

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

Факультет історії та філософії

Кафедра історії України та спеціальних історичних дисциплін

**К в а л і ф і к а ц і й н а   р о б о т а**

на здобуття ступеня вищої освіти "магістр"

на тему: **«Український живопис на початку ХХ ст.: історичний аспект»**

**«Ukrainian painting at the beginning of the 20th century: historical aspect»**

Виконала: здобувачка денної форми навчання

Спеціальності 032 Історія та археологія

Освітня програма Історія та археологія

**Богданова Світлана Анатоліївна**

Науковий керівник

д.і.н., проф. Гончарук Т. Г. \_\_\_\_\_

Рецензент к.і.н., доц. Лопуга О. І.

Рекомендовано до захисту:

Протокол засідання кафедри

№ \_\_ від \_\_\_\_\_ 2025 р.

Захищено на засіданні ЕК № 1

протокол № \_\_ від \_\_\_\_\_ 2025 р.

Оцінка

\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

(за національною шкалою, шкалою ECTS, бали)

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ **БАЧИНСЬКА Олена**

(підпис)

(прізвище, ім'я)

Голова ЕК

\_\_\_\_\_ **БАЧИНСЬКА Олена**

(підпис)

(прізвище, ім'я)

**Одеса 2025**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ НА ПОЧАТКУ ХХ ст.</b> .....	10
1.1. Україна в соціально-політичному та культурному вимірі поч. ХХ ст. ....	10
1.2. Вплив європейських мистецьких тенденцій на українське образотворче мистецтво .....	155
1.3. Формування нових художніх шкіл та об'єднань (Товариство київських художників, «Молоде мистецтво» тощо) .....	222
<b>РОЗДІЛ 2. ПРОВІДНІ НАПРЯМИ ТА СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ</b> .....	30
2.1. Реалізм і неоромантизм у творчості українських митців .....	30
2.2. Модерністські пошуки та авангард у мистецтві України .....	399
2.3. Символізм і національна ідентичність у художніх образах .....	444
<b>РОЗДІЛ 3. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ ПОЧАТКУ ХХ ст.</b> .....	52
3.1. Олександр Мурашко: поєднання європейських впливів і національної тематики .....	52
3.2. Михайло Бойчук і «бойчукізм» як новий напрям українського монументалізму .....	566
3.3. Казимир Малевич, Давид Бурлюк, Олександра Екстер - український внесок у світовий авангард .....	63
3.4. Михайло Жук: синтез символізму, модерну й українського національного стилю .....	70
3.5. Кириак Костанді: традиції реалізму й формування одеської школи живопису .....	74
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	79
<b>СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	82
<b>ДОДАТКИ</b> .....	89

## ВСТУП

**Актуальність теми.** На початку ХХ століття український живопис переживав період глибоких трансформацій, пов'язаних із загальними соціально-політичними й культурними змінами в Європі та в самій Україні. Саме цей час став етапом активного пошуку національної ідентичності, коли митці прагнули поєднати європейські художні інновації з українськими традиціями. Дослідження історичних умов становлення українського живопису початку ХХ ст. дозволяє глибше зрозуміти процес формування національної школи образотворчого мистецтва, що стало важливим елементом культурного відродження українського народу.

Крім того, звернення до українського живопису початку ХХ ст. є важливим для сучасного культурного дискурсу, адже цей період став джерелом багатьох ідей, мотивів і художніх рішень, що впливають на митців і сьогодні. Аналіз історичного аспекту розвитку українського живопису допомагає відновити цілісну картину становлення національного мистецтва, виявити закономірності його розвитку та підкреслити роль України як активного учасника європейського художнього процесу.

**Ступінь наукової розробки теми.** Визначальними особливостями українського живопису в умовах політико-суспільних змін початку ХХ століття, приділяли увагу багато науковців, дослідників, вчених, аналітиків, професорів і фахівців у сфері мистецтва, історії, культури, живопису, зокрема: О.О. Мосендз, М.В. Юр, Г.А. Нечитайло, О.В. Коновалова, Ю.В. Олійник, Н.М. Краснова, Л.А. Корж-Радько, А.В. Погорілий, Г.О. Крюкова, О.О. Крюк, Т.В. Гвоздік, Т.П. Чуйко, О.С. Волинська, Ю.І. Бабунич, Г.В. Сідіченко, Г.М. Лимар, С.М. Холодинська, Н.Ю. Кривда, О.К. Федорук та інші.

**Об'єктом дослідження** виступає культурне явище «живопису» та особливості його прояву на українських землях початку 20 століття.

**Предметом дослідження** є історичний аспект українського живопису на початку ХХ століття.

**Метою дослідження** є аналіз та з'ясування основоположних принципів прояву українського живопису, його яскравих представників і культурних пам'яток кінця ХІХ – першої половини ХХ століття.

Для досягнення мети дослідження доцільно визначити наступні **завдання:**

1. виділити соціально-політичні та культурні умови розвитку українського живопису початку ХХ ст.;
2. охарактеризувати вплив європейських мистецьких тенденцій і формування нових художніх об'єднань в Україні;
3. окреслити основні напрями та стильові тенденції українського живопису: реалізм, неоромантизм, модернізм, авангард;
4. виокремити символізм і національна ідентичність у художній творчості українських митців;
5. проаналізувати постаті Олександра Мурашка та Михайла Бойчука, як провідних постатей українського мистецького відродження;
6. продемонструвати український внесок у світовий авангард: Казимир Малевич, Олександра Екстер, Давид Бурлюк та інші митці.

**Методами дослідження**, що були використані під час виконання роботи можна назвати такі:

- 1) історичний метод – використано для аналізу розвитку українського живопису у контексті суспільно-політичних подій початку ХХ століття, простеження етапів становлення національних художніх шкіл;
- 2) методи аналізу та синтезу – дали змогу розкласти мистецькі явища на окремі складові (жанри, стилі, напрями) і поєднати отримані результати у цілісне уявлення про розвиток українського живопису;

3) функціональний метод – застосовано для виявлення ролі та значення живопису в культурному житті суспільства того часу, його впливу на формування національної самосвідомості;

4) порівняльно-мистецтвознавчий метод – дав змогу зіставити українські художні тенденції з європейськими, визначити спільні та відмінні риси у творчих пошуках;

5) біографічний метод – застосовано для розкриття творчого шляху провідних митців (О. Мурашка, М. Бойчука, К. Малевича, О. Екстер тощо) у контексті історико-культурного середовища;

6) культурологічний метод – допоміг дослідити живопис як складову частину української національної культури та духовної спадщини, простежити його зв'язок із фольклором і традиційним мистецтвом.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють початок ХХ століття - період, коли українське мистецтво вступило в етап активного оновлення та формування модерністичних тенденцій. Саме на зламі ХІХ–ХХ століть розпочинається поступовий відхід від академічних канонів, посилюється зацікавлення європейськими художніми течіями та виникає новий тип художнього мислення. Початок ХХ століття став фундаментальним для становлення національного модернізму, появи покоління митців-новаторів і формування творчих пошуків, які визначили подальший розвиток української культури.

Вибір саме початку ХХ століття як хронологічної межі зумовлений інтенсивними трансформаціями в українському художньому середовищі. У цей час активізуються мистецькі об'єднання, зростає інтерес до символізму, імпресіонізму та модерну, а також посилюється взаємодія українських художників із провідними європейськими центрами мистецтва. Водночас відбувається переосмислення національних традицій, що стає основою для формування власного варіанта модерністичної естетики.

Відповідно до цього, початок ХХ століття виступає цілісним і логічно завершеним історико-культурним етапом, у межах якого розпочалося становлення модерного українського мистецтва та його поступове входження до європейського культурного простору.

**Історіографія теми дослідження.** Історіографія українського живопису початку ХХ століття сформувалася як багатокomпонентна наукова система, що відображає еволюцію методологічних підходів, зміни культурного контексту, розширення джерельної бази та інтенсивне оновлення дослідницьких стратегій. Наукові праці дослідників різних поколінь, представлені в сучасній гуманітаристиці, демонструють поступове ускладнення наукової картини, перехід від описового мистецтвознавства до міждисциплінарного аналізу та концептуальних інтерпретацій українського модернізму.

Одним із ключових напрямів сучасної історіографії є антропологічне та культурно-філософське прочитання мистецьких процесів. Ґрунтовна праця Ганни Лимар, присвячена антропології українського авангарду першої третини ХХ століття, репрезентує новий рівень наукової рефлексії, у якому явища модернізму аналізуються через призму культурних практик, образів тіла, ритуалів і символічних форм. Лимар показує авангард як складну модель світоглядної трансформації, що вплинула на формування української модерної художньої ідентичності, тим самим створюючи наукове підґрунтя для розуміння модернізму як соціального та культурного феномена, а не лише художнього стилю.

Важливу роль у формуванні історіографії відіграють праці, присвячені комунікативному та інтелектуальному середовищу кінця ХІХ - початку ХХ століття. Дослідження Олени Матюхіної висвітлює культурний простір цієї доби як середовище формування національної самосвідомості та комунікативних стратегій мистецької спільноти. Авторка аналізує взаємодію художніх, літературних і публіцистичних дискурсів, що дозволяє краще

зрозуміти механізми творення модерного українського мистецтва через культурно-семіотичну перспективу.

Одним із важливих аспектів сучасної історіографії є вивчення формотворчих принципів українського живопису модерної доби. Юлія Бабунич у своїй праці розглядає модернізм як систему нових художніх засобів і концепцій, акцентуючи на оновленні композиції, кольору й пластики. Авторка показує, як українські митці інтегрували імпресіоністичні, символістичні та експресіоністичні тенденції у власний творчий метод, створюючи синтетичні форми, що виходили за межі академічної традиції. Питання художньої освіти початку ХХ століття - важлива частина історіографії, яку розробляє Оксана Волинська, аналізуючи галицькі освітні інституції та їхню роль у становленні молодого покоління художників.

Значний внесок у розвиток історіографічного дискурсу належить Катерині Семашко та Ользі Васильєвій, які розглядають розвиток українського мистецтва ХІХ–ХХ століть у широкому історико-культурному контексті. Їхні праці систематизують ключові події, художні напрями та соціальні зміни, що визначали еволюцію мистецької думки. У цьому ж руслі працюють Тетяна Яценко та Ірина Тригуб, які трактують модернізм не лише як художню течію, а як філософію мистецтва, що трансформувала європейську та українську візуальність.

Особливе місце в історіографії посідають студії, присвячені розвитку художньої культури в інформаційному та ідеологічному просторі початку ХХ століття. Анна Дяченко аналізує роль медій, громадських дискусій і культурних інституцій, які формували образ мистецтва в суспільній свідомості, тоді як Олена Мосендз досліджує колірну символіку, зокрема червоний колір в українському авангарді, використовуючи культурологічний, семіотичний і мистецтвознавчий підхід. Праця Лесі

Сотник також доповнює це поле, розглядаючи колір як ключовий елемент художнього мислення.

Окреме місце посідають дослідження, спрямовані на аналіз національної та художньої ідентичності. Марія Юр пропонує модельний підхід до вивчення живопису XIX - початку XX століть, виділяючи національні, конвенціональні та авторські моделі творчості, що дозволяє концептуалізувати українське мистецтво як багатовимірну систему. У свою чергу, Андрій Погорілий у масштабному дисертаційному дослідженні аналізує формування київської школи живопису в контексті європейських впливів, окреслюючи складну взаємодію локальних традицій і транснаціональних художніх тенденцій.

Сучасну історіографію також формують праці, присвячені міжнародним контактам і культурним трансферам. Дослідження Світлани Холодинської окреслює професійний діалог між українськими та європейськими авангардистами, демонструючи, що український модернізм був інтегрованою частиною загальноєвропейського процесу. У цьому ж ключі варто згадати працю Зої Зайцевої, яка аналізує інституціональні аспекти розвитку культури у Галичині, а також дослідження Удріса та Удріс-Бородавко, присвячене мистецьким практикам барокової доби у працях початку XX століття - як важливому елементу формування історичної пам'яті. Значущими є також роботи Юлії Шеменьової та Олени Овчаренко про мистецтво Михайла Бойчука як інструмент культурної самоідентифікації українців.

У ширшому контексті важливою постає праця Ганни Скляренко, що аналізує імпресіоністичні тенденції в українському мистецтві, показуючи їх як складову розвитку живопису модерної доби. Окреме місце в історіографії займає монографія Мірослави Мудрак, присвячена мистецькому модернізму та групі «Нова генерація», яка стала ключовою для узагальнення знань про український культурний авангард і вписування його в європейський

контекст. Праця Луки Ушкалова, хоча має літературознавчий фокус, доповнює загальну картину завдяки культурологічним роздумам про бароко як історичну парадигму розвитку української культури.

**Структура роботи.** Робота містить 90 сторінок, і, яка складається із вступу, трьох розділів та одинадцяти підрозділів, висновків і списку використаних джерел у кількості 56 найменувань.

## **РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ НА ПОЧАТКУ ХХ ст.**

### **1.1. Україна в соціально-політичному та культурному вимірі початку ХХ ст.**

Українська культура на межі ХІХ–ХХ століть постає як складне й багатогранне явище, що істотно відрізняється від попередніх «переломних» етапів її розвитку. Саме в цей час відбувається потужний якісний злет у всіх напрямках духовного та мистецького життя. Під «якісним» маємо на увазі ті визначні здобутки в різних сферах творчої діяльності, значення яких не втрачено й сьогодні. Хоча неможливо охопити весь спектр культурних досягнень цього періоду, варто особливо відзначити найпомітніші явища у гуманітарній та мистецькій сферах.

Еволюційні процеси та революційні події ХХ століття зумовили складну й багатогранну картину розвитку художнього життя України. Протягом цього періоду країна пережила радикальні соціальні, політичні, економічні й духовні трансформації, які безпосередньо вплинули на формування національної культури та мистецтва. Україна пройшла непростий шлях - від статусу Малоросії у складі Російської імперії до короткочасної незалежності часів УНР, а згодом - до семи десятиліть існування в межах СРСР, перш ніж у 1991 році стала суверенною державою. Кожен із цих етапів супроводжувався зміною ідеологічних орієнтирів, художніх тенденцій і долей митців [22, с. 24-26].

На початку ХХ століття в умовах національного піднесення відбувається активне формування українського стилю в мистецтві. Творчість митців Василя Кричевського, Сергія Васильківського, Опанаса Сластіона, Миколи Самокиша, Олекси Новаківського, Федора Кричевського, Олександра Мурашка поєднувала прагнення до єдності з народним

мистецтвом, бароковими й візантійськими традиціями, модерном і сецесією. У цей час у Львові, Києві та Харкові виникають культурні товариства, відкриваються художні школи, формуються осередки наукових і мистецьких досліджень. Українське мистецтво активно інтегрується у європейський культурний простір, сприймаючи впливи паризького Ар Нуво, віденської сецесії, мюнхенського югендстилю, краківської школи, але зберігаючи власну національну основу.

У 1910–1920-х роках відбувається розквіт українського авангарду - творчість Казимира Малевича, Олександри Екстер, Давида Бурлюка, Олександра Богомазова виводить українське мистецтво на міжнародну арену. У цей час формується школа Михайла Бойчука, що закладає основи нового монументального стилю - бойчукізму, який поєднує народне мистецтво, візантійську традицію та сучасні європейські тенденції. Активно розвиваються графіка, сценографія, декоративно-прикладне мистецтво, архітектура.

Отже, розвиток українського мистецтва від кінця XIX століття до 1910-х років визначається як окремий, надзвичайно динамічний етап, що передував подальшим трансформаціям XX століття. Саме в цей період відбувається поступовий відхід від академізму, активізація національного культурного руху, формування модерністичного художнього мислення та поява перших течій, які згодом стануть підґрунтям українського авангарду.

Кінець XIX століття позначений піднесенням інтересу до національної тематики й стилістики, розквітом реалістичної школи та становленням інституцій художньої освіти. Водночас на початку XX століття, особливо в 1900–1910-х роках, посилюються модерністичні пошуки, розвивається український модерн, формуються мистецькі об'єднання, а контакти з європейськими центрами сприяють появі нових стилів і формотворчих принципів [25, с. 123-124].

У контексті суспільно-політичних змін початок ХХ століття став надзвичайно складним і водночас плідним періодом для розвитку українського живопису. Це був час переходу від епохи російського царизму до формування радянської України, а також існування держави на межі двох імперій - Російської та Австро-Угорської, що фактично розділяли українські землі.

Попри політичну нестабільність і соціальні потрясіння, саме в цей період відбувається становлення національної школи живопису, створюються видатні твори Федора Кричевського, Олександра Мурашка, Олекси Новаківського, Анатолія Петрицького. Їхня творчість охоплює широкий географічний простір - від Харкова, тодішньої столиці радянської України, до Львова, що перебував у складі Австро-Угорщини, - відображаючи культурне багатство й різноманітність країни.

Відносна відкритість кордонів і активні зв'язки з Європою сприяли навчальним поїздкам, творчим стажуванням і вільному обміну новітніми мистецькими ідеями, що забезпечило динамічний розвиток українського живопису цього часу [2, с. 129-133].

Саме в період українських національно-визвольних змагань формується уявлення про визначну роль бароко в національній культурній традиції. Спершу цю думку висловили мистецтвознавці, зокрема Ф. Ернст, а згодом її розвинули інші дослідники української культури, що з часом привело до утвердження ідеї про українську барокову традицію як одну з ключових складових національної ідентичності (про це писали, зокрема, О. Забужко, В. Єрмоленко та інші сучасні гуманітарії).

Водночас у радянський період цей культурний поступ було суттєво спотворено: офіційна мистецтвознавча доктрина трактувала середньовіччя, бароко, рококо, модерн, імпресіонізм та інші стилі як «занепадні» явища, що нібито не відповідали вимогам «правильної» ідеологічної естетики. Це призвело до тривалого викривлення сприйняття історичних художніх

процесів і маргіналізації багатьох важливих культурних традицій [13, с. 251-253].

У результаті творчих пошуків митців сформувалося коло тем, образів і мотивів, що підкреслювали самобутність української культури. Таким чином, історія, традиції та духовні цінності стали смисловою основою українського живопису XIX – початку XX століття, визначаючи його національну ідентичність.

Український живопис XIX – XX століть відзначався надзвичайним стилістичним і напрямовим розмаїттям - від реалізму та імпресіонізму до модернізму, супрематизму, кубофутуризму, монументалізму й українського національного стилю. У цей період мистецтво розвивалося динамічно, проте поступово втрачало колишню єдність, набуваючи рис фрагментарності та нерівномірності. Взаємозв'язок між окремими видами мистецтва слабшав, натомість зростала роль індивідуального авторського стилю.

На початку XX століття український живопис вступив у фазу активного оновлення, що супроводжувалося пошуками нових виражальних форм і водночас продовженням традицій XIX століття. Уже в 1920-х роках у художньому середовищі виокремилися два провідні напрями, які визначили подальшу мистецьку еволюцію. Перший спирався на академічний реалізм і трактував живопис як точне, правдиве відтворення навколишнього світу.

Його прихильники надавали перевагу майстерності, вірності натурі, класичним технікам та сюжетам, прагнучи забезпечити спадкоємність між мистецтвом XIX і XX століть. Другий напрям був пов'язаний із модерністськими пошуками та намаганням оновити художню мову, що вивело українське мистецтво на рівень загальноєвропейських тенденцій. Вивчення цього періоду є важливим для розуміння витоків національного модернізму та визначення внеску окремих митців у формування нової естетики українського живопису.

