

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
На правах рукопису  
УДК 75.045+75.017.2/.4+7.03(477) «190.193»:7.072.2

**МОСЕНДЗ ОКСАНА ОЛЕГІВНА**

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ І СВІТЛА В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ**  
**ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ. В КОНТЕКСТІ ПОШУКІВ**  
**НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
Дисертація на здобуття наукового ступеня  
доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ О. О. Мосендз

Науковий керівник: Токар Марина Іванівна  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

## АНОТАЦІЯ

**МОСЕНДЗ Оксана Олегівна. Символіка кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ ст. в контексті пошуків національного стилю.** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню ролі символіки кольору та світла в контексті пошуків національного стилю провідними українськими художниками першої третини ХХ ст. — доби, коли український народ проходив свій шлях націотворення, державотворення, культуротворення, перерваний сталінськими репресіями, а пошуки національної самоідентифікації тісно перепліталися з пошуками національного стилю. Особливу роль в цьому процесі відігравали такі важливі для проявів національної психології та естетичних смаків чинники, як колір і світло, а вивчення їхнього символічного значення сьогодні сприятиме не лише більш ґрунтовному осмисленню феномену українського модерного живопису першої третини ХХ ст., а і збереженню національної ідентичності в сучасному українському малярстві, що і зумовлює *актуальність теми*.

*Метою дослідження стало* виявлення особливостей символіки кольору і світла в контексті пошуків національного стилю на основі досвіду провідних українських митців першої третини ХХ ст. та їхніх творчих здобутків в процесі взаємодії національних традицій і європейських художніх впливів. *Об'єкт дослідження* — відомі і маловідомі твори українських митців-живописців у визначений період, які були представниками різних стильових напрямів і використовували символіку кольору і світла, а *предмет дослідження* — символи кольору і світла як ознаки національної ідентичності в контексті пошуків національного стилю в



Україні першої третини ХХ ст., а також особливості її візуалізації у творах станкового і монументального живопису.

Зважаючи на міждисциплінарний характер дисертації, для виявлення необхідних джерел була проведена науково-дослідницька робота в Національній бібліотеці України імені І.В. Вернадського, Науковій бібліотеці Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Харківській державній науковій бібліотеці імені В. Короленка, Одеській національній науковій бібліотеці, Національному художньому музеї України в Києві, Харківському художньому музеї, Дніпропетровському Художньому музеї, Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького, Художньо-меморіальному музеї Олени Кульчицької у Львові, Художньо-меморіальному музеї Олекси Новаківського у Львові, Національному центрі мистецтва й культури імені Жоржа Помпиду в Парижі, а також вивчалися настінні розписи у Володимирському соборі в Києві і Трьохсвятительському храмі в Харкові. Окрім того, були досліджені архівні документи в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України в Києві.

Виявлені фундаментальні наукові праці міждисциплінарного характеру, аналіз фахових видань і публікацій, присвячених вивченню ролі кольору і світла в українському живописі даного періоду з точки зору колористичного звучання і збереження в ньому кольорової символіки давніх шарів чи привнесених з часом, показали відсутність системного дослідження з даної проблематики. Окрім добірки літературних джерел з наукових бібліотек, джерельну базу дисертації склали живописні твори представників різних стильових напрямів в українському мистецтві досліджуваного періоду з музейних зібрань, приватних колекцій, а також архівні матеріали, альбоми мистецьких творів.

*Методологічною основою* дисертаційної праці стало вивчення і аналіз окремих живописних творів у взаємозв'язку історичних, політичних, соціокультурних, психологічних та технологічних чинників використання символіки кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ ст. в

контексті пошуків національного стилю. В процесі вивчення окремих питань були застосовані як загальнонаукові теоретичні та емпіричні методи (аналіз і синтез, індукція і дедукція, систематизація і узагальнення, класифікація, типологія, порівняння, гіпотетичний метод та методи обстеження, вивчення) так і спеціальні мистецтвознавчі методи дослідження (образно-стилістичний та формальний аналіз творів, семіотичний та іконологічний методи).

В результаті проведеного дослідження *вперше* було отримано теоретичне осмислення чинників, що вплинули на посилення і переосмислення ролі і смислового наповнення символіки кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ ст. в контексті пошуків національного стилю; доведено, що обставинами і мотивами до пошуків національного стилю та ролі в цьому процесі народного мистецтва українців було поширення національно-визвольного руху на українських теренах та впливи загальноєвропейських мистецьких стилів, зокрема модерну; виявлено вплив естетики модернізму на оновлення змістового наповнення символіки кольору і світла в живописних творах провідних українських митців досліджуваного періоду; окремо визначена символіка кольору в живописних творах із зображенням українського костюму та його атрибутів, а також змістові зміни її тлумачень в різних соціально-політичних формаціях в історії України; розкрито, що регіональні особливості використання символіки кольору і світла в сакральних живописних творах тісно пов'язані з різними проявами національної свідомості та східнохристиянської ідентичності на західних і східних теренах України; досліджено та введено до наукового обігу текст «Теорії кольору» О. Богомазова із ЦДАМЛМ України, відновлено фрагменти тексту, розшифровано скорочення.

Теоретичні результати даного дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення ролі символіки кольору і світла в контексті пошуків національного стилю як необхідного маркера національної ідентичності на матеріалі пізніших періодів історії українського мистецтва, оскільки набуває актуальності в сучасній обстановці, а також можуть стати

підґрунтям для подальших міждисциплінарних розвідок у суміжних з мистецтвознавством сферах, зокрема в етнології, історії українського костюму тощо. Положення і висновки дослідження можуть бути використані для формування навчальних програм і навчально-методичних посібників, як додатковий матеріал для лекційного курсу з історії українського мистецтва та в музейній практиці.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел та додатків (альбому ілюстрацій, фотографій, тексту рукопису).

У *першому розділі* викладено результати аналізу історіографії фахової літератури, наведено джерельну базу та обґрунтовано методи дослідження. Аналіз історіографії показав, що хоч проблема кольору і світла та їхнього символічного значення в українському монументальному і станковому живописі певною мірою розглядалася представниками різних галузей знань, але не крізь призму національної ідентичності в контексті пошуків національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ ст. Виявлено затребуваність у дослідженні саме міждисциплінарного наукового підходу у зв'язку з багатокомпонентністю чинників, задіяних у феномені становлення, розвитку і руйнування мистецтва національного відродження в Україні досліджуваного періоду. Опрацювання колекцій бібліотек, архівів, музеїв дало можливість виявити твори українського живопису провідних мистців досліджуваного періоду, в яких символіка кольору і світла в контексті пошуків національного стилю виступає як національний ідентифікатор і створити необхідну джерельну базу.

У *другому розділі* оглядово простежено роль кольору і світла в світовому образотворчому мистецтві. Розкрито, що тенденції розвитку українського образотворчого мистецтва взагалі і живопису, зокрема, зумовлені проблемами, поставленими національно-визвольним рухом, що активізувався на українських теренах з кінця ХІХ ст. і мав безпосередній зв'язок з процесами національно-культурного відродження, що відбувались в

Європі. Показано, що з падінням Австро-Угорської імперії після Першої світової війни кілька народів Східної Європи отримали свободу і право на власне державотворення і культуротворення. Водночас революційні потрясіння в Російській імперії і національна революція в Україні, проголошення її державної незалежності супроводжувались розбудовою національної культури, активними пошуками національного стилю представниками різних творчих угруповань. Колір і світло, їхня символіка в цих пошуках використовувались як національні ідентифікатори, поки маховик сталінських репресій не вдарив по національно зорієнтованому досвіду творців нового українського мистецтва доби національного відродження. Висвітлено, що в пошуках національного стилю в українському мистецтві за доби національного відродження брали участь представники різних стильових напрямів, орієнтуючись на різні джерела, від яких слід відштовхуватись. В 1900-ті – перш. пол. 1910-х рр. одні вбачали його у візантійських витоках, інші – в мистецтві українського бароко, дехто в ренесансних здобутках. Засновник стилю «українського модерну» В. Кричевський та представники українського авангарду віддали перевагу глибоким джерелам народного мистецтва. В 1920-ті – на поч. 1930-х рр. з поразкою в національних змаганнях і зі зміною суспільно-політичної обстановки, але на хвилі «українізації» роль народного мистецтва як особливо важливого чинника національного стилю лише зростала, а заодно і значення в ньому проблеми кольору і світла. Загострилась і затребуваність у теоретичних розробках. Особливо активно працювали в цьому напрямі представники українського авангарду, оприлюднюючи свої розробки на сторінках періодики. Не опублікованою до сьогодні залишалась «Теорія кольору» О. Богомазова, виявлена авторкою дослідження серед архівних фондів і введена до наукового обігу. Розкрито, що водночас, все більше набираючи сили, пошуки національного стилю в українському малярстві першої третини ХХ ст. супроводжувались актуалізацією не лише проблеми кольору і світла в ключових творах тогочасних майстрів станкового і

монументального живопису, а і його символічним наповненням, що віками зберігалось в колективній народній пам'яті та традиційному мистецтві українського народу, а за нових умов, привнесених даною добою, починало сприйматися як ідентифікатори національної ідентичності.

У *третьому розділі* визначено, що основним джерелом використання символіки кольору і світла як ідентифікаторів національної ідентичності в українському станковому і монументальному живописі першої третини ХХ ст. в процесі пошуків національного стилю ставали давньоукраїнський іконопис, народне декоративно-ужиткове мистецтво, зокрема народний костюм, українська орнаментика, переосмислені в нових світоглядно-філософських параметрах. Акцентовано, що в кольоровій гамі українського національного костюму знайшли відображення давні національні символи, один з них як найбільш усталений – червоний. Зображення українського костюму та його деталей у творах провідних українських майстрів даного періоду як світського, так і сакрального монументального живопису, а також в станкових картинах ставало не лише одним з найважливіших композиційних, смислових, емоційних елементів, візуальним символом, а і виразником національних особливостей його кольорової символіки. Національна символіка кольору і світла у творах представників нефігуративного живопису серед майстрів українського авангарду, що була трансформована в космогонію новітнього часу, так само своїм походженням найтіснішим чином пов'язана з традиційним мистецтвом українців.

Доведено, що в досліджуваний період в українському живописі водночас творили представники кількох стильових напрямів. З одного боку, це імпресіонізм, який або ж збагачував реалізм, або ж надавав можливість модерну ширше розкрити свої формотворчі функції. Колір і світло як засоби в репрезентації національної ідентичності в своїх картинах широко використовували українські майстри, в творах яких перепліталися лінії модерну і символізму (М. Жук, Ю. Михайлів, М. Бойчук, Ф. Кричевський) або символізму й експресіонізму (О. Новаківський). Подібне простежується і

в монументально-декоративному живописі, як сакральному (М. Сосенко, П. Холодний-старший, О. Сокол), так і світському (М. Сосенко, С. Васильківський, М. Самокиш, М. Ткаченко). Національно прикметні кольорові символи як дієві засоби формотворення активно застосовували і майстри українського авангарду його «першої хвилі», поки їхні пошуки не зазнали переслідувань з боку радянського тоталітарного режиму. В дослідженні виявлено, що зі зміною суспільно-політичного ладу в Українській РСР переосмислюється і кольорова символіка. Акцентується увага на тому, що значна частина українських мистців, особливо на західних теренах українських земель, здобувала професійну освіту в європейських художніх центрах, де і знайомила з новітніми досягненнями, і розкривається, як саме вони поєднували своє і привнесене з точки зору проблеми символіки кольору і світла. Відзначено, що, поєднуючи ці дві тенденції, українські майстри, які працювали в стилістиці модерну і символізму, у своїй переважній більшості зберігали дух оптимізму, що простежується і в кольоровій символіці, у той час як на європейському художньому просторі поширювалися настрої розпачу, зневіри. Розкрито, що серед українських представників авангардного руху досліджуваної доби так само простежується своя особливість: незважаючи на поширену думку, що авангардне мистецтво є явищем інтернаціональним, український авангард в цю формулу не вписується, бо виділяється не лише своєю національною живописною символікою, а і символікою кольору і світла (К. Малевич, О. Богомазов, О. Екстер, В. Єрмілов, М. Синякова, Б. Косарев та ін.). З'ясування регіональних особливостей використання символіки кольору і світла в українському живописі досліджуваного періоду в контексті пошуків національного стилю показало, що тут мала місце і показала себе різниця у проявах національної свідомості на Сході України.

**Ключові слова:** колір, світло, символіка, українське образотворче мистецтво, авангард, народне мистецтво.

## ABSTRACT

Mosendz Oksana. Symbolics of color and light in Ukrainian painting of the first third of the XX century in the context of the search for national style. - Qualification work as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D) in Specialty 023 - Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. Kharkov State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2021.

The dissertation is devoted to the study of the role of color and light, in particular, their symbolic meaning in the context of the search for national style. The questions of the historical and cultural context, the genesis of color and light, the issues of symbolics, semiotics, iconology, stylistic and compositional characteristics, typology, systematization of the works of Ukrainian artists of the first third XX century, as an artistic, historical and cultural phenomenon are revealed. The study of the historical and cultural heritage of the fine arts of this era is carried out due to the need to return from oblivion a significant layer of the national Ukrainian culture, its understanding and preservation.

A characteristic feature of art at the beginning of the XX century was the active creation of a new modern pictorial language, based on the revived achievements of the past, as well as the latest Western European trends in painting. The combination of the latest painting methods of modernism with the symbolic system of Ukrainian folk culture made it possible to create a unique and distinctive art of the early XX century. In the Ukrainian art of this period, there were a large number of artistic directions. Each artist interpreted the concept of "national style" in his own way, finding for himself a special fulcrum in his work. But each of the artists on the way of their creativity used two most important elements of painting - color and light, using their symbolic properties, which helped them create works filled with deep meaning, spiritual, philosophical and aesthetic sound. The study of the evolutionary development of the role of color and light in world art, in the theory of art, identification of the sources of Ukrainian colorism, analysis of the

characteristic features of the main artistic directions of Ukrainian painting of the early twentieth century made it possible to comprehensively analyze the role of color and light, to reveal the symbolics of the color of paintings in the context of the search for a national Ukrainian style.

The study of the historiography of the work gave grounds to assert that in modern art criticism, the problem of the symbolic sound of color and light in Ukrainian painting of the first third of the XX century has not yet been systematically covered in scientific literature. All this determines the relevance of this professional work.

The object of research is color and light in Ukrainian painting of the first third of the twentieth century, and the subject is the symbolic meaning of color and light in Ukrainian painting of the first third of the twentieth century.

The dissertation examines the role of color and light, their symbolic meaning in Ukrainian painting of the first third of the twentieth century in the context of the search for a national style. The work consists of an introduction, three chapters, a conclusion, a list of sources and applications used (an album of illustrations, photographs, the text of the manuscript).

The first section presents the results of the analysis of the historiography of professional literature, provides sources and substantiates research methods. The range of problems involved scientific works on the history of Ukrainian art, scientific works in which the work of outstanding artists was investigated, the color of whose works is most expressive and corresponds to the topic of our research, as well as scientific literature covering the literature that reveals the concept of symbol, symbolics, in particular in color.

The features of the development of Ukrainian art in the first third of the XX century are studied. It is determined that this time Ukrainian art was rich in a large number of artistic directions. Each artist interpreted the concept of "national style" in his own way, finding for himself a special fulcrum in his work. But each of the artists on this path in his work used two most important elements of painting - color and light, using their symbolic properties. A definite idea of combining the



latest painting methods of modernism with the symbolic system of Ukrainian folk culture, with deeply traditional and ancient symbols of the Ukrainian people, which made it possible to create a unique and original art of the early XX century.

Attention is focused on the need to study the development of the national style at the beginning of the twentieth century, with the study of the culture of the diaspora, which is an important part of the national culture. The specificity of the topic of this scientific work led to the formation of a research methodology based on a combination of general scientific (theoretical and empirical) research methods and special methods of art history analysis (biographical, descriptive, historical-systemic, historical-political, genetic, semiotic, formal-stylistic, iconological method, periodization, cultural approach and comparative analysis of several works of art). The complex application of these methods made it possible to analyze the historical and cultural context of the genesis of color and light, to reveal the issue of iconology, stylistic and compositional characteristics of the works of Ukrainian artists of the first third of the XX century, and also to analyze the symbolics of color and light in their works.

The second section traces the development of the role of color and light in the world and Ukrainian fine arts. It was revealed that from antiquity to the Middle Ages, color and light were considered primarily from a philosophical, aesthetic and psychological point of view, and since the Middle Ages they begin to play an important symbolic role in painting. It is found that since the Renaissance, outstanding artists have devoted color and light their theoretical works. It was determined that at the end of the XIX - beginning of the XX century, color gradually begins to come to the fore. It was concluded that color, having passed the way from the element of painting, occupies a secondary role, at the beginning of the XX century it took one of the leading roles, as compositional, aesthetic, psychological element of the painting.

The historical, cultural and genetic analysis of the coloration of Ukrainian painting from the ancient Slavic traditions determined that the universe of the Slavs was expressed through the centuries-old universal symbols, including the

symbolics of colors. It is noted that along with the Byzantine painting traditions, the principles of color symbolics in painting came to the Ukrainian fine arts. We determined that symbolics of colors, the spiritual content, the aesthetic content of Byzantine culture formed the basis of the artistic language of Kyivan Rus, becoming its solid foundation. The important role of color in the depiction of the Ukrainian costume in the painting of the early XX century is determined. For the first time, work was carried out with the text of the manuscript of Alexander Bogomazov "Theory of Color", which is kept in the TsDAMLI of Ukraine, was never published before. Fragments of the text were restored, abbreviations were deciphered, an assumption was made regarding the missing parts of the sentences.

In the third section, it was established that the first third of the XX century in Ukrainian painting was extremely bright in terms of the diversity of trends in which the artists worked. It was determined that in order to convey their thoughts, moods, state of mind, the Symbolist artists used symbols, while filling the coloration and illumination of the paintings with symbolic meaning.

It was revealed that almost every Ukrainian artist at the beginning of the XX century went through impressionistic searches in his work, but the general school of this trend in Ukraine did not work out. It was established that one of the manifestations of impressionism in Ukrainian art was the so-called "lyrical landscape", "mood landscape", which "recreated the unity of man and the environment." It seems that the influence of centuries-old traditions of national culture can be traced in Ukrainian modern - in bright colors, as one of the important components of folk culture, Art Nouveau artists created expressive artistic images filled with deep meaning.

The tasks set for themselves by Mikhail Boychuk and his school were the creation of a modern style of Ukrainian art, which would be based on old traditions, but taking into account the European achievements of that time. It was established that Boychuk built the spectrum of his paintings based on the principles of icon painting on the one hand - work with pure colors, each of which carried a symbolic meaning, and on the other - from the latest trends in cloisonism and

synthetism - the use of pure colors, enhanced the decorative sound of the painted surface. The research identified the main sources of color of the Ukrainian avant-garde: deep traditions of folk art; church painting - typical for Ukraine colored icons, mosaics and frescoes of churches; folk bast prints. It is determined that for artists working in the direction of neo-primitivism, it was characteristic to search for new forms of expression based on traditional folk art.

It is noted that the representative of "color painting" Viktor Palmov assigns the main role in the painting to color, improvising with it, subordinating the plot to it, deliberately introducing decorativeness into his paintings. An analysis was carried out of the symbolics of color and light of Viktor Palmov's painting "Bricklayers" (1927), which had not previously been comprehensively considered in the scientific literature. It has been established that for a comprehensive and deep insight in to the essence of the meaning of the work, it is necessary to use the iconological method of researching works of art, taking into account the deep symbolics of color and light.

**Key words:** color, light, symbolics, Ukrainian fine art, avant-garde, folk art

#### **Публікації в наукових фахових виданнях України за темою дисертації:**

1. Mosendz O. O. Symbolics of color in the painting of Ukrainian symbolist artists of the early 20th century. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветіка», 2021 № 36. С. 50 – 58.

2. Мосендз О. О. Колір у живописі українського модерну початку ХХ століття. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветіка», 2021 № 38. С. 15 – 20.

**Статті в іноземних наукових періодичних виданнях держав,  
які входять до Організації економічного співробітництва та розвитку  
та Європейського Союзу:**

3. Мосендз О. О. Аналіз мотива національного українського костюма в українській живописі кінця XIX – початку XX століття. Частина 1. *Creativity as a personal self-expression mechanism and a way to reveal the level of sociocultural development. International Academy of Science and Higher Education*. London: Published by IASHE, 2017. С. 21 – 24.

4. Мосендз О. О. Аналіз мотива національного українського костюма в українській живописі кінця XIX – початку XX століття. Частина 2. *Creativity as a personal self-expression mechanism and a way to reveal the level of sociocultural development. International Academy of Science and Higher Education*. London: Published by IASHE, 2017. С. 24 – 27.

5. Мосендз О. О. Еволюція світла у живописі Олександра Мурашка. *International journal of innovative technologies in social science*. Warsaw, 2019. № 9 (21). Р. 3 – 8.

6. Mosendz O. O. The light in Ukrainian painting of the early twentieth century. *European Journal of Arts*. Vienna, 2021. № 1. С. 150 – 155.

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

Основні положення, результати та висновки дисертації оприлюднені на 13 міжнародних та всеукраїнських конференціях:

7. Мосендз О. О. Аналіз мистецтвознавчих досліджень зображення українського костюму у живописі XIX - початку XX століття. Частина 1. XIX століття. *Міжнародна конференція «Зимові наукові читання»*. Київ: Центр наукових публікацій, 2016. 2 частина. С. 114 – 119.

8. Мосендз О. О. Аналіз мистецтвознавчих досліджень зображення українського костюму у живописі XIX-початку XX століття. Частина 2.

Кінець XIX – початок XX століття. *Міжнародна конференція «Зимові наукові читання»*. Київ: Центр наукових публікацій, 2016. 2 частина. С.119 – 124.

9. Мосендз О.О. Основні типи українського костюма в образотворчому мистецтві України кінця XIX – початку XX століття. *«Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття»*. Збірник матеріалів Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017». Харків: ХДАДМ, 2017. С. 238 - 231.

10. Мосендз О. О. Роль деталі національного вбрання в українському портретному живописі другої половини XIX – першої третини XX ст.. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року*. Збірник статей. Харків: ХДАДМ, 2018. С. 40 – 42.

11. Мосендз О. О. Роль кольору українського національного костюму в художньо-образній системі творів живопису (друга половина XIX – перша третина XX ст.). *Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи»*. Збірник статей. Харків: ХДАДМ, 2018. С. 101 – 104.

12. Мосендз О. О. Колір як виражальний засіб у зображеннях національного костюму в українському живописі (кін. 19 – перша трет. 20 ст.). *Шості Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998) присвячені 20-річчю від дня смерті П. О. Білецького*. Тези доповідей Міжнарод. наук. конференції. Київ: НАОМА, 2019. С. 34 – 35.

13. Мосендз О. О. Еволюція світла в живописі Олександра Мурашка. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу*. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції. ХНТУ. Херсон, 2019. С. 102 – 104.

14. Мосендз О. О. Символіка кольору в образах моря в картинах українського художника-символіста початку ХХ століття Михайло Сапожнікова. *«Усі ріки течуть у море»: Маріністика в літературі та культурі*. Збірник наук. матеріалів конференції. Бердянськ: БДПУ, 2019. С. 77 – 79.

15. Мосендз О. О. Відображення візантійської символіки кольору і світла у вівтарної композиції «Тайна вечеря» Михайла Бойчука. *Сьомі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998) присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: Видавництво Людмила, 2020. С. 39 – 40.

16. Мосендз О. О. Шурдукало Л. М. Роль кольору в живописі українського модерну початку ХХ століття. *Інформаційні та інноваційні технології у готельно-ресторанному бізнесі, туризмі та дизайні*. Тези доповідей II Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції. Дніпро, 2020. С. 63 – 64.

17. Мосендз О. О. Символіка червоного кольору в українському авангарді початку ХХ століття. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*. Збірник статей. Харків, 2020. С. 23 – 25.

18. Мосендз О. О. Світло в українському живописі початку ХХ століття. *Восьмі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)*. Тези доповідей Міжнарод. наукової конференції. Київ: СПД Чалчинська Н. В., 2020. С. 39 – 40.

19. Мосендз О. О. Колір в теорії живопису від Античності до початку ХХ століття. *Інформаційні та інноваційні технології у готельно-ресторанному бізнесі, туризмі та дизайні*. Тези доповідей III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції. Дніпро, 2020. С. 51 – 53.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	11
1.1 Стан науково-теоретичного опрацювання теми.....	11
1.1.1. Тема пошуків національного стилю в українському мистецтві початку ХХ ст. у наукових публікаціях.....	11
1.1.2. Дослідження творчості провідних українських живописців першої третини ХХ ст.....	22
1.1.3. Розкриття понять кольору, світла та їх символіки в наукових дослідженнях.....	30
1.2. Джерельна база та міждисциплінарні методи дослідження.....	36
Висновки до першого розділу .....	41
<b>РОЗДІЛ 2. ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІН. ХІХ – ПЕРШ. ТРЕТИНИ ХХ СТ.</b> .....	45
2.1. Еволюція сприйняття ролі кольору і світла як виражальних засобів живопису в європейській художній культурі .....	45
2.2. Колір і світло в українському традиційному мистецтві та їхнє переосмислення у перш. третині ХХ ст.....	59
2.3. Ставлення до поняття «національний стиль» у живописців різних стилевих напрямків в українському мистецтві перш. третини ХХ ст.....	70
2.4. «Теорія кольору» представника українського авангарду О. Богомазова .....	80
Висновки до другого розділу.....	84

<b>РОЗДІЛ 3. КОЛІР І СВІТЛО В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ</b>	
<b>КІН. ХІХ – ПЕРШ. ТРЕТИНИ ХХ СТ.....</b>	<b>88</b>
3.1. Колір і світло у живописі українських імпресіоністів.....	88
3.2. Символіка кольору і світла в живописі українських художників-символістів та представників модерну (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.).....	97
3.3. Колір і світло у живописі М. Бойчука та його учнів в контексті пошуків національного стилю.....	121
3.4. Колір і світло у живописі українського авангарду.....	131
3.4.1. Символіка червоного кольору українського авангарду.....	146
3.4.2. Колір і світло в живописі мистців української діаспори.....	150
3.5. Колір як змістовий та виражальний засіб у зображеннях українського костюму в живописі кінця ХІХ - першої третини ХХ століття.....	154
Висновки до третього розділу.....	161
ВИСНОВКИ.....	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	169
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР .....	218
 ДОДАТКИ:	
ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ .....	219
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ .....	232
ДОДАТОК В. ТЕОРІЯ КОЛЬОРУ ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА .....	301
ДОДАТОК Г. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ .....	321
ДОДАТОК Д. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ.....	322



## ВСТУП

**Актуальність теми дисертації** обумовлена необхідністю розвитку сучасної стратегії входження української національної культури у світову спільноту, розв'язання комплексу завдань, спрямованих на збереження духовних здобутків нації, оригінальності і неповторності мистецтва українського народу, що набуває нової гостроти в нинішній ситуації у зв'язку з поширенням глобалізаційних процесів. Свій шлях націотворення, державотворення і культуротворення, що був перерваний сталінськими репресіями, Україна проходила у першій третині ХХ ст. Тоді пошуки національної самоідентифікації тісно перепліталися з пошуками національного стилю, корені якого знаходили і у візантійській традиції, і в українському бароко, і в життєдайних джерелах народного мистецтва з його своєрідними сюжетами, образами, символами, знаковою системою, орнаментикою. Свою особливу роль у стильовому розмаїтті українського живопису першої третини ХХ ст. з точки зору колористичного звучання і збереження кольорової символіки давніх шарів розвитку мистецтва чи привнесених пізнішим часом або впливами відігравали такі важливі для проявів національної психології та естетичних смаків чинники, як колір і світло, а вивчення їхнього символічного значення сприятиме не лише більш ґрунтовному осмисленню феномену українського модерного живопису першої третини ХХ ст., а і збереженню національної ідентичності в сучасному українському малярстві. З огляду на вищезазначене можна стверджувати, що є актуальною потреба дослідження символіки кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ ст. для створення цілісної картини розвитку мистецтва України даного періоду.

**Зв'язок теми дисертації з науковими програмами, планами, темами академії та кафедри.** Дослідження виконане відповідно до плану наукової роботи кафедри теорії і історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв за темою «Сучасні проблеми українського

мистецтвознавства в контексті європейських студій» (державний реєстраційний номер 0117U001521).

**Мета дослідження** – виявити особливості символіки кольору і світла в контексті пошуків національного стилю на основі досвіду провідних українських митців першої третини ХХ ст. та їхніх творчих здобутків в процесі взаємодії національних традицій і європейських художніх впливів.

Для досягнення мети поставлені наступні **завдання**:

- провести аналіз історіографії за темою роботи і виявити сучасний стан дослідження проблеми та дотичних до неї питань;
- обстеживши музейні та архівні фонди України, систематизувати джерельну базу і обґрунтувати методіку дослідження;
- визначити особливості суспільних контекстів, завдяки яким в першій третині ХХ ст. в українському станковому і монументальному живописі розгорнулися настійливі пошуки національного стилю;
- розкрити роль усталених традицій українського народного мистецтва з його своєрідними символами кольору і світла в процесі пошуків національного стилю в період першої третини ХХ ст. ;
- встановити відмінності у вживанні символіки кольору і світла в живописних творах українських митців в залежності від стильових напрямів, які вони представляли;
- висвітлити взаємодію в царині живописної творчості українських митців першої третини ХХ ст. самобутніх вітчизняних та західноєвропейських світоглядних і мистецьких потенціалів;
- виявити регіональні особливості використання символіки кольору і світла в українському живописі досліджуваного періоду в контексті пошуків національного стилю.

**Об'єкт дослідження** – відомі і маловідомі твори українських митців-живописців у визначений період, які були представниками різних стильових напрямів і використовували символіку кольору і світла.

**Предметом дослідження** є символи кольору і світла як ознаки національної ідентичності в контексті пошуків національного стилю, а також особливості її візуалізації у творах станкового і монументального живопису в Україні першої третини ХХ ст.

*Хронологічні межі* дослідження обумовлені його завданнями і охоплюють першу третину ХХ ст., утім, при вивченні генези та еволюції символіки кольору і світла в українському живописі нижня межа часом сягає доби середньовіччя.

*Територіальні межі* дослідження охоплюють визначні мистецькі центри як Західної, так і Східної України, зважаючи на регіональні особливості їхнього культурного і релігійного життя, в історико-географічних межах періоду, що вивчається.

**Методи дослідження.** Використані в дослідженні методи обумовлені темою та завданнями дисертації і ґрунтуються на принципах системного та комплексного підходів, а також аналізі складових, пов'язаних з міждисциплінарним характером дослідження.

Методологічною основою дисертаційної праці є вивчення і аналіз окремих живописних творів у взаємозв'язку історичних, політичних, соціокультурних, психологічних та технологічних чинників використання символіки кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ ст. в контексті пошуків національного стилю.

В процесі вивчення окремих питань були застосовані як загальнонаукові теоретичні та емпіричні, так і спеціальні мистецтвознавчі методи дослідження. До загальнонаукових методів дослідження, якими послуговуються суміжні гуманітарні науки, зокрема, література, філософія, історія, культурологія, а також і психологія, що дає підстави відзначати міждисциплінарний характер дослідження, належать аналіз, синтез, індукція та дедукція, систематизація та узагальнення, класифікація, типологія, порівняння, гіпотетичний методи та метод реконструкції. До загальнонаукових емпіричних методів належать обстеження, вивчення. До

спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження належать образно-стилістичний та формальний аналіз творів, семіотичний та іконологічний методи. Комплексне застосування загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів уможливило розв'язання поставлених в дослідженні завдань.

**Наукова новизна отриманих методів дослідження** полягає в тому, що **вперше:**

- систематизовано наукові публікації та архівні джерела за заявленою проблематикою, з'ясовано стан її вивченості та обґрунтовано методологію подальшого вивчення;

- отримано теоретичне осмислення чинників, що вплинули на посилення і переосмислення ролі і смислового наповнення символіки кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ ст. в контексті пошуків національного стилю;

- доведено, що обставинами і мотивами до пошуків національного стилю та ролі в цьому процесі народного мистецтва українців було поширення національно-визвольного руху на українських теренах та впливи загальноєвропейських мистецьких стилів, зокрема модерну;

- виявлено вплив естетики модернізму на оновлення змістового наповнення символіки кольору і світла в живописних творах провідних українських митців досліджуваного періоду;

- окремо визначена символіка кольору в живописних творах із зображенням українського костюму та його атрибутів, а також змістові зміни її тлумачень в різних соціально-політичних формаціях в історії України;

- розкрито, що регіональні особливості використання символіки кольору і світла в сакральних живописних творах тісно пов'язані з різними проявами національної свідомості та східнохристиянської ідентичності на західних і східних теренах України;

- досліджено та введено до наукового обігу текст «Теорії кольору» О. Богомазова із ЦДАМЛМ України, відновлено фрагменти тексту, розшифровано скорочення.

**Уточнено і доповнено:**

- положення про генезу та еволюцію символіки кольору і світла в українському живописі та його розвиток в теоретичних працях і художній практиці першої третини ХХ ст.;

- живописні символи у творах провідних українських митців різних стильових напрямів досліджуваного періоду.

**Набули подальшого розвитку:**

- дослідження особливостей соціокультурних процесів на українських землях досліджуваного періоду;

- з'ясування кореляції візуального та смислового в символіці кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ ст. в контексті пошуків національного стилю;

- аналіз низки творів українських живописців досліджуваного періоду з точки зору символічної ролі кольору і світла в їхніх творах.

**Теоретичне та практичне значення одержаних результатів** полягає в можливості застосування для розширення теоретичної бази мистецтвознавчої науки, використанні його положень в узагальнюючих працях з історії українського мистецтва, при підготовці наукових монографій, підручників, навчальних посібників, методичних розробок, навчально-професійних програм. Результати дослідження можуть стати підґрунтям для подальших міждисциплінарних розвідок у суміжних з мистецтвознавством сферах, зокрема в етнології, історії українського костюму як одного з маркерів національної ідентичності. Оскільки проблема символіки кольору і світла в контексті пошуків національного стилю, притаманна українському живопису першої третини ХХ ст., набуває все більшої актуальності в сучасній обстановці, то серед перспектив її розвитку

можна розглядати продовження дослідження на матеріалі пізніших періодів історії українського мистецтва.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійною науковою працею здобувачки. Усі головні результати отримані авторкою особисто, окрім тез конференції, присвячених ролі кольору в живописі українського модерну поч. ХХ ст. (Дніпро, 2020), де авторка особисто розглянула і визначила особливості використання символіки кольорів у живописних творах українських митців, які працювали в стилістиці модерну. Усі опубліковані в рамках дослідження статті є одноосібними публікаціями авторки.

**Апробація результатів дослідження.** Матеріали дослідження оприлюднені та апробовані у виступах на 13-ти всеукраїнських і міжнародних наукових, науково-методичних та науково-практичних конференціях, зокрема: III Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф. (Дніпро, КНУКіМ, 08-10.12.2020), доповідь *«Колір в теорії живопису від Античності до початку ХХ століття»*; «Восьмі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)», (Київ, НАОМА, 21.11.2020), доповідь *«Світло в українському живописі початку ХХ століття»*; Всеукр. наук. конф. професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навч. року (Харків, ХДАДМ, 18.05.2020), доповідь *«Символіка червоного кольору в українському авангарді початку ХХ століття»*; II Всеукраїнської наук.-практ. інтернет-конф. (Дніпро, КНУКіМ, 12-14.05.2020), *«Роль кольору в живописі українського модерну початку ХХ століття»*; «Сьомі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998) присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА», (Київ, НАОМА, 23.11.2019), доповідь *«Відображення візантійської символіки кольору і світла у вівтарній композиції «Тайна вечеря» Михайла Бойчука»*; Міжнар. наук. конф. «Усі ріки течуть у море»: Маріністика в літературі та культурі» (Бердянськ: БДПУ, 26-27.09.2019), доповідь *«Символіка кольору в образах моря в*

картинах українського художника-символіста початку ХХ століття Михайло Сапожнікова»; Міжнар. наук.-прак. конф. (Херсон, ХНТУ, 11-13.09.2019), доповідь «Еволюція світла в живописі Олександра Мурашка»; «Шості Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998) присвячені 20-річчю від дня смерті П. О. Білецького», (Київ, НАОМА, 24.11.2019), доповідь «Колір як виражальний засіб у зображеннях національного костюму в українському живописі (кін. 19 – перша трет. 20 ст.)»; Міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи», (Харків: ХДАДМ, 18-19.10.2018), доповідь «Роль кольору українського національного костюму в художньо-образній системі творів живопису (друга половина ХХ – перша третина ХХ ст.)»; Всеукр. наукова конф. професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навч. року. (Харків: ХДАДМ, 25.05.2018), доповідь «Роль деталі національного вбрання в українському портретному живописі другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.»; «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття». міжнар. наук.-метод. конф. професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках ІХ Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», (Харків: ХДАДМ, 09-12.10.2017); доповідь «Основні типи українського костюма в образотворчому мистецтві України кінця ХІХ – початку ХХ століття»; Creativity as a personal self-expression mechanism and a way to reveal the level of sociocultural development. International Academy of Science and Higher Education. (London, 11-17.08.2017), доповідь «Аналіз мотива національного українського костюма в українській живописі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Частина 1», «Аналіз мотива національного українського костюма в українській живописі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Частина 2»; Міжнар. наук. конф. «Зимові наукові читання», (Київ: Центр наукових публікацій, 22.02.2016), доповідь «Аналіз мистецтвознавчих досліджень зображення

*українського костюму у живописі XIX - початку XX століття. Частина 1. XIX століття», «Аналіз мистецтвознавчих досліджень зображення українського костюму у живописі XIX-початку XX століття. Частина 2».*

**Публікації.** Основні результати дисертації були оприлюднені у 19 наукових публікаціях, 8 з них надруковані у наукових виданнях з мистецтвознавства, які вийшли у Великобританії, Польщі, Австрії та в Україні; серед них 3 статті, які відповідають вимогам МОН України щодо публікацій здобувача ступеня доктора філософії (2 з них у фаховому виданні України, 1 – у науковому виданні з мистецтвознавства країни ЄС), 11 – у збірках матеріалів і тез наукових конференцій.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (481 позицій). Обсяг основного тексту складає 168 сторінок. Додатки включають список і альбом ілюстрацій (176 позицій). Загальний обсяг дисертації – 324 сторінок, а також текст «Теорії кольору» О. Богомазова із ЦДАМЛМ України, в якому відновлено фрагменти тексту і розшифровано скорочення (18 с.).



## **РОЗДІЛ 1**

### **ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**1.1. Стан науково-теоретичного опрацювання теми.** Проведено аналіз літератури за темою роботи, розкрито джерельну базу, обґрунтовано методику дослідження.

#### **1.1.1. Тема пошуків національного стилю в українському мистецтві початку ХХ ст. у наукових публікаціях**

Кінець ХІХ – початок ХХ століття ознаменувався процесами національно-культурного відродження в багатьох країнах Європи. Самоствердження націй розвивалося як інтерес до свого минулого, до своїх коренів, з одного боку, а з іншого — це було прагнення гідно влитися до загальноєвропейського культурного простору. Українське мистецтво у цьому загальному русі, в пошуках свого самобутнього місця в загальній культурі світу, у формуванні національної самосвідомості, з поривом свіжого вітру змін розправило крила в надії на відродження національної культури. Пошуки самоідентифікації стимулювали інтерес до власної історії, до розуміння глибин культури та мистецтва. В цей час відзначається зростання інтересу до історії країни, а також активізація вивчення народного мистецтва й прагнення до творчого використання його форм у тогочасній художній практиці [268, с. 131]. На підставі відроджених досягнень минулого, а також опанування новітніх західноєвропейських течій в живописі почалося активне створення нової сучасної образотворчої мови.

Неможливо розглядати український живопис початку ХХ століття у відриві від тих доленосних подій, які відбувалися в житті країни. У цю епоху культурне життя українського народу, розділеного між двома імперіями в умовах колоніального стану, коли винищувалось усе українське, навіть рідна мова (особливо на землях, що входили до складу Російської імперії) не

просто пригнічувалось, а зазнавало нестерпного політичного тиску. Ще складніше ставало після поразки національно-визвольних змагань з початку 1920-х рр. І хоч 1920-ті рр. — в цілому надзвичайно яскравий період в історії української художньої культури, що демонструє величезні здобутки доби національного відродження, розстріляного за часів сталінського терору, але майбутнє, доводилось в надзвичайно напруженій психологічній атмосфері. І тим не менше художники шукали свій шлях, визначали естетику своїх творів, своїх образів і створювали той яскравий, багатогранний національний стиль, завдяки якому українське мистецтво, зокрема живопис, входило в загальноєвропейський культурний простір, демонструючи свою неповторність, свою національну самобутність.

Досліджуваний період багатий на значну кількість художніх напрямів в українському образотворчому мистецтві. Їхні представники по-своєму трактував поняття «національний стиль», знаходячи його витoki в різних джерелах. Так, Василь Кричевський спирався на народне мистецтво, Михайло Бойчук — на візантійські корені, проторенесанс, народне мистецтво, Георгій Нарбут — на українське бароко, Олександр Мурашко — на імпресіоністичні та модерні здобутки, Олександр Богомазов — на кубофутуризм. Але кожний з мистців на цьому шляху у своїй творчості застосовував не тільки їх фізичні властивості, а й естетичні, психологічні, емоційні, символічні. Без сумніву, можемо стверджувати, що візитною карткою українського мистецтва завжди був колір. Впродовж багатолітньої історії наш живопис відзначався характерними чистими, радісними, соковитими кольорами. Історично склалася, що з глибини віків перейшла нам у спадщину і певна символіка кольору, відгомін якої простежується в українському живописі початку ХХ століття і пізніше. Не у всіх картинах символіка кольору відразу прочитується: у багатьох вона діє на глядача через дуже тонкі відчуття, психологічні вібрації, що діють швидше на підсвідомість, в глибині якої заховано наше сприйняття світу через символи, знаки, що дані нам від наших пращурів. Кожен з видатних українських

митців досліджуваного періоду — це цілий космос, всесвіт, зі своїм світовідчуттям і кожен по-своєму будує свій мальовничий світ.

Поставлені в дисертації завдання спрямовані на виявлення символічної ролі кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ століття, що допомагало митцям створювати наповнені глибоким змістом, духовним, філософським і естетичним звучанням твори у контексті пошуків сучасного національного стилю. Для того, щоб розв'язати поставлені завдання, необхідно розглянути еволюційний розвиток ролі кольору і світла у світовому та українському мистецтві та в теорії мистецтва, визначити джерела української колористики, уточнити основні художні напрямки українського живопису першої третини ХХ століття, описати й систематизувати характерні риси кольору, притаманні кожному з тогочасних напрямків в українському живописі досліджуваної доби.

Безпосередньо проблема символічного звучання кольору і світла в українському живописі початку ХХ століття в науковій літературі ще не висвітлювалась. Але на сьогодні існує досить значний корпус наукових праць, які стосуються нашої теми. Увесь об'єм наукової літератури, дотичної до теми даної роботи, яка була використана в процесі наукового дослідження, нами умовно поділена на декілька груп за окремою тематикою. Умовно, бо в деяких працях розглядається декілька тем одночасно. Перша група літературних джерел стосується теми пошуків національного стилю в українському мистецтві в першій третині ХХ століття. Друга група включає в себе наукові праці, в яких досліджувалася творчість видатних мистців, що працювали в першій третині ХХ століття, колористика робіт яких є найбільш виразною та відповідає темі нашого дослідження. Для того, щоб ретельно вивчити джерела колориту українських мистців, а також розкрити символічні значення колористики їх творів, нам виявилась потрібною третя група текстових джерел, тема яких стосується розвитку кольорової гами та світлотіньового моделювання картин українських мистців, а також наукової

літератури, яка охоплює літературу, що розкриває поняття символ, символіка, зокрема в кольорі.

Протягом довгих років радянської влади після 1930-х років після розстріляного українського відродження творчість більшої частини талановитих українських художників першої третини ХХ століття була під заборонаю. Це стосувалося не лише безпосередніх діячів доби 1920-х років, а й тих, що працювали задовго до встановлення влади більшовиків. Так до числа українських «буржуазних націоналістів» потрапив видатний український пейзажист Сергій Васильківський (1854 – 1917) і ще низка інших українських митців. Твори одних художників замовчувалися, були заховані в спецфонди або знищувалися, інших дискредитували, прищеплюючи ярлик буржуазних, деградованих. Як страшна фантазмагорія звучать сьогодні слова з акту від 8 вересня 1937 року про картини провідних майстрів доби українського національного відродження 1920-х рр.: «...спотворюють нашу соціалістичну дійсність, дають фальшиві образи Радянських людей, ніякої художньої та музейної цінності не мають і як твори ворогів народу підлягають знищенню...» [335, с. 71]. Зараз, коли нечисленні збережені твори, що дійшли до нас, стали доступними глядачам, з них ніби спала пелена і вони знову дивують своєю силою, сміливістю, красою і насиченістю фарб та їхнім символічним наповненням. Тепер вони вже є постійними експонатами виставок як в Україні, так і поза її межами далеко у світі, вже як свідoctво визначних досягнень українського мистецтва доби 1920-х рр. Сучасне мистецтво початку ХХІ століття, як і сто років тому, у своїх пошуках рясніє різними течіями, але, тим не менш, воно генетично пов'язане з мистецтвом модернізму початку ХХ століття і українського авангарду. Саме тому актуальність проблеми має продовження, а ретельне і систематичне вивчення українського мистецтва досліджуваної доби є для нас не тільки історією, а й затребуваним дороговказом.

Тема пошуків національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття глибока, важлива і болюча для України. Розквіт низки

унікальних українських талантів, які відкривали нові світи, занурювалися в глибини своєї історії, вивчали найновіші досягнення інших країн, щоб синтезувати досвід для створення нового національного стилю, був перерваний та знищений тоталітарною системою. Практично всі наукові дослідження, які стосуються нашої теми, пронизані болем і стражданням. Почати аналіз першої групи літературних джерел хотілось би зі споминів професора І. Рогозіна, який, опинившись в еміграції, друкувався під псевдонімом Ів. Вигнанець. Творцем нового українського синтетичного малярського стилю він називав Михайла Бойчука [372, с. 337]. Однією зі складових мети, до якої прямував Бойчук, зі слів Рогозіна, була ідея, створити свій український національний стиль монументального мистецтва на основі відродження візантійських коренів, на яких формувалась художня культура в Україні. [372, с. 338].

«Мистецтво — це синтез життя», — стверджував Михайло Бойчук. Цю думку, як і деякі інші думки та висловлювання видатного мистця стосовно ідей піднесення національної культури України зберіг Євген Бачинський. Великий вчитель, за його словами, зі своїми учнями прагнув, базуючись на синтетичному напрямі національного мистецтва, до виявлення абстрактного змісту життя [372, с. 333]. За висловлюванням Бойчука, синтез малярства національного, синтетично-українського, залишився нам в скарбах, якими так багата Україна — «в невичерпаних джерелах зразків в іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишиванках, гончарстві, набойках, писанках, килимах тощо» [372, с. 332]. Отже, нам, спадкоємцям цього багатства, стверджував Бойчук, тільки потрібно навчитися ці джерела використовувати. Цій мистецькій мудрості Михайло Бойчук вчив своїх учнів і, репресований, віддав за неї життя.

Цікавість до проблеми утворення самобутнього національного стилю в українському мистецтві зароджується вже на початку ХХ століття. Безпосередньо митці, діячі української художньої культури активно висловлювали свої думки з цього приводу, присвячували цій темі статті,

роздуми, маніфести. Наприклад, в монографії «Коллективна творчість і шляхи національного мистецтва» видатний художник Микола Бурачек вже у 1920 році піднімав питання про відродження й поширення національної культури України. Він дав обґрунтування єдиного, на його думку, шляху утворення самобутнього національного мистецтва — вийти з глибин, пройти до свого народу, зрозуміти його почуття, його оригінальні уявлення краси, покохати щиро оточуючу нас природу. Тоді мистецтво, як вважав Бурачек, може створити щось могутнє, своєрідне, бути джерелом прекрасних думок, шляхетних почувань і хвилювань [45, с. 81].

