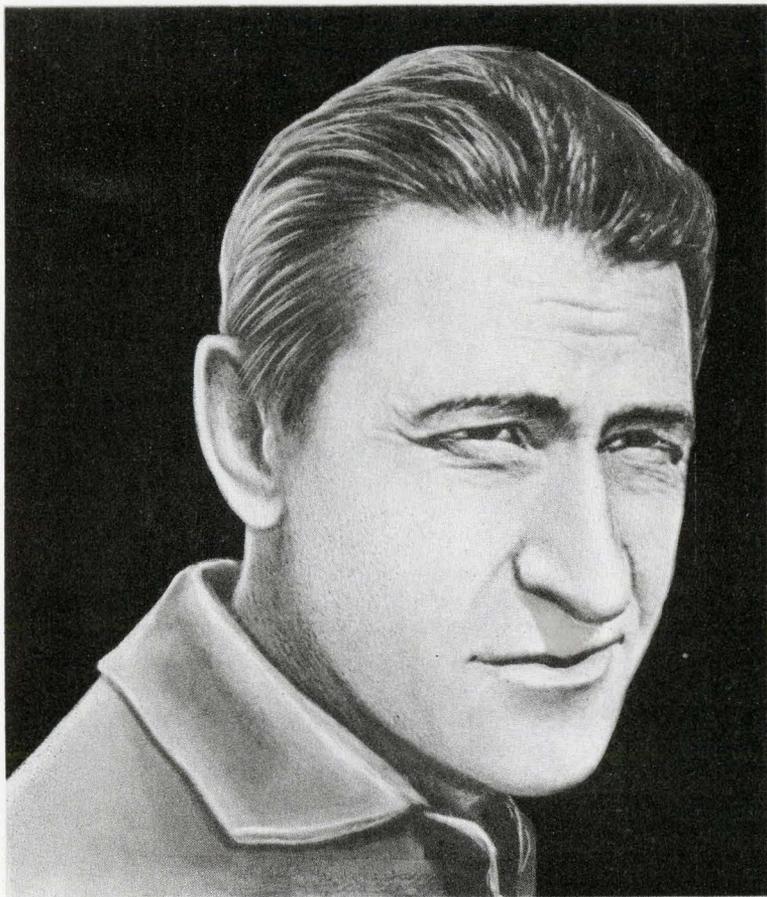
ОДЕССКОЕ ОБЛАСТНОЕ УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
ОДЕССКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ УССР
ОДЕССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ



**ВЫСТАВКА
ПРОИЗВЕДЕНИЙ**
заслуженного деятеля искусств УССР
**Вячеслава Васильевича
ТОКАРЕВА**

Каталог

Одесса — 1975



Заслуженный деятель искусств УССР Вячеслав Васильевич Токарев родился 26 июля 1917 г. в г. Богородицке Тульской обл. В 1948 г. окончил живописный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР (г. Ленинград). С 1949 г. — участник республиканских, а с 1957 г. — всесоюзных и зарубежных выставок.

Почти все образы картин Вячеслава Токарева пришли в его искусство из эпохи октябрьских битв, гражданской войны и восстановительного периода, из Отечественной войны. Но нет у него ни одной вещи, уводящей за грань сегодняшнего дня, конечно, если речь идет не о сюжетах, а о духовном мире картин, о воплотившихся в них раздумьях, исканиях, страстях.

В пятнадцать лет, разделяющих первые значительные работы В. Токарева и нынешние его полотна, вместились целая эпоха.

...Первой картиной, которая сыграла заметную роль в становлении его искусства, была работа «На открытии колхозной ГЭС» (1957). Во многом еще несовершенная, она открыла художнику путь к той концепции картины, которая впоследствии долгие годы не потеряет для него своей притягательности. «На открытии колхозной ГЭС» — массовая народная сцена. Герой ее — коллектив, и невозможно хотя бы условно разделить ее действующих лиц на «главных» и «второстепенных». Основополагающая эта черта, конечно, не случайна.

В. Токарев особенно остро ощущает не только роль народа в исторических судьбах страны, но и эстетическую ценность народной жизни. Она видится ему средоточием и воплощением всего самого возвышенного, значительного и прекрасного, что заключает в себе эпоха, и потому в изображении ее нет места унылой будничной заземленности.

Ощущение необыкновенности сегодняшней жизни определило очень многое в картине «На открытии колхозной ГЭС».

Конечно, ее можно «прочитать», следуя лишь установленным в ней сюжетным связям. Но оттого, что все они как бы впились в ее пластическую ткань, картина не «читается», а «смотрится»: уже первому взгляду она открывается как единое неразделимое целое.

Самое раннее из значительных полотен В. Токарева — «На открытии колхозной ГЭС» — картина наименее сочиненная. В ней все — от поз и выражений лиц до костюмов и пейзажа — увиденное, на природе найденное и проверенное. Выразительность каждого элемента художник, в соответствии с замыслом, доводит до предела. К единству приводятся характеристики персонажей, композиционный строй, колорит и освещение, которому В. Токарев придает особое значение. Закатное пламя, догорающее над землей, вызолотившее празднично белые рубахи и блузки, белые стены электростанции в большой степени определили настроение картины. Сине-оранжевая, сочно написанная, звонкая, пронизанная острым чувством необыкновенности жизни, картина сразу запомнилась. Такая непохожая на нередкие в ту пору полотна-апофеозы с их натянутым невеселым весельем.

Место картины — в самом начале нового периода истории украинской советской живописи — объясняет не только очевидные ее достоинства, но и не менее очевидные слабости. При том, как дороги художнику выразительные возможности живописи, пластики, его доверие к ним еще далеко не безгранично, и положиться на них окончательно он покамест не решается. Потому так важна для него традиционная, тщательно выстроенная и очень театральная мизансцена. Еще сохраняет для В. Токарева все свое значение представление о замкнутом с четырех сторон внутрикартинном пространстве, причем особенно важным кажется показать, что и четвертая стена, обращенная к зрителю, хоть и невидимая, прозрачная, а все-таки как бы есть.

Картина «Доярки» (1960) свидетельствует, как решительны и бесповоротны перемены, совершившиеся за три года в искусстве В. Токарева. Она резко вытянута по горизонтали — формат для В. Токарева необычный, ни разу не повторившийся в его картинах. Пространство — уплощенное, ограниченное сзади выбеленной стеной. Женские фигуры поставлены в ряд, параллельно картинной плоскости, словно скульптурный фриз, сочный по форме. Приближая фигуры к стене, художник еще усиливает это сходство. «Фризоподобие» картины — ради утверждения внутренней значимости, масштабности изображенного. Решительно перерастая границы, как бы предуказанные ей сюжетом, она связывается со всей нашей жизнью. Художник хочет раскрыть ее содержание, глубинный смысл.

И здесь, как и «На открытии колхозной ГЭС», в самом центре фигура, повернутая к зрителю спиной, чуть левее — еще одна. Но это не ради утверждения внутрикартинного пространства. Художнику важно добиться разнообразия объемов и форм, богатства ритмов, цельности силуэта. Опираясь на землю, фигуры касаются головами «неба» картины и потому кажутся крупнее, чем они на самом деле. Уверенно, безраздельно господствуя в пространстве картины, они словно бы выступают из нее в пространство реальное.

В «Доярках», как и «На открытии колхозной ГЭС», есть сюжетная канва, но здесь роль ее несущественна и несамостоятельна — в конце концов не так уж важно, что произошло или должно произойти в картине. Она не повествует, а изображает. Такова теперь принципиальная, последовательно осуществляемая установка художника. Потому куда важнее, чем сюжет, для воплощения образа картины сочная, чуть тяжеловесная пластика женских фигур, подчеркнутая крупными, широко ниспадающими складками платьев. Важнее и цвет — густой, на-

сыщенный, матово сияющий, в неярком солнечном свете, и строгий композиционный строй, и четко выверенная ритмика — все, что приносит в картину ощущение радости труда.

Картина выразила все, что думалось в ту пору художнику о новом человеке наступившего нового времени, его ощущение гармонии нравственного начала нашей жизни и ее художественной значимости. Все это и определило ее характер, художественный строй.

Цикл токаревских картин, сюжетно связанных с нашим временем, завершает «Лето» (1960—1961) — вещь во многом для художника исключительная. Ни в одном из своих полотен, кроме, разве, «Пробуждения», В. Токарев не был так лиричен. Но это лирика особого рода: с неизменно присущей художнику мужественной интонацией и без сантиментов городского человека, любующегося деревенской идиллией.

В. Токареву по душе крепко сколоченные ладные фигуры его героев, красота их лиц, простая, неброская, гармоническая, уже не просто «увиденная», а открытая им во всей своей неповторимости. Художник встречает их в пору зрелости чувств, зрелости любви, когда есть уже и раздумья о завтрашнем дне, и ощущение пути, который предстоит в жизни человеку. Все это определило психологию картины, по-своему оправдывающую ее название. И в пейзаже также властвует лето, окуная прозрачные облака в густую голубизну неба и раскачивая на ветру огромные усатые колосья хлебов. Так возникает гармония — выше и мужественнее той, которую обещает сюжет картины. Таков теперь мир В. Токарева.

После «Лета» художник год за годом показывает уже только свои исторические картины. И сейчас, спустя десять лет, видно, что относительно ранние «Новая школа» (1963—1965), «Солдаты» (1965), «Комиссар» (1966—1967), «Правда» (1967) при всем своем несхождении стилистически близки друг другу. Все они рождались в стремлении открыть облик времени в чертах его героев, увидеть в них воплощение эпохи.

Живопись предыдущего десятилетия нередко склонна была представлять минувшее составленным из одних лишь торжественно-неопасных баталлий, праздников и апофеозов. Теперь, полагали художники 60-х годов, настало время взглянуть на прошлое испытующе и трезво и увидеть, как нелегок пройденный путь. Жизнь поколения, в которой были «битвы революции посерьезнее Полтавы», предстала этому взгляду суровым испытанием со всеми своими истинными тяготами, в истинном величии свершений.

Новое видение прошлого, далекого и недавнего, во многом определило художественную манеру, которой отмечены произведения живописи и графики середины 60-х годов, в том числе ранние токаревские картины, начиная с «Новой школы».

Под поверхностью ее угадывается как бы другая картина с тем же сюжетом, задуманная, но так и не написанная, ибо где-то в середине работы над ней — это у Токарева бывало и впоследствии — меняется замысел и, соответственно, направление пути, которым художник идет к его воплощению. Был замысел жанровой вещи, посвященный событию, однажды свершившемуся в Ленинских Горках, — открытию новой школы, одной из первых в те годы. От этой картины остался в конце концов лишь сюжет. Главное же изменилось: стала иной трактовка события, и это незамедлительно видоизменило поэтику картины и ее пластику. И вот перед нами уже не только, не просто открытие школы и горкинские ребятишки, которых удивительная судьба свела в этот день с Лениным.

Перед нами — торжественное шествие. Обстановка, место действия охарактеризованы предельно сдержанно: видна лишь светлая бревенчатая стена школы — таков обычный в те годы, почти отвлеченный фон токаревских картин — плоскость, к которой «привязаны» фигуры. В золотистом свечении свежетесаных бревен идущие кажутся особенно рельефными, основательными, весомыми, а их движение, шаг, подчеркнутые ритмической организацией группы, становятся увереннее, тверже, неодолимее. Все головы повернуты к невидимым дверям школы, и только один из мальчиков смотрит в нашу сторону. С тех пор — после «Новой школы» — мы не раз встретимся с героями Токарева. Вот так же, как единомышленники, как люди одной с нами эпохи, одной судьбы, взглянут на нас герои «Правды», «Солдат», «Комиссара», словно зовя нас стать с собою рядом.