Уже в 1910-х роках в українському живописі виразно окреслилися два основні напрями розвитку. Перший ґрунтувався на міцних традиціях реалістичного академічного мистецтва й розглядав живопис передусім як правдиве, максимально точне відображення навколишньої дійсності. Прихильники цього напрямку надавали великого значення майстерності, вірності натурі, класичним технікам та сюжетам, прагнучи зберігати спадкоємність із мистецькими школами ХІХ століття.

Другий напрям формувався під помітним впливом європейського модернізму й авангардних експериментів, що активно поширювалися тоді в культурних центрах Європи. Митці цієї течії шукали нові засоби художньої виразності, прагнули оновлення художньої мови, поєднання різних естетичних ідей, стилів і форм. Вони орієнтувалися на експресію, символізм, узагальнення, намагалися відійти від традиційного академізму й виробити власний, модерний підхід до мистецтва.

Історичні події епохи, особливо національно-визвольні змагання початку ХХ століття, суттєво вплинули на розвиток художнього середовища. Вони сприяли зростанню національної самосвідомості, появі інтересу до української культурної спадщини, до пошуку власних мистецьких орієнтирів і створення самобутньої національної школи живопису.

У цьому контексті розвиток модерних і авангардних течій супроводжувався активною полемікою з прихильниками традиційного живопису. Серед найвідоміших представників академічного напрямку були Микола Самокиш, Григорій Дядченко та Іван Їжакевич - митці, які відстоювали цінність реалістичної манери та класичних канонів, вбачаючи в них основу для збереження національної культурної тяглості. Протистояння цих двох художніх світоглядів стало важливою складовою мистецького життя 1920-х років і визначило подальшу еволюцію українського живопису [34, с. 207-213].

Отже, на початку ХХ ст. Україна переживала стрімкі соціально-політичні зрушення - від революційних подій і Першої світової до спроб державності (УНР) та подальшої радянзації, що поєднували модернізацію з жорсткою ідеологізацією. Урбанізація, розвиток освіти й преси, зростання національної свідомості та інтенсивні контакти з Європою активізували культурне життя й сформували запит на «український стиль». Саме ця напружена взаємодія модерних тенденцій і національної традиції створила підґрунтя для вибухового розвитку мистецтва та появи нових художніх шкіл і об'єднань.

## **1.2. Вплив європейських мистецьких тенденцій на українське образотворче мистецтво**

На межі ХІХ - початку ХХ століття українське мистецтво вступило в етап глибоких змін, спричинених як внутрішніми національними пошуками, так і впливом провідних європейських художніх напрямів. Важливим чинником цього розвитку стало навчання й стажування українських митців у провідних центрах Західної Європи, які в той час були осередками новітніх мистецьких ідей і технічних інновацій. Для вихованців Київської рисувальної школи та Київського художнього училища подорожі за кордон ставали не лише етапом професійного вдосконалення, а й способом самоусвідомлення себе частиною ширшого європейського культурного простору.

Багато українських художників вирушали до Парижа, Мюнхена, Рима, Відня, Флоренції, Кракова, де знайомилися з течіями модерну, сецесії, імпресіонізму, символізму та експресіонізму. На відміну від консервативної академічної освіти в межах Російської імперії, європейські студії пропонували вільну, експериментальну атмосферу, що сприяла творчому самовираженню. Завдяки цьому українські митці не лише переймали нові

художні методи, а й формували власні індивідуальні стилі, які згодом втілювали у своїй творчості на батьківщині.

Особливе значення мали мистецькі подорожі так званим «європейським маршрутом художника», який охоплював культурні столиці - Париж, Рим, Відень і Мюнхен. Це дало можливість митцям познайомитися з провідними художніми школами, виставками, музейними зібраннями, налагодити контакти з представниками європейської інтелігенції та долучитися до міжнародного мистецького процесу.

Досліджуючи становлення так званих «немовних мистецтв» у середовищі української еміграції, дослідники підкреслюють провідну роль живопису, який виявився найсприйнятливішим до нових умов. Митці, що здобули освіту в різних європейських країнах, зуміли зберегти та розвинути творчий потенціал у новому культурному середовищі, зробивши живопис однією з найактивніших форм мистецького самовираження в діаспорі. Відсутність мовного бар'єра у сприйнятті візуального мистецтва сприяла тому, що українські художники швидко здобували популярність у регіонах з потужними осередками еміграції, а їхня творчість ставала основою для формування професійних контактів і мистецьких об'єднань [55, с. 10-12].

Варто зазначити, що українські митці не лише долучалися до європейських тенденцій, а й активно аналізували їх у власних публікаціях. У фахових журналах початку ХХ століття вони знайомили читачів з новими напрямками у французькому живописі, критично осмислювали творчість європейських модерністів і порівнювали власні пошуки з досягненнями західних колег. Ці аналітичні статті сприяли глибшому розумінню європейських культуротворчих процесів в Україні та стали підґрунтям для розвитку сучасного мистецтвознавчого дискурсу.

Мистецьке життя України на початку ХХ століття розвивалося під впливом тенденцій модерну, що визначали напрям розвитку національного живопису. Українські художники, які навчалися у провідних європейських

центрах - Кракові, Мюнхені, Відні, Парижі, - привносили в українське мистецтво нові форми, декоративність і вишуканість стилю модерн. Водночас авангардне мистецтво творчо переосмислювало модерністську естетику, поєднуючи її з національними мотивами. Для творів того часу були властиві умовність кольору, площинність композиції, орнаментальність і символічність, що створювало особливу духовно-декоративну виразність [13, с. 175-179].

Згодом українські митці опинилися в колі ідей світового модернізму, адаптувавши його до власної культурної традиції. На цій основі сформувався своєрідний національний варіант авангардного мистецтва. Велику роль у цьому процесі відіграли імпресіонізм і постімпресіонізм, які стали підґрунтям для новаторських пошуків у сфері світла, кольору та живописної форми. Перші авангардні виставки в Україні відзначалися саме цими експериментами, що знаменували відхід від академічних канонів.

Паралельно на українському ґрунті почав розвиватися футуризм. Його представники виступали за радикальний розрив із традиційним мистецтвом, відкидаючи надмірне захоплення національними ідеалами минулого. Український панфутуризм прагнув синтезувати здобутки європейських течій - футуризму, кубізму, експресіонізму, дадаїзму - у цілісну мистецьку систему, де деструкція ставала засобом досягнення конструктивності.

Попри заперечення консервативних підходів, український авангард активно звертався до народного мистецтва, творчо переосмислюючи його символіку та орнаментику. Важливим етапом стала співпраця художників із народними майстринями у майстернях сіл Вербівка та Скопці, де створювалися унікальні декоративні вироби, що поєднували традиційні техніки вишивки з принципами супрематизму та кубофутуризму. Цей синтез народного і модерного вивів українське мистецтво на новий рівень, перетворивши фольклор на джерело космічних і універсальних образів [27, с. 72-73].

Українська орнаментика та колористика знайшли своє відображення у творах багатьох митців, які поєднували національну традицію з авангардними експериментами. У сценографії та декоративному мистецтві це поєднання набуло особливого звучання, підтвердивши здатність української культури до інноваційного розвитку на основі власного етнічного коду.

На початку ХХ століття в Україні сформувалося покоління митців, які принесли нові авангардні ідеї, що охопили всю європейську мистецьку арену. Український авангард мав спільні риси з західноєвропейським мистецтвом - прагнення до безпредметності, створення власної знакової системи, звернення до первоформ, - але вирізнявся національною своєрідністю. Йому були притаманні декоративність, емоційна насиченість, багатство кольору, ритмічна гармонія та пластична виразність, що відображали глибинні риси української культурної традиції.

Першими авангардними проявами на українських теренах став фовізм, який прийшов із Західної Європи. Його представники надавали перевагу силі кольору, емоційній експресії та свободі художнього самовираження, відмовляючись від академічних правил. Особливістю українського варіанту фовізму було поєднання яскравих колористичних рішень із елементами народного декоративного мистецтва, що надавало творам національного характеру [45].

Паралельно з фовізмом розвивався експресіонізм, спрямований на відтворення внутрішніх переживань і трагічних суперечностей сучасного світу. Його ознаками були напружена емоційність, використання «кольорів болю», спрощення та деформація форм задля досягнення духовної глибини. В українському мистецтві експресіонізм нерідко поєднувався з неопримітивізмом, створюючи оригінальний синтез на основі народних мотивів.

Важливу роль відіграв неоприми́тивізм, який поєднав традиції народної творчості, давньої ікони та авангардних пошуків фовізму, експресіонізму й кубізму. Його сутність полягала у відродженні ширості та безпосередності народного мистецтва, переосмисленого засобами модерного живопису. Українські митці черпали натхнення з фольклорних орнаментів, символіки та ритмів, надаючи їм нового звучання в умовах авангардного руху.

На перетині примітивізму та релігійних традицій сформувався неовізантизм, що спирався на візантійську спадщину, глибоко вкорінену в українській культурі. Цей напрям прагнув поєднати духовність і монументальність стародавнього мистецтва з новими формами модернізму. Його ознаками стали узагальнені форми, символічне трактування кольору, спокійна врівноважена композиція та прагнення до величного, сакрального образу. Саме неовізантизм став важливим кроком до створення власної, національно впізнаваної моделі українського авангарду, у якій поєдналися європейські інновації та віковічні традиції духовного малярства [23, с. 26-29].

Романтики проголосили повну свободу творчості, надаючи перевагу індивідуальному світовідчуттю митця. У пейзажному живописі особливе місце посідало зображення величі й непідвладності природних стихій. Незважаючи на міцні позиції академізму, українські художники поступово почали відходити від усталених канонів, наближаючи своє мистецтво до європейських тенденцій реалізму.

Наприкінці XIX століття розвиток технічних засобів, зокрема поява тубикових фарб, відкрив художникам можливість працювати просто неба, що стало справжнім поштовхом для нового способу бачення природи. Це сприяло розквіту імпресіонізму, який акцентував на передачі миттєвих вражень, нюансів світла й кольору, мінливості атмосфери. Українські митці, подібно до своїх європейських колег, почали активно експериментувати,

зосереджуючись на безпосередньому спогляданні природи та передачі емоційного стану, який вона викликала.

У 1900 роках імпресіоністичні тенденції поступово інтегрувалися у вітчизняний живопис, знаменуючи новий етап його мистецької еволюції. Українські художники виробляли власні інтерпретації імпресіоністичного методу, поєднуючи його з національними мотивами та традиціями. Завдяки цьому живопис набував більшої легкості, динамічності та ліричної виразності, що сприяло формуванню модерного напрямку в українському мистецтві [30, с. 19-20].

Синкретичні тенденції початку ХХ століття справили значний вплив на розвиток українського мистецтва, визначивши його нову якість і напрям модернізації. Українські художники активно сприймали загальноєвропейські ідеї синтезу мистецтв, поєднуючи живопис, архітектуру, декоративно-прикладне мистецтво, театр і музику у єдиному культурному просторі. Такий підхід сприяв формуванню нової художньої мови, у якій традиційні форми національного мистецтва переосмислювалися через призму модернізму й авангарду.

Під впливом синкретизму в Україні з'являються новаторські об'єднання та школи, де поєднувалися різні види творчості - від монументального живопису до сценографії, дизайну та архітектури. У театральному та декоративному мистецтві починають активно застосовуватися прийоми живописної експресії, динаміки форми, кольорової символіки. Це привело до утворення унікального українського стилю, у якому поєдналися народні традиції, барокова декоративність і модерністичний пошук гармонії [44].

Завдяки цим процесам українська художня культура увійшла до загальноєвропейського контексту модернізму, водночас зберігши свою національну основу. Синкретизм сприяв утвердженню ідеї єдності мистецтва і життя, що стало визначальною рисою творчості українських митців першої

третини ХХ століття і дало поштовх подальшому розвитку авангардних та експериментальних напрямів у національному мистецтві.

Загальноєвропейська криза позитивізму кінця ХІХ століття спричинила зміну художнього мислення - мистецтво почало відходити від раціонального відображення світу, звертаючись до ірраціонального, емоційного та символічного бачення. Цей процес супроводжувався відмовою від академічних форм і пошуком нових, більш вільних засобів виразності. Значний вплив на європейських митців мав японізм, зокрема декоративно-площинна естетика гравюр *укійо-е*, яка відкрила шлях до спрощення форм і переосмислення простору. Поєднання природних вражень із внутрішніми переживаннями стало основою нового художнього бачення, що призвело до переосмислення цілей мистецтва - воно перестало прагнути зовнішньої подібності, натомість зосередившись на передачі ідей і відчуттів через асоціативно-символічні образи.

Ідейним підґрунтям для формування постімпресіоністичного синтезу стали романтичні традиції, які розвивали ідею єдності мистецтв та гармонії між людиною й природою. У добу модерну ця концепція отримала нове втілення - мистецтво стало полісемічним, багат шаровим, сповненим метафор і символів. Візуальні образи набули узагальненого, емоційного характеру, позбавленого натуралістичної деталізації. У цьому контексті особливого значення набуває ідея універсального мистецтва (*Gesamtkunstwerk*), запропонована Ріхардом Вагнером, яка розглядала мистецтво як засіб духовного й суспільного перетворення [53, с. 5-9].

Для України ці тенденції мали особливе значення. Формування нового національного мистецтва відбувалося під впливом європейського модерну, але водночас було зумовлене прагненням митців створити власний український стиль. Навчання українських художників за кордоном, їхня ностальгія за Батьківщиною і мрії про культурну самостійність стали рушійною силою художніх пошуків.

У цей період активно розвиваються процеси українізації сюжетів і образів, переосмислення народних мотивів, символів і традицій. Саме на цьому ґрунті наприкінці XIX - на початку XX століття формується український модерн, який поєднав романтичну емоційність, постімпресіоністичну узагальненість і глибоку національну символіку, ставши основою для подальшого розвитку вітчизняного мистецтва XX–XXI століть [39, с. 33].

З огляду на це, європейські мистецькі тенденції кінця XIX – початку XX століття справили потужний вплив на українське образотворче мистецтво, сприяючи його оновленню та виходу на світовий рівень. Під впливом модернізму, імпресіонізму, символізму й авангарду українські художники переосмислили традиційні форми, поєднавши європейські інновації з національними мотивами. У результаті сформувався самобутній український художній стиль, який відобразив синтез європейської естетики й національної культурної ідентичності.

### **1.3. Формування нових художніх шкіл та об'єднань (Товариство київських художників, «Молоде мистецтво» тощо)**

Упродовж XIX – початку XX століття Україна залишалася поділеною між двома імперіями, однак її історичний розвиток не припинявся. Відбувалися суттєві соціальні зміни, формувалася новий тип національної культури, у межах якої активно розвивалися мистецтво та література. У суспільному житті з'явилася нова впливова верства - інтелігенція, що стала носієм прогресивних ідей, нових художніх напрямів і світоглядних орієнтирів. Накопичений досвід культурної єдності та співпраці творчих сил українське суспільство успішно використовувало для вирішення важливих соціокультурних завдань.

Подальший розвиток мистецьких угруповань відбувався в умовах поступової демократизації, зростання ролі науки та посилення позицій світської культури. Водночас ключовими чинниками цього процесу стали утвердження української нації, розгортання національно-визвольного руху та активізація зусиль, спрямованих на збереження й розвиток національної культури [32].

Пробудження національної свідомості викликало глибокі художні й літературні рефлексії. На думку дослідників, в Україні цей процес розвивався «згори вниз і вшир», тобто завдяки ініціативі освічених діячів - духовних «будителів» народу, які часто залишалися самотніми, але саме їхня діяльність стала основою подальшого культурного відродження.

На зламі XIX–XX століть українські землі залишалися поділеними між двома великими імперіями - Російською та Австро-Угорською. Проте попри політичні кордони, культурне життя не завмирало, а навпаки, переживало глибоку внутрішню мобілізацію. У суспільстві визрівала потреба у власному національному голосі - в літературі, музиці, образотворчому мистецтві, філософії. Інтелігенція, як провідна верства, почала усвідомлювати свою історичну місію: вивести українську культуру на рівень європейської, не втрачаючи її самобутності.

Галичина на початку 20 ст. стала осередком українського культурного відродження. Саме тут формувався тип європейськи освіченої інтелігенції, що прагнула модернізувати українську культуру. Молоді митці, письменники, науковці вважали своїм завданням - не лише зберігати традиції, а й наповнювати їх новим змістом, узгодженим із ритмами модерної Європи. Культура мала стати простором національного самоствердження й водночас інтеграції до загальноєвропейського контексту [47, с. 273-275].

Центральним осередком цієї культурної роботи стало Наукове товариство ім. Тараса Шевченка (НТШ) у Львові. Його діяльність

перетворила Львів на символ інтелектуального поступу всієї нації. Під егідою НТШ видавався «Літературно-науковий вісник» (з 1898 р.), який став майданчиком для обміну думками між авторами з різних регіонів України. Він формував спільний культурний простір, у якому народжувалася нова, національно свідома українська модерність.

На східноукраїнських землях подібні процеси розвивалися в умовах тиску імперської цензури, але й тут зростав рівень культурної активності. З'являлися гуртки інтелігенції, студентські товариства, театральні об'єднання. Символом нової політичної самосвідомості стало «Братство тарасівців» (1891 р.), яке проголосило ідею української державності через розвиток мови, освіти, літератури, мистецтва. Митці дедалі частіше поєднували національний пафос із естетичним експериментом.

Паралельно формується «духовний авангард» - спільнота, що виступає за елітарні стандарти культури. Її представники прагнули розвивати в українському середовищі смак до інтелектуальної та естетичної складності, до вільного експерименту. Ідея «високого мистецтва» ставала частиною національної програми, адже лише культура, що мислить категоріями Європи, могла репрезентувати націю як рівну серед інших [19, с. 264].

У новому українському культурному русі походження перестало бути визначальним. Представники духовенства, вчителі, студенти, науковці, діти селян і дрібних чиновників - усі вони творили єдину спільноту, яку об'єднувало прагнення до самореалізації через творчість. Так народжується нова модель митця - інтелектуала-громадянина, який мислить глобально, але діє локально, укорінюючи світові тенденції у своєму народному ґрунті.

У Києві в 1890-х роках виник гурт «Плеяди», який став першим осередком українського літературного модернізму. Його учасники прагнули вивести літературу з вузького русла народництва, оновити її естетичні принципи. Вони наголошували на важливості індивідуального стилю,

психологічної глибини, символічного мислення - всього того, що стане ознаками української модерністської поетики [15, с. 184-187].

Альманах «З потоку життя» (1905 р.) став однією з перших спроб зібрати модерністів з різних регіонів. Його мета - об'єднати письменників, художників, критиків у пошуку нової естетики. У текстах альманаху відчувається прагнення до внутрішньої свободи, символізму, індивідуальної експресії. Це був маніфест покоління, що відчувало себе частиною європейського духовного руху.

На початку ХХ ст. українські митці активно навчалися у Відні, Кракові, Парижі, Петербурзі, Мюнхені. Вони засвоювали нові техніки - імпресіонізм, символізм, модерн, але поверталися додому з переконанням: українське мистецтво має бути впізнаваним, а не наслідувальним. Так постає феномен синтезу - поєднання європейського модернізму з народними мотивами, декоративністю, барвистістю української традиції.

