

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

ПАВЕЛЬЧУК Іванна Андріївна

УДК 75.036.4(477)"19/20"

**ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ : ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ,
ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ, СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ**

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня

доктора мистецтвознавства

Львів – 2020

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв Міністерства культури та інформаційної політики України.

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
Рибалко Світлана Борисівна,
Харківська державна академія культури,
завідувач кафедри гуманітаристики та
мистецтвознавства

доктор мистецтвознавства, професор, член-кор. НАМУ
ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна,
Національна академія образотворчого мистецтва і
архітектури, завідувач кафедри теорії та історії мистецтва

доктор мистецтвознавства, доцент
ПАВЛОВА Тетяна Володимирівна,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
завідувач кафедри візуальних практик

Захист відбудеться 13 листопада 2020 року о 10.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 35.103.01 у Львівській національній академії мистецтв Міністерства культури та інформаційної політики України за адресою: 79011, м. Львів, вул. Кубійовича, 38.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Львівської національної академії мистецтв за адресою: 79011, м. Львів, вул. Кубійовича, 38

Автореферат розісланий « 9 » жовтня 2020 р.

Вчений секретар спеціалізованої
вченої ради



Цимбала Л. І.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення феномена постімпресіонізму в українському живописі XX – XXI ст. У науковому дискурсі радянського та пострадянського часу постімпресіонізм розглядали як епізод французької культури. Історичне побутування цієї тенденції ар нуво обмежено нетривалим періодом кінця XIX – початку XX ст., упродовж якого нове мистецьке бачення пройшло етапи становлення та визнання поза межами Франції. Актуальність дослідження полягає в тому, що вперше проведено межу між постімпресіонізмом як історично завершеним фактом і постімпресіонізмом як новою живописною традицією – явищем еволюційно-репродуктивним, не обмеженим географією і часом. Із здобуттям державної незалежності в українській науці поживався інтерес до процесів культурного обміну зламу XIX – XX ст. Започаткувавшись у задзеркаллі естетико-філософських доктрин *fin de siècle*, ці комунікативно-асимілятивні резонанси виявилися ґрунтом, на якому формувався європейський імідж нового українського живопису XX ст.

Українська культура уникла тих історичних закономірностей, які засвоїла європейська цивілізація від доби античності до модерну. Через геополітичну залежність розвиток національного мистецтва століттями обмежувався законами чужих імперій, на територіях яких здобували художню освіту вихідці з України. Тож фактори, що об'єктивували прогрес національного мистецтва XX ст., історично формувалися поза Україною. Навчаючись в іноземних закладах, речники вітчизняної культури об'єдналися навколо мрії про створення новочасного українського мистецтва європейського рівня. Долаючи стереотипи провінціалізму, фундатори національного модерну вперше дебютували на світовій арені. Утвердження українського живопису виявилось не просто фаховим покликанням, а суспільним призначенням, що розкрило їхній масштабний громадський потенціал. Після повернення до України адепти європейського модерну перетворилися на реформаторів національних традицій. Завдяки педагогічній діяльності митців традиції французького ар нуво були переорієнтовані на актуальні національні потреби. Асоціативно-символічний потенціал постімпресіонізму синтезувався з народною темою, традиціями декоративно-прикладного мистецтва і фольклором, перетворившись на інструмент, що утверджував дезидерати української соборності. Пріоритетом нашого дослідження стало осмислення автохтонних процесів, пов'язаних з метаморфозою дефініції «французький постімпресіонізм» у нову квінтесенцію – український постімпресіонізм.

Творчий досвід піонерів українського постімпресіонізму заклав проєвропейські традиції в живопис XX ст. Інтроспективне бачення модерну, інтегроване через педагогічну діяльність О. Мурашка, А. Маневича, Ф. Кричевського, О. Новаківського, І. Северина, М. Бурачека та А. Ерделі, адаптувалося і розвинулося у творчості послідовників радянського періоду 1950–1990-х рр. Р. Сельського, О. Шатківського, Е. Контратовича, Г. Глюка, А. Коцки, Т. Яблонської. З'явилася система практичних знань про хроматичний живопис, яку наслідували учні від учителів. Постімпресіонізм отримав

історичний шанс на розвиток у радянському суспільстві завдяки ідеологічно заангажованому тематичному репертуару, присвяченому народу й темі праці. Наслідувачі постімпресіонізму користувалися цією нагодою легалізувати свої формальні задуми «за ширмою» соцреалізму.

З приходом Незалежності постімпресіонізм, що підкреслював національну самобутність українського живопису, привернув увагу широкого кола сучасних митців: О. Бідношея, В. Вовчка, Ю. Герца, Т. Дудки, В. Іваніва, О. Карпенко, А. Криволапа, М. Луніва, Л. Павленка, А. Чеботару, послідовно розкрившись в інтерпретаціях В. Патики, В. Микити, О. Гарагонича, І. Мельничука, що представлені репрезентантами українського постімпресіонізму кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Системне наукове дослідження українського постімпресіонізму ХХ – початку ХХІ ст. вперше обґрунтувало історичні процеси, які долучили вітчизняний живопис до актуальних міжнародних мистецьких практик, зберігши при цьому риси національної ідентичності. Наукові результати дисертації змінюють уявлення сучасників про маргінальний імідж українського живопису ХХ ст., штучно створений за часів радянської культурної самоізоляції.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації узгоджена з темою наукових досліджень і планом підготовки наукових кадрів кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв «Західні теорії та українське мистецтвознавство ХХ ст.: інтелектуальні інновації, особливості методології, мистецтвознавчий дискурс», здійснюваних у науково-дослідному відділі (реєстр. номер 0111U005313, ДБ № ІТМ 02-2010).

Мета дослідження – комплексно висвітлити й теоретично осмислити процес адаптування постімпресіоністичної традиції в українському живописі ХХ – початку ХХІ ст., сформулювати ідейно-художні та формально-образотворчі властивості українського постімпресіонізму, довести його національну самобутність і контекстуальну приналежність до світового мистецтва.

Завдання дослідження:

1. Опрацювати історіографію щодо обраної теми, визначити ступінь її розробленості, систематизувати джерельну базу дослідження з урахуванням творів живопису і архівних матеріалів, що зберігаються в музейних збірках, приватних колекціях і архівних фондах.

2. Висвітлити світоглядні, соціокультурні та естетичні засади постімпресіонізму, виявити його характерні ознаки.

3. Визначити особливості формування постімпресіоністичного живопису в Україні, окреслити основні етапи розвитку та представників.

4. Виявити взаємозв'язки українського постімпресіонізму в загальноєвропейському дискурсі, розкрити специфіку інтеграції європейських надбань у простір українського образотворчого мистецтва.

5. Визначити характер наслідування формальних засад постімпресіоністичного живопису, що переходили від іноземних учителів – носіїв європейських традицій – до українських учнів-послідовників.

6. Розкрити особливості розвитку постімпресіонізму в радянському мистецтві після демократичного оновлення хрущовської «відлиги».

7. Узагальнити й типізувати ідейно-художні та формально-практичні властивості українського постімпресіонізму ХХ – початку ХХІ ст.

8. Виявити специфіку українського постімпресіонізму, його значення та самотність.

Об'єкт дослідження – живописні твори українських постімпресіоністів ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – історичні витoki, джерела інспірації та специфіка розвитку постімпресіонізму в українському живописі ХХ – початку ХХІ ст.

Хронологічні межі зумовлені специфікою дослідження, побудованого на засадах історико-культурного діалогу самотніх традицій українського живопису ХХ – початку ХХІ ст. з образотворчими інноваціями європейського мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Територіальні межі охоплюють художні осередки, з яких походили українські колористи: Київ, Львів, Одеса, Харків, Полтава, Чернігів, Ужгород, а також європейські столиці, у яких здобували мистецьку освіту: Париж, Рим, Мюнхен, Краків, Варшава, Відень, Будапешт.

Методика дослідження. Для вирішення визначеної в дисертації наукової проблеми використано наступні методи: *хронологічно-історичний* – для реконструкції подій досліджуваної доби; *формально-типологічний* – для уточнення атрибуції творів; *метод стилістичного аналізу* – при визначенні індивідуального живописного почерку; *іконографічний* метод – для систематизації постімпресіоністичного тематичного репертуару ХХ – початку ХХІ ст.; *дедуктивний* метод – для з'ясування загальних закономірностей мистецького досвіду; *індуктивний* метод – при узагальненні нових наукових спостережень і систематизації образотворчих властивостей українського постімпресіонізму; *компаративний* метод – при з'ясуванні концептуальних аналогій між особливостями вітчизняного і європейського мистецького сприйняття; *феноменологічний* метод – для дистанціювання від усталених стереотипів, що дозволило розкрити прихований зміст з незаангажованого ракурсу; *герменевтичний* метод – для усвідомлення зв'язку між феноменом постімпресіонізму і творчою біографією українських митців, що характеризує процес адаптування в конкретному культурно-історичному середовищі; *метод системного аналізу* – при аналізі наукових теорій.

Джерельну базу дослідження складають живописні твори українських послідовників постімпресіонізму ХХ – початку ХХІ ст., піонерів європейського модерну 1860–1914 рр., архівні матеріали окресленого періоду.

Теоретичною основою дослідження є фундаментальні праці, присвячені європейському мистецтву модерну 1860–1914 рр. (Р. Бреттелла, Г. Коваленка, Г. Кожеваля, М. Мюллера, Т. Павлової, М. Певзнера, О. Петухової,

Д. Сараб'янова, Л. Соколюк, Г. Стельмащук, О. Тарасенко, Г. Фар-Беккер, О. Федорука, Р. Шмагала, К. Шорске); формуванню паризького постімпресіонізму (М. Бріона, Ф. Бюргера, Л. Вентурі, Ф. Ерпела, Е. Лорана, Ю. Мейєра-Грефе, Ф. Новотни, Дж. Ревалда, М. Рейнала, Дж. Фійбілмана, Р. Фрая, Н. Яворської); особливостям молодопольського модерну (І. Грабовської, Т. Добровольського, З. Кемпинського, У. Козаковської-Заухи, В. Козицького, Л. Косовського, А. Круль, О. Лагутенко, Л. Тананаєвої); поширенню сецесійної культури (Ю. Бірюльова, М. Валліса, П. Віттліха, Л. Немета, Ф. Смола, А. Файстауера, С. Федько-Шілз, Л. Хевеші, К. Шорске). Осмисленню процесу постімпресіоністичного міфотворення сприяли праці, присвячені синтезу мистецтв: І. Азізян, В. Ванслова, Б. Галєєва, Н. Дев'ятової, З. Жукоцької, О. Іванової, О. Лосєва, О. Муріної, Г. Образцової, Г. Степанова, І. Хангельдієвої. Постімпресіоністична рефлексія ґрунтується на суб'єктивній імпресії, тому помітне місце посіли праці, присвячені становленню українського імпресіонізму: Н. Асєєвої, О. Денисенко, О. Жбанкової, М. Карповець, Л. Толстової.

Наукова новизна отриманих результатів і основні наукові положення, що виносяться на захист.

У роботі вперше:

- висвітлено і теоретично осмислено явище українського постімпресіоністичного живопису ХХ – початку ХХІ ст.;
 - систематизовано широкий масив українських та іноземних живописних творів, літературних і архівних джерел 1860–2020 рр.;
 - розкрито інтегральний зв'язок процесу формування українського постімпресіонізму ХХ ст. із загальноєвропейським мистецьким дискурсом останньої чверті ХІХ – початку ХХ ст.;
 - сформульовано періодизацію постімпресіоністичної тенденції в образотворчому дискурсі України ХХ – ХХІ ст.;
 - обґрунтовано системно-послідовний характер поширення постімпресіонізму в українському мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.;
 - постімпресіонізм розглянуто як «гібридне» мистецтво, у якому синтезувалися три парадигми ар нуво – японізм, імпресіонізм, символізм, взаємопроникнення яких спричинило тринітарну синергію постімпресіоністичного живопису;
 - доведено, що етнографічний аспект японських гравюр переосмислили піонери модерну як естетичний засіб, що підкреслює національний стиль;
 - розкрито самотність українського постімпресіонізму, традиції якого розвивалися в різних історико-культурних мистецьких осередках України упродовж ХХ – початку ХХІ ст.;
 - обґрунтовано зв'язок українського постімпресіоністичного синтезу з традиціями народного мистецтва й українського фольклору;
 - доведено, що за умов кризи світової глобалізації націєтворчий потенціал постімпресіонізму сприяє національно-культурному самозбереженню;
- удосконалено:** концептуальний підхід до інтерпретації творів українського живопису в контексті європейського японізму та постімпресіонізму;

набули подальшого розвитку концепції: про обґрунтування засобів художнього міфотворення (синтез мистецтв, Gesamtkunstwerk і синтетизм); про опосередковані аспірації, коли естетика укійо-е масово засвоювалася через інтерпретації піонерів модерну.

Особистий внесок здобувачки полягає у введенні в науковий обіг нової галузі мистецтвознавчих досліджень – український постімпресіоністичний живопис. Усі наукові результати дисертації отримані самостійно та оприлюднені в 65-ти одноосібних публікаціях авторки.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів полягає в сучасній методиці дослідження, алгоритми якої можна застосувати в наукових розробках, присвячених образотворчому мистецтву ХХ – початку ХХІ ст., використати при виданні історії українського модерну кінця ХІХ – початку ХХ ст. Уведені в науковий обіг візуальні фрейми творчої уяви можна перевести в цифрові технології штучного інтелекту для створення новітніх навчальних програм у форматі мобільних додатків: емпіричне [$2+2=4$], інтроспективне [$2 \times 2=4$], апріорне [$\sqrt{16}=4$]. Матеріали дисертації були використані для створення навчальних курсів «Образотворче мистецтво» та «Кольорознавство» (I-IV курсів ОКР Бакалавр галузі знань 0202 «Мистецтво», спеціальність 6.020207 «Дизайн»); «Основи композиції та кольорознавства за видами дизайну» (I курс ОР Бакалавр галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 022 «Дизайн»).