Есть в картине некое смутное воспоминание о том, какой она должна была или, по крайней мере, могла бы стать. В трактовке детских лиц характерное чуть заслоняет типическое. Может, чуть крепко «исторический» костюм привязывает картину к такому-то дню, такому-то времени и к «историческому» жанру», мешая видеть главное в ней — утверждение связи времен и обращенность в наш, нынешний день. «Жанровое» прошлое картины, в сущности, прошлое всей школы, всего художественного направления, живет в ней, воздействуя на ее облик. Но есть в картине стремление постигнуть существо наступившего за октябрьскими битвами нового времени, увидеть всю нашу эпоху, как светлую новую школу, преобразующую человека, и связать ее с именем

В. И. Ленина, с духом ленинских идей. Есть, иными словами, стремление к внутренней, духовной масштабности, к тому, что определяет монументальность художественного произведения, не зависящую от его родовой принадлежности. Потому и стоит «Новая школа» среди картин, открывающих такой важный для всего нашего искусства 60-х годов и такой широкий путь к монументальности. И весь наличествующий в ней набор выразительных средств монументальной живописи приводит в точное соответствие форму ее и замысел.

В картинах, исполненных два-три года спустя, В. Токарев свидетельствует верность теме, обозначившейся в «Новой школе», и совершенству средства ее воплощения. Им по-прежнему владеют суровые образы и настроения революционной поры, стремление утвердить непреходящую связь с нашим временем. Не всегда поиски приводят к удачам, таким же несомненным, как «Новая школа». Подчас стремление к художественной недвусмысленности, к почти плакатной ясности выражения замысла оборачивается вещами иллюстративными. Так бывает, когда мыслитель опережает в Токареве художника, не находя значительных и оригинальных средств для воплощения темы, пришедшей в процессе познания эпохи.

Нечто подобное произошло, по-видимому, с «Правдой». Замысел художника связать название большевистской газеты с обликом времени, с его суровой правдой не находит поддержки и выражения в художественном строе картины.

Одновременно с «Правдой» художник заканчивал «Комиссара». Кажется, именно в этой вещи сказалось все, о чем думал В. Токарев, как и множество близких ему живописцев, на протяжении 60-х годов. Потому и суждено было ей место среди главных тогдашних достижений всей школы: в ней прозвучали настроения первых лет гражданской войны и чувства, рожденные нашим временем; она выразила и дух революционной эпохи, и дух искусства 60-х годов, воплотив его нравственную атмосферу.

Весь строй «Комиссара» задан счастливой находкой — введением в композицию «цитаты» из агитационного искусства революционной поры, знаменитого плаката Д. Моора «Ты записался добровольцем». Благодаря ему действие картины не только четко локализовано во времени. «Цитата» помогла открыто, определенно, недвусмысленно провозгласить идею художника. Образ плаката создал параллель центральному образу картины, раскрывающую его значение, а его пластика предопределила декоративное решение картины, в которой все согласовано и приведено во взаимодействие.

«Колорит полотна до ввода в композицию плаката Моора строился на сближенных тонах. Плакат заставил усилить декоративное звучание цвета... — писал В. Токарев в 1973-г. в журнале «Творчество». — Красный открытый цвет плаката потребовал введения противоположного цвета. И сине-зеленая куртка комиссара рядом с ярко-красным плаката стала эмоциональным центром картины. Землисто-зеленые тона получили развитие в фигурах соратников комиссара, в желто-золотистых лицах, ярко-алый нашел завершение в нашивках шинелей. Изменение ракурса фигур, горизонта помогло придать композиции монументальность и архитектурность».

Плакаты на стенке агитвагона помогли, наконец, «подчеркнуть место художника в боевом строю, его роль в революции».

Художник придает особое значение декоративности, видя в ней «одно из сильнейших средств эмоционально-образного воздействия на зрителя». Потому так естественны в картине сопоставления фигур и фона (темное на светлом, светлое на затененном), и композиция — обычная, токаревская, в которой фигуры, поставленные фронтально в неглубоком пространстве, образуют подобие фриза. К нам обращены взгляды героев картины, к нам обращается комиссар. В реальном пространстве продолжается пространство картины, туда ведут связавшиеся узлом линии ее «силового поля». В этом заключена метафора: так утверждается связь времен и непреходящее значение прошлого. Вовлекая нас в происходящее, художник свидетельствует вечную, ни в чем не утратившую для нас своего смысла, жизнь идей революционной поры, их призывную волнующую силу.

Работая над «Комиссаром», художник уже полностью владеет манерой, слагавшейся в искусстве предыдущих лет, в том числе в его собственных картинах. Язык, которого искало его искусство, теперь лишь средство; он пользуется им непринужденно и в полной мере.

И если «Комиссар» остается и поныне одной из самых популярных советских картин 60-х годов, то случилось так потому, что очень естественно сказались в нем мысли о бессрочном гражданском служении человека. Но, наверное, именно так сложилась судьба картины еще и потому, что были прежде у В. Токарева и «Правда», и другие менее известные его полотна, и весь путь, который венчает собой «Комиссар».

Как всякое значительное художественное произведение, «Комиссар» возник как бы в точке схода художественных устремлений времени и собственных устремлений художника. Задача, которую он реша-

ет, стоит перед всем его поколением, и все поколение наследует найденное им решение.

Вместе с некоторыми другими полотнами 60-х годов «Комиссар» представляет как бы итог почти десятилетнего развития художественного стиля украинской картины, да и всей вообще украинской живописи. Многие из написанного в последующие два-три года лишь повторяет решения предыдущей поры.

Тогда-то, еще смутно, зазвучали во многих картинах совершенно новые художественные идеи. Прежде всего они пришли к художникам, десятилетием раньше положившим начало поискам, в которых родился стиль 60-х годов. Среди тех, кто первыми ощутили необходимость новых путей, был и В. Токарев, и нет в этом ничего удивительного. По-прежнему он остро чувствует пульс общественной жизни страны, содержание которой определяет характер и движение художественного стиля.

Но перемены, совершающиеся в искусстве, для художника означают трудный, порой драматический поворот собственной художнической судьбы: приходится отказываться от чего-то очень важного в самом себе.

Со всей очевидностью совершившиеся перемены обозначились и в искусстве В. Токарева. Меньше всего они, как бывает на протяжении всей творческой жизни художника, касаются его сюжетов. По-прежнему он пишет тематические картины, обращаясь в них к событиям революции и гражданской войны. Зато образный строй его полотен, его язык меняются совершенно. Это видно уже по первым его эскизам к «Тачанке», исполненным в 1969 году. В них открываются просторы степного Крыма, и видно, как дороги они художнику, как важно ему даже в эскизе сохранить их широкое мощное дыхание, их подлинность. Это уже само по себе обещает какую-то совершенно иную, не «токаревскую» картину.

Однако еще очень неблизок путь от этих эскизов не только к законченной вещи, но и к решающему открытию, которым она по-настоящему начинается. Оно совершается в эскизе, где земля, прежде казавшая вдаль волны невысоких пологих холмов, вдруг рванулась вверх, вздыбилась, и где, следуя ее движению, языками рыжего пламени в небо помчали кони. Здесь В. Токарев обретает очень нужный ему и совершенно новый путь к картине, во всем для него необычной.

В «Тачанке» нет ни покойной, величавой упорядоченности «Доярок», ни сурово размеренного строя «Комиссара». В ней бушует яростное пламя боя, и, передавая его, художник так доверяет своему жи-

вописному темпераменту, как не бывало, наверное, за всю его жизнь. Мощный скок коней, неровный полет тачанки по степному бездорожью прочеркнули в картине решительную диагональ. Точка зрения избрана так, что мы оказываемся лицом к лицу с героями картины, мы можем заглянуть в их глаза, но это не мешает нам видеть — уже как бы сверху — всю тачанку, и головы, и гривы коней в горячей пыльной мгле, и край степи, убегающей из-под колес. Образ бушующего над землей военного пожара воплощает живопись с господствующими в ней красно-желтыми тонами, формы — подвижные, неуспокоенные, словно пульсирующие под живописной поверхностью, и сама поверхность, образованная неровными, стремительными прописями. Кажется, холст излучает жар раскаленной степи, человеческих тел и оружия — они дали картине ее горячие тона, чуть усмиренные землистыми сумрачными тенями.

В едином и целостном мире картины безраздельно господствуют ее герои — конармейцы. В полотнах В. Токарева, даже самых психологичных, не бывало характеристик такой силы: они заставляют вспомнить образы бабелевской «Конармии» и «Всадников» Юрия Яновского. Художник не стремится их приукрасить: его романтизм, как всегда, и здесь не нуждается в котурнах. В познании их судьбы его заботит и увлекает только правда, ибо он знает достаточно правды, чтобы со всей волнующей силой открылись в картине величие и ужас того, что выпало им в жизни. Взволнованно вглядывается он в лица, темные, обожженные солнцем военных дорог, искаженные яростью боя, и вслед за ним видим их и мы. Видим крутой залом бровей над глубоко запавшими глазами и туго натянутую кожу на скулах, и оскаленные белозубые рты — лица, в которых нет ничего от общепринятых представлений о времени и его героях. Есть неоспоримость и неповторимость художнического открытия, постижения правды истории, не считающихся со штампами. Токаревские конармейцы занимают место в ряду близких им образов нашей литературы, живописи, кинематографии именно силой человеческой неповторимости — как живые среди живых.

В них, пожалуй, больше непосредственного чувства, чем в относительно ранних картинах художника. Даже комиссар из одноименной его картины кажется несколько рассудочным и риторичным в сравнении с яростными героями «Тачанки», поднимающими в атаку залегшие цепи.

Метафоры пронизывают «Тачанку», как и все картины В. Токарева, и каждый прием, формирующий пластику картины, наделен образным началом. Не случайно движение, запечатленное в картине, начи-

нается как бы за пределами холста, в подлинном трехмерном мире: раскаленную ржавую степь, летящую из-под колес тачанки, чувствуешь у себя под ногами. Взгляд героя обращен к нам так, словно мгновение спустя и нам, вовлеченным в картину, подниматься в атаку невидимыми цепями. Так токаревская «Тачанка» раскрывает всегдашнюю его мысль о нерушимой связи времен, о бессмертии революции, революционного подвига и революционных традиций.

Неудивительно потому, что неизменным в самых главных своих чертах остается язык художника. Но есть в картине и ощущение времени, минувшего с тех пор, когда был написан «Комиссар», и разделяющего обе картины, — времени, многому научившему Токарева. Теперь ему доступна иная мера приближения к исторической истине и к отражающей ее правде искусства. Она видится настолько более многозначной — более истинной, — насколько новые герои В. Токарева живее, полнокровнее прежних. Это естественно, ведь картины художника — не безразличный ко всему свод фактических сведений о прошлом, не иллюстрация учебника истории, а неотъемлемая часть сегодняшней художественной жизни; потому в них отражается неизбежно и ощутимо все, что происходит в жизни общественной, в познании законов и правды истории. И если несколько лет назад в полотнах В. Токарева порой представляли и сталкивались несколько отвлеченные олицетворения социальных сил, теперь в них открывается драма подлинно многосложных и художественно несомненных человеческих характеров.