Молоде мистецтво - це одне з найяскравіших мистецьких об'єднань початку ХХ століття, яке виникло у Львові та згуртувало навколо себе молодих українських митців, що прагнули оновлення художньої мови та піднесення національного мистецтва до європейського рівня. Основною метою товариства було створення платформи для вільного творчого самовираження, подолання академічних шаблонів і формування нового естетичного світогляду, що поєднував би модерністські ідеї з українськими традиціями.

Діяльність «Молодого мистецтва» охоплювала організацію виставок, мистецьких зустрічей, дискусій та популяризацію сучасних художніх течій - модерну, символізму, імпресіонізму. Учасники товариства активно виступали за синтез різних видів мистецтва, прагнули до поєднання національної декоративності з новими європейськими формами. Львів, де діяло об'єднання, став одним із центрів формування модерної української культури, відкритої до культурного діалогу з Європою [42, с. 202-207].

Попри недовготривале існування, «Молоде мистецтво» справило помітний вплив на подальший розвиток українського образотворчого мистецтва. Його ідеї знайшли продовження у творчості наступних поколінь митців, які поєднували традицію з новаторством. Об'єднання стало важливим етапом у становленні українського модернізму, сприяло утвердженню мистецтва як самостійного духовного явища і залишило помітний слід у культурній історії України.

На початку ХХ століття у Наддніпрянській Україні важливу роль у формуванні національної інтелектуальної та мистецької думки відіграв журнал «Українська хата» (1909–1914). Це видання стало осередком духовного оновлення, де поєднувалися література, критика, філософія, естетика й культурологія. Його автори прагнули створити нову платформу для осмислення українського мистецтва як незалежного явища, що не повинно сліпо наслідувати європейські моделі, а навпаки - творити власну оригінальну духовну систему, засновану на національних цінностях і модерному світогляді [49, с. 40-43].

Ідеї «Української хати» стали свого роду маніфестом українського модернізму, який стверджував право митця на індивідуальність, духовну свободу та творчу самореалізацію. Автори журналу виступали проти провінційності та хуторянства в культурі, наголошуючи на необхідності синтезу національного і загальнолюдського. Вони бачили майбутнє мистецтва в гармонійному поєднанні національної форми та універсального змісту, у творчому діалозі з Європою без втрати власної ідентичності.

Навколо «Української хати» гуртувалася інтелектуальна еліта того часу - письменники, філософи, мистецтвознавці, які шукали нові орієнтири для розвитку культури. Вони закликали українських митців мислити глобально, не обмежуючись народницькими рамками, а прагнути до філософської глибини й духовного оновлення. Журнал відігравав роль культурного містка

між українським і європейським мистецьким простором, знайомлячи читачів із новими течіями - символізмом, неоромантизмом, модерном.

Водночас не всі митці прагнули працювати в рамках певних угруповань чи шкіл. Значна частина художників і письменників ішла до модернізму самостійним шляхом, через індивідуальні пошуки й особистий досвід. Їхня творчість відзначалася глибиною психологізму, філософським осмисленням буття та відчуттям внутрішньої свободи. Саме такі митці стали живим уособленням нового українського мистецтва, що поєднувало національне коріння з європейським інтелектуалізмом [37, с. 33-40].

Цей індивідуалістичний напрям у культурі сприяв оновленню українського мистецтва, піднявши його на новий духовний рівень. Митці прагнули розкрити внутрішній світ людини, передати її переживання, сумніви, віру та пошук сенсу існування. Їхні твори стали своєрідним відображенням епохи зламу - періоду, коли відбувався перехід від народницької ідеології до усвідомлення особистісних цінностей і духовної самодостатності.

У цей час в українській культурі чітко проявилася суперечність між свободою творчості та соціальним обов'язком митця. Частина інтелігенції вважала, що мистецтво має бути інструментом національного пробудження, служити народу та відображати його прагнення. Інші ж переконували, що справжнє мистецтво не повинно мати зовнішніх обмежень - воно цінне саме у свободі, у щирому самовираженні творця.

Цей ідейний конфлікт став центральним для українського модернізму й визначив подальшу еволюцію національного мистецтва. Зіткнення між «мистецтвом для народу» та «мистецтвом для себе» сприяло розмаїттю художніх підходів і появі нових напрямів, що розвивали українську культуру в дусі європейського оновлення. У результаті цей період став одним із найважливіших етапів формування української модерної естетики, що поєднала традицію, духовність і творчу незалежність.

Паралельно з літературним процесом формувалися художні школи - у Києві, Харкові, Одесі, Львові. Вони ставали лабораторіями нових ідей, осередками синтезу традицій і новаторства. Учні цих шкіл згодом становитимуть кістяк українського авангарду 1910–1920-х років.

Пересувники ще зберігали вплив, але їхній реалізм дедалі більше поступався новим течіям. Українські митці намагалися поєднати соціальну правдивість із декоративною стилізацією, символікою, узагальненням. Це був перехід від «зображення» до «відчуття» світу, від фіксації реальності - до її художнього осмислення.

В Одесі 1889 року було засновано Товариство південноросійських художників, яке відіграло важливу роль у розвитку реалізму та імпресіонізму на півдні України. Саме тут визріла пейзажна традиція, що поєднувала академічну школу з пленерним живописом. Товариство стало містком між старою і новою естетикою.

1907 року в Києві з'явилося Товариство київських художників - осередок, що згуртував викладачів, учнів, аматорів. Його виставки демонстрували широкий спектр стилів - від реалістичних портретів до імпресіоністичних пейзажів. Київ утвердився як центр професійної художньої освіти й мистецької думки.

У Харкові художники об'єднувалися навколо ідеї «мистецтва життя». Тут розвивався локальний імпресіонізм, пейзажна лірика, увага до світла й кольору. Харківські виставки 1908–1914 років стали показовими для всієї Східної України, визначаючи напрям розвитку регіональної школи.

Українські митці активно співпрацювали з європейськими об'єднаннями - «Мир искусства», «Сецесіон», «Салон Незалежних». Взаємні виставки й навчання створили мережу культурних контактів. Українське мистецтво стало впізнаваним у міжнародному просторі, зберігаючи власний стиль - яскравий, ритмічний, експресивний.

У 1898 році у Львові постає «Товариство для розвою руської штуки». Його виставки продемонстрували поступ від академізму до імпресіонізму, а згодом - до модерну. Це був перший досвід систематичної виставкової діяльності, який підняв престиж українського мистецтва та сприяв формуванню його європейського іміджу.

На межі ХІХ–ХХ століть українське мистецтво вийшло з тіні імперій і заявило про себе як самостійне явище. У ньому поєдналися традиція й експеримент, народне й європейське, раціональне й емоційне. Від реалізму до авангарду - цей шлях став основою формування української модерної культури, яка впевнено увійшла до світового художнього процесу [28].

## РОЗДІЛ 2. ПРОВІДНІ НАПРЯМИ ТА СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ

### 2.1. Реалізм і неоромантизм у творчості українських митців

У другій половині XIX століття в європейському та, зокрема, українському живописі поступово формується новий художній напрям – реалізм. Його поява була відповіддю на потребу суспільства бачити в мистецтві не ідеалізовані, відірвані від повсякденності образи, а правдиве, інколи навіть нещадне відтворення життя таким, яким воно є насправді. Реалісти прагнули показати людину в широкому спектрі життєвих обставин: у праці, у родинних турботах, у хвилинах радості чи страждання. Художник перестає бути лише творцем естетичних форм і стає уважним спостерігачем та інтерпретатором соціальних процесів. Саме тому в центрі реалістичного живопису опинилося звичайне людське життя з його проблемами, внутрішніми конфліктами та психологічними переживаннями.

В Україні підсилення реалістичних тенденцій значною мірою пов'язане з діяльністю передвижників – авторитетного мистецького руху, який започаткував традицію мандрівних виставок. Під впливом їхніх ідей українські митці дедалі частіше зверталися до правдивого соціально орієнтованого мистецтва. Головним у творчій філософії передвижників був принцип правдивості та служіння суспільству. Вони відмовилися від академічної ідеалізації і звернулися до повсякденного життя, до історії та природи рідної землі. У їхніх роботах прославлялися гідність і сила народу, водночас засуджувалося соціальне пригноблення. Художники прагнули через побутові сцени, жанрові композиції, портрети й історичні полотна висловити глибокі гуманістичні ідеї. Психологізм, соціальне узагальнення й уміння через окремий образ передати долю цілого народу зробили їхні твори знаковими. Поряд із побутовим жанром передвижники активно розвивали

пейзаж, історичний живопис і навіть зверталися до біблійних сюжетів, надаючи їм сучасного етичного звучання [3, с. 144].

У другій половині XIX століття в межах Російської імперії, до складу якої входили тоді й українські землі, постає унікальне творчо-ідеологічне об'єднання художників – Товариство пересувних художніх виставок, відоме під назвою «передвижники». Це була не просто група митців, а цілісний рух, що виник із бажання протистояти офіційному академічному мистецтву, яке, на думку його опонентів, відірвалося від реального життя й перетворилося на замкнуту систему правил. Передвижники прагнули повернути живопису соціальну місію, наповнити його моральним змістом і зробити доступним для широких верств населення. На їхній світогляд впливали європейські мистецькі процеси, ідеї романтизму, народницькі тенденції та загальний дух демократичних змін, що охоплював культуру тієї доби.

Історія цього товариства розпочалася з гучного конфлікту в 1863 році, коли чотирнадцять найобдарованіших вихованців Імператорської академії мистецтв у Петербурзі на чолі з Іваном Крамським відмовилися коритися директивам керівництва. Молодим художникам не дозволили самостійно обирати тему для випускної роботи, що стало для них символом обмеження творчої свободи. Цей протест, який увійшов в історію під назвою «бунт чотирнадцятьох», став першим відкритим виступом проти застарілої академічної системи. Вже незабаром бунтарі організували Петербурзьку артіль художників – кооператив, де митці прагнули створити нові умови для праці, вільні від тиску академії. Ідея, що живопис має говорити про реальне життя, його красу й трагедії, стала для них об'єднувачою.

Через кілька років, у 1869-му, московські живописці – Григорій Мясоедов, Василь Перов, Костянтин Маковський, Іларіон Прянишников та Олексій Саврасов – запропонували об'єднати зусилля й заснувати нову форму діяльності: робити виставки, які можна було б перевозити до різних міст імперії. Такий спосіб популяризації мистецтва дозволяв наблизити

живопис до тих, хто ніколи не мав змоги потрапити до столичних галерей. У 1870 році Товариство пересувних художніх виставок було офіційно оформлене, а його склад із часом поповнили понад сто митців.

У колі найактивніших і найвпливовіших учасників Товариства пересувних художніх виставок помітне місце посідали митці, що походили з українських земель. Їхній творчий доробок не лише збагатив діяльність об'єднання, а й істотно вплинув на формування художніх орієнтирів передвижницького руху.

Серед них особливо вирізнявся Ілля Рєпін, уродженець Чугуєва, чия знаменита картина «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» стала своєрідним символом народного гумору, вольності козацької вдачі та історичної пам'яті.

Так само вагомий внесок зробив Микола Ярошенко – художник, відомий чутливим, співчутливим поглядом на людину своєї епохи. Його твори «В'язень», «Курсистка» та багато інших відзначаються глибокою психологічністю та соціальною спрямованістю, що повною мірою відповідало ідейним пошукам передвижників.

Не менш значущою постаттю був Архип Куїнджі, уродженець Маріуполя, який вніс у діяльність Товариства нове бачення пейзажного живопису. Його полотна, зокрема «Пейзаж», вражали майстерністю роботи зі світлом та кольором, створюючи образи природи, сповнені внутрішньої сили й поетичної виразності.

Серед українців-передвижників варто згадати й Карпа Трутовського. У своїх роботах – таких як «Бандурист» чи «Український ярмарок» – він з особливою теплотою та достовірністю відтворював сцени народного життя, звертаючи увагу на національні традиції, побутові особливості та характерні типажі.

Товариство діяло на принципах кооперації, самоврядування і творчої рівності, що вирізняло його серед інших об'єднань того часу.

Протягом п'ятдесяти трьох років існування передвижники організували сорок вісім виставок, які побачили глядачі Петербурга, Москви, Києва, Харкова, Одеси, Риги, Казані та багатьох інших міст. Їхня діяльність поступово змінювала ставлення суспільства до мистецтва. Те, що починалося як протест проти академізму, згодом стало однією з провідних течій живопису. Уже наприкінці XIX століття колишні «бунтівники» стають визнаними майстрами: у 1894 році Рєпін, Шишкін, Маковський і Куїнджі отримують пропозицію викладати в Академії мистецтв. Таким чином, ті, хто колись критикував академічну систему, стали її оновлювачами та реформаторами.

У період творчого розквіту – у 1870–1890-х роках – мистецтво передвижників зазнає суттєвих стилістичних змін. Від суворо прописаної манери, притаманної раннім роботам, вони переходять до більш вільного мазка, світлої палітри, уважного ставлення до природного освітлення. Картини набувають яскравості, рухливості, динамічності. Художники прагнуть максимальної природності зображення, достовірного відтворення взаємозв'язку людини з навколишнім світом. Саме в творчості передвижників реалізм як художній метод досягає свого найвищого розвитку в образотворчому мистецтві Російської імперії. Їхні виставки ставали проявом не лише естетичного смаку, а й важливим інструментом суспільного виховання, оскільки пропагували демократичні цінності, гуманістичні ідеали та співчуття до людини.

У 1890-х роках багато членів товариства отримують місце в керівних структурах Академії мистецтв, що свідчить про повне визнання передвижників як новаторів. До руху входили митці з різних регіонів імперії – України, Вірменії, Латвії – і кожен із них робив внесок у розвиток власної національної школи реалізму. На межі XIX–XX століть частина членів товариства звертається до соціалістичної тематики та активно працює в культурі раннього радянського періоду. Проте поступове згасання

критичного пафосу й посилення нових мистецьких течій призвели до того, що 1923 року Товариство передвижників припинило існування, а його учасники влилися до новостворених художніх організацій [51].

Тим часом, мистецьке життя Києва перебувало на етапі активного становлення. Провінційний статус міста істотно позначався як на рівні розвитку художньої культури, так і на характері її взаємодії з громадськістю.

Вагомою постаттю в українському мистецькому житті другої половини XIX – початку XX століття був Микола Мурашко – художник, педагог, організатор культурного життя. Він працював у різних жанрах, проте особливо відомий своїми пейзажами: «Осінь», «Дніпро», «Над Дніпром», «Крим», «Український пейзаж». Його пензлю належать і численні портрети видатних діячів, серед яких – Тарас Шевченко, Петро Могила, Микола Ге.

Створення Київської рисувальної школи Миколи Мурашка стало ключовим чинником активізації місцевих художніх сил наприкінці XIX ст. Відкриття мистецьких навчальних закладів в Одесі, Харкові, Катеринославі та, власне, у Києві засвідчувало не лише процес консолідації митців у підросійській Україні, а й зростання усвідомлення необхідності системної професійної підготовки художників. Саме звідси вийшли такі відомі художники, як Іван Їжакевич, Федір Красицький, Володимир Замирайло, Олександр Мурашко. Його діяльність сприяла поширенню реалістичних засад у наступних поколіннях українських живописців.

Важливим інструментом репрезентації рівня розвитку живопису в Російській імперії залишалися виставки, що сприяли не лише організації художніх сил, а й покращенню матеріального становища митців. Перехід регіональної мистецької інтелігенції на якісно новий рівень діяльності забезпечувався тим, що «у 80-х рр. чимало випускників українських художніх закладів, завершивши свою фахову підготовку в Петербурзькій Академії мистецтв та Московському училищі живопису, скульптури й архітектури, повертались на Батьківщину» [18, с. 82].

Таким чином, у центрах освіти й культури підросійської України концентрувалася значна кількість митців, які, наслідуючи приклад Товариства пересувних художніх виставок, починали об'єднуватися для реалізації подібних форм діяльності. Досвід столичних художніх середовищ щодо організації праці та її презентації став визначальним фактором розвитку художнього життя України наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Як слушно зазначає Л. Білоус, попри новаторські підходи передвижників та їхній відхід від академічних норм, «більш важливим був той факт, що вони покликані були зробити мистецтво доступним для широких верств населення...» [4, с. 6]. Це було особливо актуальним для Києва, де на той час бракувало як музейних інституцій, так і повноцінного виставкового руху.

Запрошення учнів Київської рисувальної школи Миколи Мурашка до участі у виставках передвижників, а також поступове формування мистецьких зв'язків між регіональними центрами імперії сприяли усвідомленню київськими художниками потреби в організації власних самостійних експозицій. Утім, через повну відсутність державної підтримки митці змушені були зосереджувати зусилля передусім на створенні матеріальної бази для таких заходів.

Показовою є Перша виставка картин Київської рисувальної школи, що відкрилася 1877 р. у залі Дворянського зібрання. Вхідний квиток коштував один карбованець, а зібрані кошти спрямовувалися на потреби школи [31, с. 93–94]. Уже наступного, 1878 року, відбулася ще одна виставка на її підтримку, а в 1883 р. була організована перша експозиція робіт учнів навчального закладу.

Попри такі зусилля, до початку 1890-х рр. виставкова діяльність у Києві залишалася рідкісним явищем. Твори представників школи Миколи Мурашка зазвичай експонувалися поруч із роботами з приватних колекцій відомих меценатів – Терещенків, Ханенка, Баумгартена, Тарновського, що

засвідчувало не лише різноманітність представленого матеріалу, а й прагнення поєднати локальні творчі сили з найкращими зразками мистецького збирання того часу.

Відтак постала об'єктивна потреба в консолідації місцевих художніх сил, що дало б змогу забезпечити систематичність та організованість виставкової діяльності. Такою інституцією стало Київське товариство художніх виставок (далі – КТХВ), статут якого було офіційно затверджено 28 вересня 1893 р. Того ж дня, під час першого засідання, сформувавши правління товариства у складі професора П. Ковалевського, академіка Х. Платонова та художників Є. Вжеща і М. Пимоненка [31, с. 96].

Статутні положення чітко окреслювали мету створення КТХВ, яка фактично узагальнювала причини згуртування художників. Передбачалося «влаштувати із платним входом виставки художніх творів, здійснювати продаж як творів мистецтва, так і каталогів художніх видань і фотографічних знімків з художніх творів». Документ також визначав склад товариства та умови набуття членства. До участі не допускалися неповнолітні, учні та студенти, військові нижчих чинів і юнкери, а також особи, обмежені в правах за рішенням суду.

У статуті розмежовувалися повноваження членів-засновників, дійсних членів та експонентів. Члени-засновники отримували матеріальні привілеї та право виставляти свої роботи без проходження журі, що під час розроблення статуту (1892 р.) спричинило внутрішній конфлікт: група молодих учнів Мурашка вийшла з об'єднання і згодом організувала власні «весняні» виставки.

Організаційна структура КТХВ ґрунтувалася на взаємодії трьох керівних інституцій: Загальних зборів (чергових і надзвичайних), Правління та Ревізійної комісії. Вплив цензурних та адміністративних обмежень, характерних для суспільно-політичного контексту кінця XIX ст., також позначився на діяльності товариства. Зокрема, статут вимагав обов'язкового

інформування Київського поліцмейстера про час, місце та предмет обговорення Загальних зборів.

