

DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2022.01.030>

СКЛЯРЕНКО ГАЛИНА

кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

SKLIARENKO HALYNA

a Ph.D. in Art Studies, a senior research fellow at the Visual and Applied Arts Department of the NASU M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology

Бібліографічний опис:

Скляренко, Г. (2022). Особливості інтерпретації імпресіоністичних тенденцій в українському мистецтві. *Народна творчість та етнологія*, 1 (393), 30–45.

Skliyrenko, H. (2022). Interpretation Peculiarities of the Impressionistic Trends in Ukrainian Art. *Folk Art and Ethnology*, 1 (393), 30–45.

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІМПРЕСІОНІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація / Abstract

Стаття присвячена особливостям інтерпретації імпресіоністичних тенденцій в українському мистецтві. Імпресіонізм як перший модерністський напрям здійснив неабиякий вплив на світову образотворчість, позначившись у ній не лише новими суто формально-пластичними, але й світоглядними ознаками. Українське мистецтво у свій спосіб залучило його досвід до пошуків нової художньої мови переламного в художньому поступі періоду кінця XIX – початку XX ст. І хоча в українському мистецтві імпресіонізм не утворив певного окресленого напрямку, його ідеї, зокрема індивідуалізація художнього бачення, суб'єктивність сприйняття, колористична виразність, позначили новий етап його розвитку, надовго зберегли свою актуальність.

У статті простежено джерела імпресіоністичних впливів в українському живопису межі XIX – початку XX ст., протиріччя його інтерпретації критикою та художниками, особливості ролі імпресіонізму у творчості митців авангарду (Д. Бурлюка, О. Богомазова, К. Малевича). Акцентовано значну роль у репрезентації явища великої виставки «Імпресіонізм в Україні», що відбулася в грудні 2009 – березні 2010 року в НХМУ в Києві, уперше продемонструвавши діапазон імпресіоністичних інтерпретацій у вітчизняному живопису кінця XIX – початку XX ст.

У статті проаналізовано ставлення до напрямку в наступні періоди історії українського мистецтва в постреволюційних 1920-х 1930–1950-х 1960–1970-х роках, коли через утвердження соцреалістичної доктрини імпресіонізм як «буржуазний художній напрям» спочатку був «викреслений» з радянського

мистецтва, у подальшому поступово повертаючись у творчі практики митців. Через особливості розвитку мистецтва в радянських умовах (відгородженість від світового досвіду, відсутність широкої інформації про вітчизняне мистецтво дорадянського періоду), попри свою історичність і тісну пов'язаність із мистецтвом межі XIX–XX століття, в українській образотворчості імпресіонізм зберіг свою привабливість до 1970-х років.

Ключові слова: імпресіонізм, модернізм, малярство, національний досвід.

The article is dedicated to the interpretation peculiarities of the impressionistic trends in Ukrainian art. Impressionism as the first modernist style has a huge impact on world art, been marked in it both by new purely formal, plastic and also world-view features. Ukrainian art hasn't also avoided it and attracts its experience to the search for a new artistic language of the turning point in the artistic development of the period of the late 19th – early 20th century in its own way. Although impressionism hasn't formed a definite exact trend in Ukrainian art, its ideas, in particular, the individualization of artistic vision, subjectivity of perception, colour expressiveness mark a new stage of its development and keep their relevance for a long time.

The sources of impressionistic influences in Ukrainian painting at the turn of the 19th – early 20th century, the contradictions of its interpretation by critics and artists, the peculiarities of impressionism significance in the works of avant-garde artists (D. Burluk, O. Bohomazov, K. Malevich) are considered in the article. A great importance of a large exhibition *Impressionism in Ukraine* in the phenomenon representation is emphasized. The event has been held on December, 2009 – March, 2010 at the National Museum of Modern Art in Kyiv. A range of impressionistic interpretations in Ukrainian painting of the late 19th – early 20th century is submitted for the first time.

An attitude to the trend during the next periods of the history of Ukrainian art, namely in the post-revolutionary 1920s, 1930s – 1950s, 1960s – 1970s, is analyzed in the article. These are the periods, when impressionism as a *bourgeois artistic trend* has been “deleted” from the Soviet art because of the establishment of socialist realist doctrine. It has been returned gradually into the artists' creative practices in the following years. Impressionism has preserved its attractiveness until the 1970s due to the peculiarities of the art development in the Soviet conditions (isolation from the world experience, shortage of extensive information about Ukrainian art of the pre-Soviet times) despite its historicity and close connection with art of the turn of the 19th – 20th century.

Keywords: impressionism, modernism, painting, national experience.

Тема впливу та інтерпретації імпресіонізму в українському мистецтві активно досліджувалася у вітчизняному мистецтвознавстві із часів «перебудови» й суттєво поживалася у 2000-х роках. Засадничими на цьому шляху стали наукові розробки Н. Асєєвої [1; 2; 3] та Л. Савицької [30]. Серед нових публікацій варто згадати статті Ю. Бабунич [4] та О. Петрової [26], що додають нових ракурсів для вивчення теми.

Важливою подією в мистецькому й культурному житті стала масштабна всеукраїнська виставка «Імпресіонізм і Україна», яка експонувалася в грудні 2009 – березні 2010 року в НХМУ. Заснована на колекціях художніх музеїв України і приватних збірках Києва, вона вперше дала можливість побачити різноманітність сприйняття та творчої інтерпретації ідей імпресіонізму у вітчизняному малярстві межі XIX–XX ст. А каталог із ґрунтовними

статтями Н. Асєєвої, О. Жбанкової та О. Денисенко став програмним виданням із цієї теми [17]. Однак у більшості досліджень означену проблематику проаналізовано загалом на рівні залучення формально-пластичних відкриттів імпресіонізму, його концептуальні засади залишилися осторонь.

Утім, тема імпресіонізму в українському мистецтві охоплює низку питань. Рубіжне явище в історії світового живопису, таке, що по-своєму синтезувало, з одного боку, завершення великої традиції реалізму з її уважним вдивлянням у навколишній світ, зануренням у дійсність, а з іншого, – початок модернізму з багатоманітним світобаченням, суб'єктивністю, постійними оновленнями, було сприйняте й перетворене вітчизняними художниками. Саме імпресіонізм став чи не першим художнім явищем, яке на межі століть, стикнувши різні ідейно-художні традиції –

французьку й українську, відкривало вітчизняному мистецтву широкий світовий простір. Однак треба враховувати, що кожне мистецтво бере з іншого лише те, що в певний час відповідає потребам національної культури, загальному мистецькому контексту. Тому в його дзеркалі образ іншого мистецтва або твори того чи іншого напрямку ніколи не будуть повністю подібними, буквальними, точними. Ця ознака характерна для всього українського мистецтва, у якому західні художні впливи завжди проходили крізь потужні національні «фільтри», часто змінюючи першоджерела або надаючи їм іншого змісту та особливостей.

Варто мати на увазі й те, що імпресіонізм входив в українське мистецтво різними шляхами, не лише в його головній французькій версії, але й через мистецтво німецьких, польських, угорських художників, в академіях яких навчалися тоді і чий виставки відвідували в Європі вітчизняні художники. Показово, що і в цих національних школах імпресіонізм зазнав суттєвої видозміни, наповнюючись місцевими особливостями. Так, зокрема, своєрідність його німецької версії засвідчила велика експозиція «Німецький імпресіонізм» 2010 року в художньому музеї міста Білефельд, де зазначалося: «Французький імпресіонізм – це світлий живопис. Для французів в центрі уваги було подрібнення форми та кольору, дуже важливими були стан атмосфери, гра світла і тіні, зміни кольору предметів під впливом денного світла. Для німецьких імпресіоністів важливу роль відіграє композиція картини, живопис вирішує формальні завдання, він порівняно з французьким виявляється більш індивідуалістичним, пласким і більш темним». Більш того, німецький живопис у цьому плані характеризується більшою просторовістю та меншою декоративністю. Виставка засвідчила, що німецькі художники того часу не

пасивно засвоювали уроки імпресіонізму, а використовували його досвід самостійно, в дусі традицій і тогочасних національних спрямувань [14]. Певних ознак набули імпресіоністичні тенденції в малярстві Польщі, Швеції та інших національних шкіл. У цьому контексті український досвід додає нових особливостей для аналізу художнього процесу загалом та своєрідності прочитання його спрямувань крізь проблематику національної культури.