По-видимому, В. Токарев никогда не задавался целью создать серию картин, объединенных темой или замыслом, или как-нибудь иначе связанных друг с другом. Слишком они для этого целостны и замкнуты в самих себе, слишком автономны. И «Октябрь на рабочей окраине» (1970—1971), последовавший за «Тачанкой», отличается от нее значительно.

Картина переносит нас в первые мгновения наступающей новой эры: из толчеи кособоких домишек, осененных крестами и главками церквей, вверх по горбатой улице натужно и грозно движется грузовик: это идет в Октябрьскую битву восставший рабочий город.

Как всегда, В. Токарев долго и нелегко обдумывает эту картину еще до того, как она начинается. Первоначальный замысел ее — так уже бывало у художника — обещает лишь жанровую вещь и потому оказывается неприемлемым. Затем наступает, быть может, самая важная для будущей картины пора, ознаменованная отказом едва ли не от всего продуманного и найденного прежде. Это время нелегких спо-

ров В. Токарева с самим собой. Художник учится точнее видеть время и как бы с новой стороны узнает самого себя, свои возможности и новые пути, ведущие к картине. И когда он, после бесконечных эскизов, принимается писать, ничто в ней, кроме сюжета, не напоминает о том, с чего картина начиналась.

«В эскизах долгое время композиция оставалась в рамках изображения конкретного события, — вспоминает В. Токарев. — Грузовик с вооруженными рабочими двигался по улицам окраины; заводские корпуса, дымящиеся трубы, толпа со знаменем... Образ вооруженного народа как образ нового светлого мира заслонялся красотой жеста, внутреннее напряжение борьбы — внешней динамикой, стиливая целостность — живописно-пластической дробностью».

В найденном позднее варианте, оказавшемся окончательным, художник словно возвращается к концепции «Комиссара»: и здесь время раскрывается в групповом портрете его героев. Их лица тесно сближены; став смысловым и композиционным центром картины, они господствуют в ней неоспоримо.

Чтобы нам увидеть их по-настоящему, художник как бы останавливает движение, мощно нарастающее из условной глубины картины к первому плану, обозначенное на плоскости движением снизу вверх и подчеркнутое крутым, прямо на нас поворотом автомобильных колес. На первом плане движение замирает, встречая как препятствие плоскость картины. И вот фигуры и лица располагаются панорамой, очерченной неровной, прерывистой, колючей линией силуэта, и мы видим их в упор. Бородатые, усатые лица бывалых солдат, и юношеские лица, чистые и исполненные огня, лица разных людей, по-разному избравших путь, которым все они вместе двинулись октябрьской ночью семнадцатого года. С прежде небывалой остротой В. Токарев видит все, что различает-объединяет его героев, и за каждым из лиц угадывает яркие, драматические и непохожие судьбы. Всегдашний токаревский коллективный герой раскрывается как единство личностей. Так, проецированное в революционное прошлое, сопряженное с историческим материалом, предстает в картине важнейшее этическое представление нашего времени о месте человека в обществе, в его жизни, в исторических судьбах страны.

Впрочем, не только лица — все в картине со смыслом. Язык В. Токарева, как всегда, насыщен образами. Образ — старый мир, данный полунамеком, ломкими линиями покосившихся домишек, словно подпирающих друг друга плечами и все-таки готовых рухнуть, мир, непоравимо рассеченный надвое мощным движением поднимающегося в

гору автомобиля, и сам автомобиль с тележными колесами и рессорами, рулем, непривычно сдвинутым влево — образ тогдашнего нового, пролетарского мира, поднявшегося в «бой последний, решительный». Образ — ночь, еще не побежденная, наглухо занавесившая небо, ночь с неверной и тревожной игрой теней на стенах, и бело-желтый свет фонарей, прожигаящий темень. Образ — алое полотнище, краем — в верхнем правом углу картины, знамя революции и ее колеблемый ветром мятежный огонь. И руки рабочего на руле автомобиля, тяжелые, большие, как бы вне принятой в картине системы пропорций, — конечно же, образ.

Естественно, многое в этой картине — знакомое, токаревское: его всегдашние мысли о нетленной связи времен, о непреходящем, живом поныне и вовеки веков смысле революционного минувшего. И монументальность — оттого, что, словно на стальном пьедестале, высятся над погибельной тьмой рабочего квартала герои картины.

Но еще не было ни в одной картине художника такой силы и глубины постижения времени и такого точного воплощения его в художественном образе — всего, что ставит «Октябрь на рабочей окраине» вместе с «Тачанкой» в число самых бесспорных полотен В. Токарева, придавая им неопровержимость истинного художественного открытия.

...Год за годом В. Токарев показывает на выставках свои картины, до самого недавнего времени — только картины. Потому им нетрудно было заслонить собой все прочее, что рождалось с ними одновременно в мастерской художника. Только по этим картинам мы и судим о В. Токареве. На самом же деле они составляют лишь часть всего, что сделал художник с самого начала своего пути.

Есть у него, конечно, как у каждого живописца, бесконечное множество этюдов и набросков. Есть бесчисленные эскизы — от крошечных, исчерканных мягким карандашом прямоугольников — поспешной записи нового замысла, до эскизов в собственном смысле слова, в которых вся программа будущего произведения.

Но есть и множество работ, ни сюжетом, ни прочими своими формальными чертами не связанных ни с одной из его картин, и все-таки всем им близких.

Есть связь — несомненная, хотя и не слишком бросающаяся в глаза — между каждым из полотен В. Токарева и близкими ему по времени его портретами и пейзажами. Все вместе они запечатлевают и стиль художника, каким он сложился к определенному времени, и его движение. Все вместе они слагают мир В. Токарева, в котором его ис-

торические полотна, да и вообще все сюжетные картины — лишь одна из граней его творчества.

Мир, каким он воплотился в сотнях пейзажных полотен художника, исполнен могучего движения, могучей жизни форм. В пейзажах, написанных в Крыму, ему важно передать не солнце, не свет юга, а древность его, силу земли, по которой время прокатывается неисчислимыми вечными волнами и, словно пенный след на берегу, остается на прибрежных холмах белыми, друг над другом возносящимися глыбами домов («Старый Гурзуф», 1969).

К концу 60-х годов слагается нынешняя концепция токаревского пейзажа. Он героичен. То, что попадает на холст, всегда увидено в некотором, часто значительном отдалении. Земля, деревья, воды видятся художнику мощными пространственными формами. В поисках характера их он опускает частности. Ему важно передать округлость древесных крон, уплывающих в луговую даль, их ритм, а не размер и форму листьев.

Порой элементы его пейзажей обретают значение и выразительность персонификаций. Тогда кажется, будто старые седневские яблони заламывают узловатые черные руки и простирают их в холодном голубом небе, и весь мир картины пронизывает дыхание тревоги и борьбы.

У В. Токарева своя, особая мера пространства. Он никогда не пишет «уголки природы» — в его картинах предстает вся горная цепь, тяжкий, медлительный хоровод лиловых холмов или вся речная пойма, рыжая, весенняя, уставившаяся в невидимое небо ярко-синими глазами озерных «окон». Отсюда — монументальность и героический дух — выражение всего, что узнал и понял художник в нашей жизни.

Мир В. Токарева сложен, и сложны воплощенные в его портретах человеческие характеры и судьбы. В них нередок образ юности («Девушка на фоне цветущего лавра», «Девушка с цветком»). Она видится художнику совсем не безмятежной, его героев обуревают сомнения и тревоги, душевный мир их не знает покоя.

Картины Вячеслава Токарева, его портреты и пейзажи, все его искусство отражают пути и судьбы советского искусства 60—70-х годов. В мире В. Токарева предстает наше время, по-своему увиденное и пережитое художником.

ЖИВОПИСЬ

1955

ДЕВОЧКА С КНИГОЙ.
К., м. 70×50.

ЭТЮД КОЛХОЗНИКА.
К., м. 70×50.

1956—1957

НА ОТКРЫТИИ КОЛХОЗНОЙ ГЭС.
Х., м. 157×300
Сумская картинная галерея.

1958

АВТОПОРТРЕТ.
К., м. 69×49.

АВТОПОРТРЕТ.
К., м. 50×70.

1959

ЭТЮД К КАРТИНЕ «ДОЯРКИ».
К., м. 50×70.

1960

ДОЯРКИ.
Х., м. 155×348.

ЭТЮД К КАРТИНЕ «ЛЕТО».
К., м. 50×70.

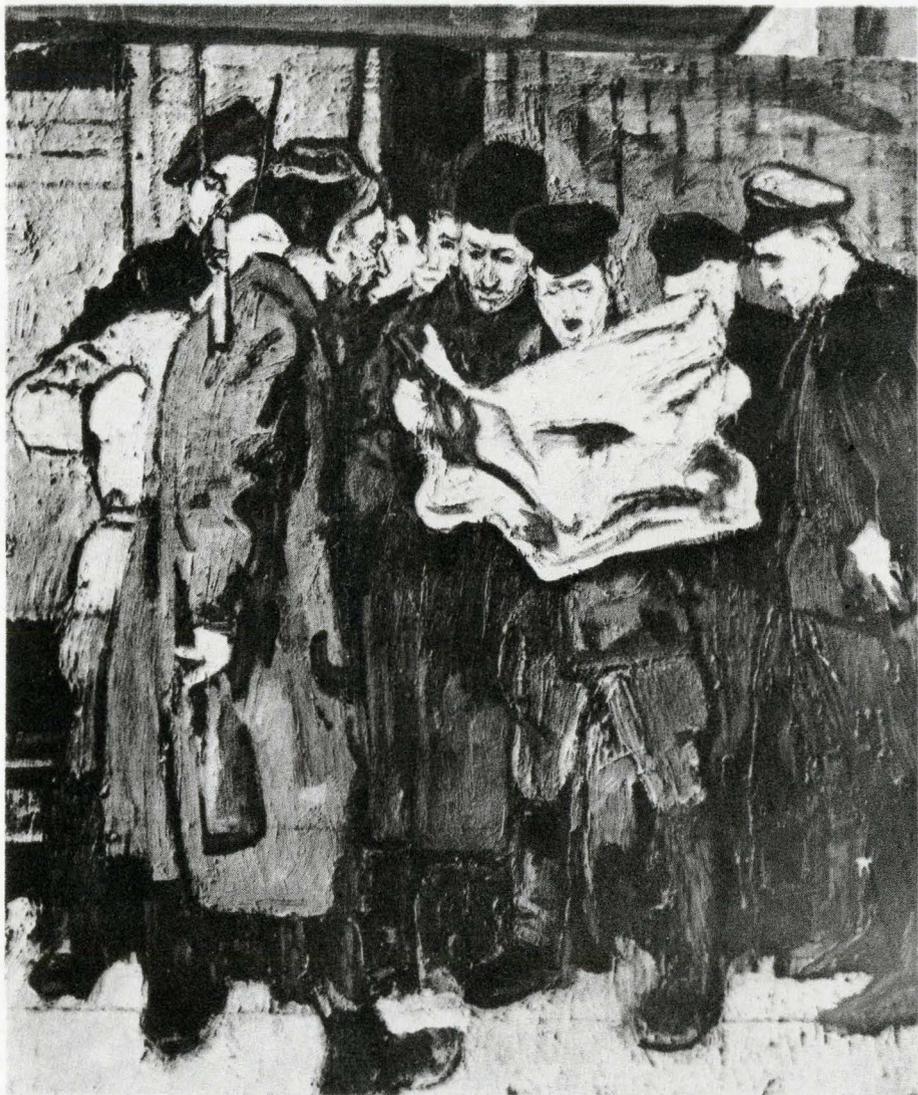
1960—1961

ЛЕТО.
Х., м. 196×194.
Херсонский краеведческий музей.