Вже чимало сучасних мистецтвознавців торкалися теми пошуків національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. Значну увагу цій темі приділила доктор мистецтвознавства, професор Людмила Соколюк. Вона вважає, що з початком ХХ століття прагнення до самоідентифікації, стихійне формування «українського стилю» простежується по всьому периметру етнічних українських земель [372, с. 44]. Більше 80 публікацій цієї авторки присвячені темі бойчукізму, включаючи дві фундаментальні монографії «Графіка бойчукістів» (2002) і «Михайло Бойчук та його школа» (2014), якій передував захист докторської дисертації «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.)» (2004). В монографії «Михайло Бойчук та його школа» авторка всебічно аналізує творчість Михайла Бойчука та його учнів в контексті української художньої культури, що йшла шляхом національного відродження та наслідувала традиції свого народного мистецтва з його свіжістю, барвистістю, радісним сприйняттям світу [372, с. 71]. Мистецтвознавець акцентує увагу на поєднанні в стилі школи Бойчука національних традицій з пошуками нової художньої мови, яка базувалася на універсальних ідеях монументалізму [372, с. 89].

Але, мріям і надіям провідних українських митців доби національного відродження на створення і панування в своєму мистецтві національного стилю не судилося здійснитися. Як зазначає Л. Соколюк, якщо в 20-ті роки, в

період державної підтримки українське мистецтво, створюючи своє власне обличчя в художній культурі, відчувало себе частиною європейського, то вже за десятиліття відкидалося все національне, а «образ «пролетарського» мистецтва визначався негативним ставленням до «буржуазної», тобто західної культури [374, с. 65]. Розміри масштабу розгорнутого наступу на творчість українських мистців ми можемо простежити у статті М. Криволапова «Михайло Бойчук та його школа у художній критиці 1920-х років» [194, с. 120]. Сумно читати негативні висловлювання проти вчителя його ж учнів, але і засуджувати їх ми не маємо права [346, с. 116].

У своєму дослідженні «До проблеми національного відродження в українській культурі та мистецтві ХХ сторіччя» Галина Скляренко розглядає кілька хвиль національного відродження, особливу роль відводячи короткому, але надзвичайно важливому періоду «українській революції» 1917-1920 років та хвилі, яка припала на 1920-ті роки, у тому числі період «українізації» 1923-1929 рр. [364, с. 85]. У статті «Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку» дослідниця проводить порівняльний аналіз особливостей формування і розвитку українського та російського авангарду [363, с. 321] та визначає різницю між українським та російським авангардом: «На відміну від всеосяжної «космічності» претензій російського авангарду, найактуальнішими залишалися в Україні проблеми національного самовизначення, окреслення традицій, вибір шляху культурного поступу» [363, с. 320]. Найвидатнішими мистцями початку ХХ століття в Україні, у творчості яких у той чи інший спосіб моделювалися риси національного мистецтва, що спиралися на вітчизняний досвід та здобутки раннього європейського модернізму Скляренко називає, насамперед, М. Бойчука та його школу, а також, Г. Нарбути, О. Мурашко, М. Бурачека, В. Кричевського, М. Жука [363, с. 320].

Мистецтвознавець В. Сидоренко у монографії «Візуальне мистецтво. Від авангардних зворушень до новітніх спрямувань», аналізуючи шляхи розвитку національного мистецтва, початок ХХ століття визначає як час, в

який «здійснюються пошуки концепції «українського стилю», що став передтечею українського образотворчого модернізму» [357, с. 55]. Відзначаючи діяльність українських мистецьких об'єднань, В. Сидоренко акцентує увагу на тому, що їх поєднує «вболівання за збереження ефективних зв'язків сучасного національного мистецтва з його глибинними коренями, споконвічними традиціями і, водночас, пошуками відповідних сучасності оригінальних мистецьких форм, прагнення до єднання творчих зусиль художників в Україні і українських мистців усього світу» [357, с. 56].

Думку про спорідненість просторово-часової системи живопису модернізму із символічною системою української народної культури висловлює Ю. Бабунич у статті «Парадигма модернізму в українському живописі першої третини ХХ ст.. (пошуки національного стилю)». Науковець робить висновки, що новітні живописні методи часто поєднувалися із глибоко традиційними й давніми символами українського народу, створюючи неповторне та самобутнє мистецтво початку ХХ століття [24, с. 37]. У статті «Модернізм і пошуки нових принципів формотворення в українському живописі кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.» авторка простежує складний шлях стильової еволюції, який пройшло українське мистецтво впродовж другої половини ХІХ ст. – першої третини ХХ ст. [23, с. 128].

Слід би акцентувати увагу на важливому для українського живопису початку ХХ століття моменті: паралельно зі становленням та розвитком новітніх напрямків авангардизму — футуризму, кубофутуризму, спектралізму, конструктивізму та ін, існував та активно розвивався реалістичний напрямок. У цьому вбачається особливість розвитку українського мистецтва початку ХХ століття: модерністські течії співіснують і часто переплітаються не тільки з концепцією національного відродження, а й з реалістичними тенденціями, в той час як західний модернізм був зорієнтований на зміни та оновлення, як епоха, котра абсолютизувала цінність нового в художній теорії та практиці [366, с. 35].



У своїй монографії, присвяченій Петру Холодному, Микола Голубець, торкаючись теми ролі мистців реалістичного напрямку в українському живописі початку ХХ століття, говорить, що «артисти зрозуміли, що Україна — це не тільки зачеплена степовою екзотикою етнографія, не тільки пейзаж, не тільки природа, але й душа та споконвічна культура раси ... Обдаровані глибокою інтуїцією артисти-українці започатковують відродження української мистецької культури не тільки по формі, але й по суті» [76, с. 4]. Великим внеском, можна сказати фундаментом, до створення нового українського стилю було збирання та збереження зразків народного мистецтва, які С. Васильківській, О. Сластїон, М. Самокиш опрацьовували в альбоми з української старовини — орнаменти, вишивки, різьби, кераміки [131]. Василь Кричевський став першим, хто створив будинок, в невідомому до того часу українському стилі, але його соратником, якщо, не основоположником цього стилю «був ніхто інший, як Васильківський, тоді коли Сластїон узяв на себе роль теоретика цього «нового» стилю», вважає М. Голубець [76, с. 5].

І. В. Огоїєвська в своїй монографії про життя і творчість С. Васильківського пише, що в багатьох творах захоплення історією, народним побутом України у Васильківського супроводжувалося інтересом до українського народного мистецтва, зокрема, орнаментів минулих часів, які він старанно вивчав і замальовував, «особливий інтерес до українських народних орнаментів художник виявив після того, як розпочато було зведення будинку Полтавського земства і постало питання про оздоблення цієї будівлі в українському стилі (орнаментами й картинами-панно з історії і побуту України). Самий факт використання народних орнаментів був на той час новаторським явищем» [268, с.131-136]. У 1912 році у Лейпцигу виходить праця «Мотиви українського орнаменту», до якої С. Васильківській разом з М. Самокишем зробили численні акварелі з найкращих зразків вишивок XVIII - поч. XIX ст.. Альбом дає уявлення про орнаментальне мистецтво Полтавщини, Чернігівщини, Київщини XVII – XVIII ст. До нього

увійшли зразки вишивок старовинного церковного одягу, виконані шовком, сріблом, золотом оздоблення рушників, розписи скринь [268, с.135].

Отже, великий внесок у становлення українського стилю ХХ століття, побудувавши його основу, фундамент створили, окрім В. Кричевського, ще й С. Васильківський, О. Сластіон, М. Самокиш, П. Мартинович. Їх участь у цьому процесі спиралась на глибоке вивчення народного мистецтва, вітчизняної історії та фахові розробки в цій галузі провідних науковців того часу – М. Сумцова, М. Біляшевського, Д. Щербаківського, Д. Яворницького [142, с. 54]. Ми погоджуємось з думкою В. Тузова, яку він висловлює в монографії «Історичний контекст культуротворчих інновацій», що на початку ХХ століття український культурний простір був складним, але нові процеси не знищували старі, а співіснували з ними, одне від одного підживлюючись [405, с. 42].

Жорстке ставлення нової влади до України, варварські методи придушення прагнення до відродження національної культури змусили частину українців емігрувати. Вивчаючи розвиток національного стилю на початку ХХ століття, необхідно розглянути культуру діаспори, яка виступає важливою частиною національної культури, адже тільки зібравши усі частини культури разом, можна уявити цілісну картину художнього простору того часу. Д. Степовик в книзі «Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори» [388] детально характеризує чотири хвилі еміграції з України. Українські художники, які осіли в різних країнах світу, внесли свій особливий внесок в світову скарбницю мистецтва в різних видах і напрямках живопису, про що писали і інші видатні мистецтвознавці – В. Сусак «Українські мистці Парижа. 1900-1939» [394], Г. Стельмашук «Українські мистці у світі» [409].

У найтіснішому зв'язку з проблематикою українського стилю знаходиться і монографія Л. Соколюк «Михайло Жук. Мистець-літератор» [373], присвячена одному з найвидатніших діячів української національної культури, обранцю двох муз — він і художник і водночас майстер

літературного слова. Він єдиний серед діячів української художньої культури свого часу створив портретну галерею українських за духом поетів і письменників, з одного боку, і художників — з іншого, включаючи вилучених представниками російської культури і залучених до своїх здобутків українських художників А. Лосенка, В. Боровиковського, М. Ге. У портретах сучасників М. Жука навечно закарбовані майстри українського мистецтва 1920-х рр., переведені сталінською владою у ранг «ворогів народу», — М. Бойчук, Л. Курбас, С. Налепінська-Бойчук, Ю. Михайлів. Сам М. Жук, відчуваючи неминучість свого арешту, під сталінських репресій у 1937 – 1938 рр. перечекав, працюючи на порцелянових заводах у Підмосков'ї, але до кінця залишався українцем зі своїм неповторним національним стилем.

Заглиблюючись в пошуки коріння стилю національного мистецтва, ряд відомих українських мистецтвознавців сучасності присвятили свої праці вивченню історії українського релігійного живопису — спадкоємця візантійських традицій, в тому числі мозаїки, фрески, іконопису, мініатюри. Фундаментальні дослідження історії української ікони провів Дмитро Степовик, які відобразилися у книгах «Історія української ікони Х – ХХ століть» [385], «Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори» [387]. Глибоке вивчення історії Візантії, у тому числі процес християнізації України, Д. Степовик подає в монографії «Візантія» [384].

Всебічно розкриває тему українського живопису до XVIII століття видатний вчений Володимир Овсійчук у книзі «Українське малярство Х – XVIII століть. Проблема кольору» [265]. З доби прийняття християнства від Візантії до яскравого і динамічного українського бароко простежує автор зміни в кольорі ікон, фресок, мозаїк, мініатюр. Характерні риси та особливості українського живописного колориту — яскравого, поетичного, природного, сміливого, більш вільного від суворих візантійських традицій, розкриває автор на прикладах найвизначніших творів мистецтва.

Звертає увагу на прояв символічно-алегоричної образності українського мистецтва у своїй монографії «Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст.» ще один з когорти видатних українських мистецтвознавців — П. Жолтовський, репресований під час сталінських репресій і реабілітований в період «хрущовської відлиги» [127, с. 24]. Розкриттю особливостей українського монументального живопису, у тому числі його колориту, присвятив Жолтовський другу свою книгу - «Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст. .» [126, с. 15].

### **1.1.2. Дослідження творчості провідних українських живописців першої третини ХХ ст.**

Друга група наукових праць, що склалася з досліджень творчості провідних українських мистців — творців неповторного національного стилю, які працювали в першій третині ХХ століття, досить велика. В останні роки все більше науковців присвячує свої праці вивченню творчого доробку представників тієї славної когорти діячів української культури. Про художників досліджуваного періоду, в тому числі про особливості кольорової палітри їхніх творів писали: Н. Асєєва [21], Ю. Белічко [28], Д. Горбачов [82], А. Жаборюк [119], Б. Лобановський [214], І. Павельчук [277], Л. Соколюк [372], В. Сусак [394] та інші.

Значний шар наукових праць складається з досліджень творчості Михайла Бойчука. Досвідчені фахівці видали ряд монографій, присвячених його творчості та представників його школи — бойчукістів. Серед них вже згадувані монографії Л. Соколюк з Харкова: «Бойчук та його школа» [372], «Графіка бойчукістів» [370] і більше 80 публікацій, присвячених проблемі бойчукізму. Я. Кравченко зі Львова видав альбом-каталог «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен» [192], Національний художній музей України — альбом «Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва» [236].

Великий внесок, з глибоким та всебічним розкриттям біографій та творчості мистців першої третини ХХ століття, зокрема про М. Бойчука та його школу не лише зробила в своїх публікаціях професор Л. Соколюк — вказаних монографіях і досить великій кількості наукових статей [371], [374], [377] тощо. Важливі та рідкісні документи — додатки з першоджерел надає авторка до своєї монографії «Бойчук та його школа»: 1. Історія підготовки знищення великого художника в документах; 2. Спомини Євгена Бачинського, учня Бойчука про зустрічі з майстром; 3. Спомини про Бойчука професора І. Рогозіна, який, опинившись в еміграції, друкувався під псевдонімом Ів. Вигнанець. З великою пошаною ставиться Л. Соколюк до видатного мистця, як до фундатора нового українського національного стилю. У своїх монографіях, статтях, присвячених Михайлу Бойчуку, вона приділяє багато уваги аналізу рішень колориту і освітлення в його творах та творах його учнів.

Мистецтвознавець А. Сидоренко у статті «Аналіз літературних джерел, присвячених творчій і педагогічній діяльності Михайла Бойчука», аналізуючи художні засади монументального мистецтва, які розвивав Бойчук, торкається теми символіко-оповідальних засобів, притаманних агітаційному мистецтву, символічності й умовності кольору, емблематиці, які відбивали настрої та естетичні смаки революційно налаштованої частини суспільства [352].

Я. Кравченко у книзі «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен» пише про Бойчука, як про великого знавця композиції, колоризму і синестезії. Автор акцентує увагу на тому, що Бойчук, разом з учнями, створив свій стиль українського мистецтва, монументальний за характером мистецького мислення [192, с. 21]. В основу своєї школи Бойчук поклав концепцію відродження українського мистецтва та його європейську орієнтацію, що не влаштовувало більшовицьких вождів, які розгорнули проти мистців широкомасштабну кампанію, травлю, а згодом і фізичне знищення [192, с. 23]. З великою повагою автор аналізує творчість майстра і

його учнів, у тому числі колористику їхніх творів, світло-тіньове моделювання.

У статті «Ритм як стилетворний чинник у побудові простору живописних творів М. Бойчука та бойчукістів» мистецтвознавець М. Юр пише про ідею майстра віднайти новий стиль, у якому б поєдналися стилістично близькі художні явища та живописні принципи з площинною, організацією простору — єгипетського та азійського мистецтва, візантійського та давньоукраїнського монументального малярства, творчість Джото та мистців італійського Проторенесансу, новітнього європейського мистецтва від експресіонізму до конструктивізму, а також українського образотворчого фольклору, іконопису як джерел національної культури, зокрема і художньої [459, с. 22].

У вступному слові до альбому «Михайло Бойчук, та його школа монументального мистецтва» Мирослав Шкандрій визначає задачу, яку взяв на себе Бойчук — створити синтетичну національну художню школу, залучаючи джерела, які, на його думку, мали найглибші корені в українській культурі: візантійське мистецтво і народну творчість в її різноманітних проявах [236, с. 10]. Як зазначає автор, Бойчук постійно шукав форму, яка б черпалася з національних, древніх джерел, але не залишала би байдужим сучасного, спокушеного глядача, що знається на мистецтві. Його пошук вів його до довічної відданості епічним, монументальним формам і до прагнення до високого мистецтва. Злиття національних і модерністських рис привело Бойчука до створення надзвичайно успішної школи монументалізму [236, с. 11]. Естетика Бойчука, на думку автора, була сповнена гармонії, синтезу й урівноваженості. Подібно до класичних візантійських джерел, з яких вона виходила, ця естетика уникала ексцентричного або випадкового на користь загального і символічного. На відміну від багатьох сучасників Бойчук бачив шлях до високих художніх досягнень не у відмові від минулого, а у вивченні в ньому того, що він називав «законами великого мистецтва і таємними кодами досконалої мистецької речі» [236, с. 12].

Про те, що мистецтво Бойчука на початку сторіччя, подібно до інших спалахів національного духу в країнах Європи, Мексиці, намагалося відродити автохтонні корені, народність малярства, дух нації, її культурність, відтак — духовну основу мистецтва, писав у статті «Іще раз – Бойчукісти і наш час» Г. Міщенко [238, с. 45].

Епістолярну спадщину Бойчука представляє та аналізує у своїй статті «Михайло Бойчук у листуванні» С. Білокінь [35]. Низкою рідкісних документів доповнив він у книзі «Бойчук та його школа» (К., 2017) опубліковані раніше матеріали. У книзі, яка нещодавно вийшла друком, «Лицарі голодного Ренесансу» [88] Д. Горбачов наводить листи дружини М. Бойчука Софії Налепінської-Бойчук, які розкривають нам тонку душу та ніжні почуття художниці, однієї з представниць національного художнього процесу в Україні першої третини ХХ ст.

Спогади від зустрічей художниці-бойчукістки Оксани Павленко з мистцем Олександром Мельником записала О. Загаєцька. Художник вже нового покоління, другої половини ХХ століття, Мельник був одним з тих, хто повертав ідеї Бойчука у нове мистецтво. Мельник сформулював своє бачення стилю Михайла Бойчука так: «бойчукізм — це не тільки художня форма, а й моральні основи, принципи колективізму, відчуття свого народу в контексті світової культури» [232, с. 39]. У своїх споминах Оксана Павленко, учениця Бойчука, якими вона поділилася з Мельником, розповідала про цікавий ритуал її «посвідчення у бойчукісти»: вручення вареника, звареного Тимком Бойчуком [232, с. 38].

Як зазначає Л. Ковальська в статті «Михайло Бойчук — учитель і мистець» (альбом «Український модернізм»), Бойчук надихав своїх учнів програмою відродження великого стилю українського мистецтва, що повинно вийти на світовий рівень. На думку Бойчука, мистецтво підноситься на національному ґрунті, а сягнувши висот, стає європейським, загальнолюдським [170, с. 49].

Основу викладацької системи М. Бойчука — виховання самостійного художнього сприйняття, монументального за характером і національного за звучанням, високу технічну підготовку — аналізує у статті «Педагогічна система М. Бойчука в майстерні монументального живопису Української академії мистецтв» І. Пилипенко [305, с. 39]. З перших днів навчання майстер прищеплював своїм учням стиль монументалізму, як спосіб мислення, при цьому не нав'язуючи своє художнє вміння, а налаштовуючи їх на самостійний пошук рішень. Талантом Бойчука, як викладача, сформувався «колектив однодумців, об'єднаних спільною працею над концепцією творення нового українського мистецтва ХХ ст., над збереженням пам'яті попередніх поколінь» [305, с. 37]. Стаття цього ж автора «Методика викладання Л. Ю. Крамаренка в майстерні монументального живопису Української академії мистецтва» розкриває педагогічні принципи ще одного видатного викладача. Автор робить висновки, що використання академічних постановок відрізняло методи навчання в майстерні Крамаренка від методів Бойчука [304, с. 48]. До того ж «велике колористичне обдарування» Крамаренка відобразилося на відведенні значної уваги в навчанні на колористичні рішення, пошуки гармонійної кольорової гами, кольорових співвідношень.

Видатний український громадський, політичний, культурний діяч Дмитро Антонович у своїй монографії, присвяченій Тимку Бойчуку, описує його, як «красу і гордість Київської Академії, в якій вірний мистецьким принципам брата-вчителя, засвоївши ці принципи, які власне були рідні всій його натурі, встиг сформуватися у видатного майстра» [15, с. 9]. Аналізуючи творчість Тимка Бойчука, Дмитро Антонович, торкається й творчості його вчителя — старшого брата Михайла Бойчука. Заслугою Михайла називає автор монографії те, що він «глибоко продумав візантійське мистецтво, але не його одне, а й пізніших європейських стилізаторів до конструктивних Сезана і Гогена включно; але й цим не задовольнився, а також глибоко простудіював українське народне мистецтво, в далеких глибинах якого теж є



джерело від Візантії, і силою інтелектуального напруження прийшов до великого синтезу, який і є принципом його школи» [15, с. 14].

Вагомий внесок у повернення із забуття імен талановитих мистців початку ХХ століття зробив відомий український мистецтвознавець Дмитро Горбачов. Його перші розвідки та публікації з'явилися у 1960-ті, за якими були численні статті, участь у підготовці альбомів як автора-упорядника та книги, важливі не тільки для науковців, а і захоплювали світом авангарду широке коло читачів: [82], [84], [87]. У 2020 році вийшли дві його книги — «Лицарі голодного Ренесансу» [88], в якій він осмислює феномен українського авангарду, та дуже важливий збірник першоджерел — «Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи» [47].

Вивченню українського модерну початку ХХ століття, творчості знакових мистців, які працювали у цьому художньому стилі, пошукам його українського національного варіанту в мистецтві була присвячена значна кількість наукових праць. Тему модерну розкривають у своїх роботах Д. Сараб'янов [340], Л. Соколюк [373], М. Каралюс [147], Т. Кара-Васильєва [145]. Колористичні пошуки Петра Холодного на початку 1910-х років вивчала О. Собкович, що відображено в її статті «Живопис Петра Холодного 1910 – 1912 рр.» [368]. Авторка спостерігає зміну кольорової гами від холодної, світлої, майже прозорої, до більш яскравої, колірно розкутої в творах митця 1916 року.

Олександр Мурашко — один з найяскравіших українських художників кінця ХІХ – початку ХХ століття. Ціла низка відомих українських мистецтвознавців присвятили свої роботи вивченню творчості О. Мурашка . Це Д. Антонович [14], Л. Членова [438], Н. Асєєва [21], А. Шпаков [450], О. Жбанкова [120], І. Павельчук [276] тощо. Цікаві мистецтвознавчі розвідки здійснила Дар'я Добріян — історик, дослідниця життя і творчості О. Мурашка [108, 111]. Дмитро Антонович у своїй роботі, присвяченій Мурашку , аналізуючи творчий шлях видатного художника, дає йому високу

оцінку як колористу: «його великі знання і майстерне володіння формою і фарбою, його колористичні досягнення разом з гарячим темпераментом змогли б у свій час вивести українське малярство на твердий шлях» [14, с. 14]. Д. Антонович писав: «Мурашко ніколи в своїй творчості не спинявся, одні впливи він переживав, користуючись другими, а сам в дійсності простував назустріч тому мистецькому зворотові, який дає себе відчути в малярстві Європи вже після його смерті» [14, с. 13]. Передчасна загибель під час творчого злету видатного мистця приголомшливо вразила сучасників.

Як і багато художників того часу, О. Мурашко перебував у постійному творчому пошуку. Одним з основних напрямків пошуків Мурашка була проблема передачі на полотні сонячного світла. Практично в усіх картинах Олександра Мурашка світло відіграє одну з головних ролей для створення художнього образу [244, с.3]. «Важко знайти художника, а тим більш портретиста, в творчості якого сонячне світло займало би таке значне місце» — зауважує мистецтвознавець Н. Асєєва у своїй монографії [21, с. 137]. У своїй статті «Еволюція світла у живописі Олександра Мурашка» ми простежили еволюційний шлях О. Мурашка у передачі сонячного світла на полотні та його символічне значення [245].

Порівняльній характеристиці портретних робіт Федора Кричевського, Олександра Мурашка, Олекси Новаківського та Анатолія Петрицького присвячена стаття Л. Корж-Радько «Компаративний аналіз портретного живопису в українському мистецтві кінця XIX – початку XX століття», у тому числі виявленню особливостей колориту їх картин [176, с. 132].

Тему світла у портретному живописі Семена Прохорова вивчає у своїй статті М. Пономаренко. Навчання в іконописній майстерні наклало свій відбиток на всю подальшу творчість мистця. Підтвердженням цього є рукопис Прохорова «Русская икона как живопись», що зберігається у Харківському художньому музеї [315, с. 86]. Велику увагу художник приділяв золоту, як засобу відображення світла. Автор статті дає аналіз прийомів передачі світла в портретах мистця. У цей період творчості

мистець, за згадками сина, досить часто звертається до символічно-фантастичних композицій за мотивами українського фольклору, історичної тематики [315, с. 87]

Останнім часом все більше відомих українських мистецтвознавців приділяють увагу вивченню теоретичної спадщини Олександра Богомазова. Серед опублікованих праць особливо заслуговує на увагу науковий каталог НХМУ «Олександр Богомазов: творча лабораторія» (упоряд. О. Кашуба-Вольвач) та монографія О. Кашуби-Вольвач «Олександр Богомазов. Автопортрет». В цілому теми досліджень різноманітні, і в тому числі присвячені педагогічній діяльності мистця.

Заповненням важливої лакуни в історії українського мистецтва 20-х років ХХ століття є видання альбому творів унікального художника Костянтина Піскорського. Трагічна доля мистця, що загинув у молодому віці, була немов застереженням для всього молодого, яскравого і перспективного українського мистецтва. Ми погоджуємось з автором передмови до альбому Валентиною Рубан, яка проводить паралель між його творчою долею та драматичним поступом української художньої культури на шляхах утвердження її національних традицій і входження у світовий мистецький контекст [330, с. 6].

До мистецтва української діаспори досліджуваної доби звертається у своїй книзі «Українські мистці Парижа. 1900-1939» фахівець зі Львова Віта Сусак. Авторка наводить фрагмент спогадів Соні Делоне, який ілюструє думку про витоки яскравого мистецтва художниці: «1885. Спогади маленької дівчинки, що жила серед ланів України, залишаються спогадами в яскравих кольорах... Дозрівають кавуни і дині. Помідори підперезують червоним городи, і великі соняшники з чорним і серцями вистрілюють в блакитне небо, легке, дуже високе. Радість, рівновага, віра в життя на родючих чорноземах...» [394, с. 55].

П. Ковжун у 1934 році пише монографію, присвячену Олексі Грищенку, у якій він дуже високо оцінює живописні досягнення мистця, а

також наводить цитати з великої кількості позитивних відгуків художніх критиків. Наприклад, Луї Воссель у вступі до каталогу виставки Грищенка писав: «Грищенко малює прегарними емалієвими барвами, всіма правами станкового мистецтва. Цей перечулений слов'янин, око якого ловить рідкі відношення та сполуки зелені, червоних та сивих барв, не вдоволяється самими гармонійними переливами, а шукає також і просторові» [172, с. 19].

### **1.1.3. Розкриття понять кольору, світла та їх символіки в наукових дослідженнях**

Поняття «символіка» ми виявляємо вже в давньогрецькій літературі з філософії, естетики, де мистецтво аналізується у зв'язку з проблемами символу, знаку. Одну з перших таких згадок ми зустрічаємо у Діалозі «Міф про печеру» Платона, де він розмірковує про символічне розуміння світла, темряви, душевне та божественне прозріння.

Літературні джерела за тематикою по колористиці теж уперше зустрічаються в Античності. Перші згадки про поняття колір та світло ми знаходимо у Платона та Аристотеля [17, с. 18]. Про еволюцію античного живопису стосовно колориту (теорія Ксенократа) пише видатний мистецтвознавець Борис Віппер [134].

У всі наступні епохи історики, художники, вчені неодноразово порушували тему символу. Проте проблема символу й досі залишається актуальною. Цілий ряд видатних філософів, мистецтвознавців присвятили свої роботи глибокому і всебічному розкриттю поняття символ, у тому числі символіці кольорів — Е. Кассіер [151], Ю. Лотман [217], А. Лосєв [215], Н. Рубцов [332], Е. Басін [27], Є. Панов [290] та інші.

Тему світла і кольору в середньовічній естетиці Умберто Еко підіймає у книзі «Еволюція середньовічної естетики». Автор зазначає, що на початку Середньовіччя тяжіння до краси кольору і світла було спонтанною реакцією, лише пізніше воно набуває обрисів наукового інтересу. Для світовідчуття

середньовічної людини були характерні безпосередність і простота в колірних перевагах. Образотворче мистецтво цієї епохи не знало колористичних нюансів наступних століть, воно обмежує себе простими, основними кольорами, відсутністю відтінків, як вповні обґрунтовано вважає Умберто Еко [453, с. 91].

У своїй книзі «Мистецтво і краса в середньовічній естетиці» Умберто Еко приділяє увагу світлу з точки зору теології, історії появи цього поняття, взаємозв'язку його з поняттям колір. Автор пише, посилаючись на Св. Бонавентуру: «Світло є початком будь-якої краси, тому що через нього створюється все різноманіття колірних і світлових відтінків як на землі, так і на небі» [451, с. 101]. Окремий розділ книги Еко присвячує поняттям символ і алегорія, визначаючи середньовічні символи, як спосіб наблизитися до божественного. Особливу увагу автор приділяє середньовічній символіці кольору [451, с. 109-110].

У книзі «Історія краси» Умберто Еко в розділі «Символіка кольору» говорить про те, що протягом десяти століть Середньовіччя символічне значення кольору змінювалося. Так, наприклад, якщо на початку синій колір особливо цінним не вважався, можливо, через те, що було складно отримати яскравий синій, то починаючи з XII століття синій став важливим «небесним» кольором. [452, с. 123].

Значний внесок у теорію кольору вніс філософ і письменник епохи Просвітництва І. Гете. У роботі «Вчення про колір» Гете акцентує увагу на емоційному впливові кольору на глядача. Він вважав, що колір в живописі може бути використаний для сприяння вищим естетичним цілям [72, с. 58].

Темі символіки кольору в іконописі, яка склалася в епоху середньовіччя, приділяє увагу в своїх роботах Дмитро Степовик [383, с. 384]. Символіку кольору і світла за доби середньовіччя спеціально розглядає російська дослідниця О.Б. Муріна у своїй фундаментальній праці «Проблеми синтезу просторових мистецтв (нариси теорії)» [259]. Розглядаючи особливу роль символіки світла у цей період людської історії, вона пише; «Згідно з

середньовічною естетикою, світло, будучи божественною енергією, є головним джерелом прекрасного» [259, с. 136 - 137]. Розкриваючи далі переважну роль проблеми символіки світла перед символікою кольору, авторка наголошує: «Світло — одне з універсальних понять середньовіччя. Бог є творцем світла і сам є світлом — ці основоположні богословські істини визначають цілі теологічні настрої і весь характер «світлозірної» символіки мистецтва, в якому краса знаходиться у прямій залежності від долученості до світла. Відсіля любов до дорогоцінних каменів і металів, начиння і золототканої одежі, символічним носіям сяяння і світла. Відсіля і перевага випромінюючих зображень вітражів, що створюють таємничу емоцію світло-кольору, що контрастує зі тьмою, що згущується під арками нефів. Вітражі у найвищій мірі адекватності цьому переконанню створювали враження чудодійного «витікання» світла, що наповнювало простір таємничим багатокольоровим мерехтінням, підкреслюючи перспективу його глибини, дематеріалізуючи шерехувату поверхню кам'яних стовпів і плиточної пілоги» [259, с. 137].

Важливий внесок у розуміння символіки української народної культури зробив видатний мовознавець, філософ, фольклорист, етнограф О. О. Потебня. У своїй книзі «Слово і міф», на підставі аналізу фольклору, він дає розшифровку символічних значень світла (вогню, темряви, мороку) та кольорів [320]. До нашої теми дотичні, зокрема, і його сутнісне ставлення до народності (нації), мовно-культурні аспекти фольклору, які досліджував цей видатний вчений в контексті національної ідеї, його тлумачення «націоналізму» як світогляду, для якого природною є національна розмаїтість людства, що сприяє людському поступові.

Ряд видатних мистців та теоретиків мистецтва протягом XIX – початку XX століття важливою для себе вважали тему кольору в мистецтві. В. Кандинський в роботі «Про духовне в мистецтві» оцінює психічну силу фарби, що викликає вібрацію душі, як вважає Кандинський [140, с. 44].

К. Малевич в своїх статтях велику увагу приділяє ролі кольору та силі його впливу [222, с. 223-225].

Відомий художник, педагог, письменник, творець колірної теорії Йоханес Іттен, автор книги «Мистецтво кольору», був упевнений, що колір має величезний вплив на нас, незалежно від того, усвідомлюємо ми це чи ні [135, с. 83]. Розглядаючи кольори спектру, Іттен акцентував увагу на їх символічному значенні. Наприклад, про жовтий колір він писав: «У колишні часи золото часто використовувалося в живописі. Воно означало матерію, що світиться, що випромінює світло. Золоті мозаїчні склепіння візантійських соборів, як і задні плани картин старих майстрів, виступали в ролі символічного простору потойбічного світу, чудового царства сонця і світла. Золотий німб святих був ознакою їх особливого осяяння. Символом небесного світла могло бути тільки золото» [135, с. 86].

Різні відтінки одного кольору, згідно з Іттенем, відрізняються нюансами символічного змісту. Так, червоно-помаранчевий є символом палаючої пристрасті фізичної любові, в той час як чистий червоний символізує любов духовну. Синій, в залежності від відтінків, наповнений символікою духовності, печалі, забобони. На прикладі символічного значення синього кольору Іттен показує, як народи по-різному сприймають кольори: якщо для європейців синій колір — символ віри, то для китайців він — символ безсмертя [135, с. 88].

У своїх книгах різнобічно розкривають тему кольору в живописі Н. Волков [63], Ж. Агостон [3], Я. Балека [26], М. Суріна [393], С. Абішева [1], М. Серов [348], С. Даніель [101], О. Зайцев та інші автори. Останній, зокрема, звертав увагу на те, що в народній естетиці поняття кольору і краси взаємопов'язані, що знайшло відображення і в народному декоративно-прикладному мистецтві, і в фольклорі.

Серію книг, кожна з яких присвячена історії конкретного кольору, написав М. Пастуро: «Жовтий. Історія кольору» [295], «Зелений. Історія

кольору» [296], «Червоний. Історія кольору» [297], «Синій. Історія кольору» [299], «Чорний. Історія кольору» [300].

У своїй книзі «Психологія мистецтва» психолог Іржі Кулка окремий розділ присвячує вивченню психологічних властивостей кольору. Відповідно до визначених психологічних властивостей кольорів автор ділить їх на дві групи — об'єктивні і суб'єктивні. [199, с. 161]. Окремо Кулка розглядає експресивність і символіку кольору, які, на його думку, змінюються в залежності від контексту і розташування в колірній композиції. Також він виявляє символіку деяких кольорів, звертаючи увагу на те, що експресивність кольорів і їх символічне значення неодноразово змінювалося від культури до культури і в рамках окремої особистості [199, с. 168].

Теорію знаків і символів, а також процес розвитку символізму в мистецтві пропонує до розгляду О. Строева в книзі «Мистецтво і філософія». Авторка визначає людину як знаково-символічну істоту. З давніх часів, вважає авторка, людина наділяє світ магічними властивостями символів [391, с. 98]. Всю історію символів у мистецтві авторка ділить на чотири етапи, а саме: 1. Архаїка і античність — символіка пов'язана з міфом; 2. Християнський період — архаїчні символи проходять релігійне перекодування; 3. Відродження і Новий час — руйнування традиції, поява індивідуального кодування і алегорії; 4. Модернізм і постмодернізм — занепад символізму, поява сімулякрів [391, с. 88]. Період раннього християнства — це час, в який, вважає авторка, визначається символіка кольору [391, с. 89]. Також автор наводить символічне значення кольору, яке було визначено Псевдо-Діонісієм Ареопагітом.

Ряд статей на тему ролі кольору у живописі надрукували О. Абакумова [2], О. Бельдій [332], П. Гречанівська [93], Л. Сотник [377], В. Вовкун [62], В. Чурсіна [440] та інші автори. Автор книги «Символіка кольору» Микола Серов розглядає різні аспекти колірної символіки. Автор звертає увагу на те, що, незважаючи на однакові умови існування і розвитку народів, одні й ті ж кольори в різних культурах символізують різні, а іноді й протилежні явища,



отже, не можна прийняти однакову систему колірної символіки для різних народів. [348, с. 18].

Художник Л. Сотник у статті «Колір і його значення у мистецтві» зробив історичний екскурс у перші теорії кольору. Автор приділив окрему увагу розкриттю поняття «кольорове коло», історії його появи, особливості його використання у живописі. До того ж, у статті наведені приклади символічного значення окремих кольорів у різних культурах [379, с. 34].

Свою статтю «Колір в українській народній культурі» П. Герчанівська присвячує аналізу трансформації семантики кольору в українській народній культурі в процесі соціокультурного генезису [93, с. 74]. Розмірковуючи над причиною емоційного впливу кольору, автор пропонує відповідь на прикладі іконопису, з якою ми цілком згодні: емоції, вважає Герчанівська, викликаються не лише самим сюжетом, але й колористичною побудовою ікони, а від вибору кольорового ладу — теплого чи холодного — залежить загальна емоційна тональність ікони. Колір є одним із важливих незмінних чинників народної культури, змістове поле якого постійно розвивається, вважає авторка [93, с. 81].

Видатний вчений, що займався символами і символічними системами Віктор Тернер у своїй роботі «Символ і ритуал» вважав, що колірні символи є спадщиною віддаленого минулого. [404, с. 98]. До числа найдавніших символів, створених людиною, вважав Тернер, належать три кольори, що асоціюються з продуктами людського тіла. [404, с. 101]. Колірну тріаду біле-червоне-чорне він вважав архетипом людини — як відзеркалення процесу переживання насолоди і болю. Як вважає дослідниця П. Герчанівська, виявлена принципова схожість кольорової символіки у різних первісних народів дозволила В. Тернеру тлумачити кольорову тріаду як художній архетип [93, с. 75].

Важливою в контексті проблем нашого дослідження виявилась і нещодавно захищена докторська дисертація В. Косіва «Українська ідентичність у графічному дизайні 1945 – 1989 років: символи, образи,

стилістика» [177]. Хоч в роботі розглядається інший період і захищена вона в дизайнерській галузі, а автор розглядає національні символи (державні та інші геральдичні символи, релігійні символи, зображення видатних історичних осіб, українського ландшафту тощо, обходячи символіку кольору і світла, але робить це крізь призму національної ідентичності, що має значення і для нашої наукової розвідки.

Кольори українського костюму, який несе в собі історичний культурний код, мають глибоке символічне значення. Тому зображенню українського костюму на полотнах мистців початку ХХ століття ми приділили окрему увагу. Близькість теми символіки українського костюму до етнографічних досліджень розширила коло літературних джерел книгами відомих дослідників з цієї теми: З. Васіна [55], Г. Врочинська [69], Т. Кара-Васильєва [141], А. Кікоть [164], О. Косміна [178, 178], Т. Ніколаєва [263].

## **1.2. Джерельна база та міждисциплінарні методи дослідження**

Джерельна база мистецтвознавчого дослідження склалася з прямих та опосередкованих джерел. Прямі джерела склалися з візуальних — оригінали творів мистецтва, які вивчалися в музеях, колекціях, на виставках, а також з архівних першоджерел. До опосередкованих джерел дослідження ми віднесли текстові (наукові і публіцистичні), а також репродукції картин, фресок, які розміщені у друкованих виданнях, представлені у електронних фондах музеїв, бібліотек, архівів та мережі інтернет. До наукових джерел відносяться роботи фахівців — монографії, аналітичні статті, дисертації, статті та тези наукових конференцій. До публіцистичних джерел відносяться статті, книги, науково-популярні видання за темою дослідження.

Дослідження проводилося протягом 2017 – 2021 рр.

У рамках роботи по збору та підготовці прямих джерел, (візуальні джерела), були опрацьовані колекції:

- Київського Національного Художнього Музею України;

- Дніпропетровського Художнього музею;
- Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького;
- Харківського художнього музею;
- Національного музею у Львові ім. Андрія Шептицького;
- Художньо-меморіального музею Олекси Новаківського у Львові;
- Художньо-меморіального музею Олени Кульчицької у Львові;
- виставки «Олександр Богомазов. Творча лабораторія», яка проходила в Національному художньому музеї України в Києві.
- Національного музею сучасного мистецтва (Центр Жоржа Помпиду), Париж.

У рамках роботи щодо збору і підготовки наративної бази прямих джерел були опрацьовані архівні рукописи з фонду 360 Олександра Богомазова з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ), м. Київ.

Було проведено обстеження настінних розписів (вітрил) Хрестовоздвиженської військової церкви м. Катеринослава (нині м. Дніпро) та Трьохсвятительської церкви з розписами О. Сокола у Харкові.

Більша частина текстових джерел була опрацьована у бібліотеках:

- Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського (м. Київ);
- бібліотека Лесі Українки (м. Київ);
- бібліотека Національного художнього музею України в Києві;
- Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка;
- бібліотека Харківської державної академії дизайну і мистецтв;
- обласна бібліотека м. Дніпро, відділ мистецтв;
- міська бібліотека м. Дніпро, відділ мистецтв;
- інтернет-ресурс - [elib.nlu.org.ua](http://elib.nlu.org.ua) – «Культура України — електронна бібліотека».

Методологія дослідження, відповідно до обраної теми, складається з загальнонаукових та мистецтвознавчих методів. Загальнонаукові методи склалися з теоретичних та емпіричних.

До загальнонаукових *теоретичних* методів дослідження, які були використані, належать:

- *аналіз* (аналіз творів мистецтва — виокремлення їхніх окремих властивостей; аналіз художніх стилів, напрямків, окремих творів мистецтва);
- *синтез* (поєднання елементів та властивостей об'єкта в єдиний, загальний художній образ твору);
- *індукція* (загальний висновок на основі аналізу окремих фактів — виокремлення одного кольору в різних картинах (наприклад, червоного) і узагальнення його, як єдиного символу);
- *дедукція* (частковий висновок на основі загального — відображення загальних властивостей стилю в часткових проявах в конкретному творі);
- *гіпотетичний* (на основі загального висновку (дедукції), наукове припущення стосовно конкретного явища. Наприклад, на основі твердження, що напрямок бойчукізм надихався творами Проторенесансу, допускаємо припущення, що, працюючи над картиною «Збирання яблук», Тимко Бойчук надихався фрескою Джотто ді Бондоне «Алегорія милосердя»);
- *узагальнення* (мисленнєвий перехід від емпіричного (візуального) аналізу окремих творів мистецтва до узагальнення досвіду (рівень абстракції) шляхом виокремлення кольору як спільної для творів ознаки);
- *абстрагування* (формування образу реального об'єкта за допомогою мисленнєвого виокремлення ознаки, котра цікавить дослідника — виокремлення з твору кольору або світла);
- *факторний аналіз* (характеристика місця і ролі досліджуваного явища в історичній реальності — в процесі дослідження проводився аналіз колориту та світлотіньового моделювання творів мистецтва в контексті стану українського мистецтва початку ХХ століття);

- *динамічний аналіз* (дослідження зміни ролі кольору та світла в живописі у часі);
- *класифікація* (мистецтва можна класифікувати за матеріалами, що використовуються за способом втілення художнього образу, за формою чуттєвого сприймання тощо — в дослідженні використовувалась класифікація творів мистецтва за стилістикою, розглядалася роль кольору та світла в різних стильових проявах українського живопису);
- *типологія* (метод, що дозволив виявити подібність різних творів мистецтва за комплексом їх внутрішніх характеристик);
- *періодизація* (основні етапи розвитку явища — в дослідженні простежується розвиток ролі кольору в живописі від давнини до початку ХХ століття);
- *генетичний* (ґрунтується на аналізі генези — в дослідженні акцентується проблема генези кольору українського авангарду, обґрунтовується його походження);
- *порівняння* (процес встановлення тотожності або відмінності предметів дослідження (картини), а також знаходження загального, притаманного двом або кільком картинам);
- *термінологічний метод* (уточнення понятійного апарату є важливою складовою дослідження);

Серед загальнонаукових *емпіричних* методів дослідження були обрані методи:

- *обстеження* (було проведено обстеження фрескових розписів вітрил Хрестовоздвиженської військової церкви м. Катеринослава (нині м. Дніпро). На даний момент церква перебудована, купол з розписами входить в частину будівлі спортивного комплексу Придніпровської Будівельної Академії), а також розписів у стилі модерн Хрестовоздвиженської церкви в Харкові;

- *вивчення* (вивчення та фотографування залишків фрескових розписів Хрестовоздвиженської військової церкви м. Катеринослава (нині м. Дніпро);

До спеціальних *мистецтвознавчих* методів, які були використані у процесі дослідження, відносяться:

- *описовий метод* (його кінцевим результатом є опис — розкриття індивідуальних характеристик досліджуваного об'єкта);
- *формально-стилістичний метод* використовувався для креслення особливостей окремих творів мистецтва);
- *семантичний та іконологічний методи* (за Панофським, існує три рівні дослідження твору: семантичний (що зображено?); іконографічний, синтаксичний аналіз (як зображено?); іконологічна інтерпретація (що це означає?) використовувався для визначення символічної ролі кольору, для розшифрування візуальних повідомлень;
- *порівняльний аналіз кількох творів мистецтва* (метод компаративного аналізу) використовувався для визначення характерних особливостей творчих методів знакових мистців в українському мистецтві першої третини ХХ ст., для введення їхніх творів у світовий мистецький простір;

Застосування *принципів системності* обумовили потребу ретроспективного огляду символіки кольору в українському живописі в історичному розрізі, зокрема, завдяки *історико-системному методу* мистецьке явище українського авангарду розглядається у системі зв'язків з політичними, культурними й іншими обставинами доби.

Звернення до *історико-політичного методу* (розквіт мистецтв завжди співпадає з розвитком громадської самосвідомості) застосовувалось, щоб обґрунтувати розквіт українського авангардного живопису початку ХХ століття, пошуки національного стилю в живописі, що співпадає з розвитком

громадської самосвідомості (утворення УНР, Української Академії мистецтв, утворенням низки сучасних художніх об'єднань).

Використання *культурологічного підходу* (розгляд образотворчого мистецтва початку ХХ століття у його культурному середовищі) було необхідним при розгляді того, як воно взаємодіє з іншими видами мистецтва, наприклад, театральним живописом, плакатом, книжковою ілюстрацією, з'ясування соціокультурних засад художньої творчості;

Попри значну кількість наукової літератури та джерел, тим не менш вони тільки дотично торкаються теми нашого дослідження. Загальної наукової розвідки, присвяченої символіці кольору і світла як основних засобів живописного твору в контексті пошуку національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ ст. ще не видано. Тема нашої наукової праці залишається недослідженою.

### **Висновки до першого розділу**

Дослідження історіографії обраної теми дає нам підстави стверджувати, що у сучасному мистецтвознавстві безпосередньо проблема символічного звучання кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ століття в науковій літературі систематично ще не висвітлювалась.

Тема дисертації визначила розподіл джерельної бази дослідження на дві основні групи: прямі та опосередковані. Прямі джерела склалися з візуальних — оригінали творів мистецтва, які вивчалися в музеях, колекціях, виставках, а також архівних першоджерел. До опосередкованих джерел дослідження віднесено текстові (наукові і публіцистичні), а також репродукції картин, розписів. Увесь обсяг текстових джерел, дотичних до теми дослідження, був умовно поділений на кілька груп за окремими темами.

Вивчені, на основі аналізу наукових праць за темою пошуків національного стилю українського мистецтва, особливостей розвитку

українського мистецтва першої третини ХХ століття, джерела показали, що характерною рисою мистецтва тієї доби було активне створення нової сучасної образотворчої мови, на підставі відроджених досягнень минулого, а також звернення до найновітніших західноєвропейських течій у живописі.

Відзначено, що тема пошуків національного стилю набувала актуальності для мистецької думки та художників ще на межі ХІХ і ХХ століття. Наукові дослідження, статті, листи, залишені нам від тих часів у спадок, являють собою ґрунтовний матеріал і джерело безпосередніх вражень від картин, багато з яких безповоротно втрачені або знищені.

Виявлено, що, як це трактується в наукових дослідженнях, за тих часів українське мистецтво було багате на досить значну кількість художніх напрямків. Кожен із знакових митців по-своєму трактував поняття «національний стиль», знаходячи для себе особливу точку опори у творчості. Але, за нашим дослідженням, кожний на цьому шляху у своїй творчості використовував два найважливіших елемента живопису — колір і світло, застосовуючи їх символічні властивості.

Розкрито, що в існуючих дослідженнях недостатньо акцентовано на тому, що характерна особливість українського мистецтва досліджуваної доби — новітні модерністські течії співіснували і часто перепліталися не тільки з концепцією національного відродження, а і з реалістичними тенденціями. Виявлено, що на початку ХХ століття український культурний простір був складним, але нові процеси не знищували старі, а співіснували з ними. Великий внесок зробили мистці-етнографи С. Васильківський, О. Сластіон, М. Самокиш, П. Мартинович, які ретельно збирали, систематизували, пропагували українське народне мистецтво, привертаючи увагу до його колористичних досягнень, які лягли в основу колориту нового українського живописного стилю.

На основі великого пласту опрацьованої літератури, зокрема творчості Михайла Бойчука, зроблено висновок, що більшість науковців, у чому ми цілком з ними погоджуємося, відводять М. Бойчуку роль творця нового



українського синтетичного монументального малярського стилю. За збереженими висловлюваннями самого Бойчука, синтез малярства національного, синтетично-українського, вже є в джерелах народного мистецтва, які несуть з глибини століть особливий національний колорит.