Апробація результатів дослідження відбулася шляхом доповідей на наступних міжнародних конференціях:

за кордоном: «Collections – Encounters – Inspirations. Reception of Japanese art and crafts in Central and Eastern Europe before the establishment of diplomatic contacts between Poland and Japan in 1919» (Краків, НМК, 2019); «Философия информации и коммуникаций: университет и музей в электронном пространстве» (Санкт-Петербург, СПДУ, 2012); «Традыцы і сучасны стан культуры і мастацтва» (Мінськ, Центр досліджень білоруської культури, мови і літератури НАН Білорусі, 2013); «Традыцы і сучасны стан культуры і мастацтва» (Мінськ, ІМЕФ ім. К. Крапиви НАН Білорусі, 2011);

в Україні: на Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, ПСМ НАМУ, 2019); VII Міжнародній науковій конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, ЛННБУ ім. В. Стефаніка, 2019); Міжнародній науково-практичній конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2018); VII Міжнародній науково-творчій конференції (Київ, НАККІМ, 2018); IX Міжнародному форумі «Дизайн-освіта 2017» (Харків, ХДАДМ, 2017); III Міжнародному конгресі «Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі» (Одеса, ПНПУ ім. К. Ушинського, 2017); Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми культурної ідентичності в актуальному мистецтві та музейній практиці» (Одеса, ОНПУ, 2016); IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ ст.» (Київ–Одеса, ІК

НАМУ, 2014); III Міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ ст.» (Київ–Одеса–Варшава, НАККІМ, 2014); VII Міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість і технології» (Київ, НАККІМ, 2014); Міжнародній науково-творчій конференції «Трансформаційні процеси в освіті і культурі» (Київ, НАККІМ, 2013); Міжнародній науково-практичній конференції «XI Культурологічні читання пам'яті В. Подкопаєва» (Київ, НІБ України, 2013); III Міжнародній науково-практичній конференції «Діалог культур: Україна – Греція» (Київ, НАККІМ, 2012); Міжнародній науково-теоретичній конференції «Інституційні засади культуротворення: історія та сучасність» (Київ, ІКНАМУ, 2012); Міжнародній науково-творчій конференції «Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність» (Київ, НАККІМ, 2012); Міжнародній науковій конференції «Дискурс тіла в європейській культурі» (Одеса, ОНПУ, 2012); VI Міжнародному форумі «Дизайн-освіта 2011» (Харків, ХДАДМ, 2011); Міжнародній науково-теоретичній конференції «Діалог культур: дослідження, практики, виклики» (Київ, НАККІМ, 2011); Міжнародній науковій конференції «Музеї та галереї в міській культурі: історія та сучасність» (Одеса, ОНПУ, 2011).

Результати дослідження апробовано на *всеукраїнських і регіональних конференціях і круглих столах, зокрема:*

Всеукраїнській науково-практичній конференції «Художні практики початку ХХІ ст.: новації, тенденції, перспективи» (Київ, КДАДПМід ім. М. Бойчука, 2018); III Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ ст.» (Мукачєво, МДУ, 2014); VIII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Народознавчі студії пам'яті В. Скуратівського» (Київ, УЦКД, 2013); III Всеукраїнській науково-практичній конференції «Візуальність в українській культурі: статус, динаміка, контексти» (Черкаси-Канів, ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2013); Науковій конференції «Митець і музей: шляхи взаємодії» (Одеса, ОНПУ, МСМ, 2013); IV Всеукраїнській науковій конференції «Вайнгортівські читання» (Полтава, ПНТУ ім. Ю. Кондратюка, 2012); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ ст.» (Мукачєво, МДУ, 2012); Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Діалог культур у просторі полікультурного світу» (Київ, НАККІМ, 2012); Науково-теоретичній конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів ЛНАМ (Львів, ЛНАМ, 2012, 2013); Науковій конференції «Творчі засади української академії мистецтва: традиції та сучасність» (Київ, НАОМА, 2012); Науковій конференції «Творчі засади української академії мистецтва: традиції та сучасність» (Київ, НАОМА, 2012); Науково-практичній конференції «Бойчуківські читання» (Київ, КДІДПМід ім. М. Бойчука, 2012); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культурна політика у контексті полікультурного світу» (Київ, НАККІМ, 2011); Науковій конференції «Четверті читання пам'яті М. Ф. Біляшівського» (Київ, НХМУ, 2011);

Науковому круглому столі «Культурний шок постмодерну та українські реалії мистецького буття» (Київ, ІК НАМУ, 2011).

Публікації. Результати дослідження відображені в 65-ти публікаціях, серед них: 2 одноосібні монографії (обсягом 27 і 8,2 авт. арк.), 23 статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, 4 публікації в іноземних періодичних виданнях, 25 публікацій у збірниках матеріалів зарубіжних, всеукраїнських наукових конференцій, 10 публікацій, що додатково відображають результати дослідження.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, восьми розділів, висновків, списку використаних джерел (1633 позиції), з яких 340 – архівні. Окремий том становлять додатки: додаток А – «Список ілюстрацій архівних документів, архівні документи» (92 позиції); додаток Б – «Список ілюстрацій образотворчих матеріалів, ілюстрації» (634 позиції); додаток В – «Список публікацій здобувача на тему дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації» (65 позицій). Обсяг основного тексту дисертації становить 460 сторінок, обсяг з додатками – 877 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** аргументовано актуальність теми, окреслено мету й завдання дисертації, визначено об'єкт і предмет дослідження, обґрунтовано наукову новизну й практичне значення одержаних результатів, означено наукову стратегію та практичні методи роботи. Подано інформацію про апробацію результатів дослідження, структуру та обсяг дисертації.

Розділ 1 Теоретико-методологічні засади дослідження.

У підрозділі *1.1 Історіографія постімпресіоністичного живопису* виявлено, що історія введення в науковий обіг нової живописної тенденції, яку британський історик мистецтв Р. Фрай назвав «постімпресіонізм», супроводжувалася дискусіями впродовж усього ХХ ст. Хронологічний принцип термінологічної ідентифікації, упроваджений Р. Фраєм щодо попередньої діяльності імпресіоністів, відсутність чітко визначених концептуальних критеріїв постімпресіонізму не дозволили науковцям розкрити символічну рефлексію постімпресіоністичної синергії 1880–1890-х рр. (праці М. Бріона, Дж. Б. Буллена, Ф. Бюргера, Л. Вентурі, Ф. Ерпела, Е. Лорана, Ф. Новотни, Дж. Ревалда, М. Рейнала, Дж. Фійбілмана, Н. Яворської). Аналіз наукової літератури засвідчив визнання факту існування постімпресіоністичного живопису в Україні (Д. Горбачов, О. Найден, Н. Саєнко, Г. Стельмащук) та водночас – відсутність системних досліджень. Дотичні до теми наукові реляції подані в працях, присвячених мистецтву європейського модерну, імпресіонізму та сецесії (публікації Д. Ауербаха, Ю. Бірюльова, Р. Бреттелла, М. Валліса, П. Віттліха, К. Гартманна, Д. Горбачова, Г. Коваленка, Г. Кожеваля, О. Лагутенко, Л. Немета, С. Партша, М. Певзнера, О. Петухової, Д. Сараб'янова, І. Светлова, Л. Смирної, Ф. Смола, Л. Соколюк, Л. Тананаєвої, О. Тарасенко, В. Турчина, А. Файстауера, Г. Фар-Беккер, О. Федорука, С. Федько-Шілз, Л. Хевеші, Р. Шмагала, К. Шорске та ін.), поодиноких розвідках у галузі

українського японізму (А. Ожога-Масловська, С. Рибалко, І. Тесленко, С. Федько-Шілз).

З'ясовано, що в літературних джерелах ХХ ст. образотворчі тенденції доби модерну тривалий час розглядали як локальні епізоди національного мистецтва, реалізовані через діяльність артистичних угруповань. Моноконцептуальний принцип наукових розробок 1970–1980-х рр. не формував вичерпного уявлення про специфіку художніх явищ досліджуваного періоду, утім закладалося підґрунтя для напрацювань 2000-х рр.

У підрозділі **1.2 Методика, термінологія та джерельна база дослідження** визначено основні джерела – твори українських і європейських живописців, архівні матеріали (свідчення про навчання, особові справи, світлини). Картини українських колористів початку ХХ – початку ХХІ ст. опрацьовано в музеях України. Твори піонерів європейського модерну вивчалися в музейних збірках Франції, Італії, Іспанії, Німеччини, Угорщини, Польщі, Румунії, США, Канади, Китаю, Росії. У підрозділі обґрунтовано доцільність використання загальнонаукових, класичних методів мистецтвознавства та суміжних дисциплін: хронологічно-історичного, формально-типологічного, образно-стилістичного, іконографічного, дедуктивного, індуктивного, компаративного, феноменологічного, герменевтичного, системного аналізу.

Розділ 2 Постімпресіонізм як явище образотворчого мистецтва: історико-культурні передумови. У підрозділі **2.1 Європейський японізм 1860-х і становлення феномену ар нуво** висвітлено, що поширення японізму на європейському континенті після Революції Мейдзі 1868 р. виявилось історичною передумовою зародження доби модерну. Японське мистецтво не копіювало природу, а створювало символічну інтерпретацію, відкривши європейцям новий тип інтроспективного світобачення. Адаптуючись через експозиційні майданчики світових промислових виставок, декоративно-площинні гравюри укійо-е відкрили європейцям поетично-узагальнене ставлення до мистецтва, зумовивши зміну практичних засобів у формальний бік. Етнографічний аспект укійо-е сприяв поглибленню національної самоідентифікації в мультикультурному середовищі європейського модерну.

У підрозділі **2.2 Формування антиакадемічних тенденцій у європейських мистецьких середовищах у останній чверті ХІХ ст.** обґрунтовано, що зміна образотворчої парадигми в мистецтві модерну стала наслідком неминучих соціополітичних перетворень останньої чверті ХІХ ст. Підкреслено інтегральний зв'язок між загальноєвропейською кризою позитивізму 1880–1890-х рр. і наступною девальвацією гасел натуралізму, що спричинило появу ірраціональних ідей і формування нових антиакадемічних тенденцій ар нуво: японізму, імпресіонізму, символізму, постімпресіонізму.

У підрозділі **2.3 Синтез мистецтв як джерело постімпресіоністичного міфотворення** з'ясовано, що постімпресіоністичний задум здійснювався через екстраполяцію емпіричних вражень у вимір творчої уяви, що актуалізувало появу нових формальних засобів образотворення шляхом синтезу. Проаналізовано

складові постімпресіоністичного міфотворення: синтез мистецтв, вагнерівський Gesamtkunstwerk, понт-авенський синтетизм, що стали культур-філософським імпульсом постімпресіоністичних пошуків 1890-х рр. і розробок українських послідовників постімпресіонізму ХХ ст. – початку ХХ ст.

У підрозділі **2.4 Українське образотворче мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: передумови появи постімпресіоністичного репертуару** акцентовано, що на історично роз'єднаних землях України усвідомлення культурної ідентичності прогресувало у зв'язку з національним рухом. Науково-творча діяльність інтелігенції в авангарді з письменниками, фольклористами та істориками поглиблювала суспільні уявлення про ідентичність української нації. Поширюючись у вимір художньої творчості, націєтворчі настрої сприяли оновленню тематичного мистецького репертуару межі ХІХ – ХХ ст. Етнографічний характер сюжетів і народна тема стали історико-культурним підґрунтям, на якому формувався національно орієнтований потенціал українського постімпресіонізму ХХ ст.

Розділ 3 Рефлексії японізму в українському живописі 1900–1920-х рр. У підрозділі **3.1 Рефлексії японізму в паризькій практиці О. Мурашка 1902–1903-х рр.** обґрунтовано, що в богемній атмосфері паризьких кафе-шантанів О. Мурашко звільнився від впливу історичного жанру. Модні сюжети з кав'ярнями, що прижилися в Парижі завдяки розважальному репертуару укійо-е, втілилися у його композиціях «Парижанки в кафе» (1902), «Кав'ярня» (1902), «Біля кав'ярні». Картини-враження вказують на творчу переорієнтацію О. Мурашка в бік суб'єктивного сприйняття. Нові формальні засоби відтворення, як-от вертикальний формат, графічний силует, локальна палітра, презентування з верхньої точки огляду, що адаптувалися в інтернаціональному колі паризьких митців з японських гравюр, О. Мурашко сприйняв, споглядаючи твори іспанських художників І. Сулоаги й Е. Анґлади. Впливи декоративного стилю І. Сулоаги розкриваються в картині О. Мурашка «Кав'ярня», героїні якої нагадують жіночі образи І. Сулоаги («Портрет Люсьєн Бреваль», «У Сент-Клауді»). Обґрунтовано, що звернення О. Мурашка до формальної мови укійо-е інспіроване опосередковано, але непрямий тип аспірацій справив не менший художній ефект.