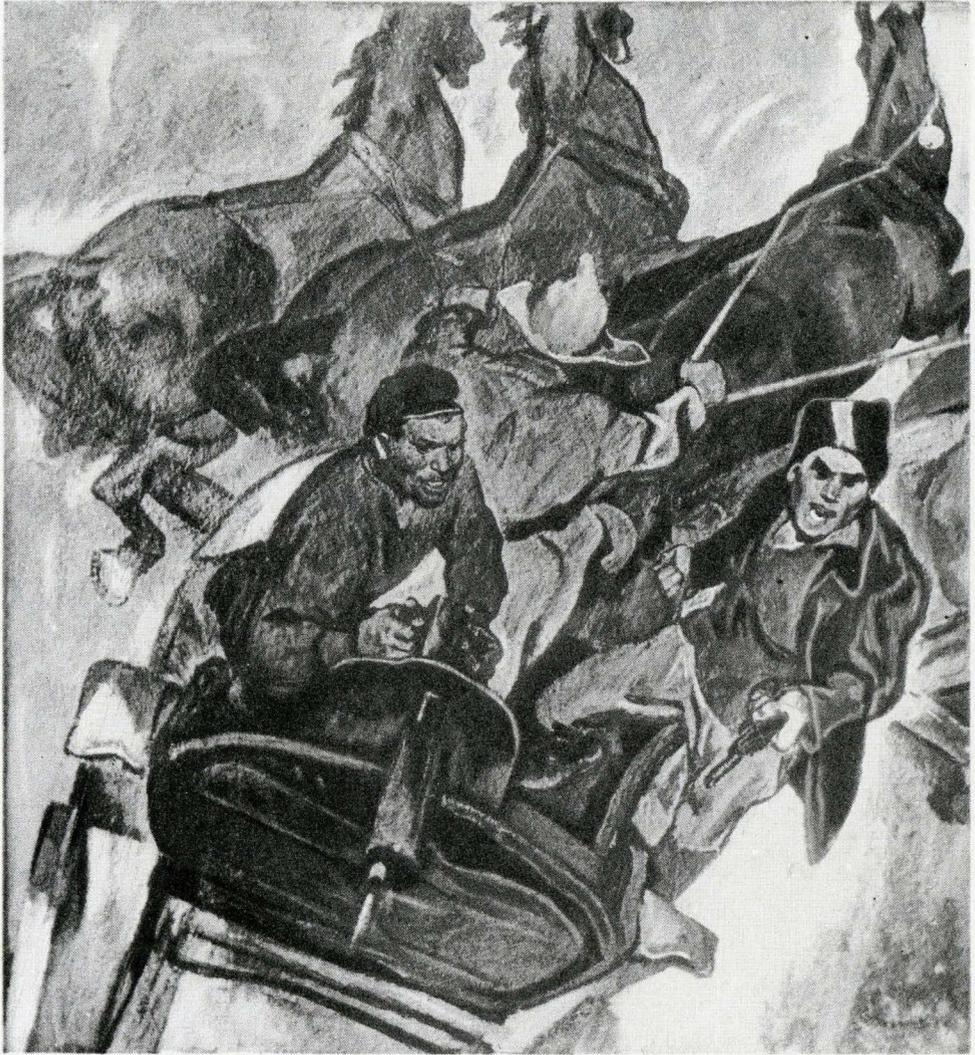
1961

ДЕВОЧКА В КАПОРЕ.
К., м. 70×50.
ДОМ ПОД РОЗОВОЙ КРЫШЕЙ.
К., м. 50×70.

ЛЕТОМ.
Х., м. 60×80.
НАТУРЩИЦА.
Х., м. 115,3×94,5.



Эскиз к картине «Правда». 1966.



Тачанка. 1969.



Эскиз к картине «Первые механизаторы». 1971.

1962

ДВОРИК.

К., м. 49×40,8.

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ.

Х., м. 100×60.

**КОЛЯ БАЛАШОВ. ЭТЮД К КАРТИНЕ
«НОВАЯ ШКОЛА».**

К., м. 70×50.

ЛЮБАША.

К., м. 70×50.

НОВАЯ ШКОЛА. ЭСКИЗ К КАРТИНЕ.

К., м. 75,2×88.

МАЛЬЧИКИ.

К., м. 50×70.

ОДЕССА. ОТРАДА.

К., м. 32×46.

ОКРАИНА ОДЕССЫ.

К., м. 36×45,6.

РЫБОЛОВЫ.

К., м. 32,4×45,8.

**ТАНЯ. ЭТЮД К КАРТИНЕ «НОВАЯ
ШКОЛА».**

К., м. 70×50.

ЭТЮД К КАРТИНЕ «НОВАЯ ШКОЛА».

К., м. 50×70.

1963

АВТОПОРТРЕТ.

Х., м. 80×90.

ГУРЗУФСКИЙ МОТИВ.

К., м. 50×70.

ДОМ, ОСВЕЩЕННЫЙ СОЛНЦЕМ.

К., м. 50×70.

ДОРОГА В ГОРЫ.

К., м. 50×70.

КАМЕННЫЙ СТРАЖ.

К., м. 50×70.

КАРПАТЫ. ПЕЙЗАЖ СО СТОГОМ.

К., темпера. 50×70.

КАРПАТЫ. ЭТЮД.

К., темпера. 50×70.

КАРПАТЫ. ЭТЮД.

К., темпера. 38×49,5.

КАРПАТЫ. ЭТЮД.

К., темпера. 40×49.

КАРПАТЫ. ЧЕРНАЯ РЕЧКА.

К., м. 28,9×47,4.

КРЫМ. ВИНОГРАДНИКИ.

К., м. 50×70.

НА ФОНЕ НЕБА.

К., м. 70×50.

ОСЕНЬ В ГОРАХ.

К., м. 50×70.

ТРИ КИПАРИСА.

К., м. 70×50.

У ПОДНОЖЬЯ ГОРЫ.

К., м. 50×70.

ЭТЮД К КАРТИНЕ «НОВАЯ ШКОЛА».

К., м. 64,5×40.

ЭТЮД С ЖЕЛТЫМ ДОМИКОМ.

К., темпера. 40×49.



Октябрь на рабочей окраине. 1970—1971.



Тревожно. 1973.



Портрет дочери. 1973.

1964

ДЕВОЧКА С ОБРУЧЕМ.

Х., м. 200×100.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «СОЛДАТЫ».

Х., м. 88,2×100.

1965

ВЕЧЕРНИЕ КРАСКИ.

К., м. 50×70.

ГОЛУБЫЕ СКАЛЫ.

К., м. 70×50.

ГРУШИ.

К., м. 50×68.

ГУРЗУФ. БУХТА.

К., м. 50×70.

ЖЕЛТЫЕ ВИНОГРАДНИКИ.

К., м. 50×70.

КРЫМ. ГРУППА ДЕРЕВЬЕВ.

К., м. 50×70.

КРЫМ. РАННИЕ СУМЕРКИ.

К., м. 50×70.

КРЫМ. СЕРЫЙ ДЕНЬ.

К., м. 50×70.

НА ВИНОГРАДНИКЕ.

К., м. 50×70.

НА ЭТЮДАХ.

К., м. 50×70.

НОВАЯ ШКОЛА.

Х., м. 248×295.

Львовский филиал музея им. В. И. Ленина

ПЕЙЗАЖ С ЛОДКОЙ.

К., м. 50×70.

ПЛОТЫ.

К., м. 50×70.

ОБЛАКО.

К., м. 50×70.

ОСЕНЬ В ГОРАХ.

К., м. 50×70.

СКАЛЫ.

К., м. 50×70.

СОЛДАТЫ.

Х., м. 160×170.

Союз художников СССР.

СОЛДАТ С АВТОМАТОМ. Этюд к картине «Солдаты».

Х., м. 99,5×60,2.

1966

ДОМИК В ГОРАХ.

К., м. 70×85.

НАД ОБРЫВОМ.

К., м. 70,5×85.

КРЫМ. ВИНОГРАДНИКИ В ГОРАХ.

К., м. 69,5×84,5.

КРЫМ. ОСЕННИЕ КРУЖЕВА.

К., м. 69,5×83,7.

КРЫМ. СИНИЕ ГОРЫ.

К., м. 70×85.

ЭТЮД К КАРТИНЕ «ПРАВДА».

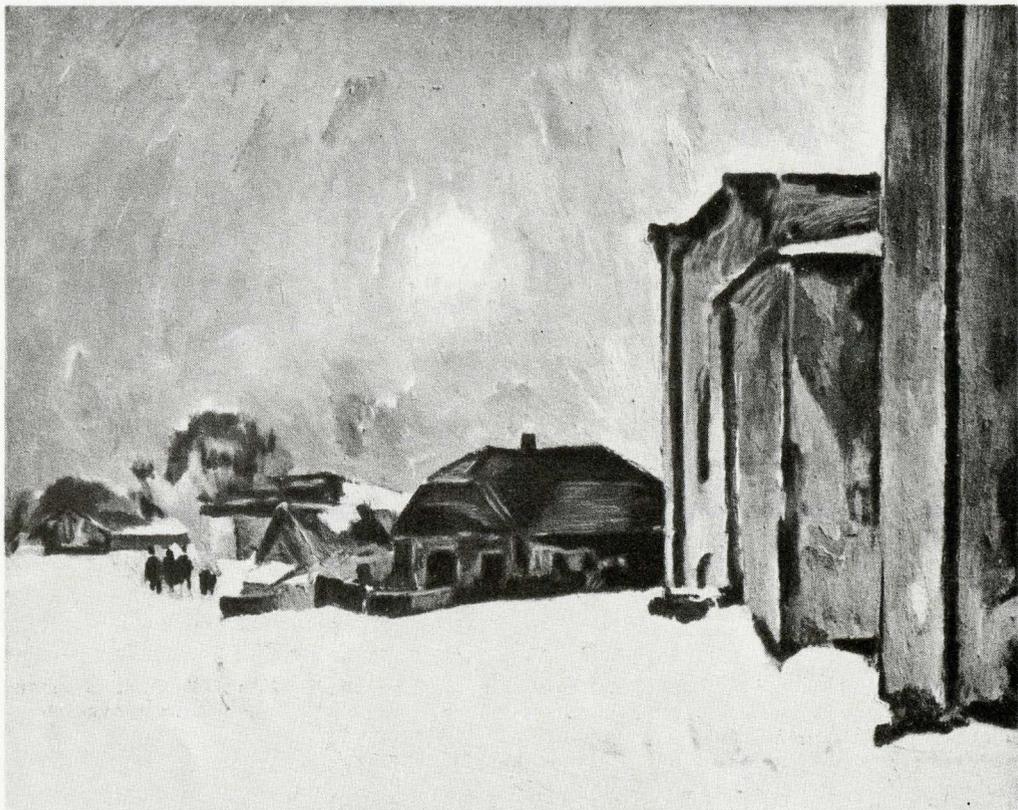
К., м. 75×69.