При відзначенні тенденції прагнення до самоідентифікації та стихійного формування «українського стилю», що простежується по всьому периметру етнічних українських земель в 1920-х рр., на що раніше зверталась увага науковців, в нашому дослідженні акцентується, що відмінною рисою, яка визначає різницю між українським та російським авангардом, є те, що найактуальнішими для України були проблеми національної самоідентифікації, самовизначення, в той час як російське авангардне мистецтво 1920-х рр. більше орієнтувалося на інтернаціональні обшири.

При вивченні положення щодо розкриття в науковій літературі поєднання новітніх живописних методів модернізму із символічною системою української народної культури, із глибоко традиційними й давніми символами українського народу, нами доводиться, що це надало можливість створити неповторне та самобутнє мистецтво першої третини ХХ століття.

Акцентована увага на необхідності вивчення розвитку національного стилю на початку ХХ століття в контексті вивчення культури української діаспори, яка виступає важливою частиною національної культури, без чого не можливо розкрити цілісну картину художнього простору того часу, через що до аналізу було введено відповідні джерела.

На основі вивчення досить значної кількості наукових джерел виявлено, що в багатьох працях науковців аналітика кольорової палітри творів українського образотворчого мистецтва початку ХХ століття представлена без аналізу символічного значення колориту, хоча кожний із знакових митців досліджуваного періоду мав свої переваги у створенні колористичної композиції твору, а їхні колористичні пошуки мають безпосередній зв'язок з колористичними принципами художнього напрямку, в якому вони працювали.

Виявлено, що в українському живописі означеного часу був популярним мотив українського костюму, як символу національної ідентичності. Але в наукових дослідженнях живопису відсутній аналіз його символічного значення для побудови художнього образу та емоційного враження.

Методологія дослідження склалася відповідно до обраної теми дисертації і об'єднує загальнонаукові та мистецтвознавчі методи. Загальнонаукові методи склалися з теоретичних та емпіричних. До загальнонаукових теоретичних методів дослідження, належать: *аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення, класифікація, типологія, порівняння, термінологічний та гіпотетичний метод, факторний, динамічний аналіз, генетичний метод та періодизація*. До загальнонаукових емпіричних методів дослідження, належать: *обстеження, вивчення*. Окрім них, в дослідженні були використані спеціальні мистецтвознавчі методи дослідження: *формально-стилістичний, семантичний, семіотичний, іконологічний та компаративістський* методи. Обґрунтовано звернення до принципів *системності та культурологічного* підходів, а також *історико-системного та історико-політичного* методів.

Комплексне застосування загально-наукових та мистецтвознавчих методів дослідження надало можливість повноцінно проаналізувати історико-культурний контекст створення картин українських художників, що працювали в першій третині ХХ століття, зробити висновки щодо особливостей та ролі колориту і світла в їх роботах та символічного значення кольору і світла у створенні художнього образу.

## РОЗДІЛ 2

### ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ КІН. ХІХ – ПЕРШ. ТРЕТИНИ ХХ СТ.

#### 2.1. Еволюція сприйняття ролі кольору і світла як виражальних засобів живопису в європейській художній культурі

З найдавніших часів і до сьогодні колір і світло залишаються найважливішими виражальними засобами живопису, а система символів є невід'ємною частиною культури. Одна з рис, притаманних символу — пронизувати культуру з минулого в майбутнє, пов'язувати часи між собою, що робить його вивчення постійно актуальним.

Починаючи з Античного світу поняття «колір» хвилювало і підштовхувало до його осмислення уми художників, філософів, теоретиків мистецтва. Арістотель обговорював колірні явища на сторінках своїх психологічних трактатів, таких як «Про душу» і «Про чуттєве сприйняття» [17], [18]. Колір Арістотель розглядає не стільки як предмет фізики, скільки психології [17, с. 28]. У трактаті «Про чуттєве сприйняття» Арістотель, вивчаючи властивості різних кольорів, їх змішень, намагався розкрити сутність кольору, причину його природного різноманіття, [18; с. 108-113].

Видатний давньогрецький автор творів про живопис і скульптуру Ксенократ, в основі поглядів якого лежало арістотелеве розуміння мистецтва, висунув еволюційну точку зору про поступальний і прогресивний розвиток грецького мистецтва. З точки зору змін палітри греків, еволюцію живопису Ксенократ представив наступним чином: «спочатку — малюнок, потім — одна фарба, потім — кілька фарб, далі — завоювання світлотіні і рефлексів і, нарешті, — «тонон» (своєрідне грецьке поняття, яке можна було б витлумачити, як тональна гармонія) — цього вищого ступеня грецький живопис досягає в творчості Апеллеса» [134; с. 13].

Живопис середньовіччя наповнений символами і знаками. Це було обумовлено середньовічним світоглядом, у своїй суті теологічним і аскетичним, при якому глибока стилізація і символізація була єдиним способом зберегти мистецтво [15; с. 13]. Використання кольору в середньовічному живописі не було довільним, «колір входить в систему символічних значень (наприклад, золото і пурпур — символи царственості, блакитний і синій — символи небесного світу, білий — чистота і невинність і т.п.). «Символіка кольору неоднозначна для різних образотворчих систем середньовіччя, але сам колірний символізм залишається незмінним принципом», про це пише С. Даніель в книзі «Мистецтво бачити» [101; с. 121]. З найперших зображень християнських сюжетів колір набуває символічного значення.

Уявлення про Бога як про світоча сходять до стародавніх традицій, від семітського Ваала, давньоєгипетського Ра, або іранського Ахура Мазда — всі вони є персоніфікаціями сонця. Всі ці образи увійшли в християнську традицію: спочатку завдяки Святому Августину, а потім Псевдо-Діонісію Ареопагіту, який не раз оспівує Бога як світло, вогонь, сяюче джерело [451, с. 95]. Блиск та яскравість барв, разом з їхнім символічним значенням, набирає чинності у Середньовіччі. Неодноразово богослови-теоретики наголошували на тому, що барвистість переносить душу зі сфери матеріальної до надрозумової краси. Першим сформулював символічне значення барв Псевдо-Діонісій, наприклад: «біле пригадує світло, червоне — вогонь, жовте — блиск золота, зелене — молодечий розквіт» [265, с. 152].

Середньовічний іконопис пройшов драматичні етапи катакомбного мистецтва, спадщину фаюмських епітафіальних портретів, вогняне випробування іконоборства. У ранньому християнстві, щоб уникнути гонінь, з міркувань обережності, християнські образи писалися на стінах римських катакомб у вигляді символів. Так, Христа зображували у вигляді хреста, ягняти, якоря, риби, юного пастуха, Орфея з лірою. Згодом, коли християнство стало офіційною релігією, в питанні використання

образотворчого мистецтва в храмах церква пішла за повчанням Григорія Великого, сенс якого полягав у тому, що живопис для неписьменних — те ж саме, що Писання — для тих, хто вміють читати [77, с. 167]. З найперших зображень біблійних сюжетів колір набуває символічного значення. Як зазначає У. Еко, наповнений символами світ середньовічної людини мав певну символіку кольору. Так, наприклад, білий, червоний і зелений сприймалися як приємні, добрі кольори, а жовтий і чорний означали скорботу і покаяння, білий же сприймався як символ світла і вічності, чистоти і невинності, [451, с. 109].

Образотворче мистецтво епохи Середньовіччя не знає колориту, характерного для більш пізнього часу і обігрує прості кольори. Вони чітко визначені і не визнають відтінків, причому світло народжується з узгодженості цілого. Саме в Середньовіччі була розроблена образотворча техніка, яка ґрунтувалася на яскравому і простому кольорі в поєднанні з численним яскравим світлом — мова йде про вітражі готичних соборів [451, с. 92]. Для візантійської естетики, як визначає В. Овсійчук, найважливішою проблемою стала концепція образу, яка полягала не в його зовнішній формі, а у внутрішньому змісті, в ідеї. Символ, згідно Псевдо-Діонісію Ареопагиту (у його теорії символу й образу), включаючи в себе образ, знак, зображення, прекрасне, виступає як філософсько-богословська категорія, за якою можна пізнати приховану в ньому істину в формі «краси» і «світла», тобто духовну красу. [265, с. 20]. Іоанн Дамаскін у своїх богословських працях проголошував: «Ікона — це Біблія для бідних», яка за емоційністю впливає сильніше за слово, бо краса приносить духовну насолоду, і в цьому він бачив естетичну функцію живопису. Дамаскін робить важливий висновок, що колір насолоджуючи зір, «непомітно вливає в душу славу Божію» [265; с. 20].

На основі «Корпусу Аріопагітікуму» візантійськими художниками-монахами були розроблені збірники правил іконопису — «Ермінії» («Повчання в мальовничому мистецтві»), які містили поради по іконографії, матеріалам і технікам писання ікон, по підбору і змішуванню фарб. У другій і

третій частинах «Ерміній» звучать рекомендації по зображенню біблійних сюжетів, по символіці кольору одягу Христа, Діви Марії, святих [385, с. 19, 25]. Наприклад, вони рекомендували писати нижній одяг на Ісусі золотистого кольору, а верхній — блакитного, символізуючи тим самим його прихід з небес (золоте сяйво) і втілення в людському тілі (земна синь). Серед кольорів найважливішим вважався червоний пурпур, як символ «життєдайного тепла» та «імператорської гідності», а також білий, як світло, і символ «чистоти» та святості (у «Вознесінні» Христос зображувався в білому). Хітон на Христі повинен був бути пурпурного кольору як символ його царського божественного походження. Кольори одягу Богородиці теж були символічними: нижня блуза повинна бути блакитного (символ земного походження Діви Марії), а верхній плащ — золотистий, так як після Успіння Діва Марія взята в небесне царство. Червоний колір мав два протилежних символічних значення. З одного боку, це колір божественної енергії, життєвої сили і перемоги, з іншого — в червоному одязі зображувалися святі і мученики, які пролили свою кров за вірність Христу, або сам Христос, який пролив кров за порятунок роду людського [385, с. 19, 25]. Середньовічний монах пресвітер Теофіл у своєму трактаті «Твір про різні мистецтва» залишив практичні поради по роботі з фарбами для написання ікон і настінного живопису, особливо виділяючи «світлову» фарбу, за допомогою якої створювалися відблиски і обсяг тіл [400, с. 235].

Зі збережених теоретичних джерел середньовіччя сьогодні можна скласти уявлення, що по відношенню до кольору основна увага приділялася, в першу чергу, практичним рекомендаціям у використанні фарб.

Про систему освітлення середньовічних фресок пише Л. Жегін в своїй книзі «Мова живописного твору». Характерною особливістю системи освітлення середньовічної фрески є світло без тіней — світло вічного полудня. Падаючих тіней на фресках немає, а якщо і з'являються, то дуже короткі і в найрізноманітніших напрямках, оскільки в просторі фрески у кожного предмета з'являється своє самостійне джерело освітлення (що

знаходиться над предметом). Так виникає фронтальність освітлення, відповідна фронтальності образотворчої форми [122, с. 100].

Автор книги «Символіка християнського мистецтва» М. Овчинніков відводить дуже високу роль колірній символіці в християнському мистецтві, називаючи її чи не найдієвішим елементом всіх релігійних культур. У різні історичні періоди та в різних країнах існувало безліч тлумачень символіки кольору. В поєднанні з різними формами, знаками і сюжетним змістом зображень колір отримував різні смислові відтінки. Автор приділяє особливу увагу символіці білого та червоного кольору, присвячуючи їм окремі розділи книги. Овчинніков робить висновок, що символіка червоного кольору в поєднанні з синім при безлічі варіантів зводиться в основному до розкриття головної ідеї православ'я — воскресіння і безсмертя [266, с. 148], в той час як білий колір (світло) найчастіше символізував райське світло і всяке зображення на білому тлі слід сприймати як сопричастя до раю [266, с. 118]. На символіці кольорів, як на одному з важливих засобів виразності в іконописі, акцентує увагу В. Піщанська у статті «Знакова символіка мистецтва іконопису» [310, с. 24]

За доби Відродження символіці кольору в живописі надавалося не меншого значення. Вчені, художники, філософи захоплено вивчали це питання і висували свої теорії. Одна з відомих робіт цього часу належить перу Бернадіно Телезіо «Про походження кольору».

Починаючи з епохи Відродження, зі зміною світогляду, ослабленням впливу церкви змінюється і ставлення художників до простору картини. Бажання відобразити реальну картину життя на полотні, передати глибину на картинній площині відроджує світлотіньове моделювання форм. Це стає можливим і завдяки ускладненню колориту, відходу від використання чистих локальних кольорів в сторону різноманітності відтінків одного кольору, введенню в ужиток олійних фарб. В епоху Відродження і Нового часу художники, філософи захоплено намагалися розкрити природу кольору. Ченніно Ченніні, Леон-Баттіста Альберті, Леонардо да Вінчі, Бернадіно

Телезіо, які творили в цей час, присвятили свої праці вивченню кольору. Якщо Ченніно Ченніні в «Книзі про мистецтво» ще приділяє більше уваги практичним питанням — підбору і підготовці фарби, писанню різними способами, роботі з золотом [434, с. 256], то Леон-Баттіста Альберті в трактаті «Три книги про живопис» вже оцінює чуттєву роль кольору в картині. Він приходить до висновку, що «велика кількість і різноманітність кольорів вельми сприяє принадам і якості живопису» [8, с. 45]. Свої настанови молодим художникам він підсумовує словами: «Я хотів би, щоб в картині можна було бачити всі роди кольорів і всі види кожного роду, на превелику радість і задоволення того, хто дивиться. Задоволення це вийде, коли кожен колір буде сильно відрізнятися від сусіднього ..., але щоб усюди світлі кольори знаходилися поруч з іншими, відмінними від них, темними. Завдяки такому порівнянню краса кольорів на картині буде більш ясною і більш привабливою» [8, с. 48]. Мистець говорить про «дружбу між кольорами», яка виражається в тому, що певні кольори, приєднуючись до інших, надають «їм гідність і красу». З цих міркувань художника ми робимо висновок, що він підійшов до розуміння принципу додаткових кольорів. Великий Леонардо да Вінчі у своїх трактатах неодноразово висловлювався про природу і властивості кольору, про зв'язок кольору і світла, про їх контрасти, давав рекомендації щодо застосування фарб в живописі [209, с. 6-79]. Леонардо вважав, що пряма взаємодія між інтелектом і фізичним світом заснована на особливих властивостях світла [212, с. 18]. Леонардо міркує про найважливішу властивість світла: «якщо у тілесних предметів відняти світло, то вони виявляться одного і того ж кольору, а якщо їм повернути світло, то вони будуть різних кольорів, тобто світлими або темними» [209, с. 36]. Унікальність і своєрідність колориту венеціанського живопису в творі «Діалог про живопис» спробував розкрити Паоло Піно. У своїй роботі він звертає увагу на значення кольору в процесі створення картини і при її сприйнятті глядачем [308, с. 266].



Нідерландський художник Карел ван Мандер, що прославився в першу чергу не своїми картинами, а книгою біографій великих майстрів Північного Відродження, у вступі до «Книги про художників» дає оцінку психологічному впливу кольору: «За допомогою фарб мертвим штрихам малюнка повідомляється рух і життя, і надається правильне збудження ... Колір робить людину хоробрим чи боягузом, колір робить потворним або красивим, колір робить сумним або веселим, колір принижує і підносить багато предметів. Словом, колір володіє всіма створеними Богом предметами світу» [148, с. 372]. Але все ж більш характерним для нідерландського живопису, який більш прихильний до реалістичного напрямку, було ставлення до кольору тільки як до засобу передачі якостей природи. Прикладом може служити промова голландського живописця і теоретика мистецтва Філіпса Ангеля від 18 жовтня 1641 року, що була виголошена на урочистому зібранні лейденських художників, присвяченому святкуванню дня святого Луки — покровителя живописців. Ангель, перераховуючи вимоги, яким повинен відповідати гідний художник, тільки одним з останніх згадує «правильне змішування фарб для передачі кольору тіла», яке дає природний колір, «що поверне до нашого мистецтва любителів» [12, с. 255].

Будучи прекрасним колористом, Нікола Пуссен в своїх висловлюваннях «Про принади фарб» відводить фарбам роль елемента, що тільки привертає увагу глядача, не більше того: «Фарби в живописі — немов примана, призначена для того, щоб переконати очі в правдоподібності предмета так само, як легковажна принадність рими в поезії» [323, с. 280]. Шарль Альфонс Дюфруа в своїй поемі «Про мистецтво живопису», торкаючись колориту, продовжує думку Пуссена: «Так як колорит (його можна назвати душею і останнім завершенням живопису) володіє красою оманливою, але привабливою і приємною, його звинуватили в тому, що він відтворює свою сестру (малюнок) і цієї хитростю привертає нас до себе» [116, с. 293]. Жан-Батіст Удрі, живописець і гравер, професор французької Академії живопису, був прихильником фламандської школи в своїх

колористичних пошуках. У своїй промові «Про спосіб вивчення кольору при порівнянні предметів між собою», яку він виголосив на засіданні Академії, особливу увагу приділяє роботі з натури: «Можна навчитися правдивості кольору тільки при роботі з натури» [406, с. 332].

Вільям Хогарт в своєму трактаті «Аналіз краси» значне місце приділяє світлу, тіні і півтіні, а також кольорам, градаціям їх тонів. Зіставляючи тони різних класів кольорів, а він шкалу з п'яти основних кольорів ділить кожен на сім різних класів, робить висновок про красу колориту: «В цілому ми знаходимо, що найбільша краса колориту залежить від великого правила різноманітності, виключно від різноманітності і від правильного і вправного об'єднання цього розмаїття ... Я схильний думати, що нерозуміння вправного і складного методу, яким природа з'єднує фарби при створенні багатобарвних композицій або первинного тону тіла, робило колір в мистецтві живопису загадкою для всіх віків» [421, с. 176].

У XVIII столітті все більше художників в своїх теоретичних роботах приділяють увагу кольору. Джошуа Рейнольдс в промові на відкритті Королівської Академії мистецтв говорить про значення колориту в картині: «Колорит вирішує перше враження, яке справляє картина; в залежності від нього глядач, що йде по галереї, зупиниться або пройде повз» [325, с. 416]. У його порадах звучать рекомендації не використовувати різноманітності відтінків, а досягати більшого враження за допомогою «чистих фарб, ... давати фарби дуже ясно, виразно і інтенсивно» [325, с. 416].

З початку XIX століття в світі живопису починається активна полеміка з приводу ролі кольору, який починає звільнятися від своєї другорядної ролі. Звучать повністю протилежні думки, які безпосередньо залежать від того, в якому стилі або напрямку воліє працювати художник [246, с. ]. Жан Огюст Домінік Енгр, який зберігав вірність традиціям неокласицизму, оспівував первинність малюнка і лінії та відводив колориту другорядну роль, писав: «Колір прикрашає живопис, ... він тільки робить справжні досконалості мистецтва ще більш привабливими» [454, с. 73]. Ежен Делакруа, представник

романтизму, видатний колорист свого часу, палкий противник техніки живопису класицизму, у своєму «Щоденнику» писав: «На противагу загальноприйнятій думці, я наважусь сказати, що колір таїть в собі ще нерозгадану і більш могутню силу, ніж зазвичай думають. Він діє, якщо можна так висловитися, на наше підсвідоме» [106, с. 293]. І далі: «Художники, які не є колористами, займаються розфарбуванням, а не живописом. Живопис, у власному розумінні слова, якщо справа йде не про одноколірні картини, містить в собі ідею кольору, як одну з необхідних її основ поряд зі світлотінню, пропорціями і перспективою ... Колористи, тобто ті художники, які об'єднують в одне ціле всі сторони живопису, зобов'язані відразу і з самого початку встановити все, що притаманне і суттєве для їхнього мистецтва. Вони повинні ліпити фарбою, як скульптор ліпить глиною, мармуром, каменем» [106, с. 306].

Значний внесок у теорію символіки кольору вніс філософ і письменник епохи Просвітництва І. Гете. У роботі «Вчення про колір» Гете приділив велику увагу емоційному впливу кольору — він намагався визначити чуттєвий і моральний вплив колориту. Він вважав, що колір здійснює відому дію на зір, до якого він переважно приурочений, а через нього і на душу. Ця дія буває специфічною, якщо колір узятий окремо, гармонійною або негармонійною, часто також характеристичною, якщо порівнювати кілька кольорів, але завжди певною і значною, що примикає безпосередньо до сфери морального. Тому, взятий як елемент мистецтва, колір може бути використаний для сприяння вищим естетичним цілям» [72, с. 58]. 74]. У розділі «Чуттєво-моральний вплив кольору» Гете ділить всі кольори на позитивні і негативні за емоційним впливом, який досягається їхнім символічним змістом. Даючи характеристику різним кольорам, Гете пише, наприклад, що якщо жовтий завжди несе з собою світло, то про синій можна сказати, що він завжди приносить щось темне [72, с. 62]. Гете вважав своє вчення про колір одним зі своїх найважливіших досягнень. Він писав про те, що хороші поети жили й до нього, і будуть жити після, але те, що в своєму

столітті він єдиний знає правду в науці про колір, він ставить собі в заслугу і усвідомлює свою перевагу над багатьма [132, с. 75].

Видатний колорист XIX століття художник Вільям Тернер критично осмислював теорію кольору Гете. Він розумів значимість емоційного сприйняття кольору, але при цьому скептично ставився до ідеї привласнити будь-якому кольору певне і постійне символічне значення або емоцію, яку він повинен викликати [132, с. 76]. Як художника, Тернера цікавило практичне застосування деяких висновків теорії Гете і їх співвідношення з його власними висновками. Готуючись до лекцій в Королівській академії мистецтв, він вивчав властивості світла при роботі з призмами і лінзами. Частково ці дослідження допомагали йому в передачі на полотні світлових ефектів з відбитками, водою, парою, вогнем. У своїх роботах він демонструє взаємодію основних кольорів між собою і те, який ефект вони створювали [132, с. 76]. Як вважає Іванова, в статті «Творчий метод У. Тернера в контексті наукових гіпотез», світло для Тернера найчастіше уособлює жовтий колір, а тінь або градації тіні — синій або червоний [132, с. 76]. Картина «Світло і колір. Ранок після потопу. Мойсей пише Книгу Буття» (1843) є, по суті, втіленням колористичних ідей і експериментів Тернера. З точки зору символіки, то швидше за все художник хотів передати народження з хаосу божественного світла і кольору.

Філіпп Отто Рунге, будучи не тільки живописцем-практиком, але і теоретиком прагнув вивчити особливості фарб, їхній взаємний вплив, дію, ефекти, одержувані при їх змішуванні. Серйозно займаючись оптикою кольору, Рунге написав працю «Куля кольору». У нотатках і листах художника можна відчувати захват перед колірним різноманіттям світу: «Іноді колір хвилює своєю блідістю, а часом приваблює своєю глибиною ... Колір — це таке чарівне явище, що кожен раз я насолоджуюся ним по-новому; спостерігаю, як він усім різноманіттям своїх тонів немов променями світла обволікає все матеріальне і, пронизуючи його, наближає до небесного... Подібно до того, як вічний світ на початку світобудови викликав з мороку всі

фарби, все живе, і вони проявилися у всій своїй внутрішній величі, — так жагуче томління духу, пронизуючи любов'ю всі живі істоти, дає їм глибше пізнання свого буття, що перевершує всі наші пізнання зовнішнього світу, щоб спонукати їх до створення чогось більшого і гідного» [334, с. 401].

У своїй книзі «Від Делакруа до неоімпресіонізму» Поль Сіньяк, пояснюючи художню техніку неоімпресіоністів, акцентує увагу на способі їхнього художнього вираження — оптичної суміші тонів і кольорів. Важливими моментами в їхньому живописі є те, вважав він, що в палітрі присутні тільки чисті фарби. За допомогою оптичної суміші цих кількох фарб, як стверджував Сіньяк, вони досягають нескінченної кількості відтінків — від найсильніших до найсвітліших. «Кожен мазок, — писав він, — взятий чистим з палітри, залишається таким же і на полотні ... Техніка поділу забезпечує, за допомогою оптичної суміші чистих елементів, найбільшу кількість світла і кольору: вона гарантує повну гармонію твору вмільним вживанням дози цих елементів, їх рівновагою, поступовим ослабленням і випромінюванням» [358, с. 206].

Незважаючи на те, що на початку XIX століття вже була надана висока естетична і психологічна оцінка кольору, тільки в кінці XIX століття він починає виходити на передові позиції. Поль Гоген в своїх «Синтетичних записках» захоплювався силою чистого кольору: «Колір, будучи сам по собі загадковим у відчуттях, які він нам дає, логічно може бути використаний тільки загадково; всякий раз, коли користуєшся кольором, — це не для того, щоб малювати, а щоб викликати музикальні відчуття, що впливають безпосередньо з нього самого, з його внутрішньої сили, таємничої і загадковою» [75, с. 169].

Захват перед силою чистого кольору відчуваємо в картинах Вінсента Ван Гога. У листах до брата Теодора він писав про те, що художником майбутнього може стати тільки небачений ще колорист. Свої відкриття в колористиці він описував так: «Я з усіх своїх сил заглиблююсь в живопис, заглиблююсь в колір ... Я твердо знаю, що у мене є відчуття кольору і що

воно буде ставати все гостріше і гостріше, бо живопис проник в мене до самого мозку кісток... Я стаю неприборканим колористом ... Замість того, щоб намагатися точно зобразити те, що знаходиться у мене перед очима, я використовую колір більш довільно, так, щоб найбільш повно виразити себе» [53, с. 404-405, 414, 416].

На початку ХХ століття колористичні пошуки імпресіоністів, постімпресіоністів, наукові відкриття в оптиці, теоретичні роботи дивізіоністів дали поштовх до зміцнення позицій кольору в живопису. Плеяда видатних живописців початку ХХ століття присвятила свої теоретичні роботи розкриттю нової ролі кольору в живописі. Анрі Матісс в «Нотатках живописця» визначає основне, з його точки зору, завдання кольору — «служити можливо краще експресії» [230, с. 238]. Вибір кольорів, за його словами, був заснований не на науковій теорії, а «на спостереженні, на почутті, на досвіді моєї чутливості» [230, с. 239]. Про техніку свого живопису він писав: «Я просто прагну покласти кольори, які передають мої відчуття» [231, с. 18]. Моріс Вламінк — один з основних представників групи фовістів, писав: «Я передавав оркестровкою чистих кольорів всі відчуття, які відчував» [61, с. 264].

Фернан Леже в роботі «Про монументально-декоративний живопис» дає визначення кольору як життєвої необхідності: «У своєму впливі колір несе не тільки декоративний зміст, а й психологічний. Пов'язаний зі світлом, він стає ще більш необхідним» [210, с. 288]. Фердинанд Ходлер в рукописі «Про мистецтво. Колір» говорить про емоційну силу кольору, про його здатність впливати на мораль, про взаємозв'язок кольору і світла. В описах Ходлера відчувається зв'язок кольору з музикою: «Колір незалежно від форми викликає надзвичайно сильні музикальні роздратування.... Принадність фарб полягає, перш за все, в їх акордах, в повторенні нюансів одного і того ж кольору. Ніжні гармонії, мабуть, легше проникають в душу, думається, саме вони — улюблені акорди серця» [422, с. 137]. Мистець висловлює думку про динамізм кольору, що відповідає його живописному

стилю — «паралелізм»: «Дієвість і значення фарб залежать від їхньої інтенсивності, місця, яке вони займають на полотні, і від їх економічного становища серед інших, що підсилюють їх або послаблюють, в залежності від більшої чи меншої близькості до білого і чорного. У зв'язку з формою колір виступає на передній план ще більше, визначаючи ритм, що виникає з чергувань і повторень. Втім, колір ніколи не відділяється від форми, форма ж може посилити його дію. Забарвлення предметів залежить від кольору освітлення» [422, с. 137].

Хотілося б зупинитися на згаданому Ходлером особливому сприйнятті фарб через музикальність — синестезії. Живописна манера Ходлера поєднувала в собі символізм і модерн. І, в першу чергу, саме цим художнім стилям характерний прояв синестезії — ідеї синтезу кольору і музики, з'єднання в одному творі мальовничості і музикальності, або поетичності. Творчість деяких мистців ілюструє, що комбінації графічних або колірних елементів є такими ж носіями людських переживань, як і виразна комбінація звуків. Тому будь-який художній образ в області живопису має своєрідну «музикальність» [43, с. 107].

Аналізуючи поняття «кольоровий слух», «кольорова музика», відомий теоретик авангарду Микола Кульбін приводить таблицю «звуко-кольорових відчуттів» Римського-Корсакова [200, с. 53]. Автор вважає, що схожість, майже тотожність характеру колоритів живописної картини і музикальної п'єси для художника є беззаперечною, і є картини, які високою мірою є музикальними [200, с. 58].

В 1734 році вчений абат Бертран Кастель сконструював перший «клавесин для очей», в якому за допомогою клавіш змінювались нарізно пофарбовані диски кожній клавіші відповідав один диск [394, с. 88]. Але тоді цей винахід викликав у сучасників тільки посміх. Російський композитор О. Скребін на початку ХХ століття написав симфонічну поему «Прометей», у якій, за задумом автора, музика вперше була з'єднана зі світлом. Прикладами «музикального» живопису можуть служити роботи Джона Уістлера, який

окремі картини називав симфоніями або ноктюрнами — «Симфонія в сірому і зеленому. Океан», «Ноктюрн в блакитному і золотистому. Вальпараїсо», «Ноктюрн в синьому і золоті. Старий міст в Баттерсі». Поль Сіньяк давав своїм роботам назви «адажіо» і «скерцо», а Мікалоюс Чюрльоніс — «сонати», «алегро», «анданте» і «прелюд і фуга». Можна згадати про пошуки емоційного забарвлення текстів через виявлення колірної забарвленості букв і звуків [4, с. 17]. Яскравою ілюстрацією даних пошуків є сонет Артюра Рембо, який вважав, що кожна буква має певне колірне значення, а кожний колір містить в собі таємний сенс, певне емоційне забарвлення. У сонеті «Голосні» він висловив свої світлозвуківі асоціації, відповідність між голосними звуками і кольорами.

Початок ХХ століття збагатився теоретичними дослідженнями художників в галузі символічного і психологічного значення кольору в живописі. Так, видатний художник та теоретик мистецтва В. Кандинський в своїй роботі «Про духовне в мистецтві», описує результат спостереження властивостей фарби — психічну силу фарби, що викликає вібрацію душі [140, с. 44]. Спостерігаючи взаємозв'язок кольору і форми, він приходить до визначення впливів, які форма здійснює на колір. Кандинський визначає, що певні кольори посилюються в своєму звучанні завдяки певним формам, в той час як інші форми їх приглушують. Пронизливі кольори сильніше звучать в гострій формі (наприклад, жовте в трикутнику). Круглі форми надають велику глибину тонам, які мають широкий діапазон інтенсивності (наприклад, синє в колі) [140, с. 118]. Автор робить висновки та рекомендації до створення колориту: «Ті чи інші кольори повинні застосовуватися не тому, що в цьому звучанні вони існують або не існують в природі, але лише тому, що в цьому звучанні вони необхідні в картині. Коротше, художник не тільки в праві, а й зобов'язаний так поводитися з формами, як необхідно для його цілей» [140, с. 126]



## 2.2. Колір і світло в українському традиційному мистецтві та їхнє переосмислення у перш. третині ХХ ст.

До прийняття Київською Руссю християнства, протягом VI–IX століття відбувалося формування цієї слов'янської держави та її культури. У своєму житті наші предки керувалися досить чіткими морально-естетичними нормами, поняттями про добро і зло, красу, порядність, які дійшли до нас у вигляді народної творчості — у казках, легендах, думах, міфах. Світобудова давніх русичів виражалася через віками сформовані універсальні символи, у тому числі, символіку кольорів. Великі поняття — «життя — смерть», «світло — темрява», «день — ніч», «кров», «вогонь» та інші, предки виражали зрозумілою системою кольорів: білий — чорний, жовтий — синій, червоний, що і досі залишається актуальною, бо в цих кольорах сконцентрована основна життєдайна сутність щодо можливості всеохоплюючої вселенської сили вираження [265, с. 14].

Як свідчать фольклорні та писемні джерела — пісні, казки, літописи, житія, в яких зустрічаються згадки про колір, палітра слов'ян не обмежувалася цими основними кольорами, а була значніше багатшою. Можна згадати велику кількість поширених в джерелах визначень різних кольорів: вогненний, гарячий, сливовий, багряний, бурий, лазоревий, небесний, померанчевий, пурпуровий, сивий, димчастий та інші. Список можна продовжити прикладами відтінків кольорів, наприклад, світло-малиновий, темно-синій, яскраво-жовтий. У «Слові о полку Ігоревім» зустрічаємо кольорові і символічні визначення — чорний ворон, сірий вовк, синє море, сизий орел, чорні хмари, криваві зорі, синя мла, сині блискавки [265, с. 14]. Ця велика кількість визначень кольорів відображалась не тільки в усній народній творчості та літописах, але й реалізовувалася в одязі, прикрасах, побуті, у перших іконах, бо ми знаємо, що до загального процесу християнізації став з'являтися прошарок русичів, які змінили віру, наприклад, княгиня Ольга.

Прийняття Київською Руссю християнства від Візантії стало знаменним явищем в її культурі і житті. Можна пригадати, що вибір майбутньої релігії Київською Руссю пав на Візантію, у першу чергу, за красу оздоблення візантійських храмів, пишність церковних церемоніалів. Як визначає Дмитро Степовик, «Україна-Русь прийняла зовнішньо-обрядову сторону візантійства» [384, с. 9]. Як свідчить Літопис, делегати, відправлені у різні країни світу щоб дізнатися, хто і як служить Богу, відвідавши кілька країн, останніми прийшли у столицю Візантії. «Повість минулих літ» Нестора Літописця за 987 рік так описує висловлювання делегатів після повернення до Києва: «І прийшли ми у Грецьку землю, і ввели нас туди, де служать вони Богу своєму. І не знали — на небі чи на землі ми: бо нема на землі такого видовища і краси такої; і не знаємо, як розповісти про це. Знаємо ж лишень, що перебуває там Бог з людьми. І служба там краща, ніж в інших країнах» [384, с. 9].

Час, коли зав'язуються культурні стосунки між Київською Руссю та Візантією, був для останньої періодом відновлення іконошанування, «коли візантійське мистецтво досягає виняткової духовної насиченості, чіткого стильового окреслення і колористичної гармонії звучання» [265, с. 15]. Сам процес християнізації затягнувся на довгі роки, був не простим, болючим для країни, але, на Русь прийшло чимало позитивного, що виявилось в новому диханні в культурі, побуті, розвитку міжнародних зв'язків. Починають розвиватися ремесла, будівнича справа, насамперед побудова кам'яних храмів, будинків. Храм стає в Київській Русі зосередженням духовної та матеріальної краси.

З прийняттям християнства, як ми вже зазначили, розвивається монументальне кам'яне будівництво, в першу чергу храмове, в якому художнє оздоблення повністю запозичується з візантійських зразків. До того ж, на початку становлення нового християнського мистецтва Русі оформлювати храми запрошували іноземних майстрів. Монументальні техніки, які визнавалися у храмовому мистецтві Русі, були: фреска, мозаїка,

малювання ікон. Колір, якому відводилася одна з провідних ролей, завдяки синестезійності та асоціативності його сприйняття, мав не тільки колористичне, а й смислове та символічне звучання. Як ми визначили, на момент початку християнізації Русі у візантійських правилах іконописання вже були сформовані основні колористичні вимоги до зображення одягу Ісуса Христа і святих. Але на цей період символіка кольорів ще не була чітко визначена, перебуваючи у стані вдосконалення, проте надзвичайне багатство палітри лягло в основу художнього вираження Київській Русі. З подальшим розвитком релігійного образотворчого мистецтва символіка кольору ускладнювалася.

Як зауважує Володимир Овсійчук, колір і світло були рівнозначними цінностями. Світло вважалось найважливішою категорією містики: «Бог — це світло, і ніякої у Ньому темряви немає», — визначав Іоанн Богослов [265, с. 16]. Головними критеріями образотворчого мистецтва, які успадкувала Київська Русь від Візантії, були наочність і чіткість, а враження від релігійних зображень мусить бути просвітленим і звільненим від суєтних страстей. Звідси першочергова вимога світлоносності, кольорової насиченості й урочистості образу [265, с. 22]. Реалізація цих вимог найповніше проявлялася у мозаїці, з використанням смальти, у фресці і темпері. Для того щоб виразити божественну енергію, використовували золото, яким, особливо в мозаїці, повністю покривали тло, або у вигляді штрихів на поверхні драпування, одягу, волосся (асист). Мозаїка смальтою повинна була відтворити ефект осяйного божественного світіння. Майже половину мозаїчної площі Софії Київської займає золоте тло, яке має 25 відтінків. До того ж, у палітру мозаїки храму входить 177 відтінків різних кольорів. Таке багатство кольорових відтінків, осяяних божественним світлом, справляє неперевершене емоційне враження. Мозаїки Золотоверхого Михайлівського собору відрізняються меншою градацією кольорів, але вражають своєю інтенсивністю, глибиною звучання хроматичних кольорів [265, с. 37]. Поряд з мозаїкою, на вільних частинах стін, розміщувалися

фрески. Таке поєднання різних технік монументального мистецтва було особливістю храмової архітектури Київської Русі. На жаль, фрескові розписи Київської Русі майже не дійшли до нашого часу у первозданному вигляді, але, припускаємо, що в їхній палітрі також панувала символіка кольорів.

Важливе місце в храмовому живописі зайняв іконопис, до того ж ікони використовували і для житла. На початку хрещення Київської Русі більшість ікон привозили з Візантії, але поступово, навчаючись у грецьких майстрів, українські іконописці виробляють свій стиль. В українських іконах духовний зміст і краса колористичного звучання, взаємозалежні, бо у висловлюваннях Псевдо-Діонісія Ареопагіта визначається, що чистий дзвінкий колір сприймався матеріалізованим духовним світлом, бо ж іконопис — це таїнство світла [265, с. 244]. Відрізняють українську ікону одухотвореність, поетичність, м'якість кольорів. Прикладом може служити ікона «Ангел Золоте Волосся» (XI ст.), святий образ якої об'єднує в собі глибоку печаль та витончену чуттєвість. В. Овсійчук дає розгорнутий аналіз цієї воістину божественної ікони: «Тонкими золотими нитками перевиті хвилясті пасма пишного волосся, асистом пропасмований гіматій, і світло так щедро вкриває всю поверхню обличчя, що ніжна світлотінь ледве окреслює його пластику. Світло заливає прегарну голову, світлом пронизаний душевний світ юного ества — такого торжества світла не досягло й візантійське мистецтво. Тут легко зіткнулися прадавній слов'янський, глибоко пантеїстичний за своєю суттю міфологічний світ з його обожнюванням явищ природи, сповнених животворним духом, з новим спіритуалістичним світоглядом, за яким все в природі більшою чи меншою мірою божественне, а глибше — визнання за християнством протилежності земного і небесного і переходом від земного до неземного. Земне і небесне змішувалося в ангелі — і світло і червоний одяг» [265, с. 69].

В мотивах орнаменту мініатюр (Остромислове євангеліє, Ізборник Святослава) органічно поєднані монументалізм та декоративне мистецтво. Основний колір в українській мініатюрі, як і в мозаїці, іконі — це золотий

— божественний колір. Палітрі мініатюр характерна надзвичайна мальовничість, колористична барвистість та символічність у використанні кольорів.

Час монголо-татарської навали у XIII ст. призвів до значних змін в образах української ікони — виникає багато нових сюжетів, ікона стає більш оповідальною, зростає кількість персонажів, вони зображуються в русі, збільшується місце під краєвиди, все це загострює емоційну напругу, і це, безумовно, відображується на колориті, на його змістовному навантаженні, на його символічному значенні.

За доби бароко стильові концепції українського ікономалярства змінюються під впливом західноєвропейських віянь в мистецтві. Але українське бароко, при типологічній схожості із західним, в колориті, світлотіньових контрастах, русі, відтворенні напруження концептуально зберегло і ренесансний оптимізм, і чуття гармонії. З розповсюдженням бароко в український живопис повертається символіка та алегоричність ранніх віків християнства, у тому числі символізація кольорів, розроблена Діонісієм Ареопагітом. Мистецтво іконопису бароко «наче ожило у веселкових барвах» [388, с. 15].

Техніка іконописання, що прийшла з Візантії, багато в чому зберігається й донині. У рекомендаціях з іконопису дотримуються вимог, що були вироблені багатовіковою практикою візантійських майстрів, а саме: «Малюнок визначає стилістику зображення, композицію, пропорції фігур, характер і розташування ліній — одним словом, той каркас, який необхідний для роботи кольором. В іконі не може бути випадкових, хаотичних колірних плям. Це один з головних принципів іконописання» [446, с. 3]. Іконописне зображення завжди повинне бути узагальненим і ідеалізованим, оскільки образ святого в вічності перетворюється, наближається до ідеалу краси і гармонії, втіленої в Христі» [446, с. 10]. Іконописне зображення людської фігури має наступні особливості: зображення знаходиться в площині картини (дошки або полотна), зображення або площинне, або побудоване за

принципами зворотної перспективи, об'ємність зображуваних фігур позначається геометризованими висвітленнями — «пробілами». Найважливішу роль відіграє контурна лінія — «опис», а також підлеглі їй лінії складок і деталей одягу.

Отже, можемо відзначити, що багатство та символіка кольорів, духовний зміст, естетичне наповнення візантійської культури лягли в основу художньої мови Київської Русі, ставши її міцним фундаментом. Дві світоглядні системи та естетичні принципи — древніх русичів та Візантії об'єдналися, створивши унікальний симбіоз культур. Ми поділяємо думку Володимира Овсійчука, який вважає, що, незважаючи на авторитетні візантійські впливи в галузі релігії та мистецтва, переважав слов'янський емоційно-поетичний світогляд, який спирався на тісне спілкування людини з природою, на вироблене століттями високе почуття гармонії та ідеалу краси. [265, с. 127]. Одним з найважливіших засобів досягнення ідеї відображення світу неземного, божественного була символічність, умовність кольору. У кольорі знаходили відображення духовний, емоційний стан людини, він загалом носив просвітлений, емоційно-піднесений характер, навіть в трагічних сценах. Проте в Київській Русі символіка кольору не залишилася незмінною. Світогляд цієї групи слов'ян, їх емоційне спілкування з природою, тісні контакти із західноєвропейською культурою збагатили колористичний лад мистецтва. В живописі з'являється нове явище — житійна ікона, в яку почав входити реальний світ.

З середини XVII століття в українському живописі починають поширюватися картини із зображенням козака Мамає як суто національне явище української культури. Зразки таких картин невідомих авторів стають обов'язковим елементом прикраси інтер'єру майже кожної сільської хати. Вони були написані яскравими, соковитими фарбами на полотні, на дошках, на стінах будівель, на дверях, на вікнах. Образ красеня-козака, що склався в народній уяві — кругла поголена голова із закрученим за вухо «оселедцем», довгі вуса, чорні брови, карі очі, тонкий ніс, рум'яні щоки, доповнювався

традиційним комплексом національного українського одягу — оксамитовим жупаном, сап'яновими чобітьми, синіми або червоними шароварами. Козака Мамаю на таких картинах завжди малювали з кобзою, люлькою, шаблею, пістолем, порохівницею. Козака зображували в той момент відпочинку, коли він зійшов з коня, закурив люльку, взяв у руки кобзу і, щось награвуючи, глибоко замислився. Згадані картини, були виконані з дотриманням означених канонів в символіці центральної фігури, ансамблю костюма і оточуючих атрибутів та кольорів, якими їх зображували. З XVIII століття в маєтках козацької старшини з'являється мода мати родинні галереї портретів (парсунні портрети), які створюватися безпосередньо з натури та за словесними описами [28, с.57]. Слід відзначити, що і в цей час, коли починає формуватися світський світогляд, що витісняв середньовічні уявлення, в традиційному народному мистецтві українців зберігалися характерні риси, що пов'язували його з візантійською добою, зокрема монументальність, переваги, що надавались у кольоровому відтворенні світу, символікою кольору і світла.

Українське народне мистецтво стало природним джерелом натхнення для провідних мистців перш. третини XX ст., які відкривали нові шляхи, створювали нові стильові напрямки, — Михайла Бойчука, Василя Кричевського, Георгія Нарбута, Олександра Мурашка, Олександра Богомазова та ін. Хоч вони і різнилися у стильових уподобаннях, але об'єднувало їх щось майже неловиме — особлива енергетика, глибока філософія, зв'язок з народною естетикою, вільний дух. Все це закладено в них історично і підсвідомо.

Накопичену століттями пошуків і відкриттів світову спадщину в колористиці українські митці першої третини XX століття увібрали в своїй творчості і внесли гідний внесок в теорію кольору, а також в розуміння символіки кольору і світла. У теоретичних роздумах цих майстрів висловлювалося чимало слушних думок щодо ролі кольору і світла в

живописі, схожих або оригінальних у порівнянні із представниками європейської художньої культури.

Видатний український кубофутурист Олександр Богомазов в своєму трактаті «Живопис і елементи», написаному в 1914 році, приділив увагу нерозривному зв'язку між кольором і музикою. Розкриваючи поняття «Ритм» у живописі, Богомазов проводить паралель з Музикою та Танком, як найбільш ритмічними видами мистецтва. [37, с. 68]. Один з його теоретичних рукописів носить назву «Такт в музиці і малюнку» (1917), в якому він дає рекомендації як відчутти музичний такт: «Ходіть і співайте чверті такту поки вповні не засвоєте собі це ділення і не станете його мислити як певний шматок простору» [431, арк 1]. Схожі думки із своїми західними теоретиками про динамізм кольорів О. Богомазов сформулював у трактаті «Живопис та елементи» [37].

Як згадувала Алла Йогансен, Михайло Бойчук на своїх заняттях наголошував на спорідненості емоцій, які викликає малярство та музика завдяки гармонії та ритму своїх елементів, і що малярство з цього погляду близьке до музики [372, с. 77].

У 1916 році художник української діаспори — Володимир Баранов-Россіне створив «оптофонічне» піаніно — світлозвуковий апарат, який дозволяв поєднати музику і колір, і запатентував його у Франції. Він вдавав із себе з'єднання проектора (з сильною дуговою лампою) з клавіатурною системою, яка давала можливість проектувати на екран більше 3600 колірних відтінків. Особливість апарату полягала в тому, що крім регулювання світлової сили (за допомогою реостата), з волі «оптофоніста», кожній колірній тональності могла бути задана будь-яка форма. У 1923 році у Москві у театрі Мейєрхольда і потім у Великому театрі відбулися оптофонічні концерти. Симфонічний оркестр виконував твори Скрябіна, Шуберта, Гріга, а Баранов-Россіне, за допомогою «оптофона», натискаючи на клавіші, проектував відповідні музичним акордам кольори на великий екран. У своїй книзі «Українські мистці Парижа. 1900-1939» Віта Сусак приводить



фрагменти рукопису мистця, де він описував свій винахід: «... це світлове піаніно, що слугуватиме для інтерпретацій безмежної кількості музичних композицій. Фактично, інтерпретацій — тому що на даний момент ще не йдеться про єдиний уніфікований переклад існуючого музичного твору, для якого б його автор передбачив світлове накладання. В музиці, як і в будь-якому іншому мистецтві, інтерпретація, талант, чутливість виконавця складають елементи, крізь які треба пройти, щоб проникнути в задум автора. Відтоді, коли композитор буде творити, одночасно визначаючи елементи музики і світла, виконавець матиме менший ступінь свободи, але відтоді, без сумніву, мистецька цілісність, про яку ми говоримо, буде набагато кращою» [394, с. 89]. Корпус оптопіаніно, скляні диски та креслення зберігаються у Національному музеї сучасного мистецтва у Парижі.