У підрозділі **3.2 Молодопольський японізм Л. Вичулковського як джерело творчих інспірацій у досвіді О. Новаківського 1900–1910-х рр.** підкреслено, що жанр бідзін-га адаптувався у творчості майстра через творчість лідера мистецького угруповання «Молода Польща» Л. Вичулковського, у якого він вчився у 1898–1904 рр. Проєвропейській переорієнтації О. Новаківського сприяли контакти з краківським японістом В. Вейсом, який у 1898–1899 рр. теж навчався в майстерні Л. Вичулковського. Впливи молодопольського японізму виявилися в портреті О. Новаківського «Жінка в кімоно» (1910). Зіставлення твору О. Новаківського з образом «Японка» (1897) Л. Вичулковського відкрило низку концептуальних і образотворчих аналогій. Засвоєна під час навчання у Краківській академії мистецтв (КАМ) декоративно-площинна естетика укійо-е вплинула на формування живописного синтетизму О. Новаківського. Знайомство з «японізованим» молодопольським модерном прогресувало у наступних розробках універсального

символу української культури: «Пробудження. Наша штука» (1910), «Виховання» (1914), «Мистецтво» (1915), «Наука» (1916), «Музика» (1919–1920). У пізній творчості О. Новаківського націєтворчі ідеї Молодої Польщі глобалізувалися до метафоричної постімпресіоністичної максими – Україна («Гуцулка», 1930, 1932).

У підрозділі **3.3 Адаптація жанру катьо-га в практиці І. Северина та М. Бурачека** проаналізовано процес поширення молодопольських підходів через викладацьку діяльність Я. Станіславського. Новопризначений професор КАМ пропагував студентам формально-узагальнене відтворення пейзажу, яке сприйняв з гравюр укїйо-е, перебуваючи в Парижі (1885–1895). Від нього українські живописці засвоїли концепцію сецесійного краєвиду-враження, що ґрунтувався на засадах асоціативної інтерпретації. Рефлексії молодопольського японізму розкрилися в алегоричних стилізаціях «Розквітла яблуна» (1910) І. Северина та «Яблуна у цвіту» (1930-ті) М. Бурачека, в яких дерево уподібнювалося до образу нареченої у білій сукні. Опановуючи традиції катьо-га, І. Северин і М. Бурачек сприйняли фрагментарну композицію *pars pro toto*, що репрезентувала пейзажну деталь як головний образ. На засадах цього прийому створені пастельні постановки І. Северина «Мальви-I» і «Мальви-II» (1905–1910), що нагадують декоративні пастелі Я. Станіславського «Мальви – польська осінь» (1905) і «Мальви» (1905). Паризький досвід Я. Станіславського виявився для українських студентів культурним транзитом на шляху опанування образотворчих інновацій *ар нуво*.

У підрозділі **3.4 Проблема асиміляції жанру бідзін-га (окубі-е) на українському підґрунті в практиці Ф. Кричевського 1914–1924 рр.** з'ясовано, що Ф. Кричевський ознайомився з мистецтвом модерну 1911 р., наприкінці його історичного побутування (1860–1914). В інтерпретаціях пізнього модерну взаємопроникнення сецесійного орнаменту й кольору досягли такого синтезу, що формальні властивості почали безпосередньо визначати художній зміст. Європейський живопис поступово перетворювався на самодостатній дизайнерський об'єкт, витісняючи жанрову картину. У своїх реформах Г. Клімт використав декоративний потенціал кімоно як формальну дизайн-ідею, розкривши той формотворчий бік японізму, що був пов'язаний з його дизайнерською квінтесенцією. Реформи Г. Клімта вплинули і на творчість Ф. Кричевського, що підтверджують спогади К. Кричевської-Росандич і «Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі» (1914), який науковці нерідко зіставляють з «Портретом Аделі Блох-Бауер I». У портреті Ф. Кричевського Л. Старицьку змальовано в червоній українській хустині, що акцентує різнобарвний силует на нейтральному тлі. Художній задум Ф. Кричевського перегукується з європейськими інтерпретаціями бідзін-га, у яких героїнь змальовували в японському кімоно. Застосувавши засіб асоціативної суголосності, Ф. Кричевський винахідливо адаптував модний у Європі сюжет до української культури. Аналогічну тенденцію спостерігаємо у творчості іспанських портретистів, які змальовували циганок у народних хустинах: Р. Касас-і-Карбо «Іспанки в кафе-концерті» (1902), І. Сулоага «Мої двоюрідні сестри» (1903), Е. Анґлада «Жінка з Гранаді» (бл. 1914). Рефлексії японізму ввійшли до практики Ф. Кричевського

в адаптованому вигляді, через образи Г. Клімта 1900-х рр., які були синтетичним продуктом європейської та японської культур. Під впливом клімтівських реформ Ф. Кричевський відшукав складові власного художнього синтезу.

Розділ 4 Імпровізації імпресіонізму: синтез об'єктивних вражень від природи та суб'єктивного сприйняття кольору як передумова художнього узагальнення. У підрозділі **4.1 Реформи Е. Мане в імпресіоністичному досвіді О. Мурашка 1906–1911 рр.** встановлено, що паризькі сюжети з кав'ярнями 1902–1903 рр. стали прелюдією до повноцінного імпресіонізму, що проявився після повернення митця в Україну. Відпочиваючи влітку 1906 р. у селі, О. Мурашко сам побачив, як наростає колірна інтенсивність барв під дією сонячних променів. У сюжетах «На кормі. Портрет Жоржа Мурашка» (1906) та «Сонячні плями. Жорж та О. І. Мурашко» (1908) О. Мурашкові розкрилося імпресіоністичне бачення природи, в якому простежуються рефлексії творчості Е. Мане. Бінарна концепція портрета біля водойми нагадує творчий задум «Аржантей» (1874) Е. Мане. Об'єднавши жанр краєвиду та портрета, О. Мурашко застосував синтетичні підходи Е. Мане. Імпресіоністична тенденція реалізувалася в його інтер'єрних постановках «За п'яльцями. О. А. Прахова» (1905) і «Вечірні рефлексії. Портрет Н. Є. Кузьміної» (1911), де, намагаючись передати таємничість буття, зосередився на внутрішньому світі портретованих. Тож, повернувшись з Європи, О. Мурашко об'єднав традиції паризького колоризму ар нуво і мюнхенської сецесії. Символічна зорієнтованість його творчих уподобань прогресувала у наступних постімпресіоністичних пошуках 1910–1918 рр.

У підрозділі **4.2 Синтез імпресіонізму з орнаментальною концепцією сецесії у творчій практиці А. Маневича 1906–1914 рр.** акцентовано, що знайомство А. Маневича з культурою модерну почалося під час навчання в Мюнхенській академії мистецтв (1905–1906) і продовжилось у 1912–1913 рр. у Парижі. Ліричне відчуття природи митець втілював у алегоричному уподібненні пейзажного образу до музичної симфонії. Концепція спорідненості музики з плином живописних сентенцій популяризувалася в мюнхенському мистецькому середовищі під впливом вагнерівського вчення *Gesamtkunstwerk*. Асоціативна імпресія А. Маневича загострилася в атмосфері сецесійної мюнхенської архітектури, трансформувалась у своєрідний живописний стиль. Краса світобудови народжується в образах митця через орнамент переплетених гілок, що заповнює композиції іррегулярним сецесійним мереживом. Імпресіоністичні візії пейзажиста-поета втілювалися через символічну рефлексію в краєвидах-враженнях «Крізь гілки» (1909), «Симфонія весни» (1912), «Весна на Куренівці» (1914) та ін. Алегоричні назви образів розкривають програмну налаштованість майбутнього постімпресіоніста розширити межі швидкоплинної емпіричної дійсності до масштабів позачасової художньої метафори. Орнаментально-сецесійна естетика, що синтезувалася в уяві А. Маневича зі знаннями про спектральний паризький колоризм, визначили індивідуальну конфігурацію його декоративно-стилізованого постімпресіоністичного живопису.

У підрозділі **4.3 Синтез пізнього імпресіонізму з алегоричною програмою віденської сецесії в досвіді Ф. Кричевського 1913–1924 рр.** проаналізовано імпресіоністичні образи митця з фондів НХМУ: «Жіночі голівки. Л. Старицька з донькою» (1913), «Жінка з дівчинкою» (1920-ті), «Голова жінки. Н. Кричевська», «Портрет Н. Кричевської з букетом троянд» (1923–1924). Художній задум парного портрета «Жіночі голівки. Л. Старицька з донькою» побудований на засадах синтезу сецесійної концепції алегоричних натяків з традиціями пізнього імпресіонізму початку 1880-х рр. Портрет матері й доньки задуманий як символічна метафора спадковості: донька поряд з матір'ю сприймається як її «дзеркальний» рефрен. Для узагальнення емпіричних вражень Ф. Кричевський почав моделювати площини хроматичними розгушуваннями, а не окремими мазками. Новий засіб збільшив ефект декоративності. В аналогічній манері створено «Портрет Н. Кричевської з букетом троянд», у якому вже йдеться не про відображення дружини, а про відтворення почуттів Ф. Кричевського до неї. Створений образ-видіння не викликає натуралістичних асоціацій: земна жінка перетворюється на поетичну музу. Імпресіоністичні пошуки не набули самодостатнього значення в практиці Ф. Кричевського, а виявилися підготовчим матеріалом для програмних художніх образів, зокрема, постімпресіоністичних.

У підрозділі **4.4 Імпресіоністичні візії О. Новаківського в контексті художніх пошуків молодопольського мистецького середовища** підкреслено, що інновації ар нуво утверджувалися в краківському мистецькому середовищі через творче бачення патріотично налаштованих молодопольських викладачів КАМ. Живописна вправність О. Новаківського викристалізувалася під керівництвом Л. Вичулковського і Я. Станіславського впродовж 1898–1904 рр. В імпресіоністичній практиці О. Новаківського зафіксовані три тенденції. У першій – жанр краєвиду синтезувався з народною темою: «На городі» (1901), «Коні. Відпочинок. Ободівка» (1904). Синтез пленерного імпресіонізму з народними сюжетами свідчить про впливи творчості Л. Вичулковського («Оранка на Україні», 1892). Друга тенденція формувалася під впливом ліричного бачення Я. Станіславського у вигляді краєвидів-вражень, де об'єктивне сприймання природи поєдналося із суб'єктивним настроєм О. Новаківського («Буря наближається», 1900-ті). У третій тенденції митець об'єднав природний краєвид з елементами гуцульського житла («Пейзаж з Осмолоди», 1909). Цей тип репрезентування О. Новаківський сприйняв від Л. Вичулковського, який підкреслював синергію національного ландшафту й народної культури («Церква Святого Яна в Яремчі», 1910). Обґрунтовано, що навчання у Л. Вичулковського стимулювало розвиток міфопоетичного потенціалу О. Новаківського, що виразно розкрився в його постімпресіоністичних образах 1930-х рр.

У підрозділі **4.5 Інспірації імпресіоністичного пленеризму Я. Станіславського в практиці І. Северина 1906–1913 рр.** визначено, що опанування пленерного досвіду здійснювалося під керівництвом Я. Станіславського впродовж 1905–1907 рр. Проаналізовано імпресіоністичні етюди І. Северина з фондів НМЛ ім. А. Шептицького. Під час навчання І. Северин засвоїв тематичний репертуар

наставника («Краєвид з будяком», 1907, «Хмари»), його фрагментарний тип композиції *pars pro toto* («Мальви-І», 1905–1910), опанував техніку пастелі, концепцію неоромантичного краєвиду-враження («Квітуча яблуня», 1910), площинно-декоративну манеру стилізації, властиву для пізньої творчості Я. Станіславського 1900–1906 рр. Обґрунтовано, що І. Северин не копіював досвід наставника, а творчо його переосмислював. У прагненні позбутися ілюзорного натуралізму митець зосереджувався на створенні загального враження від природи. Так відбувся непомітний перехід від імпресіонізму до постімпресіонізму.

У підрозділі **4.6 Традиції Л. Вичулковського і Я. Станіславського в імпресіоністичному досвіді М. Бурачека 1908–1920-х рр.** з'ясовано, що, навчаючись у КАМ упродовж 1906–1908 рр., М. Бурачек опанував основи плерного імпресіонізму. Виявлено три імпресіоністичні періоди у творчості митця. До раннього імпресіонізму належать образи, створені до 1910 р. («У Карпатах», 1908). Перші етюди написані скуто, у них не відчутний стихійний емоційний порив, властивий паризьким імпресіоністам. Фаза зрілого імпресіонізму розпочалася після 1910 р. і тривала до початку 1920-х, втілюючись у сюжетах міського краєвиду («Собор Паризької Богоматері», 1911; «Морозний ранок. Миргород», 1917). Дослідження плерного досвіду М. Бурачека показало, що впродовж 1908–1920-х рр. імпресіоністична тенденція домінувала в його творчості, хоча не була єдиною. Бажання митця узагальнювати враження від природи позначилося на формальному спрощенні живописних засобів. Започаткувавшись у імпресіоністичній практиці, суб'єктивні засади формотворення розвинулися в постімпресіоністичних образах М. Бурачека.

Розділ 5 Формування українського стилю через «задзеркалля» символізму: пошуки національної ідентичності. У підрозділі **5.1 Народна тема і розроблення національних архетипів у творчій практиці О. Мурашка 1905–1914 рр.** встановлено, що тривале перебування за кордоном підвело митця до розуміння, що модні в Європі сюжети не відповідають українським потребам. Після повернення в Україну О. Мурашко зосередився на сюжетах, присвячених українському селу («Карусель», 1906; «Неділя», 1911; «Родина», 1914). Унікаючи пафосу патріархальної ідилії, митець розкриває духовний світ простого народу, який живе не лише тяжкою працею, а й мріями та надіями. Його героїні живуть далеко від соціуму, у гармонії з природою і нагадують гогенівських «британок». Художній задум О. Мурашка проєктувався через символічне «задзеркалля» сецесії. Поглиблюючись у творчих пошуках О. Мурашка, народна тема поступово перетворилася на філософську систему його цінностей. Міфопоетичне переосмислення картини світу колорист утілював хроматичними барвами, що спонукало його до наступних розробок постімпресіонізму.