ЭТЮД К КАРТИНЕ «ПРАВДА».

К., м. 70×83,8.

ЭТЮД К КАРТИНЕ «ПРАВДА».

К., м. 75,2×100,3.



Подморозило. 1973.



Голубой Гурзуф. 1973.



Тишина, 1973.

1966—1967

КОМИССАР.

Х., м. 190×243.

Одесский художественный музей.

ПРАВДА.

Х., м. 170×180.

Союз художников УССР.

1968

АЙВА.

Х., м. 80×90.

ГУРЗУФ. ПРИЧАЛ.

К., м. 32×49,8.

ДЕВОЧКА С КРАСНОЙ ГВОЗДИКОЙ.

Х., м. 90×75.

Союз художников УССР.

ДОРОГА.

Х., м. 60×69.

ДОМ С КИПАРИСОМ.

Х., м. 84×80.

Одесский художественный музей.

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ.

Х., м. 74×60.

КРАСНАЯ ГОРА.

Х., м. 70×70.

КРЫМ. ИТАЛЬЯНСКИЕ ПИНИИ.

Х., м. 80×100.

КРЫМ. КРАСНЫЕ ВИНОГРАДНИКИ.

Х., м. 80×100.

НАТЮРМОРТ СО СТВОЛОМ ИНЖИРА.

Х., м. 54,6×81,5.

МАРТ В КРЫМУ.

Х., м. 75,5×88.

МОРЕ ШТОРМИТ.

К., м. 50×70.

ПЕЙЗАЖ С КРАСНОЙ ФИГУРОЙ.

Х., м. 70×72.

**ПОРТРЕТ БОЛГАРСКОГО
СКУЛЬПТОРА ПАВЛО ДЖАФЕРОВА.**

К., м. 120×75.

Запорожский художественный музей.

ПОСЛЕ ДОЖДЯ.

Х., м. 67,5×82,2.

ОКРЕСТНОСТИ ГУРЗУФА.

Х., м. 80×100.

ОСЕНЬ В ГОРАХ.

Х., м. 70,2×90.

ОЖИДАНИЕ.

К., м. 100×80.

СТАРЫЙ ГУРЗУФ.

Х., м. 100×130.

УЛОЧКА В ГУРЗУФЕ.

Х., м. 70×75,8.

ЦВЕТЕНИЕ МИНДАЛЯ.

Х., м. 85×75.

1969

ТАЧАНКА.

Х., м. 200×186.

Государственный музей украинского
изобразительного искусства УССР.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ТАЧАНКА».

К., темпера. 39,8×44,8.

ЭТЮД К КАРТИНЕ «ТАЧАНКА».

К., м. 50×70.





Доярки. 1960.



Доярки. 1960.



Натюрморт. Подсолнухи. 1973.

1970

ВИНОГРАДНИКИ.

К., м. 50×60.

ВОЕННАЯ ВЕСНА.

Х., м. 110,5×113,5.

НА БАЛКОНЕ.

К., синтетическая темпера. 50×70.

**НА ЗАЩИТУ РЕВОЛЮЦИИ. ЭТЮД К
КАРТИНЕ «ОКТЯБРЬ НА РАБОЧЕЙ
ОКРАИНЕ».**

К., м. 76,5×100.

НАТЮРМОРТ С ЛИМОНОМ.

К., синтетическая темпера. 60,3×49,5.

ПОРТРЕТ СКУЛЬПТОРА М. Р. КИПНИСА

К., синтетическая темпера. 50×70.

ОДЕССКИЙ ДВОРИК.

Х., м. 100×100.

**ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ОКТЯБРЬ НА РА-
БОЧЕЙ ОКРАИНЕ».**

К., м. 75,2×100,3.

**ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ОКТЯБРЬ НА РА-
БОЧЕЙ ОКРАИНЕ».**

К., м. 80×100.

ЭТЮД К ПОРТРЕТУ.

К., синтетическая темпера. 50×70.

1970—1971

ОКТЯБРЬ НА РАБОЧЕЙ ОКРАИНЕ.

Х., м. 175×215.

Союз художников УССР.

1971

ВЕСЕННИЙ ГОВОР.

Х., м. 95×101.

ВЕЧЕР НА РЕКЕ.

Х., м. 90×100.

КАШТАНОВАЯ АЛЛЕЯ.

Х., м. 90×100.

Союз художников СССР.

КРАСНЫЙ ДОМ.

Х., м. 66×87.

ПАЛАНГА. ПЕЙЗАЖ С БЕЛЫМ ДОМОМ.

Х., м. 66×80.

ПЕРВЫЕ МЕХАНИЗАТОРЫ.

Х., м. 160×200.

Союз художников УССР.

ПОРТРЕТ НЕФТЯНИКА.

Х., м. 82×73.

ОТЗВУКИ ЗИМЫ.

Х., м. 90×100.

ТЕПЛЫЙ ДЕНЬ.

Х., м. 99×100.

ЦВЕТУЩАЯ СЛИВА.

Х., м. 80×100.

**ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ПЕРВЫЕ МЕХА-
НИЗАТОРЫ».**

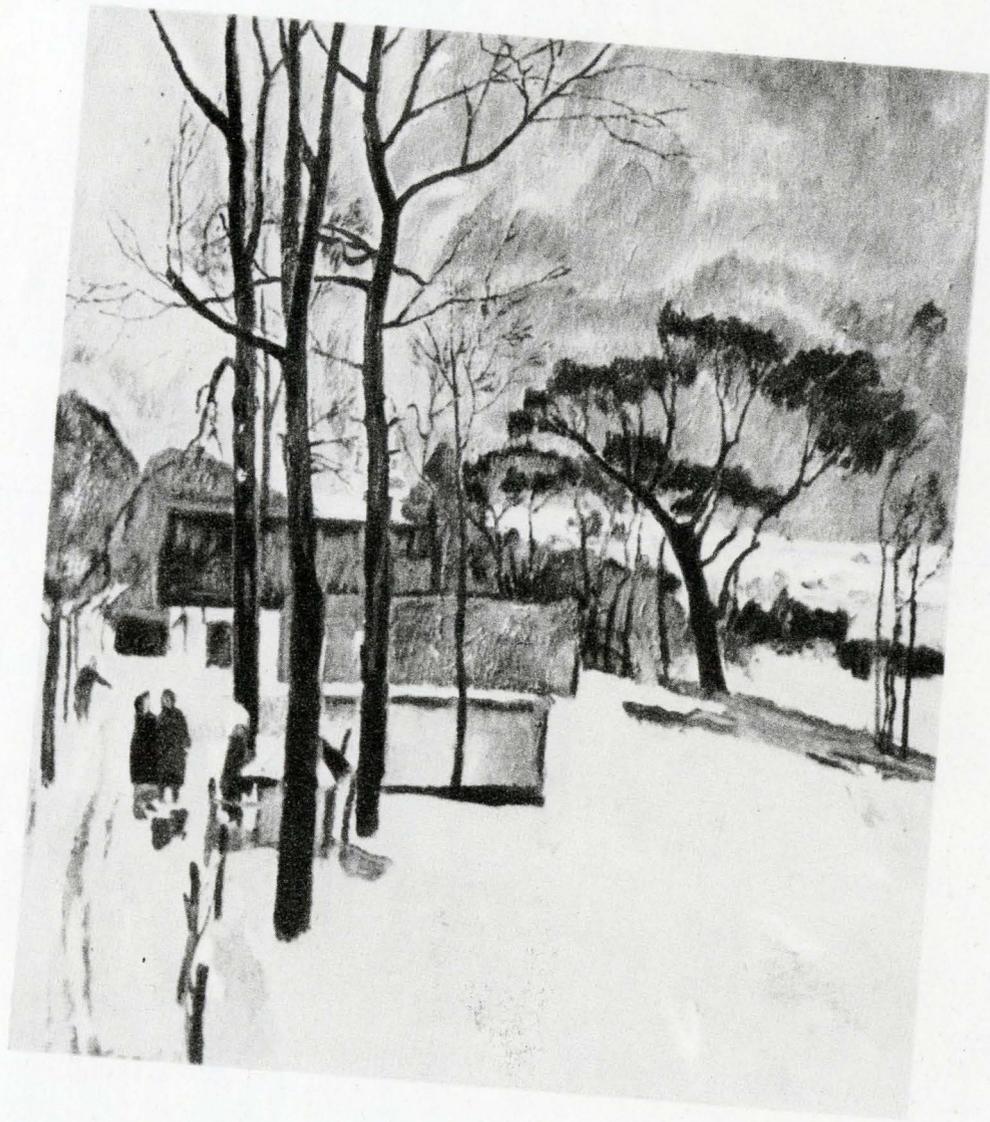
Х., м. 105×125,3.

**ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ПЕРВЫЕ МЕХА-
НИЗАТОРЫ».**

Х., м. 80,2×110,2.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ПРОБУЖДЕНИЕ».

Х., м. 102×100.



У колодца. 1973.



Осеннее ненастье. 1973.



Портрет молодого режиссера В. М. Дворцовой. 1973.

1972

ВЕРБЫ НАД РЕЧКОЙ.

Х., м. 90×104,7.

ВЕСЕННИЙ РАЗЛИВ.

Х., м. 71×91.

ВЕСНОЮ.

Х., м. 90×100.

КАШТАН ЦВЕТЕТ.

Х., м. 103×120.

Ждановская картинная галерея.

ПРОБУЖДЕНИЕ.

Х., м. 170×160.

Министерство культуры СССР.

НАД РЕКОЙ.

Х., м. 95×100.

НА ОГОРОДАХ.

Х., м. 95×100.

ЯБЛОНЯ ЦВЕТЕТ.

Х., м. 100×95.

1973

ВЕРБЫ.

Х., м. 100×94,5.

ВЕСНА В СЕДНЕВЕ.

Х., м. 80×100.

ВЕСЕННИЕ ЛУГА.

Х., м. 75×80.

ВЕСЕННИЙ МОТИВ.

Х., м. 73×80.

В СТАРОМ ГУРЗУФЕ.

Х., м. 89,5×94,2.

В ИНТЕРЬЕРЕ.

Х., м. 94×71.

ГОЛУБОЙ ГУРЗУФ.

Х., м. 84,5×90.

ГУРЗУФ. ДОМИК ЧЕХОВА.

Х., м. 80×75.

ГУРЗУФ. ПЕРВЫЙ СНЕГ.

Х., м. 75×80.

ГУРЗУФ. У ПРИЧАЛА.

Х., м. 90×84.

ДЫХАНИЕ ВЕСНЫ.

Х., м. 100×95.

ЗАПОЗДАЛАЯ ВЕСНА.

Х., м. 100×102.

ЗИМНЕЕ СОЛНЦЕ.

Х., м. 94,5×100.

КАШТАНЫ.

Х., м. 120×100.

КАШТАНОВАЯ АЛЛЕЯ.

Х., м. 100×90.

КРЫМ. ПОХОЛОДАЛО.

Х., м. 89,3×94,6.

НАТЮРМОРТ С ПОДНОСОМ.

К., м. 70×60.

ОСЕННЕЕ НЕНАСТЬЕ.

Х., м. 90×84,5.

ОТТЕПЕЛЬ.

Х., м. 100×90.

СЕРЫЙ ДЕНЬ.

Х., м. 100×94,5.

СИНЯЯ СКАЛА.

Х., м. 89,5×94,2.