Окрема частина статуту була присвячена фінансовим засадам функціонування товариства. Капітал поділявся на «запасний» – певний відсоток від щорічного доходу – та «оборотний», сформований за рахунок продажу квитків, каталогів, художніх видань і фотографій. Прописувалися й умови припинення діяльності: товариство могло бути ліквідоване за рішенням Загальних зборів або за наказом Київського губернатора.

Головним напрямом діяльності КТХВ була організація щорічних художніх виставок у Києві. Упродовж існування товариства (1887–1900 рр.) було проведено 12 експозицій: шість до офіційного затвердження статуту (1887–1893) та шість у період після його визнання (1894–1900). Тематично й стилістично на виставках переважали твори в дусі передвижництва та салонного академізму. Після 1900 р., із відкриттям у Києві художнього Салону, діяльність КТХВ фактично припинилася.

На рубежі XIX–XX ст. в українському мистецтві спостерігається підвищений інтерес до довершеності форми, майстерності, категорії прекрасного, культ краси, анти утилітаризму, заперечення пропаганди певної ідеологічної доктрини, поступово поширюється культура модернізму. Неоромантизм як стильовий напрям у українському живописі не є чітко виділеним окремо від інших течій модернізму. Його ознаки можуть проявлятися в роботах окремих художників, які поєднують романтичні теми (неординарні герої, їхні високі пориви, яскраві індивідуальності) з модерністськими засобами вираження [29].

До неоромантизму, як до основи модернізму, можна частково віднести творчість такого художника, як Федір Кричевський (наприклад, його картина "Довбуш"). Федір Григорович Кричевський є одним із засновників та першим ректором Української академії мистецтва.

Державний і громадський діяч Ігор Шаров у своїх дослідженнях наголошує, що Федір Кричевський приділяв надзвичайно багато уваги педагогічній роботі, вбачаючи в ній не менш значущу місію, ніж у власній творчості [48]. Його вважали вчителем, уроки якого залишалися в пам'яті вихованців на все життя, адже Кричевський умів не лише передавати професійні знання, а й формувати художнє мислення, етичні орієнтири та глибоку повагу до мистецтва. Найважливішим завданням він уважав розвиток у студентів чуття кольору – колористичного обдарування, яке, на його переконання, було основою справжнього живопису. Саме тому Кричевський постійно заохочував своїх учнів уважно придивлятися до природи, до народної творчості, до тих джерел, у яких колір постає як жива, органічна сила. Він прагнув, щоб молоді художники навчилися бачити природну гармонію барв, не спотворюючи її штучністю чи надмірною стилізацією. Водночас майстер категорично не сприймав байдужого, «млявого» живопису, позбавленого внутрішньої динаміки й творчого темпераменту. Однак він так само застерігав від протилежної крайності – надмірного прикрашання, зовнішньої декоративності, яка може зруйнувати глибинну правду художнього образу. «Не порушуйте головного принципу живопису – гармонії», – часто повторював він своїм вихованцям, підкреслюючи, що в основі кожного твору має бути внутрішня рівновага, вираженість і щирість художнього бачення. Кричевський вимагав від молоді вміння критично оцінювати мистецькі новації, не піддаватися сліпому захопленню модними течіями, а насамперед прагнути опанувати фундаментальні основи – рисунок, композицію, живописну техніку. Лише глибоке володіння ремеслом, вважав він, дає змогу створювати мистецтво, яке не втрачає цінності з часом.

## 2.2. Модерністські пошуки та авангард у мистецтві України

У сучасній українській мистецтвознавчій думці найбільш повне й системне тлумачення понять «модернізм» та «авангард» подано у «Словнику термінів сучасного мистецтва» Г. Вишеславського та О. Сидора-Гібелінди. Автори розглядають модернізм як широке узагальнювальне поняття, що охоплює значний спектр культурних процесів Заходу, які розгорнулися з другої половини XIX ст. Найхарактернішими художніми формами модернізму у словнику названо постімпресіонізм, символізм, експресіонізм, абстракціонізм, сюрреалізм, мінімалізм [5, с. 208].

При цьому дослідники чітко розмежовують зміст понять «модернізм» і «авангард», підкреслюючи, що відмінності між ними стосуються насамперед розуміння ролі мистецтва в суспільстві. Якщо модернізм загалом прагне естетичної автономії та дистанціювання від політики, то авангард, навпаки, ґрунтується на активній соціальній позиції митця, його прагненні безпосередньо впливати на суспільні процеси [5, с. 211]. У словнику авангардизм трактується як синонім авангарду – як узагальнювальний термін для позначення широкого спектра радикальних мистецьких практик XX століття: дадаїзму, футуризму, супрематизму, конструктивізму тощо. Частина дослідників розглядає авангард як найрадикальнішу, кульмінаційну фазу розвитку модернізму, інші ж наголошують на його полемічному характері та принциповій відмінності від модерністського світогляду. Водночас акцентується, що авангард виник на основі модерністських інновацій, але водночас виробив власні світоглядні та естетичні засади [5, с. 7].

Українська традиція вживання термінів «модернізм» та «авангард» не має єдиної усталеної позиції: інколи ними послуговуються як взаємозамінними, інколи – використовують для окреслення різних художніх явищ. Внаслідок цього вироблення універсальних дефініцій залишається проблематичним

Першою спробою системного аналізу українського авангарду як окремого самодостатнього явища стала праця Д. Горбачова, опублікована 1996 року. У вступній статті до альбому «Український авангард 1910–1930 років» дослідник окреслює історію самого терміна, посилаючись на паризького мистецтвознавця А. Накова, який уперше використав поняття «український авангард» на виставці *Tatlin's dream* у Лондоні (1973), де експонувалися твори О. Єрмилова та О. Богомазова [10, с. 5]. Надалі термін активно впровадила у науковий дискурс французька дослідниця Віра Маркаде (1980) [24].

Загалом, розчарування у суперечливій і кризовій реальності кінця XIX ст., а також у можливостях традиційного реалістичного методу стало підґрунтям появи нових мистецьких напрямів – декадансу, модернізму та авангарду. Уже самі назви цих течій промовисті: *décadence* у перекладі означає занепад, *avant-garde* – «передова охорона», а слово *moderne* пов'язане з ідеєю найновішого, сучасного. Цими поняттями позначали нові художні феномени, що постали на ґрунті глибокої духовної кризи, перегляду позитивістської картини світу та звернення до містичного, ірраціонального й релігійно-екзистенційного осмислення буття.

Модернізм утвердився як узагальнювальна назва для мистецьких напрямів кінця XIX – початку XX ст., у яких відображено симптоми занепаду буржуазної культури та прагнення розірвати з традиційною естетикою, насамперед із нормативністю реалізму. Витоки модернізму пов'язують із французькою поезією другої половини XIX ст. – творчістю Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо. У подальшому модерністські ідеї поширилися по всій Європі та вплинули на мистецькі процеси у Росії й Україні.

Модерністи відкидали обов'язковість раціонально вибудованої художньої логіки та дидактичної моралі, стверджуючи право мистецтва на ірраціональність, символізм, суб'єктивний погляд. Бунтуючи проти

усталених естетичних канонів, вони шукали нові засоби художнього мислення, створювали інноваційні форми, що зумовило справжню «революцію» у мистецтві. Саме модернізм став джерелом таких важливих новацій, як техніка внутрішнього монологу, «потік свідомості», поглиблена психологізація персонажів, асоціативне мислення, багатоголосна композиція, переосмислення символу, виявлення прихованих смислових рівнів реальності та посилений інтерес до інтуїтивного, ірреального й непізнаного.

Проте модернізм не зводився до формальних експериментів. Його сутність значною мірою визначалася соціальною чутливістю: протестом проти духовного зубожіння, приниження людської гідності, знеособлення людини в умовах модерної цивілізації. У цьому контексті оновлення мистецтва набувало характеру пошуку нових форм духовності та ідентичності.

Авангардизм – найбільш радикальна частина модернізму, яка проявилася у крайніх ефектах бунту та руйнування традиційних норм. Течії авангарду – дадаїзм, футуризм, сюрреалізм та інші – поставали як «передовий загін» мистецтва (від фр. *avant-garde*), що прагнув відмови від будь-яких усталених правил. Для авангардистів характерні бунтівливість, антиестетизм, епатаж, а також схильність перетворювати експеримент на самоціль. Водночас вони відображали загострені кризові явища культури та суспільного життя, нерідко трансформуючи їх у гіперболізованих, парадоксальних, гротескових формах.

Попри радикалізм, авангардизм істотно збагатив світове мистецтво. Його напрями – футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, «потік свідомості», «новий роман», «драма абсурду» – залишили глибокий слід у культурі ХХ століття. Вони вплинули навіть на реалістичне мистецтво, формуючи складні міжстильові синтези – реалізму з символізмом, неоромантизмом, експериментальною поетикою «потіку свідомості».

У своїй суті модернізм був внутрішньо неоднорідним конгломератом художніх явищ, об'єднаних спільними світоглядними, філософськими та формотворчими засадами. Наприкінці XIX століття виникли імпресіонізм, символізм, естетизм; на початку XX – експресіонізм, футуризм, кубізм; у період Першої світової війни та після неї – дадаїзм, сюрреалізм, школа «потoku свідомості», антироман і «театр абсурду». Кожен із цих напрямів доповнював модерністську картину світу новими інтонаціями та художніми можливостями.

Авангардизм, зокрема його українська версія, тяжів не лише до руйнування форм, а й до заглиблення в психологічні та етнокультурні архетипи. Цей аспект особливо яскраво проявився у творчості українських митців: М. Бойчука та його школи, Д. Бурлюка, А. Петрицького, а також багатьох інших, чия доля була менш прихильною до визнання. Український авангард формувався в мультикультурному середовищі, що позначилося на його художній мові та світоглядних установах. Для багатьох митців Україна стала не лише місцем життя, а й культурною домівкою, яка визначила їхню ідентичність. Так, К. Малевич – етнічний поляк – вважав себе українцем; Б. Ліфшиць був асимільованим євреєм; М. Фореггер походив із зрусифікованої австрійської родини; О. Екстер мала білорусько-грецьке коріння; В. Кандинський, етнічний росіянин, формувався у культурному середовищі Одеси.

Сьогодні до найвідоміших представників українського авангарду належать О. Богомазов, М. Бойчук, Д. Бурлюк, О. Екстер, В. Єрмілов, В. Кандинський, К. Малевич, В. Пальмов, А. Петрицький, М. Семенко, О. Хвостенко-Хвостов та інші. Нерідко до авангардного мистецтва зараховують і ті течії модернізму, які демонструють радикальний розрив із цінностями попередньої епохи, культивують епатаж, здійснюють протестні акції, поєднуючи мистецтво з прагненням переосмислення соціального устрою.

Точкою відліку українського авангарду М. Мудрак вважає серії знакових київських виставок: «Ланка» 1908 року, два «Міжнародні Салони» та «Кільце» 1914 року [43, с. 33]. Найхарактернішою рисою українського авангарду, за її словами, є плинність і неможливість однозначної формальної класифікації [43, с. 31]. Дослідниця визначає ознаки авангарду передусім на формальному рівні, підкреслюючи його вихід «за рамки формальної імітації та ілюзійністського реалізму» [43, с. 31]. Водночас Мудрак виділяє ознаки, що свідчать про розширення поняття «мистецтво» – формування його як засобу колективного висловлювання та скасування розмежування на «високе» і «низьке» мистецтво [43, с. 32–33]. Фундаментальною рисою модерністського мистецтва вона вважає абстракцію, а авангард – головним напрямом модернізму [43, с. 35–37].

Орест Голубець у праці «Мистецтво ХХ століття: український шлях» пропонує стислі дефініції авангарду та модернізму. Він визначає авангард як сукупність новітніх мистецьких течій першої третини ХХ ст., зокрема період 1905–1925 років як «класичний авангард», коли численні течії конкурують і формують ідеологічну основу європейсько-американської моделі мистецтва [9, с. 182]. Модернізм Голубець розглядає ширше, як загальну назву новаторських рухів кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., що охоплюють романтизм, імпресіонізм і постімпресіонізм [9, с. 185]. За його оцінкою, завершення модернізму відбувається у середині 1960-х – на початку 1970-х років, коли філософія постмодернізму стає домінантною [9, с. 185]. Він підкреслює прагнення модернізму до створення універсальної художньої мови, заснованої на об'єктивних закономірностях, що досягаються через практичний досвід [9, с. 161].

Галина Скляренко розглядає модернізм поряд із постмодернізмом як одну з головних культурно-мистецьких епох ХХ ст., які мали свої специфічні ознаки та спричинили суттєві зміни в художній свідомості [36, с. 12]. Вона визначає часові межі модернізму у світовому мистецтві від імпресіонізму

(1860-ті) до 1970-х рр., а в Україні початок модерністської епохи датує 1890-ми [36, с. 12–13]. Скляренко виділяє три періоди українського мистецтва ХХ ст.: 1890–середина 1900-х, середина 1900–середина 1920-х та кінець 1920–середина 1940-х [36, с. 13–14].

Скляренко виділяє кілька етапів розвитку українського авангарду. Перший – кінець 1900-х до початку 1910-х років – характеризується тісним переплетенням з європейським модернізмом, що дозволяло залучати українське мистецтво до світового досвіду та своєрідно інтерпретувати його. Другий етап, 1913–1918 роки, знаменується появою перших оригінальних авангардних угруповань, зокрема кубофутуризму та групи «Кверо». Третій етап – 1918 до кінця 1920-х років – пов'язаний із розвитком авангарду як частини радянського політико-ідеологічного мистецтва, що надавало йому специфічних рис і дещо відрізняло від європейських аналогів [36, с. 44].

До характерних ознак українського авангарду дослідниця відносить звернення до минулого як джерела оновлення художньої мови та поєднання різних течій, зокрема у кубофутуризмі [35, с. 44–45]. Водночас вона зазначає, що період радянського авангарду 1918–1920-х років є одним з найменш досліджених у вітчизняному мистецтвознавстві, хоча мав суттєвий вплив як на українське, так і на світове мистецтво [36, с. 45].

Щодо близьких світовому авангарду митців, Скляренко виділяє К. Малевича, В. Татліна, Ель Лисицького, В. Єрмілова, А. Певзнера та Н. Габо. Натомість твори О. Екстер, О. Богомазова, А. Петрицького, В. Пальмова та О. Архипенка дослідниця відносить до модернізму, підкреслюючи їхню специфіку та відмінність від авангардних підходів [36, с. 45–46].

### **2.3. Символізм і національна ідентичність у художніх образах**

Найпомітнішою й найбільш впливовою течією декадентського мистецтва на межі ХІХ–ХХ століть став символізм – багатовимірний напрям,

у якому художній образ перестає бути безпосереднім відтворенням реальності й перетворюється на вмістилище глибинних смислів, інтуїтивних осяянь та метафізичних переживань митця. Для символістів зовнішній світ не був самоцінним: він сприймався як «знаки» та натяки на приховану, значно масштабнішу духовну реальність. Символ у цій естетиці виконував роль містка між видимим і невидимим, раціональним і ірраціональним, між повсякденною реальністю та світом позачуттєвого, який художник намагався інтуїтивно осягнути. Саме тому символи вважалися найвищою формою художнього узагальнення – засобом, що дозволяє передати недосяжну раціональному мисленню суть буття.

Символістичні образи відтворювали драматичну амбівалентність людської душі, її внутрішні суперечності, відчуття невідворотності долі, а також складний зв'язок людського буття з вищими, метафізичними силами. Вони викликали асоціації зі світом «інобуття», потойбічним простором, у якому панують закономірності, відсутні в емпіричній реальності. Не випадково митці цього напрямку часто зверталися до містики, езотерики, філософії Платона, християнської символіки, міфологічних архетипів – усього того, що могло слугувати ключем до «внутрішньої істини».

Важливою складовою символістичної поетики було використання сакральної геометрії та математичних пропорцій. Митці вважали, що за допомогою золотого перетину, спіралей, ритмічних співвідношень, орнаментальних повторів чи тесселяцій можна досягти особливого сугестивного впливу, «налаштувати» твір на резонанс з універсальними космічними законами. Орнаментальні структури з їхньою повторюваністю та гармонійною впорядкованістю асоціювалися з первинними формами буття, а лінійні вигини й арки створювали ефект сну, трансу, містичного занурення. Такий «геометричний символізм» поєднував естетику й філософію, роблячи художній твір своєрідним порталом до ірраціонального.

В українському мистецтві символізм розвивався у тісній взаємодії з європейськими тенденціями та національною іконографічною традицією. Як наголошує С. Несмачний, у вітчизняних дослідженнях символізм майже завжди розглядається у нерозривному зв'язку з модерном, що закономірно, адже художня мова сецесії виявилася надзвичайно зручною для втілення символістських ідей. Попри це, узагальненої, всеохопної картини розвитку символізму в українському образотворчому мистецтві досі немає. Ця прогалина пов'язана з політичною історією ХХ століття: радянська культурна політика, особливо за сталінської доби, різко суперечила модерністській естетиці та придушувала будь-які прояви символічної, містичної чи релігійної образності.

Багато робіт символістичного спрямування були знищені або вивезені за кордон. Значна частина творів опинилася у приватних зібраннях західних країн через еміграцію митців (наприклад, В. Цимбала), примусову евакуацію колекцій (твори Ю. Михайлова) або ж через невідповідність стилю тогочасним канонам соцреалізму (як у випадку М. Сапожникова). Лише в період «відлиги» розпочалися систематичні спроби осмислити розвиток українського модернізму й символізму, однак до сьогодні цей напрям потребує комплексного дослідження.

З-поміж українських митців, чия творчість виразно позначена символістськими мотивами, особливе місце посідає Олекса Новаківський – львівський живописець, у творчій манері якого поєдналися елементи модерну, національної духовної традиції та західноєвропейського символізму. На формування його художнього мислення суттєво вплинули візантійсько-барокові пам'ятки Полісся, а також навчання в Краківській академії красних мистецтв, де він ознайомився з актуальними мистецькими течіями Європи.

У творчості Новаківського особливо важливу роль відіграв колір – не просто як засіб емоційної виразності, а як формотворчий і світоглядний

елемент. Його полотна відзначаються яскравою «кольоровою симфонією», яка стала результатом глибинного переосмислення мотивів української орнаментики, візантійських мініатюр та західноєвропейського модернізму. Митець створював складні алегоричні образи, у яких символ і колір нерозривно поєднувалися, утворюючи емоційно насичені, інколи навіть екстатичні композиції.

До найвиразніших символістських робіт О. Новаківського належать:

- алегоричні панно для Львівського музичного інституту – «Наука», «Мистецтво», «Виховання», «Музика» (1914–1918), у яких художник намагався передати універсальні ідеї духовного розвитку людини;
- серія образів Богоматері – «Мадонна червоної калини» (1916), «Богородиця в ризах» (1923), «Українська Мадонна» (1910), що вирізняються поєднанням національних мотивів із християнською іконографією;
- міфологічні композиції – «Лада» (1927), «Лада Модерна» (1929), де митець звертається до праслов'янських образів жіночої божественності;
- символічно-сакральні картини – «Серце Христове» (1913), «Ангел смерті» (1923), сповнені містичної напруги та складних духовних алегорій.

Творчість Новаківського є однією з ключових ланок розвитку українського символізму, адже саме він зміг синтезувати європейські естетичні впливи з національними архетипами та створити оригінальну художню мову, у якій метафізичний зміст поєднується з глибоким духовним переживанням [8].