У підрозділі **5.2 Алгоритм як інструмент художнього синтезу в практиці Ф. Кричевського** встановлено, що оновлення мистецького світогляду після повернення Ф. Кричевського з Європи в Україну актуалізувало пошуки нових синтетичних засобів відтворення. Проаналізовано етапні символічні твори

художника, присвячені проблемі циклічності буття: «Три покоління» (1913), триптих «Життя» (1925–1927). Обґрунтовано, що на розроблення алегорично-сецесійного репрезентування сюжетів Ф. Кричевського надихнули символічні фрейми Г. Клімта: «Три віки жінки» (1905), «Поцілунок» (1908), «Смерть і життя» (1910–1911). Розвинувши ідею людських «потоків» В. Блейка, Г. Клімт глобалізував образ людства у вигляді символічної живої людської «гори». Цей засіб алегоричного уподібнення Ф. Кричевський переосмислив, перетворивши його на ключовий інструмент власного міфотворення в сюжетах «Кохання», «Родина», «Повернення» (1925–1927). Осучаснені іконографія та образ національних героїв-селян стали культурним базисом для інтерпретацій наступних поколінь. Символічне світовідчуття доби модерну для Ф. Кричевського – той світоглядний орієнтир, що сформував його постімпресіоністичне бачення 1926–1935 рр.

У підрозділі **5.3 Ідеї Молодої Польщі – міфопоетичне підґрунтя у мистецькій практиці О. Новаківського 1910–1930-х рр.** обґрунтовано, що ідеї національного відродження зорієнтували молодопольських новаторів до створення асоціативно-символічного образного інструментарію. Сецесійна концепція уподібнень втілювалася навіть у алегоричній назві руху «Молода Польща». Під впливом патріотичних настроїв краківського середовища О. Новаківський прилаштував польський досвід на українське підґрунтя. Після повернення О. Новаківського 1913 р. до України в його творчості почався новий період утвердження національної тематики. Етнографічний аспект гравюр укійо-е, засвоєний у молодопольському середовищі, розкрив О. Новаківському потенціал власного народного мистецтва, що реалізувався в метафоричних образах «Пробудження» (1910, 1913, 1914), «Виховання» (1914), «Мистецтво» (1915), «Наука» (1916), «Музика» (1919–1920), «Гуцулка» (1930, 1932), у яких акумулювалися міфопоетичні уявлення про Україну та її національну культуру. Обґрунтовано, що художній задум студента В. Вейса про пробудження нового польського мистецтва «Молода Польща» став творчим імпульсом для створення алегорії нового українського мистецтва «Пробудження. Наша штука» (1910) О. Новаківського. Творчі орієнтири О. Новаківського, сформовані в КАМ, виявилися незмінним джерелом натхнення, яким він користувався усе життя.

У підрозділі **5.4 Пошуки національного стилю в практиці І. Северина 1907–1913 рр. як резонансна прогресія молодопольських традицій** показано, що під час навчання в КАМ І. Северин зацікавився новою тенденцією – «гуцульська» сецесія, яку на польському ґрунті утверджували Ф. Паутш, К. Фрич, В. Яроцький і К. Сіхульський. Після повернення з Кракова в Україну І. Северин оселився в гірському с. Довгополе, де розпочав портретний цикл «Гуцульщина» (1907–1913). Позаяк у пейзажній майстерні Я. Станіславського портретний жанр не викладали, висловлено гіпотезу, що І. Северин міг паралельно відвідувати заняття у викладачів-портретистів. Ця гіпотеза, зокрема, обґрунтовує відсутність записів про навчання І. Северина в його останньому свідоцтві № 106 1907 р. Аналіз пастельних портретів «Гуцульська дівчина в сердаку», «Гуцулка в зеленій хустці», «Голова гуцулки» демонструє композиційну та

стилістичну подібність із жіночими образами К. Сіхульського («Гуцулка», 1906) та С. Виспянського («Портрет дівчинки», 1904). Обґрунтовано, що, надихаючись гуцульськими портретами К. Сіхульського, полтавський пейзажист сприйняв його етнографічний стиль і екзотичний типаж верховинців як символічних репрезентантів української нації. Водночас від С. Виспянського І. Северин сприйняв антично-урівноважений формат подання та елегантну манеру декоративно-площинної стилізації. Екзотичні етнохарактеристики гуцульського стилю І. Северин переосмислив у символічному ракурсі – як візуальний інструмент національної ідентичності.

Розділ 6 Індивідуальні моделі постімпресіоністичного досвіду. У підрозділі **6.1 Особливості формування постімпресіоністичної тенденції в досвіді О. Мурашка 1911–1918 рр.** акцентовано увагу на тому, що, віддалившись від проблем натуралізму, художник зосередився на відтворенні внутрішнього світу героїв. Щоби підкреслити художнє ціле, живописець нівелює індивідуальні риси портретованих, змальовуючи їх у контражурі. За таких обставин розпізнати риси обличчя складно, образ перетворюється на імперсональний типаж. Ефект контражуру використовували Ж. Сера, П. Гоген, П. Боннар, В. Борисов-Мусатов, М. Сар'ян. Систематизовано дві фази постімпресіоністичного досвіду О. Мурашка: початковий етап (1911–1913) і зрілий (1914–1918). Ранні пошуки втілилися в образах «Портрет М. А. Мурашко» (1911), «Портрет дружини художника М. А. Мурашко» (1913). Зображаючи дружину на тлі розпеченого сонцем сільського ставка, О. Мурашко створив аналогічний живописний контекст, що приваблював П. Гогена в південному кліматі Таїті. До взірців зрілого постімпресіонізму належать образи «Пралія» (1914), «Продавчині квітів» (1917) і «Портрет жінки з квітами» (1918), у яких метафоричний чинник значно поглибився. У портреті «Пралія» помаранчевий колір символізує енергію життя, урочисто-яскраві барви створюють піднесений настрій, утверджуючи святість щоденної праці. Постімпресіоністична зорієнтованість простежується в композиціях «Продавчині квітів» (1917) і «Портрет жінки з квітами» (1918), останній своєю відвертою екзотичністю нагадує героїню П. Гогена «Жінка, що тримає плід» (1893). Осмислення метафоричних завдань постімпресіонізму зумовило розроблення авторської міфології та формальних засобів візуалізації, що властиво постімпресіонізму.

У підрозділі **6.2 Інспірації постімпресіонізму в практиці І. Северина 1906–1913 рр.** обґрунтовано, що, дистанціюючись від імпресіоністичного натуралізму, митець звернувся 1906 р. до художнього узагальнення емпіричних вражень («Краєвид з тополями», «Гірський краєвид» та ін.). Засіб декоративної стилізації у вигляді сецесійного орнаменту І. Северин перейняв від Я. Станіславського, який наприкінці творчого шляху звернувся до постімпресіонізму. Двовимірне моделювання простору, площинний дизайн, селекція барв – усе в етюдах І. Северина об'єднано за правилом іррегулярного візерунку. Флоральний репертуар («Маки», 1905–1913; «Студія городу», 1906) і сюжети зі степовим будяком («Етюд. Будяк», 1900-ті; «Будяк у степу», 1909) він також сприйняв від польського професора («Будяки», 1885) разом з композицією

pars pro toto, що фрагментарно виділяла пейзажну деталь. Обґрунтовано, що митець не імітував досвід наставника, а творчо його переосмислював. У прагненні максимально ущільнити зміст до стану художньої метафори І. Северин створив оригінальний краєвид-метафору «Вечір на Полтавщині» (1900-ті), в якому асоціації української природи передаються двома кольорами – жовтим і блакитним, що інспірують барви українського прапора. Умовними засобами пейзажист створив переконливе враження простору й масштабності природного явища. Епічна велич України постає у звичайному та непоказному.

У підрозділі **6.3 Постімпресіоністичні пошуки у творчій практиці М. Бурачека другої і третьої декад ХХ ст.** визначено основні етапи постімпресіоністичного становлення: ранній період (1910–1917) і зрілий (1918–1926). Український пейзажист прагнув створити відмінну від природи опоетизовану неореальність, що передавала позачасовий стан речей («Навесні», 1910; «Межигір'я», 1918 та ін.). Від Я. Станіславського він успадкував концепцію неоромантичного краєвиду-враження, що збагачувала емпіричний досвід засобами синтезу. Ірраціональний фактор поглибився в краєвидах з хмаринами, гірськими вершинами та завітчаними деревами, що були популярні в молодопольському середовищі й перейшли у творчість українських студентів через педагогічну діяльність Я. Станіславського, Л. Вичулковського, Ю. Мегоффера. До зрілих постімпресіоністичних творів М. Бурачека належать пантеїстичні образи-метафори («Пейзаж», 1922; «Осінь», 1926 та ін.), у яких втілювалося поклоніння перед українською природою. Дослідження образів 1906–1930-х рр. дало змогу підсумувати, що досягненню постімпресіоністичного живопису український колорист присвятив не одне десятиліття, пройшовши етапи пленеризму, імпресіонізму та постімпресіонізму. Важливим чинником мистецького утвердження М. Бурачека був його безпосередній контакт з послідовниками французького постімпресіонізму М. Дені та П. Серюзьє в Академії П. Рансона. Синтез молодопольських мистецьких традицій з традиціями паризького хроматичного живопису визначив індивідуальний постімпресіоністичний стиль М. Бурачека.

У підрозділі **6.4 Рефлексії сезаннізму в практиці А. Маневича 1916–1927 рр.** з'ясовано, що після вдалого дебюту в паризькій галереї Дюран Рюеля, ім'я художника стало популярним у Петрограді та Москві, куди А. Маневича запросили з персональними виставками 1916 р. Напередодні революції 1917 р. в атмосфері цих промислових пролетарських мегаполісів органічно адаптувалися революційні ідеї сезаннізму, у яких сучасники відчували реформаторський потенціал масової культури. Виявлено дві фази сезаннізму в практиці А. Маневича: початковий етап (1916–1920) і зрілий сезаннізм (1921–1928). У ранніх роботах А. Маневича («Дахи Москви», «Фабричний квартал Москви», «Москва» та ін.) виявлено концептуальні аналогії з творчою програмою угруповання «Бубновий валет», що передбачала певну деформацію натурних вражень без зазіхання на знищення предметності. Після еміграції А. Маневича до США 1921 р. його живопис повністю змінився. Ілюзії молодості, пов'язані з ліричним відчуттям української природи, назавжди зникли в атмосфері індустріальних «джунглів» Америки. До

ключових образів зрілого сезаннізму А. Маневича належить сюжет «Будинки в Бронксі. Нью-Йорк» (1926–1927), у якому впливи сезаннізму розкрилися з боку метафоричного переосмислення художнього образу. Вулицю з багатоповерховими кам'яними будинками митець інтерпретує як урбаністичну «гору», при цьому контрастні дисонанси модифікують простір за правилом площинних «пазлів». Завершальним акордом сезаннізму А. Маневича став краєвид-спогад «Осінь. Парк» (1925–1927), де звичайний сюжет перетворився на позачасову казкову метафору, створену, імовірно, унаслідок ностальгійних споминів про рідний Київ. Постімпресіоністичні твори А. Маневича вивели український живопис на рівень світового мистецтва ХХ ст.

У підрозділі **6.5 *Творчі пошуки Ф. Кричевського 1926–1935 рр.: від сезаннізму до індивідуального синтетизму*** підкреслено, що під враженням від московської виставки «Поль Сезанн – Вінсент ван Гог» 1926 р. Ф. Кричевський створив «Портрет Н. П. Кричевської» (1926). Зіставлення цього портрета із сезаннівськими образами «Дама в блакитному» (1900-ті) і «Портрет пані Сезанн у оранжереї» (1891) розкрило низку образотворчих аналогій: сферична перспектива; силові лінії композиції продукують трикутник з вершиною над головою портретованої; концепція замкненого в собі простору. У творчих задумах Ф. Кричевського відчутні інтонації сезаннівського «замкненого» світу, що постали у підсвідомості українського митця як самозахист від ідеологічного наступу соцреалізму. У «Портреті Л. Морозової» (1931) студентку змальовано на тлі масивних драперій, які «кулісами» огортають її струнку постать. Такий засіб П. Сезанн використав у «Сцені в інтер'єрі» (1860-ті), що експонувалася на згаданій виставці. У «Портреті Л. Морозової» розкривається специфічно сезаннівське розуміння людини як символічного відбитка чогось більш масштабного. Образ юної художниці уподібнюється до алегорії українського мистецтва, що суголосне з пошуками О. Новаківського («Пробудження. Наша штука», 1913) та В. Вейса («Японка», 1900). У наступних інтерпретаціях Ф. Кричевського художній зміст уже виходив за межі суто сезаннівського бачення. При створенні весільного сюжету «Свати» (1928) синтез мистецтв Ф. Кричевського збагатився елементами української матеріальної культури, створивши етнічно підкреслену логіку декоративної архітекτονіки. Нове, виразно національне бачення постімпресіонізму розкрилося в образах-метафорах «Мати» (1929), «Рідна земля» (1930–1931), де акумулювалися міфопоетичні уявлення Ф. Кричевського про символічний образ України.

У підрозділі **6.6 *Впливи сезаннізму у творчій практиці А. Ерделі: 1930–1940-ві роки*** обґрунтовано, що на формування А. Ерделі як живописця вплинула творчість чеського сезанніста В. Шпали, в інтерпретаціях якого ідеї П. Сезанна синтезувалися з кубізмом, фовізмом і елементами народного мистецтва. Зіставлення етюдів з водоймами В. Шпали періоду 1920–1930-х рр. («Пейзаж з річкою», «Стара башта при в'їзді в порт Марселя», «Оттава») з річковими краєвидами А. Ерделі середини 1930-х рр. («Річка Уж», «Пейзаж з річкою», «Дерева над водою») демонструють, що ужгородський живописець сприйняв сезаннізм через модернізоване бачення чеського новатора. У творах

А. Ерделі середини 1930-х рр. «Натюрморт з пляшкою та фруктами на таці», «Натюрморт з келихом і фруктами», «Натюрморт» наявні зміни в бік декоративно-площинного узагальнення форм. Естетика цих образів подібна до хроматичних стилізацій В. Шпали («Натюрморт з грушами», 1936; «Натюрморт з яблуками», 1937), який синтезував ідеї П. Сезанна з традиціями народного чеського мистецтва. В інтерпретаціях В. Шпали сезаннізм отримав нове національне обличчя, що й привернуло увагу А. Ерделі саме до його стилю. Творча й педагогічна діяльність А. Ерделі дали історичний шанс вивести мистецькі традиції Закарпаття на шлях широкого міжнародного визнання.