СТАРЫЕ ЯБЛОНИ.

Х., м. 100×120.

ТИШИНА.

Х., м. 90,1×85.

ТРЕВОЖНО.

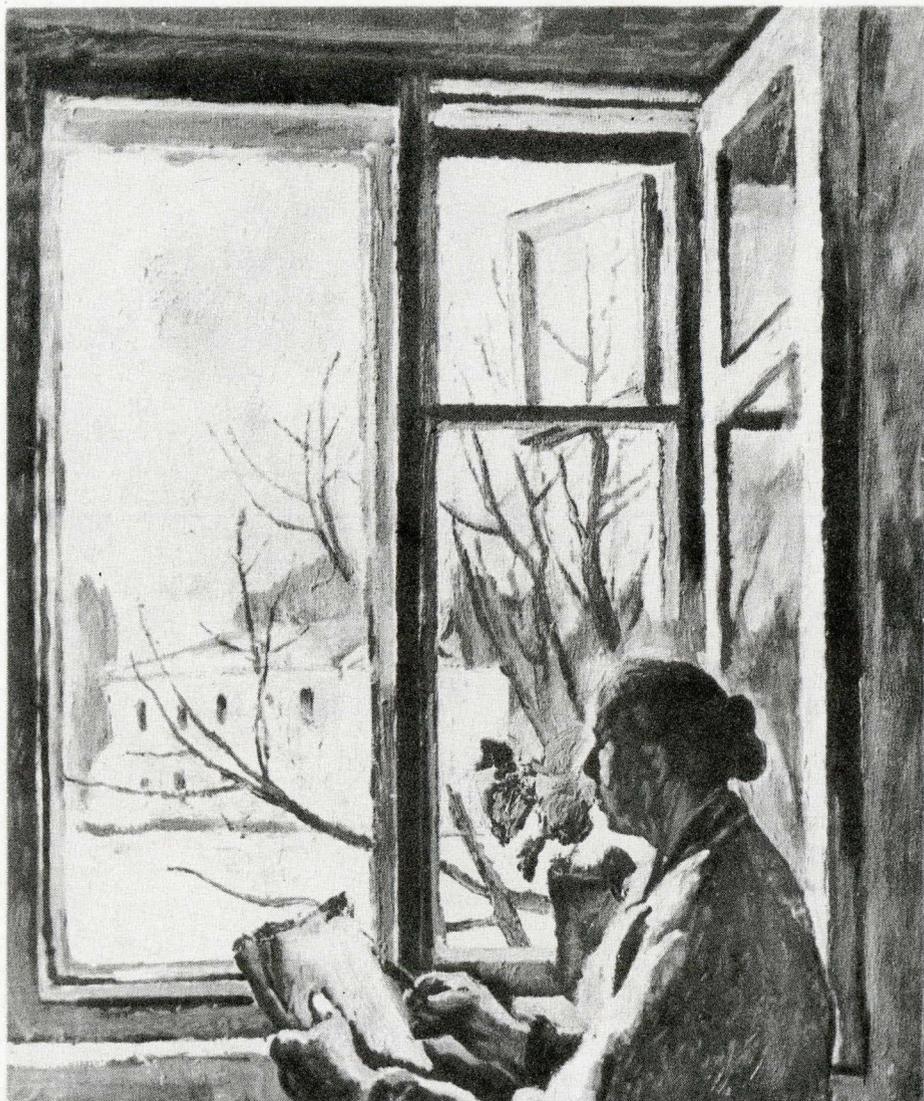
Х., м. 120×142.

УТРЕННЯЯ ДЫМКА.

Х., м. 60×70.

У КОЛОДЦА.

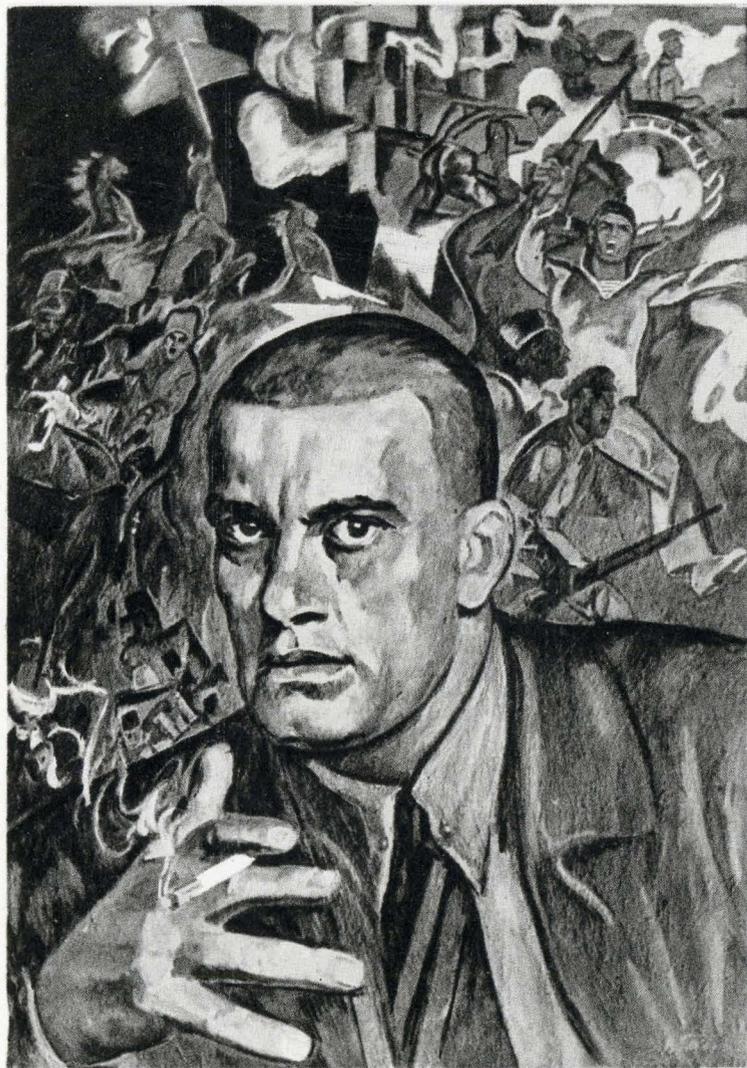
Х., м. 80×71.



У окна. 1973.



Раннею весной. 1973.



Октябрьская поэма. 1974.

У ОКНА.

Х., м. 80×70.

ПЕЙЗАЖ С ДЕРЕВЬЯМИ.

Х., м. 99,5×99,7.

ПОДМОРОЗИЛО.

Х., м. 60×80.

ПОДСОЛНУХИ.

Х., м. 85,3×70.

ПОЛДЕНЬ.

Х., м. 90,1×85.

ПОРТРЕТ ДОЧЕРИ.

Х., м. 90×85.

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА Э. АРЕФЬЕВА.

Х., м. 100×80.

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА ТЕАТРА

А. САМБУРА.

Х., м. 120,5×85.

ПОРТРЕТ МОЛОДОГО РЕЖИССЕРА

В. ДВОРЦОВОЙ.

Х., м. 92×82,5.

ПОРТРЕТ СТУДЕНТА.

Х., м. 95×66,5.

ПОРТРЕТ УЧИТЕЛЬНИЦЫ.

Х., м. 86×72.

ПОСЛЕ ДОЖДЯ.

Х., м. 60×80.

1974

БАХЧИСАРАЙ. РОЗОВЫЙ ДЕНЬ.

Х., м. 75×103.

БАХЧИСАРАЙ. СКАЛЫ.

Х., м. 77,5×102.

БАХЧИСАРАЙ. У ПОДНОЖЬЯ ГОР.

Х., м. 68×68.

БАХЧИСАРАЙ. ЭТЮД.

Х., м. 49,5×67,5.

**ГУРЗУФ. БАРХАНЫ У СТАРОГО ПРИ-
ЧАЛА.**

Х., м. 101,5×88.

ГУРЗУФ. ПОЛДЕНЬ.

Х., м. 98×104.

ГУРЗУФ. ОСЕННИЙ ДЕНЬ.

Х., м. 91×88,5.

ГУРЗУФ. УТРО.

Х., м. 95×71,5.

КРАСНЫЕ ВИНОГРАДНИКИ.

Х., м. 96×105.

КРЫМСКАЯ НОЧЬ.

Х., м. 99×99.

МАРТОВСКОЕ СОЛНЦЕ.

Х., м. 90×100.

ОТТЕПЕЛЬ.

Х., м. 88,3×79,2.

ОКТЯБРЬСКАЯ ПОЭМА.

Х., м. 180×160.

Союз художников Украины.

ПОРТРЕТ МОЛОДОГО РЕЖИССЕРА

В. ДВОРЦОВОЙ.

Х., м. 92×82,5.

ПОРТРЕТ КИНООПЕРАТОРА

Ю. КЛИМЕНКО.

Х., м. 94,5×90.

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА ХАИДАРА

РАХИМОВА.

Х., м. 79×69.

ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА

С СИНЕЙ ПАПКОЙ.

Х., м. 100×80.

У ОКНА.

Х., м. 130×110.

ЧЕХОВСКАЯ БУХТА.

Х., м. 101,5×88.

ЧИФУТ-КАЛЭ. ГЛАВНЫЕ ВОРОТА.

Х., м. 100,5×63.

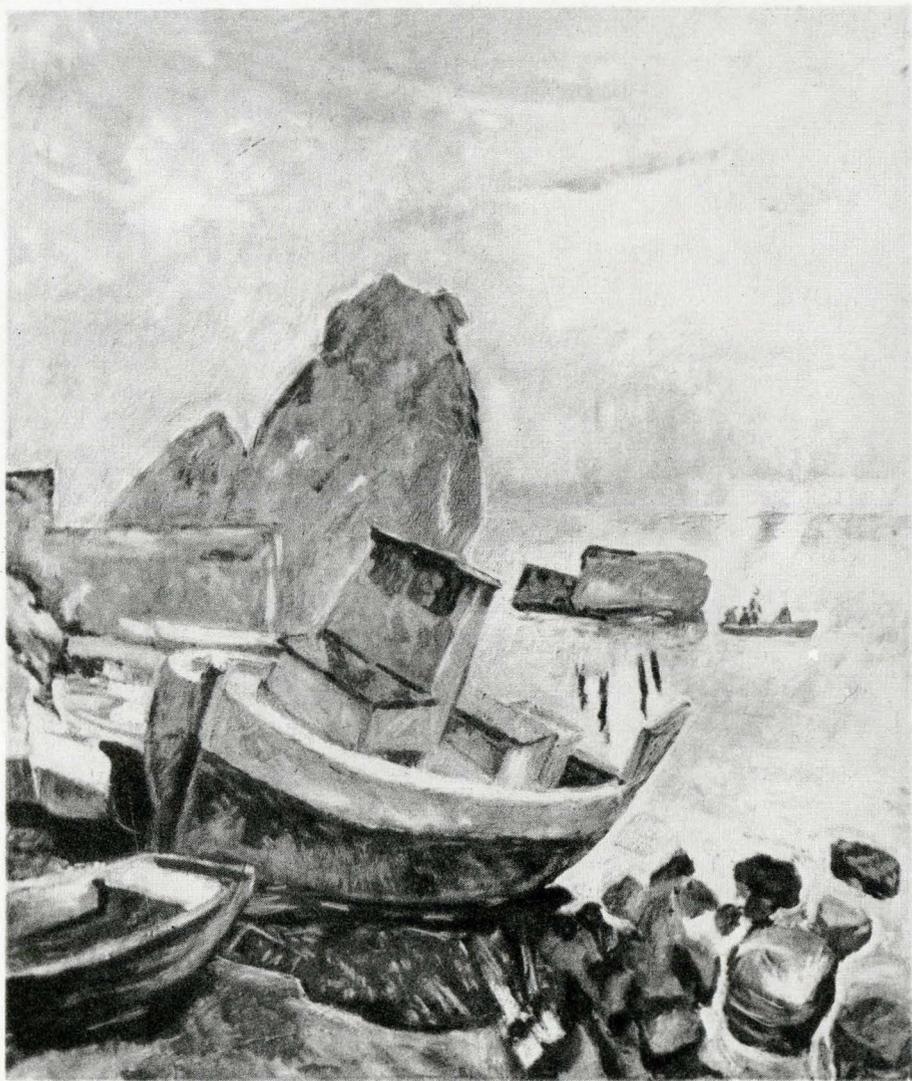
ЭТЮД К ПОРТРЕТУ ХУДОЖНИКА

ВАЛЕРИЯ КОКУРИНА.