Важливо окремо зупинитися на творчості художника-символіста Юхима Михайлова – митця, що довгий час залишався несправедливо забутим. Його рання загибель у період сталінського терору стала причиною того, що ім'я та художній доробок Михайлова надовго випали з мистецтвознавчого дискурсу. Він майстерно володів технікою пастелі, яка

органічно відповідала характерові його творчості – проїнятій музичністю, ностальгійними настроями та щирим національним чуттям. У своїх роботах Ю. Михайлів звертався до глибинних символів української історії та архетипів колективної пам'яті. Серії «Творець Бога» (1916–1919), «Кам'яні баби» (1919), «Загублена слава» (1920) (іл. 1) і «Сум Ярославни» (1925) засвідчують його інтерес до пошуків сили в історичній спадщині народу. Інші твори – «Мій сон» (1921) та «Неминучий шлях» (1924) – є відгуком на трагічні події та руйнівні наслідки політики радянської влади. Особливо інтимним і проникливим постає триптих «Місячна соната» (1927), у якому художник розкриває крихкість дитячих переживань та роздуми про швидкоплинність часу, про постійне й непорушне [54].

Аналізуючи явища українського символізму, варто звернутися й до творчого доробку В. Цимбала – митця-емігранта, який попри складні життєві обставини зберіг духовний і культурний зв'язок з Україною. Він народився 16 квітня 1901 року в селі Ступчина на Київщині. Після поразки Армії УНР Цимбал опинився в Чехословаччині, де здобув академічну освіту та став переможцем графічного конкурсу. Згодом, через загрозливу ситуацію в Європі, він емігрував до Аргентини, а у 1960 р. – до США. У Буенос-Айресі художник створив українську школу, співпрацював із товариством «Просвіта», оформлював україномовні видання, готував статті, працював над декораціями для українських театральних постановок. Помітною сторінкою його діяльності стала участь у збиранні коштів у 1933 році для допомоги біженцям, які рятувалися від Голодомору в УСРР [6].

Попри те, що основу його мистецької спадщини становить графіка, значущим є і символічний живопис Цимбала. Полотно «Творець» втілює символічне бачення акту творення світу, а «Молитва» передає звернення людини до Вищої сили у пошуках сенсу та опори. Особливе враження справляють його сакральні жіночі образи – «Свята Ольга. Запрестольний образ» (Українська католицька церква, Вілла Аделіна, Буенос-Айрес),

«Запрестольна Покрова» (Українська православна церква, Буенос-Айрес), «Божа Мати Північного саява». Значущими для розуміння творчої натури митця є й роботи, присвячені міфологічній спадщині та духовній силі української землі: «Кам'яна баба», «Побратими», «Дніпро» (іл. 2), «Три душі». Особливе місце у його доробку займає картина «Рік 1933» – перше живописне звернення до теми геноциду українців. Її прем'єрний показ у 1936 році в Буенос-Айресі спричинив широкий резонанс: прихильники комуністичних поглядів організували протести біля галереї. Важливим є й те, що 21 лютого 2020 року у Генеральному консульстві України в Нью-Йорку відбулася урочиста передача цього полотна. Генеральний консул О. Голубов прийняв картину, створену у 1936 році, від Президента УВАН Альберта Кіпи, після чого її передали до Музею Голодомору.

Національна ідентичність є ключовою основою існування будь-якого народу, адже саме вона визначає його неповторність у світовому культурному просторі. Для України, поряд із відродженням та зміцненням української мови, важливу роль у формуванні ідентичності відіграє образотворче мистецтво, яке забезпечує візуальне втілення національних символів, світоглядних уявлень, ціннісних орієнтирів, історичної пам'яті та культурних традицій.

Символіка завжди була невід'ємною складовою українського мистецтва, адже саме через символи митці могли передати глибокі смисли, відобразити національний характер, віру, страждання й сподівання народу. Українські художники часто зверталися до образів, що завдяки своїй багат шаровості ставали своєрідними кодами культурної пам'яті. Одним із таких універсальних образів є дерево життя – давній символ, що зберігся у народній творчості, зокрема у вишивці, писанкарстві й іконописі. Дерево життя уособлює тяглість поколінь, ідею безперервності буття та відродження. На народних рушниках його зображують із гілками,

спрямованими догори, та сильним корінням, що йде в землю, підкреслюючи нерозривність традицій і джерел життєвої енергії.

Значущим символом української культури є калина – рослина, що стала своєрідним маркером національної самоідентифікації. У творчості Тараса Шевченка та інших класиків калина постає образом дівочої краси, чистоти, щирості й любові до рідного краю. У живописі вона часто виглядає як яскраво-червона пляма серед зимового пейзажу, нагадуючи про боротьбу, жертвність і сподівання на краще майбутнє. Особливо виразно символ калини представлений у творчості Катерини Білокур: її надзвичайно деталізовані й емоційно насичені живописні композиції увиразнюють гармонійний зв'язок людини з природою та красу традиційного українського сільського життя.

Важливе місце в українському мистецтві посідають образи боротьби та стійкості. Символом національної гідності стали козаки з оселедцями й шаблями – уособлення сили, волі та героїзму. На полотнах Сергія Васильківського козаки постають під час боїв або у хвилини перепочинку, однак завжди зберігають внутрішню незламність. Так само й український краєвид у мистецькій традиції набуває символічного виміру, випромінюючи дух свободи, простору й гармонії.

У мистецтві сучасної доби символи опору та свободи набувають нових форм. У творчості Марії Примаченко, відомої художниці-примітивістки, зооморфні та рослинні образи перетворюються на алегорії добра, миру та протистояння злові, що робить її роботи своєрідними моральними символами української культури.

Українські митці широко застосовують і символіку кольорів. Так, червоний колір у вишиванках та декоративних орнаментах асоціюється з любов'ю, життєвою силою й боротьбою, тоді як чорний символізує землю, родючість і скорботу. Поєднання ж синього та жовтого кольорів у пейзажних

композиціях нагадує про державний прапор, підсилюючи ідею єдності, свободи та непорушності національного духу.

Іконопис у мистецькій традиції України є не тільки засобом релігійного вираження, а й важливим інструментом збереження та передання національної самоідентифікації. Починаючи від часу хрещення Русі, ікони відігравали роль не лише сакральних об'єктів, а й знакових форм, що окреслювали культурний і духовний простір українського народу.

Мистецтво України XIX–XX століть переконливо демонструє здатність не лише зберігати, а й творчо трансформувати національну ідентичність. Через полотна, гравюри та інші художні форми митці змогли передати складність історичних процесів, духовність народу та його прагнення до свободи. У цей період образотворче мистецтво стало одним із ключових засобів формування національної свідомості, об'єднавши різні покоління українців довкола спільних цінностей, пам'яті та культурної традиції [33].

## **РОЗДІЛ 3. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

### **3.1. Олександр Мурашко: поєднання європейських впливів і національної тематики**

Видатний український художник Олександр Мурашко залишив глибокий слід у мистецькому житті України та Європи на початку ХХ століття. Його творчість вирізнялася унікальним поєднанням імпресіоністичних прийомів, елементів модерну та реалістичного письма, що сформувало неповторний художній стиль. Сьогодні ім'я Олександра Мурашка стало символом культурного відродження України в період складних соціально-історичних перетворень, а його роботи продовжують надихати мистецтвознавців і художників.

Одним із найповніших сучасних досліджень про Олександра Мурашка є дисертація Д. Добріян, яка вперше комплексно розглянула митця не лише як живописця, але й як педагога та активного громадського діяча. На відміну від попередніх робіт, що зосереджувалися переважно на аналізі художнього стилю й окремих творів, Добріян значно розширила проблематику, докладно дослідивши його участь в організації художнього життя Києва, діяльність у Київському товаристві художників та Українській академії мистецтва. Важливим внеском дослідниці стало введення в науковий обіг нових джерел – спогадів сучасників, листів, архівних документів, що дозволило уточнити біографічні деталі, проаналізувати педагогічні засади митця та окреслити його громадянське становлення в умовах революційних подій [26].

Особливу увагу посідають дослідження, присвячені впливові родини Мурашків на формування художника. Зокрема, праця Л. Метик «Микола Мурашко та його рисувальна школа» є ключовою для розуміння середовища, у якому формувалися перші мистецькі орієнтири Олександра Мурашка.

Метик докладно аналізує педагогічні принципи Миколи Мурашка, атмосферу Київської рисувальної школи й ту роль, яку вона відіграла у становленні цілого покоління українських художників. Це дослідження важливе й тим, що дає змогу глибше побачити витoki творчих установок О. Мурашка, адже саме в школі дядька він отримав фундаментальні знання з академічного малюнка та вперше долучився до художнього середовища Києва [12].

Олександр Олександрович Мурашко народився 7 вересня 1875 року в Києві. Його художній талант проявився ще в дитинстві, що цілком закономірно, адже він ріс у мистецькій родині. Його вітчим, Олександр Іванович Мурашко, був відомим іконописцем, майстром різьблення по дереву та створення іконостасів, а дядько Микола Мурашко заснував у Києві малювальну школу, де здобули перші мистецькі навички такі видатні художники, як М. Пимоненко, С. Костенко, І. Їжакевич, М. Жук і В. Серов. Ця родинна атмосфера сприяла ранньому формуванню художнього смаку та глибокої любові до живопису.

Мурашко продовжив освіту в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, де навчався у видатного майстра Іллі Рєпіна. Саме там він почав формувати власне мистецьке бачення – чуттєве, емоційне, глибоко індивідуальне. Академічний період був ознаменований створенням його першого значущого полотна – дипломної роботи «Похорон кошового», яка здобула золоту медаль та визнання серед викладачів і студентів. Цей успіх відкрив Мурашку можливість для стажування та подальшого вдосконалення мистецької майстерності в провідних художніх центрах Німеччини, Італії та Франції.

Закінчивши академію у 1901 році, Мурашко вирушив у подорож Європою: відвідав Мюнхен, Париж і Рим, де здобував нові знання та впливи, які суттєво збагачували його творчість. У Парижі художник особливо захопився роботами імпресіоністів, що спонукало його поступово відходити від суворої академічної техніки і експериментувати з поєднанням різних

живописних стилів. Паризький період вважається одним із найплідніших у його творчій біографії: саме тут Мурашко активно працював у жанровому та портретному живописі, а його пейзажі та портрети вирізнялися сміливими колористичними рішеннями та модерністськими прийомами.

Особливу роль у його розвитку відіграла практика пленерного живопису («en plein air»), запозичена з Мюнхена та Парижа, а також засвоєння світлотіньових прийомів імпресіоністів. Проте Мурашко не просто копіював європейські зразки: він вмів адаптувати їх до української культури, інтегруючи національні мотиви та традиції. Це сприяло формуванню власної художньої школи в Україні, де він навчав нове покоління митців, поєднуючи академічну точність з колірною свободою імпресіонізму.

Олександр Мурашко був одним із перших українських художників, хто вдало поєднав традиції академічного живопису з модерністичними пошуками, створивши унікальний художній стиль. Його роботи відзначаються витонченим колоритом, майстерним володінням світлотінню, глибоким психологізмом портретів та символічністю сюжетів. У творчості митця помітний вплив імпресіонізму, сецесії та реалізму, проте він умів органічно інтегрувати європейські мистецькі тенденції у національний контекст, роблячи свої твори одночасно сучасними та українськими за духом.

Особливе місце в його доробку займають портрети жінок, де художник умів передати не лише зовнішню красу, а й складність та глибину внутрішнього світу. Завдяки чутливому відтворенню психологічних нюансів, його портрети набули виняткової експресії та інтимності.

Митець здобув популярність і за межами України. Його твори експонувалися на виставках у Мюнхені, Парижі, Венеції, Берліні, а критики та глядачі відзначали їхню високохудожню цінність. Серед найбільш відомих робіт – картина «Карусель» (1906) (Додаток А), яка вражає експресією, динамікою руху та світлотіньовими ефектами. Це полотно принесло Мурашку широку європейську славу. На X Мюнхенській міжнародній

виставці 1908 року його творчість була відзначена золотою медаллю, що стало підтвердженням його майстерності та визнанням на світовій арені.

Повернувшись із закордонних подорожей, Олександр Мурашко увійшов до числа засновників Нового товариства художників (НТХ) і брав участь у перших чотирьох виставках об'єднання протягом 1904–1907 років. Втім, у діяльності НТХ він не відігравав вирішальної ролі, радше виступаючи як активний учасник та експонент.

У 1917 році в Києві, утілюючи власну давню мрію, була заснована Українська академія мистецтв. Олександр Мурашко доклав значних зусиль до її створення і, поряд із Георгієм Нарбутом, Миколою Бойчуком та братами Кричевськими, став одним із її фундаторів. Ця подія відкрила нову еру в розвитку національної художньої освіти, заклавши фундамент для формування української мистецької школи, яка поєднувала академічну традицію з модерністськими прагненнями.

Дослідження педагогічної діяльності Олександра Мурашка показують, що він дотримувався принципів великої свободи у навчанні та розвитку студентів. У власній студії, відкритій у 1913 році на горіщі «хмарочоса Гінзбурга», митець дозволяв учням вільно реалізовувати творчі прагнення, не нав'язував власних поглядів і не обмежував рамками конкретного художнього напрямку. Особливо він уникав вимоги наслідувати його власний стиль, заохочуючи пошук індивідуальної манери. Завдяки такому підходу Мурашко виховав цілу плеяду талановитих митців, серед яких видатні живописці, графіки та сценографи – А. Петрицький, І. Рабинович, К. Трохименко, Н. Шифрін та інші.

Мурашко активно сприяв консолідації мистецьких сил Києва. Він долучився до створення Київського товариства художників (КТХ) та розробив його засадничий документ, спираючись на статут Київського товариства заохочення мистецтв. Основним напрямом роботи КТХ була виставкова діяльність, проте за життя Мурашка вдалося провести лише три

виставки, адже з початком революційних подій в Україні Товариство змушене було вирішувати першочергові суспільні та організаційні завдання.

Дослідження творчого й громадського життя митця свідчать, що з кінця 1917 року його суспільна діяльність стала однією з головних сфер життя. Ймовірно, саме революційні події допомогли Мурашку остаточно усвідомити власну національну ідентичність. У цьому контексті можна простежити еволюцію художника від «поза політикою» митця до активного громадянина, який поєднував художню творчість із культурним і національним самовизначенням.

Творче життя Олександра Мурашка трагічно обірвалося в червні 1919 року. Під час неспокійного періоду революційних подій він був убитий агентами ЧК неподалік від власного будинку на Лук'янівці у Києві.

Попри коротке життя, митець залишив значну спадщину. Він не лише формував новий образ українського мистецтва, а й активно підтримував ідеї культурного самоствердження України. У новітній історії ім'я Олександра Мурашка повертається до широкого загалу як символ українського ренесансу, зразок поєднання високої художньої майстерності, педагогічної діяльності та національної свідомості.

### **3.2. Михайло Бойчук і «бойчукізм» як новий напрям українського монументалізму**

У сучасній історіографії Михайло Бойчук і бойчукізм розглядаються як ключове явище українського національного відродження кінця XIX – першої третини XX століття. Одним із найґрунтовніших досліджень є дисертація Л. Соколюк, яка аналізує школу Бойчука у широкому історико-культурному контексті та підкреслює її значення як національного й міжнародного мистецького феномена. Дослідниця наголошує, що бойчукізм тривалий час залишався спотвореною темою через радянську ідеологічну критику,

репресії та знищення творів, що ускладнило об'єктивне вивчення напряду. У своїй роботі Соколук здійснює комплексне дослідження школи – від її формування до ліквідації 1937 року, визначає етапи розвитку та вводить до наукового обігу нові матеріали. Вона розглядає бойчукізм у контексті українських і світових модерністських процесів, зокрема порівнює його з мексиканським муралізмом, виявляючи спільність національно-визвольних ідей. Авторка також підкреслює фрагментарність попередніх праць і потребу цілісного підходу, особливо щодо співвідношення бойчукізму з культурними рухами доби, такими як Пролеткульт.

Михайло Бойчук народився 30 жовтня 1882 року в селі Романівка неподалік Терєбовлі (тепер Тернопільська область). Батько, Левонтій, займався сільським господарством, а мати, Ганна, померла у 1907 році. Михайло був найстаршим із дев'яти дітей у родині: брати Іван, Дмитро та Тимко (останній також став відомим живописцем і учнем Михайла), сестри – Марія, Катерина, Юлія, Олена та Розалія (дві останні – від другого шлюбу батька).

У 1898 році Бойчук розпочав навчання у малярській школі у Львові під керівництвом Юліана Панькевича. У 1902 році він приєднався до Наукового товариства ім. Т. Шевченка, члени якого підтримали його подальшу освіту. Завдяки сприянню товариства та митрополита Андрея Шептицького Михайло здобув можливість навчатися у Віденській академії мистецтв, а згодом – у Краківській академії під керівництвом Леона Вичулковського. Закінчивши Краківську академію зі срібною медаллю, Бойчук продовжив навчання в Мюнхенській академії мистецтв, а після цього на кілька років відправився до Парижа.

Перебуваючи у Парижі з 1908 року, Михайло активно знайомився з досягненнями світового мистецтва, уважно вивчав роботи таких видатних художників, як Сезанн, Ренуар, Пікассо. Одночасно він почав цікавитися мистецтвом свого рідного краю, звертаючи особливу увагу на народні

примітивні та декоративні традиції. Саме у цей період у Бойчука сформувалася ідея колективності мистецтва, яка стала ключовою для його педагогічної та творчої концепції. Він переконував учнів відмовитися від надмірного індивідуалізму: «Не бійтеся втратити свою індивідуальність. Хто краще працює, до того приглядайтесь. Не треба боятись запозичувати у іншого, треба намагатися зробити краще. Індивідуальність сама виявиться, коли майстер визріє».

Ці переконання привели Бойчука до розвитку монументального живопису. У 1909 році він заснував майстерню неовізантійського мистецтва, яка стала початком його власної творчої школи та групи учнів, відомих як «бойчукісти». Основною художньою орієнтацією цієї школи було звернення до мистецтва Київської Русі та Візантії, що мало на меті відродження української національної традиції. Серед учнів Михайла Бойчука були такі митці, як Микола Касперович, Софія Бодуен-де-Куртене, Софія Налепинська, які продовжили розвиток бойчукізму у різних жанрах мистецтва.

Творчо-естетичні засади бойчукізму та роль цієї школи у розвитку українського мистецтва висвітлено у численних публікаціях, які охоплюють як виставкову діяльність школи, так і участь її представників у національних і міжнародних мистецьких заходах. Особливо продуктивним для «бойчукістів» став 1927 рік. Між 19 березня та 20 квітня у Харкові, тоді столиці України, відбулася I Всеукраїнська виставка АРМУ, генеральною репетицією якої напередодні в січні стала експозиція в Києві. У листопаді того ж року в Києві та після її закриття у ряді інших міст України – Одесі, Дніпропетровську, Луганську, Донецьку, Макіївці та Маріуполі – експонувалася Всеукраїнська ювілейна виставка «10 років Жовтня». Також у Харкові в січні відкрилася виставка студентських творів Харківського художнього технікуму, у лютому – виставка «Художник сьогодні», у травні – Всеукраїнська ювілейна виставка АХЧУ, а 19 листопада – «Книга і преса

України за 10 років». У всіх цих виставках, за винятком двох останніх, активну участь брали представники школи Бойчука.