Отже, як зазначають дослідники, залучення українських митців до імпресіонізму розпочалося наприкінці 1880-х – на початку 1890-х років. Тоді, як зазначає Н. Асєєва, «імпресіонізм перестав бути суто французьким явищем і почав стрімко розповсюджуватися в інших країнах світу», викликаючи широкі дискусії [17, с. 9]. Принагідно слід згадати, що цей період був позначений надзвичайною насиченістю художніх новацій, появою широкого кола різних, часто контрверсійних тенденцій та напрямів, які так чи інакше впливали один на одного. Зокрема, мистецтво ввійшло в наступний – постімпресіоністичний – етап свого розвитку, який, використавши попередній імпресіоністичний досвід (остання виставка імпресіоністів, як відомо, відбулася 1886 р.), загалом сприймав його контрверсійно, висуваючи нові ознаки тощо. Однак поширення новаційних ідей відбувалося тоді ще досить повільно, а тому і в самій Франції імпресіонізм набув широкого визнання лише в другій половині 1890-х років. Таким чином, цілком слушною є думка Н. Асєєвої: «Для української культури був визначальним не хронологічний, а вибіркового порядку засвоєння досвіду імпресіонізму» [17, с. 9]. Ця вибіркковість ускладнювалася й тим, що в той час неабияке значення в мистецтві мали символізм і стиль модерн, що зберегли свою значимість протягом наступних десятиліть. Та й у самій Україні поряд з орієнтацією на передвизницький

реалізм з початку 1890-х років розпочалися дискусії про «національний стиль», де знайшли віддзеркалення і модерні стилізації, і символістські узагальнення. Одночасно у вітчизняному мистецтві було зроблено важливі відкриття, що певною мірою визначили параметри його традиції – це іконопис як самобутня образно-пластична система й видатне явище національної культури, і фольклор, народне мистецтво, звернення до якого ставало джерелом оновлення художньої мови і ствердження національної своєрідності. Отже, «в останній третині XIX ст. ми спостерігаємо, як, порушуючи хронологічну послідовність, нашаровуються, поєднуються різні напрями й течії. Навіть у творчості одного митця можна побачити поряд з імпресіоністичними рисами відгомін реалістичних тенденцій середини століття та вплив нової стилістики модерну» [3]. У цьому колі інтерес до імпресіонізму зайняв своє місце, певним чином уособлюючи та символізуючи європейські орієнтири малярства.

Показово, що й саме поняття «імпресіонізм» складно входило до творчої свідомості українських митців, часто наповнюючись зовсім не відповідним йому змістом. Чимало зусиль для роз'яснення його принципів доклали М. Кузнецов, П. Нілус, І. Труш, Є. Агафонов. І. Труш, зокрема, наголошував: «Імпресіонізм, се перший термін, що приплив до нас із заходу і був немов синонімом малювання яркими фарбами, коли властиво суть його лежить не конечно в яскравості, а більше в технічній розв'язанню і переведенню вибраного сюжета» [35, с. 143]. Полемізуючи з І. Франком, який уважав звернення до імпресіонізму відмовою від національно-соціальних питань, І. Труш акцентував не лише нові можливості, що відкривалися перед живописом, але і його вплив на зміни глядацьких смаків: «...з часом звикає і пересічна публіка

до колористичної незвичності, починає навіть у природі шукати тони, побачені в картинах, і знаходить їх. Вже й зараз є люди, які погоджуються з фактом, що сонячного дня сніг у тіні не сірий або чорний, а синій і фіолетовий, як на картинах художників» [35, с. 147]. Серед новацій імпресіонізму І. Труш справедливо визначає зображення значного простору й значної кількості людей – міського натовпу, які із цього часу стають окремою мистецькою темою. А водночас – відтворення особливостей короткоплинного освітлення, що визначає одну з його характерних ознак. Однак ці теми майже не позначилися на українському малярстві. Показово, що й упродовж 1900-1910-х років, незважаючи на появу нових художніх напрямів, для українських художників імпресіонізм залишався дискусійним явищем. І якщо, наприклад, критик Л. Войтоловський бачив у ньому «... віддзеркалення кипучих сил громадського життя, що відроджується, юних творчих інтересів, пристрасного підйому людського духу» [12, с. 14], то П. Нілус у статті, присвяченій виставці Салону Іздебського, де, до речі, імпресіоністи не були представлені, підкреслював у ньому зв'язок із класичним мистецтвом: «Імпресіонізм – це збагачене різноманіттям фарб старе мистецтво» [23]. Характерним є висловлювання М. Кузнецова в одному з інтерв'ю: «Імпресіонізм – це протест проти рутини. У нас існують два табори: в одному – молодь, яка рветься до нових шляхів, а в іншому – тісно згуртовані рутинери. Давайте лише свіжі, прекрасні твори, і я задоволений, ніяких шкіл я не визнаю. Я визнаю лише красу та індивідуальність» [11]. На диспуті про імпресіонізм, що відбувся в Києві 1911 року думки взагалі розділилися: П. Кузнецов наголошував на тому, що саме поняття ще не визначилося, професор Четвериков розглядав його як явище суто наукове, допоміжне для мистецтва, а відомий критик Е. Кузьмін

навпаки бачив його як закономірний етап у розвитку живопису [37]. На початку ХХ ст. термін «імпресіонізм» часто взагалі використовувався як узагальнююча назва нового мистецтва, відмінності між напрямками якого майже не розрізнялися художниками, критикою, глядачами. До речі, це саме впродовж 1910-х – на початку 1920-х років відбулося з «футуризмом», назва якого в Україні охоплювала досить широке художнє коло, часто зовсім протилежне їхнім італійським та російським аналогам...

Можна вважати таку ситуацію закономірною. Адже перебуваючи у Франції, відвідуючи її музеї та виставки в Салонах, українські художники сприймали насамперед зовнішні, формальні ознаки та прийоми нових течій, часто не маючи можливості осмислити їхній зміст. Проте і Францію відвідали далеко не всі. Не випадково загальна концепція імпресіонізму з його новим баченням людини та світу, програмною орієнтацією на відтворення сучасного світосприйняття, прагненням зобразити свій час у багатоманітні його проявів, аналітичним ставленням до засобів виразності, пластичної мови, вільною, часто фрагментарною, композицією, розмитістю огорнених повітрям предметів, що перебувають у життєвому русі, гострота ракурсів, роздільність живописного мазка, що не збігається з предметною формою, аналіз локального кольору, який поринає у мінливість освітлення, «самоцінність» полотна, покритого фарбою, який «має тепер власне життя, власну експресію, що не залежить від експресії сюжету» [16, с. 67], а також і новий для мистецтва сюжетний діапазон – сучасне повсякдення, життя міста, несподіваність побутових ситуацій, рухливість природи не знайшли тут цілісного відбиття, були сприйняті лише частково: як засіб оновлення художньої мови, що застосовувався для відображення традиційних сюжетів,