Петро Ковжун у своїй монографії, написаній у 1930 році і присвяченій видатному представникові української діаспори Олексі Грищенку, наводить цитату з висловлювань французького художнього критика А. Р. Ешоліє: «Грищенко блискуче лучить музику з барвою. Те, що надає стільки ціни цим гармоніям рідких та вишуканих тонів, це те, що вони мають ритм, незрівнянну рівновагу» [172, с. 21]. Сам О. Грищенко залишив по собі не тільки живописну спадщину, але й теоретичні праці, наприклад, чудову, написану поетичною мовою книгу «Мої роки в Царгороді 1919 – 1920 – 1921». У вступі до книги він пише: «Основою моєї книжки є світлий і мистецький бік світу, помічуваний оком маляра і насвітлений моєю особистою концепцією всесвіту» [97, с. 15]. Хотілось би згадати ще один момент із спогадів цього видатного живописця, сповнений безмежною любов'ю до батьківщини: «Блакить — це символ України. Неосяжна, небесна блакить над безкраїми степами; безмежна й лунка блакить небес над сніговими просторами; завжди блакить! Крізь цю блакить я завжди бачу й відчуваю мою батьківщину. Блакить і жовте — це барви українського прапора; так само й герб нашого першого великого князя Володимира Великого був золотий трезуб на блакитному полі [98, с. 185]

Видатний український митець Казимир Малевич, роль якого у світовому авангардному мистецтві — одна з найважливіших, залишив велику кількість теоретичних праць. Як згадують колеги-художники Малевича по Київському художньому інституту, «Малевич намагався знищити у своїх студентів «психологічний страх кольору». Тринадцять нарисів, які він опублікував українською мовою у Києві, дають нам уявлення про систему освіти Малевича й узагальнюють його підхід до теорії» [105, с. 12]. У своїх статтях, розкриваючи сутність живописного мистецтва, як зв'язок художника зі всесвітом через його відчуття, він відводить кольорам провідну роль, яка допомагає висловити таємну силу відчуттів [226, с. 77]. «Я відчуваю всесвіт як незмінність у всіх його змінах кольору і форми», — так писав — своїй роботі «Спроба визначення залежності між кольором і формою» у 1930 році. Найціннішим в живописі для мистця були колір і фактура, ті мальовничі сутності, які, він вважав, «завжди побивалися сюжетом» [225, с. 377]. Аналізуючи станкове та монументальне мистецтво, художник віддавав перевагу станковому, у тому числі тому, що тільки у станковізмі Сезанна «ми знайшли нові ставлення до кольору та виявлення малярства», і далі: «сезаннізм нам залишив смарагдові гами, як імпресіонізм — голубі, як кубізм — коричневі, сірі, охрові, які до цього ніде не були розроблені» [84, с. 158].

Інший, один з яскравих представників українського авангарду першої третини ХХ століття, яким був Віктор Пальмов — автор статей у часописі «Нова Генерація» писав про пригнічений стан кольору в живописі до ХХ століття: «про колір говорили лише в зв'язку з річчю; окремо колір не був абстрагований від речі, а був її постійною належністю і завжди повинен був ховатись за цю річ. Критика і публіка не полюбляли, коли колір відходив від речі, коли малювали неприродними кольорами, що не збігались із звичайною фарбою речі» [288, с. 42].

У часописі «Нова генерація» у 1929 – 1930 роках активно публікувалися статті про колір Пальмова [286], [287], [289], а також

Малевича [225] та ін. Але між видатними українськими художниками відбувалася полеміка з приводу ролі кольору та системи його викладання в Київському художньому інституті з формально-технічної дисципліни «Колір». Пальмов посилався на досліді фізика Освальда, а Казимир Малевич заперечував: «Фізична теорія кольору художнику не надто потрібна, адже він працює інтуїтивно» (із спогадів Кропивницького) [85, с. 63-68].

Давид Бурлюк вважав колір основним елементом живопису. У своїх спогадах він приділяє основну увагу кольору, тому що «освітлення, так зване світло, в моїх картинах (програмних) відсутнє — на першому місці колір і фарба. Лише вони є символічними представниками світла» [47, с. 137].

Перша третина ХХ століття в мистецтві була часом роздумів над кольором і світлом в живописі. Мистці експериментували з кольором, навіть скульптура стає різнобарвною: один з найвидатніших українських митців у світі, скульптор-кубіст Олександр Архипенко вводить у скульптуру колір. У своїх «Теоретичних нотатках» він пише: «Я винайшов скульптурний живопис 1912 року. Він має свої характерні риси, що відрізняють його від звичайної поліхромної скульптури. В естетичному плані це новий тип мистецтва завдяки його особливим взаємозалежностям між рельєфом, увігнутими формами, отворами, кольорами й фактурами...» [19, с. 59]. Як і більшість українських мистців, Архипенко свою творчість обґрунтовує теоретично у статтях, виступає з лекціями. Наведемо кілька висловлювань цього видатного майстра стосовно кольору в його скульптурі:

«Скульптуро-живопис — це не лише відродження зникаючої тенденції поєднати колір і форму, — це скоріше новий вид мистецтва, породжений специфічним злиттям і поєднанням матеріалів, форм і кольорів. Естетично і технічно скульптуро-живопис зовсім відмінний від розписаних рельєфів а-ля Делла Роббіа чи єгипетських та ассирійських.

Скульптуро-живопис — ефективніша й різнобічніша за характером техніка, ніж звичайний живопис чи неотонова скульптура. Поєднання кольору і форми не заперечує одухотвореності, — навпаки, полегшує

вираження абстрактного. Тут немає місця розфарбуванню, що породжує манекенів з блакитними очима, чорними бровами і червоними вустами. Скульптуро-живопис розв'язує зовсім протилежну технічно-естетичну проблему, коли має справу з абстрактним, духовним чи символічним.

У скульптуро-живописі, як і у звичайному живописі, колірна пляма може бути обмежена різким контуром або може зливатися з сусідніми кольорами, щоб перетворитися на розмиту пляму. Переваги скульптуро-живопису перед звичайним живописом полягають у тому, що рельєфи чи увігнутості на живописній площині підсилюють композиційний ефект і надають новій значимості звичному зображенню» [271, с. 108].

Ще один унікальний художник залишив після себе не тільки живописну спадщину, а й теоретичну: філософські статті з питань релігії, мистецтва — Костянтин Піскорський. Свої роздуми над співвідношенням творчості і буття людини він оформив у вигляді графічної схеми «Біометр життя» з поясненнями та статтею «Час думки» [181, с. 103].

### **2.3. Ставлення до поняття «національний стиль» у живописців різних стильових напрямків в українському мистецтві перш. третини ХХ ст.**

Як ми вже відзначили, мистці різних художніх напрямків, кожен по-своєму трактуючи поняття «національний стиль», знаходили для себе окремі точки опори у творчості. Але кожен з мистців, маючи глибокі українські корені, черпав, часом сам цього не усвідомлюючи, з народної культури. Перша третина ХХ століття — особливий період в історії України. Хвиля національного піднесення, що припала на другу половину ХІХ — початок ХХ століття, з кінця 1910-х набирала нової сили. Національно-визвольний рух, що активізувався на українських теренах з кінця ХІХ ст., мав безпосередній зв'язок з процесами національно-культурного відродження, що відбувались в Європі. З падінням Австро-Угорської імперії після Першої

світової війни кілька народів Східної Європи отримали свободу і право на власне державотворення і культуротворення. З падінням Російської імперії у лютому 1917 року Україна 22 січня 1918 року проголосила себе Українською Народною Республікою і державну незалежність. Надзвичайного розмаху і широти набуло українське культурне будівництво. Серед низки надйважливіших заходів стало створення першого в Україні вищого мистецького навчального закладу — Української академії мистецтва. Її фундатори — цвіт тогочасної української художньої культури. Це О. Мурашко, М. Бойчук, брати В. і Ф. Кричевські, Г. Нарбут, М. Жук, М. Бурачек, А. Маневич. Всі або ж безпосередньо навчались в Кракові, Мюнхені, Парижі, або ж підвищували в європейських мистецьких центрах свій професійний рівень.

Пізніше склад викладачів цього мистецького вишу, коли він вимушено змінив назву на КХІ, поповнили ще кілька яскравих представників українського художнього процесу, що розгортався вже в 1920-ті роки, коли національні змагання зазнали поразки, а східні українські землі, ставши Українською соціалістичною радянською республікою, були приєднані до оновленої Російської імперії — СРСР. У складі тих, хто доєднався до викладацького складу КХІ, були видатні новатори, творці нових стильових напрямків, зокрема О. Богомазов, В. Пальмов, К. Малевич, В. Татлін та ін. Дехто з творців нового українського мистецтва з приходом більшовицької влади вимушено емігрував до Франції, зокрема О. Екстер, О. Грищенко, С. Делоне та ін., дехто — до Львова, що опинився у складі Польщі, зокрема П. Холодний. Частина видатних живописців — творців нового українського мистецтва із західних українських земель, зокрема М. Сосенко, О. Новаківський, О. Кульчицька, залишившись на своїй малій батьківщині, уникли сталінського терору, коли маховик сталінських репресій охопив східну частину України, фізично чи морально знищуючи діячів українського національного мистецтва.

Роздумуючи над тим, яким має бути стиль нового українського мистецтва, аби, з одного боку, відповідати тим критеріям, що притаманні тогочасним європейським художнім пошукам, а з іншого — зберігати свій національний дух, свою неповторність, представники різних мистецьких напрямків, що виникали тоді в Україні, по-різному обирали джерела, від яких слід відштовхуватись. В 1900-ті – першій половині 1910-х рр. одні вбачали їх у візантійських витоках, інші – в мистецтві українського бароко, дехто в ренесансних здобутках. Засновник стилю «українського модерну» В. Кричевський та представники українського авангарду віддавали перевагу глибоким джерелам народного мистецтва. В 1920-ті – на початку 1930-х років зі зміною суспільно-політичної ситуації, але на хвилі «українізації» роль народного мистецтва як особливо важливого чинника національного стилю лише зростала, а заодно і значення в ньому проблеми кольору і світла.

Саме мету відродити українське мистецтво як впізнаваний тип художньої творчості, подібно до того як, взявши до рук китайський твір будь-якого століття, ми розуміємо, що це художній твір саме цієї національності, — цілеспрямовано до цього прагнув саме М. Бойчук. Так вважає дослідниця бойчукізму Л. Соколюк. Авторка писала: «Відродити такого роду тип українського мистецтва, його національну специфіку — саме до цього прагнув Михайло Бойчук, у цьому бачив одне з найголовніших своїх завдань». І далі: «Бойчук зі своєю школою належали до тих митців ХХ століття, що, пішовши за Сезанном, відкривали свої нові напрямки, ставали яскравим явищем своїх національних шкіл. У французькому мистецтві такими були А. Матісс, Ф. Леже, П. Пікассо, а також А. Дерен, Ж. Брак, діяльність яких у 1920-ті — 1930-ті роки визначила основну лінію розвитку французького мистецтва. В мистецтві Мексики таким яскравим явищем став тоді Дієго Рівера, на українському ґрунті — Михайло Бойчук» [370, с. 9]. Спираючись на візантійські витоки, на традиційну художню творчість українців, він прагнув до створення сучасного впізнаваного типу українського мистецтва. Так розумів «український національний стиль».

Практично всі мистці, які представляли різні художні напрямки, працюючи викладачами в новоствореному українському мистецькому виші в Києві або в художньо-промисловій колі в 1920-ті роки, розглядали цей вид своєї діяльності, незважаючи на страшенну матеріальну скруту, своїм високим моральним обов'язком перед українським суспільством навчити нове покоління митців, які би піднесли українську художню культуру до високого європейського рівня.

Але, це був час Відродження і становлення нового українського мистецтва. Художники-педагоги, розуміючи безпосередню відповідальність за майбутнє духовної культури свого народу, жили цим майбутнім і щедро ділилися з учнями секретами своєї майстерності, а в живописі віддавали належне ролі кольору, особливостям і значенню колориту, світлотіньового моделювання. Це був дуже плідний час і для розвитку теоретичної думки стосовно кольору в живописі. Багато хто з видатних українських художників того періоду ставили такі питання і шукали на них відповіді, залишивши у спадок цікаві і важливі роздуми, відкриття, висновки.

Виходячи з поставлених в дослідженні завдань, слід би приділити увагу педагогічним методам і їх особливостям у викладанні живопису Михайла Бойчука. На наш погляд, його роль і досягнення як вчителя живопису полягала у прагненні навчити основам мистецтва, живописним технікам, дати уявлення про історію розвитку мистецтва, навчити працьовитості, десь навіть самопожертві, але найголовніше при цьому не пригнічувати індивідуальність. Користуючись колосальним авторитетом у своїх учнів, зібравши і згуртувавши їх у своїй майстерні як однодумців, він навчав працювати єдиним колективом, за принципом ренесансних «боттег» та цехових об'єднань [354, с. 150], тим не менш, зберіг в кожному індивідуальну творчу особистість. Таку ж думку ми зустрічаємо у дослідженнях Л. Соколюк, яка зазначає, що попри притаманних кожному з учнів М. Бойчука певних спільних особливостей у художніх принципах живопису (монументальність, відсутність оптичної перспективи, класичного

розуміння ракурсу, відхід від видимої реальності), це не завадило розкриттю їх авторської індивідуальності [372, с. 75]. Із записок Оксани Павленко, зроблених за словами Бойчука, дізнаємося, чого домагався вчитель: «не бійтеся втратити індивідуальність... індивідуальність сама виявиться, коли майстер дозріє» [372, с. 75]. Завдяки таланту Бойчука як педагога у кожного з його учнів сформувався індивідуальний художній почерк. Михайло Бойчук підтримував своїх учнів в пошуках індивідуального стилю на основі отриманих знань та вмінні працювати в команді. Наприклад, Оксана Павленко знаходить свій цікавий індивідуальний почерк, що виявляється, як вважає Л. Соколюк, зокрема у творчому підході до використання техніки темпері у її поєднанні з кольоровою тушшю [372, с. 74].

Олександра Екстер була не тільки талановитим художником-авангардистом, а і видатним педагогом та пропагувала українське народне мистецтво. У Вербівці та Скопцях вона разом з Є. Прибильською та Н. Давидовою створила селянські артелі, в яких сільські вишивальниці працювали не тільки за старовинними зразками, але й за ескізам художників-авангардистів, у тому числі Казимира Малевича. Згодом «з цього селянського джерела українська футуристка Екстер черпала натхнення, виборюючи й собі «бароково-футуристичний» стиль» [88, с. 32]. Як вважає Г. Коваленко, «у Вербівці й почалася її педагогічна діяльність. Екстер тоді вдалося чимало. Вдалося, якщо так можна сказати, наблизити віковічні канони української народної поліхромії до кольорових принципів кубофутуризму» [168, с. 59]. Олександра Екстер, вважала, на думку Мирослави Мудрак, що модерністський спосіб висловлювання дуже близький до української матеріальної культури: «Звернення до схематичних форм для відображення космічної експресії є безпосередньо пов'язаним з абстрактними мотивами, що зустрічаються у місцевому шитві і в народних звичаях» [257, с. 31]. Дуже важливим й продуманим був курс кольору у студії Екстер у Києві: починали його з площинних кольорових композицій,



конструкцій кольорових планів, а далі — «динамічні, статичні, умовні і предметні» [168, с. 61].

Будучи видатним художником та теоретиком живопису Олександр Богомазов був і талановитим педагогом, одним з кращих викладачів свого часу, котрий розробив власні програми живописної освіти. Починаючи з 1913 року і до останніх днів Богомазов займався викладацькою діяльністю. Збережені дружиною художника Вандою Вітольдівною Монастирською-Богомазовою і передані в дарунок в українські архіви, з яких сформовано фонд № 360 Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України в Києві, включають серед рукописів, заміток, листів велику групу методологічних розробок: «Методика малювання, креслення і чистописання», «Про реформу художньої освіти» (доповідь на з'їзді художників-педагогів), «Основні положення програми по викладанню мистецтв у загальноосвітній школі», «Педагогічні основи художнього виховання і навчання», «Завдання мистецтв у загальноосвітній школі», «Реорганізація навчання в художніх школах і училищах», «Навчальні програми з кольору, малярства, фахового малюнку для студентів Київського художнього інституту по майстерні проф. Богомазова» та інші праці. З цих документів, а також зі спогадів, залишених сучасниками, бачимо, наскільки велику увагу Богомазов приділяв розвитку освіти в Україні. У доповненні до доповіді: «Основні завдання розвитку мистецтва живопису на Україні», яка була підготовлена у 1918 році для виступу на з'їзді діячів українського мистецтва, він писав: «Мистецтво — це живе джерело, яке вічно б'є блискучими діамантами своєї краси, непостійне у своїй переливчастості, але вічне у своєму русі. Чому школа повинна зупиняти цей рух? Чому вона не може бути підвалиною цього джерела, по боках якого природним порядком будуть розташовуватися цінності, які їм належать і кристалізуються у певні індивідуально-закінчені форми. Школа повинна бути організованим динамічним початком, озброєним всім культурним надбанням, лабораторією, в якій лише виплавляються цінності мистецтва» [429, арк. 6].

Особливу увагу Богомазов приділяв дослідженням і теоретичним розробкам в галузі колористики. Будучи талановитим мистцем та теоретиком мистецтва, він впроваджував свої теоретичні і практичні відкриття, думки в навчальний процес. Разом з Віктором Пальмовим, будучи професором Київського художнього інституту, він розробляв живописну систему «кольоропису» [85, с. 65]. У цей же час в інституті вчив «психологічно відчувати найменші зміни кольору в накладанні й розгортанні фарби» [157, с. 65]. Закінчивши у 1914 році свою книгу «Живопис та елементи», Богомазов протягом усього життя поглиблював і розвивав свої теоретичні думки, і, зокрема, по колористиці. Рукопис підпрактикуму «Теорія кольору» датується 1927 – 1930-и роками. У цей час викристалізуються його ідеї щодо колориту, що простежується у чіткій логічній схемі, коротких, але дуже ємнісних рекомендаціях. Ця робота була написана як програма для викладання живопису з акцентом на глибоке вивчення і розуміння законів колориту. Невеликий зошит, з шести аркушів, сконцентрував в собі неймовірні живописні досягнення, великі теоретичні відкриття і досвід багаторічної роботи викладача. За кожним лаконічним рядком стоїть колосальна праця, геніальна прозорливість та шанобливе ставлення до учнів. Пригадуються слова дочки Олександра Богомазова, в яких розкривається дар художника-вчителя: «У батька був великий запас терпіння, і поступово він навчив мене дивитися на природу очима художника, схоплювати миті, коли світло й тінь змінюють форму предметів і на долі секунди розцвічують усе навколо, цілком невимовно й неповторно» [137, с. 153].

Як змістовий та виражальний засіб колір широко використовувався у зображеннях українського костюму в живописі кінця XIX – першої третини XX століття як одного з найважливіших українських символів. Український народний костюм — унікальна пам'ятка матеріальної і духовної культури українського народу, тісно пов'язана з його історією. У сформованій композиції українського національного костюму, в його кольорах, символах орнаментів вишивки закладено глибокий сенс, емоційна наповненість,

духовний код багатьох поколінь українців [251, с. 101]. Піднесення національної самосвідомості на початку ХХ століття проявилось і у відродженні народного костюму, підвищенні його престижності, значимості; він виступав як символ національних переконань, патріотичних почуттів, у чому ми вповні погоджуємось з В. Мироненко [235, с. 134]. Досліджуючи мотиви національного костюму в українському живописі початку ХХ ст., ми звернули увагу на важливу символічну роль кольору національного вбрання і окремих його деталей в композиційному, сюжетному й образному вирішенні картини [241, 242, 248, 249, 250, 251].

Як ми вже відзначили, український народній культурі притаманна традиція символічного використання кольорів. Так, білий колір — це символ чистоти, святості, світла. Його споріднюють з Божественною захисною силою. Червоний колір, з одного боку, символізує красу, любов, тепло та енергію, але з іншого — страждання, біль, кров. Чорний колір в українській культурі має негативне значення. Його ототожнюють з тугою, хворобою, смертю. І такі різні, протилежні за своїм символічним значенням кольори поєднались на вишивках українських сорочок [251, с. 102].

Щодо ролі кольору українського національного костюму у композиційному рішенні картини слід звернути увагу на те, що в основу кольорової гами цього виду вбрання історично лягли чисті яскраві кольори [251, с. 102]. Ми погоджуємось з В. Мироненко, що загальною рисою традиційного українського одягу та численних доповнень до нього є декоративна мальовничість [235, с. 131]. Цю яскравість, мальовничість використовують мистці для концентрації уваги глядача. Червоні свитки, жупани, шаровари, різнокольорові плахти, запаски, кептарі, червоні хустки — всі ці деталі українського національного костюму перш за все сприймаються як яскраві колірні плями і часто є центром композиції усєї картини [251, с. 102], [248, с. 35].

Не можна обійти увагою кольори обрядових українських костюмів, як надзвичайно важливу частину культурного життя українського народу. Роль

обрядового символу тут часто виконувала кольорова гама одягу або його окремих деталей, і цю символіку досить часто використовували мистці [251, с. 102]. Прикладом даної групи картин можуть служити твори побутового жанру на тему весільного обряду. У весільному костюмі споконвічно домінував червоний колір [251, с. 102], тому мистці використовують цю традицію для створення у картинах піднесеного настрою.

У деяких випадках художники використовували не лише традиційні деталі українського костюму, а й додавали нові, привнесені новою добою [251, с. 103]. У цих випадках мистці звертались до символіки кольору нового, післяреволюційного часу. Наприклад, українські дівчата зображалися з червоною хусткою на голові, що на той час символізувало представниць нового революційного часу — робітниць, пролетарок [251, с. 103].

Силу і виразність кольору як художнього засобу мистці використовують і для відтворення емоційного стану, найтонших людських переживань. Так, завдяки кольорам українського костюму або його окремих деталей художники передавали настрої усієї картини [251, с. 103].

Слід згадати момент, що пов'язує воедино повсякденний та акцидентний костюм і, на наш погляд, характерний для зображення українського костюму на полотнах художників кінця XIX – початку XX століття. Практично на всіх картинах з вельми популярним сюжетом — зустріч юнака та дівчини біля криниці або по дорозі до неї (про що свідчать на деяких картинах покинуті відра) дівчина одягнена як на побачення — обов'язково в яскравих намистах, у вишитій різнокольоровим візерунком вишиванці, яскравій плахті. Ці елементи костюму свідчать про те, що кожен вихід з двору, навіть по простій необхідності — принести в господарство води, сприймався дівчатами як можлива зустріч із судженим, можливість скласти свою подальшу долю, і тому вони ретельно чепуряться, продумуючи до дрібниць свій костюм, одягаючи найкращі вбрання — увесь ансамбль українського строю.

Аналіз мотивів національного костюму в українському живописі уможливив ще один висновок стосовно ролі кольору костюму в картині — він допомагає визначити вікову категорію персонажа [251, с. 103], [250, с. 40]. Підтвердження цієї думки ми знаходимо в монографії Антоніни Кікоть «Семіозис українського костюма: гендерні репрезентації». Авторка відзначає «Розмаїтість форм і кольору костюма залежить від того, для якого віку він призначається. І якщо костюми дочки відрізняються різноманітністю і яскравістю, то в костюмі матері, зазвичай, відбиваються елегантність і простота, а в костюмі бабусі — стримана скромність» [164, с. 19]. У кольорі головного убору, відзначає авторка, теж чітко простежуються традиції — молодиці надавали перевагу білому кольору, літні жінки носили чорні очіпки, а удовиці, котрі бажали вийти заміж, — червоні [164, с. 65].

Також, важлива роль відводилася кольору костюму при відтворенні мистцем суспільного стану персонажів [251, с. 104]. Соціальна диференціація чітко прочитувалася у використанні тих чи інших тканин та їх кольорів. У процесі формування українського костюму склалося, що яскраві кольори викликають повагу; тому керівні особи в урочистих випадках з'являлися у барвистому вбранні — серед кольорів переважали червоний, лазуровий, зелений та вишневий [235, с. 130].

Слід відзначити велике значення ансамблю українського костюму в разі, коли автор писав сюжет з життя певного регіону України. У кожній місцевості України, у процесі історичного та культурного розвитку, утворились характерні орнаментальні мотиви і композиції, найбільш улюблена і поширена колірна гама [235, с. 132]. Відтворення відмінностей в кольорі ансамблю костюму та окремих елементів одягу жителів різних районів — все це допомагало авторам додати достовірності роботам [249, с. 241].

Зображуючи персонажів у народних костюмах України, мистці кінця XIX – першої третини XX ст. уміло використовували основні якості кольору — колірний тон, світлоту і насиченість [248, с. 35]. Насиченість кольору при

зображенні костюму додає емоційності в сприйнятті картини. Розділення кольорів за колірним тоном і відтінками на теплі і холодні, яскраві і приглушені при зображенні українського костюму, за звичаєм з виділенням домінуючого кольору, використовується художниками для створення гармонійного цілісного образу. Відтворення кольорів українського костюму за допомогою кольорів посилювало відчуття матеріальності світу, взаємодії персонажів і довкілля, а також підвищувало емоційний вплив на глядача [248, с. 35].

Отже, доходимо висновку, що символіку кольору костюму або його деталей українські мистці вдало використовували як засіб при створенні художнього образу, а також як символ неповторної національної ідентичності українського народу, що набував особливої актуальності за доби першої третини ХХ століття, коли відбувались активні пошуки національного стилю [251, с. 102].

#### **2.4. «Теорія кольору» представника українського авангарду О. Богомазова**

Нами була зроблена спроба проаналізувати рукопис підпрактикуму «Теорія кольору», який ще досі не публікувався та не аналізувався. Почати підпрактикум Богомазов пропонує з вступної, ознайомчої частини, в якій демонструється комплекс ілюстративного матеріалу: навчальні плани, діаграми, схеми, креслення; пропонується замальовка з натури; як варіант можлива екскурсія в музей. У першій лекції живопис розглядається у зв'язку з іншими дисциплінами. Окремо викладачем обговорюється застосування живопису на практиці: оформлення побуту школи або клубу, ілюстрування газет, створення плакатів, декоративні роботи. Перші практичні уроки з натурою включають в себе вправи на фіксацію зорового сприйняття, ознайомлення з композиційними прийомами, завдання на придбання учнями

технічних навичок роботи з різними живописними матеріалами — крейдою, акварельними, клейовими фарбами, аплікацією.

У другій лекції викладач знайомить учнів з теорією кольору, акцентуючи увагу на різних поглядах на поняття кольору: як на якість, як на фізичне явище, як на елемент живопису. Колір, як елемент живопису, розглядається у поєднанні з проблемою організації кольору на площині. Також викладачем пропонується вивчення якостей живописних матеріалів.

За допомогою таблиці основних і складених фарб викладач розкриває поняття тону як руху кольору від теплого до холодного, або як його рух до суміжних кольорів по горизонталі, або по вертикалі за світлосилою: «Динаміка кольору — це рух» [432, арк. 1, с. 1].

Як досвідчений викладач, Богомазов окремо звертає увагу на особливості роботи з дітьми: адже діти колір сприймають як якість предмета. Починаючи з 8–9 термінів (не більше) викладач, у міру сприйняття, розширює термінологію. Богомазов підкреслює, що необхідно враховувати особливості сприйняття дитиною кольору. Далі ми бачимо низку завдань, які Богомазов пропонує поставити перед учнями: завдання на протяжність тону, кольору, композиційні завдання на тональність і на світлосилу, завдання на контрасти. Всі завдання він підкріплює малюнками-прикладми. До кожного малюнку Богомазов дає підпис-роз'яснення. Наприклад, контраст блідо-блакитного і чорного зрозуміліший, ніж малиновий з темно-зеленим, а ще зрозумілішим буде контраст рожевого з темно-зеленим.

У тексті немає виділення початку третьої лекції, і ми зробили припущення, що за змістом третя лекція повинна починатися, коли заходить мова про школу наступного рівня (школу другого ступеня) — профшколу. У профшколі Богомазов пропонує більш складний метод роботи. Поетапно в учнів виробляються поняття (сприйняття) про колір. Завдання стають більш складними, діаграмного характеру, що дають художньо-творчі, професійні навички. Богомазов визначає низку завдань: на основні та складні кольори гами; на додаткові — додавання і віднімання; взаємний вплив додаткових

кольорів. Для дослідної демонстрації змішування кольорів пропонується використовувати дзигу.

Четверта лекція включає в себе дві частини: завдання на фарбу і завдання формальні. Завдання на фарбу: це механічне змішування пар фарб у різних формах — у трикутнику, у стовпчиках; дослідження фарби у різьбленні, у змішанні, у різних фактурах, з різними пігментами (олія, акварель, темпера, гуаш). Розширюючи формальні завдання, Богомазов поділяє їх на вивчення кольору у живописній площині і колір у просторі.

На наш погляд, кілька подальших висновків запропоновані як теми для обговорення з учнями на семінарському занятті:

Світло є якість кольору;

Архітектура організовує простір;

Скульптура організовує обсяг;

Живопис організовує колір на площині.

Далі йде новий блок завдань на колір. Перше завдання — на розуміння руху кольору за формою. Для цього пропонується форма кубу, зробленого з кольорового паперу або забарвленого клейовою фарбою. Ключем до завдання Богомазов пропонує взяти слова Сезанна: «Колір змінює форму» і робить зворотний висновок — «форма змінює колір» [432, арк. 3, с. 6 ].

У наступній групі завдань використовується синій колір; учням запропоновано групу геометричних білих тіл уявити пофарбованими в один колір і один тон (завдання на кольоровий рельєф); написати групу тіл або кольорове середовище предметів різної кольорової сили, але одного кольору; організувати колірне середовище, в якому різні тіла пофарбовані у різні за силою різними кольорами.

Далі, до кінця аркуша залишилося порожнє місце, а наступний аркуш починається вже з дев'ятого завдання. Чому Богомазов не сформулював тут з п'ятого по восьме завдання, залишається загадкою. Можливо, відповідь на неї знайдемо в інших нотатках, начерках.



П'ята лекція включає в себе вже більш складні завдання, побудовані на кольорах, по-різному освітлених, з використанням додаткових кольорів, колірних рефлексів. Наприклад, ставиться завдання композиційне — верхня частина колірної гами повинна бути засвітлена частково або затемнена (синім, фіолетовим, зеленим).

В результаті вирішення цих колірних завдань учень повинен навчитися створювати кольорове середовище, тобто вміти гармонійно пов'язати всі кольори, вміти працювати з рефlekсами в світлі і додатковими кольорами в темряві.

Наступною після групи завдань на вивчення кольору в живописній площині викладач представляє учням групу на колір у просторі. Для того, щоб увести учнів у нову тему, Богомазов пропонує ознайомитися з декількома моментами:

повітряна перспектива — це зміна кольору під впливом повітря і відстані;

способи побудови кольором простору або організація кольором простору;

просторові властивості, якості різних кольорів.

Вирішення цих завдань за допомогою кольору передає глибину простору на картинній площині. Як приклад дії кольору в просторі Богомазов приводить характеристики червоного кольору, промені якого найкоротші, а від того оком він сприймається швидше інших. Окремою темою Богомазов виділяє суб'єктивне сприйняття тонів різними людьми.

На завершення педпрактикуму запропоновані завдання на організацію кольору — нами зроблене припущення, що вони пропонувалися як екзаменаційні:

1. Організувати (врівноважити) в одній площині всі кольори — показати, що чим холодніший колір, тим він далі; чим тепліший і світліший, тим ближчий — при одній інтенсивності сили кольору.

2. Організувати колір у двох планах, наприклад, рама і другий план у середині.

3. На основі об'ємних тіл зробити силуетні малюнки, причому просторову глибину передати кольором.

4. Чорним кольором показати колір у просторі.

Завдання на вивчення властивостей кольору різних живописних матеріалів:

а). Висловити обсяг однієї фарби з білилами — це завдання і на обсяг і на вивчення фарби.

б). Висловити обсяг в декількох фарбах — якість кольору розглядається у фактурі і розбілюванні. Фактура — це спосіб оброблення поверхні.

Отже, нами вперше була зроблена спроба проаналізувати рукопис «Теорії кольору» одного з представників українського авангарду — О. Богомазова, що являє собою сконцентрований досвід теоретика живопису, художника-практика і одного з викладачів Київського художнього інституту, заснованого 1917 року як Українська академія мистецтва — першого вищого українського навчального художнього закладу, викладача з багаторічним стажем, втілений у лаконічній, насиченій, глибоко продуманій формі плану навчання.

### **Висновки до другого розділу**

Простеживши еволюцію сприйняття ролі кольору і світла як виражальних засобів живопису в європейській і традиційній українській художній культурі, ми дійшли висновку, що, починаючи з античності проблема кольору хвилювала і підштовхувала до його осмислення уми митців, філософів, теоретиків мистецтва. Акцентуємо увагу на тому, що живопис доби середньовіччя як на європейському художньому просторі, так і на українських теренах наповнений символами і знаками, а кольору і світлу в

ньому надається надзвичайно важливе значення, включаючи їхню символіку. Проведений історико-культурний та генетичний аналіз колориту українського живопису від давньослов'янських традицій показав, що світобудова наших предків виражалася через віками сформовані універсальні символи, у тому числі символіку кольорів. Це відходить на задній план в період нової історії. Разом з тим, колористичні пошуки імпресіоністів, постімпресіоністів, наукові відкриття в оптиці, теоретичні та практичні роботи дивізіоністів — все це дало поштовх до зміцнення позицій кольору в живописі, але не його символічної ролі.

Утім, характерна для символу риса пронизувати культуру з минулого в майбутнє, пов'язувати різні історичні періоди між собою зумовлює його живучість, можливість знову і знову відроджуватись. Саме так сталося за доби модерну як в європейській, так і в українській художній культурі — проблема кольору і світла в своєму символічному значенні знову актуалізується, все більше привертаючи до себе увагу не лише художників, а і музикантів, філософів, теоретичну думку.

Дослідження показало, що в першій третині ХХ століття тенденції розвитку українського образотворчого мистецтва взагалі і живопису, зокрема, зумовлені проблемами, поставленими національно-визвольним рухом, що активізувався на українських теренах з кінця ХІХ ст. і мав безпосередній зв'язок з процесами національно-культурного відродження, що відбувались в Європі. Показано, що з падінням Австро-Угорської імперії після Першої світової війни кілька народів Східної Європи отримали свободу і право на власне державотворення і культуротворення. Водночас революційні потрясіння в Російській імперії і національна революція в Україні, проголошення її державної незалежності супроводжувались розбудовою національної культури, активними пошуками національного стилю представниками різних творчих угруповань. Колір і світло, їхня символіка в цих пошуках використовувались як національні ідентифікатори, поки маховик сталінських репресій не вдарив по національно зорієнтованому

досвіду творців нового українського мистецтва доби національного відродження.

Висвітлено, що в пошуках національного стилю в українському мистецтві за доби національного відродження брали участь представники різних стильових напрямів, орієнтуючись на різні джерела, від яких слід відштовхуватись. В 1900-ті – першій половині 1910-х рр. одні українські митці вбачали його у візантійських витоках, інші — в мистецтві українського бароко, дехто в ренесансних здобутках. Засновник стилю «українського модерну» В. Кричевський та представники українського авангарду віддали перевагу глибоким джерелам народного мистецтва. В 1920-ті – на початку 1930-х років з поразкою в національних змаганнях і зі зміною суспільно-політичної обстановки, але на хвилі «українізації» роль народного мистецтва як особливо важливого чинника національного стилю лише зростала, а заодно і значення в ньому проблеми кольору і світла.

В процесі дослідження було виявлено загостреність і затребуваність в українському мистецтві першої третини ХХ ст. у теоретичних розробках. Розкрито, що особливо активно працювали в цьому напрямі представники українського авангарду, оприлюднюючи свої розробки на сторінках періодики. Не опублікованою до сьогодні залишалась «Теорія кольору» О. Богомазова, виявлена авторкою дослідження серед архівних фондів і введена до наукового обігу. Були відновлені фрагменти тексту, розшифровані скорочення, зроблені припущення щодо відсутніх частин. Вперше проведений в роботі аналіз рукопису показав його важливе значення для подальшого користування у викладацької практиці.

Було зроблено висновок, що колір на початку ХХ століття зайняв одну з провідних ролей, як композиційний, естетичний, психологічний елемент картини в творчості і педагогічній практиці тогочасних провідних українських митців. Розглянуто педагогічні аспекти викладання живопису в системі мистецької освіти в Україні досліджуваного періоду.

Визначена важлива роль кольору в зображенні українського костюму в живописі початку ХХ століття. Була акцентована увага на тому, що в основу кольорової гами українського національного костюму історично лягли символічні значення кольорів. Отже, кольору в зображенні українського костюму належить важлива роль у символічному, композиційному, смислового, емоційному рішенні картини. Було зроблено висновок, що символіку кольору костюму або його деталей українські живописці використовували як засіб створення художнього образу.

Розкрито, що водночас, все більше набираючи сили, пошуки національного стилю в українському малярстві першої третини ХХ ст. супроводжувались актуалізацією не лише проблеми кольору і світла в ключових творах тогочасних майстрів станкового і монументального живопису, а і його символічним наповненням, що віками зберігалось в колективній народній пам'яті та традиційному мистецтві українського народу, а за нових умов, привнесених даною добою, починало сприйматися як ідентифікатори національної ідентичності.

## РОЗДІЛ 3.

### КОЛІР І СВІТЛО В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІН. ХІХ – ПЕРШ. ТРЕТИНИ ХХ СТ.

#### 3.1. Колір і світло у живописі українських імпресіоністів

З'ясувавши у попередньому розділі, що основним джерелом використання символіки кольору і світла як ідентифікаторів національної ідентичності в українському станковому і монументальному живописі першої третини ХХ ст. в процесі пошуків національного стилю ставали давньоукраїнський іконопис, народне декоративно-ужиткове мистецтво, зокрема народний костюм, українська орнаментика, переосмислені в нових світоглядно-філософських параметрах, в процесі дослідження було виявлено, що представники різних мистецьких напрямків, створюючи наповнені глибоким змістом, духовним, філософським і естетичним звучанням твори, по-різному використовували національну символіку. Для того, щоб розв'язати поставлені завдання, ми уточнили основні художні напрямки українського живопису першої третини ХХ століття, описали й систематизували характерні риси кольору, притаманні окремим з тогочасних напрямків в українському живописі досліджуваної доби, визначили джерела їх колористики.

У другій половині ХІХ століття в західноєвропейській культурі почав формуватись перший новий стильовий напрямок — імпресіонізм. Народжений у Франції, він поширився по всій Європі та став одним з найважливіших явищ в мистецтві, що оновлюючись і видозмінюючись за нових історичних умов, не відійшов в минуле, а продовжував впливати на подальший розвиток мистецтва у світі. Одне з його особливих прагнень — відтворення суб'єктивного сприйняття навколишнього світу, вражень від мінливого, вібруючого світлоповітряного простору. Художники-імпресіоністи наповнювали свої роботи грою сонячних відблисків, тремтінням тіней, поволокою туману, відводячи світлу одну з головних ролей

у своєму живописі. Ці художні тенденції вплинули практично на всі живописні школи Європи. Залежно від національних традицій в мистецтві, в кожній країні творчі принципи імпресіонізму асимілювалися в місцевих художніх школах по-різному. По-своєму переосмислили принципи цієї художньої течії і українські мистці. Багато хто з українських мистців на початку ХХ століття пройшов у своїй творчості через імпресіоністичні пошуки. Погоджуємося з О. Жбанковою, яка зазначає, що «імпресіонізм для українських мистців став радше втіленням свободи сприйняття світу в усьому багатстві його кольорово-просторових прояв» [120, с. 16].

Імпресіонізм в українському живописі, з одного боку, збагачував реалізм, а з другого — надавав можливість модерну ширше розкрити свої формотворчі функції. В першому випадку, коли мистці намагались найближче відтворити природний колір і світло, навряд чи взагалі може вестися мова про символіку. В іншому випадку — поєднання здобутків імпресіонізму і модерну, як наприклад, в творчості М. Ткаченка, М. Бурачека чи О. Мурашка, завдяки зверненню до умовності, яскраво підкресленої декоративності колір і світло набувають інших якостей, включаючи зв'язок з національною символікою.

Одним з проявів імпресіонізму в українському мистецтві був так званий «ліричний пейзаж», «пейзаж настрою», який «відтворив єдність людини та оточуючого середовища» [20, с. 128]. Видатними майстрами цього напрямку були І. Похитонов, К. Костанді, М. Бурачек, І. Труш, а також пейзажисти харківської школи — С. Васильківський, П. Левченко, М. Ткаченко, М. Беркос. Для наповнення тонкою емоційною характеристикою своїх пейзажів мистці по-різному використовували колір і світло. Напевно, найбільш переконаним прихильником імпресіонізму був Микола Бурачек. В його картинах ми бачимо поєднання суто імпресіоністичних рис зі спільним для стилістики епохи модерну прагненням до декоративності [20, с. 141]. Бурачек пише широким мазком, ліпить форму світлотінню і контрастними кольоровими плямами, захоплюється

зображенням ландшафту, як символом української природи, сполученням червоних дахів, білого снігу і візерунку синіх тіней («Березень», (Іл. 3.1.1), «Ганок в зимку» (Іл. 3.1.2). У цьому сполученні кольорів та їх композиційній побудові можна простежити підсвідомий зв'язок з символікою традиційних кольорів українських рушників і вишиванок.

Подібне, але й ще більш лірико-поетичне сприйняття оточуючого світу характерне для творчості Петра Левченка, стримані кольори робіт якого пронизані чистим повітрям. Ми погоджуємося з О. Жбанковою, що імпресіоністичні прийоми живопису допомагали йому посилити емоційне забарвлення образів природи. Художник блискуче вирішував проблеми природного освітлення, в сонячних променях якого починають «світитися» фарби українського літа, набуваючи надзвичайну прозорість й легкість [120, с. 20]. Імпресіоністичні пейзажі Михайла Ткаченка більш звучні, яскраві за колоритом, але при цьому дивовижно прозорі і поетичні — «Весна» (Іл. 3.1.5). Без сумніву, за роки, проведені в Парижі, мистець ввібрав у свою творчість найкращі принципи імпресіонізму. Майстром звучних тонів, контрастних колірних зіставлень називає Наталія Асеєва Михайла Ткаченка, який міг чудово передати на полотні «риси буйної, барвистої, захоплююче потужної української природи, де зелень така соковита, що набуває синього відтінку, де снопи дозрілої пшениці сяють потоками розплавленого золота, а світло сліпуче яскраве, а тіні нескінченно глибокі» [21, с. 56].

Мюнхен, Відень, Краков, як і Париж, наприкінці ХІХ століття були впливовими художньо-навчальними центрами. Абрам Маневич і Давид Бурлюк, які навчались у Мюнхені, сприйняли досягнення імпресіонізму в мюнхенському варіанті, в якому переважав інтерес до форми, кольорових та світлотіньових контрастів. Перша персональна виставка Маневича відбулася у Мюнхені у 1907 році. Вікторія Сусак у своїй книзі приводить високу оцінку Бурлюком пейзажів Маневича: «не картини, а вікна, крізь які проглядається душа художника» [394, с. 60]. І якщо ранні імпресіоністичні пейзажі Бурлюка, наприклад, «Алея в саду», (1904) стали кроком на його шляху до



футуризму, то для Маневича імпресіонізм був рухом до стилю модерн. Своєрідний синтез імпресіонізму і модерну характерний для пейзажів Маневича. На відміну від улюбленої теми французьких імпресіоністів — життя міста, більшість українських мистців приваблювала селянська тема або зображення вулиць, будинків провінційних містечок. Затишні міські куточки з невеликими вуличками, які пронизані сонячними променями, стіни дерев'яних будинків, «освітлених сонцем і примхливим плетінням тіней від гілок дерев» [20, с. 135] на картинах Маневича наповнені повітрям і світлом — «Весна на Куренівці.» (Іл. 3.1.3), «Осінь» (Іл. 3.1.4).

Краківський варіант імпресіонізму, позначений більшою декоративністю, по-різному відобразився на колориті та світлотіньовому рішенні робіт Івана Труша та Олекси Новаківського. Класичні прийоми імпресіонізму в творчості Труша, пропущені та переосмислені крізь призму традицій галицького живопису, мають відтінок романтизму і таємничості, що відобразилось на кольоровій палітрі та світлотіньовому моделюванні у його малярстві [22, с. 47]. Прикладом таємничого, символічного звучання кольорів може бути картина «Єврейське кладовище» (Іл. 3.6.6). Вражає колорит картин Труша — гра прозорих вальор, велика кількість тонів і напівтонів холодних та теплих кольорів. Одна з головних особливостей імпресіонізму Труша — його тісний зв'язок з регіональними особливостями пейзажного малярства [22, с. 47]. Живопис О. Новаківського, у тому числі в його імпресіоністичних пошуках, справляє враження динамізму, експресії та потужного вибуху яскравих фарб. Роль кольору в живописі Новаківського визначає сучасник мистця Залозецький: «У всіх фантазіях Новаківського першу роль відіграє фарба і форма. Вони, а не зміст картини є фантазією. Це, перш за все, фантастично-колористичні візії» [130, с. 28].

Як і багато художників цього часу, О. Мурашко перебував у постійному творчому пошуку. Перша значна картина Мурашка — дипломна робота «Похорон кошового» (Іл. 3.1.7) [244, с. 4], написана ще у реалістичному стилі. Але дуже цікаве символічне освітлення сцени потребує

його уважного дослідження. Драматизм сюжету підкреслюється ритмічною композицією, спрямованістю руху похоронної процесії безпосередньо на глядача, відчуттям гучного тупоту сотні ніг, акцентуванням уваги на суворих обличчях [244, с. 4]. Але не лише композицією, але й символікою освітлення, «насиченою колірною гамою темних тонів художник створює настрій трагічної сцени. Похмурі й глухі барви нічного пейзажу додають відчуття тривоги. Тріпотить тремтяче полум'я свічок в руках запорожців, освітлюючи їх скорботні обличчя [244, с. 4]. Гра світлових відблисків у присмерках, призахідна заграва посилюють напругу композиції», — так описує роль світла і кольору у цьому творі О. Мурашка дослідниця його творчості Л. Членова [438, с. 57].

Отримавши за картину «Похорон кошового» звання вільного художника і право на закордонне відрядження як пенсіонер Академії мистецтв, О. Мурашко подорожує країнами Європи, наповнюючись враженнями, працюючи та продовжуючи вчитися живопису. Прибувши у Париж прихильником реалістичних традицій, стриманого світла і кольору, під впливом революційних відкриттів імпресіонізму, він змінив монохромність колориту на витонченість відтінків кольору, гру світла і рефлексів, розмаїття тональних переходів. Відтворення освітлення сяючого електричними вогнями нічного міста захоплює Мурашка [244, с. 4]. Він ставить перед собою нове завдання — навчитися передавати атмосферу нічного міста, тремтливо сяючого вогнями, граючого світловими рефlekсами. Зміни, що відбулися у творчості мистця можна прослідкувати в картинах «На вулицях Парижа», «Біля кав'ярні» (Іл. 3.1.8.) [244, с. 4]. Під час свого пенсіонерського перебування в Парижі, захопившись імпресіоністичними пошуками, Мурашко почав прагнути відтворити складні світлові ефекти — відблиски та мерехтіння ліхтарів на нічних вулицях, а також передати красу кольорових співвідношень — тонких переливів перлинно-сірих та рожевих тонів [120, с. 13]. Після повернення, продовжуючи пошуки, намагаючись відобразити реальні колірні відтінки,

навіть узимку Мурашко писав на відкритому повітрі [9, с. 76]. Робота на пленері для імпресіоністів стала однією з важливіших форм творчості, яка допомагала фіксувати не тільки світло-кольорові зміни в природі, але й емоційний стан мистця, його духовне сприйняття навколишнього світу. Як зазначає О. Жбанкова, для художників етюд став засобом відходу від споглядального до активного емоційно-образного відтворення природи [120, с. 17]. В етюдній картині Мурашка «Сонячні плями. Жорж і О.І. Мурашко» (Іл. 3.1.9), як зазначає І. Павельчук, з'являється природність та свобода, властиві творам французьких імпресіоністів, виявляється нестримний темперамент колориста [276, с. 47].

Знайомство з мистецтвом Європи, після блискучого Парижу, Мурашко продовжив у Мюнхені. Відвідуючи приватні художні майстерні, майстер відкрив для себе європейський модерн, в якому, на відміну від французького імпресіонізму, мистці, наповнюючи картини світло-повітряною грою і динамічними переливами градацій кольору, зберігали форму і структуру предметів [244, с. 5]. Художнику імпонує мюнхенський югендстиль, якому притаманна особлива декоративно-узагальнена манера живопису, коли світло і рефлекси, переломлюючись «на гранях» форми, не порушують її чіткої побудови [244, с. 5]. Нові мюнхенські художники, на протигагу французьким імпресіоністам, намагались поєднати імпресіоністичну манеру письма з чітким рисунком та узагальненим ліпленням пластично великих форм предметів і людини [450, с. 16]. Поєднання імпресіоністичного наповнення повітрям і грою сонця з декоративністю модерну, яскравістю його кольорових плям можна спостерігати в картині О. Мурашка «Карусель» (Іл. 3.2.10.), яка справила велике враження на мистецьку громадськість і отримала золоту медаль на X міжнародній виставці у Мюнхені [244, с. 5]. Лише кілька років відокремлюють картину «Карусель» від паризьких пошуків мистця. Але які великі зміни ми бачимо! Це стосується і композиції, і колориту, і теми, яка для Мурашка вже не чужа, не поверхова, а йде з самої глибини його душі. Радісне сонячне сяйво грає на квітучих обличчях

сільських дівчат, веселі пістряві барви, пронизані веселими променями сонця, створюють настрій святковості [244, с. 5]. Як зауважує Л. Корж-Радько, «живописна манера Олександра Мурашка завжди мала дивовижне українське забарвлення, виразний український підтекст» [176, с. 132]. З цієї пори, народна тема буде наповнювати його творчість глибиною, стане джерелом яскравих вражень і відкриттів.