Розділ 7 Репрезентація постімпресіонізму у 1950–1980-х рр. У підрозділі **7.1 Досвід постімпресіоністичного експерименту у творчості Р. Сельського** підкреслено, що засилля соцреалізму не змінило проєвропейську зорієнтованість Р. Сельського. Його композиції 1950–1980-х рр. побудовані на відмові від тривимірної об'ємності та лінійної перспективи. Синтез хроматичного живопису з традиціями українського народного мистецтва посилив декоративність. Систематизовано тематичний репертуар цього періоду: а) пошуки ідеального місця на Землі, що суголосні з ідеалами П. Гогена та П. Сезанна; б) дерево як символ земного життя, що суголосно із сезаннівськими інтерпретаціями сосни та вангоївськими кипарисами; в) гора як символ космічної світобудови, що перегукується із сезаннівськими інтерпретаціями гори Святої Вікторії; г) дерево та жінка як символи буття, що перегукується із сезаннівськими й ерделівськими «купальницями». Р. Сельський створює враження природної синергії через введення градуальних еквівалентів: рослини – тварини – люди, що артикують послідовне утвердження гармонії буття. Ідею природного «ланцюга» простежуємо в сюжетах «Вечірня пісня» (1970–1973), «Дерево з дятлами» (1977), «Шишки і пташина» (1982). Митець увібрав із французького живопису ту легкість, яку паризькі новатори сприйняли від гравюр укійо-е. За цією грайливою гламурністю приховувалася невгамовна французька жага вільного мистецького вибору, яку Р. Сельський прищеплював учням у несприятливий радянський період.

У підрозділі **7.2 Традиції «Молодої Польщі» та групи «Ритм» як підґрунтя постімпресіоністичного синтетизму О. Шатківського** підкреслено, що зорієнтованість до площинно-декоративного живопису та народних сюжетів розвинулася у митця під час навчання у Л. Вичулковського, Т. Прушковського й В. Сковича у Варшавській академії мистецтв (1931–1938). Народні типи Л. Вичулковського «Рибалки» (1891), «Копання буряка» (1895) й «Оранка» (1903) надихали О. Шатківського на власні інтерпретації («Польові роботи», 1967; «Збирання буряків», 1974). Синтез ідей молодопольського модерну з інноваційними підходами ритмістів став джерельною базою для формування постімпресіоністичного синтетизму О. Шатківського. Зasadничого значення в його постімпресіонізмі набув жанр натюрморту. Сприйнята від Л. Вичулковського фрагментарна композиція *pars pro toto* була пристосована до українських реалій («Хризантеми та яблука», 1965; «Квіти в посуді», 1975). Через нескладні грубуваті форми ведмедикуватих глеків і насичені барви садовини О. Шатківський передавав враження про національний український темперамент.

У його натюрмортах відчуття етнічної екзотичності досягло такої непідробної переконливості, яку ми знаходимо в образах народних майстрів. Селянський тематичний репертуар у синтезі з українським фольклором стали вирішальними субфакторами постімпресіоністичних напрацювань О. Шатківського 1950–1970-х рр.

У підрозділі **7.3 Між експресіонізмом і постімпресіонізмом: творчі пошуки Е. Кондратовича 1950–1980-х рр.** підкреслено, що, формуючись у мультикультурному середовищі Закарпаття, митець не уникнув впливів чеського експресіонізму, які позначилися на його ранній творчості 1932–1943 рр. Навчаючись у Публічній школі малювання у А. Ерделі, Е. Кондратович ознайомився з формальним живописом. У період 1950–1980-х рр. драматичні візії юності вичерпалися, трансформувалися у постімпресіоністичну фазу. Оновлене творче бачення Е. Кондратовича виразно розкрилося в розмаїтих тенденціях краєвиду: панорамний пейзаж («Панорама гір», 1970-ті); краєвид-враження («Осінні далі», 1980-ті); персоніфікація пейзажної деталі *pars pro toto* («Останні колоски», 1980-ті). Тематичні композиції, як правило, присвячені темі праці («Пісня», 1969), українським обрядам («Гуцульська пара», 1990), материнству («Верховинська мадонна», 1970-ті). Декоративно-площинний стиль Е. Кондратовича у поєднанні з фольклорними сюжетами почав нагадувати стиль українських килимів. У цьому сенсі інтерпретації митця мають багато спільного з творчістю словацького живописця Л. Фулли («Пісня і праця», 1934; «Словацька мадонна», 1949; «Пам'яті словацьких матерів», 1964), творчі задуми якого об'єктивуються у роботах ужгородського митця. У пізній творчості 1990-х рр. сюжети стали умиротвореними, у них, наче в казках, з'явився щасливий кінець. Засвоєна в молодості школа нового європейського живопису початку ХХ ст. розвинулася в практиці Е. Кондратовича на основі місцевих звичаїв і народних вірувань, що сягають язичницьких часів. Верховинці Карпат постають на картинах митця в непідробній величі патріархального укладу, що уподібнює ідилічну атмосферу до утопічних ідеалів П. Гогена.

У підрозділі **7.4 Інспірації постімпресіонізму у творчій практиці Г. Глюка** підкреслено, що постімпресіоніст формувався в австро-угорському мистецькому середовищі під час навчання у Вищій школі образотворчого мистецтва в Будапешті (1931–1933), у 35 років емігрував до Радянської України. Народна тема і сюжети праці, що домінували в соцреалізмі, виявилися органічними для репертуару Г. Глюка, позаяк в угорському модерні були популярні етнографічні сюжети із селянами. Своїх героїнь Г. Глюк змальовував масштабно, розташовуючи в центрі композиції. Насичені барви їхніх народних строїв були єдиною прикрасою сюжету. Декоративна манера Г. Глюка нагадує стиль угорського постімпресіоніста А. Феньєша. Водночас засіб хроматичних контрастів Г. Глюк перейняв від угорського імпресіоніста Й. Кошти. Зіставлення постімпресіоністичних образів Г. Глюка «Надвечір» і «Ланкова» з творами Й. Кошти «На пагорбі» (1902), «Перед грозою» (1909) розкрило подібність експресивних засобів образотворення. Розробляючи типи доярок і ланкових, Г. Глюк не цитував радянську буденність, а узагальнював і поетизував враження від

реальності. У 1970–1980-х рр. тема рідного краю стала панівною. Прагнення художника поєднати мрію з дійсністю зумовило впровадження синтетичних підходів постімпресіонізму, що реалізувалися в позачасових образах-метафорах: «Надвечір» (1964), «Обід» (1975), «Велич Карпат» (1979). За умов соцреалізму колорист утілював найсміливіші формальні ідеї в типажі колгоспників, що залишалися простими селянами, якими вони були впродовж усієї історії України. Так відбувався процес проникнення постімпресіоністичної парадигми в тематичний репертуар соцреалізму.

У підрозділі **7.5 Український постімпресіонізм в інтерпретаціях А. Коцки** обґрунтовано, що проєвропейський світогляд формувався у майбутнього постімпресіоніста під час навчання у А. Ерделі в Публічній школі малювання. Удосконалюючи майстерність у Римській академії мистецтв (1941–1942), А. Коцка сприйняв декоративно-площинний стиль проторенесансних фресок. Іконографія сакральних сюжетів вплинула на його художнє міфотворення, трансформувались у образи мадонн, завуальованих за іміджем колгоспниць («Подруги», 1980); уподібнених до алегорії Флори у вигляді дівчини-весни («Веснянка», 1976) або Аврори в образі казкової героїні Світанки, яка постає міфопоетичним рефреном римської богині («Наречена», 1980). Концепція креативного перетворення *Gesamtkunstwerk* має точки перетину з феноменом чарівної метаморфози, що віками була квінтесенцією українських казок і стала творчим імпульсом для постімпресіоністичних імпровізацій. Проблема глобалізації творчого задуму підвела А. Коцку до створення «блокових» композицій, які алегорично передавали ідею соборності української нації («Верховинці», 1960). У постімпресіоністичних задумах А. Коцки верховинці постають невіддільним елементом ізоморфної світобудови, яку символізують Карпати. Пошук універсальної художньої форми підштовхував художника до переосмислення архаїчного макрокосму українського фольклору в контексті європейських культурних традицій.

У підрозділі **7.6 Досвід постімпресіоністичного експерименту в практиці Т. Яблонської** доведено, що під дією демократичних оновлень хрущовської «відлиги» (1953–1964) ознаки постімпресіонізму з'явилися у живописі київської художниці, яка, навчаючись у Ф. Кричевського в КДХІ (1935–1941), успадкувала його мистецькі традиції та любов до народної теми. У тематичному репертуарі цього періоду народні сюжети стали легальними, що дозволило реанімувати українську ідентичність, яка перебувала в тіні інтернаціонального засилля СРСР. Упродовж 1960–1970-х рр. Т. Яблонська розробила серію «Українські мотиви», де втілювалися її постімпресіоністичні задуми: композиції, присвячені українським обрядам («Наречена», 1966); сюжети, у яких порушено проблему української фемінності («Лебеді», 1966); культ материнства («Молода мати», 1964); пошуки іміджу ідеальної України у вигляді країни-саду («Літо», 1967), що перегукуються з утопічними ідеями П. Гогена про «штучний» рай. Зміна мистецьких завдань зумовила упровадження синтезу мистецтв, органічно з'єднавшись із традиціями українського фольклору та народного мистецтва.

Розділ 8 Українські постімпресіоністи кінця ХХ – початку ХХІ ст. У підрозділі 8.1 *Тенденція постімпресіонізму у творчості В. Патики: від радянського часу до доби Незалежності* підкреслено, що формальні експерименти митця з кольором 1960–1980-х рр. започаткували увагу до постімпресіонізму, який повноцінно розкрився в образах-метафорах 1990–2000-х рр. Навчаючись у Р. Сельського, В. Манастирського та Р. Сильвестрова, В. Патик пізнав традиції європейського формалізму. Дистанціюючись від ідеології соцреалізму, В. Патик звернувся до пейзажного жанру, що реалізувався у вигляді стилізованих краєвидів-вражень («Осіньна симфонія», 1986). Кримські пленери у товаристві родини Сельських вплинули на творчу уяву В. Патики так само, як і південний клімат Арля на творчість В. ван Гога. У жанрі портрета В. Патик зосередився на образі сучасника, імідж якого долав межі індивідуальних портретних характеристик. Щоби підсилити національний потенціал живопису, В. Патик зображав своїх героїв у народних строях. Спрощені форми, символічні кольори, орнаментальна композиція – усе свідчить про синтез Патики постімпресіонізму з традиціями народного мистецтва. Уявлення про тривимірний простір передається винятково кольорами. В інтерпретаціях 2000-х рр. деталі сюжету перетворилися на схематичні «пазли» хроматичного панно. З образів зникла матеріальна вагомість фактур, властива раннім постімпресіоністичним творам («Літо в Рокитному», 1982). Наприкінці творчого шляху картини В. Патики все більше нагадували хроматичні «килими». Різноманітність творчих завдань десятиліттями спонукала В. Патику до розроблення власної живописної лексики. Від свого вчителя Р. Сельського він успадкував традиції паризького формалізму, які синтезував з естетикою народного мистецтва України.

У підрозділі 8.2 *Впливи сезаннізму А. Ерделі на творчу практику В. Микити* проаналізовано образи, створені в 1960–2000-х рр. Мистецьку освіту художник здобув в Ужгородському училищі прикладного мистецтва, де йому викладали А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло, Е. Контратович. У період «відлиги» В. Микита долучився до формальних експериментів з кольором, невдовзі опинившись під впливом прогресивних проєвропейських поглядів А. Ерделі. Творча спадкоємність традицій сезаннізму розкрилася у метафоричних краєвидах-враженнях «Гірська рапсодія» (1967), «Незламне» (1993), «Квітуча яблуня» (2004), у розробленні яких зникла різниця між градаціями світла й тіні та збільшилася насиченість барв. У своїх творчих задумах В. Микита прагне відобразити відчуття щоденного свята життя, що вплинуло на вибір чистих хроматичних кольорів. Рецепції сезаннізму віддзеркалилися в розробленні ідеального краєвиду як алегорії раю на Землі у творах «Літній дворик» (2002), «Весна на присілку» (2004), що концептуально перегукуються з мистецькими утопіями П. Сезанна та П. Гогена. Обґрунтовано, що тенденція сезаннізму в практиці В. Микити наслідує традиції постімпресіонізму межі ХІХ – ХХ ст., сприйняті в ужгородському середовищі від А. Ерделі.

У підрозділі 8.3 *Інспірації постімпресіонізму в практиці О. Гарагонича* проаналізовано творчість мукачівського постімпресіоніста періоду 1980–2000-х рр. Живописний стиль О. Гарагонича формувався у 1980-ті роки. Пейзажист

шукав нові динамічні ракурси композиції, залучивши до ландшафтної презентації фрагмент високогірної магістралі («На перевалі», 1983), відтак надавши краєвиду відчуття сучасності. Звивисті карпатські дороги підказали митцеві зигзагоподібну структуру композиції, що будувалася на засадах полярної динаміки.