як стилістична тенденція, манера, що розширювала можливості живописної виразності. Та й сам «імпресіоністичний зразок» доповнювався у вітчизняному живопису іншими ознаками, як зауважує Д. Сараб'янов, у кожному випадку корегуючи його на свій лад: «... нейтралізував імпресіоністичну легкість, так артистично передану французами, вводив до живописної системи яскраво виражений елемент декоративності, віддавав перевагу сільським краєвидам, не прагнучи зафіксувати життя великого міста, а зосереджуючи свою увагу на селі, незайманій природі, провінції, садибі» [32, с. 362]. Ідеї відображення в живопису руху, мінливості життя, пов'язані з новим – урбаністичним, «прогресистським» – світоглядом, також стали актуальнішими в українському малярстві набагато пізніше – у творах модерністів та авангардистів 1910–1920-х років. Продовжуючи цю думку, варто зазначити, що у формуванні «української версії імпресіонізму» поряд з безумовними французькими враженнями своє місце знайшли й вітчизняні тенденції реалістичного пленеризму та «пейзажу настрою». Показово, що на цьому шляху аналітичність французького імпресіонізму набувала у вітчизняних художників іншого – ліричного емоційного звучання, інтерпретуючи його колористичне різноманіття саме як прояв індивідуального переживання світу, авторської емоційності. Тим більше, що, пов'язуючи імпресіонізм насамперед із живописом на пленері (що лише частково відбивало його концепцію, адже такі художники, як Дега чи пізній Ренуар на пленері не писали), українські художники використовували його здебільшого в малюванні пейзажу, що з кінця ХІХ ст. найчастіше був не тільки засобом осмислення національного простору, де до поняття «природи» дедалі активніше входили урбаністичні мотиви, але й цариною, де безпосередньо вирішувалися живописні завдання.

Можливо, саме через суто пейзажне сприйняття його концепції, яка, безумовно, ним не вичерпувалася, неабияку роль українські художники відводили етюду, чия свіжість та безпосередність ставали синонімом імпресіоністичності.

У зв'язку із цим варто згадати слова М. Вороного з тексту в «Літературно-науковому віснику» 1901 року, який М. Єфремов назве «маніфестом українського модернізму», де складно перетинаються суто «імпресіоністичні» та «символічні» інтенції: «Бажало б се творів.., де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик якійсь би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незаглибленою таємничістю... На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага» [13]. Так вибудовувалися головні особливості раннього етапу українського модернізму, де саме з імпресіонізмом були пов'язані новітні естетичні вподобання.

Проте, аналізуючи концепцію імпресіонізму як першого європейського модерністського напрямку, варто підкреслити чи не головну його світоглядно-пластичну складову – індивідуалізацію бачення та сприйняття, активність глядацької позиції, адже «образне життя» твору постає в ньому через зіткнення авторської та глядацької суб'єктивності. Не менш важливою в ньому залишалася також аналітично-реалістична складова, як наголошував В. Прокоф'єв, «тяжіння до точного аналізу дійсності, до того “прямого погляду” на речі, що не залишає в них нічого непоміченого і бачить все з тою сміливістю, що майже протипоказана людському зору...» [16, с. 34]. І якщо для українських митців ці ознаки загалом виявилися найменш очевидними, то творчі перспективи, які вони відкривали в мистецтві, пізніше були проникливо зрозумілі радянськими ідеологами і

спричинили довготривалу «боротьбу з імпресіонізмом» у радянській час...

Залучення до імпресіонізму як початку модерністської епохи відбувалося в Україні разом з появою першого програмного об'єднання художників-реалістів – Товариства південноросійських художників (1891–1922), що позиціонувало себе як продовження програми російських передвижників. Насправді тоді мистецтво передвижників зазнало суттєвих трансформацій, де на зміну важливим соціально-критичним темам дедалі частіше виникали суто побутові сюжети, нерідко позначені певною анекдотичністю, а до художньої мови реалізму входили відкриття пленерного й імпресіоністичного малярства. Саме під впливом новітніх модерністських настроїв та активних контактів із художниками Петербурга, Москви, Парижа, Мюнхена митці Товариства південноросійських художників досить швидко вийшли за межі «пізнього передвижництва». У малярство входили суб'єктивність сприйняття, пошук індивідуальної манери, колористичної виразності, поєднуючи певні ознаки імпресіонізму та стилю модерн при збереженні передвижницької уваги до природи. Нові імпресіоністичні особливості з'явилися в роботах М. Кузнецова, Т. Дворникова, М. Козика, П. Нілуса, О. Стіліануді, Г. Ладиженського. Виразно відбилися вони й у творах К. Костанді, якого пізніше назвуть «українським імпресіоністом», парадоксально поєднуючи продовження передвижницького реалізму, імпресіоністичності колориту та сюжетно-настрійними мотивами в дусі «Мира искусства»: ностальгія за минулим (зображення старих маєтків), елегійність, певний пасеїзм. Загалом, як справедливо зазначає О. Шилова, «...імпресіонізм викликав дуже різноманітне ставлення в художників, які сприймали та трактували його відповідно до завдань власної творчості» [38, с. 170].

Новаційні тенденції позначилися на роботі живописців різних мистецьких центрів України – Києва, Харкова, Львова. Особливе місце належить тут Л. Левченку, невеликі за розміром полотна якого поєднали виразність вітчизняних «пейзажів настроїв», тонку ліричність, тональну складність та імпресіоністичні прийоми, а також творчості М. Бурачека, який у численних живописних етюдах опрацьовував імпресіоністичні прийоми, поєднуючи їх із зображенням українського пейзажу. Імпресіоністичний період спрямував кольористичні досягнення О. Мурашка, а у творах А. Маневича імпресіоністичні тенденції тісно переплелися із традиційною для вітчизняного мистецтва темою життя маленького міста та впливами модерну.

Значну роль відіграв імпресіонізм у творчості нового покоління українських митців – модерністів та авангардистів. У цьому зв'язку заслуговує на увагу думка Д. Сараб'янова про те, що у вітчизняному мистецтві імпресіонізм «дедалі більш визначено йшов до того, аби перетворитися на один з напрямів, який не претендував на місце головного. Для більшості живописців нової формації він виявився тимчасовим етапом на їхньому шляху; ним ішли, але його й долали» [33, с. 18].

Показово, що саме імпресіоністичні твори переважали в експозиції етапної для нового мистецтва виставки «Ланка», що відбулася в Києві 1908 року. Дослідниця О. Кошуба-Вольвач зазначає: «... кийвська виставка представляла головним чином зроблені влітку 1908 р. твори, котрі були натурним матеріалом, який засвоювався молодими художниками в системі опанування імпресіоністичної та постімпресіоністичної концепції» [18, с. 268]. У творчості одного з головних її експонентів О. Богомазова імпресіонізм зазнав індивідуального прочитання, використавши відкрити ним самоцінність кольору та прийоми пуантилізму. У своїй

програмній теоретичній праці «Живопис та елементи» (1914) дослідник наголошував: «Імпресіонізм дав сильний поштовх дальшому розвитку в художника розуміння живописних елементів і визволення мистецтва від сторонніх ідей. Художник уже розумів, що будь-яка ідея, думка мають бути виражені не літературними поняттями, а повністю живописними засобами, співвідношенням елементів, і картина знову стала тим перевальним пунктом естетичного хвилювання художника, яким вона й повинна бути. Відбулося визволення мистецтва від пригноблюючих його понять» [6, с. 83]. Тема продовжувалася розроблятися ним і надалі, зокрема у «програмних нотатках» 1915 року, де можна прочитати про «байдужість імпресіонізму до змісту», головним стає світло; про недостатність в ньому хороших портретистів та настроєвості у пейзажах» [5, с. 8]... У творчості самого ж О. Богомазова інтерес до імпресіоністичних спрямувань обмежився кількома роботами. Надалі його мистецтво розгорталося в колі інтерпретацій художньої мови модерну, кубізму та футуризму.