У оглядах періодичної преси сформувалося коло прихильників бойчукізму серед українських мистецьких критиків, серед яких виділялися І. Врона, П. Горбенко, В. Хмурий, Є. Холостенко. Оцінки цих критиків не завжди збігалися, однак їхні публікації сприяли популяризації та консолідації нової художньої течії, що поєднувала модерністські прийоми з національною традицією [38].

Підтвердження авторитету бойчукізму відбулося завдяки низці виставок у 1928–1929 роках, на яких успішно демонструвалася графіка представників школи Михайла Бойчука. В цей період «бойчукісти» проявили свою неповторну своєрідність у мистецтві графіки, беручи участь у виставках гравюри та рисунка майстрів Вірменії, Білорусії, Грузії, Росії та України, організованих АРМУ в Києві у 1928 році. У 1929 році вони експонували книжкову графіку в Харкові, а також брали участь у виставці української гравюри й рисунка в Москві, яку проводила Державна академія художніх наук (ДАХН).

Український мистецтвознавець А. Альф відзначав, що бойчукізм особливо переконливо проявив себе саме у графіці, оскільки вона дозволяла втілити художньо-естетичні засади школи. Він підкреслював, що бойчукізм – це не випадкова «модна» течія, а «ціла соціально-зумовлена і закінчена в своїх естетичних змаганнях художня школа позачасового значення». Альф наголошував: «Якщо досі теорії бойчукізму викликають дискусії там, де йдеться про станковий живопис і фреску, то в ділянці графіки, де площинні форми лубка й примітиву природні, бойчукізм знаходить переконливе втілення» [1, с. 2].

Ще під час роботи групи у Парижі у 1907–1910 роках Бойчук та його учні усвідомлювали свою відмінність від загальносвітового мистецького середовища. Школа Бойчука базувалася на традиціях давньоукраїнського

мистецтва, раннього Відродження та візантизму. Вона характеризувалася використанням темпері замість олійного живопису, колективним підходом до творчості, поверненням до історичної спадщини, а також сконденсованістю художньої форми замість реалістичного відтворення. Ці новації французькі критики назвали «Renovation Byzantine» – відновленням візантійського мистецтва, і на одній з виставок їм навіть виділили окремий зал.

Якби історичні обставини склалися інакше, неовізантизм Бойчука міг би стати мистецьким явищем на рівні з абстракціонізмом чи футуризмом. Проте у 1910 році Бойчук змушений був повернутися до Львова, і група тимчасово розпалася. Наступний період діяльності «бойчукістів» розпочався у 1917 році, коли вони переїхали до Києва, продовжуючи розвивати власну школу та закладати основи українського монументального мистецтва.

Під час Першої світової війни Михайло Бойчук, будучи австрійським підданим, за наказом Російської імперії був засланий до Арзамаса. Повернувшись до Києва у 1917 році, він активно долучився до відродження культурного та мистецького життя в умовах становлення Української Народної Республіки. У грудні того ж року, за ініціативою видатних діячів науки, культури й мистецтва – академіка Михайла Грушевського, істориків Дмитра Антоновича й Григорія Павлуцького, художників Василя та Федора Кричевських, Вадима Меллера, Михайла Бойчука, Олександра Мурашка, Георгія Нарбута, Миколи Бурачека, Михайла Жука, Абрама Маневича – у Києві була заснована Українська академія мистецтв. Першим її очільником став Михайло Бойчук.

У 1924 році Михайло Бойчук здобув звання професора Київського художнього інституту, де продовжив працювати у жанрі монументального мистецтва та графіки, поєднуючи педагогічну діяльність із практичною творчістю. В 1925 році разом із учнями він заснував Асоціацію революційного мистецтва України (АРМУ), спрямовану на об'єднання

митців і розвиток українського модерного мистецтва. Проте через тиск комуністичної партії змушений був тимчасово залишити Україну у 1931 році, повернувшись уже наступного року до Харкова.

До історіографічного поля теми важливий внесок роблять і праці діаспорних авторів. Ю. Лавріненко у знаменитій антології «Розстріляне відродження» одним із перших наголосив на масштабі культурної катастрофи 1930-х років і включив бойчукістів до пантеону репресованих митців, завдяки чому їхні імена були збережені у національній пам'яті.

Попри мистецькі успіхи, діяльність школи Бойчука дедалі більше суперечила політичним цілям радянської влади. Ще у 1926 році Йосип Сталін у листі до першого секретаря ЦК КП(б)У Лазаря Кагановича зазначав необхідність придушення «екстремістських поглядів» українських культурних діячів. Європейська орієнтація багатьох українських письменників і митців викликала насторожене ставлення більшовицького керівництва, що поступово призвело до згорання офіційної політики «українізації». У 1926–1928 роках розгорнулася широка літературна та політична кампанія проти так званого «хвильовизму», а в 1929 році її черга дійшла і до школи Бойчука. Активна критика та цькування у пресі стали передвісниками репресій, які у наступні роки зачепили багатьох представників української інтелігенції [21, с. 955].

Особливо трагічним для України став голод-геноцид 1932–1933 років, під час якого значна частина культурної та наукової еліти стала жертвою насильства. У цих умовах бойчукізм, як художня школа, став не лише мистецьким явищем, а й символом національної ідентичності. Його художня концепція ґрунтувалася на поверненні до традицій народного мистецтва, давньоукраїнського живопису, візантійської іконописної традиції та італійського проторенесансу, які Бойчук вважав першоджерелами української національної форми та естетики.

Використовуючи формальне прикриття так званої Української Радянської Соціалістичної Республіки, більшовицька влада застосовувала над українським народом системні репресії, спрямовані на знищення будь-яких проявів національної культури. Одним із об'єктів цього терору стала школа бойчукістів. Органи НКВС вимагали від Михайла Бойчука та його учнів зречення власних художніх принципів і творчих здобутків, проте Бойчук категорично відмовився підкоритися. Його учні-послідовники проявили аналогічну позицію, демонструючи стійкість і вірність мистецьким ідеям свого наставника.

Радянська влада звинуватила Бойчука та його учнів у «спотворенні радянської дійсності» та у «керівництві націонал-фашистською організацією». Ці надумані звинувачення стали приводом для повного знищення школи та арешту її керівників. Михайла Бойчука разом із видатними учнями Іваном Падалкою та Василем Седляром заарештували 25 листопада 1936 року, а 13 липня 1937 року їх розстріляли в Києві. Наприкінці того ж року, 11 грудня, було страчено дружину Михайла – Софію Налепинську-Бойчук. Лише 1 лютого 1958 року Верховний суд СРСР офіційно реабілітував Бойчука.

Попри масштаб знищення, частина його мистецького доробку збереглася. Серед живописних творів відомі: «Урожай» (1910), «Українка» (1910-ті), «Молочниця» (1915) (Додаток Б). Збереглися також мозаїчні роботи, зокрема зображення святого Іоана. Ці твори засвідчують глибоку художню концепцію Бойчука, поєднання національної традиції з модерністськими пошуками, що визначало бойчукізм як цілісну мистецьку та педагогічну систему.

Школа бойчукізму була не лише частиною загальносвітової художньої культури ХХ століття, а й органічним елементом українського національного відродження, насильницько придушеного у 1930-х роках. Для сучасного дослідження феномена бойчукізму необхідний системно-структурний підхід,

що поєднує аналіз художніх принципів, педагогічної діяльності та історичного контексту. Такий метод дозволяє виділити ключові проблеми та особливості творчості Бойчука, які мають принципове значення для розуміння ролі бойчукізму у розвитку українського мистецтва та національної культури.

### **3.3. Казимир Малевич, Давид Бурлюк, Олександра Екстер - український внесок у світовий авангард**

Сучасні дослідження українського авангарду ґрунтуються на ідеї, що розвиток мистецтва постійно коливається між традицією та новаторством, а справжні художні злами виникають там, де митці радикально переосмислюють усталені норми. У своїй праці Я. Демиденко підкреслює, що авангард початку ХХ століття став потужним імпульсом зміни естетичного світогляду, приводом до відмови від міметичних технік і переходу до суб'єктивного, інтуїтивного та експериментального мислення.

Дослідниця наголошує, що авангардні процеси в Україні виникали у культурному полі загальноєвропейських модерністських тенденцій, але водночас зберігали власну національну специфіку. Український авангард постав як простір креативної свободи, експерименту, синестезії, руйнування жанрових обмежень і формування принципово нового розуміння художнього образу. Саме тому Демиденко розглядає український авангардизм як цілісний філософсько-естетичний феномен, у якому традиція народного мистецтва і візантійської іконної спадщини поєднувалася з модерними формальними пошуками європейського мистецтва.

Значний корпус наукових праць, який аналізує авангард, охоплює як українських, так і західних дослідників, а також роботи мислителів, що сформували теоретичний фундамент модерного мистецтва. Для розуміння українського контексту особливо вагомими є праці Г. Скляренко, І.

Кузьменко, Н. Столярчук, Т. Філевська, Г. Коваленко, М. Юр, які реконструюють історію та стилістичні особливості українського авангарду Малевича, Бурлюка та Екстер.

Ключова ідея Я. Демиденко полягає в тому, що український авангард сформував власну модель художнього мислення, у якій новаторські формальні експерименти нерозривно пов'язані з національною традицією та духовно-культурними шуканнями епохи. Саме ця взаємодія традиції й новаторства визначила особливу роль українських митців у світовому мистецтві.

Казимир Малевич (1879–1935) – український художник-авангардист польського походження, один із ключових діячів українського авангарду, творець супрематизму та автор легендарного «Чорного квадрату» – маніфесту безпредметного мистецтва (Додаток В). Він синтезував європейський модернізм із традиційним мистецтвом України, поєднуючи модерністські новації з національним культурним контекстом.

У 1927–1930 роках Малевич викладав у Київському художньому інституті, співпрацював із харківським часописом «Нова генерація» та готував персональну виставку в Києві 1930 року. У автобіографії він називав себе українцем, а в листуванні часто використовував український суржик, змішуючи його з російською та польською мовами. Частина його живописних і графічних робіт присвячена трагічним темам голоду в українському селі, а колористичні рішення пояснюються впливом українського народного побуту.

Особливе значення для життєвого і творчого шляху Малевича мало місто Київ. Як зазначає сучасна дослідниця Т. Філевська, «у житті Малевича багато перших та останніх подій пов'язано саме з Києвом. Виставка Малевича в Київській картинній галереї 1930 року стала останньою персональною виставкою в його житті» [16, с.17].

Митець прагнув відобразити духовне життя, незалежне від матерії, вбачаючи у ньому «чистоту». Його картини позбавлені земного тяжіння, чітких предметів, простору чи руху. У них усі складові рівноправні, утворюючи автономні «планетарні світи». Сам Малевич вживав термін «спутник Землі», щоб описати концепцію взаємопов'язаного космічного простору у творчості.

На початку Першої світової війни Малевич створив низку агітаційних патріотичних робіт із текстами В. Маяковського для видавничого дому «Сучасний лубок». Навесні 1915 року з'явилися його перші картини в абстрактному стилі з геометричними домішками, який невдовзі отримав назву «супрематизм». У роботі «Супрематизм (Квадрат, круг, семафор сучасності)» Малевич зазначав: «Я відкрив новий кольоровий світ, назвав його Супрематичним. Кожна країна розквітає кольором, і міста і села розфарбовуються і утворюють квітучу земну кулю...» [11].

У кінці 1915 року відбулася знаменита виставка «0,10», де були представлені тридцять дев'ять полотен зі спільною назвою «Супрематизм живопису», зокрема «Чорний квадрат» – найвідоміший твір Малевича. Картина стала символом нового авангардного напрямку, пропонуючи подолання меж видимого світу та занурення у «неіснуюче», яке водночас не є порожнім простором, але не піддається традиційному зображенню.

В авангардному мистецтві виникла нова форма буття суспільства, яка ґрунтувалася на радикальному оновленні художньої мови. Згідно з естетичною теорією Казимира Малевича, викладеною у брошурі «Супрематизм. 34 малюнки», супрематизм проходив три стадії розвитку: чорну, червону та білу. Ці періоди охоплювали 1913–1918 роки, відображаючи еволюцію концепції від відносно конкретних форм до абстрактного «чистого кольору» та простору.

Давид Бурлюк (1882–1967) – український художник-футурист, поет, теоретик мистецтва, літературний і художній критик, видавець. Один із

провідних творців українського модернізму початку ХХ століття, знаний як лідер вітчизняного футуризму.

Разом з Олександром Екстер організував першу в Україні виставку лівих художників «Звено» («Ланка») у крамниці купця на Хрещатику. Бурлюк став ідеологом футуризму як у живописі, так і в літературі, підтримуючи дружні зв'язки з Володимиром Маяковським. Сам себе він представляв як «татарсько-запорозький футурист». Завдяки його енергії та ініціативності нова поетична і художня школа була проголошена і задекларована – Бурлюк поєднував ролі теоретика, поета, художника і критика.

Важливим новаторським кроком Давида Бурлюка стало публічне використання боді-арту на власному обличчі з мотивами трипільської культури, запозиченими з артефактів розкопок Вікентія Хвойки. Серед його живописних робіт – твори, присвячені Україні: «Святослав», «Запорожці у поході», «Козак Мамай», «Рибалки», «Тарас Шевченко» (Додаток Г).

Особливо значущим було те, що Давид Бурлюк завжди ідентифікував себе як українець, і саме український фактор відіграв визначальну роль у формуванні його художнього світогляду та модерністської творчості.

«Таврійський період» творчості сім'ї Бурлюків (1907–1914 рр.) свідчить про значний вплив культурної спадщини Херсонщини на формування стилю та змісту мистецького новаторства. На території легендарної «Гілеї» розгорнулася активна творча й організаторська діяльність Давида Бурлюка, а сім'я Бурлюків загалом мала значний вплив на початковий етап становлення українського авангарду [35].

Цей період характеризується кількома особливостями:

1. Формування нових тенденцій українського мистецтва. Основою стали західні мистецькі новації – імпресіонізм, пуантилізм та інші європейські течії, які використовувалися радше як лабораторний матеріал для розвитку самобутності українського модернізму.

2. Взаємопроникнення культурних традицій. Авангард формувався в процесі взаємного впливу української та російської культур. Художники та культурні діячі не обмежували себе національними «кордонами», що сприяло виникненню нових художніх форм. Символом українського і російського авангардного руху став Давид Бурлюк, якого називали «вірним сином України» і одночасно «батьком російського футуризму».

3. Конфлікт з класичною школою. Зміцнення «лівих» сил у мистецтві супроводжувалося публічними баталіями з представниками традиційного живопису. Новатори позиціонували себе як «авангардний загін», здатний реформувати естетичні та соціальні основи життя.

4. Херсонщина як творчий плацдарм. Для Д. Бурлюка цей регіон став місцем народження сміливих експериментів, де визначався шлях авангардного художника та літератора. У 1912–1914 рр. виступи футуристів набули соціальної активності, про що свідчив навіть жандармський контроль над їхніми публічними виступами.

5. Створення творчого тріо. Для розвитку авангардного мистецтва велике значення мало утворення дружнього і творчого тріо новаторів: Давид Бурлюк – Володимир Каменський – Володимир Маяковський.

1914–1920 рр. – останній період перебування Д. Бурлюка в Україні. Перша світова війна (1914–1918 рр.) та революційні події 1917–1920 рр. спричинили згасання активної творчості й принесли особисті та родинні трагедії: загинули рідні брати Давида – Володимир і Микола. Сам Д. Бурлюк разом із сім'єю змушений був емігрувати – спочатку до Японії, а потім у США.

Навіть у трагічні роки війн, революцій та еміграції Д. Бурлюк залишався вірним сином України. Його організаторська діяльність у становленні українського авангарду є яскравим прикладом діалектичного поєднання загальнокультурних і національних процесів [20].

Олександра Екстер (1882–1949) – українська художниця, сценограф, педагог, яскрава представниця європейського кубізму і футуризму, співзасновниця стилю ар-деко та одна з найвизначніших постатей українського авангарду (Додаток Д). Мешкала у центрі Києва, де закінчила Ольгінську гімназію та навчалася у Миколи Пимоненка в Київському художньому училищі разом із Олександром Богомазовим та Олександром Архипенком. Приватно відвідувала студію Сергія Світославського.

У прагненні професійного розвитку 1907 року відвідала Париж, де коротко навчалася в академії Grand Shomiere, проте залишила заклад через непорозуміння з професором Карло Дельвалем. Незважаючи на нетривалість навчання, цей період мав велике значення для формування її творчої особистості. Творчий шлях О. Екстер розпочався з імпресіонізму (роботи цього періоду майже не збереглися), далі вона створювала натюрморти під впливом Ван Гога, поступово переходячи до кубофутуризму, безпредметного мистецтва та конструктивізму. До Парижа художниця взяла предмети українського побуту – вишивки, килими, глиняний посуд, майолікові тарілки, з якими не розлучалась усе життя [41].

Екстер активно експонувала свої кубофутуристичні твори, самостійно організовуючи виставки експериментального мистецтва:

- 1908 р. – виставка «Ланка» разом із Давидом Бурлюком;
- 1914 р. – виставка «Кільце» спільно з Олександром Богомазовим.

Художниця створювала ескізи театральних костюмів у новій стилістиці, що була революційною для того часу. У Києві зародилися нові принципи театральних постановок, де посилювалася роль світла, використовувався весь простір сцени та світлові ефекти.

Олександра Екстер заснувала першу у Києві художню студію-школу, де навчала абстрактного мистецтва дітей і дорослих. Вона пропонувала своїм учням творити не сюжетно, а за допомогою ритмів. Разом з іншими супрематистами працювала з селянками у художній арт-гільдії села Вербівка.

Художниця завжди захоплювалася українським народним мистецтвом – живописом, керамікою, вишивкою. Відомий російський мистецтвознавець Яків Тугендгольд відзначав: «Декоративний інстинкт ніколи не замовкав у Екстер. Її кубічні полотна завжди задумано як густо заповнені, рівномірно насичені формою килими». Її приваблювала художня свобода, експресія та яскравий, соковитий колір народного мистецтва.

О. Екстер брала активну участь у розвитку українського образотворчого мистецтва та виставках різних груп і напрямків – від кубістів і футуристів до конструктивістів. Вона була членом груп «Бубновий валет», «Спілка молоді» та конструктивістської групи « $5 \times 5 = 25$ » О. Родченка [40].

Після повернення до Києва 1918 року Олександра Екстер зіткнулася з важкими політичними та особистими обставинами: чоловік художниці захворів, а в театрах не було замовлень. У цей період вона відкрила Київську студію для дітей та дорослих, яка існувала до 1919 року. Спочатку її називали майстернею; відвідували її ті, хто вже володів базовими навичками живопису та мав певні творчі вподобання. Художниця прагнула допомогти учням зорієнтуватися у проблемах і викликах «нового мистецтва», започатковуючи тим самим свою педагогічну діяльність [46].

Уряд гетьмана Павла Скоропадського, що прийшов до влади наприкінці квітня 1918 року, розробив програму розвитку мистецтва в Україні. Важливою подією того часу став Всеукраїнський з'їзд художніх організацій, де виступ Екстер був коротким, але лаконічним: «Якомога більше вільної творчості і якомога менше провінціалізму». Педагогічна система Екстер сформувалася в Києві; її принципи пізніше лягли в основу курсів у ВХУТЕМАСі (Вища художньо-технічна майстерня) та у Паризькій Академії сучасного мистецтва Фернана Леже. Київська студія користувалася популярністю серед мистецьких кіл, її відвідували С. Вишневецька, І. Рабинович, О. Тишлер, К. Редько, Б. Аронсон, Й. Чайков, А. Петрицький, В. Меллер, І. Рибак, П. Ковжун, Н. Хазіна (Мандельштам), В. Чекригін, І.