У творчості О. Мурашка, після перебування в Мюнхені, спостерігається низка змін, і найзначніші відбулися у характері освітлення в його полотнах [244, с. 5]. У щоденнику Миколи Івановича Мурашка, який перший помітив зацікавлення грою сонця і дуже уважно стежив за розквітом творчості свого талановитого племінника, згадується «гонитва за силою сонця, за плямками» [438, с. 123].

До особливостей індивідуального стилю Мурашка привертає увагу І. Бондар-Терещенко: «... у той бурхливий час експериментів з національною формою в мистецтві він залишався вірним модерну й, зокрема, мюнхенській сецесії як мистецтву майбутнього» [41, с. 82]. Але «чистим мюнхенцем» Мурашка не був. Як зазначає Бондар-Терещенко, його індивідуальній манері притаманна власна живописна система сприйняття, у якій трансформувалися модерні віяння того часу. Вважаючи за «точку опертя» мюнхенську сецесію як один з варіантів модерного мистецтва, а також невичерпне джерело своїх творчих новацій, Олександр Мурашко дав поштовх новому мистецтву вже на основі української художньої культури [41, с. 82].

Повернувшись в Україну, Мурашко застосував отриманий досвід імпресіонізму і модерну для створення свого художнього стилю, живописної системи, шляхом ліплення цілісної форми у сяйві найтонших градацій сонячного світла [244, с. 6]. У картині «На кормі. Портрет Жоржа Мурашка» (Лл. 3.1.11.) художник із сонячних плям конструює орнамент, і пластичні контури постаті Жоржа сприймаються як декоративний візерунок, що було зазначено І. Павельчук [276, с. 46]. Від картини до картини сила сонячного світла все більше наростає — від полум'я одинокої свічки в «Похоронах

кошового» (1900) до сонячних плям в картині «На кормі. Портрет Жоржа Мурашко» (1906), і далі — до потужного потоку, котрий розливається в роботі «Праля» (Іл. 3.1.12) такою силою, що, дивлячись на нього, починаєш мружитися. В останніх творах «Жінка з настурціями» (1918) і «Продавщиці квітів» (Іл. 3.1.13) Мурашко ліпить форму лише кольором, відмовляючись від традиційного засобу світлотіні [244, с. 7]. Завдяки вражаючим колірним контрастам художник підсилює звучання фарб і ніби переводить світло в його кольоровий еквівалент, створюючи яскравий та гармонійно-пластичний образ світу, що було зазначено О. Жбанковою [120, с.18]. Пройшовши через складні періоди пошуків і самовдосконалення, увібравши в свою творчість різні художні напрями, синтезувавши їх, збагативши народним українським колоритом, Олександр Мурашко, якого по праву називають «художником світла», створив свій власний неповторний стиль відтворення світла [244, с. 8], [245, с. 104].

Нами розглянута картина Олександра Мурашка «У човні» (Іл. 3.1.14.), яка знаходиться у фондах НХМУ. Картина не закінчена, але вже в такому вигляді вона справляє сильне враження, а жіночий образ на полотні притягує і заворожує своєю загадковістю. Можна припустити, що на даному полотні майстер зобразив свою кохану натурницю — дружину Маргариту Мурашко. Нагадаємо, що за рік до створення цієї картини, в 1911 році Мурашко написав іншу, композиційно схожу — «Над старим ставом», (друга назва «Біля озера») (Іл. 3.1.15), на якій жіночий образ, теж зі спини, був написаний з Маргарити Мурашко. Доля картини «Над старим ставом», на жаль, не відома [108]. Звернемо увагу ще на дві картини зі схожим сюжетом, автором яких є Віктор Борисов-Мусатов. На обох його картинах — «Сидяча жінка» (Іл. 3.1.16) і «Дві дами сидять» (1899), як і в роботі Мурашка, бачимо молодих жінок, одягнених у світлі сукні, що сидять спиною до глядача. Ми бачимо, що картини такого типу були популярні в цей період. Всі перераховані вище роботи наповнені поетичним настроєм, меланхолією, символізмом, проте кожен художник закладав в них свій сенс. Картина

Олександра Мурашка, яку ми аналізували, виділяється з цього ряду полотен розташуванням фігури в човні. Діагональний напрямок в композиції, заданий художником, у поєднанні зі статикою положення фігури, створює унікальне враження передачі легкого похитування на хвилях човна, що тихо пливе. Настрій в картині, в першу чергу, створюється кольором і світлом. Жінка освітлена променями вечірнього сонця, що вже досить низько опустилося. Вони ніжно торкаються її щоки, пробігають по складках сукні, вихоплюють борт човна з сутінок, що вже наповзають на світ. Тіні на сукні пофарбовані в улюблені художником бузково-фіолетові з синім відтінком кольори. Коричнево-зелені тони фону, темний, глибокий синій колір води створюють враження, що наближається вечір. Несподівано символічності картині додає пляма незаповненого полотна, що залишилась на носі човна. Маючи рвані променисті контури, вона здається променем світла. Жінка дивиться в тому напрямку та немов рухається до цього джерела світла. Авторіві вдалось створити відчуття, що ця пляма світла притягує жінку до себе. Дивно, але ця незакінченість картини створює парадоксальне враження завершеності роботи, реалізації задумку мистця. Отже, нами з'ясовано, що завдяки кольору та освітленню Олександр Мурашко наповнив картину глибоким змістом, відчуттям зачаровування потойбіччям.

Не пройшов повз імпресіонізм і в подальшому представник українського авангарду Олександр Богомазов, який познайомився з цим напрямком в московських студіях, на виставках, по фото картин [152, с. 28]. Ми спостерігали за його інтересом до імпресіонізму і постімпресіонізму, працюючи з його архівом, що зберігається у ЦДАМЛІМ України. Ретельно записані фрагменти книги Каміля Моклера «Імпресіонізм. Його історія, естетика, майстри», цитати, підкресленні важливі думки — все це свідчить про важливу для Богомазова теоретичу складову цього стильового напрямку. Це час, з якого мистець відкриває для себе синій колір, який стане його «візитною картою»: «Знайомство із принципами імпресіоністичного малярства відкриває Богомазову варіативні можливості синього кольору.

Інколи, ще не в змозі підкорити його своїй мистецькій волі, він віддається цьому захопленню без останку, малюючи синьо-блакитні пуантилістські портрети, пейзажі». Роботи «На гойдалці» (Лл. 3.1.17.), «Портрет Монастирської» (Лл. 3.2.18.) за технікою більш близькі до постімпресіонізму, але своєю легкістю, прозорістю, диханням повітря, колоритом відповідають прийомам імпресіонізму [252].

Як ми вже визначали, для передачі вражень від мінливого, вібруючого світлоповітряного простору художники-імпресіоністи наповнювали свої роботи грою сонячних відблисків, тремтінням тіней, поволокою туману, відводячи світлу і кольору одні з головних ролей у своєму живописі. Ретельно продумане колористичне і світлотіньове моделювання композицій висловлювало глибину сенсу, ідей, емоцій, закладених в картині. Нами з'ясовано, що ці імпресіоністичні відкриття або ж збагачували реалізм, або ж надавали можливість модерну ширше розкрити свої формотворчі функції. В першому випадку, коли мистці намагались найближче передати природний колір і світло, навряд чи взагалі може вестись мова про символіку. В іншому випадку поєднання здобутків імпресіонізму і модерну, як наприклад, в творчості М. Ткаченка, М. Бурачека чи О. Мурашка, завдяки зверненню до умовності, яскраво підкресленої декоративності колір і світло набувають інших якостей, включаючи зв'язок з національною символікою.

### **3.2. Символіка кольору і світла в живописі українських художників-символістів та представників модерну (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.)**

Один з перших напрямків модернізму, який з'явився в творчості французьких поетів і залишив яскравий слід в мистецтві кінця ХІХ - початку ХХ століть, в тому числі і в живописі українських художників, був символізм. Як вважає Л. Соколюк, символізм став одним із найбільш яскравих явищ загальноєвропейського значення [372, с. 29].

На думку символістів кінця XIX - початку XX століть внутрішній світ художника, його ідеї, світловідчуття не могли повноцінно висловитися за допомогою традиційних раціональних художніх засобів — класичної композиції, перспективи, реалізму в зображенні сюжету, лінійного малюнка, натуралістичного колориту. Щоб передати свої думки, настрої, стан душі, вони використовували символи, при цьому наповнюючи символічним значенням всі складові художніх творів — колір картин, звуки музики, звучання віршів [216, с. 43]. Символісти приділяли особливу увагу кольорам, намагаючись дати власну картину сприйняття кольору [393, с. 138]. Вони наділяли колір символічним сенсом, який проявлявся в емоційному забарвленні, умовності кольору, використанні бляклих, «туманних» фарб, вживанні локальних кольорів, ненатуралістичних колірних рішень. Іноді, в різному контексті, одні і ті ж кольори в їх картинах набувають прямо протилежного змісту. Н. Рубцов наводить як приклад, різне символічне використання синього кольору: «Так, на одній картині синій колір — символ неба, радості і чистоти, він м'який, спокійний і ніжно-прозорий, на інший же він — символ печалі, туги, навіть пекла, холодно колючий, неприємний і лякаюче бездонний» [332, с. 122].

Твори символістів були просякнуті натяками і недомовленостями, переплетенням реального з фантастичним, атмосферою таємничості і загадковості. У книзі «Мистецтво і філософія» В. Бранський акцентує увагу на тому, що символістський підхід до речей не просто відрізняється від реалістичного підходу, але діаметрально йому протилежний, і установка на пошук таємничого в навколишньому світі — найважливіша особливість символістського ідеалу [43, с. 378]. Найважливішим аспектом світогляду символізму був пріоритет фантазії над реальністю, інтуїції і несвідомого над раціональним. Для символізму, в тому числі в живописі, характерна відмова від зображення сучасного життя, тяга до середньовіччя, пріоритет міфологічних і біблійних сюжетів, теми любові і смерті. Спрямованість до



архаїки, до поетики легенд і оповідей, до античного міфу усвідомлювалася зсередини символістської культури [5, с. 24].

М. Лотман в роботі «Основні течії російського модернізму» зазначав, що велика кількість символів, індивідуальних асоціацій, складних смислових і звукових зв'язків робить поезію символістів значно більш важкою для сприйняття, ніж творчість поетів попередніх напрямків, читач стає, як би співавтором, сприйняття вірша — творчим процесом, а текст перетворюється в, свого роду, загадку [216, с. 44]. У живописі художник-символіст включає глядача в творчий процес, очікуючи від нього співпраці, поглибленої інтелектуальної роботи, творчої взаємодії з картиною, проникнення в саму глибину думки автора. У своїй статті «Про символічну творчість в мистецтві» художник М. Сапожніков писав: «Споглядання символічних образів може бути тільки активним. Від глядача потрібні зусилля, здатність наповнити символічний образ тим чи іншим змістом і, в залежності від цього, отримувати ті чи інші думки, настрої, переживання... У символічному образі глядачеві залишається широке поле для особистої творчості» [339, с. 156].

В живописі символістів, можливо виділили ряд принципів, відповідно до яких художники створювали художній образ:

- декоративність, іноді невизначеність композиції;
- умовність простору і часу;
- статуарність в зображенні персонажів;
- плоский характер зображення і відсутність світлотіні;
- стильові контрасти, стилізація, застосування ритму;
- розмитість малюнка і форми;
- відведення колориту символічного сенсу, який проявлявся в емоційному забарвленні, умовності кольору, використанні бляклих, «туманних» фарб, вживанні локальних кольорів.

Звертаючись до символізму в українському живописі початку ХХ століття, хотілося б згадати, що в Україні ця художня течія сформувалася не тільки під впливом ззовні. Про коріння символізму в українській культурі

пише М. Лотман в роботі «Основні течії російського модернізму»: «У 1884 році в Києві була зроблена спроба створити передмодерністське за своєю спрямованістю товариство «Нові романтики». Двоє з його членів Микола Мінський (справжнє прізвище Виленкін, 1855-1937) і Ієронім Ясинський (1850-1931) вже в ті роки створювали по суті справи декадентські твори» [216, с. 46]. Цікавий факт, про який згадує М. Лотман: відоме всім жителям пострадянського простору гасло: «Пролетарі всіх країн, єднайтеся!» — це початок вірша «Гімн робітників», написаного українським символістом М. Мінським у 1905 році.

Художники-символісти початку ХХ століття в пошуках способу передачі своїх думок, настрою, стану душі, використовували символічні значення кольору. Творчість українських художників, які працювали в цьому напрямку, мала ряд своїх особливостей, в тому числі і в колориті. З авторів, найбільше число робіт яких було виконано в дусі символізму, — це Юхим Михайлів, Михайло Сапожніков, Олекса Новаківський, Михайло Жук. Проаналізувавши творчість вказаних художників, ми визначили риси, притаманні українському символізму розглянутого періоду, в тому числі символіко-колористичні особливості їхніх робіт.

Нами з'ясовано, що роботи українських символістів наповнені глибоким філософським змістом, який не лежить на поверхні, а відкривається пласт за пластом при довгому і уважному розгляді. Зрозуміти глибину думки, закладеної автором, допомагає колористична гама картин. Залежно від ідеї, кольорам відводиться певний символічний сенс. Так, наприклад, робота М. Сапожнікова «У затоці» (Іл. 3.2.1), з першої символістської серії «Привиди» (1906-1916), заворожує, не відпускає, обволікає переливами синього кольору. На картині ми бачимо: улюблений час доби символістів — сутінки, на межі з ніччю, на горизонті — контур берега, сформований ритмічними, м'якими лініями, важкі хмари, що нависають, море спокійне, світиться. У центрі — фантастичне чудовисько, шкіра якого переливається і спалахує вогнями. На передньому плані —

конттури кипарисів. Будучи людиною глибоко духовною, до кожної своєї символічної роботі автор давав ключ-цитату з Біблії. До цієї роботи ключ з Єремії (26: 6) «... а місто це дам на прокляття для всіх народів землі ...». При аналізі символічних картин українських художників початку ХХ століття необхідно враховувати переломний, драматичний час їх написання. Автор пропонує глядачеві своє бачення духовної трагедії людини в цей період. Символічним чудовиськом з підступною усмішкою на вустах уявляється Сапожнікову місто, з його спокусами і гріхами. Мерехтіння електричних вогнів ваблять слабкі людські душі як метеликів на світло. Заворожені і поглинені містом-чудовиськом, вони розбещуються і вже не можуть і не бажають вирватися за міські мережі, що їх обплутали. Кипарис на передньому плані своїми обрисами нагадує ченця і сприймається символом Єремії, що пророкує, який застерігає про божественну кару за гріхи. Картина пробуджує фантазію — чується продовження пророцтва: «Отже, виправте шляхи ваші і діла, і слухайтеся голосу Господа Бога вашого, і Господь скасує зло, що накликав на вас» (Єремія, 26:13). Композиційна побудова картини, чергування і контраст лінійних ритмів і обсягів, і, без сумніву, символіка колористичної гами формують художній образ. Можна згадати рядки В. Кандинського з книги «Про духовне в мистецтві» про те, що чим глибше стає синє, тим більше кличе воно людину в нескінченне, і пробуджує в ньому тугу» [140, с. 78]. Різноманітні відтінки глибокого синього кольору обволікають нашу свідомість і не відпускають, все глибше втягуючи нас у простір картини.

В іншій колористичній гамі вирішена робота Ю. Михайлова «Закуте мистецтво» (Іл. 3.2.2). Тонка душевна організація художника, мабуть, передчувала, що насувається трагедія «розстріляного Відродження». Потужний віковий дуб, зображений на тлі нескінченного українського роздолля, обплутаний важким ланцюгом. Картина за змістом — драматична, але тим не менш, не створює психологічного образу безнадійності, і це завдяки, в першу чергу, світлій колірній гамі. На задньому плані встає сонце і

розцвічує безкраї простори України переливами та нюансами фарб теплих тонів. Сильний вітер, під яким гнуться тонкі дерева, не в силах навіть поворухнути могутній дуб. Молоді гілки тремтять на вітру, листя не витримує і зривається, але стовбур дуба, глибоко йдучи корінням в ґрунт, підживлюючись глибокими народними джерелами, зростає і міцніє. І в душі народжується надія на те, що ланцюги колись впадуть. Так, завдяки символіці теплих, золотих сонячних тонів, завдяки пастельності колориту, ми отримуємо емоційний настрій на позитив при драматичному сюжеті.

Колорит картин українських символістів є основою психологічної та емоційної складової художнього образу. Прикладом можуть служити дві картини, що дуже тонко передають емоції — «Сум» Ю. Михайлова (Іл. 3.2.3) і «Тривога» М. Сапожнікова (Іл. 3.2.4). В обох роботах сюжету як такого немає, але, тим не менш, завдяки символіці кольору картини емоційно наповнені. Дивлячись на туманний, тьмяний, затемнений синій колір, що обволікає весь простір картини «Сум» Ю. Михайлова, згадуються ідеї Й. Іттена про символіку синього кольору. Він вважав, що коли синій затінений, то його тьмяний колір викликає в нас почуття забобони, боязні, відчуття розгубленості і смутку, але разом з тим цей колір завжди вказує шлях до надчуттєво-духовного, трансцендентного [135, с. 88]. Про психологічний вплив сірого кольору писав В. Кандинський в книзі «Про духовне в мистецтві». На його думку сірий колір — це безнадійна нерухомість, а перехід від синього кольору до сірого діє на глядача ще більш гнітюче. Чим темніше сірий колір, тим більше перевага задушливої безнадійності. Але при висвітленні в фарбу входить щось на зразок повітря, можливість дихання, і це створює відомий елемент прихованої надії [140, с. 84-85].

Умовність, декоративність, часом абсолютно несподівані колірні рішення притаманні колориту картин українських майстрів-символістів. В картині «Спить людина» (Іл. 3.2.5) М. Сапожніков розміщує свого персонажа в безодні моря, оточуючи його фантастичними морськими мешканцями. Про

те, що сни, бачення, мрії становили у символістів особливу тему, пише В. Турчин [402, с. 122]. Обволікаюча, нескінченна глибина тривожного сну передана синьо-фіолетовим з сірими відблисками кольором. Символічно проникнення єдиного кольору всюди — повністю занурений в сон людина зливається з фоном. Уві сні людина стає беззахисною, безпомічною, самотньою, оточеною фантастичними кошмарами. Але, золотий сонячний промінь, що пробивається крізь безодню, символізує пробудження, продовження життя.

Творчості українських символістів властива риса синестезії — поєднання в одному творі мальовничості і музикальності. У своїй статті М. Сапожніков писав: «Ритм відіграє головну роль в музиці, почасти в літературі, але він є, в застиглому вигляді, і в пластичних мистецтвах — архітектурі, скульптурі і живопису. Ритм у всіх цих мистецтвах являє космічне явище. Мистецтва, що втілюють у своїх творах ритм, є священними ланками, що з'єднують нас із Всесвітом. Символічні твори, побудовані на ритмі, це звуки великої, променистої, життєдайної симфонії Космосу, і як би ці звуки не були глухі і неясні, вони відкривають завісу реальності і долучають нас до полум'яніючого невичерпною творчою силою Початку всіх початків» [339, с. 157]. Будучи людиною музично обдарованою, граючи на скрипці і віолончелі, Сапожніков наповнював музичним ритмом і колірною гармонією всі свої роботи.

Живопис Ю. Михайлова теж пронизаний лірикою і музикою — він писав вірші, на військовій службі керував солдатським хором, був запрошений організувати церковний хор в Катеринославі, очолював Музичне товариство імені М. Леонтовича. Залишилися відомості про те, що він писав музику. Знаковим для творчості Ю. Михайлова було відвідання ним виставки М. Чюрльоніса в 1916 році — визначного литовського професійного композитора і художника. Це сприяло оформленню пошуків Ю. Михайлова в галузі «музичного символізму» [324, с. 188]. Глибокий символізм литовського і українського художників формувався на однаковій основі —

синтезі музики і живопису, тобто синестезії [375, с. 491]. Сприймаючи світ музично, він відбивав свої відчуття в живописі — триптих «Україна» (Іл. 3.2.6), картини «Музика водоспадів» (Іл. 3.2.7), «Музика зір» (Іл. 3.2.8). Триптих, кольори якого дуже символічні, написаний у 1927 році, мистець назвав «Місячною сонатою». Перша частина «Золоте дитинство» (Іл. 3.2.9) грає дзвінками, яскравими кольорами, символізуючи повний надіями та радіщами світ дитини. Друга частина — «Крихке дитинство» (Іл. 3.2.10) залита світлом, що переливається діамантовими гранями, але темна пляма дерев вже потрохи насувається на сонце. Третя картина «Апотеоза» (Іл. 3.2.11) написана під впливом трагедії — смерті сина Юрасика, в неї немає більше світла, чорно-сині кольори, як символи смерті, оточують дитину.

Синестезійне мислення притаманне й Олексі Новаківському. Микола Вороний, після відвідування майстерні Новаківського, так описує свої враження: «...Новаківського не можна лише оглядати, його треба «слухати». Його динамічні фарби, насичені пристрасною музикою, дзвонять, гойдаються потужними акордами, чарують, милують, імперативно приказують. Він, передусім, — маляр-симфоніст і творить образи-симфонії» [64, с. 16]. Самі назви його картин є красномовним свідченням його синестезійного мислення: «Музика. Портрет дружини» (Іл. 3.2.12), «Музика квітів. Каштани і бузок» (Іл. 3.2.13). Художня мова мистця, його колористичний символізм створює «яскраві, повні сили і пристрасні барвні поліфонії, то радісні, піднесені, як звуки фанфар, то лагідні, стишені, то, знову, наснажені драматичним пафосом» [64, с. 16].

М. Сапожніков і Ю. Михайлов прийняли революцію, жили і творили в епоху, яка відкидає релігію, проте, були глибоко духовними, віруючими людьми. Аналізуючи картини, ми визначили, що у процесі написання картин на релігійну тему, або проникнуту релігійним звучанням, художники-символісти використовували християнську символіку кольорів. Ми вже згадували, що М. Сапожніков до кожної своєї символічної картини давав

ключ-цитату з Євангелія. Так, наприклад, до картини «Благання хвиль» (Іл. 3.2.14) він дає ключ — «... якщо хто не народиться від води і Духа, не може увійти в Царство Боже ... Іоанна, 3: 5». У ритмічному зображенні хвиль вгадуються силуети дів з піднятими в молитві руками. В спрямованих до замку фігурах відчувається напруга, безнадійність, відчай. Перешкодою на шляху до вікон, що світяться, стоять кипариси, які контурами нагадують ченців. Символічною мовою живопису Сапожніков зображує важкий шлях до духовності, до Бога. Особливого значення в картині набуває колірний контраст глибокого темно-синього, який символізує морок бездуховності, і яскраво-жовтого кольору божественного. І. Іттен вважав, що якщо в композиції, заснованій на контрасті світлого і темного, велика темна частина контрастує з меншою світлою, то завдяки цьому протиставленню твір може придбати особливо поглиблений зміст [135, с. 63].

У видатного українського мистця Олександра Мурашка єдина картина на біблійну тему — «Благовіщення» (Іл. 3.2.15), яку можна вважати символічним твором. Згідно з християнськими традиціями символіки кольорів, О. Мурашко розміщує ангела на золотому фоні. Знаючи тонкощі іконописної символіки (він з дитинства був оточений іконами в майстерні вітчима), художник використовує сліпуче сонячне сяйво як символ небесного царства [244, с. 6]. Саме це сяюче світло і створює ефект присутності «іншого світу», звідки приходить посланець [359, с. 13].

Символізм Ю. Михайлова теж підживлювався від духовних джерел. У 1912 році, будучи на військовій службі в Катеринославі (нині місто Дніпро), Михайлів виконав розписи Хрестовоздвиженської військової церкви (Іл. 3.2.16-17). Нами було проведено обстеження залишків стінових розписів уцілілої частини Хрестовоздвиженської полкової військової церкви м. Катеринослава (нині м. Дніпро), яка, з 1953 року входить до складу спортивного комплексу Придніпровської будівельної академії (Іл. 3.2.18-19). Церква була побудована у 1912 році за типовим проектом полкових військових храмів архітектора Федора Михайловича Вержбицького. Це була

однонефна базиліка з силікатної цегли з куполом над вівтарем та дзвіницею. Архітектурний декор церкви був виконаний у еkleктичному стилі з елементами «руського» стилю [424]. На роботи по розпису стін був запрошений викладач класичної гімназії І. Д. Євсєєвський, який на вівтарній стіні виконав копію зображення Богоматері, оригінал якої знаходиться у Свято-Володимирському соборі у Києві. На даний момент церква перебудована, купол відсутній, залишилась тільки підкупольна частина будинку, до якої прибудовано спорткомплекс. Розписи збереглися частково у підкупольному просторі — на вітрилах, на вівтарній стіні, а також на північному фасаді фрагменти орнаменту. Розписи, хоч ще і збереглися, але в дуже пошкодженому вигляді. Та навіть в такому вигляді розписи вражають своєю силою і символічним звучанням (Іл. 3.2.20, 22, 24, 26).

Юхим Михайлів у 1912 році, тільки що закінчивши навчання в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури, був відправлений до Катеринослава на військову службу, саме під час будівництва Хрестовоздвиженської церкви. Тонка душа мистця потребувала духовного відпочинку від військової муштри, тому він із задоволенням допомагав оформлювати панорами експозицій історичного музею ім. Поля. Там він затоваришував з Дмитром Яворницьким. Приведемо фрагмент спогадів Ганни Михайлової, дружини художника, про його службу у Катеринославі: «Полкове начальство, дізнавшись, що має художника, взяло його до бригади, що розмальовувала полкову церкву. Не легко було це робити, бо стелю треба було малювати лежачи на спині, на дошках. Спина терпла, і фарба капала на обличчя. Але це вже було дійсно трьохмісячне свято: без догляду начальників, улюблена робота за фахом!» [463, с. 80]. Отже, з приведенного фрагменту ми можемо зробити висновок, що молодому, талановитому, який тільки отримав звання художника, Юхиму Михайліву доручили розписувати стелю або купол. На жаль, розписи стелі і зруйнованого куполу не збереглися. Проведений нами порівняльний аналіз розписів вітрил Хрестовоздвиженської церкви у Катеринославі та Свято-



Володимирського Собору в Києві, а також формально-стилистичний аналіз довели, що образи апостолів з вітрил Хрестовоздвиженської церкви у Катеринославі є копіями київських розписів Володимирського собору в Києві (Іл. 3.2.20-27). Можливо б було припустити, що Михайлів виконував за дорученням копії, але піднесений настрій, відчуття свята у душі художника, слова «улюблена робота», навряд чи відносяться до копіювання. До того ж, при розписі вітрил не потрібно лежати на дошках, на спині, (як згадувала Ганна Михайліва), бо вони розміщуються на майже вертикальній поверхні. О. Світлична в монографії «Художнє життя Катеринослава-Дніпропетровська кінця ХІХ-ХХ століття» зазначає, що Ю. Михайлів виконав розписи пандативів Хрестовоздвиженської церкви: «Ю. Михайлів застосував власне оригінальне символістське трактування біблійних образів, що було досить рідкісним явищем у сакральному мистецтві України на початку ХХ ст.» [344, с. 33]. Думка про те, що на вітрилах перебудованої церкви і досі залишилися розписи Михайліва простежується ще у книгах [107, с. 348], [324, с. 10]. Однак, ми бачимо, що, скорій ж за все, митець не є автором копій зображених апостолів Володимирського собору на вітрилах. Отже, на нашу думку, храмові твори пензля Юхима Михайліва, на превеликий жаль, не збереглися. Але наш пошук інформації ще триває.

Початок ХХ століття, безсумнівно, наклав відбиток на особливості колориту робіт мистців. У картинах з'являється нова, «пролетарська» символіка кольору. Епоха революцій, переворотів, глобальних змін в світогляді асоціюється з червоним кольором [254, с. 23]. Асоціюючись з планетою Марс, червоний колір пов'язаний з уявленнями про війни і демонічні світи. Прапори революцій також були пофарбовані в червоний колір [135, с. 87]. Характерно, що у М. Сапожнікова в другій серії символічних картин 1917-1924 років, написаних під враженням від революції 1917 року, з'являються драматичні спалахи червоного кольору [254, с. 24]. Наприклад, в роботі «Світанок» (Іл. 3.2.28) М. Сапожніков, алегорично

зображуючи світанок нового життя, головний акцент ставить на символічному звучанні червоного кольору [254, с. 24].

На превеликий жаль, не збереглася робота Ю. Михайлова «Червоний кінь» (Іл. 3.2.29), що дійшла до нас тільки в чорно-білій оепродукції. Учениця художника Е. Янкевич, яка бачила оригінал картини, створила її реконструкцію (Іл. 3.2.30). Завдяки символіці червоного кольору ми відчуваємо силу, енергію коня, який асоціюється з революцією, з новим життям, що відривається від старих традицій [254, с. 24]. Контраст багряного, що рветься вгору, в блакитну далечінь кольорової плями, залишає позаду себе внизу темну пляму минулого, справляє дуже сильне психологічне враження [254, с. 24].

Писати символічні картини в Радянському Союзі в тридцяті роки — для цього потрібно було мати мужність. Бути вірним своїм поглядам, не боятися говорити алегоричною мовою, символами в період пропаганди соцреалізму — таке не могло залишитися безкарним. М. Сапожніков помер після важкої хвороби до початку репресій 1930-х років, і його творчість була жорско викреслена з історії українського образотворчого мистецтва. Ю. Михайлов в 1934 році був заарештований за сфабрикованим звинуваченням у підготовці збройного повстання, засланий в Котлас Апхангельської обл., де помер в 1935 році.

Будучи незаслужено забутими впродовж довгих років радянської влади, художники-символісти залишили нам ряд дивовижних картин, наповнених лірикою, музикою, мудрістю, символічним звучанням кольору і світла. Хочеться згадати рядки, написані М. Сапожніковим, що відкривають завісу таїнства живопису символізму: «При активному спогляданні символічні образи, як хвилі, носять глядача по простору часів багатолікового існування людини: в символічних образах глядач стикається з вічним, неминущим, непорушним, неминучим. Перебування в світі образів, як духовна ванна, очищує людину від буденщини, підносить його над близьким,

минушим і дає йому ключ до розуміння всього світу». Така суть символічної творчості і символічних образів [339, с. 156].

Творчість Олекси Новаківського, як і більшості українських мистців початку ХХ століття неможливо вмістити у рамки одного художнього напрямку. Як і в інших мистців, що віддали дань символізму, картини О. Новаківського проникнуті духовністю та символічним звучанням кольорів та світла. Як вважає мистецтвознавець Любов Волошин, особливістю творчого мислення Новаківського є міфологізація реальності, за допомогою якої через «вікно у безкінечність» він охоплював широке коло філософських, духовних тем. [64, с. 12]. На усі відтворені в картинах теми Новаківський проектує своє суб'єктивне переживання, одухотворяючи усі предмети навколо, анімуючи мотиви природи, створюючи свою систему символів-знаків, наповнюючи колорит картин символічним значенням. Любов Волошин цитує статтю Вацлава Морачевського, присвячену Новаківському (газета «Діло» 1935 року): «Не хотів він бачити у краєвиді лише мішанину барвних плям, хоч... ніхто більше від нього не був закоханий у барви...» [64, с. 15]. Прикладом може бути робота «Мати милосердя» (Іл. 3.2.31), в якій автор розміщує Богоматір на золотому тлі, що символізує Божественне Світло.

Унікальний художник, самородок в живописі, Костянтин Піскорський, творчий метод якого мистецтвознавці відносять до сецесії, модерну, символізму, абстракціонізму, футуризму, на наш погляд, більш за все відповідає естетиці символізму. І хоч манера виконання творів з чіткими контурами форм, які підкреслені виразною лінією, з чистими кольоровими плямами, більш притаманні модерну, але зміст картин, їх філософське, духовне наповнення глибоко символічне (Іл. 3.1.32-35). В пошуках гармонії між матерією і духом, відчуваючи тонкий енергетичний зв'язок з космосом, всесвітом, Піскорський створює свою картину світобудови. В творчій спадщині художника практично усі картини — символи. Ми погоджуємось з думкою Марії Гуски, що символічні картини Піскорського є еквівалентом

духовності, способом доторкнутися до вічності, усвідомити світ у новому вимірі [181, с. 116]. Як і Сапожников, Піскорський бачив в урбанізації загрозу, і цей страх ми бачимо в його картині «Техніка (Цивілізація)» (Лл. 3.2.36) Як зазначає Валентина Рубан, Піскорський від природи був надзвичайно обдарованою людиною, чутливою до краси й гармонії, гама кольорів у його творах була глибоко своєрідна, та кольору він надавав «певної символічної узагальненості» [181, с. 25].

Дослідженням визначені характерні риси, притаманні українському символізму, а також роль та особливості кольору і світла в живописі українських символістів:

- всі роботи наповнені глибоким філософським змістом, який не лежить на поверхні, а відкривається пласт за пластом при довгому і уважному розгляді. Зрозуміти глибину думки, закладеної автором, допомагає символіка колориту картин. Залежно від ідеї, кольорам відводиться певний символічний сенс;
- колорит картин українських символістів є основною психологічною та емоційною складовою художнього образу;
- умовність, декоративність, часом абсолютно несподівані колірні рішення притаманні колориту картин українських майстрів;
- творчості українських мистців властива синестезія — одна з рис символізму, завдяки якій поєднується в одному творі мальовничість і музикальність, для досягнення ефекту художники використовували ритм та динаміку кольорів.
- у процесі написання картин на релігійну тему, або проникнуту релігійним звучанням, художники-символісти використовували символіку кольорів і світла, характерну для християнської релігії.
- характерна риса українського символізму — міфологізація реальності, в якій мистець створював своєю системою символів-знаків, у тому числі символіку кольорів.

- початок ХХ століття наклав відбиток на колориті творів художників. У картинах з'являється нова, «пролетарська» символіка кольору.
- представники символізму надавали світлу роль символу. За допомогою висвітлення або затінення колориту посилювали емоційне звучання сюжету, додаючи картині драматизм, напруженість, таємничість.

В кінці ХІХ – на початку ХХ століття в мистецтві сформувався останній загальноєвропейський стиль, який на території України прийнято називати модерном. Цей стиль базувався на поєднанні найновіших мистецьких течій з національним корінням [247, с. 16]. Як вважає Л. Соколюк, звернення до національного середньовіччя, народного мистецтва для виявлення національної самобутності своєї культури — явище, що набувало великого поширення за доби модерну по всій Європі [372, с. 39]. При цьому в кожній національній школі модерн розвивався по-своєму, з урахуванням національно-художньої ситуації [247, с. 16]. Ідеї західноєвропейської сецесії надихали українських мистців, творчо ними опрацьовувались, переосмислювались та стверджувались у мистецтві, через їхню взаємодію з національними традиціями [466, с. 399]. Основними принципами українського модерну виступали декоративність форм, стилізація, умовність та символіка кольору та освітлення, витонченість силуетів, особлива роль графічної лінії, зокрема, її пластичність та динамізм та зв'язок з національними колористичними традиціями [247, с. 16]. Як вважає І. Павельчук, «провідні тенденції західноєвропейського модерну відкрили українським новаторам безкраї обрії колоризму» [277, с. 114]. Ідеї національного відродження в Україні вплинули на своєрідність стилю модерн, де наскрізною виявилася саме його ретроспективність — бачення сучасності крізь призму минулого, як зазначає Г. Складенко [364, с. 82]. Завдяки кольору та світлу, як одним з найважливіших складових народної культури, художники модерну створювали виразні, наповнені глибоким змістом художні образи [93, с. 81]. Колір і світло як засоби в репрезентації національної ідентичності в своїх картинах широко використовували

українські майстри, в творах яких перепліталися лінії модерну і символізму (М. Жук, Ю. Михайлів, М. Сапожников, Ф. Кричевський) або символізму й експресіонізму (О. Новаківський).

Одним з перших та найяскравіших прикладів втілення українського стилю в модерні треба згадати будинок Полтавського земства (1903-1907), запроектований Василем Кричевським [247, с. 16]. Зауважимо, що зробивши тисячі замальовок народних орнаментів, ретельно їх проаналізувавши, мистець увів в архітектуру будинку свою модифікацію цих мотивів на сучасному мистецькому рівні [207, с. 65]. Ми цілком погоджуємось з М. Голубцем, який писав у 1925 році: «На Великій Україні прозвали Кричевського «арбітром» в справах українського мистецтва не тільки тому, що його полтавський будинок започаткував цілу низку аналогічних, чимраз то сміливіших й доцільніших спроб, але й тому, що таким же плідним і запліднюючим «новатором» став Кричевський й у сфері усєї мистецької культури України — від книги почавши, а на обставинах закінчуючи... До того ж Кричевський вперше підійшов по-українськи до українського пейзажу, він перший зачарував ціле море барвистих і чуттєвих ефектів з одноманітної лінії нашого обрію» [76, с. 5].

Як ми вже відзначили, у кожній країні модерн, розвиваючись зі своїх національних коренів, мав особливий характер. Український народ є спадкоємцем яскравої, насиченою кольором культури. Гучні фарби характерні для орнаментів на вишиванках, рушниках, писанках, килимах, розписів стін хат, скринь. Вплив багатовікових традицій національної культури простежується в українському модерні, в першу чергу в яскравій кольоровій гамі [247, с. 17]. У більшості мистців, представників модерну, твори відрізняються насиченим колоритом, який є результатом «використання і творчої інтерпретації невичерпаного багатства народної орнаментики, захоплення давніми пластами історії» [147, с. 67]. Українські майстри, які працювали в стилістиці модерну і символізму, у своїй переважній більшості зберігали дух оптимізму, що простежується і в

кольоровій символіці, у той час як на європейському художньому просторі поширювалися настрої розпачу, зневіри, передчуття смерті. Серед українських представників художнього цеху кольорові тенденції, характерні для західноєвропейського модерну, найяскравіше простежуються в творчості В. Максимовича з її підкреслено символікою чорного кольору (Іл. 3.2.37).

Приклади відображення національних колористичних традицій народного мистецтва в живописі модерну можемо спостерігати в живописі багатьох українських мистців, наприклад, в живописі Сергія Прохорова. Українське народне мистецтво, так само як символізм та Ар-Нуво вплинули на творчість Петра Холодного-старшого [129, с. 25]. Цей дивовижний симбіоз відчувається у сюжеті та колориті картини «Дівчина і пава» (Іл. 3.2.38.), в якій мистець використовує численну кількість відтінків кольору. Немов грою діамантового блиску сяють кольори картини [247, с. 17]. Ми погоджуємося з думкою Я. Кравченко, що «Дівчина і пава» — мальовничо-вражаюче полотно, сповнене опоетизованої витонченості та мистецької чуттєвості українського модерну» [190, с. 62].

Вплив яскравого традиційного мистецтва відчувається у творах видатного художника Олекси Новаківського [247, с. 17]. Як зазначає В. Залозецький, для Новаківського минувщина є збагачуванням власної творчості, джерелом, з якого можна «черпати повними руками» [130, с. 34]. Фарба стає для мистця головним елементом живопису: «Барви живуть власним життям, незалежним від зовнішнього світу, оточення, освітлення і атмосфери. Так повстають динамічні колористичні композиції та народжується таке характеристичне для артиста думання у фарбах» [130, с. 31].

Прикладом відображення національних колористичних традицій в живописі модерну ми можемо спостерігати в живописі багатьох українських мистців, наприклад, в живописі Сергія Прохорова. Яскраві кольори, як національна прикмета, що відрізняє український модерн від західноєвропейського, сяють в картині «Портрет української дівчини»

(Лл. 3.5.10) про який Ю. Белічко пише: «Червона хустка на голові, червона кайма разом із чорною плямою керсетки утворюють ніби основний колірний стрижень, біля якого ритмічно лягають кольори білої сорочки і зеленої запаски» [28, с.56].

Зазначимо, що пошуки національного стилю у мистецтві модерну тяжіли до синтезу мистецтв, і це у повній мірі відобразалося у монументально-декоративних формах мистецтва. Монументальна форма найповніше відображала настрої, котрий панував у суспільстві. В монументально-декоративному живописі також простежується переплітіння модерну і символізму [247, с. 17]. В сакральний живопис, який увібрав у себе не лише зразки яскравої народної культури, а й глибокі традиції візантійського церковного мистецтва, отримав втілення в чудових церковних вітражах і розписах Модеста Сосенка, Юліана Буцманюка, Петра Холодного-старшого, Олексія Сокола. У світському монументально-декоративному живописі переплітіння модерну і символізму простежується у творчості Модеста Сосенка, Сергія Васильківського, Миколи Самокиша, Михайла Ткаченка.

Радісними, яскравими кольорами фресок та променистими вітражами (Лл. 3.2.39-40) сяє церква Архістратиґа Михаїла у Підберізцях, котру повністю розписав Модест Сосенко. Навчаючись у Парижі, він відкрив для себе витончений флоральний стиль Гімар. Після повернення з навчання у Парижі Сосенко розробив і втілював розписи, в яких площинність та декоративність візантійської традиції поєднувалася з естетикою нового стилю. Поєднавши краківську сецесію, паризький досвід та візантійську спадщину, він став одним з творців українського модерну [394, с. 36].

Вражає сміливе символічне рішення Юліана Буцманюка, учня Сосенка, одягти Ісуса і дітей в українській одяг на розписі у капличці при храмі Пресвятого Серця Христового у Жовкві (Лл. 3.2.41-43). Сам розпис виконаний у стриманих тонах, які додають глибини почуттям, наповнюють душу спокоєм, змушують зупинитися, замислитись. Крила ж янголів на



фресках і вітражах, навпаки, переливаються всіма кольорами веселки, наповнюючи капличку сяючим янгольським світлом [247, с. 17]. Зображуючи крила, мистець використовував улюблені кольори модерну — зелений та фіалковий, які, начебто, бурхливі хвилі, додають фрескам емоційності та динамізму.

Ще один з видатних мистців «церковного українського модерну», Петро Холодний-старший, у своїх вітражах ще більше додає експресії (Іл. 3.2.44-46) [247, с. 17]. У цьому йому допомагає яскрава барвистість колориту, яка, здається, дзвенить у гострокутих скельцях вітража, окреслених різкими модерними лініями свинцевої спайки. Можемо припустити, що таке дивовижне враження справляють його вітражі, тому, що він застосовував вітражну техніку з компонуванням чистими площами барвного скла, без малювання по ньому. Як зазначав М. Голубець ще у 1926 році, Холодному «судилося піти в шир і глиб того, що ми називаємо «національним» в українському малярстві» [76, с. 5]. Аналізуючи першоджерела творчості Холодного, Голубець доповнює: «Дійшовши до праджерел мистецької культури народу, пробившись крізь наліт сторонніх, неорганічних наверстувань, Холодний викликає враження творця, який знайшов уже ключ-заляття до брам таємного Сезаму» [76, с. 18].

Особливе місце займають декоративно-орнаментальні розписи Трьохсвятительського храму у Харкові. Розписи виконав художник Олексій Сокіл (Іл. 3.2.47-48). Декоративні розписи чудово об'єднують модерн з прийомами, характерними для народного мистецтва та традиційними християнськими символами: «Це і дивовижні квіти, і трав'яний орнамент, і традиційні християнські символи, такі як виноградна лоза, лілія, ягня, павичі, чаша і т.д., вплетені в інше. Гнуті спіралеподібні лінії стебел створюють враження живої форми орнаменту. Розпис карнизу нагадує ткані українські килими з геометричним орнаментом «в шашку» з квадратами червоного і зеленого кольору, що чергуються, на золотистому тлі» [401, с. 61].

Порівняння храмових розписів і вітражів Західної України і центральних регіонів, (на прикладі Трьохсвятительського храму у Харкові), дало можливість з'ясування регіональних особливостей використання символіки кольору і світла в українському живописі досліджуваного періоду в контексті пошуків національного стилю, яке показало, що тут мала місце і показала себе різниця у проявах національної свідомості на Сході України. На Західній Україні, сакральні розписи, з одного боку, більш наслідують ренесансні принципи, у центральній частині простежуються більш візантійські традиції. Більш вільніша від імперського гніту культура Західної України проявила себе у яскравіших, сміливіших фарбах, сюжетах.

Як ми вже визначили, пошуки національного стилю у мистецтві модерну тяжіли до синтезу мистецтв, і це у повній мірі відображалося у монументально-декоративних формах мистецтва. Монументальна форма найповніше відображала настрої, котрий панував у суспільстві. До того ж, повсюдне зведення в Україні грандіозних споруд культурного, адміністративного призначення теж стимулювало розвиток монументально-декоративних форм мистецтва, для яких характерні умовність, декоративність, зокрема, у колориті, використання прийомів алегорії, символізму [247, с. 17].

Як ми вже позначили, в світському монументально-декоративному живописі простежується переплітіння модерну і символізму — у творчості О. Новаківського, М. Сосенка, С. Васильківського, М. Самокиша, М. Ткаченка. На початку ХХ століття, в період панування стилю модерн, набували розповсюдження монументальні картини-панно овальної чи іншої форми [247, с. 17]. Композицію своїх алегоричних панно «Народне мистецтво», «Наука», «Музика» та «Виховання» (Іл. 3.2.51-52) О. Новаківський вирішує кольоровими плямами та немов вібруючими лініями, які композиційно створюють овальну форму панно [247, с. 17]. На роль кольору у живописі Новаківського звертає увагу Залозецький: «У всіх фантазіях Новаківського першу роль відіграє фарба і форма. Вони, а не зміст

картини є фантазією. Це, перш за все, фантастично-колористичні візії» [130, с. 28].

Як вже було зазначено, одними з основних ознак живопису модерну виступали декоративність форм, стилізація, особлива роль графічної лінії, її пластичність та динамізм. Усе це відобразилося на умовності, декоративності колориту, який розподілявся по картині ритмічними, пластичними, витонченими кольоровими лініями та плямами [247, с. 18]. За допомогою цих пластичних можливостей кольору українські художники модерну створювали декоративні та орнаментальні картини. Наприклад, В. Максимович в картині «Казкові царівни» (Іл. 3.2.53) за допомогою відтінків кольору перетворив одяг у вишукані декоративні площини. Подібним чином, немов килим у барвистих арабесках, створив свою картину А. Петрицький «Іродіада» (Іл. 3.2.54) [247, с. 18]. В основу свого живописного методу М. Жук поклав декоративність, орнаментальні форми та пошук національної ідентичності [448, с. 396]. Прояв цього національно-декоративного модерну бачимо на більшості картин мистця.

Стосовно ролі кольору у композиційному рішенні картини слід звернути увагу на те, що саме використання яскравих кольорів допомагало мистцям в концентрації уваги глядача [247, с. 17]. Наприклад, В. Максимович в картині «Бенкет» (Іл. 3.2.55) зосереджує увагу глядача, розташовуючи пляму червоного кольору в точці перетину ліній золотого перерізу. Кольорова пляма вази фруктів відразу захоплює увагу глядача, а відтак, за допомогою вміло побудованої композиції, дає імпульс руху погляду по червоному драпіруванню. Охоплюють та замикають усю композицію червоні лаштунки [247, с. 167].

Мотив декоративно зображених квітів, в якому роль кольору визначальна — один з улюблених сецесійних символів. Точність у зображенні квітів у поєднанні із декоративністю кольору та композиції характерна для стилю модерн [247, с. 18]. Як визначає Л. Соколюк, «зображення квітів для Михайла Жука стає по-новому осмисленим окремим

жанром. У Жука вони виступають, як головний об'єкт художнього експерименту — і тоді, коли він створює декоративну орнаментальну композицію, і тоді, коли звертається до «великої форми» — панно» [373, с. 37]. Прикладом можуть служити твори «Лілея» (1908), «Тюльпани» (Іл. 3.2.56), «Гвоздики» (Іл. 3.2.57), «Іриси і гладіолуси» (1918) та інші [247, с. 18]. Як представник модерну в українському мистецтві, звертаючись до символіки квітів, Жук використовує її для розкриття стану душі, неусвідомлених почуттів персонажів [373, с. 134].