Помітне місце зайняв імпресіонізм й у творчості Д. Бурлюка як живописця, теоретика та пропагандиста нового мистецтва. «Голос імпресіоніста на захист живопису» називалася написана ним листівка-маніфест, надрукована до виставки «Ланка» в листопаді 1908 року, що стала першою в ряду його майбутніх маніфестів та закликів до художнього оновлення. Проте про імпресіонізм в ній взагалі не йшлося. Віддаючи належне старим майстрам – Леонардо да Вінчі, Рембрандту, Мікеланджело, автор наголошує на етапному значенні групи «Мир искусства», з виставки якої в 1899 році розпочинається для нього «нова ера». Пізніше, як відомо, погляд Д. Бурлюка на «Мир искусства» суттєво зміниться, і саме полеміка між ним і О. Бенуа

визначить входження раннього авангарду на російську сцену. Але поки що в «Голосі імпресіоніста» він писав: «Дивляться на Захід. Свіжий вітер. Полов'яний дух Репіна відпускає, лапоть передвижництва втрачає свою видиму силу. Але не Серов, не Левітан, не потуги геніальності Врубеля, не літературні Дягілевці, – а Голуба Роза, ті, що згрупувалися навколо “Золотого Руна”, далі імпресіоністи російські, що зросли на західних зразках, ті, хто тремтів, дивлячись на Гогена, Ван Гога, Сезанна (синтез французьких живописних течій) – ось надія російського оновленого живопису!» [31, с. 313]. У своєму памфлеті Бурлюк полемізував з академістами (Айвазовським, Маковським) та передвижниками, знаходячи більш активні пошуки оновлення живопису в творах «Голубої Роза», порівняно з першими вітчизняними модерністами – В. Серовим, І. Левітаном, М. Врубелем. Варте уваги й те, що в «Голосі імпресіоніста» відбилося характерне для вітчизняного мистецтва ототожнення імпресіоністичних та постімпресіоністичних тенденцій в європейському живописі, а також провідна роль Сезана, творчість якого все більше усвідомлювалася точкою відліку для нового етапу в мистецтві та основою для широкої течії «сезаністів» в російському та українському малярстві. Пізніше Д. Бурлюк присвятить імпресіонізму окрему й більш цілеспрямовану увагу, зокрема в брошурі «Пощечина общественному вкусу» (1912).

У своєму баченні нового живопису особливе місце він віддає його фактурі, що, на відміну від французького імпресіонізму, де вона розглядається як живописно-пластичний фактор, постає самодостатнім засобом скульптурної виразності поверхні живописного полотна, яка у свою чергу набуває особливого змісту та ролі в художньому творі. З іншого боку, його спостереження за живописом імпресіоністів розгортаються у своєрідному органічно-природному

ракурсі, що певним чином базувався та «пейзажному» чи точніше – «природному» баченні: «Я уважно роздивлявся “Руанський Собор” К. Мане, – писав Д. Бурлюк. – Тут близько під склом росло моховиння – ніжно підфарбоване тонко жовтогарячими, бузковими, жовтуватими тонами, здавалося й були насправді – фарба мала коріння своїх ниточок – вони тягнулися догори полотна – вишукано духмяні. Структура волокниста (вертикально) – подумав я – ніжні нитки дивних та химерних рослин» [27, с. 105–106]. Або: «Чи не подібні картини до дивних невідомих країн, що розкинулися під ногами твоїми. <...> Сині плями – озеро – золоті щити кинутих між зелені мідних кольчуг лісів – золоті поля – спілі хліби. Крапля крові – черепичні дахи – черепащини спини» [27, с. 102]. Перед малярством постає завдання «зайнятися вишуканою піктографією цих таємних маленьких дивних країн, де змішані гори, долини, провалля, матовість, металеві блиски – цих різнобарвних просторів, створених здатністю людини бачити» [27, с. 105]. Тексти Д. Бурлюка мали великий вплив на художників, певним чином формулюючи завдання та спрямування нового мистецтва.

У малярстві самого Д. Бурлюка інтерес до імпресіонізму простягнувся на десятиліття. У своїх спогадах він писав: «Літо 1908 року проходить в написанні імпресіоністичних та жанрових робіт. Поворот до Сезана <...> у 1908–9 році мене треба вважати неоімпресіоністом» [10, с. 122, 123]. Насправді ж еволюція його творчості була непослідовною, відрізнялася широким діапазоном інтересів, які змінювали та доповнювали один одного. Не випадково, підсумовуючи свій творчий шлях, він зазначав: «... за двадцять років першої половини моєї творчості я перепробував всі роди живопису, і у моїх полотнах знайшла відображення багатогранність життя» [10, с. 127]. А його товариш по об'єднанню

«Гілея» О. Кручоних підкреслював особливу еклектичність його мистецтва: «Якщо ви будете вимагати реаліста, Бурлюк може бути реалістом; якщо бажаєте імпресіоніста – Бурлюк вам покаже десятки картин пленер; ви волієте неоімпресіоніста, він вам покаже ряд таких полотен... Бурлюк може бути кубістом, футуристом, або будь-яким стилізатором» [9, с. 115]. Однак мова йшла не про стилізаторство, а про прагнення максимально розширити можливості малярства, втягуючи в його актуальний простір різні складові, формально-пластичні прийоми, традиції, образи. Серед творів художника – неопримітивістські, кубістичні, експресіоністичні роботи, змішання майже контрверсійних у європейському мистецтві спрямувань, які тут знаходили нову, своєрідну інтерпретацію та поєднання. Імпресіоністичні роботи з'являлися в його творчості в 1906, 1908, 1910, 1913 й на початку 1920-х років щоразу під впливом певних вражень та завдань, які ставив перед собою митець. Та й сам «імпресіонізм» Д. Бурлюка був зосереджений насамперед на розширенні кольорової палітри, утвердженні виразності фактури, роздільного живописного мазка (чи не найпомітніше позначилися в них ідеї пуантилізму). Інші ж складові імпресіонізму залишилися поза його увагою.

Окрему тему складає «імпресіонізм у творчості К. Малевича». І не лише тому, що у його стилістиці він виконав низку робіт, а й через поступове та послідовне розуміння важливості місця цього напрямку в розвитку нового мистецтва та прагнення структурувати й свою творчу біографію на засадах загального художнього поступу. Показово, що, формулюючи послідовність етапів нового мистецтва, він залучив до нього імпресіонізм не зразу. Лише в 1919 році в брошурі «О нових системах в мистецтві» він був визнаний як «науковий метод», розглядався ним як відправна

точка у розвитку нових живописних систем [19]. Характерно, що інтерпретація Малевичем імпресіоністичного твору – «Руанських соборів» К. Моне – подібна до пейзажно-органічного сприйняття цього малярства Д. Бурлюком. К. Малевич писав: «...насправді ж Моне йшлося про те, щоб виростити малювання, яке росте на стінах собору. Не світло і тінь були його головним його завданням, а малювання, що перебуває в тіні й світлі. <...> Якщо для Клода Моне мальовані рослини на стінах собору були доконечні, то тіло собору він розглянув як грядки площини, на яких росло потрібне йому малювання, як поле й грядки, на яких ростуть трави й посіви жита. <...> І коли художник пише, насаджує малярство, а грядою йому служить предмет, то він повинен так посіяти малярство, щоб предмет загубився, бо з нього виростає бачене малярем малярство» [19, с. 175–176]. У 1906-му за мотивами К. Моне Малевич пише свою картину «Руанський собор. Захід сонця» – золотаво-сріблясту, де готичні форми архітектури нагадують скоріше дерева, освітлені сонячними променями, а пластична структура живопису поєднує рухливу фактуру поверхні полотна та площинність кольорово-просторового рішення. Пізніше Малевич-теоретик повертається до теми імпресіонізму в публікаціях в часописі «Нова генерація», де, зокрема, у статті «Естетика (спроба визначити художню та нехудожню сторону творів)» велику увагу було приділено імпресіонізму Моне та пуантилізму Сера, які розглядалися як важливі етапи у поступі малярства [20].