У творах 1990-х рр. посилилася контрастність теплих і холодних кольорових градацій. Домінування чистих барв гармонійно поєдналося з простими формами, що орієнтувалися на трикутник («Весна в Строкатому», 1992). Поетичне відчуття краєвиду реалізоване найпростішими художніми засобами: декоративним орнаментом, логікою акцентів, чіткістю силуетів («Весняний вечір», 2010). У пошуках нової візуальної лексики уява О. Гарагонича випереджала тогочасні образотворчі технології. Розроблений у 1980-ті роки авторський стиль візуально нагадує цифрові презентації Photoshop. У синтезі кольору та форми О. Гарагонича розкрився зв'язок між постімпресіонізмом і дизайном, який століття тому Р. Фрай назвав «візія і дизайн».

У підрозділі **8.4 Націєтворчий постімпресіонізм І. Мельничука** проаналізовано творчість відомого київського постімпресіоніста. Навчаючись живопису в В. Гуменюка, який успадкував традиції В. Гегамяна – учня великого вірменського постімпресіоніста М. Сар'яна, І. Мельничук опанував засади хроматичного кольоропису. Проєвропейська зорієнтованість на хроматичний формалізм розвинулася в період навчання у В. Забашти (НАОМА). Хоча творчі зацікавлення І. Мельничука поширюються на всі жанри, тема української природи посідає особливе місце. Швидкий ритм праці навчив живописця мислити лаконічно: схоплювати символічні кольори і характерний силует місцевості. Утім емпіричні враження стали лише імпульсом для створення майбутнього образу-метафори. В етюдах І. Мельничука 2000-х рр. відтворені не краєвиди української природи, а поетичне відчуття її національної неповторності («По дорозі на Писаний Камінь», 2009). Героями портретів І. Мельничука є звичайні верховинці – носії національних традицій («Яблуневий спас», 1998; «Музики з Буківця», 2004; «Княгиня», 2013). У тематичних картинах 1990–2000-х рр. розкрився масштабний потенціал постімпресіоністичного міфотворення: «Колискова для Довбуша» (1997), «Дзвінка» (1998), «Істинне життя, або Спів райських птахів» (1999), «Пастка» (2019). Створюючи сучасні образи-метафори, І. Мельничук втілює в сюжети власне розуміння загальнолюдських цінностей та історичну народну пам'ять. У його інтерпретаціях постімпресіонізм досяг того високого щабля пасіонарності, коли барви перетворилися на візуальні камертони націєтворення, що народжують нову мелодіку українського мистецтва ХХІ ст.

ВИСНОВКИ

Вивчення фахової літератури, архівних матеріалів, світових музейних і приватних колекцій дали змогу зробити певні узагальнення та сформулювати такі теоретичні положення щодо постімпресіоністичної парадигми, її поширення та розвитку в художній практиці України ХХ – початку ХХІ ст.

1. Результати проведеного аналізу широкого кола мистецтвознавчої літератури свідчать про відсутність у вітчизняному науковому дискурсі напрацювань у галузі українського постімпресіонізму. Встановлено, що творчість його представників зазвичай подавали в контексті інших художніх течій. Зміні дослідницької парадигми завадило недостатнє теоретичне опрацювання первинного матеріалу, а саме – формальних ознак французького постімпресіонізму, що свідчать про новий тип художнього осмислення форми, простору, кольору та дозволяють поєднувати під цією назвою творчість різних за художніми прийомами майстрів. Умовність терміна «постімпресіонізм», сформульованого за хронологічним принципом, спричинила розмаїття його тлумачень. Тому потребують наукового опрацювання і саме явище постімпресіонізму в Україні, і принципи його формотворення.

2. З'ясовано, що потребу в новому постімпресіоністичному живописі актуалізувало утвердження суб'єктивно-іраціональних ідей останньої чверті XIX – початку XX ст., що постали внаслідок вичерпаності доктрин позитивізму й натуралізму. Іраціональне розуміння мистецтва органічно розвинулося в процесі поширення японізму в європейській культурі в середині XIX ст. Девальвація позитивізму спричинила зародження іраціональних антиакадемічних тенденцій у французькому образотворчому мистецтві межі XIX – XX ст. і звернення до художнього досвіду інших культур, зокрема Сходу. Отже, загальноприйнята в Європі традиція дзеркального імітування об'єкта зображення історично себе вичерпала в середині 1880-х рр., отримавши *postfactum* скептичну дефініцію «натуралізм». Як це не парадоксально, саме інтроспективне сприймання, властиве східним цивілізаціям, що зародилося на підґрунті іраціонально-казкового міфотворення, стало поштовхом для розвитку формалізму в європейському образотворчому мистецтві XX ст.

У дисертації обґрунтовано, що феномен постімпресіонізму сформувався як результат синтезу трьох концептів: японізму, імпресіонізму, символізму: що забезпечило нерозривну тринітарну синергію постімпресіоністичного синтетизму. Позаяк об'єднавчим лейтмотивом постімпресіонізму були художні ідеї, а не категорії зовнішньої впізнаваності, це зумовило візуальну неоднорідність образотворчої рефлексії та відсутність єдиного живописного стилю.

3. За історичних обставин безпосередньої залежності національної культури від наслідків геополітичних чинників складно переоцінити значення українських пасіонаріїв, чия творча й громадська діяльність сприяла імплементації актуального міжнародного досвіду, що згодом абсорбувався задля ствердження власної етнічної ідентичності. О. Мурашко, А. Маневич, Ф. Кричевський, О. Новаківський, І. Северин, М. Бурачек, А. Ерделі належать до плеяди мистецьких реформаторів світового масштабу, які на початку XX ст. спрямували вектор тогочасного українського живопису в річище європейських процесів.

Встановлено, що в українському мистецтві XX ст. виразно виокремлюються три генерації українських інспіраторів традицій постімпресіоністичного живопису:

– початок 1900-х – середина 1930-х рр.: піонери українського модерну О. Мурашко, А. Маневич, Ф. Кричевський, О. Новаківський, І. Северин, М. Бурачек, А. Ерделі;

– кінець 1950-х – 1980-ті: послідовники постімпресіоністичних традицій радянської доби Р. Сельський, О. Шатківський, Е. Кондратович, Г. Глюк, А. Коцка, Т. Яблонська;

– 1990-ті: репрезентанти українського постімпресіонізму доби Незалежності, постімпресіоністична зорієнтованість яких була закладена в 1980-х і утверджувалася упродовж 1990-х рр. – В. Патик, В. Микита, О. Гарагонич, І. Мельничук.

4. У дисертації показано, що українські митці, навчаючись у провідних художніх центрах Європи, долучалися до актуальних мистецьких дискусій, художніх експериментів і новацій та нових освітніх стандартів. У цьому контексті вперше опубліковані архівні світлини документів про освіту О. Новаківського, І. Северина, М. Бурачека в Краківській академії мистецтв, що виправляють помилкові твердження про терміни та документальну реєстрацію їхнього навчання у вигляді посеместрових свідоцтв, які виконували функцію залікових книжок, а не дипломів про завершення вищої освіти. Захоплення японським мистецтвом, що стало одним з провідних трендів художньої культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст., не оминуло українських митців. Опанування та переосмислення прийомів японського мистецтва відбувалося двома шляхами: через безпосереднє ознайомлення з художніми творами та опосередковано – через трансформований європейськими митцями японський художній досвід, що отримав визначення «японізм». На основі вивчення мистецької спадщини О. Мурашка, О. Новаківського, І. Северина, М. Бурачека та Ф. Кричевського, де простежуються прямі або опосередковані рефлексії японізму, встановлено, що цей етап став поворотним у їхній творчості, виявившись перехідною фазою від натуралізму до формалізму.

Доведено, що явище японізму українські митці засвоювали по-різному, розкриваючи безмежні можливості його адаптування до зовнішньоєвропейських інтервенцій. В умовах роз'єднаності українських земель зусилля кращих представників української культури консолідувалися довкола ідеї незалежного образотворчого мистецтва України. Етнографічний аспект укійо-е підкреслював національну приналежність асоціативно-символічними засобами. Японізм виявився тим концептуальним орієнтиром, який показав європейським та, зокрема, українським митцям, шлях до розроблення власного національного стилю. Ознайомлення з формальними засадами японізму дало змогу українським художникам змінити тематичний репертуар і підняти візуальні стандарти національного мистецтва до актуального міжнародного рівня. Яскраво репрезентують цю тенденцію твори «Жінка в кімоно» (1910) О. Новаківського, «Розквітла яблуня» (1910) І. Северина, «Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі» (1914) Ф. Кричевського, «Розквітла яблуня» (кінець 1930-х) М. Бурачека.

Встановлено, що ознайомлення з новими європейськими тенденціями модерну відбувалося на різних національних територіях, тому українські митці сприймали поширені закономірності через регіональні моделі. Дослідження засвідчило, що, формуючись у розмаїтих мистецьких центрах Європи, речники української культури ввібрали весь спектр живописних тенденцій і неповторність інтерпретацій багатонаціональних шкіл модерну: ар нуво, сецесіону, югендстилю, стилю ліберті, іспанського та молодопольського модерну. Зокрема, на паризькому підґрунті О. Мурашко, Ф. Кричевський, А. Маневич і А. Ерделі досягнули специфіку формального хроматичного живопису ар нуво. О. Новаківський, І. Северин і М. Бурачек сприйняли засади площинно-декоративної стилізації укїйо-е, перебуваючи в краківському молодопольському мистецькому середовищі. Естетика орнаментально-символічної сецесії увійшла в досвід А. Маневича в Мюнхені, а в практику Ф. Кричевського – у Відні, що зробило їхній живописний стиль своєрідним і неповторним. Ідеї символізму Ф. Кричевський сприйняв у контексті віденських реформ Г. Клімта, а О. Новаківський – на підґрунті прогресивних ідей Молодої Польщі, через творчість Л. Вичулковського. У практиці І. Северина відлуння символізму позначилося через резонанси італійського стилю ліберті.

5. З'ясовано, що українські адепти модерну не мали можливості досягнути послідовно всі хронологічні етапи понад 50-річного європейського досвіду 1860–1914 р. З усіма новими тенденціями модерну українські художники знайомилися одночасно в період 1900–1914 рр. під час навчання поза Україною, коли вони переймали досвід від авторитетних представників новітніх європейських течій. Доведено, що О. Новаківський та О. Шатківський безпосередньо успадкували знання від Л. Вичулковського, І. Северин і М. Бурачек – від Я. Станіславського, Л. Вичулковського, Ю. Меґоффера. В окремих випадках, як, наприклад, у практиці О. Мурашка й Ф. Кричевського, первинний досвід, набутий від російських учителів І. Рєпіна та В. Серова, був потім удосконалений шляхом самоосвіти при вивченні живопису європейських митців (французьких імпресіоністів і постімпресіоністів: Е. Мане, О. Ренуара, В. ван Ґоґа, П. Сезанна, А. де Тулуз-Лотрека, П. Ґогена; представників іспанського модерну І. Сулоаґи й Е. Анґлади; піонера віденської сецесії Г. Клімта; представників угорського імпресіонізму, постімпресіонізму та сезаннізму: І. Перлмуттера, Й. Кошти, А. Феньєша, Й. Ріпл-Ронаї, А. Шйонбергера, Б. Кадара, Б. Уїтца, В. Перлротта Чаби, І. Сobotки, Й. Немеша Ламперта, Я. Надь Балого; представника чеського сезаннізму В. Шпали).

Творчий досвід піонерів українського постімпресіонізму заклав проєвропейські традиції в українське мистецтво ХХ ст. Навички О. Новаківського поширилися в колі його учнів-«анумівців»; європейську зорієнтованість А. Ерделі успадкували Е. Контратович, А. Коцка й В. Микита. Художні принципи Р. Сельського, засвоєні від О. Новаківського та Ю. Панкевича, перейшли до В. Патика. Мистецькі підходи Ф. Кричевського засвоїла у своїй практиці Т. Яблонська, прийоми В. Гуменюка та В. Забашти простежуємо у творчості І. Мельничука. Таким чином сформувалася усталена

традиція постімпресіоністичного живопису, яку успадковували учні від своїх наставників упродовж століття.

6. У дисертації наголошується, що українські послідовники постімпресіонізму працювали в умовах соціального колапсу революцій і воєн ХХ ст. Хронічний політичний тиск і більшовицька цензура значно звужували межі творчої реалізації українських живописців. Передусім це позначилося на сюжетному репертуарі, який доводилося коригувати відповідно до вимог радянського режиму. Водночас наявні політичні обмеження інспірували розвиток алегоричної мови, підживлюючи в такий спосіб міфопоетичне підґрунтя постімпресіонізму, живописні традиції якого синтезувалися з тематичним репертуаром соцреалізму. Зазначена тенденція виразно представлена у творчості А. Коцьки: алегорія лицарства в образах прикордонників («Відмінники служби», 1974), символ української нації в сюжеті («Хай живе возз'єднання», 1975). Синтез соцреалістичної фабули з метафоричними ідеями постімпресіонізму присутній у творчості Т. Яблонської («Травень», 1965).

Встановлено, що впродовж усього ХХ ст. за несприятливих історичних обставин засилля соцреалізму відбувався прихований процес європеїзації українського мистецтва. Замасковані за радянськими сюжетами, традиції хроматичного формалізму продовжували розвиватися у творчості українських живописців. Виявлено, що основними перешкодами, що нівелювали багаторічний героїчний поступ українських митців, виявилися повна відсутність незаангажованої критики й тенденція розглядати національне українське мистецтво відокремлено від європейського. Політична ізоляція країни, ідеологічне тавро на посткласичних течіях «буржуазного мистецтва» зумовили інформаційну обмеженість учасників українського художнього процесу.