Однією з характерних рис стилю модерн Д. Сараб'янов визначає дуалізм, як серединне положення між реальністю та умовністю, між «зображенням і уявою» [340, с. 264]. У спробі поєднати реальне з вигаданим, малюючи «знане», а не видиме, художники модерну застосовували декоративні прийоми передачі кольору та світла, користуючись їх символічним значенням. Для живопису модерну характерне використання символіки кольорів. Створюючи художній образ, мистці за допомогою символіки кольорів підсилювали емоційний та психологічний вплив картини на глядача [247, с. 18]. Наприклад, головну роль колір відіграє у монументально-декоративному панно «Біле і чорне» (Іл. 3.2.58) М. Жука. І не лише у символічному зображенні білого та чорного ангелів, але й у символіці кольору квітів, які наче продовження крил ангелів обіймають їх і формують над ними умовну містичну арку [247, с. 18].

Силу та виразність кольору, як художнього засобу, мистці українського модерну використовують для відтворення настрою усєї картини [247, с. 18]. Про дію кольору на емоційний та фізичний стан людини пише М. Серов [348, с. 20]. Прикладом передачі настрою тривоги, занепокоєння може бути картина М. Сапожнікова «Тривога» (1917-1924). Для створення емоційного стану автор використовував чергування різних відтінків теплих та холодних кольорів. Цей прийом, в поєднанні з лінійним ритмом малюнка, контрастом форм колірних плям, створив тонку вібрацію, яка при розгляді картини отримує в душі відгомін напруги, тремору, очікування, тривоги [247, с. 18].

У поширеному в пейзажному жанрі модерну мотив пориву вітру, хвилі, бурі, передачу відчуття тривоги мистці вирішували за допомогою тремтячих, живих кольорових ліній, як, наприклад, К. Богаєвський у картинах «Тропічний пейзаж» (1906), «Романтичний пейзаж» (1920) [247, с. 18].

Особливу роль відігравав колір у портретах українського модерну, де образ людини, завдяки колориту, стає не лише реалістичним, але й декоративним. При цьому вибір кольору, тональність колориту, співвідношення кольорів передає психологічну характеристику портретованого [247, с. 18]. Принципи декоративності та символічності колориту знайшли своє відображення у портретах М. Жука, котрий, як ми вже акцентували, побудував в українському мистецтві свій неповторний варіант стилю модерн [373, с. 135]. Наприклад, колорит картини «Жіночий портрет» (Іл. 3.2.59), виконаний у тонах умбри і сепії, передає замислений, сумний, занурений у свої думки, стан жінки [247, с. 18]. Світлотональне рішення портретів модерну отримує у Жука подвійний характер: обличчя і тіло огортають м'які півтіні, а фон подається декоративним, умовним. Наприклад, в «Автопортреті» (1908) декоративно трактоване тло нічного неба з грою ліній і кольорових смуг контрастує з реалістичним зображенням обличчя. Символічне звучання набуває контраст світла і тіні в портреті поета, автора збірки віршів «Світлотінь» (Іл. 3.2.60), Володимира Ярошенка: «погрудне зображення Ярошенка, близьке до профілю і виділене світлом, художник розміщує на світлому тлі, а з-під нього визирає його чітко окреслений темний силует» [373, с. 67]. У портреті української актриси Марії Заньковецької (Іл. 3.2.61) завдяки вміло продуманій світлотіньовий грі освітлення передана глибина її душі та таланту. Всебічний аналіз твору дає Л. Соколюк: «теплим пастельним силуетом домінує її образ на діагональній смузі світлого фону, протиставлений густій темній тіні зліва і ритмам закручених лаштунків з двох сторін, які немов символізують круті віражі її особистої творчої долі» [373, с. 30].

Найбільшої декоративності в освітленні Жук домігся в жанрі силуетних портретів. У цих роботах немає спрямованого освітлення, півтіней, все гранично чітко розділено на світло і тінь. І в цьому особлива складність — лаконічними живописними засобами передати емоції, духовність, багатогранність портретованого (Іл. 3.2.62). Про те, що при мінімумі засобів силуетні портрети Жука сприймаються живописно, писав Юхим Михайлов: «Чуття колориту не покидає його і в однотонових роботах» [237, с. 13]. Умовність і декоративність світла присутні в ще одному улюбленому модерновому жанрі Жука — панно з квітами. Символіку світла та тіней використовує Жук в панно «Хризантеми» (Іл. 3.2.63). Від двох квіток падає три тіні, від загиблої квітки залишилася тільки тінь, як нагадування про минуле, яке не можна повернути.

Отже, як ми вже визначили, основними принципами українського модерну виступали декоративність форм, стилізація, умовність та символіка колориту та освітлення, витонченість силуетів, особлива роль графічної лінії, зокрема, її пластичність та динамізм [247, с. 16].

Розглянувши творчі методи українських художників, які працювали в стилі модерн на початку ХХ століття, зроблені висновки щодо особливостей колориту їх картин та ролі, яку грав колір у станкових та монументальних творах мистецтва:

- вплив багатовікових традицій національної культури простежується в одній з характерних рис українського модерну — у яскравій кольоровій гамі;
- український модерн увібрав у себе не лише зразки яскравої народної культури, а й кольорові традиції візантійського церковного мистецтва та отримав втілення у чудових церковних вітражах та фресках;
- для монументальних форм мистецтва українського модерну характерні умовність, декоративність, зокрема, у колориті, використання прийомів алегорії, символізму;

- використання яскравих кольорів допомагало мистцям у композиційному вирішенні картини;
- за допомогою пластичних можливостей кольору, який розподілявся по картині ритмічними, пластичними, витонченими кольоровими лініями та плямами, українські художники модерну створювали декоративні та орнаментальні картини;
- для живопису модерну характерним є використання символіки кольорів;
- силу та виразність кольору, як художнього засобу, мистці українського модерну використовують для відтворення настрою усєї картини, передачі емоцій, психологічної характеристики персонажів [247, с. 19].

Розглянувши живопис українських мистців модерну, ми можемо зробити наступні висновки щодо особливостей світла в їх картинах:

- символічна змістовність освітлення;
- умовне джерело освітлення;
- акцент світловими акордами на душевних переживаннях персонажів;
- передача драматизму, емоцій за допомогою декоративно вирішеного освітлення.

### **3.3. Колір і світло у живописі М. Бойчука та його учнів в контексті пошуків національного стилю**

Ми з'ясували, що на початку ХХ століття в Україні панувала ідея відродження національної культури. Це був неймовірно плідний час для українського мистецтва — художники фонтанували ідеями, ділилися своїми відкриттями, жадібно вбирали інформацію з творів глибокого минулого і з суперсучасних західноєвропейських течій. Відчувши можливість свободи самовираження, митці шукали натхнення в співзвучному його душі джерелі. Кожен йшов своїм шляхом, іноді пробуючи на своєму шляху творити в різних художніх напрямках. Особливе місце серед напрямків українського

мистецтва займає національна школа монументалізму, яка сформувалася під керівництвом талановитого художника, професора Михайла Бойчука і отримала назву «бойчукізм».

Ця унікальна течія, найбільш історично обґрунтована, глибоко продумана, вона є яскравим явищем у світовому мистецтві. Сучасні мистецтвознавці ставлять ім'я Бойчука в один ряд з художниками, які створили оригінальні напрямки авангардного мистецтва початку ХХ століття — такими, як Пабло Пікассо, Анрі Матісс, Казимир Малевич, Олександр Архипенко. Засновник цього напрямку Михайло Бойчук, пройшовши напружений шлях аналізу монументальних стилів минулих історичних культур — єгипетської, ассірійської, візантійської, епохи Проторенесансу, з'єднавши спадщину цих культур з національною українською творчістю, створив воістину дорогоцінний сплав нового національного українського стилю в мистецтві. В основі системи школи Бойчука лежать фундаментальні принципи монументалізму, що спираються на візантійські традиції іконопису, досвід створення монументального образу в «мистецтва італійського Проторенесансу, давньоруської фрески київських соборів та українського іконопису XVI – XVII століть, народного примітиву, та новітнього французького малярства» [192, с. 21], [371, с. 33].

Дослідженням було поставлено завдання розглянути живопис Михайла Бойчука і його учнів з точки зору символіки кольору і світла в їхній творчості. Більша частина науковців схиляється до думки, що найбільшу увагу в своєму живописі Бойчук приділяв формі, лінії та композиції. А. Сидоренко припускає, що Бойчук наділяв символікою рух ліній: «Дуга та пряма виглядає більш принциповою та ідеальною, а ламана і дрібна позначає стихійність, мінливість і тимчасовість» [354, с. 152]. Але, на наш погляд, Бойчук не меншого значення надавав символічній ролі кольорів та світла. Беручи до уваги те, що велика частина робіт художника та його учнів була загублена, підвести загальний знаменник під дорогоцінні крихти робіт, які



залишилися, досить складно, але ми спробуємо проаналізувати роль кольору і світла у творах «бойчукистів».

Отже, вивчаючи особливості колориту і освітлення в живописі Михайла Бойчука, дуже важливо враховувати той фундамент, на якому базується його творчість. Згадаємо, що, потрапивши до Львова шістнадцятирічним юнаком, він почав вчитися у Юліана Панкевича. Познайомившись з творами вчителя на релігійну тематику, які відзначалися неовізантійськими пошуками, а також з іконами старих церковних малярів [372, с. 15], Бойчук, за нашим припущенням, був так вражений, що підсвідомо зробив свій творчий вибір на все життя: «по витертих образах на іконах та народних картинах Михайло Бойчук навчився читати секрети національного стилю» [354, с. 150-151]. Допитливий юнак вбирав в себе знання, при першій нагоді відвідував музеї, художні колекції, виставки. Маючи аналітичний склад розуму, аналізуючи і зіставляючи між собою різні художні стилі минулого, в тому числі й в плані колористики, він відкриває для себе монументальне мистецтво Єгипту, Ассирії, Візантії. Як згадував Бойчук в «Історії моїх думок», йому найбільш подобалися портрети з Александрії, в яких було синтезовано грецьке та єгипетське мистецтво [372, с. 334]. Ми погоджуємося з Людмилою Соколюк, так фундаментально досліджувала творчість Бойчука і припускає, що то були фаюмські портрети. Відомо, що мистецтву фаюмських портретів притаманні звучні, яскраві кольори, блискучі воскові фарби. Як вважає Л. Соколюк, Бойчук в цих творах відчув зв'язок з мистецтвом християнського світу. [372, с. 15]. Таку ж думку про зв'язок єгипетського та християнського мистецтва висловлює Д. Степовик; він вважає, що ранні ікони, які належать до IV ст. н. е., були вельми схожі за стилем і засобами малярства з єгипетськими [385].

Але Бойчук не хотів у своїй творчості повертатися в минуле: він шукав можливість синтезу старого мистецтва з новим. В цей час у Європі народжувалося багато нових художніх напрямків. Отже, наступним етапом його становлення як мистця був пошук співзвучного його душі сучасного

стилю в живописі. Про те, що Бойчука вже в період його навчання в Мюнхені хвилювали пошуки кольору, ми можемо дізнатися з його листів до Митрополита графа Андрея Шептицького, в яких відчувається його тонке розуміння кольору. Даючи аналіз колористиці мюнхенських художників, він пише: «малярі світять тонами і кольорами, розсіяними в образі, як дорогоцінне каміння», а от живопис професорів академії на нього не справив враження, бо вони «малюють брудно», а це «послаблює напруження в напрямі фарби» [372, с. 22]. Отже, з цих слів випливає, що на Бойчука-студента справляли враження насичені, «напружені» кольори, а от багат шарова, «брудна» техніка письма його не приваблювала. Виходячи з цього, цілком природно, що потрапивши в Париж, з його розмаїттям нових течій в живописі, Бойчука привернула концепція набідів, для якої характерним було використання плям чистого кольору, спрощення форми, відмова від перспективного зображення, символіка змісту і кольору. У набідів він знайшов інтерес до монументального мистецтва, національних традицій і до проблем мистецтва релігійного [394, с. 40]. Принципи живопису набідів відповідали тим завданням, які поставив перед собою Бойчук — створення сучасного стилю українського монументального мистецтва, який би базувався на старих традиціях, але з урахуванням тодішніх європейських досягнень [372, с. 24]. Колорит своїх картин Бойчук будував, відштовхуючись, з одного боку, від принципів іконопису — робота чистими кольорами, кожен з яких ніс у собі символічне значення, а з іншого — від новітніх тенденцій клуазонізму і синтетизму — використання чистих кольорів, що посилювали декоративне звучання мальовничої поверхні. Ці навички були засвоєні ним в паризький період навчання в майстерні Поля Серюзьє в академії Рансона. У своїй книзі «Михайло Бойчук и його школа» професор Людмила Соколюк пише: «Наслідуючи принципи клуазанізму, невід'ємного від синтетизму, представники майстерні відмовлялися від кольорових переходів і напівтонів, використовували головним чином контрастні кольори, розділені контурними лініями» [372, с. 78]. Як згадує Є.

Бачинський, на виставці «Незалежних» у 1910 році у Парижі були представлені роботи школи Бойчука, які звернули на себе увагу, у тому числі своїм кольором: «майже вся паризька преса зауважила ці маленькі образки за їх сміливе і оригінальне трактування фарб і ліній та ціліність композиції» [372, с. 333]. Як пише В. Сусак: «паризькі роботи Бойчука лаконічні, кожна лінія, поза, колір віднайдені так, що інакший варіант просто не спадає на думку. Будь який будений мотив перетворений ним на синтезований образ. Найпростіші дії набувають у Бойчука метафізичності, позачасовості. До цього він прагнув у теорії, цього досяг на практиці» [394, с. 44]

Перед поверненням до Львова Бойчук разом з Касперовичем зробив свої перші мозаїки: «Овечка» та «Св. Іоанн». Приводимо аналіз колористичної палітри мозаїки «Св. Іоанн», який у книзі «Українські мистці Парижа. 1900-1939» виконала Вікторія Сусак: «Незвичайно проста в композиції, мозаїка є непростю в кольорах. Золото німбу, сине тло, коричневий плащ викладені з квадратиків смальти різних відтінків, підібраних ніби випадково, насправді абсолютно виправданих на своєму місці. Особливо багатими нюансами відрізняється обличчя і долоні з довгими пальцями. Контури викладені видовженими кусочками смальти темного, але різного кольору, що не допускає одноманітності навіть у лінії. Вертикальний надпис «Іоанн» нагадує вежу з літер з двома «нн» в основі. При всій застиглоті і статичності фігури, рядки і смуги, якими викладена смальта, створюють напружений ритм, що передає духовну роботу, яка відбувається в душі Іоанна в момент одкровення — написання Євангелія» [394, с. 46].

Поставивши перед собою завдання відродження українського мистецтва від самих його коренів, Михайло Бойчук поклав в основу свого монументального живопису традиції візантійських майстрів іконопису, художників раннього італійського відродження і народну українську творчість. Будучи великим знавцем візантійського стилю, Бойчук застосовував в своїх роботах і викладав своїм учням правила іконопису, фрескового розпису та тонкощі приготування фарб [243, с. 39]. Євген

Бачинський, один з учнів з паризькій майстерні Бойчука, писав, що Бойчуку належить слава знахідки давно втраченої таємниці приготування фарб, а також спосіб малювання «а темпера», яким малювали до 1420 р., а також стінне малювання «аль фреско» по мокрому і «аль секко» по сухому, розводячи фарби в теплім розчині воску. До того ж, він «міг вільно малювати золотом, як і іншими кольорами, не застосовуючи листового» [372, с. 331].

Повернувшись до України Бойчук виконує реставраційні роботи, а також нові розписи у церквах. У своїй творчості Бойчук використовує головні принципи ікономалярства. Один з головних принципів — в іконі не може бути випадкових, хаотичних колірних плям [446, с. 3], всі кольори взаємно врівноважені, співзвучні, символічні. У спадщині Михайла Бойчука, зокрема в релігійному малярстві, ми бачимо відображення рекомендацій трактату Псевдо-Діонісія Ареопагіта за символікою кольору [243, с. 39]. Прикладом відображення принципів іконопису, у тому числі стосовно символізації кольору, може бути вівтарна композиція «Тайна вечеря» (Іл. 3.3.1). Тло композиції, згідно теорії ікономалярства Псевдо-Діонісія Ареопагіта, золотого кольору і символізує середовище небесного царства, а золоті німби навколо голів апостолів свідчать, що зображені перебувають на небі. Символічним є те, що зрадника Іуду Бойчук взагалі позбавляє золотого німба. Головним колірним акцентом композиції є сяючий на грудях Ісуса золотий німб Іоана, який до нього схилюється. Кольори одягу Ісуса у роботі Бойчука також відповідають символіці ікономалярства. Хітон — нижній одяг на Ісусові — червоного кольору, як символ пролиття крові заради порятунку роду людського. Верхній одяг, гіматій, блакитного кольору, що символізує Його втілення в людську постать (земна блакить) [243, с. 39]. Ми згодні з Н. Кушнірук, яка теж в роботі «Тайна вечеря» бачить зв'язок з візантійською іконою, що простежується у золотому тлі, схематизації драпувань, використанні зворотної перспективи, типової іконографії, де апостоли зосереджуються навколо свого Вчителя [201, с. 1531].

У живописі Бойчука і його учнів ми можемо спостерігати гармонійне поєднання глибоких традицій і сучасних відкриттів в живописі. Принципи передачі освітлення в їх картинах, з одного боку, відповідають основним положенням іконопису: в символіці світла — в іконі Візантії не застосовувалася гра світла і тіні, не можливо визначити джерела світла: воно рівномірно стелиться площинами [243, с. 40]. А з іншого боку, декоративність, символізм в передачі освітлення відповідають принципам синтетизму: «той чи інший мотив, як диктує синтетизм, діставався з глибин власної пам'яті чи уяви художника, вів до відмови від деталізації — зберігалися лише суть, основні риси цього мотиву» [372, с. 78]. Відсутність світлотіні, м'яке, приглушене світло «з ні звідки», що обволікає фігури, — таким ми бачимо світлове рішення робіт Бойчука, наповнених глибокою філософією.

У своїй теорії кольору і світла Діонісій надавав великого значення рискам на випуклих чи увігнутих ділянках облич — «пробілам». Пробіли становили частину його вчення про світлоносність кольорів [243]. Але українська школа іконопису, як послідовниця візантійської, використовувала пробіли, окрім світлоносності, ще й для означення третього виміру — глибини. Завдяки світлим рискам-пробілам та висвітленню кольорів Михайло Бойчук надає об'єм обличчям святих, а також драпіровкам хітонів святих [243, с. 40]. Важливу роль також відіграє контурна лінія — «опис», а також підлеглі їй лінії складок одягу [446, с. 11]. Виразальні засоби вівтарної композиції «Тайна вечеря» лаконічні, але символіка кольору і світла допомагає художнику наповнити образ багатим змістом [243, с. 40].

Ми згодні з Л. Соколюк що, з візантійського минулого Бойчук повертає українському мистецтву один з його найважливіших принципів — високу духовність [372, с. 47]. Тому навіть мотиви, взяті їм з повсякденності, стають втіленням добра, внутрішньої гармонії, набувають символічного значення [372, с. 47]. І у цьому, на наш погляд, першу роль грає символіка кольору, яка пронизує його твори. Цікавий погляд на витоки стриманості кольорової

палітри Бойчука ми зустріли у книзі Валеріана Поліщука про Василя Єрмілова, яку він написав у 1931 році: «у Києві бойчукісти свідомо йшли на аскетизм фарб і ліній, обмежуючи свою тональність та приглушуючи кольористі гами (чи не відповідність добі революційного аскетизму тих днів)» [314, с. 16].

Усі портрети жінок у Михайла Бойчука проникнути задумою, сумом. Вони символічні, поетичні, небагатослівні та дуже глибокі. Складається враження, що в усіх цих образах Бойчук шукає єдиний, ідеальний, божественний. Але при цьому божественність він поєднує з образами простих українських селянок, підіймає їх до рівня Богоматері. Стосовно колориту, ці портрети проникнуті християнсько-візантійською символікою кольору в зображенні одягу та тла, з невеликою кількістю відтінків. Проаналізувавши побудову і композицію картини М. Бойчука «Портрет жінки» (Іл. 3.3.3), ми припускаємо, що вона написана під враженням роботи П'єро делла Франческа «Мадонна Сенигалія» (1470). Ракурс фігури, форма і риси обличчя жінок на обох картинах майже ідентичні. Об'єднує картини і настрої — сумний та спокійний, як образ Богоматері, яка передбачає втрату дитини в ім'я порятунку роду людського. Один з найпрекрасніших жіночих образів, створених майстром, на жаль, зберігся тільки як фотографія — «Дівчина з квіткою» ( ). Як вважає Людмила Соколюк, в цій роботі важко знайти орієнтацію на візантійські корені, але «це ідеальне уявлення майстра, образ поза певним історичним моментом чи соціальною приналежністю, втілення самої чарівності, жіночності, «геній чистої краси» (до речі, і квітка в її руці — символ краси)» [372, с. 75].

Жіночі, дівочі образи, проникнуті візантійською та Проторенесансною символікою, створювали і учні Бойчука. Привертає до себе увагу робота М. Касперовича «Голова дівчинки» (Іл. 3.3.13). На візантійські малярські традиції спирається М. Касперович у виразному образі дівчинки з очима небесного кольору, в якому душевна чистота дитинства розкривається головним чином м'якою гамою золотисто-рожевих тонів [372, с. 75].

Видатний український громадський, культурний діяч Дмитро Антонович у своїй монографії, присвяченій Тимку Бойчуку, виділяє Касперовича, разом з Тимком, як особливо видатніших учнів Бойчука [15, с. 10].

Картина «Дівчина з гусками» (Іл. 3.3.7), при всій своїй буденності ситуації, теж проникнута символічним звучанням, завдяки, у тому числі, кольорам. Ми бачимо струнку дівчину, яка символізує, на нашу думку, молоду Діву Марію. Колір червоної блузи, помаранчевої спідниці символізує одяг Богоматері. Оточена з боків білими гусками, які є символом провидіння, вона ніби щось відчула, якусь тривогу, сум. Білі гуски теж, мов зажурилися, опустили голови. Центральнo-симетричне композиційне побудування картини виконано за іконописними вимогами. Отож картина — ніби чудова ікона провидіння Богоматері.

Як вважає Віта Сусак, ескіз до картини «Плач Ярославни» (Іл. 3.3.8) можна розцінювати як найбільш «модерністську» роботу майстра. Композиція роботи «виконана у ніжних блакитних тонах з артистичною «неохайністю» і розкутістю. Зажура Ярославни виявляється в позі, в нахилі голови, а не в рисах обличчя, яких майже не видно» [394, с. 44]. Ми хотіли б додати, що настрій задуму, суму, скорботи додають символічні висвітлені пастельні кольори.

Колорит картин Тимка Бойчука, якого називають «українським Пиросманішвілі», відрізняється від колориту Михайла Бойчука. Будучи вірним послідовником стилю свого талановитого старшого брата в формоутворенні та композиції, тим не менш в кольорі він шукав іншу виразність. Як пише Дмитро Горбачов, Тимко «наділив монументалізм високоосвіченого брата простодушністю народної картинки» [82, с. 41]. Ми згодні з Людмилою Соколюк, яка вважає, що поступово, у Тимка Бюйчука візантійські мотиви змінюються: вплив творчості народних майстрів, що надає роботі чаруючої мелодійності, доповнюються новими імпульсами, навіяними мистецтвом проторенесансу [372, с. 73]. У картині «Біля яблуні» (Іл. 3.3.9) Тимко дуже тонко вирішив проблему синтезу прийомів іконопису і

проторенесансного живопису, що стосується в тому числі і колориту; при цьому його «робота вражає складністю колористичної побудови, дещо відмінної від стримано-приглушеного колоризму бойчукістів» [188, с. 43].

Проаналізувавши композицію картини «Біля яблуні», ракурс та поставу фігури жінки, ми припускаємо, що вона написана під враженням фрески Джотто ді Бондоне «Алегорія милосерддя» (Іл. 3.3.10). Фігури жінок на обох картинах майже ідентичні — піднята до гори ліва рука, права тримає фрукти як символ родючості, щедрості. Дерево з плодами, як символ, часто з'являється на картинах бойчукістів — це один з найдавніших архетипів в культурі. Ми згодні з, В. Шевчуком, який в статті «Неовізантізм Михайла Бойчука» вважає, що в картині розкривається здатність художника в простому, на перший погляд, сюжеті показати глибокі філософські істини [443, с. 140]. Тимко, як і його старший брат, підіймав у буденних сюжетах вічні питання взаємозв'язку людини і Всесвіту — питання любові, смирення, жертвності. Значну роль у передачі цих почуттів зіграв глибоко продуманий колорит його картин. Наприклад, картина «Дівчина і хлопець» (Іл. 3.3.11), як пише Я. Кравченко, проникнута «якогось епічного спокою, м'якої погідності — все тут перейняте неповторним колоритом: обличчя модельовані просто і різьоче точно» [188, с. 44]. Хотілось додати, що цей єдиний, символічний, обволікаючий обидва образи колір, створює враження нерозривного зв'язку між молодятами.

Дмитро Антонович у своїй монографії про Тимка Бойчука, у 1929 році писав, що Тимко у селі, у батьковому домі, «з любов'ю рисував, де і чим попало» [15, с. 6]. Нам хотілося б виділити саме ці слова: «рисував з любов'ю», що якнайточніше ілюструють усю творчість Тимка Бойчука.

Як ми вже згадували, Михайло Бойчук був видатним педагогом, який щедро ділився своїми глибокими знаннями з учнями. В статті «Радість творчості» Оксана Павленко, одна з кращих його учениць, розповідає про процес виконання фрески «Фізкультура та спорт» у Червонозаводському театрі у Харкові. Прочитуємо цю дуже емоційну, з піднесеним настроєм



статтю, написану для збірки доповідей та доповідей першої наради архітекторів, живописців та скульпторів, яка пройшла у Москві у 1934 році: «кілька слів про те самопочуття, з яким я розпочала виконання першої своєї значної роботи. З одного боку, було страшно, а з іншого — дуже радісно. Було величезне бажання подолати всі труднощі і виконати розпис будь-що-будь» [281, с. 112]. Далі вона розповідає про навчання техніці фрески в Академії мистецтв. Описуючи навчання техніці темпері, вона робить акцент на складності роботи з кольором: «Домагаючись потрібного кольору, треба провести цілу низку процесів, щоб поступово викликати інтенсивність кольору», і далі, про результати своєї праці: «Розпис зроблений дуже добротню, фарба покладена дуже ретельно і наскільки можливо красиво, до цього я свідомо прагнула» [281, с. 114]. З цих споминів художниці ми можемо зробити висновок про те, яке велике значення при навчанні її вчитель Михайло Бойчук приділяв роботі з кольором. Отримавши від вчителя неоціненний багаж знань, Павленко досягла у монументальному живописі високого рівня. Як вважає Оксана Сторчай, «фрески О. Павленко відзначаються високим професійним рівнем виконання, віртуозним володінням побудови композиції, почуттям кольору, витонченим художнім смаком. Вони наповнені світлом, повітрям і зберігають трепетний рух пензля мистикині» [390, с. 111].

Високу оцінку творчості Івана Падалки дає Павло Ковжун у 1936 році. Акцентуючи увагу на тому, що український напрям в образотворчому мистецтві початку ХХ століття є «найсутнішою подією нашої культури останніх років», називає Падалку блискучим майстром та одним із кращих представників мистецтва. [173, с. 50] (Іл. 3.3.14).

### **3.4. Колір і світло у живописі українського авангарду**

Український авангард початку ХХ століття, відкритий для світового глядача на початку 70-х років як визначне явище світового мистецтва, вражає

своїми несподіваними колористичними рішеннями, багатогранністю, високим рівнем майстерності, теоретичними відкриттями. З того часу він, як яскраве і самобутнє явище в культурі, займає гідне місце в світовому мистецтві і все більше привертає до себе увагу. На момент формування українського авангарду, колір в живописі посів одну з провідних ролей, як композиційний, смисловий, естетичний, психологічний елемент картини, склалася ґрунтовна теоретична база колористики. Аналіз картин, вивчення теоретичних праць мистців, наукових досліджень, архівних документів — все це допомогло визначити джерела, характерні особливості та роль кольору в різних напрямках українського авангарду.

На початку ХХ століття українські художники брали активну участь в мистецькому житті Європи — на виставках в Парижі, Мюнхені, Венеції регулярно зустрічалися прізвища українців, на сторінках світових періодичних видань критики позитивно оцінювали творчість мистців України [21, с. 195], [372, с. 30]. Творча молодь, яка приїжджала навчатися до Парижа, Мюнхена захоплювалася відкриттями представників нових художніх течій. Повертаючись з творчих поїздок, художники знайомили українських мистців, знавців живопису, колекціонерів з прогресивними напрямками в мистецтві. «Роль «кур'єра», що інформував про паризькі події виконувала Олександра Екстер, яка з 1908 регулярно була в Парижі і привозила до Києва і Москви новини про кубістичні експерименти» [394, с. 55]. Натхненний західноєвропейськими відкриттями в живописі на початку ХХ століття формується український авангард. Розвиваючись в руслі європейських новаторських течій — імпресіонізму, модерну, кубізму, фовізму, футуризму, абстракціонізму, він жадібно вбирає в себе зі світового авангарду все співзвучне українській душі. Як вважає Д. Горбачов, це декоративність великих колірних площин, силуетність, без світлотіні, фовістська перенапруга барв і фактур [82, с. 31]. Не копіюючи безпосередньо європейські авангардні риси і напрями, український живопис відрізнявся своєю оригінальністю, в першу чергу яскравим колоритом, в якому

простежується вплив багатовікових традицій національної культури. Характерною рисою українського авангарду, визначає Т. Кара-Васильєва, було «прагнення мистців у художньо-стильовому рішенні до органічного поєднання попередніх стильових напрямків, модерну, опанування стилістикою народного мистецтва» [144, с. 149]. Ми згодні з Мирославом Шкандриєм, який виділяє «пристрасть до кольору», як одну з домінантних рис українського авангарду [236, с. 39].

Одним з джерел авангардних течій були твори народного мистецтва. Але тоді, як західноєвропейські авангардисти надихалися мінімалізмом інших культур, українські мистці знаходили його у себе вдома — «у сільських вишивках, у витворах ткацтва, в яскравому селянському одязі» [257, с. 32]. На міцний зв'язок мистців українського авангарду з народним мистецтвом вказують Т. Кара-Васильєва та З. Чегусова в роботі «Декоративне мистецтво України ХХ століття» [146].

Український народ є хранителем яскравої, насиченою фарбами культури, історії та природи. Золоті пшеничні поля з краплями червоних маків, нескінченна блакить неба, вітер з ароматом степних трав, що гуляє серед зелених курганів, могутній синій Дніпро, який шумить на скелястих порогах, червона калина, різнокольорові мальви — усі ці та багато інших живописних образів протягом тисячоліть формування української культури перетворились на кольорові символи, що наповнили міфи, казки, фольклор, обряди, традиції і стали невід'ємною частиною архетипу українця. Ми поділяємо думку Джона Болта, який виділяє фізичні якості українського пейзажу та українського способу життя (шир степів, мінливе світло небес, яскравість народного мистецтва), що жили експериментальні твори таких художників, як Олександр Богомазов і Віктор Пальмов [39, с. 7-15]. Гучні фарби природи відбилися в характерних для України елементах національної культури — в яскравих орнаментах на вишиванках, рушниках, писанках, килимах, в розписах стін хат, скринь. Живопис українського авангарду органічно ввібрав в себе цю барвисту енергію. Отже, на нашу думку, на

колористичні характеристики українського живопису впливали глибокі традиції народного декоративно-ужиткового мистецтва.

Іншим джерелом колориту українських авангардистів, що ніс в собі певне символічне значення, був церковний живопис — характерні для України кольорові ікони, мозаїки і фрески храмів. Кожна сім'я мала вдома ікони, у кожному місті, селі була церква, наповнена кольором і світлом іконостасів, вітражів. Українська школа іконопису, як послідовниця візантійської, зберегла основні принципи ікономалярства, серед яких один з основних — в іконі не могло бути випадкових, хаотичних колірних плям [443, с. 3], всі кольори повинні бути взаємно врівноважені, символічні. Палітра ікони не повинна мати сірих, чорних тонів, оскільки «ікона свідчить про світ довершений, райський» [397, с. 378]. Українська ікона, зберігаючи основні принципи іконописання, відрізнялась від візантійської багатством кольорів. Олександра Екстер в своїй доповіді на відкритті виставки декоративних робіт Є. Прибильської та Г. Собачко в Києві в 1919 р., говорячи про закони композиції колориту у народному мистецтві, вказувала, що в старовинних іконах «колорит досягає максимального напруження» [82, с. 156]. На момент формування авангарду в Києві, Львові та інших містах відновлювалися старі храми, будувалися нові. Художники із зацікавленням спостерігали за процесом реставрації розписів, мозаїк, самі брали участь в роботах. Наприклад, Михайло Бойчук був не тільки видатним реставратором, а й майстром з релігійного розпису. Із записок Оксани Павленко дізнаємося, що Бойчук знайомив учнів з фресками, мозаїками Михайлівського, Софійського соборів в Києві [162, с. 132]

На нашу думку, ще одним джерелом яскравості, святковості колориту українських авангардистів були народні лубочні картинки. Вивченню української народної картини присвятив книгу відомий мистецтвознавець Олександр Найден [259]. Для українського лубка, який друкувався в невеликих артелях-майстернях, був характерний нескладний сюжет, чисті кольори, які часто не відповідали природним — про це «перестрибування

кольорів» писав Дмитро Горбачов [89, с. 21]. Ці картинки привносили в побут українців яскраве розмаїття, випромінювали радість, позитивну енергію. Лаконічні, спрощені, мінімалістичні форми, звучні кольори — все це в лубку в пошуках ідеальних форм і колориту приваблювало мистців авангарду [5, с. 26].

Отже, можна зробити висновок, що чисті, яскраві кольори, характерні для народного ужиткового мистецтва, церковного живопису, лубочних картинок, були «в крові» у більшості українських художників. І природно, що ці принципи кольоропису стають співзвучними авангарду. Але, зауважимо, що кожен з напрямків українського авангарду мав ряд своїх унікальних колористичних рис.

Для художників, що працювали в напрямку неопримітивізму, був характерним пошук нових форм вираження на основі традиційного народного мистецтва: «На родючому ґрунті фольклору виріс український неопримітивізм», — вважає Д. Горбачов [82, с. 39]. При цьому палітри художників, об'єднаних по формоутворенню в одну групу, значно відрізнялись. В самобутньому живопису харківської художниці Марії Синякової простежується, перш за все, сильний вплив творчості народних майстрів. Особливо відчувається проникнення в картини українського орнаменту, причому, в тій його формі, що повністю прикрашав рушники, килими, писанки, весільні скрині. Як вважає сучасний французький мистецтвознавець Жан-Клод Маркаде, її примітивізм виріс з народних ікон і кахлів [82, с. 36]. Переплетення малюнка, заповнюючи всю поверхню її картин, втягуючи погляд в лабіринти візерунків з тіл, фігур тварин, квітів, дерев, здається, розливається за межі полотна кольоровим потоком. Сценки сільського життя Синякова розміщує серед буйства орнаментів, що покривають полотно барвистим килимом: «а довкола них синіють озера, виблискує жовте сонце. І все це намальовано поривчасто, довірливо, як малюють діти чи дорослі з дитячою душею. Тут співіснує Вселенське і побутове, історичне і повсякдення... Блакить означає Прозору поезію

«Весни», Смарагдове зело передає Буян «Літа», червоний колір — гарячу тісняву «східного свята» [82, с. 39] (Іл. 3.4.1-2). Синякова в наївних за формою роботах, через зображення сільської повсякденності говорить про вічні поняття — кохання, добро, красу. Тонко відчувши, що «колір у живописі — це поезія художника» [82, с. 39], Синякова наповнює свій живопис поезією чистих кольорів. Ми поділяємо оцінку мистецтва Марії Синякової, яку дає Мирослава Мудрак: «У Харкові Марія Синякова, приятелька Гілейських футуристів, може слугувати першим прикладом універсального змішування народного примітивного і міського аспектів цього руху. Її яскраві малюнки, обмиті лазур'ю Середземномор'я, що її можна розпізнати на фовістських полотнах Матісса, сполучали «східну» образність, нав'язану орієнтальними килимами, азійським кахлем та перськими мініатюрами, з обрамленням з ікон, що відображають Життя святих» [257, с.35].

Композиційною побудовою до неопримітивізму можливо віднести живопис Тимка Бойчука, якого називають «українським Пиросманішвілі», але колорит його картин, значно відрізняється від колориту Синякової — він більш стриманий, лаконічний, глибокий.

Без сумніву, одним з найяскравіших за колоритом авангардистських напрямків українського живопису був кубофутуризм. В його становленні та розповсюдженні в Україні, як ми вже згадували, велику роль зіграла Олександра Екстер, яка вважала, що «яскраві, вишиті хрестиком візерунки виконували таку саму функцію, як і прості форми іберійських артефактів, що надихали Пікассо» [257, с. 32]. Але Екстер мала дивовижні, яскраві, кольорові джерела натхнення української культури, і цю багатобарвну колористику вона «влила в кубістичну монохромність» [82, с. 22]. Прикладом може бути яскрава картина «Натюрморт з писанками», що написана в кубістичній манері, композиційним і смисловим центром якої є українські писанки (Іл. 3.4.3). За згадками сучасників, Фернан Леже навіть дорікав їй за надмірну яскравість [82, с. 32]. Але, на думку Екстер,

«слов'янські народи виявляли свою енергію саме в яскравих мажорних фарбах» [82, с. 32].

В творчості Екстер, як і у інших мистців, поєдналися різні художні напрямки. І як у інших мистців, її кубофутуризм був особливим. Наприклад, Жан Клод Маркаде висловлює думку, що «в Екстер футуризм переростає у своєрідне бароко, що також має українське коріння, бо ж барочна архітектура становить вершину у мистецтві цієї країни. Бароково-футуристичний стиль і складає оригінальність творчості Екстер» [82, с. 36]. Але не тільки бароко є основою авангардного живопису Екстер. На нашу думку найважливішим джерелом її натхнення було яскраве народне українське мистецтво. Згадаємо рядки з її доповіді на відкритті у Києві виставки декоративних робіт Євгенії Прибильської та Ганни Собачко: «Говорячи про закони композиції колориту в народному мистецтві, можна вказати на старовинні ікони, де первісний колорит досягає максимального напруження, а композиція має внутрішній ритм і рівновагу. Зразки сучасної народної творчості у слов'янському мистецтві також виявляють чистоту та інтенсивність барв. У народній декоративній творчості ми вбачаємо розвиток композиції від ритму примітивного (килим, глина) до динамічного включно (великодня писанка)» [82, с. 156]. Всіляко пропагуючи яскраво-кольорову народну декоративну творчість, підсвідомо використовуючи її кольори та мотиви, Екстер визначала тісну взаємопов'язаність народного мистецтва з модерністським баченням. На нашу думку, авангардний живопис Екстер можливо позначити, як український кубо-бароко-футуризм, бо в ньому поєднуються у рівної мірі ці напрямки: пошук первісної форми через кубізм, наповнений динамікою ліній бароко та ритмом і футуризму, і все це виконано локальними кольорами, характерними для українського народного мистецтва. Ми звернули увагу на те, що спочатку на її полотнах гама кольорів ще досить стримана, побудована в сіро-біло-вохристих тонах, сформованих чорними лініями-контурами («Міст. Севрський міст») (Лл. 3.4.4), («Мости Парижа») (1912), але, як зауважує Вікторія Сусак, художниця незабаром відмовиться від такої

стриманості і запустить на свої полотна яскраві кольорові «динаміки» [394, с. 62]. Прикладом насичення її живопису кольоровою енергією можуть служити картини: «Кольорові ритми» (Іл. 3.4.5), «Три дами з собачкою (Екстер, Прибильська, Давидова)» (Іл. 3.4.6).

Ознайомившись у Парижі з кубізмом, а пізніше з італійським футуризмом, Олександра Екстер, виступаючи з публічними лекціями, друкуючи статті у пресі, познайомила з цими напрямками київських поціновувачів мистецтва. Серед художників, які з захопленням прийняли новий напрямок в мистецтві, були Давид Бурлюк та Олександр Богомазов.

Без сумніву, коли мова йде про Давида Бурлюка, тій же миті згадується ім'я, яким він сам себе величав: «батько російського футуризму». Але, на нашу думку, більш значущі інші його слова: «...щодо переважання тих чи тих колірних гам у моїй творчості, то я мушу вказати, що Україна у моїй особі має свого найвірнішого сина. Мій колорит глибоко національний. Жовтогарячі, зелено-жовті, червоні, сині тони б'ють Ніагарами з-під мого пензля. Коли я малюю, мені здається, що я дикун, котрий тре сук однієї барви об інший, щоб достати колірний ефект. Ефект палахкотіння. Ефект любовострастя, збудження статтю однієї барви, характерних рис та особливостей іншої» [82, с. 40] (Іл. 3.4.7-8).

Отже, з творчою та культурною діяльністю Давида Бурлюка та групою «Гілея» тісно пов'язане формування авангардних традицій в українському живописі. Як визначає О. Гуляєва, у чому ми з нею погоджуємось, джерелом формування нової пластичної мови для Бурлюка стає первісне мистецтво, фольклор, примітив, ікона та неklasичні системи образотворчого мистецтва, дитяча творчість — все це характерні риси творів українського авангарду [99, с. 114]. Можна зробити висновок, що яскравий, безпосередній, емоційно та символічно наповнений колорит живопису Бурлюка має те ж глибоке коріння. Ця кольорова енергія, що вирує та б'є через край у його картинах розбурхує і не залишає байдужим навіть найвибагливішого глядача. Має рацію Дмитро Горбачов, який вважає, що «абстракціоністи означили колір як емоційний



сигнал, котрий далеко не завжди асоціюється з чимось конкретним. Музика — це кольоровий звук, стверджував Бурлюк, живопис то ніщо, а кольоровий лише Космос» [88, с. 263].

Приголомшливий кольорист Олександр Богомазов прийшов у кубофутуризм через дивовижно тонкі роботи у стилі імпресіонізм, модерн. Але найчудовіші, найяскравіші його роботи це, без сумніву, кубофутуристичні шедеври. Справедливу думку висловлює Д. Горбачов, про те, що «на відміну від прагматично-раціонального погляду на світ, художнє бачення Богомазова заглиблюється в енергетичний шар життя, де, як у танці, виникають щоразу нові ритми» [82, с. 32]. Потік кольорової енергії, що пульсує і виривається за рамки картин Богомазова, має глибинні, підсвідомі джерела: «барвисті народні обряди (українські, вірменські, азербайджанські), ритмічність селянських орнаментів, первинний світ стійких життєвих архетипів» [82, с. 33]. Особливе значення для Богомазова мали символічні кольори ікон Софії Київської: «душа забуває прозу життя і відчуває божество, мисль звертається всередину і людина земна стає дрібненькою і жалюгідною» [82, с. 33].

Між творчістю представників українського кубофутуризму Олександри Екстер та Олександра Богомазова часто проводять паралелі. Ідеї руху в мистецтві імпонували обом художникам. Динаміка в їх футуристичних роботах будується на ритмі, контрастах, в тому числі кольорових та світлових. Протиставлення, з одного боку, кольорів між собою, а з іншого — світла і тіні, виявляють форму предмета, «конфлікт світла і тіні породжує рух» [155, с. 287]. У живописних роботах 1910-х років обох авторів відчувається один і той же динамічний пульсуючий нерв. У кубофутуристичному живописі мистців кольори та світло дробляться, грають, множаться, переливаються гострими діамантовими гранями, додаючи картині динамізму. Яскравим прикладом кубофутуристичної живопису Олександра Богомазова може служити робота «Трамвай. Львівська вулиця. Київ» (Іл. 3.4.9). У картині художник задіяв різноманітні прийоми для виявлення руху — велика насиченість колірної маси в кутах частин об'єктів,

нерівномірність товщини ліній, з'єднання ліній в пучки, кольорові та світлові контрасти. Темні постаті в різких ракурсах на тлі залитої сонцем вулиці створюють враження інтенсивного руху. Освітлені гострі кути будинків ніби відображають дзвін трамвая. у 1914 році Богомазов завершує свою теоретичну працю «Живопис і елементи». У трактаті художник підходить до аналізу живописних елементів з філософської, естетичної, психологічної точок зору: «Нова» картина — це думка художника, втілена в реальні знаки його мистецтва, це результат його натхнення, пробуджений пластичною красою світу, в сфері якої художник стверджує своє «Я» [37, с. 86] (Іл. 3.4.10-12). Аналізуючи елементи живопису з точки зору їх роботи в «новому» мистецтві, Богомазов оновлює перед художниками творче завдання: «Перед художником виникає нове завдання: виявити на своїй Картинній Площини не тільки Форму предмета, його зовнішню оболонку, а й внутрішній Зміст, динамізм його маси» [37, с. 50]. Велику увагу в своєму трактаті Богомазов приділяє ролі світла, впливу закону контрастів на відчуття, почуття. «Світло є якість кольору», — так пише він у своїх нотатках [432, арк. 7].

У 1924 році, до Києва, на посаду професора Київського художнього інституту, приїжджає друг Давида Бурлюка — художник Віктор Пальмов. Як зазначає Дмитро Горбачов, будучи росіянином за походженням, «Пальмов дістав од Бурлюка таку дозу українськості (діялося те в Зеленому Клину та у Владивостоці), що згодом, коли «став до лав мистецтва» (слова Бурлюка), то швидко опанував мову, створив «Об'єднання сучасних митців України» й уславив українське малярство на міжнародних виставках у Москві, Венеції, Цюриху, Нью-Йорку» [88, с. 255].

Видатний колорист Віктор Пальмов, що ввібрав у свою творчість ідеї різних художніх методів, писав: «У своїх формальних пошуках я пройшов через школу натуралізму, імпресіонізму, трохи кубізму, багато футуризму» [289, с. 27]. Пройшовши цей шлях, художник зробив для себе висновок, що основним формуючим елементом картини є колір, і свій стиль називав «кольоропис». Дмитро Горбачов дав кольоропису Пальмова емне

визначення: «Кольоропис Пальмова — це драматичне зіткнення яскравих барв життя» [82, с. 42]. У статті «Про мої роботи» Пальмов писав: «Моє завдання — це розмістити один колір до другого щільніше в розумінні кольорової рівноваги, змусити всі кольори в картинній площині впливати загальним акордом кольорового звучання» [289, с. 28]. Піднімаючи назрілі проблеми кольору, Пальмов досліджує його дієву силу: «Збуджеспроможність червоного кольору, спокій зеленого, синього і рефлекторні діяння інших кольорів ще з більшою переконливістю стверджують те, що через кольоровий вплив на людину можна досягти тих чи інших наслідків» і далі: «Немає ще певного приладу для визначення кольоросили, але єсть безумовно сама сила» [288, с. 45]. Відводячи основну роль в картині кольору, імпровізуючи з ним, підпорядковуючи йому сюжет, Пальмов робить висновки: «сюжет і речі в такому випадкові тільки доповнюють колір, є тільки допоміжними категоріями, але ні в якому разі не диктують йому меж і не зменшують впливу» [288, с. 47].

Що стосується світла, то, на думку Пальмова, «світло і колір — це явища, які обопільно знищують один одного. Чим сильніше світло, тим менше колір, і навпаки, — тут є відносини зворотної пропорційності» [288, с. 46]. Принципи подачі світла в декоративному живописі проявляються в умовності освітлення, відсутності природних, спрямованих джерел світла та світло-тіньового моделювання. Прикладом може бути умовне, м'яке, розсіяне світло, що виходить від матері в майже біблійній картині «Мати з дитиною» (Іл. 3.4.13). Голова матері оточена прозорим, майже непомітним кільцем, що світиться і нагадує німб. Легкими дотиками світла, немов іконописними «прописами», підкреслені риси обличчя «богоматері» і дитини. У картинах «Побачення (Амур)» (Іл. 3.4.14) і «Рибалка» (Іл. 3.4.15) річкою розливається синій колір, переливаючись і граючи смарагдовою зеленню. Висвітлені, немов виліплені світлом образи дівчини і хлопця («Побачення (Амур)»), контури яких акцентуються лінією, що світиться, завдяки чому фігури «сприймаються міфічними або казковими персонажами народного

фольклору» [353, с. 211]. У картині «Рибалка» фігуру персонажа, зовсім умовну, окреслену світлом, оточують дивовижні літаючі риби. В місячному світлі проглядається якийсь таємничий силует, та й сам головний герой в цьому фантастичному освітленні здається міфологічним персонажем зі списом в руках. Освітлення в цих роботах сприймається символічним, багатозначним. Абсолютно іншим відчувається світло в картині «Київський пляж» (Іл. 3.4.16). Тут ми відчуваємо потужну енергію світлового потоку спекотного сонячного дня.