Окремої уваги заслуговує звернення до імпресіонізму в живописі самого Малевича. Про «велику подію» – враження від відкритої в юності взаємодії світла й кольору він писав у своїх спогадах: «Я на етюдах натрапив на надзвичайне явище у своєму малярському сприйнятті природи. Переді мною стояв серед дерев заново побілений крейдою дім, був сонячний день,

небо кобальтове, з одного боку будинку була тінь, з другого – сонце. Я вперше побачив рефлексії блакитного неба, чисті прозорі тони. Відтоді я почав робити світле малярство, радісне, сонячне. <...> Відтоді я став імпресіоністом» [21, с. 28]. Отже, як відомо, перші імпресіоністичні твори були написані ним протягом 1904–1907 років і були позначені характерним для українського малярства поєднанням живописної складності з прийомами пуантелізму та кольорової площинності й традиційними сюжетами – позаміські пейзажі, портрети, жанрові мотиви. Новий інтерес до імпресіонізму виник у творчості майстра наприкінці 1920-х років. Його поява була зумовлена кількома обставинами: з одного боку, ідеологічним наступом на мистецтво, що розгорнувся в країні після постанови Політбюро ЦК РКП(б) 1925 року «Про політику партії в царині художньої літератури», що призвело до повернення художників до фігуративності та більшої традиційності в малярстві, з іншого (що найбільш імовірно) – підготовкою до відзначення 30-річчя своєї творчої діяльності, впорядкуванням спадщини та прагненням переробити «свій творчий шлях згідно з логічним (а не хронологічним, порядком) реалізованим у його піктурулогії мистецтва від імпресіонізму до супрематизму» [22, с. 231]. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років Малевич пише низку імпресіоністичних творів, датуючи їх попереднім, раннім періодом своєї творчості. Однак, як зазначав Ж.-К.-Маркаде, було зрозуміло, що «це не ранні твори»; вони «надто гарні, щоб бути справжніми» [22, с. 231]. Досвід минулих років не пройшов дарма: зрілість митця виказували пластична свобода, легкість, невагомість мазка «можлива лише після супрематизму» [22, с. 231], який відкрив принципово нове сприйняття кольору, площини, простору. До другої половини 1920-х Малевич, як відомо, послідовно

відстоював свою теорію про те, що супрематизм явився не лише революційним, а й закономірним продовженням розвитку мистецтва. А тому свою творчість вибудовував за послідовною еволюцією від імпресіонізму до супрематизму. У цьому плані імпресіонізм полотен К. Малевича кінця 1920 – початку 1930-х років мав певний «реконструкційний характер», репрезентуючи своє розуміння поступу новітнього живопису, з його самоцінністю формально-пластичної та колористичної структури.

Отже, імпресіонізм для багатьох вітчизняних художників, «на відміну від французького чи німецького, був постійним резервуаром, звідки поповнювали свої сили нові течії, аж до найбільш лівих течій російського [і як очевидно українського – Г. С.] авангарду. Протягом усього розвитку імпресіоністичних тенденцій від них відділялися якісь явища, які опинялися насамкінець у протилежній імпресіонізму позиції» [34, с. 174]. Однак варто зауважити дещо відмінну від російської ситуацію в Україні: тут крізь імпресіонізм пройшли далеко не всі художники, зокрема не позначився цей напрямок на мистецтві А. Петрицького та В. Єрмілова, що спиралися на інше коло тенденцій.

У післяреволюційні роки вектор творчих зацікавлень в українському мистецтві суттєво змінився. Ідеї перебудови світу, нова ідеологічна спрямованість потребували іншої, більш активної, узагальнено-конструктивістської, експресивної мови. Суто живописні шукання відійшли на другий план. Імпресіоністичні інтенції зберігаються у творчості лише окремих митців старшого – ранньомодерністського – покоління (М. Бурачек, В. Кричевський, П. Волокідін та ін.). Проте в Західній Україні, яку обійшли авангардистські ідеї і мистецтво якої загалом орієнтувалося на адаптацію напрямів європейського модернізму, у 1910–1920-х роках імпресіонізм в

тій чи іншій інтерпретації знаходив прояв у творах М. Водзіцької, І. Іванця, М. Щирбула, Г. Смольського, М. Кітца, М. Сельської, однак і тут він виступав скоріше як певна «художня манера», що своєрідно доповнювала та вступала у складні взаємодії з іншими, більш актуальними тоді образно-пластичними спрямуваннями – постімпресіонізмом, модерном, «новою речовністю»...

У час бурхливих полемік 1920-х про «нове пролетарське мистецтво» радянська культура жорстко сепарувала попередній вітчизняний та західний досвід, виокремлюючи в ньому «буржуазні» складові, що не відповідали завданням перебудови країни. Зокрема А. Петрицький наголошував: «Жовтнева Революція зламала буржуазно-капіталістичний устрій, а тому старе буржуазне мистецтво Західної Європи не може бути фундаментом для нового пролетарського мистецтва» [25]. І тут дискусії з імпресіонізмом, розуміння його ролі в художньому поступі нерідко збігалися з тлумаченням місця і ролі пейзажу в новому радянському мистецтві, а «заперечення» імпресіонізму ставало запереченням самого пейзажу. Тому, наприклад, у 1929 році М. Радлов писав про імпресіонізм як про відкриття, що перетворило пейзаж на «художній метод, творчу категорію, що збагатила прийоми живописного сприйняття і виразу. Вміння писати пейзажні етюди, фіксуючи ефекти освітлення, повітряну перспективу і “настрій” природи, стало надбанням художньої маси» [28, с. 27–28]. Натомість радикально налаштовані митці кола журналу «Бригада художників» вважали пейзаж «реакційним і дрібнобуржуазним»: «Показ в дії людей більшовицьких темпів – ось провідний жанр нашої доби» [8]. Попри це, «імпресіоністична присутність» залишалася помітною в новому для України індустріальному пейзажі, зокрема у відомих циклах акварелей О. Шовкуненка «Дніпробуд» (1930–1932), серії картин

І. Штільмана «Дніпро одягається в граніт» (1936–1937)...