Бабічев, А. Ланської, Н. Генке, М. Генке, О. Фрадкіна, С. Юткевич та інші [17].

Через погіршення політичної ситуації наприкінці 1919 року художниця разом із чоловіком переїхала до Одеси. У 1920 році після смерті чоловіка вона повернулася до Москви, де викладала у ВХУТЕМАСі та продовжувала працювати у сфері сценографії.

У 1922–1923 рр. Екстер працювала у Майстерні сучасного костюма та Ательє мод «Московшвея», займаючись моделюванням одягу та аксесуарів. Для творчості художниці важливим джерелом залишалися народні ремесла – килими, вишивки, мальовки, писанки, розписи весільних скринь, кераміка тощо [52].

У 1930-х роках Екстер займалася оформленням вітрин універмагу «Галері Лафайєт», кожна з яких була витвором мистецтва. Для підготовки вітрин створювали дерев'яні макети у вигляді об'ємних кубістичних композицій, що демонстрували розвиток композиційного рішення від однієї вітрини до іншої.

У Парижі художниця продовжила педагогічну діяльність, викладаючи в Академії сучасного мистецтва Фернана Леже. Зв'язок із Радянським Союзом завершився з початком Другої світової війни. Останні роки життя Екстер провела самотньо у передмісті Фонтене-о-Роз, де померла 1949 року.

#### **3.4. Михайло Жук: синтез символізму, модерну й українського національного стилю**

Проблематика формування художньої манери М. Жука досліджена в праці О. Школьна, яка підкреслює значущість періоду навчання митця в Росії та Польщі для становлення його професійного арсеналу виразних засобів. Автор наголошує, що остаточне формування художньої мови Жука відбулося під сильним впливом М. Коцюбинського – чернігівчанина, людини

високої чуттєвості та тонкої нервової організації. Дослідниця звертає увагу на причетність митця до літературного символізму та особистісну чутливість, що визначили специфіку образності та духовну ауру його декоративних і станкових творів, а також розвиток його орнаменталістики. О. Школьна підкреслює, що М. Жук виробив власну манеру оформлення прикладних робіт, у якій структура композицій формується аплікативно, поєднуючи орнаментальні тла з автономними станковими або монументальними мініатюрними сюжетами. Авторка зазначає, що митець активно використовував стилізацію у дусі ар-деко, створюючи плавні переходи від декоративного узороччя обрамлень до резерважів із графічними або живописними сюжетами.

Михайло Іванович Жук з'явився на світ 1882 року в Каховці на Херсонщині в родині маляра. З раннього дитинства він був залучений до ремесла: уже восьмирічним хлопцем допомагав у сезонних роботах, фарбуючи паркани, оздоблюючи вивіски та образи. Першу художню освіту Жук здобув у Київській рисувальній школі під керівництвом Олександра Мурашка, а згодом продовжив навчання у Московському училищі живопису, скульптури й архітектури. Високу фахову підготовку він отримав у Краківській академії мистецтв, яку завершив 1904 року, отримавши срібну медаль.

Після завершення студій митець певний час жив і працював у Чернігові: викладав у жіночій гімназії та духовній семінарії, одночасно займаючись творчістю. У своїх полотнах він прагнув передати красу та гармонію навколишнього світу, переконаний, що мистецтво здатне протистояти буденності та духовній втомі. Показовою для цього періоду стала його масштабна декоративна робота «Біле і чорне» – композиція розміром два на три метри із зображенням світлого та темного янголів серед мальв, соняшників та жоржин. Протягом майже сорока років це панно

залишалося одним із найбільших творів в українському живописі (Додаток Е).

У 1917–1919 роках Жук перебував у Києві, де разом з О. Мурашком, Ф. Кричевським, Г. Нарбутом, М. Бойчуком та іншими художниками став одним із засновників Української академії мистецтв – закладу, створення якого затвердила Центральна Рада. Від 1925 року він мешкав в Одесі, обіймав посаду проректора місцевого Художнього інституту. За його участі активізувалося вивчення народної творчості, а при архітектурному факультеті відкрили відділ майоліки, який згодом виріс у повноцінний керамічний факультет.

Вагомий внесок Жука у вітчизняну культуру – його портретна спадщина. Художник створив виразні образи багатьох українських діячів. Значну частину портретів становлять образи митців і письменників, репресованих радянською владою. У своїй творчості Жук поєднував риси символізму, авангарду та ню-арту.

Окремою сторінкою його діяльності стала робота над оформленням дитячих книжок. На початку ХХ століття в Україні Жук фактично самотужки розвивав цей напрям: він створював як поетичний текст, так і графічне оформлення видань. У книжці «300 найкращих українських пісень» митець вдало поєднав європейські графічні традиції з мотивами українського народного малярства, демонструючи глибоке розуміння національної естетики та її сучасного переосмислення.

У добу модерну сформувалися особливі умови, що сприяли розкриттю багатогранних художніх здібностей митців. У цьому контексті Михайло Жук є одним із найяскравіших прикладів універсального майстра: його творча практика охоплювала живопис, графіку, кераміку та суміжні техніки, які він опановував однаково віртуозно. Учні художника легко працювали з широким спектром прийомів – від формування, ліплення, відсікання чи пресування у скульптурі до використання фотокерамічних технологій, різних типів

орнаментування, мініатюрного письма, різьблення, емалей, а також численних способів розпису (підполив'яного, надполив'яного, сольового, кобальтового тощо). Така технічна різнобічність стала однією з ключових характеристик школи Михайла Жука.

Вироблена ним авторська манера передбачала поєднання орнаментального тла, мініатюрних сюжетних композицій, окремих станкових елементів та характерних для ар-деко стилізованих переходів між декоративним орнаментом і композиційними резерважами. При цьому художник активно застосовував змішані техніки, що було типовим і для його станкового живопису. Важливо, що синтез орнаментального та станкового у Жука завжди відзначався завершеністю та пластичною вираженістю кожної окремої роботи.

Керамічні вироби – посуд, скульптурні та пічні форми, оздоблені авторським розписом, а пізніше виконані й його учнями – створювалися як речі високої естетичної та статусної вартості. У середині ХХ століття ці предмети виступали центральними декоративними елементами інтер'єру, підкреслюючи вишуканість простору та продовжуючи традицію синтетичного мистецтва, започатковану Михайлом Жуком.

Репресивна система радянської влади не оминула й Михайла Жука. У 1931 році художника заарештували, і він провів у в'язниці близько шести місяців. Згодом митець згадував ті події з особливим болем: весняне світло, що падало крізь ґрати, блакить неба над тюремним двором і внутрішнє відчуття повної невідомості – за що саме його позбавили волі. Після звільнення Жука повернули на посаду, однак пережитий психологічний злам мав непоправні наслідки: він остаточно відмовився від живопису, зосередившись лише на керамічних роботах.

Попри складні роки, художник залишався морально стійкою й порядною людиною. Під час Другої світової війни він працював у комісійній крамниці в Одесі, де разом із однодумцями організував таємну діяльність,

спрямовану на збереження культурних цінностей міста. Усі художні та історичні речі, що потрапляли до магазину, замість продажу ретельно ховали у приватних домівках і підвальних приміщеннях. Після визволення Одеси вся врятована спадщина була повернута місту.

Постать Михайла Жука мала значний авторитет у мистецькому середовищі. Водночас у ті роки існувала проблема: будь-які художні прояви, що виходили за рамки офіційного соцреалізму, не можна було відкрито підтримувати чи популяризувати. Навчальний і творчий процес тривали, але без широкого висвітлення. Через це численні явища мистецького життя того періоду залишилися майже не зафіксованими в бібліографії, хоча окремі свідчення надзвичайно важливі. Навіть у згадках про Михайла Жука як про художника й письменника його внесок у розвиток фарфорового мистецтва довгий час оминали. Він ніби «мовчав» через зовнішню цензуру, хоча його творчий голос був дуже відчутним [50].

### **3.5. Кириак Костанді: традиції реалізму й формування одеської школи живопису**

Реалістичний напрям в українському малярстві вирізняється прагненням до достовірного відтворення навколишнього світу, що охоплює народні звичаї, буденне життя, історичні події та природні ландшафти. У Енциклопедії українознавства творчість Киріяка Костанді трактується як така, що виникла в контексті академічних традицій із виразним зсувом у бік реалістичного методу, хоча низка критиків називає митця насамперед представником зрілого реалізму. Попри те що на межі XIX–XX століть частина діячів Товариства південноросійських художників переймалася новими європейськими тенденціями, зокрема імпресіонізмом, Костанді залишався відданим реалістичній манері [14]. На початку 1910-х років художник опинився у своєрідній опозиції до об'єднання «Товариство

незалежних», яке виступало проти класичного реалізму та закликала відмовлятися від традиційного способу письма. Деякі митці, як-от Петро Ніус, піддалися цим впливам, проте Костанді продовжував працювати у звичному жанрі.

Творчість Киріяка Костанді розглядається дослідниками як важливий етап розвитку українського реалізму кінця XIX – початку XX століття. В Енциклопедії українознавства його мистецтво трактують як поєднання академічних традицій із реалістичною манерою письма, хоча деякі критики вважають його представником зрілого реалізму. Дослідження підкреслюють, що Костанді залишався відданим реалістичній манері навіть на тлі поширення європейських тенденцій, зокрема імпресіонізму, та опозиції об'єднання «Товариство незалежних», що пропагувало відмову від класичного реалізму.

Наукові роботи виділяють основні етапи творчого шляху митця: період становлення (після завершення навчання в Академії мистецтв до середини 1880-х років), фазу активних пошуків у другій половині 1880-х та зрілий період 1890-х років, коли Костанді формує індивідуальну художню мову й бере активну участь у виставках Товариства південноросійських художників та пересувників. Значний вплив на його мистецтво мали академічна школа Петербурзької академії, Барбізонська школа та творчість видатних майстрів другої половини XIX століття, зокрема І. Крамського, І. Левітана та Іллі Рєпіна.

Попри наявність низки біографічних і мистецтвознавчих досліджень, діяльність Костанді залишається недостатньо вивченою. Зокрема, обмежено охопленими є питання впливу його педагогічної діяльності на розвиток одеської художньої школи, взаємодії з учнями та колегами, а також детальний аналіз колористичних і композиційних експериментів у зрілих творах художника. Більшість публікацій концентрується на загальних біографічних фактах і визначальних творах, тоді як систематичне

дослідження художньої манери, творчих пошуків і впливу Костанді на регіональне мистецьке середовище залишається сферою потенційних наукових студій.

Кириак Костянтинович Костанді народився 21 вересня (3 жовтня) 1852 року в Дофінівці – невеликому українському селі, де мешкала родина греків-емігрантів Костянтина Василькеті та Фотини Філіолог. Майбутній художник був шостою дитиною з дев'яти.

У 1870 році він вступив до безкоштовного художнього класу при Одеському товаристві витончених мистецтв. Навчався старанно й активно демонстрував свої роботи на щорічних учнівських виставках. Наприкінці 1873 року за підсумкові роботи – п'ять портретів, написаних олією, кілька натюрмортів та низку графічних рисунків – отримав срібну медаль. Частину цих творів було передано до Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі. Згодом Костанді, за підтримки Івана Айвазовського, став студентом Петербурзької академії.

Поряд із академічною освітою він багато займався самостійно: давав приватні уроки, створював картини на замовлення, копіював шедеври Тіціана та Пітера Пауля Рубенса в Ермітажі. Часто відвідував Кушелевську галерею, де знайомився з творчістю французьких майстрів – Каміля Коро, Наріса Діаза де ла Пенья, Шарля-Франсуа Добіньї та Жана-Франсуа Мілле, що мало значний вплив на його художній світогляд.

У 1882 році Костанді завершив навчання в академії, здобувши звання «класного художника третього ступеня». Дослідники умовно виокремлюють кілька етапів у творчому шляху Кириака Костанді: період становлення, фазу активних пошуків у другій половині 1880-х років та творчий злет 1890-х. Перший етап охоплює час від завершення навчання в Академії мистецтв до середини 1880-х. У цей період митець працював переважно в різних регіонах Російської імперії, де створив низку етюдів, присвячених пейзажам півночі. Приблизно з 1885 року розпочинається нова сторінка в його житті та

творчості – повернення до Одеси. Тут Костанді активно звертається до жанрового живопису та розвиває власну манеру у створенні ліричних пейзажів, формуючи індивідуальну художню мову. У 1890-х роках його творчість досягає особливої інтенсивності: митець створює значну кількість полотен і бере участь у виставках Товариства південноросійських художників, а також в експозиціях пересувників. У 1900 році він представляє свої роботи на Всесвітній виставці, що стало важливим етапом популяризації його мистецтва.

На формування Костанді значний вплив мали видатні живописці другої половини XIX століття: Іван Крамської, Ісаак Левітан, Василь Полєнов, Ілля Рєпін, а також його педагоги – Луїджі Іоріні, Архип Куїнджі та Павло Чистяков. У деяких творах простежуються риси, характерні для майстрів Барбізонської школи, проте найвідчутнішим джерелом натхнення для художника залишалася школа передвижників, що вплинула на більшу частину його мистецької спадщини.

У другій половині XIX – на початку XX століття помітного розвитку набуває одеський осередок живопису, що поступово формується у самостійну художню школу. Саме в цей час до її становлення долучився Кириак Костанді. Ще в роки навчання в Петербурзькій академії мистецтв він отримав запрошення викладати в Одеській школі малювання, і вже з лютого 1885 року був призначений старшим викладачем. Педагогічній роботі в цьому закладі митець присвятив усе своє подальше життя.

Художній дебют Костанді відбувся 1884 року на XII виставці Товариства пересувних художніх виставок, де він представив полотно «У хворого товариша». Його творча манера привернула увагу критиків, і вже у 1897 році він був обраний дійсним членом Товариства пересувників (Додаток Ж).

Кириак Костанді по праву вважається провідним представником і фактичним керівником одеської школи живопису. Як академік Петербурзької

академії мистецтв та ініціатор заснування Товариства південноросійських художників, він відіграв вирішальну роль у становленні регіонального мистецького середовища. Значну частину свого життя митець присвятив педагогічній діяльності в Одеському художньому училищі, де виховав цілу плеяду талановитих учнів.

Ранні твори Костанді, серед яких вирізняється картина «В люди», принесли йому перше широке визнання на пересувних виставках. У зрілій творчості художник звертається до колористичних експериментів, близьких за характером до імпресіоністичних пошуків. Ці роботи спрямовані на передачу гармонії світла й барв південного краю. Часто в його полотнах простежується контраст між життєдайною енергією природи й драматизмом людської долі, що позбавлена сил чи надій. У деяких композиціях звучать і автобіографічні інтонації, адже сам Костанді неодноразово наголошував: «Художник щасливий тоді, коли має змогу працювати».

Кириак Костанді завершив земний шлях 31 жовтня 1921 року. Похований був на Першому християнському кладовищі в Одесі, а згодом, під час кампанії ліквідації поховань 1935 року, завдяки зусиллям його учнів і колег, останки перевезли на Друге християнське кладовище. Пам'ять про митця жила й після його смерті: його послідовники заснували Товариство художників «Костанді». А в 2010 році у дворіку будинку №46 на вулиці Пастера в Одесі встановили пам'ятник на честь видатного художника і педагога.

## ВИСНОВКИ

Український живопис початку ХХ століття постає як глибоке, багатовимірне культурне явище, що формувалося на тлі інтенсивних соціально-політичних змін, національного пробудження та активної інтеграції у європейський мистецький процес. Дослідження історичних умов, стилєвих тенденцій і творчості провідних митців цього періоду дає підстави розглядати українське малярство не як периферійне чи запізніле явище, а як повноцінний складник загальноєвропейського модернізму та авангарду, що увібрав у себе як традиційну духовну спадщину, так і новаторські художні експерименти.

По-перше, на межі ХІХ–ХХ століть в Україні сформувалися фундаментальні умови для розвитку національного мистецтва. Попри політичну залежність від Російської та Австро-Угорської імперій, українське культурне середовище переживає безпрецедентне піднесення. Урбанізація, зростання ролі інтелігенції, діяльність культурно-освітніх товариств, пробудження національної самосвідомості та формування модерної теоретичної думки створили підґрунтя для оновлення мистецтва. Саме в цей період національна культура починає усвідомлювати власну цінність і прагне до самоутвердження через мистецтво.

По-друге, потужний вплив на розвиток українського живопису справили європейські мистецькі течії – імпресіонізм, символізм, постімпресіонізм, експресіонізм, модерн, кубізм, футуризм. Навчання молодих художників у Парижі, Мюнхені, Відні, Кракові та Римі забезпечило постійний культурний обмін, що сприяв формуванню нової художньої мови. Європейський модернізм не був механічно перенесений в українське середовище – навпаки, він був глибоко переосмислений і поєднаний з інтонаціями народного декоративного мистецтва, бароковою пластикою, іконописною традицією та національною міфопоетикою. Саме це

переплетення традиційності й модерності створило унікальний феномен українського стильового синтезу.

По-третє, початок ХХ століття ознаменувався появою численних мистецьких шкіл і творчих об'єднань. «Молоде мистецтво» у Львові, Товариство київських художників, Товариство південноросійських художників, гуртки модерністів у Харкові, діяльність «Української хати», а згодом – авангардні групи на кшталт АХЧУ створили динамічний культурний простір для формування нових естетичних програм. Ці осередки сприяли розвитку модернізму, піднесенню виставкової діяльності, оновленню художньої освіти та розширенню взаємодії українського мистецтва з європейським.

По-четверте, стильове розмаїття перших десятиліть ХХ століття стало визначальною рисою українського живопису. Реалізм і неоромантизм співіснували з символізмом, неопримітивізмом, неовізантизмом, фовізмом та експресіонізмом. Розвиток авангарду, представлений творчістю Казимира Малевича, Олександри Екстер, Олександра Богомазова, Давида Бурлюка, утвердив Україну як один із провідних центрів європейського художнього новаторства. Бойчукізм, створений Михайлом Бойчуком, став унікальним явищем світового монументального мистецтва, синтезувавши візантійську традицію, ранньохристиянську естетику та європейський модернізм.

По-п'яте, аналіз творчості ключових художників – Олександра Мурашка, Михайла Бойчука, Федора Кричевського, Олекси Новаківського, Михайла Жука, Киріяка Костанді та багатьох інших – засвідчує високий рівень художньої майстерності та глибину їхнього світогляду. Їхні роботи стали виразом духовних пошуків доби, її драматичних переживань, національних устремлінь і культурних трансформацій. Через мистецьку мову вони змогли передати складність епохи, поєднати глибинні архетипи української культури з модерним європейським світовідчуттям.