Впродовж довгих років радянської влади більшість українських мистців початку ХХ століття на Заході сприймалися як російські. І лише останні роки ці славні імена повертаються на Україну. Так було з Олександром Екстер, Давидом Бурлюком, Олексою Грищенком, Сонею Делоне, так було і з Казимиром Малевичем. Митець, роль якого у становленні європейського авангарду важко переоцінити, коріння своєї творчості бачив у українському народному мистецтві. Як вповні справедливо вважає Д. Горбачов, Малевич генеалогію власного кольоровідчуження безперечно виводив з сільської культури [84, с. 11].

Аналогічну думку, що Малевич знаходив джерело авангардистського мінімалізму «у сільських вишивках, у витворах ткацтва, в яскравому селянському одязі» висловлює Мирослава Мудрак 32 [257, с. 32]. Народившись у Києві і до сімнадцяти років проживши з батьками переважно по українських селах та містечках, як людина і митець він підсвідомо ввібрав у свою суть народну культуру та енергетику, які згодом проявилися у його творчості. Про це він пише у своїй статті «Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві», яка надрукована у «Новій Генерації» у 1930 році [225]. В цій статті він пов'язує кольорове розмаїття з селом, а прагнення до монохромності з містом: «Село за своєю кольоровою пронизливістю рівне квітковому полю. Місто, навпаки, уникає всього, що виразно квітне, хоч любить квіти полів, що їх привезено в букетах». І далі: «люди, що живуть у місті, квіткобоязливі й бояться обавити себе рожево-колірним убранням»

[225, с. 379]. Та інколи люди міста, на думку Малевича, підсвідомо сумуючи за загубленою кольоровою красою, прикрашають барвами місто, і «тоді місто набирає вигляду квіткового поля» [225, с. 383]. Оцінюючи місто як «приймач кольорової енергії», Малевич бачить у місті майбутнього зникнення кольору зовсім в «його білій чи чорній властивості». Гами чорного і білого, як гами найвищого індустріального досягнення, займуть почесне місце» [225, с. 384]. Але авангардний живопис мистця, що надихався кольоровою енергією народного мистецтва, вражає силою символічних локальних кольорів.

Як і інші українські художники, Малевич пройшов яскравий шлях у пошуках свого стилю. Були на цьому шляху і імпресіоністичні, складні за кольорами «Квіткарки», і світло-повітряні пейзажі, елегантні модерні картини, наприклад, «Відпочинок» (Іл.3.4.18) і пошуки себе у кубізмі та кубофутурізмі, але знайшов він себе у супрематизмі. Супрематичний живопис Малевича акумулював в себе всі пошуки, всі відкриття та досягнення мистця. Палітра художника досягає своєї ідеальної чистоти та лаконізму. У своєму «вищому» живописі майстер очистив кольори, довів їх та їх поєднання до «ідеальних», увібрав в них усю силу народного, церковного, лубочного мистецтва, надав їм голосного символічного звучання. В сюжетах живопису «селянський» Малевич, повертається до простих, вічних тем і підіймає селян до іконописних образів. Як зазначає Д. Горбачов, ранні картини Малевича про селян «сонячно-веселкові, простодушні, немов лубок, немов «кальовка» або ікона [85, с.63-68]. («Жнива», «Колють дрова»). У найстрашніші для України роки Голодомору колір у Малевича набуває ще більш символічного значення, зокрема червоний на картинах «Червона кіннота» (Іл. 3.4.1.5), «Червоний будинок» (1932), страшні червоний хрест та кривавий меч на картині «Селянин поміж хрестом і мечем» (Іл.3.4.25). Для ще більшого драматизму мистець зображує небо у вигляді сірих косих смуг. Для композицій кінця 1920-х, як зазначає Д. Горбачов, характерні рівні смуги зораної землі, чіткі силуети богатирів-селян, носіїв споконвічної

працелюбності, геометричні комбінації червоних та чорних, білих та зелених, жовтих та помаранчевих смуг [85, с.66]. Згадаємо висловлювання майстра у теоретичній праці «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1915): «Живопис — фарба, колір, — вона закладена всередині нашого організму. Її спалахи бувають великі і вимогливі. Моя нервова система забарвлена ними. Мій мозок горить від їх кольору. Але фарба перебувала в пригніченні здорового глузду, була поневолена ним. І дух фарби слабшав і згасав. Але коли він перемагав здоровий глузд, тоді фарби лилися на ненависну йому форму реальних речей. Фарби дозріли, але їх форма не дозріла в свідомості. Ось чому обличчя і тіла були червоними, зеленими і синіми» [223, с. 209].

Ще одним авангардним напрямком, який представлений в українському живописі потужним вибухом яскравих, символічних кольорів, був конструктивізм. Нас зацікавила думка Дмитра Антоновича, яку він висловив в монографії про Тимко Бойчука. Ця думка наштовхнула на пошуки зв'язку українського конструктивізму зі спадщиною візантійської культури: «мистецтво українського народу, як у всякого іншого слов'янського (крім великоросів), є мистецтво по-європейськи конструктивне і в пошуках декораційної стилізації обов'язково також приходять до джерела конструктивно стилізованої візантійської декорації» [15, с. 13]. На наш погляд, в стилізаторстві, лаконічності, символічності, і в тому числі колірних рішень, в українському конструктивізмі проступають принципи конструктивізму візантійського мистецтва. Отже, навіть в такому мистецтві, як конструктивізм, ми можемо знайти глибоке коріння старовинної культури, яка лягла в основу нашої, української. Подібні думки ми зустрічаємо у знавця творчості Василя Єрмілова — Тетяни Павлової. Аналізуючи неперевершену, знакову для України етикетку цигарок «Українка», виконану Василем Єрміловим (Іл.3.4.26), вона вважає, з чим ми цілком погоджуємось, що «цей образ, створений за законами сакрального зображення, викликає певні алузії з іконами» [285, с. 178]. Хотілось додати, що яскраві кольори етикетки поєднують в собі вимоги до символіки чистих кольорів візантійського

мистецтва, природні кольори української народної творчості з авангардним домінуванням локальних кольорів. На зв'язок колориту робіт Єрмілова з українською декоративною творчістю звертає нашу увагу Жан-Клод Маркаде: конструктивіста Василя Єрмілова завжди заворожувала українська плахта, у ній він бачив «готовий оп-арт, коли перед очима виникають нескінченні мінливі сполучення геометричних форм — метафора незмірної плодючої спромоги матері-землі» [88, с. 18].

Важливою сторінкою колористики українського авангарду був сценографічний живопис — ескізи костюмів та декорацій [292]. Чимало художників цього часу віддали данину цьому динамічному напрямку — Анатоль Петрицький [83] (Іл.3.4.28), Вадим Меллер [321] (Іл.3.4.29), Олександра Екстер [169] (Іл.3.4.30), Олександр Хвостенко-Хвостов, Василь Єрмілов, Борис Косарев, Марк Епштейн (Іл.3.4.25-27) Саме в театральних костюмах та декораціях одну з важливіших ролей грає символіка кольорів. Ретельно продумана мистцями, діючи на підсвідомість глядача, вона з першого погляду формує його уявлення про персонажі та події на сцені. Підтвердження цієї думки знаходимо у дослідниці українського театру Валентини Чечик. Вивчаючи сценографію Бориса Косарева, вона аналізує колористику його творів: «Художник використовував сполучення яскравих насичених забарвлень: помаранчевого, червоного, жовтого, зеленого, синього; виразно, наочно занурював глядачів через емоцію кольору в спекотну, тропічну природу Африки. Колір грав у геометрично чітких діагоналях декоративних ширм, відтворюючи прості й доречні орнаментальні мотиви африканського континенту» [436, с. 154].

Революційна символіка кольорів бурхливим потоком вривається у життя міста на початку ХХ століття. Про це феєричне різнобарв'я у Харкові писав у 1931 році Валеріан Поліщук: «Всі вулиці й будинки кричали фарбами, лозунгами, квітами, щитами й брамами роботи В. Єрмілова. Це був пафос революції у фарбах. Нічого подібного не було до цього часу і на превеликий жаль і не залишилось у спадщину. Це був неповторимий стиль

доби» [314, с. 10]. Найсильніше звучить червоний агітаційний колір транспарантів, плакатів, обкладинок книжок і журналів. Він сяє на стінах будинків, журнальних та газетних павільйонів, броненосців, пароплавів (Лл.3.4.31-33). Поступово вторгаючись у підсвідомість, червоний колір на довгі роки стає радянським ідеологічним символом.

Підводячи підсумки аналізу колориту українського авангарду, ми можемо зробити висновок, що колір і світло, як художні виражальні засоби, передають глибину думки, закладеної автором, наповнюють образ багатим символічним, філософським, емоційним і духовним змістом. «Світ прекрасний. Його форми, його фарби та лінії часом справляють чарівне враження, будять душу, говорять про щось приховане, таємниче, що ніби лежить у ньому невидимо і кличе нас до себе. Задерикуватого-урочиста музика весни, що зазвучала раптом у золотій сітці дерева, що ледь прокинулося, блакитні прапори далі, казковий шелест застиглих очеретів, з усмішкою вмираючий сніг, неосяжне царство світла — все це, відбиваючись у нас, несе в собі надзвичайно красиву музику пластичної поезії світу, хвилює та запалює душу творчим вогнем...» [428, арк. 95] — так писав чудовий колорист Олександр Богомазов, для якого символіка кольору і світла в його теоретичних дослідженнях зайняла досить помітне місце.

### **3.4.1. Символіка червоного кольору українського авангарду**

Народження нової символіки бурхливо відбувалося на початку ХХ століття, коли кожен з мистців прагнув створити свою власну систему цінностей, виражену в знаках і символах, у тому числі кольорових. На підтвердження цієї думки можна згадати слова Казимира Малевича: «Я делатель нових знаків» [391, с. 93]. Як вважає О. Тарасенко, при створенні свого символічного духовного мистецтва Малевич звертався до вироблених людством древніх архетипів — геометричній символіці: «овал, круг — як небесна сфера і як небесні сили; коло — символ безкінечності, та



досконалості, хрест — символ самопожертви, ромб у вигнутому квадраті — слава і т. п.» [396, с. 362]. На нашу думку, не менш уваги Малевич приділяв символіці кольору — не даремно у назві найбільш відомої його картині «Чорний квадрат» на першому місті стоїть колір, в який він заклав важливий символічний зміст.

Епоха революцій, переворотів, глобальних змін в світогляді, асоціюється з червоним кольором. Починаючи з кінця XVIII століття в багатьох сферах життя слово «червоний» стає синонімом таких слів, як «соціалістичний», «комуністичний», «революційний». Цьому сприяли революційні події, які відбулися у Франції в ті роки [254, с. 23]. Тоді ж прапор червоного кольору стає символом революції: «у липні 1791 року, обагрітий кров'ю мучеників Марсова поля, перетворився на грізний символ Революції» [297; с. 109].

Розглянутий нами період — початок XX століття, був часом змін в устрої життя і свідомості людей. Повсюдне використання червоного кольору на прапорах, транспарантах, плакатах впливало на свідомість людей, стимулюючи їх до більш рішучих дій [254, с. 23]. Художник і педагог, автор книги «Мистецтво кольору», І. Іттен говорить про асоціацію червоного кольору з планетою Марс, про зв'язок червоного кольору з уявленнями про війну [135; с. 87]. Бурхливий час, в якому жили художники, без сумніву, наклав відбиток на колорит їхніх робіт. Українські художники-авангардисти, що діяли в епоху революцій початку XX століття, використовуючи символічне значення червоного кольору, надавали своїм роботам велике емоційне забарвлення [254, с. 23]. В. Кандинський в своїй роботі «Про духовне в мистецтві» пише про психологічний вплив червоного кольору: «Червоний колір може викликати душевну вібрацію, подібну до тієї, яку викликає вогонь, так як червоний колір є в той же час колір вогню» [140; с. 45].

Блискучий художник-колорист Віктор Пальмов, представник українського авангарду, у своїх статтях, присвячених значенню кольору в

живописі, писав про особливості використання червоного кольору у своєму «кольорописі»: «Червоний колір переливається через межі форми речовинної, через форму постатів» [289; с. 28]. Наприклад, про картину «Зміна» (Іл. 3.4.1.1.) він пише: «Червоний колір революції в цій роботі ілюструється двома постатями молодих енергійних людей. Але, проте, сюжет тут тільки доповнює кольорову функціональність картини, бо спочатку сприймання впливає саме колір і вже потім, коли вглядаєшся в глибину кольору, зустрічаєшся з сюжетом» [289; с. 28].

Михайло Сапожніков в роботі «Світанок» з другої серії картин 1917-1924 років, написаних під враженням революції 1917 року, для посилення емоційної складової роботи теж використовував червоний колір великими площинами, алегорично зображуючи світанок нового життя. Як і Пальмов, Сапожніков головний акцент картини ставить на символічному звучанні червоного кольору [254, с. 24].

Вміле використання українськими авангардистами символіки червоного кольору в деталях картин відіграло важливу роль для розкриття сюжету [254, с. 24]. Про символіку кольору революційних прапорів писав Іттен: «Прапори революцій також були пофарбовані в червоно-оранжевий колір» [135; с. 87]. Цей найважливіший пролетарський символ ми бачимо на картинах художників — Івана Падалка «Атака» (1927), Віктора Пальмова «За владу Рад!» (Іл. 3.4.1.2.). При чому, якщо в першій роботі червоний прапор заряджає енергією, надихає тріпотінням на вітрі, то в другій картині прапор перетворюється на символ болі, символ червоної крові, яка розтікається під вбитою людиною, яка віддала своє життя «за владу Рад!» [254, с. 24].

Одним з популярних елементів жіночого образу революційної епохи, як елемент приналежності до робочого, пролетарського класу, була хустка червоного кольору. Багато художників використовували цю деталь для передачі настрою поновлення, що панував в революційному суспільстві. Таку хустку на головах дівчат ми бачимо в роботах В. Седляра «Портрет

Оксани Павленко» (Іл. 3.5.9), С. Прохорова «Українська дівчина» (Іл. 3.5.10), в етюді С. Прохорова (Іл. 3.4.1.6) та інших мистців [254, с. 24].

Один з образів, який неодноразово зустрічається в живописі українських авангардистів початку ХХ століття, є образ червоного коня. Завдяки символіці червоного кольору ми відчуваємо силу, енергію коня, який асоціюється з революцією, з новим життям, що мчить від старих традицій [254, с. 24].

На картини Юхима Михайліва «Червоний кінь» (Іл. 3.4.1.1.) контраст плями багряного кольору, в образі коня, що рветься вгору, в блакитну далечінь, і залишає позаду себе внизу темну пляму минулого, справляє дуже сильне психологічне враження [254, с. 24].

Велике емоційне враження революційної міцності створює картина Казимира Малевича «Червона кіннота» (1928-1929). Багаторазово повторювані червоні силуети коней, потужною енергією заповнили лінію горизонту і невблаганно просуваються вперед в безкрайніх просторах революційної країни [254, с. 24]. К. Малевич в своїх статтях, розкриваючи сутність живописного мистецтва як зв'язок художника зі світом через його відчуття, відводить кольору провідну роль, яка допомагає висловити таємну силу відчуттів: «Колір і форма не оформляють нічого, а прагнуть висловити таємну силу відчуттів» [227; с. 77]. Як зазначає Д. Горбачов, «У «Конармії» лунає музика подільських килимів з шергеми козаків, в цих зелено-червоно-синіх паралелях прозирають стежки рушників а смуги ряден» [85, с. 66]

Символічне зображення коня червоного кольору ми можемо побачити в роботах: Віктора Пальмова «Об'їжджають коня» (Іл. 3.4.1.3.) і «Кузня» (Іл. 3.4.1.4.), Олександра Довгаля «Цирк», «Стайня» (1927), Давида Бурлюка «Козак-Мамай» (1910-ті) і «Карусель» (Іл. 3.4.7) та ін. [254, с. 25].

Символіка червоного кольору наповнює також авангардні агітаційні плакати, обкладинки книжок і журналів, промислового графіку, ескізи театральних декорацій і костюмів. Наприклад, значна частина макету обкладинки журналу «Авангард» (Іл. 3.4.31), яку зробив Василь Єрмілов,

заповнена червоним кольором, який сам став символом авангарду [254, с. 25].

### 3.5.2. Колір і світло в живописі мистців української діаспори

Для того щоб уявити цілісну картину українського художнього простору першої третини ХХ століття, актуальним є вивчення творчості діаспори, як важливої частини українського мистецтва. Волею долі досить кількість талановитих українських художників початку ХХ століття були змушені покинути батьківщину і шукати собі притулок в інших країнах. Велика частина з них осіла у Франції, яка на той момент була Меккою мистецького життя Європи, де хто побудував своє життя у Америці, Канаді. Розглянемо творчі пошуки деяких з найвидатніших художників діаспори з точки зору їх колористичних пошуків.

Те, що колір є невід'ємною складовою світосприйняття українців, доказує своєю творчістю геніальний скульптор ХХ століття Олександр Архипенко. Кольорова енергія, яка притаманна українській душі, українській культурі, клекотала всередині мистця і вирвалася вибухом кольорів на поверхню його скульптур. Вже на першій своїй виставці у Києві Архипенко виставляє пофарбовані скульптури, в які додає поліхромної яскравості [74, с. 7]. Для нього це — не поява кольору, а його тріумфальне повернення у пластику. Архипенко нагадує, що кольори у скульптурі були вже за часів Давнього Світу: «Ви просто забули — Єгипет, Ассирія та й у мене на Україні теж» [271, с. 22]. Як відзначає Дмитро Горбачов, Архипенко часто згадував народних майстрів України з їхнім непомильним смаком з яким вони розмальовують іграшки і керамічний посуд, різьбу іконостасів чи весільні скрині. Натхнений народним декоративним живописом, Архипенко зважився на те, чого не наважувалися робити європейські скульптори протягом багатьох сторіч: покрити веселковими кольорами грані і площини своїх робіт, додавши динаміки і радості їхнім формам. [82, с. 34].

У 1913-1914 роках Архипенко ставить собі важливе мистецьке завдання — ввести в скульптуру поліхромію. Для мистця дуже цікавим було поєднання кольору і форми, від цього народжуються нові ідеї, можливості для передачі ритму, руху, гармонії. Як зауважує Вікторія Сусак у своїй книзі «Українські мистці Парижа. 1900-1939», традицію розмалювання скульптури, яка була поширена ще в Давньої Греції та практично зникла в постренесансній західноєвропейській пластиці, Архипенко відновив це у мистецтві ХХ століття, поєднав форму і колір [394, с. 70]. Знаковою поліхромною скульптурою, є «П'єро-карусель» (Іл.3.4.2.2), що поєднує в собі риси кубізму і футуризму, зберігається у Музеї Гугенхейма, у Нью-Йорку, як витвір світового мистецтва. У цьому творі Архипенку вдалося гармонійно поєднати статику та динаміку, при цьому яскраві кольори елементів композиції підкреслюють рельєф, об'єм, ритм. Як автор пізніше згадував, на цей унікальний твір його надихнув фестиваль, де десятки каруселей з кіньми, гойдалками, гондолами і літаками імітували, як він собі побачив, обертання Землі.

Серед багатьох нововведень Архипенка у скульптуру, в це «статичне і монохромне» мистецтво, дійсно революційними виявляються, як відзначає Віта Сусак, колір, пустоти і рух [394, с. 73]. До цього ще слід додати світло, тому що він створював не просто пустоти, порожнечі — Архипенко зумів світлом побудувати форму, у кожній своїй роботі використовував світло як символ. Скульптури, освітлені зсередини, він називав «модулювання світлом» [74, с. 7]. У кожній своїй живописній роботі, як і в скульптурі, він ліпить форми об'ємно, опукло, використовуючи світло, як формоутворюючий елемент — «Модель» (Іл.3.4.2.3).

Головною темою мистецтва, однієї з видатних художниць української діаспори Соні Делоне, як вважає Віта Сусак, стало «розкриття потенціалу чистих кольорів, їхньої самодостатньої і багатой мови» [394, с. 82]. Вже на початку творчого шляху, під впливом Ван Гога, Соня у пошуках отримання відчуття динаміки, у роботах протиставляла і поєднувала контрастні кольори

[394, с. 83]. В «електричних призмах», написаних в 1914 році і які виставлялися в Салоні Незалежних, вона використовувала начерки колірної і світлової гри ліхтарів в дощові дні, які вона робила для дослідження рефлексів, що викликані розкладом світла (Іл.3.4.2.4). Разом зі своїм чоловіком, художником Робером Делоне, Соня розробила теорію «симультанізму» — синтезу чистого кольору і форми, для вираження чистого руху. Як вважає Віта Сусак, «фонтан кольору і світла, який Соня і Робер Делоне виплеснули на поверхню своїх картин, викликав появу оп-арту» [394, с. 85].

Вплив Робера та Соні Делоне відчувається в абстрактних картинах ще одного художника української діаспори — Володимира Баранова-Россіне (Іл.3.4.2.5). В них художник звернувся до зображення руху, запропонувавши свій оригінальний варіант. У його динамічних композиціях однією з основних форм виступала різнокольорова спіральна форма, яка була наче жива і, безперервно пульсуючи, символізувала постійний рух простору. Втіленням в життя ідеї динаміки кольорів стало створення мистцем «оптофонічного піаніно», яке синтезувало музику та колір (Іл.3.4.2.6-7). Кожна клавіша оптофона пов'язувала між собою певний колір і звук. Як вважає Д. Горбачов, це був художник-винахідник, з тої когорти українських авангардистів, у свідомості яких активно спрацьовував інженерний «леонардівський» інстинкт [86, с. 87]. Нагадаємо, що відновлене оптофонічне піаніно українського мистця по праву займає місце у постійній експозиції національного музею сучасного мистецтва в Парижі.

Софія Левицька, яку називали «художницею дуже витонченої чутливості та колористики» (Іл.3.4.2.8-9), писала «у манері спрощених композицій, часто з використанням «казкових сюжетів» [394, с. 75-76].

Як і більшість українських авангардистів, Олекса Грищенко пройшов свій яскравий шлях в пошуках власного стилю: спочатку імпресіонізм, потім постімпресіонізм, кубізм. Грищенко, як і Михайло Бойчук, відкрив для себе мистецтво іконопису, але не монументальну техніку фрески, а станковий

живопис. Основне, що мистець взяв від ікони, це двомірність живописної побудови композиції локальними кольоровими площинами [394, с. 100]. Підтвердженням його тогочасних живописних ідей кольороруху може служити картина «Натюрморт з агавою» (Іл.3.4.2.10), у якій простежується формальна мова іконних зображень — підкреслена площинність, простір картини цілком поділений на кольорові маси, в яких відчувається внутрішній ритм силуетів. У 1918 році О. Грищенко був призначеним на посаду професора Перших Державних Вільних художніх майстерень у Москві, де читав курс «Кольородинамос і тектонічний примітивізм». У 1919 році, не сприйнявши диктатуру більшовиків, Грищенко їде з Росії. Пошуки своєї художньої мови згодом були оцінені — картини почали купувати, а художні критики їх високо оцінювати. Так Поль Гійом у 1923 році, купивши у Грищенка 10 великих картин, у своєму журналі, в рубриці «Художники, про яких говорять», цьому «росіянину з України, України Шевченка і Гоголя» присвятив окрему замітку [394, с. 103]. В 1926 році відбулися одразу три виставки Грищенка в Парижі, а Луї Воссель написав в одній з рецензій про живопис мистця: «Ці пейзажи-розписи дорогоцінного каміння, вихорі поетичної радості, в них розкіш фарб пом'якшена вишуканою делікатністю» [394, с. 104]. У 1930 році у Львові відбулася його персональна виставка, у 1934 році виходить монографія П. Ковжуна, присвячена Грищенку, в якій автор пише: «Глядач набирає охоти торкнутись до його малярства, — таке воно приманливе, багате й коштовне. Ці малюнки — це поеми величності, де кожен мазок має свою вагу. Мовби орієнтальна магія обгортала його вібруючі барви, повні глибоких тонів» [172, с. 23].

Хотілося б навести приклад з творчості представників українського авангарду, який, на наш погляд, його дуже яскраво характеризує. Це робота з творчої спадщини Соні Делоне, палітра якої, як вважає Жан-Клод Маркаде, «сяє всією колірною шкалою українських вишивок і писанок» [82, с. 36] (Іл.3.4.2.11). Мистецтвознавець акцентує увагу на кольоровому відображенні дитячого сприйняття навколишнього світу в картинах художниці: «Соня

Делоне згадує, що бачила соняшник, його гаму, згадує про українські танці, про вінки, і ти бачиш підтвердження її слів на її картинах. І жовто-синій прапор у неї не випадково, це, можливо, несвідомо, але соняшник в абстракціях — чорні й жовті ритми, це незвичайна гама кольорів, і бачиш, що там є елементи, які виходять з дитячого бачення» [88, с. 108]. Отже, майже всі риси українського авангарду, про які ми говорили раніше, злилися воедино в одному предметі декоративно-прикладного мистецтва — в ковдрі з різнокольорових клаптиків тканини, яку в 1911 році художниця пошила для свого сина. Ковдра, виконана в техніці, якою шили колись в її дитинстві, селянки на батьківщині, на Полтавщині. На наш погляд, ця ковдра стала кольоровим символом втілення в життя основних ідей українського авангарду. У ньому склався синтез традицій народного і сучасного абстрактного мистецтва. Художники авангарду вважали себе творцями техніки різнобарвного і різнофактурного колажу. Однак, цей принцип колажу застосовувався ще у народній творчості і мав глибоке коріння. На наш погляд, саме ця ковдра стала для Соні Делоне стимулом і відправною точкою в створеному нею оригінальному стилі в мистецтві і дизайні. Хотілося б відзначити, що українка Соня Делоне стала першою жінкою-художницею, відзначеною за життя ретроспективи в Луврі. Виставка відбулася в 1964 і в неї були відібрані 117 робіт. І ще додамо, що килим, створений Сонею Делоне, як кольоровий символ українського авангарду, як досягнення світового авангардного мистецтва, по праву займає гідне місце в колекції Національного музею сучасного мистецтва в Парижі.

### **3.5. Колір як змістовий та виражальний засіб у зображеннях українського костюму в живописі кінця XIX – першої третини XX століття**

Як ми вже відзначили, українські мистці вдало використовували символіку кольору костюму або його деталей як засіб при створенні художнього образу, а також як символ неповторної національної



ідентичності українського народу, що набував особливої актуальності за доби першої третини ХХ століття, коли відбувались активні пошуки національного стилю. Українській народній культурі притаманна традиція символічного використання кольорів. Про метафоричне навантаження кольорів в українській культурі докладно пише у своїй роботі «Метафорика кольору у світогляді українців» одна з відомих українських мистецтвознавців — Наталія Урсу [414]. Авторка всебічно розглядає метафорику різних кольорів, їхню символіку, використання у розмальовці хати, у народному одязі. Так, червоний колір, як найбільш уживаний має велику різноманітність значень. З одного боку він символізує красу, любов, тепло та енергію, але з іншого — страждання, біль, кров. Зелений колір — весни, молодості, пробудження життя [414]. Чорний колір в українській культурі має негативне значення. Його ототожнюють з тугою, хворобою, смертю. Прикладом того, як червоний та білий кольори допомагають художнику розкрити ідею картини, може бути робота «Проводи на Січ» О. Сластіона (Іл. 3.5.1) [251, с. 102]. У цій картині, на наш погляд, колір костюмів персонажів грає дуже велику, якщо не сказати головну, роль. Ретельно промальовані, продумані, зі знанням історії та етнографії, костюми відразу вводять глядача в атмосферу часів Запорізької Січі, адже, по суті, тільки костюми свідчать про час відбування події, так як пейзаж, зображений на полотні, типовий для України будь-якого часу. Смісловий, композиційний і колірний центр в цій картині збігається — це фігури матері і сина, одягнених в яскраві костюми. Червона свита молодого козака на тлі свіжої літньої зелені відразу привертає увагу глядача, привносячи у картину ноти тривоги, занепокоєння. Колір свити підсвідомо сприймається і як символ відваги юнака, і як символ ще непролитої крові. Дуже символічний і колір свити матері. Мати у білій свиті, як білий птах, що змахнув крилом, піднятою рукою, благословляє сина, начебто намагаючись захистити його від майбутньої небезпеки [251, с. 102].

Яскравим прикладом того, як колір однієї деталі українського костюму розкриває символічний сенс усієї картини, може бути робота «Сирота плаче»

(Іл. 3.5.2) О. Кульчицької [251, с. 103]. На картині зі спини подано фігурку маленької дівчинки, яка зображена на тлі світлої стіни будинку, а над нею нависла, і начебто тисне, самотня чорнота порожнього відкритого вікна. Художниця одягла дівчинку в традиційний західноукраїнський костюм — білу сорочку, спідницю, фартух, безрукавку, на ногах — постолі. На голові головного персонажу — маленької дівчинки ми бачимо траурну чорну хустку. У поховальному одязі на Україні чорний колір став символом туги. І саме ця деталь костюма говорить нам про те, що дитина осиротіла і пояснює нам гірку печаль, яку так уміло передала авторка полотна. У даній роботі колір елемента костюму несе головне символічне та смислове навантаження твору [251, с. 103]. Ще в одній картині О. Кульчицької «Кривда» (Іл. 3.5.3) ми бачимо символічне використання кольору та світла, в першу чергу у зображенні костюмів. Художниця одягає дитину, що символізує Добро, у білу сорочку, у той час як образ Зла одягнений у темний одяг, що символізує обман, кривду, несправедливість. Світле обличчя Добра обрамляють золоті кучері, обличчя ж Зла земляного кольору, на голові темна кепка, козирок якої насунут на очі, щоб приховати брехливий погляд. Добро художниця розміщує у центрі картини на світлому килимі з національним орнаментом, а Зло забилося у темний кут картини.

Як ми вже зазначили, мистці для концентрації уваги глядача використовують яскравість, мальовничість українського костюму — червоні свитки, жупани, шаровари, різнокольорові плахти, запаски, кептарі, червоні хустки. Ці яскраві колірні плями першими сприймаються глядачем і часто є центром композиції усієї картини. Так, в картині «Гість із Запоріжжя» Ф. Красицького (Іл. 3.5.4) пляма червоного кольору жупана, накинутого на плечі запорожця, відразу захоплює увагу глядача, а далі, за допомогою вміло побудованої діагональної композиції і заданого ракурсу фігури козака, дає імпульс до руху погляду до інших персонажів [251, с. 102].

Надзвичайно важлива частина культурного життя українського народу — це обрядовий костюм. Роль обрядового символу тут часто виконувала

кольорова гама одягу або його окремих деталей, і цю символіку використовували мистці [251, с. 102]. Прикладом даної групи картин можуть служити твори побутового жанру на тему весільного обряду. У весільному костюмі споконвічно домінував червоний колір, тому мистці використовують цю традицію для створення у картинах піднесеного настрою [251, с. 102]. Прикладом може бути картина «Наречена» Ф. Г. Кричевського (Іл. 3.5.5). За словами А. Жаборюка в картині відтворено давній поетичний народний обряд одягання молодої перед весіллям. Зображена на весь зріст, в святковому барвистому одязі, майже готова до вінця, вона стоїть в оточенні подруг і жінок. Яскравою кольоровою плямою виділена постать молодої [119, с.177-178]. «На полотні наречена вдягнена не в традиційне весільне вбрання, а в більш типовий для селян одяг середини ХІХ ст. — білий весільний полотняний байбарак з парчевим коміром, парчевий фартух, червоне намисто, на ногах червоні чобітки, на шиї срібні дукачі. У картині художник акцентує погляд на червоному кольорі різних відтінків і контрастних темних барвах, створюючи враження коштовних самоцвітів», — так описує зображення костюма нареченої у своїй статті Б. Піаніда [309, с.53]. Мистецтвознавець Л. Членова у вступній статті до альбому «Федір Кричевський» дає аналіз колориту зображення українського костюму в іншій картині мистця, в якій автор знову звертається до народного весільного обряду — «Свати» (Іл. 3.5.6). Але тепер це вже проста жанрова сцена, в якій зображено лише двох — святково вбраного молодого та літнього селянина-свата, що тримає традиційний коровай. І в цій картині художник одну з головних ролей відводить костюму: «Коричнева святкова свитка і темний гуцульський сардак молодого, їхні білосніжні полотняні сорочки написані з соковитістю й барвистим насиченням, від чого ці прості селянські речі набули особливої краси й пишності» [415, с.11].

У деяких випадках художники використовували не лише традиційні деталі українського костюму, а й додавали нові, привнесені новою добою. У цих випадках мистці звертались до символіки кольору нового,

після революційного часу [251, с. 103]. В дослідженні виявлено, що зі зміною суспільно-політичного ладу в Українській РСР переосмислюється і кольорова символіка: якщо до цього червоний колір сприймався як символ прекрасного, як носій високих естетичних якостей з давніх-давен в українському мистецтві (червоні косинки у дівчат на картинах М. Бойчука «Дівчина» (Іл. 3.5.7), М. Івасюка «Мати» (Іл. 3.5.8)), то в 1920-ті роки, як і все в українському художньому житті, він політизується. Тепер червона хустка стає символом жінки-робітниці. З'являється поняття «червонохустиночниці», тобто пролетарки: В. Седляр «Портрет Оксани Павленко» (Іл. 2.4.8), С. Прохоров «Українська дівчина» (Іл. 2.4.9).

Силу і виразність кольору як художнього засобу мистці використовують і для відтворення емоційного стану, найтонших людських переживань. Так, завдяки кольорам українського костюму або його окремих деталей художники передавали настрій усієї картини [251, с. 103]. Прикладом в українському мистецтві досліджуваної доби може бути картина «З ярмарку» М. Пимоненка (Іл. 3.5.11). Звичайна ситуація — повернення з ярмарку наповнюється піднятим, веселим настроєм завдяки «родзинці» — червоним чобіткам, які купила дівчина. Вона гордо несе у своїх руках довгоочікувану покупку та заливається дзвінким сміхом від щастя. Весь сюжет та настрій картини обертаються навколо яскравої деталі українського костюму. Вдалим відтворенням протилежного настрою — тривоги, занепокою, може служити картина М. Кузнецова «На заробітки» (Іл. 3.5.12) [251, с. 103]. Автору, завдяки стриманим, темним кольорам костюмів вдалося передати тривогу персонажів, мимоволі зірваних з рідних місць селян, кинутих у невідоме [387, с. 192].

Один із популярних сюжетів картин початку ХХ століття — зустріч юнака та дівчини біля криниці, або по дорозі до неї. В цьому сюжеті пов'язан воедино повсякденний та акцидентний костюм, бо практично на всіх картинах дівчина одягнена як на побачення. Безсумнівно, символіка ансамблю костюму, в який одягнені дівчата, з першого погляду пояснює

сюжет картини. Сподіваючись на зустріч з хлопцем, дівчина, що виходила з дому у село, одягала червону святкову керсетку і нарядну вишиванку. Прикрашалася багатьма нитками коралового намиста, сережками у вушках, яскравим віночком. Прикладом можуть служити картини М. Пимоненка: «Ідилія» (Іл. 3.5.13), «Біля криниці. Суперниці» (Іл. 3.5.14), «Українська ніч. Побачення» (Іл. 3.5.15).

Аналіз мотивів національного костюму в українському живописі уможливив ще один висновок стосовно ролі кольору костюму в картині — він допомагає визначити вікову категорію персонажа. Найбільше уваги в одязі завжди приділялося дівчатам та молодим жінкам, наприклад, в картині М. Пимоненка «Молодиця» (Іл. 3.5.16), І. Дряпаченка «Параска в святковий день» (Іл. 3.5.17). Яскраві приталені керсетки, розшиті аплікаціями та нашивкам, плахти і запаски, різноманітні прикраси, вінки з різнокольоровими стрічками, бантами, гребінцями — все це робило дівчину чи молодицю більш привабливішою. Костюм української заміжньої жінки відрізнявся від дівочого більш стриманим кольором та декором. Одяг жінок похилого віку характеризує майже повна відсутність яскравих кольорів, що відповідає традиційній моралі, яка потребувала від них бути сором'язливими, не вирізнятись — О. Кульчицька «Бабуся» (Іл. 3.5.18), М. Пимоненко — «Сліпа стара жінка» (Іл. 3.5.19). Ці особливості в одязі молоді та жінки похилого віку простежується в картинах Ф. Кричевського «Три покоління» (Іл. 3.5.20), О. Мурашка «Селянська родина» (Іл. 3.5.21). Вікова градація чоловічого костюму теж мала свої особливості кольору — у літніх чоловіків кольори костюму були менш яскравими, ніж у молодих — Ф. Красицький «Дід Грицько» (Іл. 3.5.22) [251, с. 103], [250, с. 41].

Також, важлива роль відводилася кольору костюму при відтворенні мистцем суспільного стану персонажів. Прикладами ролі кольору в костюмах заможних українців можуть бути портрети Мазепи С. Васильківського та І. Куриласа. Золоті, червоні кольори елементів його костюму особливо важливі для характеристики образу гетьмана [251, с. 104]. Розглянемо

портрет Мазепи Васильківського (Іл. 3.5.23). У цій роботі художник основну увагу глядача звертає на ансамбль костюму персонажа, а не на його психологічну характеристику. Гетьман стоїть у повний зріст, в парчевому, розшитому золотими нитками каптані, поверх якого одягнена синя накидка-бурка, підбита хутром куниці із золотою застібкою. На ногах розшиті червоні сап'янові чоботи. На голові смушева шапка з шликом, на шиї важкий — золотий ланцюг, скоріше за все, з орденом Андрія Первозваного, кавалером якого Мазепа став в 1700 році [250, с. 42]. Ще один портрет Івана Мазепи написано Й. П. Куриласом (Іл. 3.5.24). Пронизливий погляд молодого Мазепи, спрямований на глядача. Сила, впевненість читається в очах і в жорстких складках біля рота. Детально пророблений наряд підкреслює багатство і владу персонажа — розшитий парчевий каптан з обробкою по кромці шнуром, підв'язаний шовковим поясом, поверх якого одягнений облямований хутром кунтуш з прорізами для рук. На голові одягнена плоска оксамитова шапка, облямована хутром.

Слід звернути увагу і на особливе значення ансамблю українського костюму в разі, коли автор писав сюжет з життя певного регіону України. Відтворення відмінностей в кольорі ансамблю костюму та окремих елементів одягу жителів різних районів — все це допомагало авторам додати достовірності роботам, наприклад, в картини І. Труша «Гагілки» (Іл. 3.5.25) [250, с. 41]. І. Труш зобразив один з поетичних народних гуцульських обрядів — зустріч весни: «Учасники гри одягнені в святковий барвистий одяг, яскравими кольорами переливаються їхні оздоблені узорами кептарі, хустки, сорочки, запаски, створюючи виняткової сили колористичний ефект» [119, с.246]. Кольори в картині глибокі, соковиті, свіжі, їх гама складна і різноманітна, як ніби пронизана потоками вітру. Про яскраві кольори народного одягу в картинах І. І. Труша писав і Д. Степовик: «Золотаві плями кептарів перемежуються з білими рукавами сорочок і червонясто-брунатними запасками» [387, с.150].

Зображуючи персонажів у народних костюмах України, мистці кінця XIX – першої третини XX ст. уміло використовували основні якості кольору — колірний тон, світлоту і насиченість [248, с. 35]. Насиченість кольору при зображенні костюму додає емоційності в сприйнятті картини, наприклад, в картині О. Новаківського «Портрет жінки» (Іл. 3.5.26). Уміле використання колірних контрастів костюму — білих сорочок, червоних свиток, шароварів, різнокольорових плахт, збагачують колорит картини, відгукуючись виразним акордом в душі глядача — О. Новаківський «Молода мати з дітьми» (Іл. 3.5.27) [248, с. 35]. Відтворення кольорів українського костюму за допомогою колірних тонів і відтінків на теплі і холодні, яскраві і приглушені посилювало відчуття матеріальності світу, взаємодії персонажів і довкілля, а також підвищувало емоційний вплив на глядача — «Діти на леваді» О. Кульчицької (Іл. 3.5.28), «Коляда» (Іл. 3.5.29) і «Дзвінка» (Іл. 3.5.30) О. Новаківського [248, с. 35].

Отже, наведені приклади картин із зображенням українського костюму підтверджують, що символіку кольору костюму або його деталей українські мистці вдало використовували як засіб при створенні художнього образу, а також як символ неповторної національної ідентичності українського народу.

### **Висновки до третього розділу**

Акцентовано, що основним джерелом використання символіки кольору і світла як ідентифікаторів національної ідентичності в українському станковому і монументальному живописі першої третини XX ст. в процесі пошуків національного стилю ставали давньоукраїнський іконопис, народне декоративно-ужиткове мистецтво, зокрема народний костюм, українська орнаментика, переосмислені в нових світоглядно-філософських параметрах.

Доведено, що в досліджуваний період в українському живописі водночас творили представники кількох стильових напрямків. Імпресіонізм, через пошуки якого пройшло чимало українських митців на початку XX століття, з одного боку, збагачував реалізм, а з іншого — надавав

можливість модерну ширше розкрити свої формотворчі функції. В першому випадку, коли мистці намагались найближче передати природний колір і світло, навряд чи взагалі може вестись мова про символіку. В іншому випадку поєднання здобутків імпресіонізму і модерну, як наприклад, в творчості М. Ткаченка, М. Бурачека чи О. Мурашка, завдяки зверненню до умовності, яскраво підкресленої декоративності колір і світло набувають інших якостей, включаючи зв'язок з національною символікою.

Виявлено, що колір і світло як засоби в репрезентації національної ідентичності в своїх картинах широко використовували українські майстри, в творах яких перепліталися лінії модерну і символізму (М. Жук, Ю. Михайлів, М. Бойчук, Ф. Кричевський) або символізму й експресіонізму (О. Новаківський). Подібне простежується і в монументально-декоративному живописі, як сакральному (М. Сосенко, П. Холодний-старший, О. Сокол), так і світському (М. Сосенко, С. Васильківський, М. Самокиш, М. Ткаченко). Майстри, у творах яких перепліталися лінії модерну і символізму (М. Жук, Ю. Михайлів, М. Бойчук, Ф. Кричевський) або символізму й експресіонізму (О. Новаківський) широко використовували в своїх картинах колір і світло як засоби в репрезентації національної ідентичності.

Акцентується увага на тому, що значна частина українських мистців, особливо на західних теренах українських земель, здобували професійну освіту в європейських художніх центрах, де і знайомились з новітніми досягненнями, і розкривається, як саме вони поєднували своє і привнесене з точки зору проблеми символіки кольору і світла. Відзначено, що, поєднуючи ці дві тенденції, українські майстри, які працювали в стилістиці модерну і символізму, у своїй переважній більшості зберігали дух оптимізму, що простежується і в кольоровій символіці, у той час як на європейському художньому просторі поширювалися настрої розпачу, зневіри. Національно прикметні кольорові символи як дієві засоби формотворення активно застосовували і майстри українського авангарду його «першої хвилі», поки їхні пошуки не зазнали переслідувань з боку радянського тоталітарного



режиму. Національна символіка кольору і світла у творах представників нефігуративного живопису серед майстрів українського авангарду, що була трансформована в космогонію новітнього часу, так само своїм походженням найтіснішим чином пов'язана з традиційним мистецтвом українців.

Розкрито, що серед українських представників авангардного руху досліджуваної доби так само простежується своя особливість: незважаючи на поширену думку, що авангардне мистецтво є явищем інтернаціональним, український авангард в цю формулу не вписується, бо виділяється не лише своєю національною живописною символікою, а і символікою кольору і світла (К. Малевич, О. Богомазов, О. Екстер, В. Єрмілов, М. Синякова, Б. Косарев та ін.). Відзначено, що деякі мистці-авангардисти, наприклад представник «кольоропису» Віктор Пальмов, відводили основну роль в картині, у тому числі і символічну, кольору, імпровізуючи з ним, підпорядковуючи йому сюжет, усвідомлено привносячи декоративність в свої картини.

В дослідженні виявлено, що зі зміною суспільно-політичного ладу в Українській РСР переосмислюється і кольорова символіка. З'ясування регіональних особливостей використання символіки кольору і світла в українському живописі досліджуваного періоду в контексті пошуків національного стилю показало, що тут мала місце і показала себе різниця у проявах національної свідомості на Сході України.

Акцентовано, що в кольоровій гамі українського національного костюму знайшли відображення давні національні символи, один з них як найбільш усталений — червоний. Зображення українського костюму та його деталей у творах провідних українських майстрів даного періоду як світського, так і сакрального монументального живопису, а також в станкових картинах ставало не лише одним з найважливіших композиційних, смислових, емоційних елементів, візуальним символом, а і виразником національних особливостей його кольорової символіки.

## ВИСНОВКИ

1. Аналіз історіографії по темі дослідження показав, що хоч проблема кольору і світла та їхнього символічного значення в монументальному і станковому живописі взагалі розглядалася представниками різних галузей знань в гуманітарній науці, але не крізь призму національної ідентичності в контексті пошуків національного стилю представниками різних стильових напрямів, як це сталося в українському мистецтві першої третини ХХ ст. Виявлено затребуваність у дослідженні саме міждисциплінарного наукового підходу у зв'язку з багатоконпонентністю чинників, задіяних у феномені становлення, розвитку і руйнування мистецтва національного відродження в Україні досліджуваного періоду.

2. Опрацювання колекцій бібліотек, архівів, музеїв дало можливість виявити твори українського живопису провідних мистців досліджуваного періоду, в яких символіка кольору і світла в контексті пошуків національного стилю виступає як національний ідентифікатор. Аналіз складових, пов'язаних з міждисциплінарним характером дослідження, обумовив комплексний підхід до аналізу культурно-мистецьких явищ у синхронній та діахронній проекціях та проведення аналізу окремих творів у взаємозв'язку історичних, політичних, соціокультурних, психологічних та технологічних чинників використання символіки кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ ст. в контексті пошуків національного стилю.

3. Розкрито, що тенденції розвитку українського образотворчого мистецтва взагалі і монументального і станкового живопису, зокрема, зумовлені проблемами, поставленими національно-визвольним рухом, що активізувався на українських теренах з кінця ХІХ ст. і мав безпосередній зв'язок з процесами національно-культурного відродження, що поширювались в Європі. Показано, що з падінням Австро-Угорської імперії після Першої світової війни кілька народів Східної Європи отримали свободу і право на власне державотворення і культуротворення. Водночас

революційні потрясіння в Російській імперії і національна революція в Україні, проголошення її державної незалежності супроводжувались розбудовою національної культури, активними пошуками національного стилю представниками різних творчих угруповань. Колір і світло, їхня символіка в цих пошуках використовувались як національні ідентифікатори, поки маховик сталінських репресій не вдарив по національно зорієнтованому досвіду творців нового українського мистецтва доби національного відродження, нещадно винищуючи найвидатніші здобутки.

4. Висвітлено, що в пошуках національного стилю в українському мистецтві за доби національного відродження брали участь представники різних стильових напрямів, орієнтуючись на різні джерела, від яких слід відштовхуватись. В 1900-ті – перш. пол. 1910-х рр. одні вбачали його у візантійських витоках (М. Бойчук та представники його школи), інші – в мистецтві українського бароко (Г. Нарбут та представники його школи), дехто в ренесансних здобутках (Я. Струхманчук). Засновник стилю «українського модерну» В. Кричевський віддав перевагу глибоким джерелам народного мистецтва. З народним мистецтвом зв'язували свої пошуки і представники українського авангарду. В 1920-ті – на поч. 1930-х рр. з поразкою в національних змаганнях і зі зміною суспільно-політичної обстановки, але на хвилі «українізації» роль народного мистецтва як особливо важливого чинника національного стилю лише зростала, а заодно і значення в ньому проблеми кольору і світла. Загострилась і затребуваність у теоретичних розробках. Особливо активно працювали в цьому напрямі представники українського авангарду, оприлюднюючи свої розробки на сторінках періодики. Не опублікованою до сьогодні залишалась «Теорія кольору» О. Богомазова, виявлена авторкою дослідження серед архівних фондів і введена до наукового обігу.

Водночас, все більше набираючи сили, пошуки національного стилю в українському малярстві першої третини ХХ ст. супроводжувались актуалізацією не лише проблеми кольору і світла в ключових творах

тогочасних майстрів станкового і монументального живопису, а і його символічним наповненням, що віками зберігалось в колективній народній пам'яті та традиційному мистецтві українського народу, а за нових умов, привнесених даною добою, починало сприйматися як ідентифікатори національної ідентичності.