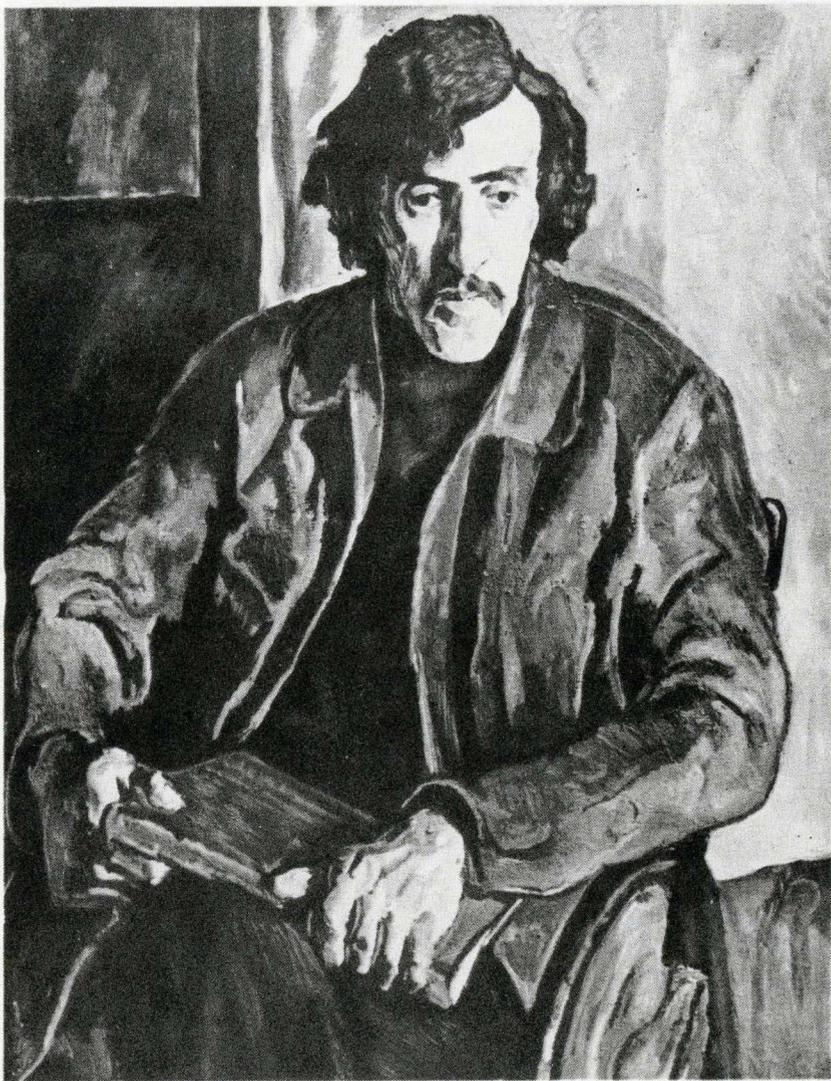
Х., м. 69×68.

ЭТЮД.

Х., м. 69×79.



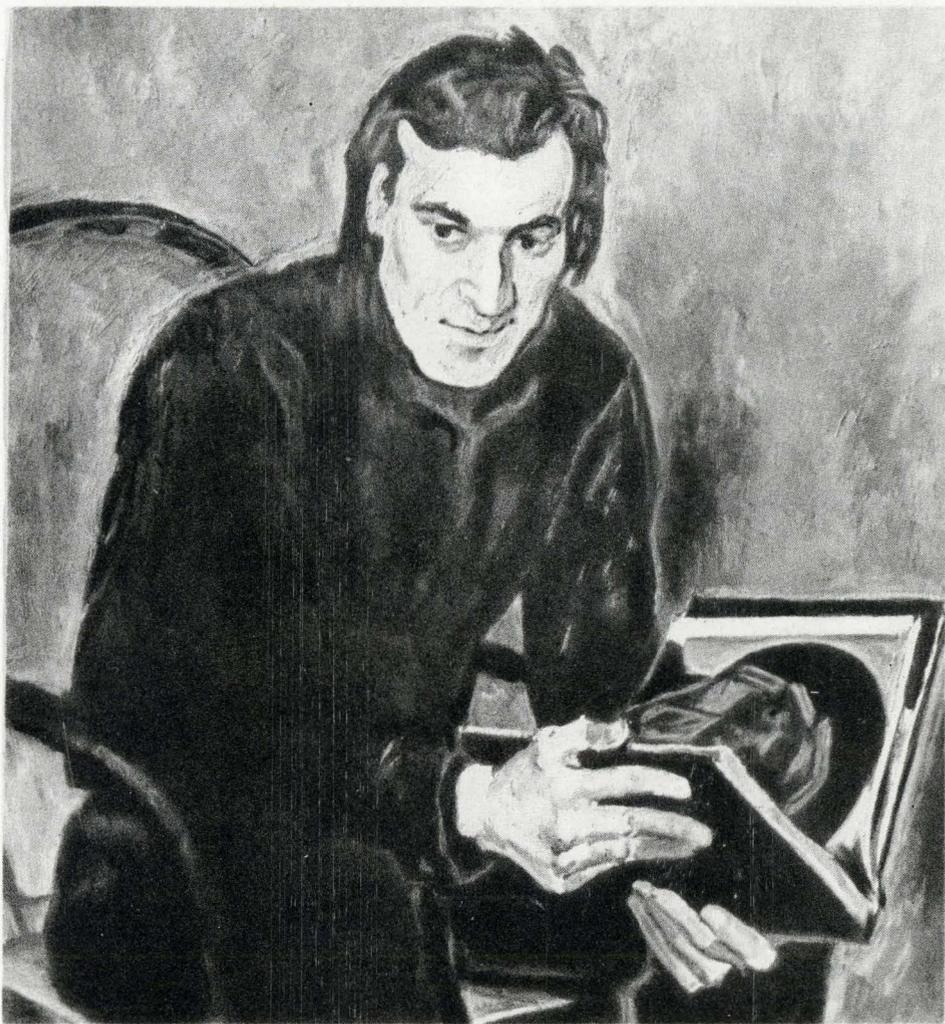
Баркас. У старого причала. 1974.



Молодой человек с синей папкой. 1974.



У окна. 1974.



Портрет кинооператора Ю. Клименко. 1974.



В кафе (из серии «По Венгрии»). 1963.

ГРАФИКА

1956

ЖЕНСКАЯ ГОЛОВА.

Б., пастель. 21,6×16,5.

1960

ЖЕНЩИНА С ВЕДРОМ.

Б., пастель. 87×62.

ЖЕНЩИНА В КРАСНОЙ КОСЫНКЕ.

Б., пастель. 70×60.

1961

ЛЕТО.

Б., акв. 21×29,6.

НАБРОСОК К КАРТИНЕ «ЛЕТО».

Б., гр. кар. 14,5×19.

1962

МУЖЧИНА С ПАПИРОСОЙ. Набросок.

Б., цв. кар. 20×29.

1963

ПО ВЕНГРИИ.

Б., пастель. 14×18.

В КАФЕ.

Наброски.

ОЗЕРО БАЛАТОН. В ТЕНИ.

ЯХТЫ. ОЗЕРО БАЛАТОН.

Б., пастель. 24×22.

В ПАРКЕ. ОЗЕРО БАЛАТОН.

Б., пастель. 24×31,5.

В БАРЕ.

Б., пастель. 22,5×27.

В ОЖИДАНИИ.

Б., пастель. 25×32,5.

ЗА СТОЛИКОМ.

Б., пастель. 25×26,8.

В КАФЕ.

Б., пастель. 24,5×32,5.

В КАФЕ.

Б., пастель. 23,5×26,8.

НА ТАНЦПЛОЩАДКЕ.

Б., пастель. 24×32.

НА ОЗЕРЕ БАЛАТОН.

Б., акв. 25×24.

НА ПЛЯЖЕ.

Б., пастель. 28×36.

ПОДРУГИ.

Б., пастель. 28×110.

КУПАЛЬЩИЦЫ. ОЗЕРО БАЛАТОН.

Б., пастель. 24,5×26.

НА МОСТИКЕ.

Б., пастель. 37,5×22.

НА ОЗЕРЕ БАЛАТОН. НАБРОСОК.

Б., пастель. 28×40.

НА ОЗЕРЕ БАЛАТОН. ЗА ЧТЕНИЕМ.

Б., пастель. 28×40.



Эскиз к картине «Тачанка». 1969.

1965

БЕСЕДА.

Б., фломастер. 55×50.

ГОЛОВА КРАСНОАРМЕЙЦА.

Б., пастель. 60×60.

КРАСНОАРМЕЕЦ С ПОДНЯТОЙ РУКОЙ.

Б., уголь. 94×60.

ОРАТОР.

Б., пастель. 94×62.

1966

НАБРОСОК.

Б., сангина. 29×60.

НАБРОСОК.

Б., сангина. 29×20.

СИДЯЩАЯ ДЕВУШКА.

Б., кар. 29×20.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ПРАВДА».

Б., гр. кар. 18,4×20,3.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ПРАВДА».

Б., гр. кар., акв. 17×20.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «КОМИССАР».

Б., гр. кар., цв. тушь. 16,4×24

1968

ДЕВУШКА В СИНЕЙ КОФТЕ.

Б., пастель. 80×60.

ДЕВУШКА В РОЗОВОЙ КОФТЕ.

Б., пастель. 80×60.

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ.

Б., пастель. 59,5×43.

ЗА РАЗГОВОРОМ.

Б., тушь. 20,2×24.

ЗА ЧТЕНИЕМ.

Б., акв. 23×24.

КАКТУС НА ПОДОКОННИКЕ.

Б., пастель. 20,3×26,4.

РИСУНОК (СПОРТСМЕН).

Б., пастель. 29×18,5.

ЭТЮД.

Б., акв. 24×29.

1969

РИСУНОК ГОЛОВЫ.

Б., тушь. 29,5×20,8.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ТАЧАНКА».

Б., пастель. 20,6×29,4.

1970

БУДЕННОВЕЦ С ВОЖЖАМИ.

К., пастель, сангина. 60×56.

ВЕРБЛЮД-ГОРА. ГУРЗУФ.

Б., акв. 28×39,5.

ГОЛОВА БУДЕННОВЦА.