Таким чином, початок ХХ століття став одним із найважливіших і найплідніших періодів у історії українського живопису – часом духовного зростання, творчих новацій та культурного самоутвердження, що й сьогодні залишається джерелом національної пам'яті, натхнення та культурної тяглості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альф А. Виставка української графіки в Москві. *Література й мистецтво (Київ)*. 1929. 23 березня. № 12. С. 2.
2. Бабунич Ю. Модернізм і пошуки нових принципів формотворення в українському живописі кінця XIX–першої третини XX ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. № 26. С. 128-141. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Vlnam\\_2015\\_26\\_16.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Vlnam_2015_26_16.pdf)
3. Білозуб Л. М. Історія мистецтв: навчальний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра. Запоріжжя: ЗНУ, 2019. С. 133 –146.
4. Білоус Л. Художнє життя Києва останньої третини XIX ст., *Перші читання пам'яті М. Ф. Біляшівського: матеріали наукової конференції (22 червня 2005 р.)*: Київ, 2006. С. 3–16.
5. Вишеславський Г. Термінологія сучасного мистецтва / Г. Вишеславський, О. Сидор-Гібелінда. *Paris-Kyiv* : Terra Incognita, 2010. 416 с.
6. Віктор Цимбал: маляр і графік : монографія / ред. С. Гординський. Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1972. 135 с.
7. Волинська О. С. Тенденції розвитку художньо-проектної освіти Галичини початку XX століття. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2025. № 217. С. 250-254. URL: <https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/download/2109/2109>
8. Волошин Л. В. Образ жінки у творчості Олекси Новаківського. Харків ; Львів : Видавець Олександр Савчук, 2018. 368 с.
9. Голубець О. М. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 220 с., іл.
10. Горбачов Д. О. Український авангард. Історія українського мистецтва у 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г.

Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. К., 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. С. 112–131.

11. Демиденко Я. С. Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Демиденко Ярослава Сергіївна ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 198 с.

12. Добріян Д. М. Мистецька, педагогічна та громадська діяльність Олександра Мурашка (1875 - 1919): автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Добріян Дар'я Михайлівна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2019. 20 с.

13. Дяченко А. Ідея художньої культури у вітчизняному інформаційному просторі початку ХХ ст. *Український Педагогічний журнал*. 2019. № 4. С. 173-181. URL: <https://uej.undip.org.ua/index.php/journal/article/view/401>

14. Енциклопедія українознавства : Словникова частина : [в 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж – Нью-Йорк : Молоде життя, 1955–1995. Словникова частина. Т. 3. С. 1146–1147.

15. Зайцева З. Інституціональні аспекти розвитку української культури в Галичині (кінець ХІХ–початок ХХ ст.). *Історико-політичні проблеми сучасного світу*. 2019. № 39. С. 182-191. URL: <https://mhpi.chnu.edu.ua/mhpi/article/view/331>

16. Казимир Малевич. Київський період 1928–1930. Збірка матеріалів. Упорядник Т. Філевська.. Київ: Родовід, 2016. 336 с.

17. Коваленко Г. Олександра Екстер та її студія. *Бібліотека українського мистецтва*. 2015. 3 лютого. URL: <http://uartlib.org/oleksandra-ekster-ta-yiyi-studiya-kiyiv-1918/>

18. Коваленко О. З історії художніх об'єднань України. *Український історичний журнал*. 1972. № 1. С. 82–87.

19. Костюк Л. К. Художньо-стильові особливості українського авангарду в контексті культури ХХ століття. *Наука, освіта, суспільство очима молодих: Матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих науковців*. Рівне: РВВ РДГУ. 2019. С. 263-265. URL: [https://rshu.edu.ua/images/nauka/12\\_mignar\\_konf\\_150519.pdf#page=262](https://rshu.edu.ua/images/nauka/12_mignar_konf_150519.pdf#page=262)
20. Кузьменко І. Д. Бурлюк в історії українського авангарду (1907-1920 рр.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Кузьменко Ірина Валентинівна ; Чорномор. держ. ун-т ім. Петра Могили. - Миколаїв, 2014. 234 с.
21. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. Київ: Смолоскип, 2002. - 984 с.
22. Лимар Г. М. Антропологія мистецтва українського авангарду першої третини ХХ століття: дис. ... на здоб. наук. ст. докт. філософ.: 023. Київ, 2023. 238 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5280>
23. Мандра Н. Історична динаміка мистецтвознавчих понять кінця ХІХ - початку ХХ століття в Україні. *Науковий журнал художня культура. актуальні проблеми*. 2020. № 16 (1). С. 23–30. URL: <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/205234>
24. Маркаде В. Д. Український внесок до авангардного мистецтва початку ХХ ст. *Сучасність*. 1980. Вип. 7–8. С. 202–221.
25. Матюхіна О. Комунікативний простір української культури кінця ХІХ-початку ХХ століття як фактор розвитку національної самосвідомості. *Матеріали Національного авіаційного університету: Серія Філософія Культура*. 2022. № 33 (1). С. 122-126. URL: <https://jrnل.nau.edu.ua/index.php/VisnikPK/article/view/15656>
26. Метик Л. І. Микола Мурашко та його рисувальна школа. *Країна знань*. 2020. № 2/3 (141). С. 46–49.
27. Мосендз О. Червоний колір в українському авангарді початку ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75. Т. 2. С. 71-76. URL: [http://aphn-journal.in.ua/archive/75\\_2024/part\\_2/12.pdf](http://aphn-journal.in.ua/archive/75_2024/part_2/12.pdf)

28. Мудрак М. М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні. Монографія (український переклад з англ.). Київ : Родовід, 2018. 352 с. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=I=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%92%D0%A164206\\$](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=I=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%92%D0%A164206$)
29. Неоромантизм. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-73622>
30. Отич О. Колір як емоційно-змістовний код культури. *Рідна школа*. 2017. № 1/2. С. 18–22. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/706441/>
31. Павліченко Н. Виставкова діяльність Київської рисувальної школи 1875–1901 рр. *Наукові записки НАУКМА. Теорія та історія культури*. 2013. Т. 140. С. 93–98.
32. Погорілий А. В. Формування київської школи живопису кінця XIX - початку XX століття: вплив європейських художніх течій: дис. ... здоб. наук. ст. докт. філос.: 023. Київ, 2025. 248 с. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma.xmlui/handle/123456789/950>
33. Роль образотворчого мистецтва у формуванні української національної ідентичності. *NataliaIvchyk.com*. 2024. URL: <https://nataliaivchyk.com/rol-obrazotvorchogo-mystetstva-u-formuvanni-ukrayinskoyi-natsionalnoyi-identychnosti/>
34. Семашко К. К., Васильєва О. С. Історичні процеси розвитку мистецтва в Україні XIX-XX ст. *Science and technology: challenges, prospects and innovations: The 2 nd International scientific and practical conference (October 4-6, 2024)*. CPN Publishing Group, Osaka, Japan. 2024. С. 206-215. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/10/SCIENCE-AND-TECHNOLOGY-CHALLENGES-PROSPECTS-AND-INNOVATIONS-4-6.10.24.pdf#page=206>
35. Скляренко Г. Авангард в Україні : обшири явища, етапи розвитку / Галина Скляренко. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження*,

рецензії : зб. наук. праць. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Випуск 9. – С. 318–322.

36. Склярєнко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ ст. Київ : Софія, 2007. 336 с.

37. Склярєнко Г. Особливості інтерпретації імпресіоністичних тенденцій в українському мистецтві. *Народна творчість та етнологія*. 2022. № 1. С. 30-45. [http://jnas.nbu.gov.ua/j-pdf/NTE\\_2022\\_1\\_6.pdf](http://jnas.nbu.gov.ua/j-pdf/NTE_2022_1_6.pdf)

38. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Людмила Данилівна Соколюк. Київ, 2004. 467 с.

39. Сотник Л. Колір і його значення у мистецтві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 6. С. 32–36. URL: <http://www.visnik.org.ua/pdf/v2015-06-06-sotnyk.pdf>

40. Столярчук Н. Український авангард ХХ століття: навч. посіб. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 180 с.

41. Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант // *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філософські науки*. 2014. № 18. С. 134–140.

42. Удріс І., Удріс-Бородавко Н. Українська графіка барокової доби як предмет вивчення в працях вітчизняних мистецтвознавців першої чверті ХХ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. № 39. С. 200-209. URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/153690>

43. Український модернізм 1910 – 1930 : альбом. Хмельницький : Галерея, 2006. 288 с.

44. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / упоряд. : Д. Горбачов, за участі С. Папети та О. Папети. Київ : Дух і Літера, 2020. 640 с. URL: <https://www.yakaboo.ua/ua/ukrains-kij-hudozhnij-avangard-manifesti-publicistika-besidi-spogadi->

[listi.html?srsltid=AfmBOooXY\\_T7IFGilBm0r46CLLVYUkatV4lAkAuGv2erxaVknfVHd9tn](https://listi.html?srsltid=AfmBOooXY_T7IFGilBm0r46CLLVYUkatV4lAkAuGv2erxaVknfVHd9tn)

45. Ушкалов Л. Таке солодке слово «бароко». URL: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/5635> (дата звернення: 02.11.2025).

46. Філевська Т. Перша амазонка авангарду. *Український тиждень*. 2017. № 3. С. 38–41.

47. Холодинська С. М. Становлення професійного діалогу між європейськими та українськими авангардистами на початку ХХ століття. *Феномен культури постглобалізму* : зб. мат. І Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 27 листопада 2020 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т ; гол. ред. Ю. С. Сабадаш ; упоряд. С. Янковський, техн. ред. О.В. Дейниченко. Маріуполь : МДУ, 2020. Ч. І. С. 272-276. URL: [https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2771/1/ch-1\\_zbirka\\_2020\\_fenomen\\_kulturi.pdf#page=273](https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2771/1/ch-1_zbirka_2020_fenomen_kulturi.pdf#page=273)

48. Шаров І. Ф., Толстоухов А. В. Художники України: 100 видатних імен. Київ: АртЕк. 2007. с. 205.

49. Шеменьова Ю. В., Овчаренко О. М. Мистецтво Михайла Бойчука у процесі формування національної свідомості українців на початку ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36. Т. 6. С. 39-44. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/37780/>

50. Школьна О. Михайло Жук, який дуже голосно мовчав. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 396-408.

51. Шульга Р. Реалізм у мистецтві. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін ; Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

52. Юр М. Декоративізм як стилістична основа безпредметного живопису Олександри Екстер. *МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія): зб. наук. пр.* 2012. Вип. 8. С. 376–387.

53. Юр М. Український живопис XIX - початку XXI століття: національна, конвенціональна, авторська моделі: автореф. дис. ... здоб. наук. ст. докт. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 44 с. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Avtoref\\_M\\_V\\_Yur.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Avtoref_M_V_Yur.pdf)

54. Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885 – 1935 / [за ред. Ю. Чапленка]. New-York ; London ; Paris ; Toronto : Видавничий фонд Владики Мстислава, 1988. 233 с.

55. Яценко Т. О., Тригуб І. А. Модернізм як мистецька філософія другої половини XIX-початку XX століття. *Українська мова і література в школі*. 2019. № 6. С. 9-14. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/718492/>

**Олександр Мурашко (1875 – 1919)****Його найвідоміші картини**

*«Карусель» (1906)*



*«Дівчина у червоному капелюсі» (1903)*



*«Селянська родина» (1914)*



*«Праля» (1914)*

**Михайло Бойчук (1882 – 1937)****Його найвідоміші картини**

*«Урожай» (1910)*



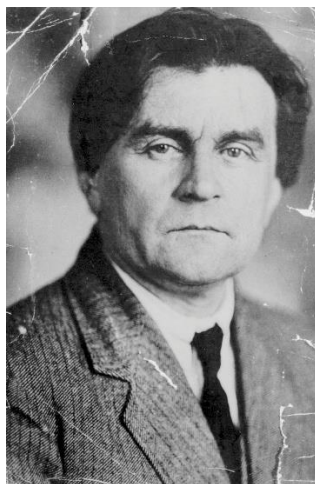
*«Українка» (1910)*



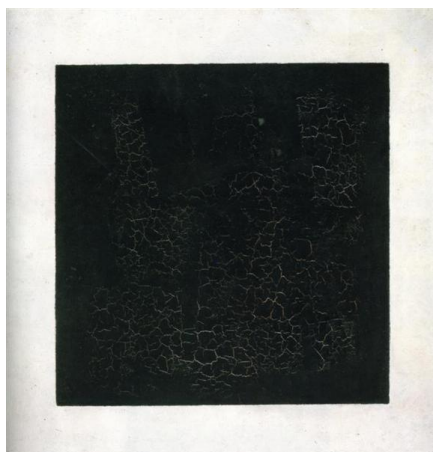
*«Молочниця» (1915)*

## ДОДАТОК В

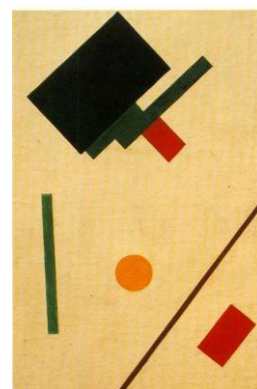
Казимир Малевич (1879 – 1935)



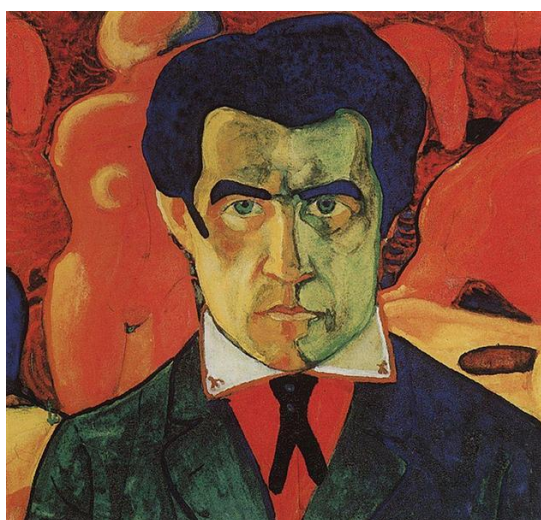
Його найвідоміші картини



*«Чорний супрематичний квадрат» (1915)*



*«Супрематична композиція» (1915-1916)*



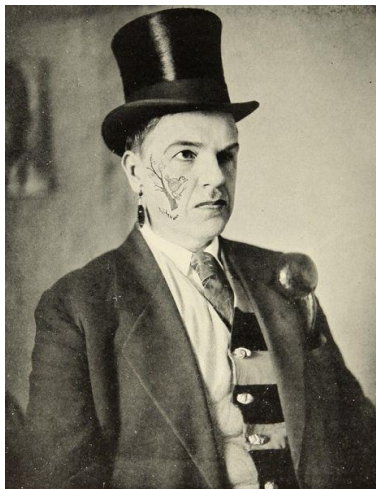
*«Автопортрет» (1910)*



*«Ранок у селі після сніжної бурі» (1913)*

## ДОДАТОК Г

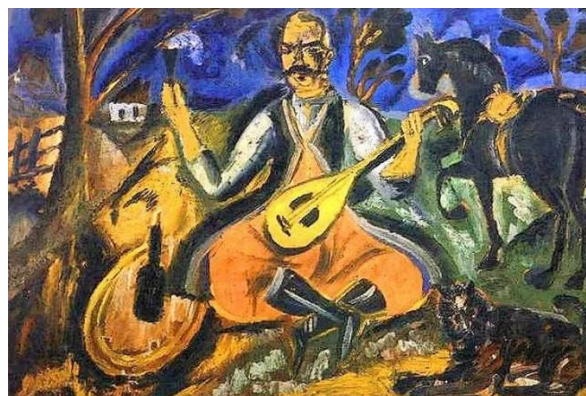
Давид Бурлюк (1882 – 1967)



Його найвідоміші картини



«Святослав» (1914-1915)



«Козак Мамай» (1912)



«Рибалка» (рік невідомий)



«Тарас Шевченко» (рік невідомий)

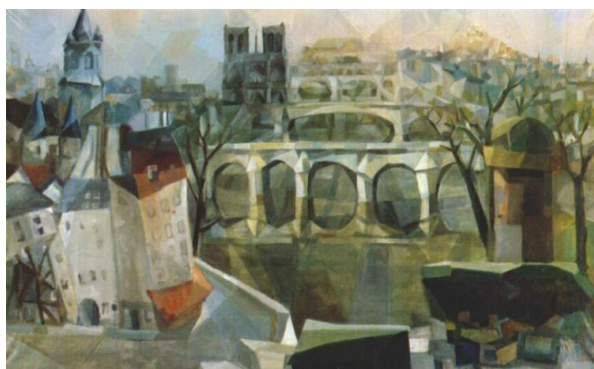
## Олександра Екстер (1882 – 1949)

Її найвідоміші картини

«Місто» (1927)



«Три жіночі фігури» (1910)



«Вид на Париж» (1912)

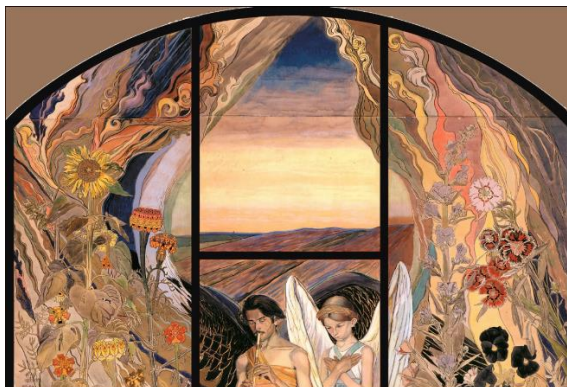
Дизайн костюмів  
до вистави «Фаміра Кіфаред» (1916)

## ДОДАТОК Е

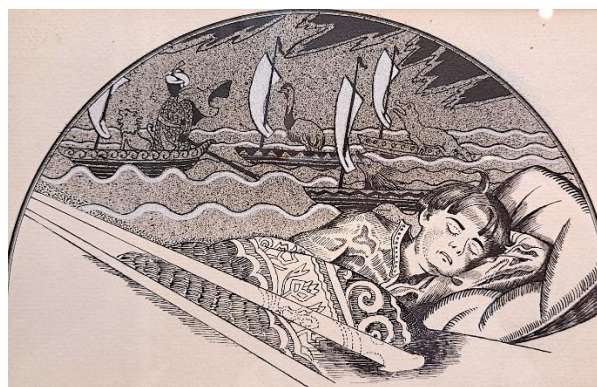
**Михайло Жук (1882 – 1964)**



**Його найвідоміші картини**



*«Чорне і біле» (1914)*



*Оформлення казки Павла Тичини «Івасик-Телесик»  
(1923 – 1927)*



*«Яблунева гілка», яку Михайло Жук свого часу подарував Марії Грушевській з дарчим написом «Високоповажаній Марії Сильвестровні в день її іменин – Мих. Жук. Вижниця, 1909 I/ IX» (картина експонується в музеї Михайла Грушевського у Львові).*

**Кириак Костанді (1852 – 1921)****Його найвідоміші картини**

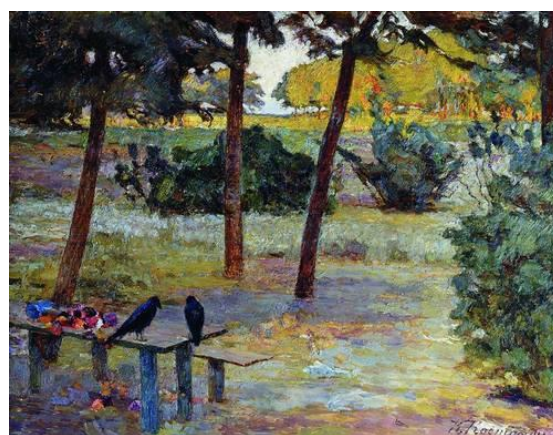
*«Біля хворого товариша» (1883)*



*«В люди» (1885)*



*«Квітучий бузок» (1902)*



*«Галки. Осінь» (1915)*