7. З'ясовано, що до кінця ХХ ст. здобутки західноєвропейського живопису поширювалися на теренах України не в суспільній площині, а завдяки індивідуальним ініціативам художників-подвижників. Як показало дослідження, творчий шлях кожного українського живописця до метафоричної мови постімпресіонізму був неповторним і втілювався в образах самотніх героїв, казкових краєвидів, святкових сюжетів. Утім для українських художніх пошуків ХХ ст. у цій парадигмі властиве тяжіння до традицій народного українського мистецтва як домінантного чинника постімпресіоністичного синтезу мистецтв.

Другою іманентною властивістю постімпресіоністичних пошуків є тенденція до ідеалізацій: людини, природи, країни, почуттів. Ця риса є специфічною для соціально-утопічної природи постімпресіонізму. Бажання покращити власним мистецтвом недосконалу реальність у поєднанні з відчуттям особистої відповідальності перед суспільством – ось ті світоглядні мотивації, що надихали на створення і утвердження постімпресіоністичних пошуків в українському живописі радянського періоду 1950–1990 р.

8. Відмінністю українського постімпресіонізму від паризького 1890–1900-х рр. є його зорієнтованість на народну тему та утвердження національної специфіки, якої не було в полінаціональному французькому постімпресіонізмі. Піонери українського модерну та їхні учні-наступники власним талантом, а нерідко й життям компенсували соціокультурну прірву провінційності, що історично утворилася між Україною та цивілізованим світом. Вивчення індивідуальних мистецьких практик представників українського постімпресіонізму доводить повноцінну історичну приналежність українського живопису ХХ ст. до світової культурної спільноти. Встановлено, що український постімпресіонізм утверджує етнічну самобутність вітчизняної культури, активізуючи націєтворчі дезидерати української соборності на тлі масової глобалізації ХХІ ст. Наступні дослідження можуть розвиватися в таких напрямках: поширення постімпресіоністичних традицій у практиці монументального мистецтва; український постімпресіонізм у художній пропедевтиці й візіях сучасних митців.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії:

1. Павельчук І. На перехресті модерну: інспірації японізму у практиці українських колористів 1900–1930-х років. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 224 с. : іл.
2. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ століття : монографія / пер. англ. М. Захайкевич. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 576 с., 49 с. іл., док., покажч.

Навчальний посібник:

3. Павельчук І. На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму: навчальний посібник для студентів мист. та мистецтвозн. спец. вищих навч. закл. 2-ге видання, випр. і доп. ; [пер. англ. І. В. Гарнік]. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 102 с. : іл. + кольор. вкл.

Статті, в яких опубліковані основні результати дисертації:

4. Павельчук І.А. Реновації постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини ХХ ст. (Еволюція живопису А. Коцки). *Культура і сучасність* : альманах / НАКККіМ. Київ : Міленіум, 2011. № 1. С. 184–189.
5. Павельчук І. А. Процес формування постімпресіоністичного методу «синтетизму» в практиці Е. Р. Контратовича. *Вісник ДАКККіМ*. Київ : Міленіум, 2011. № 3. С. 125–129.
6. Павельчук І. А. Інспірації постімпресіонізму в краєвидах Романа Сельського. *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2011. № 10. С. 100–104.

7. Павельчук І. А. Досвід постімпресіоністичного експерименту в натюрмортах Романа Сельського. *Вісник ДАКККіМ*. Київ : Міленіум, 2012. № 1. С. 119–123.
8. Павельчук І. А. Досвід постімпресіоністичного експерименту в практиці Т. Яблонської (1960–1970). *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2012. № 8. С. 96–101.
9. Павельчук І. А. Особливості постімпресіонізму в практиці Галицької школи другої половини ХХ століття на прикладі творчості Володимира Патики. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / ІПСМ НАМУ. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 8. С. 26–37.
10. Павельчук І. А. Досвід постімпресіоністичного експерименту в творчості Володимира Микити. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / ІПСМ НАМУ. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 12. С. 32–38.
11. Павельчук І. А. Традиції постимпрессионизма в искусстве Украины XX – XXI вв. *Питання мистецтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2012. Вып. 12. С. 95–100.
12. Павельчук І. А. Образ української жінки-трудівниці в постімпресіоністичних інтерпретаціях Гаврила Глюка. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії'2013* : зб. наук. пр. / ІПСМ НАМУ. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 5. С. 95–101.
13. Павельчук І. А. Асиміляція постімпресіоністичної парадигми за умов соціально-тематичної фабули соцреалізму (до проблеми творчого становлення Гаврила Глюка). *Культура і сучасність* : альманах / НАКККіМ. Київ : Міленіум, 2014. № 1. С. 136–141.
14. Павельчук І. А. Постімпресіоністичний колоризм в Україні 60–80-х років ХХ століття: методи узагальнення емпіричного досвіду. *Вісник ДАКККіМ*. Київ : Міленіум, 2014. № 2. С. 199–204.
15. Павельчук І. А. Студії Яна Станіславського в творчій практиці Івана Северина. *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2014. № 4/5. С. 85–92.
16. Павельчук І. А. Жанр краєвиду в творчості Миколи Бурачека. *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2014. № 6. С. 96–101.
17. Павельчук І. А. Малярство Олекси Шатківського 1930–1970-х років. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. / НАКККіМ. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 32. С. 324–335.
18. Павельчук І. А. Мотив з деревом в краєвидах Абрама Маневича із збірки Національного художнього музею України. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. / НАКККіМ. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 26. С. 249–259.
19. Павельчук І. А. Натюрморти Олекси Шатківського 1960–1970-х років. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. / НАКККіМ. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 235–243.

20. Pawelczuk I. Инспирации постимпрессионизма в практике авангардистов начала XX в. (на примере отдельных произведений К. Малевича). *Irydion : Literatura – Teatr – Kultura*. 2015. Т. 1. S. 219–228.
21. Павельчук І. А. Ідея синтезу мистецтв як історико-культурне підґрунтя концептуальних засад постімпресіонізму. *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2016. № 5. С. 37–44.
22. Павельчук І. А. Культурогенна специфіка французького постімпресіонізму на тлі епохи модерн (до проблем асиміляції постімпресіонізму в мистецтві України XX – XXI століть). *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2016. № 6. С. 68–77.
23. Павельчук І. А. Зародження антиреалістичних тенденцій у французькому образотворчому мистецтві останньої чверті XIX століття (до проблем асиміляції постімпресіонізму в мистецтві України XX – XXI століть). *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2017. № 2. С. 56–66.
24. Павельчук І. А. Традиції формального образотворення Японії у практиці французьких постімпресіоністів 1880–1890-х років (до проблем асиміляції постімпресіонізму в мистецтві України XX – XXI століть). *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2017. № 4. С. 57–65.
25. Павельчук І. А. Імпровізації імпресіонізму в практиці Олександра Мурашка: синтез об'єктивної емпіричної дійсності та суб'єктивних вражень як підготовка до художнього узагальнення природи. *Вісник ЛНАМ* : зб. наук. пр. Львів, 2018. Вип. 36. С. 40–50.
26. Павельчук І. А. Пошуки національного стилю у практиці О. Мурашка 1905–1914 років. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / ХДАДМ. Харків, 2018. № 6. С. 84–90.
27. Павельчук І. А. Женский образ сквозь зеркальце сезаннизма в практике Ф. Кричевского 1926–1931 гг. *Пытання мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі*. Мінск : Права і эканоміка, 2019. Вып. 26. С. 54–60.
28. Павельчук І. А. Пошуки сезаннізму у практиці Адальберта Ерделі 1930–1940-х років. *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2019. С. 80–82.
29. Pavelchuk I. Key Cezannism images in the New York practice of Abram Manevich 1921–1927. *Вісник НАКККіМ* : наук. журн. Київ, 2019. № 3. С. 297–302.
30. Pawelczuk I. Postimpresjonistyczne poszukiwania w twórczości O Aleksandra Muraszki w latach 1911–1918. *Sztuka Europy Wschodniej*. Warszawa : Polski Inst. Studiów nad Sztuką Świata ; Toruń : Tako, 2019. Т. 7 : Sztuka ukraińska XX wieku. S. 45–51.

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

31. Павельчук І. А. Реновації постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини XX ст. *Музеї та галереї в міській культурі: історія та*

- сучасність* : зб. матеріалів Міжнар. наук. конф. (Одеса, 19–21 квіт. 2011 р.) / ОНПУ. Одеса, 2011. С. 27–28.
32. Павельчук І. А. Європейська традиція кінця ХІХ століття у просторі сучасного українського мистецтва. *Культурна політика у контексті полікультурного світу* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., НАКККіМ – УЦКД, Київ, 29–30 верес. 2011 р. : в 2 ч. / НАКККіМ. Київ, 2012. Ч. 1. С. 146–149.
 33. Павельчук І. А. Діалог культурних традицій: рефлексії європейського мистецтва у реноваціях українського постімпресіонізму ХХ ст. *Діалог культур: дослідження, практики, виклики* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-теорет. конф. / Нац. ін-т стратег. дослідж. ; Ін-т культурології НАМУ ; НАКККіМ ; за участю Рос. ін-ту культурології РАН, Київ, 3–5 жовт. 2011 р. Київ, 2012. С. 94–95.
 34. Павельчук І. А. Авторські концепти тілесності в практиці постімпресіонізму межі ХІХ – ХХ ст. *Дискурс тіла в європейській культурі* : зб. матеріалів Міжнар. наук. конф. (Одеса, 10–11 квіт. 2012 р.) / ОНПУ. Одеса, 2012. С. 20–21.
 35. Павельчук І. А. Європейські тенденції межі ХІХ – ХХ століть в контексті діалогу культур Україна – Польща. *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф. (Одеса – Київ – Варшава, 2–3 трав. 2012 р.) / НАКККіМ. Київ, 2012. С. 40–43.
 36. Павельчук І. А. Інспірації постімпресіонізму в Україні як рецидив діахронічності українського мистецтва. *Інституційні засади культуротворення: Історія та сучасність* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-теорет. конф. (Київ, 11–12 трав. 2012 р.) / НАКККіМ. Київ, 2012. С. 95–98.
 37. Павельчук І. А. Античне світобачення «ідеального» в інспіраціях українського постімпресіонізму ХХ століття. *Діалог культур: Україна – Греція* : зб. матеріалів ІІІ Міжнар. наук.-практ. конф. (Салоніки – Патри – Афіни – Одеса – Київ), 20–21 верес. 2012 р. / НАКККіМ, Ін-т післядипл. освіти, Ін-т мистецтва. Київ, 2012. С. 211–215.
 38. Павельчук І. А. Культурологічна рефлексія сучасного образотворчого мистецтва: інспірації постімпресіонізму в Україні ХХ – ХХІ століть. *Діалог культур у просторі полікультурного світу* : зб. матеріалів наук.-теорет. конф. (Київ, 9–10 листоп. 2012 р.) / НАКККіМ. Київ, 2012. С. 81–84.
 39. Павельчук І. А. Прикмети постімпресіонізму в мистецькій практиці Володимира Патика. *Трансформаційні процеси в освіті і культурі* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф. (Одеса – Київ – Варшава, 24–25 квіт. 2013 р.) / НАКККіМ. Київ, 2012. С. 52–54.
 40. Павельчук І. А. Рефлексії постімпресіонізму в інтерпретаціях Т. Н. Яблонської. *Митець і музей: шляхи взаємодії* : зб. матеріалів наук. конф. (Одеса, 25–27 квіт. 2013 р.). Одеса, 2013. С. 94–95.
 41. Павельчук І. А. Наслідування концептів постімпресіонізму в краєвидах Гаврила Глюка. *Взаємодія культур і збереження розмаїття форм культурного самовираження в умовах глобалізації* : ХІ Культурологічні

- читання пам'яті Володимира Подкопаєва : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 28–29 трав. 2013 р.) / НАКККіМ. Київ, 2013. С. 122–125.
42. Павельчук І. А. Образи-архетипи українського традиційного мистецтва у дискурсі постімпресіоністичних експериментів олійного живопису другої половини ХХ століття. *Візуальність в українській культурі: статус, динаміка, контексти* : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. (Черкаси, 9–10 жовт. 2013 р.). Черкаси : Брама-Україна, 2013. С. 109–111.
43. Павельчук І. А. Традиції народної художньої культури в зразках українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ століття в контексті постімпресіоністичного дискурсу. *Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського* : зб. наук. пр. / НАКККіМ (Київ, 24–25 жовт. 2013 р.). Київ, 2013. С. 259–261.
44. Павельчук І. А. Символические аспекты цвета при разработке женских архетипов в практике Т. Яблонской 1960–1980-х гг. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва* : матеріали Міжнар. навук. канф. (Мінськ, 28–29 лістапада 2013 г.) : у 2 ч. / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2014. Ч. 1. С. 170–173.
45. Павельчук І. А. Культурно-мистецькі практики в контексті постімпресіоністичного дискурсу на території України другої половини ХХ століття. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття* : зб. матеріалів ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. (Мукачеве, 13–14 берез. 2014 р.) / МДУ. Мукачеве, 2014. С. 103–106.
46. Павельчук І. А. Інспірації імпресіонізму в практиці Олекси Шатківського в період Варшавського навчання 1931–1939 років. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : зб. матеріалів VІІ Міжнар. наук.-творч. конф. (Київ, 9 квіт. 2014 р.) / НАКККіМ. Київ, 2014. С. 45–47.
47. Павельчук І. А. Імпульс пасіонарності як чинник художньої метафори (до проблем «народності» живопису Олекси Шатківського 1960–1970 рр.). *Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття* : зб. матеріалів Третьої міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 19–30 квітня 2014 р. Київ : НАКККіМ, 2014. С. 71–74.
48. Павельчук І. А. Тематичний репертуар стилю модерн у практиці українських наступників постімпресіонізму. *Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття* : матеріали ІV Міжнар. наук.-творч. конф. (Київ – Одеса, 28–30 квіт. 2015 р.) / НАКККіМ. Київ, 2015. С. 171–173.
49. Павельчук І. А. Французький постімпресіонізм в контексті соціокультурних перетворень 1870–1880-х років. *Проблеми культурної ідентичності в актуальному мистецтві та музейній практиці* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (Одеса, 14–16 верес. 2016 р.). Одеса, 2016. С. 49–50.
50. Павельчук І. А. Світоглядні категорії епохи модерн у практиці французьких постімпресіоністів 1880–1900-х рр. (до питань асиміляції

постімпресіонізму в мистецтві України ХХ – ХХІ ст.). *Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі* : матеріали ІІІ Міжнар. конгресу (Одеса, 18–21 трав. 2017 р.) / Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. Одеса : Гельветика, 2017. С. 366, 664.