З утвердженням соціалістичного реалізму, в жорсткій жанровій ієрархії якого пейзажу та натюрморту відводилися найнижчі місця, дискусії про імпресіонізм тривають. Показово, що колізії навколо вітчизняного пейзажу (нейтрального в ідеологічному плані жанру мистецтва) стали віддзеркаленням жорсткої «боротьби з індивідуальністю» та власне й із самим живописом, що простягнулися на десятиліття. Ідеологічній селекції піддавалися тепер не тільки теми, ідеї, сюжети творів, а й сама художня мова та формально-пластичні засоби. Образи «нового пейзажу» були описані вже в програмній доповіді М. Горького на Першому з'їзді радянських письменників, після чого для вітчизняного мистецтва вони стали зразковими: «Навіть пейзаж країни різко змінився, зникла його жебрацька пістрявість, голубувата смужка вівса, поряд з нею – чорний шматок ріллі, золотава стрічка річки, зеленкувата – пшениці, смужки землі, що заросла бур'янами, а в цілому – різноколірна печать загальної роздробленості, розірваності. В наші дні величезні простори земної пофарбовані могутнє, одноколірно...» [24, с. 14]. Формальні прийоми мистецтва розглядаються тепер крізь призму «класової свідомості», що на десятиліття викреслило з вітчизняного мистецтва широке коло традицій, художніх мов, стилістик, навіть історичних періодів. В одній із програмних статей 1934 року читаємо: «...пора поставити перед кожним художником не тільки питання про зміст творів, але й про чіткість, ясність, висловлюваність у творчій мові. Цього вимагає художня правда соціалістичного реалізму – мистецтва, зрозумілого й любимого найширшими народними масами. А всілякі недомовки, туманності, істерика й формалістичні викрутаси, не виправдані змістом і не потрібні для його

виразу, або являються засобом маскуванню класового ворога, або, дозволяючи різні тлумачення, різне прочитання, можуть і поза бажанням автора служити класовому ворогу» [7, с. 17]. У 1930-х пейзажем постійно продовжують займатися М. Бурачек, О. Симонов, В. Синицький, О. Шовкуненко, П. Горобець, С. Розенбаум та молоді художники – М. Міщенко, І. Штілман, М. Шелюта... І хоча від пейзажу вимагалися оптимістичність, зрозумілість, відсутність віддзеркалень «духовного життя художника», авторської суб'єктивності, імпресіонізм хоча й трактований як «буржуазне» явище, був ще прийнятним як живописний прийом. Жорстка кампанія проти нього та «живописності» в цілому розгорнулася пізніше, у другій половині 1940-х – на початку 1950-х років. Вона супроводжувалася боротьбою з «етюдизмом, перебільшенням ролі пейзажного жанру». У 1948 році в доповіді «Про роботу Оргкомітету і заходи поліпшення діяльності спілок радянських художників» О. Герасимов наголошував на необхідності знищення залишків імпресіонізму, сезанізму, стилізаторства й естетизму, які тягнуть художника «до буржуазно насолоджувального розуміння ролі мистецтва, до аполітичності й бездіяльності, до імпресіоністичної крихкості форм, до «живописності» як абстрактної і незалежної від змісту категорії» [38]. У 1949-му в практику входить писати картини «бригадним методом», який мав повністю викоренити авторську індивідуальність, звести твори до ілюстрування пропагандистських сюжетів. Імпресіонізм остаточно набув статусу «реакційного напрямку в мистецтві». Боротьба з ним триватиме до середини 1950-х. І все ж таки, попри ідеологічні утиски, імпресіоністичний живопис вижив у сталінські десятиліття. Саме імпресіоністичні відгомони виразно прозвучали в картинах Т. Яблонської кінця

1940-х, які тогочасна радянська критика назвала «творчою невдачею талановитої художниці». І хоча потім, тяжко долаючи вже канонічну соцреалістичну естетику, вона приходять до іншого – більш синтетичного, складного тонального живопису, досвід імпресіонізму залишився в її творах назавжди, виразно віддзеркалившись у живописі 1970 – початку 1980-х років, позначений захопленням витонченого малярства К. Піссарро. Як присутній він і в прозорих роботах Е. Волобуєва чи в насиченому кольорописі М. Глуценка...

У мистецтві кінця 1950–1960-х років імпресіоністичні тенденції, здавалося такі, що давно належать історії, несподівано знову стали привабливими. «Повертаючись до модернізму» в часи «відлиги», художники заново відкривали для себе його художні можливості, відновлюючи перервані в 1930–1940-х живописні традиції. Імпресіонізм знову входив у коло дискусій. Показовим у цьому плані є виступ О. Довженка на Всесоюзній виставці в Москві в 1955 році: «Ми зробили абсолютно правильно, відкинувши імпресіонізм, експресіонізм, конструктивізм, так само як і ту ідеологію, що виплекала їх, але і в них же був дуже складний шлях шукань нових живописних можливостей. <...> Хіба можна, приміром, заплющувати очі на те, що жоден художник ХХ ст., переборюючи імпресіонізм, не уникнув того, щоб скористатися із завоювань і відкриттів імпресіонізму в царині живописної техніки? <...> Я не закликаю художників ні до абстракції, ні до індивідуалістичного естетизму, але я глибоко переконаний, що треба розширювати творчі межі соціалістичного реалізму» [15]. Однак у роки відлиги виходять друком книги Дж. Ревалда «Історія імпресіонізму» (1959) та «Постімпресіонізм» (1962). У Москві відкривається Музей ім. О. С. Пушкіна з його чудовою колекцією імпресіоністів... Вітчизняне мистецтво ніби заново,

в інших історичних умовах опрацьовувало проблематику кінця XIX – початку XX ст., повертаючись до засад модернізму, утверджуючи першорядність авторського погляду, вагомість пластичної мови, формальної культури. А тому саме «ретроспективність» стає однією з головних тенденцій мистецтва 1960-1970-х років. «Реабілітований» імпресіонізм поставав тут як шлях мовно-пластичного збагачення. Та і його мотиви – прості, побутові: пейзажі, натюрморти, портрети, невеликі жанрові сцени, за якими стояло правдиве бачення світу, значущість повсякденності, виступали опозицією до фальшивої помпезності офіційних «тематичних картин». Однак і тут, у нових історичних умовах, імпресіонізм найчастіше не проявлявся в, так би мовити, «чистому вигляді», доповнювався й переплітався із захопленням постімпресіоністичними художниками – Ван Гогом, Сезанном, Гогеном, та із заново відкритим (нехай частково) вітчизняним мистецтвом кінця XIX – початку XX ст. По суті знову програвалася ситуація початку століття, коли у пошуках нового мистецтва вітчизняні художники вільно поєднували у своїй творчості широке коло часто концепційно протилежних спрямувань, використовуючи перш за все їхні естетичні, формально-пластичні риси та прийоми. Як і на межі століть «не знаючи зразків, художник працює за уявою і створює дещо інше, до невпізнанності деформуючи «джерело». Роль особистого бачення надзвичайно велика. Психологія належності до одного визначеного напрямку чужа. Художник хоче сам пройти крізь усе, що вважає сучасним, і після того висунути своє» [29]. Не випадково вітчизняне мистецтво 1960–1970-х років аж ніяк не вкладається в чіткі стилістичні чи «напрямові» виміри, таке відмінне у своєму поступі від сучасних йому європейських тенденцій.

Чи не найпомітніше імпресіоністичні мотиви та прийоми збереглися в

цей час у живописі художників українського Півдня – О. Слешинського, В. Синицького, А. Гавдзинського з Одеси, Г. Арєф'єва із Севастополя... Окремої уваги заслуговує творчість одеського живописця Ю. Єгорова, де поєднання імпресіонізму та постімпресіонізму визначило головні стилістичні риси його картин, чия «традиційність» доповнювалася та «переборювалася» яскравим індивідуальним світобаченням та світовідчуттям художника. Та запорізького художника Г. Колосовського, малярство якого у власний спосіб інтерпретувало досвід імпресіонізму та постімпресіонізму.

Однак у 1960–1970-х роках зовнішня «імпресіоністичність» стає ознакою і досить широкого кола ремісничих творів радянського «салону», який і тепер займає помітне місце на сучасному художньому ринку, за традиціями радянських часів доповнюючи пласку правдоподібність пейзажів та натюрмортів «вільними мазками», легкою пуантеллю, «оживлюючи» таким чином фондівську художню продукцію. Але імпресіонізм не тотожний імпресіоністичній техніці. Та й поверхове запозичення його формальних приймів, які так чи інакше залишилися прикметою раннього модернізму кінця XIX ст., без активного авторського перетворення в зовсім інших умовах та в іншу епоху не може бути охарактеризоване інакше, ніж епігонство та пристосування до «смаків публіки».