Б., сангина. 50×35.

ЕЗДОВОЙ.

К., пастель. 60×56.

ЗАДУМЧИВАЯ ДЕВУШКА.

Б., кар. 28,8×29,5.

КРАСНОАРМЕЕЦ.

К., пастель. 80×50.



Портретный рисунок скульптора М. Кипниса. 1970.



Солдаты революции. 1971.



Набросок. На пляже. 1971.

ЗАРИСОВКИ К КАРТИНЕ «ПРОБУЖДЕНИЕ».

Б., цв. кар. 24,2×30,5.

КРАСНОАРМЕЕЦ НА ТАЧАНКЕ.

К., пастель. 70×50.

НАБРОСОК ЭСКИЗА К КАРТИНЕ «ПРОБУЖДЕНИЕ».

Б., гр. кар. 21×29.

НАБРОСОК ГОЛОВЫ.

Б., пастель. гр. кар. 25×22,7.

НАБРОСОК ГОЛОВЫ.

Б., гр. кар. 25×21,5.

ПОРТРЕТНЫЙ РИСУНОК СКУЛЬПТОРА М. КИПНИСА.

Б., сангина. 30,5×21,4.

ЭТЮД МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ.

Б., акв. 40×28.

1971

ЗАДУМЧИВОСТЬ.

Б., пастель. 24×19.

НАБРОСКИ.

Б., сангина. 21×29,7.

ПАЛАНГА.

Б., пастель. 36×48.

СОЛДАТЫ РЕВОЛЮЦИИ.

Б., уголь. 39,8×28,5.

ХОККЕИСТЫ.

Б., тушь. 20,9×29,5

ЭСКИЗ КОМПОЗИЦИИ «СЕМЬЯ».

Б., пастель. 17×22.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ОКТЯБРЬ НА РАБОЧЕЙ ОКРАИНЕ».

Б., пастель. 24,5×33,5.

1972

ДЕВУШКА В САРАФАНЕ.

Б., пастель, гр. кар. 30,5×21,4.

НАБРОСОК.

Б., пастель. 29×20.

РИСУНКИ К КАРТИНЕ «ПРОБУЖДЕНИЕ».

Б., пастель.

Красноармеец в красных галифе. 49×63

Красноармеец с винтовкой. 63×49.

Спящий красноармеец. 49×63.

Спящий красноармеец. 49×63.

Голова уснувшего красноармейца. 63×49.

СИДЯЩИЙ КРАСНОАРМЕЕЦ С ВИНТОВКОЙ.

Б., кар. 63×49.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ПРОБУЖДЕНИЕ».

К., пастель. 30×28.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «ПРОБУЖДЕНИЕ».

К., пастель. 49×46.

1973

НАБРОСОК К ПОРТРЕТУ.

Б., пастель. 21×19.

ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «МИР ВХОДЯЩЕМУ».

Б., пастель. 29,3×20,1.



Девушка в сарафане. 1972.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ, в которых участвовал В. В. ТОКАРЕВ

I персональная выставка. Одесса. 1949 год. 32 работы.

X Украинская художественная выставка. Киев. 1949 год.
«Портрет дважды Героя Советского Союза С. А. Ковпака». 1949 год.

Выставка украинского изобразительного искусства в Москве. Москва. 1951 год.

«Рейд ковпаковцев». 1950—1951 гг.

Выставка произведений украинских советских художников в г. Сталино (Донецк). 1952 год.

«Рейд ковпаковцев».

Выставка произведений украинских советских художников в г. Львова. 1952 год.

«Рейд ковпаковцев».

Областная художественная выставка в г. Одессе. 1952 год.
«Пейзаж», «Голова девушки», «Портрет С. А. Ковпака».

Областная художественная выставка, посвященная 300-летию воссоединения Украины с Россией. Одесса, 1953 год.

Два этюда. 1953. «Кунцевская ГЭС на Ворскле».

Выставка изобразительного искусства Украины, посвященная 300-летию воссоединения Украины с Россией. Киев, Москва, Симферополь. 1954 год.
«Кунцевская ГЭС на Ворскле».

Областная художественная выставка. Одесса. 1957 год.

«На открытии колхозной ГЭС». 1956—1957 гг.

Юбилейная художественная выставка Украины, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Киев. 1957 год.
«На открытии колхозной ГЭС».

Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Москва. 1957 год.
«На открытии колхозной ГЭС».

Областная художественная выставка. Одесса. 1960 год.

«Автопортрет». 1959.

«Доярки». 1959—1960.

Два этюда к картине «Доярки».

«Оранжевые краски», натюрморт.

Художественная выставка «Советская Украина». Москва. 1960 год.
(Декада украинской литературы и искусства в Москве).
«Доярки».

Республиканская художественная выставка. Киев. 1961 г.
«Лето». 1960—1961 гг.

Всесоюзная художественная выставка. Москва. 1961 год.
«Лето».

Первая областная выставка этюдов. Одесса. 1962 год.
«Натюрморт», «Краски» (1962 г.), «Автопортрет» (1961 г.), «Портрет художника Н. А. Шелюто» (1962 г.), «Бананы» (1961 г.), «На этюде» (1962 г.).

Вторая областная выставка этюдов. Одесса. 1963 год.
«Виноградники в Гурзуфе», «Зимой», «Коля Балашов», «Таня», «Три кипариса».

Республиканская художественная выставка. Одесса. 1963 год.
«Новая школа». 1963 г.

Юбилейная художественная выставка, посвященная 150-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко.

«Девушка с обручем». 1964 г.

Областная художественная выставка к 20-летию освобождения Одессы от немецко-фашистских захватчиков. Одесса. 1964 год.

Всесоюзная художественная выставка «На страже мира». Москва. 1965 год.

«Солдаты». 1964—1965 гг.

Выставка в Улан-Баторе (Монголия). 1965 год.
«Солдаты».

Республиканская художественная выставка «На страже мира». Киев. 1966 год.

«Новая школа». 1963—1965 гг.

«Солдатские руки». 1964 г.

Выставка произведений художников Одессы в г. Александрии (АРЕ).
«Лето», «Закарпатье», «Карпатский мотив».

Одесса — Варна — Бургас. Выставка произведений художников города-героя Одессы в Народной Республике Болгарии. 1966 год.
«Лето».

Областная художественная выставка, посвященная 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Одесса. 1967 год.
«Комиссар». 1966—1967 гг.

Юбилейная художественная выставка, посвященная Великой Октябрьской социалистической революции. Киев. 1967 год.
«Комиссар», «Правда».

Выставка одесских художников — членов групп, работавших в Домах творчества Седнева и Гурзуфа. Одесса. 1968 год.

«Миндаль цветет», «Натюрморт с агавой», «Март», «Дом с кипарисом», «Весна в горах», «Натюрморт с синей вазой», «Цветущий персик», «Сад в горах», «Нарциссы», «Горный пейзаж».

Осенняя выставка одесских художников, приуроченная к 50-летию Ленинского комсомола. Одесса. 1968 год.

«Дорога в горы», «Виноградники в горах», «Портрет».

Выставка советского изобразительного искусства в Варшаве, Софии и Берлине (ГДР). 1968 год.

«Комиссар».

Республиканская художественная выставка, посвященная 50-летию ВЛКСМ. Киев. 1968 год.

«Девушка с красной гвоздикой» (1968 г.), «Портрет болгарского скульптора Джаферова» (1968 г.), «Дом с кипарисом» (1968 г.), «Март» (1968 г.).

Одесса — Сегед. Выставка произведений художников города-героя Одессы в Венгерской Народной Республике. 1969 год.

«Старый Гурзуф».

Всесоюзная художественная выставка «На страже Родины». Москва. 1969 год.

«Правда».

Областная художественная выставка, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Одесса. 1970 год.

«Тачанка» (1969 г.), «Старый Гурзуф», «Ветреный день» (1967 г.), «Виноградники» (1968 г.), «Зеленый холм» (1968 г.), «Возле моря» (1967 г.).

Республиканская художественная выставка, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Киев. 1970 год.

«Возле моря», «Тачанка».

Выставка одесских художников в Варне (Народная Республика Болгария). 1970 год.

«Осень. Крымские горы», «Портрет Курбановой» (1970 г.).

Выставка «Живописная Украина». Киев, Генуя (Италия), Льеж (Бельгия), Белград (СФРЮ), Краков (Польская Народная Республика). 1970 год.

«Дорога в горы».

Групповая выставка художников города-героя Одессы в Москве. 1971 год.

«Дорога над обрывом» (1969 г.), «Дом с кипарисом. Аллея» (1971 г.), «Весенний день» (1971 г.), «Весенний говор» (1971 г.), «В Седневе» (1971 г.), «Старые яблоки» (1971 г.).

Художники Одессы — в фонд мира. Одесса. 1971 год.
«В горах».

Республиканская художественная выставка, посвященная XXIV съезду КПСС и XXIV съезду Компартии Украины. Киев. 1972 год.
«Октябрь на рабочей окраине». 1970—1971 гг.
«Старый Гурзуф».

Выставка «Портрет и натюрморт». Одесса. 1972 год.
«Нефтяник» (1972 г.), «У окна», «Наташа» (1972 г.).

Выставка новых поступлений Одесского художественного музея 1965—1972 гг. 1972 год.

«Комиссар».

Республиканская художественная выставка «Цветущая Украина». Киев. 1972 год.

«Май», «Аллея», «Запоздалая весна».

Выставка произведений художников Украинской ССР в Москве, посвященная 50-летию образования СССР Москва. 1972 год.

«Комиссар», «Первая зелень» (1971 г.), «Потеплело» (1971 г.), «Первые механизаторы» (1971 г.).

Всесоюзная выставка, посвященная 50-летию образования СССР. Москва. 1972 год.

«Пробуждение». 1971 г.

Республиканский мемориал Куинджи, г. Жданов. 1973 год.
«Каштан цветет», «Ранняя весна».

Областная художественная выставка, посвященная 30-летию освобождения Одессы от фашистских захватчиков. Одесса — Киев. Апрель — август 1974 года.

«Комиссар», «Октябрь на рабочей окраине», «Натюрморт с подсолнухами», «Зимний пейзаж», «Март», «Дом с кипарисами», «Подморозило», «Тишина», «Окраина Седнева», «Тревожно», «Портрет молодого человека с синей папкой», «Голубой Гурзуф».

Люблинская весна, г. Лубны. Полтавская обл. 1974 год.
«Оттепель». «Крым. Ранние сумерки».

Всесоюзная выставка портрета, г. Вильнюс. 1974 год.
«Портрет молодого режиссера В. М. Дворцовой».

Две выставки в галерее ГЭККОСО. Токио. Япония.

Авторы вступительной статьи:
кандидат искусствоведения Л. И. ПОПОВА,
искусствовед В. П. ЦЕЛЬТНЕР.
Составитель каталога А. Н. ШИСТЕР.

Редактор *А. Гринштейн*
Худ. редактор *А. Карпушкин*
Техн. редактор *Х. Кемаль*
Корректор *С. Дружаева*.

Управление по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли Одесского облисполкома

БР 10850. Подп. к печати 25.09-75. Изд. № 969.
Бумага мелованная, 120 г. Формат 84x108/24. П. л. 2,33. Уч.-изд. 3,5 л.
Тираж 700. Заказ № 2179. Цена 54 коп.
Одесская городская типография, ул. Ленина, 49.

Цена 54 коп.