51. Павельчук І. А. Витоки народної тематики у творчості Ф. Кричевського (до проблем поширення постімпресіонізму в образотворчому мистецтві України ХХ ст.). *«Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття»* : матеріали Міжнар. наук.-метод. конф. проф.-викл. складу і молодих учених в рамках ІХ Міжнарод. форуму «Дизайн-освіта 2017», Харків, 9–12 жовт. 2017 р. / ХДАДМ. Харків, 2017. С. 265–267.
52. Павельчук І. А. Рефлексії символізму в жіночому портреті О. Мурашка. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф. (Київ, 20–21 лист. 2018 р.) / НАКККіМ. Київ, 2018. С. 142–144.
53. Павельчук І. А. Досвід постімпресіонізму в практиці Олександра Мурашка. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали Міжнар. наук. конф. (Харків, 22–23 листоп. 2018 р.) / ХДАК. Харків, 2018. С. 31–33.
54. Павельчук І. А. Українське килимарство як джерело етнічних традицій в художній та педагогічній діяльності Федора Кричевського (до проблем асиміляції постімпресіонізму в мистецтві України ХХ – ХХІ століть). *Мистецька освіта: методологія, теорія, практика* : зб. наук. пр. / КДІДПМіД ім. М. Бойчука. Київ, 2019. Вип. 1. С. 364–376.
55. Павельчук І. А. Взірець японізму в українському модерні: «Жінка в кімоно» (1910) Олекси Новаківського. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей VII Міжнар. наук. конф. (Львів, 30 верес. 2019 р.) / НАН України, ЛННБУ ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Львів, 2019. С. 30–32.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:

56. Павельчук І. А. Методологічна основа курсу практичних завдань з «Кольорознавства» для студентів І курсу напряму 6.020207 «Дизайн». *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2011. № 6. С. 39–42.
57. Павельчук І. А. Теоретичні аспекти дисципліни «Кольорознавство» для студентів І курсу напряму 6.020207 «Дизайн». *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (Мукачеве, 22–23 берез. 2012 р.) / МДУ. Мукачеве, 2012. С. 61–64.
58. Павельчук І. А. Біонічна навчальна практика : методичні рекомендації для студентів І курсу ОКР «Бакалавр» галузі знань 0202 «Мистецтво» напряму

- підготовки 6.020207 «Дизайн» спеціалізації «Промисловий дизайн» / уклад. І.А. Павельчук. Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2013. 32 с.
59. Павельчук І. А. Кольорознавство : метод. реком. для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво» напряму підготовки 6.020205 «Образотворче мистецтво» / Херсон. держ. ун-т, ф-т культури і мистецтв, каф. образотв. мистецтва і дизайну. Херсон, 2013. 40 с.
 60. Павельчук І. А. Комплекс навчально-методичних матеріалів з курсу «Кольорознавство» для студентів денної форми навчання напряму 0202 «Мистецтво», спеціальності 6.020207 «Дизайн». Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2013. 52 с.
 61. Павельчук І. А. Досвід синтетичного творення постімпресіонізму в безпредметних експериментах вітчизняних митців 1980–2000-х років. *Художні моделі абстрактного живопису в Україні, 1980–2000. Епістемологія креації*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. С. 41–79.
 62. Павельчук І. А. Колір. *Енциклопедія сучасної України* / Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України. Київ, 2014. Т. 14 : Кол–Кос. С. 55–56.
 63. Павельчук І. А. Колорит. *Енциклопедія сучасної України* / Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України. Київ, 2014. Т. 14 : Кол–Кос. С. 109–110.
 64. Павельчук І. А. «Благовіщення» (1909) Олександра Мурашка: пророцтва українського символізму. *Образотворче мистецтво*. 2018. № 3. С. 64.
 65. Павельчук І. А. Сюжет «Розквітла яблуня» Івана Северина. *Образотворче мистецтво*. 2018. №4. С. 52–55.

АНОТАЦІЯ

Павельчук І. А. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: історичні витoki, джерела інспірацій, специфіка розвитку. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – Образотворче мистецтво. – Львівська національна академія мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2020.

У дисертації досліджується процес адаптації французького постімпресіонізму в українському живописі ХХ – ХХІ ст.; уперше проведено межі між постімпресіонізмом як історично зафіксованою течією ар нуво та постімпресіонізмом як новою традицією формального живопису – процесом еволюційно-репродуктивним, не обмеженим географією і часом. Альтернативні антиакадемічні течії зламу ХІХ – ХХ ст. виявилися світоглядним «перехрестям» у практиці піонерів українського модерну: Ф. Кричевського, О. Мурашка, А. Маневича, О. Новаківського, І. Северина, М. Бурачека й А. Ерделі. Полівекторні асимілятивні резонанси мистецтва модерну стали підґрунтям для формування нового українського живопису ХХ ст.

Оновлений жанровий репертуар і формальні візуальні стандарти, введені в українське мистецтво у першій чверті ХХ ст., адаптувалися у творчості художників-новаторів радянського періоду Р. Сельського, О. Шатківського, Е. Контратовича, Г. Глюка, А. Коцки, Т. Яблонської. За часів Незалежності постімпресіоністичні традиції реалізували у своїй творчості В. Патик, В. Микита, О. Гарагонич, І. Мельничук.

Ключові слова: мистецтво модерну, синтез мистецтв, націєтворча стратегія візуалізації, український постімпресіонізм.

АННОТАЦИЯ

Павельчук И. А. Постимпрессионизм в украинской живописи ХХ – начала ХХІ ст.: исторические истоки, источники инспираций, специфика развития. – Квалификационный научный труд на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.05 – Изобразительное искусство. Львовская национальная академия искусств, Министерство культуры и информационной политики Украины, Львов, 2020.

В диссертации исследуется процесс адаптации французского постимпрессионизма в украинской живописи ХХ – ХХІ в., впервые проведена граница между постимпрессионизмом как исторически зафиксированной тенденцией ар нуво и постимпрессионизмом как новой традицией формальной живописи – процессом эволюционно-репродуктивным, не ограниченным географией и временем. Альтернативные антиакадемические течения рубежа ХІХ – ХХ вв. оказались мировоззренческим «перекрестком» в практике пионеров украинского модерна: Ф. Кричевского, А. Мурашко, А. Маневича, А. Новаковского, И. Северина, М. Бурачека и А. Эрдели. Поливекторные ассимилятивные резонансы искусства эпохи модерн стали почвой для формирования новой украинской живописи. Обновленный жанровый репертуар и формальные визуальные стандарты, введенные в украинское искусство в первой четверти ХХ в., адаптировались в творчестве художников-новаторов советского периода: Р. Сельского, А. Шатковского, Э. Контратовича, Г. Глюка, Т. Яблонской, А. Коцки. В период Независимости традиции постимпрессионизма реализовали в своем творчестве В. Патик, В. Микита, А. Гарагонич, И. Мельничук.

Ключевые слова: искусство модерна, синтез искусств, национальная стратегия визуализации, украинский постимпрессионизм.

ABSTRACT

Pavelchuk I. A. Post-impressionism in Ukrainian painting of the ХХ – beginning ХХІ centuries: Historical origins, sources of inspirations, specifics of development. – Manuscript.

Dissertation for the academic degree Doctor of Art Studies with a specialty 17.00.05 – Fine Arts. Lviv National Academy of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Lviv, 2020.

The dissertation is the first attempt to systematically trace the process of the spread of French Postimpressionism in Ukrainian painting of the 20th – 21st centuries. The tendency of Ukrainian Postimpressionist painting is an original phenomenon of national art. The presence of Ukrainian art on the map of world culture is carried out by localization of individual creative practices in the persons of pioneers of Ukrainian Art Nouveau: M. Burachek, A. Erdeli, F. Krychevski, A. Manevych, O. Murashko, O. Novakivs'ki and I. Severyn, whose traditions were continued by the followers of the Soviet period: G. Gluk, E. Kontratovych, A. Kotska, R. Sels'kii, O. Shatkiws'ki, T. Yablons'ka, and exponents of Postimpressionism of the Independence period: O. Garagonych, I. Melnychuk, V. Mykyta, V. Patyk.

It has been found that the historical and cultural context led to different regional specifics of the spread of Postimpressionism in different art centers of Ukraine, defining a polyconceptual research strategy. The work is built on the principles of historical dialogue, in which the process of imitation of Postimpressionism is considered in three planes: European-Ukrainian, past-present, Soviet-independent. It is emphasized that while studying in European art institutions, the heralds of Ukrainian culture casually became recipients of Modern art. It has been established that in the period of 1900–1914, the key tendencies of Parisian Art Nouveau – Japonism, Impressionism, Symbolism and Postimpressionism entered the artistic practice of Ukrainian followers at the same time. In search of the optimal realization of talent, Ukrainians have experienced in their practice all the trends of Art Nouveau, as if mastering new visual “technologies”. This led to an ascending sequence of research, which begins with a differentiated analysis of the painting heritage of M. Burachek, A. Erdeli, F. Krychevs'ki, A. Manevych, O. Murashko, O. Novakivs'ki, I. Severyn.

It has been traced that the process of formation of a new irrational view of art, which intensified as a result of the crisis of positivism and naturalism of the 1890s, became the driving force of the artistic emancipation of the turn of the 19th – 20th centuries. It is emphasized that the simplification of visualization means was associated historically with the spread of Japonism on the European continent. It has been found that the fashion for Japonism of the 1890s – 1900s reflexively affected the painting search of O. Murashko, O. Novakivs'ki, I. Severyn, and M. Burachek. It is emphasized that the path to Postimpressionist painting passed through the Impressionist experience, which is substantiated in the study as a synthesis of empirical impressions with the creative imagination. It is emphasized that O. Murashko, A. Manevych, F. Krychevs'ki, O. Novakivs'ki, I. Severyn, M. Burachek went through the Impressionist stage.

It has been substantiated that in Postimpressionist painting symbolic ideas were embodied exclusively in chromatic colors, which conveyed the idea of space, perspective and mood not naturally, but conditionally and formally. It has been proved that the artistic nature of Postimpressionism can be defined as chromatic symbolism. It has been substantiated that being in different national centers of Europe, the heralds of the national culture were spiritually united around the idea of creating a modern Ukrainian style of international quality. It has been proved that it

was in the works of Symbolic orientation that a new creative strategy was launched, which asserted the people's national-imagery identity. The substantiation of historical causal patterns allowed to form a conceptual basis for the study, in which the innovative anti-academic tendencies of Art Nouveau – Japonism, Impressionism and Symbolism, are first considered as inseparable sub-factors of trinitarian Postimpressionist synthesis. It has been proved that it is impossible to formulate an idea of the Postimpressionist “style”, since the unifying leitmotif of such painting is invisible ideas, and not the categories of external-stylistic recognizability.

It has been proved that the formal principles of image creation of European Art Nouveau artists passed into the daily practice of Ukrainian colorists of the 1900s – 1930s. The patterns of transition from naturalistic Impressionism to metaphorical Postimpressionism, mastered by the pioneers of Ukrainian Art Nouveau at the beginning of the new era, were adapted and continued to develop in painting throughout the 20th century. The passionate orientation of the thematic repertoire and the nation-building strategy of the artistic idea turned into a timeless manifesto of Ukrainian culture in the historical content and were inherited by Soviet colorists in the period of 1950s – 1980s by G. Gluk, E. Konratovych, A. Kotska, R. Sels'kii, O. Shatkiws'ki, T. Yablons'ka.

It has been established that Soviet tastes distorted the external appearance of images, but the traditions of chromatic formalism continued to develop along with social realism, within it, mutating with it. It has been proved that the inheritance of Postimpressionist skills was systemic, carried out in the process of long-term learning from teachers to students. It has been proved that the utopian mythologema of the Pont-Aven Postimpressionists about the artificial paradise turned out to be in demand in the conditions of a totalitarian society. Trying to distance themselves from Soviet vulgarity, Ukrainian colorists hid behind their own works, creating ideal worlds in the images of the ever-flourishing Garden Country, which symbolized Ukraine (E. Konratovych, A. Kotska, G. Gluk, T. Yablons'ka). This introspective perspective of myth-making was inherited by Ukrainian followers of Postimpressionism of the Independence era: V. Patyk, O. Garagonych, V. Mykyta, I. Melnychuk, who developed the ideas of Postimpressionism at the present historical stage.

The scientific novelty of the obtained results is that on the basis of attracting a modern international database of sources, which is not limited to Ukrainian historiography, a tendency of imitation of French Postimpressionism, which functions during the 20th – 21st centuries, has been revealed in the fine arts of Ukraine. On the basis of historical periodization, three generations of Ukrainian inspirers of Postimpressionism have been identified: Ukrainian Art Nouveau (1900 – 1940), Soviet times (1950 – 1990), and the Independence era (1991 – 2020). On the basis of the collected materials, the ideological and artistic preferences of Ukrainian Postimpressionism are systematized, and the peculiarities of genre-thematic iconography and the regional specifics of development are clarified.

Keywords: Art Nouveau era, the synthesis of the arts, nation-building visualization strategy, Ukrainian Postimpressionism.