Отже, в історії українського мистецтва зверненням та впливам імпресіонізму належить велика та вагома роль. Розширивши уявлення про малярство, змінивши виміри не лише живопису, а й художньої свідомості, він протягом десятиліть залишався тут джерелом оновлення пластичної мови, утвердженням авторської індивідуальності бачення та сприйняття, права на вільний вияв яких прокреслило мистецький поступ XX ст.

Джерела та література

1. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX – начало XX века. Киев : Наукова думка, 1989. 198 с.
2. Асеева Н. Імпресіонізм в українському образотворчому мистецтві та його зв'язки з іншими напрямками і течіями кінця XIX – початку XX століття. *IV Міжнародний конгрес україністів, Одеса, 26–29 серпня. Мистецтвознавство: доп. і повідомлення* / ред. Т. Кара-Васильєва [та ін.] ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Міжнар. асоц. україністів, Міжнар. асоц. етнологів. Кн. 2. [Б. м.] : [б. в.], 2001. С. 19–32.
3. Асеева Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису XX ст. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. : у 2 кн.* Ін-т пробл. суч. мист. АМУ. Кн. 1 / [ред.-упоряд. О. Авраменко]. Ін-т пробл. суч. мист. АМУ ; [редкол.: В. Д. Сидоренко (голова) та ін.]. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 122–161.
4. Бабунич Ю. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2017. Вип. 32. С. 44–57.
5. Богомазов А. Программные записки. 1915. *Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины. Ф. 360. Оп. 1. Спр. 163.* 22 с.
6. Богомазов О. Живопис та елементи. Киев : Задумливий страус, 1996. 182 с.
7. Больше бдительности. Москва. *Искусство.* 1934. № 6. С. 13–18.
8. *Бригада художников.* Москва, 1932. № 1. С. 2–4.
9. Бурлюк Д. Фактура и цвет. Произведения Давида Бурлюка в музеях российской провинции. Кн. I и II. Уфа : Башкортостан, 1994. Кн. 2. 128 с.
10. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. Санкт-Петербург : Пушкинский фонд С.-Петербурга, 1994. 383 с.
11. В студии Н. Д. Кузнецова. *Одесский листок.* 1890. 5 октября.
12. Войтоловский Л. Письма об искусстве. Письмо второе. Новая драма. *В мире искусств.* Москва, 1907. № 6. С. 12–16.
13. Вороний М. Відозва. *Літературно-науковий вісник.* Львів : НТШ, 1901. Т. 19. С. 14.
14. Горохов А. Ярость немецкого импрессионизма. Культура и стиль... URL : DW <https://www.dw.com> › ярость-немецкого-импрессион... 21.01.2010.
15. Довженко А. Искусство живописи и современность. *Литературная газета.* Москва, 1955. 21 июня.
16. Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка / под редакцией А. Д. Чегодаева и др. Москва : Искусство, 1975. 319 с., ил., 56 л., ил.
17. Імпресіонізм і Україна. Київ : Галерея, 2011. 240 с.
18. Кошуба-Вольвач О. Неочікуване мистецтво. Історія виставки «Ланка». *Сучасне мистецтво : наук. зб. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. Мистецтва ; [редкол.: В. Д. Сидоренко (голова) та ін.]. Київ : Акта, 2009. Вип. 6. С. 266–285.*
19. Малевич К. О новых системах в искусстве. Собр. соч. в 5 т. Москва : Гилея, 1995–2004. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 / общая редакция, вступительная статья, составление, подготовка текстов и комментарии – А. С. Шатских; Раздел «Статьи в газете “Анархия” (1918)»: публикация, составление, подготовка текстов и комментарии – А. Д. Сарабьянов. 1995. С. 153–184.
20. Малевич Казимир. Київський період. 1928–1930. Київ : Родовід, 2016. 336 с.
21. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика : в 2 т. Москва : РА, 2004. Т. 1. 286 с.
22. Маркаде Ж.-К. Малевич. Київ : Родовід, 2013. 304 с.
23. Нилус П. Заметки художника. Французы в «Салоне» В. Издебского. *Одесские новости.* 1909. 22 декабря.
24. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. Репринт. Москва : Советский писатель, 1990. 172 с.
25. Петрицький А. Сучасне мистецтво і малярство. *Вир революції.* Катеринослав, 1921. № 1. С. 225.
26. Петрова О. Імпресіонізм як маргінальне явище в українському живописі 50–70-х років XX ст. *Магістеріум.* 2011. Вип. 42. Культурологія. С. 52–55.
27. Пощечина общественному вкусу. Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников : [стихи, проза, статьи]. Москва : Издатель Г. Л. Кузьмин, 1912. 112 с.
28. Радлов Н. Э. Бродський – пейзажист. *Исаак Израилевич Бродский.* Сборник статей В. Воинова, Э. Голлербаха, В. Гросса, Н. Радлова. Ленинград : Издание Юбилейного комитета, 1929. С. 27–35.

29. Ракитин В. Русская волна, кажется, пошла на спад. *Творчество*. Москва, 1991. № 11. С. 28.
30. Савицкая Л. На путях обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. Монография. 2-е изд., исправ. и дополн. Харьков : Эксклюзив, 2006. 351 с.
31. Савицька Л. Художня критика в Україні. Друга половина XIX – початок XX ст. Хрестоматія. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтва. Київ : Кадри, 2001. 320 с.
32. Сарабьянов Д. Василий Кандинский в русском контексте. *Вопросы искусствознания*. X (1/97). Москва, 1997. № 10. С. 353–396.
33. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. Очерки. Москва : Искусство, 1971. 140 с.
34. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Москва : Советский художник, 1980. 258 с.
35. Труш І. Нові напрями в малярстві. *Львівський науковий вісник*. 1899. Т. V. Кн. 1–3. С. 143–155.
36. Улучшить работу творческих союзов. *Искусство*. Москва, 1948. № 6. С. 6–9.
37. Художественная хроника. *Искусство, живопись, графика, художественная печать*. Киев, 1911. № 5. С. 250–252.
38. Шилова Е. Импрессионистические тенденции в творчестве мастеров «Товарищества южнорусских художников» (Г. А. Ладыженский, К. К. Костанди). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. Вип 9. С. 167–176.

References

1. ASEEVA, Nataliya. *Ukrainian Art and European Artistic Centres. Late 19th – Early 20th Century*. Kiev: Scientific Thought, 1989, 198 pp. [in Russian].
2. ASIEYEVA, Nataliya. Impressionism in Ukrainian Visual Art and Its Connections with the Other Trends and Styles of the Late 19th – Early 20th Century. In: Tetiana Kara-Vasylyeva, ed. *The Fourth International Congress of the Ukrainian Studiers. Odesa. August, 26–29. Art Studies: Lectures and Messages*. NASU M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, International Association of Ukrainian Studiers, International Association of Ethnologists. Book 2. [n. p.]: [n. e.], 2001, pp. 19–32 [in Ukrainian].
3. ASIEYEVA, Nataliya. Reminiscences of the Impressionism in Ukrainian Pictorial Art of the 20th Century. In: Viktor SYDORENKO, editorial board's chairperson. *Essays in the History of Visual Art of Ukraine of the 20th Century: In Two Books*. Book 1. Edited and compiled by Olesia AVRAMENKO. Institute of the Problems of Modern Art of the Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Intertechnology, 2006, pp. 122–161 [in Ukrainian].
4. BABUNYCH, Yuliya. Impressionism in Ukrainian paintings of the Modernism Period: Regional Peculiarities. In: Roksolana KOSIV, editorial board's chairperson. *BULLETIN of Lviv National Academy of Arts*. 2017, iss. 32, pp. 44–57 [in Ukrainian].
5. BOGOMAZOV, Aleksandr. Programme Notes. 1915. *The Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine*. Fund 360, Inventory 1, Dossier 163, Folios 22 [in Russian].
6. BOHOMAZOV, Oleksandr. *Painting and Components*. Kyiv: Thoughtful Ostrich, 1996, 182 pp. [in Ukrainian].
7. ANON. More Vigilance. *Art*. Moscow, 1934, no. 6, pp. 13–18 [in Russian].
8. ANON. *Team of Artists*. Moscow: Ogiz-Izogiz, 1932, no. 1, pp. 2–4 [in Russian].
9. ANON. *David Burliuk: Texture and Colour: The Works of David Burliuk in the Museums of Russian Province*. The 1st and 2nd Books. Ufa: Bashkortostan, 1994. Book 2. 128 pp. [in Russian].
10. BURLIUK, David. *Fragments of the Futurist Reminiscences. Letters. Poems*. Saint-Petersburg, Pushkin's Fund of Saint-Petersburg, 1994, 383 pp. [in Russian].
11. ANON. In the Studio of N. D. Kuznetsov. In: Vasily NAVROTSKY, publisher-editor. *Odessa Sheet*. 1890, October 5 [in Russian].
12. VITOLOVSKY, Lev. Letters on Art. The Second Letter. New Drama. *In the World of Arts*. Moscow, 1907, no. 6, pp. 12–16 [in Russian].
13. VORONYI, Mykola. Appeal. In: Ivan FRANKO, ed.-in-chief. *Literary-Scientific Bulletin*. Lviv: NTSh. 1901, vol. 19, p. 14 [in Ukrainian].
14. GOROKHOV, Andrei. *Fury of German Impressionism* [online]. Available from: <https://www.dw.com/ru/> › January, 21 2010 [in Russian].
15. DOVZHENKO, Aleksandr. Art of Painting and Contemporaneity. In: Boris RIURIKOV. *Literary Newspaper*. Moscow, June, 21 1955 [in Russian].

16. CHEHODAEV, Andrei, ed. *Impressionists, Their Contemporaries, Their Brothers-in-arms: Paintings. Graphic Arts. Literature. Music*. Moscow: Art, 1975, 319 pp., ill., 56 folios, ill. [in Russian].
17. ZHBANKOVA, Olha. *Impressionism and Ukraine*. Kyiv: PF "Gallery", 2011, 240 pp. [in Ukrainian].
18. KOSHUBA-VOLVACH, Olena. Unexpected Art. The History of the *Link* Exhibition. In: Viktor SYDORENKO, editorial board's chairperson. *Modern Art: Scientific Collection*. National Academy of Arts of Ukraine, Institute of the Modern Art Problems. Kyiv: Akta, 2009, iss. 6, pp. 266–285 [in Ukrainian].
19. MALEVICH, Kazimir. On New Systems in Art. *Collected Works: In Five Volumes*. Moscow: Gileya, 1995–2004. Vol. 1. Articles, Manifestos, Theoretical Essays and Other Works. 1913–1929. Edited, prefaced, compiled and commented by Aleksandra SHATSKIKH; Part "Articles in the Newspaper *Anarchy* (1918)" is published, compiled and commented by Andrei SARABIYANOV. 1995, pp. 153–184 [in Russian].
20. FILEVSKA, Tetiana, compiler, introductory article authoress. *Kazymyr Malevych. Kyivan Period. 1928–1930*. Kyiv: Genealogy, 2016, 336 pp. [in Ukrainian].
21. VAKAR, Irina, MIKHEENKO, Tatiyana, compilers. *Malevich about Himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Reminiscences. Critique: In Two Volumes*. Moscow: RA, 2004, vol. 1, 286 pp. [in Russian].
22. MARCADÉ, Jean-Claude. *Malevich*. Translated from French. Kyiv: Genealogy, 2013, 304 pp. [in Ukrainian].
23. NILUS, Petr. Notes of the Artist. Frenchmen in the *Saloon* of V. Izdebsky. In: Israel HEIFETZ, editor. *Odessa News*, 1909, December 22 [in Russian].
24. ANON. *The First All-Union Conference of the Soviet Writers*. 1934. Stenographic Report. Reprinted version. Moscow: Soviet Writer, 1990, 172 pp. [in Russian].
25. PETRYTSKYI, Anatol. Modern Art and Painting. In: Valerian POLISHCHUK, editor-in-chief. *Whirl of Revolution*. Katerynoslav, 1921, no. 1, p. 225 [in Ukrainian].
26. PETROVA, Olha. Impressionism as a Marginal Phenomenon in Ukrainian Painting of the 1950s – 1970s. In: Serhiy KVIT, editor-in-chief. *Magisterium*. Iss. 42. Culturology. 2011, pp. 52–55 [in Ukrainian].
27. ANON. *Slap in the Face of the Public Taste. D. Burluk, N. Burluk, A. Kruchenykh, V. Kandinsky, B. Livshyts, V. Mayakovsky, B. Khlebnikov: [Poems, Prose, Articles]*. Moscow: Publisher G. L. Kuzmin, 1912, 112 pp. [in Russian].
28. RADLOV, Nikolai. Brodsky as a Landscape Painter. *Isaak Izrailevich Brodsky. Collected Articles by V. Voinov, E. Gollerbakh, V. Gross, N. Radlov*. Leningrad: Edition of the Jubilee Committee, 1929, pp. 27–35 [in Russian].
29. RAKITIN, Vasily. It Seems, that Russian Wave has Gone to Decline. *Works*. Moscow, 1991, no. 11, p. 28 [in Russian].
30. SAVITSKAYA, Larisa. *On the Ways of Renewal. Ukrainian Art in the 1890s – 1910s*. A Monograph, 2nd ed., corrected and supplemented. Kharkov: TU Exclusive, 2006, 351 pp. [in Russian].
31. SAVYTSKA, Larysa. *Artistic Critique in Ukraine. Mid to Late 19th – Early 20th Century*. Reading-book. A Teaching Aid for the Students of Higher Educational Institution of Culture and Art. Kyiv: Ltd. "Cadres", 2001, 320 pp. [in Ukrainian].
32. SARABIYANOV, Dmitry. Vasily Kandinsky in Russian Context. *Issues of Art Studies*. 10 (1/97). Moscow, 1997, no. 10, pp. 353–396 [in Russian].
33. SARABIYANOV, Dmitry. *Russian Painting of the Late 1900s – Early 1910s. Essays*. Moscow: Art, 1971, 140 pp. [in Russian].
34. SARABIYANOV, Dmitry. *Russian Painting of the 19th Century among European Schools*. Moscow: Soviet Artist, 1980, 258 pp. [in Russian].
35. TRUSH, Ivan. New Trends in Painting. *Lviv Scientific Bulletin*, 1899, vol. 5, books 1–3, pp. 143–155 [in Ukrainian].
36. ANON. To Improve Work of Creative Unions. *Art*. Moscow, 1948, no. 6, pp. 6–9 [in Russian].
37. KULZHENKO, Stefan, editor. Artistic Chronicle. *Art: Painting, Graphics, Artistic Printing*. Kiev: Printing-house of S. V. Kulzhenko, 1911, no. 5, pp. 250–252 [in Russian].
38. SHYLOVA, E. Impressionistic Trends in the Works of the Masters of the *Company of South-Russian Artists* (G. A. Ladyzhensky, K. K. Kostandi). In: Evgeny KOTLIAR, editor-in-chief. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2002, iss. 9, pp. 167–176 [in Russian].