5. Визначено, що основним джерелом використання символіки кольору і світла як ідентифікаторів національної ідентичності в українському станковому і монументальному живописі першої третини ХХ ст. в процесі пошуків національного стилю ставали давньоукраїнський іконопис, народне декоративно-ужиткове мистецтво, зокрема народний костюм, українська орнаментика, переосмислені в нових світоглядно-філософських параметрах. Акцентовано, що в кольоровій гамі українського національного костюму знайшли відображення давні національні символи, один з них як найбільш усталений – червоний. Зображення українського костюму та його деталей у творах провідних українських майстрів даного періоду як світського, так сакрального монументального живопису, а також і в станкових картинах ставало не лише одним з найважливіших композиційних, смислових, емоційних елементів, візуальним символом, а і виразником національних особливостей його кольорової символіки. Національна символіка кольору і світла у творах представників нефігуративного живопису серед майстрів українського авангарду, що була трансформована в космогонію новітнього часу, так само своїм походженням найтіснішим чином пов'язана з традиційним мистецтвом українців.

6. Доведено, що в досліджуваний період в українському живописі водночас творили представники кількох стильових напрямів, взаємодіючи і впливаючи один на одного. Перш за все, це імпресіонізм, який або ж збагачував реалізм, або ж надавав можливість модерну ширше розкрити свої формотворчі функції. В першому випадку, коли мистці намагались найближче передати природний колір і світло, навряд чи взагалі може вестись мова про символіку. В іншому випадку поєднання здобутків

імпресіонізму і модерну, як наприклад, в творчості М. Ткаченка, М. Бурачека чи О. Мурашка, завдяки зверненню до умовності, яскраво підкресленої декоративності колір і світло набувають інших якостей, включаючи зв'язок з національною символікою. Колір і світло як засоби в репрезентації національної ідентичності в своїх картинах широко використовували українські майстри, в творах яких перепліталися лінії модерну і символізму (М. Жук, Ю. Михайлів, М. Бойчук, Ф. Кричевський) або символізму й експресіонізму (О. Новківський). Подібне простежується і в монументально-декоративному живописі, як сакральному (М. Сосенко, П. Холодний-старший, О. Сокол), так і світському (М. Сосенко, С. Васильківський, М. Самокиш, М. Ткаченко). Національно прикметні кольорові символи як дієві засоби формотворення активно застосовували і майстри українського авангарду його «першої хвилі», поки їхні пошуки не зазнали переслідувань з боку радянського тоталітарного режиму. В дослідженні виявлено, що зі зміною суспільно-політичного ладу в Українській РСР переосмислюється і кольорова символіка: якщо до цього червоний колір сприймався як символ прекрасного, як носій високих естетичних якостей з давніх-давен в українському мистецтві, то в 1920-ті роки, як і все в українському художньому житті, він політизується. Тепер червона хустка стає символом жінки-робітниці. З'являється поняття «червонохустиниці», тобто пролетарки.

7. Раніше визначене і розкрито українськими науковцями положення про те, що українські живописці першої третини ХХ ст., сформовані на своїх національних традиціях народного мистецтва, притаманної йому символіки, збагатили європейський художній досвід, доповнене в даному дослідженні і проблематикою кольору і світла в контексті пошуків національного стилю. Акцентуючи увагу на тому, що значна частина українських мистців, особливо на західних теренах українських земель, здобувала професійну освіту в європейських художніх центрах, де і знайомилась з новітніми досягненнями, авторка даної дисертаційної праці розкриває, як саме вони

поєднували своє і привнесене з точки зору проблеми символіки кольору і світла. Відзначено, що, поєднуючи ці дві тенденції, українські майстри, які працювали в стилістиці модерну і символізму, у своїй переважній більшості зберігали дух оптимізму, що простежується і в кольоровій символіці, у той час як на європейському художньому просторі поширювалися настрої розпачу, зневіри, передчуття смерті. Серед українських представників художнього цеху подібне найяскравіше простежується в творчості В. Максимовича з її підкреслено символікою чорного кольору. Що стосується авангардного руху серед українських мистців досліджуваної доби, то тут так само простежується своя особливість: незважаючи на поширену думку, що авангардне мистецтво є явищем інтернаціональним, український авангард в цю формулу не вписується, бо виділяється своєю національною специфікою, зокрема і живописною символікою взагалі, і символікою кольору і світла зокрема (К. Малевич, О. Богомазов, О. Екстер, В. Єрмілов, М. Синякова, Б. Косарев та ін.).

8. З'ясування регіональних особливостей використання символіки кольору і світла в українському живописі досліджуваного періоду в контексті пошуків національного стилю показало, що тут мала місце і показала себе різниця у проявах національної свідомості на Сході України, де вона всіляко пригнічувалася протягом не одного століття в умовах імперської російської політики, і значно лояльнішими можливостями для прояву національного духу на західних теренах, що не входили до складу Російської імперії. Особливо це проявилось у розкритті східнохристиянської ідентичності в сакральному мистецтві, включаючи символіку кольору і світла, на східних і західних українських землях. Таким рідкісним прикладом відтворення національної символіки в контексті європейського художнього руху можна вважати розписи Трьохсвятительської церкви в Харкові, виконані живописцем з Полтави О. Соколом.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абишева С. И. Цветоведение : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Павлодар : 2009. 116 с.
2. Абакумова Е. В. Цвет как средство выражения в живописи и музыке. *Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение*. 2015. № 4(168). С. 148–154.
3. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне / перевод с англ. И. В. Пеновой. Москва : Мир, 1982. 184 с.
4. Адаскина Н. Л. Символизм в творчестве художников авангарда. *Символизм в авангарде* : [сборник] / под ред. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука, 2003. С. 10–22. (Искусство авангарда 1910–1920 годов).
5. Азизян И. А. Символистские истоки авангарда. Символ в поэзии авангарда. *Символизм в авангарде* : [сборник] / под ред. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука, 2003. С. 23–33. (Искусство авангарда 1910–1920 годов).
6. Аккаш О. Український авангард. Еволюція крізь століття. *Сучасне мистецтво*. 2015. Вип. 11. С. 72–78.
7. Алексеева Т. П., Винницкая Н. В. Фольклоризм в неопрIMITивизме русского авангарда первых десятилетий XX в. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2016. № 4(24). С. 5–25.
8. Альберти Леон-Баттиста. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1966. Т. 2 : Эпоха Возрождения. С. 15–58.
9. Амеліна Л. «Будьте в мистецтві як діти – щирими й безпосередніми». Олександр Мурашко. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 1. С. 76–77.
10. Амеліна Л. Марк Епштейн (1899–1949), Бобруйск, Київ, Москва: «Боюся нав'язати будь-що від себе...». *Музейний провулок*. 2010. № 3. С. 60–67.

11. Ан С. А., Костерина М. Г. Семантика цвета в художественном творчестве. *Мир науки, культуры, образования*. 2014. № 4(47). С. 278–282.
12. Ангель Филипс. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1967. Т. 3 : XVII–XVIII века. С. 241–258.
13. Андрейканіч А. І. Антологія українського плаката першої третини ХХ століття. Косів : Довбуш, 2012. 122 с.
14. Антонович Д. Олександр Мурашко (1875–1919). Прага : Вид-во укр. молоді, 1925. 15 с. (Майстри українського мистецтва).
15. Антонович Д. Тимко Бойчук (1896–1922). Прага : Вид-во укр. молоді, 1929. 15 с. (Майстри українського мистецтва).
16. Андрушко Л. Вплив синього кольору на психіку та фізіологічні функції людини. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2017. Вип. 9. С. 72–77.
17. Аристотель. О душе / пер. с др.-греч. П. С. Попова. Москва : РИПОЛ классик, 2020. 260 с.
18. Аристотель. Протрептик ; О чувственном восприятии ; О памяти / пер. на рус. Е. В. Алымовой. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2004. 183 с.
19. Архипенко О. Всі ідеї є у Всесвіті. Із «Теоретичних нотаток». *Музейний провулок*. 2004. № 1. С. 58–61.
20. Асеева Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису ХХ ст. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* : в 2 кн. / редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1 С. 122–161.
21. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX века). Киев : Наукова думка, 1989. 200 с.



22. Бабунич Ю. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вып. 32. С. 44–57.
23. Бабунич Ю. Модернізм і пошуки нових принципів формотворення в українському живописі кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вып. 26. С. 128–141.
24. Бабунич Ю. Парадигма модернізму в українському живописі першої третини ХХ ст. (пошуки національного стилю). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 4/5. С. 32–37.
25. Бабунич Ю. І. Український живопис доби модернізму: світоглядні і художньо-стильові особливості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2016. 20 с.
26. Балека Я. Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета / пер. с чеш. И. Мочульской. Москва : Искусство – ХХІ век, 2008. 408 с.
27. Басин Е. Семантическая философия искусства. Изд. 4-е, доп. Москва : Гуманитарий, 2012. 348 с.
28. Белічко Ю., Ізотов А. Палітра століть: Вибрані твори живопису з музеїв України. Одеса : Маяк, 2010. 200 с.
29. Белова Д. Н. Символика синих цветов в европейском и японском изобразительном искусстве. *Вестник культурологии*. 2019. № 4(91). С. 135–138.
30. Бельдій О. В. Символіка кольору в контексті людського досвіду. *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер. : Філософія, культурологія, соціологія. 2017. Вып. 13. С. 8–15.
31. Бельдій О. В. Символіка кольору в релігійних культурах : дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.11. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 249 с.

32. Бенях Н. М. Львівський період у творчості Михайла Бойчука 1910–1914 рр. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2018. 285 с.
33. Білан Т. Символічність образотворчого мистецтва в часі та просторі культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30(1). С. 54–59.
34. Білокінь С. Колективізм – пафос творчості Михайла Бойчука. *Образотворче мистецтво*. 1988. № 1. С. 22–25.
35. Білокінь С. Михайло Бойчук у листуванні. *Соціалістична культура*. 1989. № 7. С. 4–5.
36. Блюміна І. Іван Падалка. *Мистецтвознавство України*. 2001. Вип. 2. С. 335–339.
37. Богомазов О. Живопис та елементи = Painting and elements / укл. і пер. українською : Т. Попова, С. Попов ; пер. англ. : С. Медищев, М. Плоткин ; авт. вступ. ст., ред. Д. Горбачов Київ : Задумливий страус, 1996. 176 с.
38. Божко В. Художник Марія Синякова. *Краєзнавство*. 2003. № 1–4. С. 174–177.
39. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні. *Український модернізм, 1910–1930 = Ukrainian modernism, 1910–1930* : [альбом] / Нац. худож. музей України ; за ред. О. Климчука. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 7–15.
40. Болт Т. Символіст трагічної доби Юхим Михайлів. *Образотворче мистецтво*. 2002. № 3. С. 88–89.
41. Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910–30-их років. Київ : Темпора, 2009. 528 с.
42. Бражнік О. Стилзація та образність у візуальному мистецтві. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*. 2010. Вип. 3(12/13). С. 113–118.

43. Бранский В. П. Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград : Янтарный сказ, 1999. 704 с.
44. Брати Бойчуки і Софія Налепинська (портрет-мозаїка). *Музейний провулок*. 2008. № 2(10). С. 28–39.
45. Бурачек М. Колективна творчість і шляхи національного мистецтва. *Мистецтво*. 1920. Число 1. С. 54–81.
46. Бурачок М. [Бурачек М.]. О. О. Мурашко. Перша характеристика. *Мистецтво*. 1919. Число 5/6. С. 26–31.
47. Бурлюк Д. Живопис – колірний простір. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / упоряд. : Д. Горбачов [за участі С. Папети та О. Папети]*. Київ : Дух і Літера, 2020. С. 127–146.
48. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / [публ., предисл. и примеч. Н. А. Зубкова]. Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1994. 383 с.
49. Бушак С. Утверджуючи свої етнокорені. Виповнилося 120 років від дня народження Михайла Жука. *Образотворче мистецтво*. 2004. № 2. С. 20–24.
50. Бэббит Э. Принципы света и цвета ; Исцеляющая сила цвета / пер. с англ. И. Беякова ; ред. Ф. Бэррен. Киев : София, 1996. 320 с.
51. Ваврух М. І. Образотворче мистецтво Львова кінця 1950-х – початку 1970-х років: проблема національної самоідентифікації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2009. 15 с.
52. Вакар И. А. Проблема живописного пространства: от символизма к авангарду. *Символизм в авангарде : [сборник] / под ред. Г. Ф. Коваленко*. Москва : Наука, 2003. С. 105–116. (Искусство авангарда 1910–1920 годов).

53. Ван Гог Винсент. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1968. Т. 5, кн. 1. : Искусство конца XIX – начала XX века. С. 395–430.
54. Варшавська К. Юхим Михайлів. Митець і його час (за матеріалами збірок музейних фондів Українського культурно-освітнього центру Бавнд Брука, Нью Джерсі, США). *Народознавчі зошити*. 2013. № 6(114). С. 1138–1144.
55. Васіна З. О. Український літопис вбрання : книга-альбом : в 2 т. Київ : Мистецтво, 2006. Т. 2 : XIII – початок XX століття: Науково-художні реконструкції. 448 с.
56. Велігоцька Н. Місячна ніч Конотопа: Джерела творчості, перші картини Казимира Малевича. *Музейний провулок*. 2008. № 3. С. 68–71.
57. Вержбовська Л. Р. Нові аспекти символізму Юхима Михайліва. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2003. № 3. С. 75–82.
58. Вержбовська Л. Р. Художні особливості мистецького синкретизму Юхима Михайлова. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 32. С. 27–36.
59. Веселовская А. Киев – родина авангарда. *Антиквар*. 2007. № 11. С. 38–45.
60. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
61. Вламинк Морис. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1968. Т. 5, кн. 1 : Искусство конца XIX – начала XX века. С. 262–270.
62. Вовкун В. В. Проблема кольору в творчості українських живописців-авангардистів початку XX століття. *Туризм Гуцульщини – Українська*

- культура*. 2011. URL: <http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/425-.html> (дата звернення: 29.06.2020).
63. Волков Н. Н. Цвет в живописи. [2-е изд., доп.]. Москва : Искусство, 1984. 320 с.
  64. Волошин Л. Непізнаний Олекса Новаківський: Проблема символізму у творчості художника. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 5. С. 12–16.
  65. Волошин Л. Творці українського модерну: I. Модест Сосенко. *Образотворче мистецтво*. 2003. № 1. С. 17.
  66. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис : в 2 т. Київ : Оберіг, 1991. Т. 1. 456 с.
  67. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис : в 2 т. Київ : Оберіг, 1991. Т. 2. 448 с.
  68. Врона І. І. Мистецтво революції і АРМУ. Київ : Видання Ц.Б.А.Р.М.У., 1926. 35 с.
  69. Врочинська Г. Українські народні жіночі прикраси ХІХ – початку ХХ століть Київ : Родовід, 2007. 232 с.
  70. Вязова Е. С. Желтый цвет: от декаданса до авангарда. *Символизм в авангарде* : [сборник] / под ред. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука, 2003. С. 69–82. (Искусство авангарда 1910–1920 годов).
  71. Габелко В. Національний авангард 1920–1930-х. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*. 2016. Вип. 8(19). С. 11–13.
  72. Гете И. В. Учение о цвете / пер. с нем. В. Лихтенштадта. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 256 с.
  73. Гладун О. Витоки модерну і авангарду в українському плакаті. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2018. Вип. 14. С. 52–58.
  74. Глушак А. Повернення з чужинства. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 5. С. 7–8.
  75. Гоген Поль. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред.

- А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1968. Т. 5, кн. 1 : Искусство конца XIX – начала XX века. С. 156–176.
76. Голубець М. Холодний. Львів : Українське мистецтво, 1926. 25 с.
77. Гомбрих Э. История искусства / пер. с англ. : В. А. Крючкова, М. И. Майская (главы 24–26). Санкт-Петербург : АСТ, 1995. 688 с.
78. Гомбрих Э. Тени в западном искусстве / пер. с англ. Л. Эбралидзе. Москва : Альпина нон-фикшн, 2019. 88 с.
79. Горбатенко Л. П. Вплив світлотональної структури зображення на сприйняття творів живопису. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. № 1. С. 100–104.
80. Горбатенко Л. П. Світлотональний ритм як фактор формування художнього образу в реалістичному живописі. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 235–239.
81. Горбатенко Л. П. Світлотональність як засіб виразності художнього твору стилю тенебрізм. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 377–380.
82. Горбачов Д. О. Авангард. Українські художники першої третини XX ст. Київ : Мистецтво, 2016. 320 с.
83. Горбачов Д. О. Анатолий Петрицкий (Нарис творчості). Київ : Знання, 1971. 28 с.
84. Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна : [антологія] / [упоряд. : С. Папета, О. Папета]. Київ : СІМ студія, 2006. 456 с.
85. Горбачов Д. Казимир Малевич і Україна. *Український модернізм, 1910–1930 = Ukrainian modernism, 1910–1930* : [альбом] / Нац. худож. музей України ; за ред. О. Климчука. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 63–68.
86. Горбачов Д. Володимир Баранов-Россіне (1888–1944): Динамічний камуфляж, або Я роблю що хочу. *Музейний провулок*. 2006. № 1(5). С. 86–93.

87. Горбачов Д. Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. Львів : Центр гуманітарних досліджень ; Київ : Смолоскип, 2008. 96 с. (Університетські діалоги ; № 6).
88. Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу / упоряд. О. Сінченко. Київ : Дух і Літера, 2020. 376 с.
89. Горбачов Д. Случаї. Київ : Артбук, 2017. 176 с.
90. Горбачов Д. Український батько російського футуризму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*. 2010. Вип. 1(10). С. 102–108.
91. Горбачова І. Всеволод Максимович – нове ім'я. *Бібліотека українського мистецтва* : вебсайт. 30.10.2014. URL: <http://uartlib.org/vsevolod-maksimovich-nove-im-ya/> (дата звернення: 20.07.2020).
92. Горбунова К. В. Символика цвета в терии В. В. Кандинского. *Вестник РГГУ. Сер. : Философия. Социология. Искусствоведение*. 2010. С. 194–200.
93. Гречанівська П. Е. Колір в українській народній культурі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 74–81.
94. Григорьева Э. И. Анализ развития цветовой символики в христианской культуре. *Известия Самарского научного центра РАН*. 2011. Т. 13, № 2–6. С. 1476–1481.
95. Григорьева Э. И. Символика цвета как ощущение пространства. *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. 2016. № 1–4. С. 110–113.
96. Грималюк Р. Вітражи Петра Холодного (1991). *Бібліотека українського мистецтва* : вебсайт. 24.02.2016. URL: <http://uartlib.org/vitrazhi-petra-holodnogo/> (дата звернення: 20.07.2020).
97. Грищенко О. Мої роки в Царгороді 1919–1920–1921. Львів : Піраміда, 2020. 280 с.

98. Грищенко О. Україна моїх блакитних днів (фрагменти). *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи /* упоряд. : Д. Горбачов [за участі С. Папети та О. Папети]. Київ : Дух і Літера, 2020. С. 183–198.
99. Гуляєва О. Розвиток авангардних традицій у живопису на півдні України у 1910–1920-х: Феномен «Одеських парижан». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2015. Вип. 11. С. 105–119.
100. Гутіна Р. Складна палітра Казимира Малевича. Київ : *Образотворче мистецтво*. 1989. № 4. С. 23–25.
101. Даниэль С. М. Искусство видитъ : О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Ленинград : Искусство, 1990. 223 с.
102. Де Касто В. Знаки и символы / [пер. с англ. : Г. Короленко]. Санкт-Петербург : Страта. 2016. 100 с.
103. Дем'янова Н. Символіка образів в українському живописі (на прикладі теоморфних, антропоморфних і зооморфних зображень). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки*. 2013. № 27. С. 153–156.
104. Димщиць Е. «Український Пікассо» – Олександр Богомазов (1991). *Бібліотека українського мистецтва* : вебсайт. 06.11.2014. URL: <http://uartlib.org/ukrayinskiy-pikasso-oleksandr-bogomazov/> (дата звернення: 20.07.2020).
105. Дмитрієва М. Між містом і степом: Мистецькі тексти про український модерн 1910–1930-х. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи /* упоряд. : Д. Горбачов [за участі С. Папети та О. Папети]. Київ : Дух і Літера, 2020. С. 9–26.
106. Дневник Делакруа : в 2 т. / пер. Т. М. Пахомовой ; ред. и предисл. М. В. Алпатова. Москва : Издательство Академии Художеств СССР, 1961. Т. 1. 454 с.



107. Дніпропетровськ: минуле і сучасне : оповіді про пам'ятки культури Катеринослава-Дніпропетровська, їх творців і художників / А. К. Фоменко, М. П. Чабан, В. І. Лазебник та ін. ; ред. Р. О. Лазарева, В. І. Лазебник. Дніпропетровськ : ДніпроКнига, 2001. 583 с.
108. Добріян Д. Відповідь, що ставить запитання: про народження Олександра Мурашка. *Антиквар : журнал : інтернет-версія*. 2020. № 115. URL: <https://antikvar.ua/atributsiya-malovidomih-portretiv-murashka/> (дата звернення: 10.03.2021).
109. Добріян Д. Крок за кроком атрибуція маловідомих портретів О. Мурашка. *Антиквар : журнал : інтернет-версія*. 2020. № 115. URL: <https://antikvar.ua/atributsiya-malovidomih-portretiv-murashka/> (дата звернення 10.03.2021).
110. Добріян Д. «Неділя», або Історія одного шедевра. *Антиквар : журнал : інтернет-версія*. 2020. № 117. URL: <https://antikvar.ua/nedilya-murashka/> (дата звернення: 10.03.2021).
111. Добріян Д. У червні 1914-го... *Антиквар : журнал : інтернет-версія*. 2020. № 116. URL: <https://antikvar.ua/u-chervni-1914/> (дата звернення: 10.03.2021).
112. Добріян Д. «Propriété de M A. de Horwatt»: до історії картини О. Мурашка «Над старим ставом». *Антиквар : журнал : інтернет-версія*. 2020. № 113. URL: <https://antikvar.ua/kartina-murashka-nad-starim-stavom> (дата звернення: 12.12.2020).
113. Дрофань Л. Колір і рима в оркестрації Давида Бурлюка. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 302–308.
114. Дрофань Л. Юхим Михайлів – символіст і містик. *Мистецтвознавство України*. 2020. № 20. С. 20–33. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.20.2020.220916>
115. Дюженко Ю. Микола Бурачек. Київ : Мистецтво, 1967. 94 с.
116. Дюфренуа Шарль Альфонс. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. /

- под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1967. Т. 3 : XVII–XVIII века. С. 290–294.
117. Екстер О. Доповідь на відкритті у Києві 31 березня 1918 р. виставки декоративних робіт Є. Прибильської та художниці-селянки Г. Собачко. *Український авангард 1910–1930 років*. Київ, 1996. 3 с. додатку.
118. Ефіменко О. Я. Історія України та її народу / пер. з рос. В. Д. Калити ; упоряд. тексту та іл. Ю. О. Іванченко, Н. Д. Прибеги ; передмова та примітки Т. Г. Лазоренка Київ : Мистецтво, 1992. 256 с.
119. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття. Київ ; Одеса : Либідь, 1990. 312 с.
120. Жбанкова О. Імпресіонізм. Українські враження. *Музейний провулок*. 2009. № 3. С. 10–21.
121. Жбанкова О. П. Левченко. Українські імпресії. *Музейний провулок*. 2005. № 2. С. 26–33.
122. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства. Москва : Искусство, 1970. 124 с.
123. Желондиевская Л. В., Барышева В. Е. Формообразующие принципы супрематизма Малевича, как основа стиля ХХ века. *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2014. № 5(166). С. 112–116.
124. Жмурко Т. Портрет: Виктор Пальмов. Експерименти з кольором. *Your Art* : інтернет-проект. 14.11.2019. URL: <https://supportyourart.com/stories/palmov/> (дата звернення: 14.02.2021).
125. Жмурко Т. Портрет: Оксана Павленко. Про бойчукізм, фемінізм, конструювання нового майбутнього. *Your Art* : інтернет-проект. 30.12.2019. URL: <https://supportyourart.com/stories/oksana-pavlenko/> (дата звернення: 14.02.2021).
126. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Наукова Думка, 1988. 160 с.

127. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ : Наукова Думка, 1983. 180 с.
128. Журавлева А. В., Ермакова Т. С. Особенности психологии цветов И. В. Гете. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 12. С. 54–56.
129. Зельська-Даревич Дарія. Українська культура і мистецтво крізь віки. *Український модернізм, 1910–1930 = Ukrainian modernism, 1910–1930* : [альбом] / Нац. худож. музей України ; за ред. О. Климчука. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 16-30.
130. Залозецький В. Олекса Новаківський. Львів : Наклад Укр. т-ва прихильників мистецтв, [1934]. 36 с.
131. З української старовини : альбом / текст Д. І. Яворницького ; мал. С. І. Василькоского, М. С. Самокиша ; пер. с рос. та упоряд. Ю. О. Іванченка. Київ : Мистецтво, 1991. 316 с. : іл.
132. Иванова И. А. Творческий метод У. Тернера в контексте научных гипотез и технологий эпохи. *Опыт естествознания и эволюция жанровых форм в истории искусства* : сб. статей / отв. ред. Л. Ю. Лиманская ; Рос. гос. гуманитарн. ун-т. Москва : РГГУ, 2017. С. 73–80.
133. Из века в век: Украинская икона от позднего средневековья до конца XVIII века. *Антиквар : журнал : інтернет-версія*. 2018. № 88 : «Украинское сакральное искусство». URL: <https://antikvar.ua/ukrainskaya-ikona-iz-veka-v-vek/> (дата звернення : 12.12.2020).
134. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века / отв. ред. : Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова]. Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1963. 436 с.
135. Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. Л. Монаховой. [12-е изд.]. Москва : Изд. Д. Аронов, 2018. 96 с.

136. Іванов Д. Символізм Малевича: «зайвий» стиль мистецьких пошуків майстра. *Пломінь: Видавництво, лекторій та медіа про контркультуру* : вебсайт. 13.08.2020. URL: <https://plomin.club/malevych/> (дата звернення: 05.04.2021).
137. [Іваннікова Я. О.] Спогади дочки О. Богомазова / вступ Е. Димшиця. *Українське мистецтвознавство* : міжвідомчий збірник наукових праць. Київ : Наукова думка, 1993. Вип. 1. С. 141–154.
138. Історія храму. *Свято-Володимирський Кафедральний Патріарший Собор м. Києва* : офіційний вебсайт. URL: <http://katedral.org.ua/istoria.html> (дата звернення: 10.07.2020).
139. Казанский Н. Н. Светозарность цвета в Древней Греции и в Риме. *Балканский спектр: от света к цвету. Тезисы и материалы конференции «Балканские чтения 11»* (22–24 марта 2011 года). Москва : Пробел-2000, 2011. С. 45–54.
140. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. Москва : АСТ, 2019. 352 с.
141. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ: Мистецтво, 2008. 463 с.
142. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2007. Вип. 7. С. 53–64.
143. Кара-Васильєва Т. Народне мистецтво і художники авангарду : [стаття з журналу «Народне мистецтво», № 3/4 за 2001 рік]. *Бібліотека українського мистецтва* : вебсайт. 07.11.2018. URL: <http://uartlib.org/narodne-mystetstvo-hudozhnyku-avangardu/> (дата звернення: 20.07.2020).
144. Кара-Васильєва Т. Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ сторіччя. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2006. № 3. С. 145–165.

145. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні / ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.
146. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.
147. Каралюс М. Стильові доминанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. 2010. Ч. 3. С. 64–69.
148. Карел Ван Мандер. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1966. Т. 2 : Эпоха Возрождения. С. 365–372.
149. Карпенко О. Використання геометричних знаків-символів у народному декоративному та класичному авангардному мистецтві. *Мистецтвознавство України*. 2008. Вип. 9. С. 45–59.
150. Карпенко О. Новаторство «школи» Екстер. *Мистецтвознавство України*. 2007. Вип. 8. С. 39–46.
151. Кассирер Э. *Философия символических форм*: в 3 т. / [пер. с нем. С. А. Ромашко]. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002. Т. 3 : Феноменология познания. 398 с.
152. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов. Автопортрет. Київ : Родовід, 2012. 108 с.
153. Кашуба-Вольвач О. Давид Бурлюк: фактура живопису. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*. 2012. Вип. 4(14/15). С. 96–100.
154. Кашуба-Вольвач О. Історія виникнення термінологічного поняття «кубофутуризм». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2012. Вип. 8. С. 219–225.
155. Кашуба-Вольвач О. Кубофутуризм О. Богомазова: стилістичні особливості творів 1914–1916 років. *Сучасне мистецтво*. 2007. Вип. 4. С. 287–298.

156. Кашуба-Вольвач О. Неочікуване мистецтво. Історія виставки «Ланка». *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 266–286.
157. Кашуба-Вольвач О. Павло Голуб'ятников. 1925–1930 рр.: викладання у Київському художньому інституті. *Образотворче мистецтво*. 2010. № 4. 2011. № 1. С. 64–67.
158. Кашуба-Вольвач О. Педагогічні програми Олександра Богомазова 1922–1928 років. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2009. Вип. 6. С. 152–164.
159. Кашуба-Вольвач О. Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз. *Сучасне мистецтво*. 2008. Вип. 5. С. 191–211.
160. Кашуба-Вольвач О. Творча спадщина Олександра Богомазова: нові знахідки, дослідження, атрибуції. *Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14. С. 169–213.
161. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах: Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 4. С. 40–42.
162. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Професор М. Л. Бойчук и «бойчукизм». *Образотворче мистецтво*. 2009. № 3. С. 132–135.
163. Кейван І. Українські мистці поза батьківщиною. Едмонтон ; Монреаль : Clio Editions, 1996. 234 с.
164. Кікоть А. Семіозис українського костюма: гендерні репрезентації. Харків : ХДАК, 2010. 300 с.
165. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження : методичний посібник. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.
166. Клименко В. Лицар, дама, авангард: розмова Валентини Клименко з Жаном-Клодом Маркаде. Київ : Родовід, 2019. 128 с.
167. Климова Г. П., Климов В. П. Эстетика красного или красная эстетика. *Интерактивная наука*. 2017. № 9(19). С. 20–23.
168. Коваленко Г. Олександра Екстер та її студії (Київ, 1918). *Український модернізм, 1910–1930 = Ukrainian modernism, 1910–1930 : [альбом] /*

- Нац. худож. музей України ; за ред. О. Климчука. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 58-62.
169. Коваленко Г. «Цветовые динамики» Александры Экстер. *Московский наблюдатель*. 1993. № 5/6. С. 45–47.
170. Ковальська Л. Михайло Бойчук – учитель і мистець. *Український модернізм, 1910–1930 = Ukrainian modernism, 1910–1930*: [альбом] / Нац. худож. музей України; за ред. О. Климчука. Хмельницький: Галерея, 2006. С. 46–57.
171. Ковальська Л. Тиміш Бойчук, молодший брат. *Art Line*: культурно-аналітичний журнал. 1998. № 1. С. 44–45.
172. Ковжун П. Грищенко. Львів : Асоціація незалежних українських мистців, 1934. 75 с. (Сучасне українське мистецтво).
173. Ковжун П. Національна формою українська мистецька спадщина. Іван Падалка. *Образотворче мистецтво*. 1997. Число 1. С. 52.
174. Ковтун Л. Український колористичний код світотворення. *Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка*. 2009. № 13. С. 49–52.
175. Козлов Д. «Клином красным бей белых» : геометрическая символика в искусстве авангарда. Санкт-Петербург : Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2016. 162 с.
176. Корж-Радько Л. А. Компаративний аналіз портретного живопису в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2013. № 3. С. 130–134.
177. Косів В. М. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: символи, образи, стилістика : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.07. Київ. нац. ун-т технологій та дизайну. Київ, 2019. 36 с.
178. Косміна О. Традиційне вбрання українців. Київ : Балтія-Друк, 2008. Т. 1 : Лісостеп. Степ. 160 с.

179. Косміна О. Традиційне вбрання українців. Київ : Балтія-Друк, 2011. Т. 2 : Полісся. Карпати. 160 с.
180. Костюкова В. «Колірні ритми» Олександри Екстер у вишивках. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 180–183.
181. Костянтин Піскорський : альбом / упоряд. : О. О. Новікова ; кер. проекту : Л. П. Лихач. Київ : Родовід, 2006. 136 с.
182. Кочубей М. Живописні сонати художника Юхима Михайліва. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2012. Вип. 8. С. 198–205.
183. Кочубей М. Символізм у контексті українського художнього процесу початку ХХ століття (у творах Юхима Михайліва). *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 52–56.
184. Кошеренкова О. А. Культура цветовой визуализации. *Аналитика культурологии*. 2004. № 2. С. 121–127.
185. Кошеренкова О. В. Символика цвета в культуре. *Аналитика культурологии*. 2015. № 2(32). С. 156–162.
186. Кравець В. Й., Горбатенко Л. П. Світлотональність у живопису. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 5. С. 61–64.
187. Кравченко И. А. Язык цвета в пространстве. *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2001. № 1. С. 115–118.
188. Кравченко Я. «Йому завжди буде двадцять шість...» (до перевидання книги Дмитра Антоновича «Тимко Бойчук»). *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2018. Вип. 10. С. 42–45.
189. Кравченко Я. Створення майстерні «ікони і фрески» Української Академії Мистецтва в період української державності (1917–1919 рр.) на основі «паризького» та «львівського» експериментів «неовізантизму» Михайла Бойчука. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. Вип. 30. С. 126–153.



190. Кравченко Я. Художник-неовізантист Петро Холодний-старший: штрихи до портрету. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. Вип 42. С. 61–65.
191. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Кароль Хіллер: від бойчукізму до авангардних експериментів. *Артанія*: альманах. Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2008. Кн. 10, ч. 1. С. 51–56.
192. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги : Оранта, 2010. 400 с.
193. Кравченко Я. Юхим Михайлів і Охрім Кравченко: точки дотику життєвого та творчого шляху. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 31. С. 182–189.
194. Криволапов М. О. Михайло Бойчук та його школа у художній критиці 1920-х років. До 85-річчя Української академії мистецтв (НАОМА). *Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років*. Кн. 1. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. С. 119–139.
195. Кузенко П. Еволюція знаку хреста в процесі культури творення. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 609–617.
196. Кузнецова Е. А. Цвет зла. К вопросу о цветовом каноне в русском средневековом искусстве. *Культурное наследие России*. 2013. № 3/4. С. 17–22.
197. Кузьменко І. В. Теоретичні засади російсько-українського авангарду в творах його засновників та ідеологів. *Історичний архів*. 2011. Вип. 7. С. 33–36.
198. Куличихин В. В. Мир символів Михайла Сапожнікова : произведения М. И. Сапожнікова в собрании Днепропетровского художественного музея. Днепр : Літограф, 2018. 175 с.
199. Кулка І. Психология искусства : пер. с чешск. Харьков : Гуманитарний часопис, 2014. 560 с.

200. Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни. *Русский авангард : манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) : к 100-летию русского авангарда* / авт.-сост. И. Воробьев. Санкт-Петербург : Композитор – Санкт-Петербург, 2008. С. 31–60.
201. Кушнірук Н. Вплив мистецтва італійського проторенесансу на творчість Михайла Бойчука та його учнів. *Народознавчі зошити*. 2019. № 6(150). С. 1525–1535.
202. Кшицова Д. Стиль модерн – феномен интеграции и дезинтеграции символизма и авангарда. *Символизм в авангарде* : [сборник] / под ред. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука, 2003. С. 69–82. (Искусство авангарда 1910–1920 годов).
203. Лаврентьев А. Н. Техническая символика и авангард. *Символизм в авангарде* : [сборник] / под ред. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука, 2003. С. 258–280. (Искусство авангарда 1910–1920 годов).
204. Лагутенко О. Олександр Богомазов: «Розумом без почуття ніколи не збагнути краси...». *Музейний провулок*. 2005. № 2. С. 44–49.
205. Лагутенко О. Василь Єрмилов і конструктивізм. *Український модернізм 1910–1930* : альбом. Хмельницький: Галерея, 2006. С. 39–45.
206. Лагутенко О. Символизм в творчестве Василия Ермилова. *Символизм в авангарде* : [сборник] / под ред. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука, 2003. С. 281–294. (Искусство авангарда 1910–1920 годов).
207. Лагутенко О. Трикутник-виноград. Графіка Василя Кричевського: від «українського стилю» до Art Deco. *Музейний провулок*. 2004. № 1. С. 64-69.
208. Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття. Київ : Політехніка, 2005. 122 с.
209. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве / [пер. с ит. А. А. Губера и В. П. Зубова ; под ред. А. К. Дживелегова]. Санкт-Петербург : Азбука, 2014. 224 с.

210. Леже Фернан. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1968. Т. 5, кн. 1 : Искусство конца XIX – начала XX века. С. 281–292.
211. Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Ленинград : Изд. писателей в Ленинграде, [1933]. 300 с.
212. Лиманская Л. Ю. Оптика, анатомия и аллегория в искусстве раннего Нового времени. *Опыт естествознания и эволюция жанровых форм в истории искусства* : сб. статей / отв. ред. Л. Ю. Лиманская ; Рос. гос. гуманитарн. ун-т. Москва : РГГУ, 2017. С. 15–27.
213. Личковах В А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. О. Богомазов – художники «Краківської групи»: від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції (Стаття четверта). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 36–42.
214. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ : Мистецтво, 1989. 206 с. (Нариси з історії українського мистецтва).
215. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. [2-е изд.]. Москва : Искусство, 1995. 320 с.
216. Лотман М., Минц З. Статьи о русской и советской поэзии. Таллинн: Ээсти раамат, 1989. 160 с.
217. Лотман Ю. Символ в системе культуры. *Лотман Ю. Избранные статьи* : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 191–199.
218. Лубенский В. И. Тон или цвет? *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 4. С. 88–96.
219. Луизов А. В. Цвет и свет. Ленинград : Энергоатомиздат. 1989. 256 с.

220. Матюшин М. В. Справочник по цвету : закономерность изменчивости цветочных сочетаний. Москва : Издатель Д. Аронов, 2007. 72 с.
221. Малевич. Автобіографічні записки 1918–1933 / упоряд. : А. Білоусова. Київ : Родовід, 2017. 96 с.
222. Малевич К. Записка о расширении сознания, о цвете, о молодых поэтах. *Малевич К. Собрание сочинений* : в 5 т. / общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. А. С. Шатских. Москва : Гилея, 2004. Т. 5 : Произведения разных лет : Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записки и заметки. Поэзия. С. 33–38.
223. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. *Русский авангард : манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) : к 100-летию русского авангарда* / авт.-сост. И. Воробьев. Санкт-Петербург : Композитор – Санкт-Петербург, 2008. С. 195–219.
224. Малевич К. Свет и цвет. *Малевич К. Собрание сочинений* : в 5 т. Москва : Гилея, 2003. Т. 4 : Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов. 1913–1929. С. 239–272.
225. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором та формою в малярстві. *Український художній авангард: Манифести, публіцистика, бесіди, спогади, листи* / упоряд. : Д. Горбачов [за участі С. Папети та О. Папети]. Київ : Дух і Літера, 2020. С. 373–384.
226. Малевич К. Форма, цвет и ощущение. *Малевич К. Собрание сочинений* : в 5 т. Москва : Гилея, 1995. Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. Москва : Гилея, 1995. С. 311–321.
227. Малевич К. Черный квадрат : [статьи]. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 288 с.
228. Малеев К. Дикуни і декаденти. Авангардні виставки в дореволюційній Україні. *Амнезія. Історія української культури* : вебсайт. 07.05.2019. URL: <https://amnesia.in.ua/avant-garde-ukraine> (дата звернення: 18.03.2020).

229. Матвейчук Я. Український авангардизм: модель Богомазова. *Гуманітарний часопис*. 2010. № 3. С. 110–116.
230. Матисс Анри. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др.* Москва : Искусство, 1968. Т. 5, кн. 1 : Искусство конца XIX – начала XX века. С. 234–246.
231. Матисс А. Сборник статей о творчестве / под ред. и с предисл. А. Владимирского. Москва : Иностранная литература, 1958. 124 с.
232. Мельник Олександр: Бойчукізм – відчуття свого народу в контексті світової культури : [інтерв'ю з художником-монументалістом О. Мельником] / підготувала О. Загоєцька. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 1. С. 38–39.
233. Месяц С. В. Аристотель о природе цвета. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. 2013. Т. 2, № 1. С. 28–39.
234. Мещерина Е. Г. «Се красота из синего эфира...» (к проблеме эстетики цвета в поэзии Серебрянного века). *Вестник Московского университета*. Сер. 7. Философия. 2009. № 1. С. 63–88.
235. Мироненко В. П., Синицька А. С. Еволюція українського народного костюма в соціокультурному контексті авангарду. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 5. С. 128–135.
236. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : альбом / кер. проекту: А. Мельник ; автори тексту і каталогу: Л. Ковальська, Н. Присталенко ; вступне слово: М. Шкандрій. Хмельницький : Галерея, 2010. 282 с.
237. Михайлов Ю. М. Жук / ст. Ю. Михайлова. Харків : Рух, [1930?]. 70 с. (Українське малярство).
238. Міщенко Г. Іще раз – Бойчукісти і наш час. *Образотворче мистецтво*. 1997. № 1. С. 42–45.

239. Мосендз О. О. Аналіз мистецтвознавчих досліджень зображення українського костюму у живописі XIX – початку XX століття. Частина 1 : XIX століття. *Зимові наукові читання. Матеріали Міжнародної конференції*. Київ : Центр наукових публікацій, 2016. Ч. 2. С. 114–119.
240. Мосендз О. О. Аналіз мистецтвознавчих досліджень зображення українського костюму у живописі XIX – початку XX століття. Частина 2 : Кінець XIX – початок XX століття. *Зимові наукові читання. Матеріали Міжнародної конференції*. Київ : Центр наукових публікацій, 2016. Ч. 2. С. 119–124.
241. Мосендз О. О. Анализ мотива национального украинского костюма в украинской живописи конца XIX – начала XX века. Часть 1. *Creativity as a personal self-expression mechanism and a way to reveal the level of sociocultural development. Proceedings of CXLVII International Research and Practice Conference and II stage of the Championship in Art History, History, Philosophy, Culturology, physical culture and sports* (London, August 11 – August 17, 2017). London : IASHE, 2017. С. 21–24.
242. Мосендз О. О. Анализ мотива национального украинского костюма в украинской живописи конца XIX – начала XX века. Часть 2. *Creativity as a personal self-expression mechanism and a way to reveal the level of sociocultural development. Proceedings of CXLVII International Research and Practice Conference and II stage of the Championship in Art History, History, Philosophy, Culturology, physical culture and sports* (London, August 11 – August 17, 2017). London : IASHE, 2017. С. 24–27.
243. Мосендз О. О. Відображення візантійської символіки кольору і світла у вівтарної композиції «Тайна вечеря» Михайла Бойчука. *Сьомі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998) присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Людмила, 2020. С. 39–40.

244. Мосендз О. О. Еволюція світла у живописі Олександра Мурашка. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2019. Nr 9 (21). S. 3–8. DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss/30122019/6852](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30122019/6852)
245. Мосендз О. О. Еволюція світла в живописі Олександра Мурашка. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.)*. ХНТУ. Херсон, 2019. С. 102–104.
246. Мосендз О. О. Колір в теорії живопису від Античності до початку ХХ століття. *Інформаційні та інноваційні технології у готельно-ресторанному бізнесі, туризмі та дизайні. Тези доповідей III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції*. Дніпро, 2020. С. 51–53.
247. Мосендз О. О. Колір у живописі українського модерну початку ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021 № 38(3). С. 15–20. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-3-3>
248. Мосендз О. О. Колір як виражальний засіб у зображеннях національного костюму в українському живописі (кін. 19 – перша трет. 20 ст.). *Шості Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998) присвячені 20-річчю від дня смерті П. О. Білецького. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ : НАОМА, 2019. С. 34–35.
249. Мосендз О. О. Основні типи українського костюма в образотворчому мистецтві України кінця ХІХ – початку ХХ століття. *«Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття»*. Матеріали Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-виклацького складу і молодих учених в рамках ІХ Міжнародного

- форуму «Дизайн-освіта 2017» (м. Харків, 9–12 жовтня 2017 року). Харків : ХДАДМ, 2017. С. 238.
250. Мосендз О. О. Роль деталі національного вбрання в українському портретному живописі другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року* (25 травня 2018 р.). Харків : ХДАДМ, 2018. С. 40–42.
251. Мосендз О. О. Роль кольору українського національного костюму в художньо-образній системі творів живопису (друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст.). *Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Харків, 18–19 жовтня 2018 р.). Харків : ХДАДМ, 2018. С. 101–104.
252. Мосендз О. О. Світло в українському живописі початку 20 століття. *Восьмі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2021. С. 39–40.
253. Мосендз О. О. Символіка кольору в образах моря в картинах українського художника-символіста початку ХХ століття Михайло Сапожникова. «Усі ріки течуть у море»: *мариністика в літературі та культурі. Матеріали наукової конференції* [Бердянськ, 26–27 верес. 2019 р.]. Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 77–79.
254. Мосендз О. О. Символіка червоного кольору в українському авангарді початку ХХ століття. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року. Матеріали конференції* (18 травня 2020 р.). Харків : ХДАДМ, 2020. С. 23–25.
255. Мосендз О. О. Шурдукало Л. М. Роль кольору в живописі українського модерну початку ХХ століття. *Інформаційні та інноваційні технології*



- у готельно-ресторанному бізнесі, туризмі та дизайні. Тези доповідей II Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції. Дніпро, 2020. С. 63-64.
256. Мордань А. О ранних советских фресках на Украине. *Художник и город* : сб. статей и публикаций. Москва : Советский художник, 1988. С. 270–282.
257. Мудрак М. Український авангард. *Український модернізм, 1910–1930 = Ukrainian modernism, 1910–1930* : [альбом] / Нац. худож. музей України ; за ред. О. Климчука. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 31–38.
258. Мудрак М., Чечик В., Павлова Т. Борис Косарев: Харківський модернізм, 1915–1931. Київ : Родовід, 2011. 213 с. (Мала серія українського модернізму).
259. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва : Искусство, 1982. 192 с.
260. Найден О. Українська народна картина. Поетика. Семантика. Космологія. Київ : Стилос, 2018. 240 с.
261. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / [Відп. ред. : Я. П. Запаско ; редкол. : П. М. Жолтовський, Ю. П. Лащук, О. О. Чарновський]. Львів : Вид-во Львівського університету ім. І. Франка, 1969. 192 с.
262. Нікішенко Ю. І. Колір у культурній традиції українців та їх степових сусідів алтайського походження. *Східний світ*. 2004. № 1. С. 93–98.
263. Ніколаєва Т. О. Надія на ренесанс. Київ : Дніпро, 2005. 320 с.
264. Носенко Г. Тенденції імпресіонізму в одеській живописній школі. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. Вип. 9. С. 46–50.
265. Овсійчук В. Українське малярство Х–XVIII століть: проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. 480 с.
266. Овчинников А. Н. Символика християнського искусства. Москва : Родник, 1999. 529 с.

267. Овчинніков В. Спогади про навчання у Київському художньому інституті (публікація документа) / вступ та підг. документа до друку О. Кашуба-Вольвач. *Сучасне мистецтво*. 2008. Вип. 5. С. 271–291.
268. Огієвська І. В. Сергій Васильковський. Київ : Наукова думка, 1980. 166 с.
269. Огуй О. Християнська символіка кольору в Західній Європі Середньовіччя (на матеріалі культури і літургії). *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]*. Сер. : Філологічна. 2012. Вип. 24. С. 216–219.
270. Огуй О., Івасюк О. Християнська символіка кольору в середньовіччі в контексті нової концепції символу як гіперзнака. *Медіафорум: аналітика, прогнози, інформаційний менеджмент* : зб. наук. праць. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2019. Т. 7. С. 188–210.
271. Олександр Архіпенко : альбом / ессе В. О. Коротича. Київ : Мистецтво, 1989. 200 с.
272. Олександр Богомазов, 1880–1930 : каталог творів / авт. вступ. ст. Е. О. Димшиц ; упоряд. М. М. Колесніков. Київ : Гарант, 1991. 48 с.
273. Олександр Богомазов: творча лабораторія : [науковий каталог] / Національний художній музей України ; упоряд. О. Кашуба-Вольвач. Київ : Майстер книг, 2019. 448 с.
274. Олекса Грищенко. Мої роки в Царгороді 1919–1920–1921. Львів : Піраміда, 2020. 280 с.
275. Отич О. Колір як емоційно-змістовний код культури. *Рідна школа*. 2017. № 1/2. С. 18–22.
276. Павельчук І. Імпровізації імпресіонізму в практиці Олександра Мурашка: синтез об'єктивної емпіричної дійсності та суб'єктивних вражень як підготовка до художнього узагальнення природи. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 36. С. 40–50.

277. Павельчук І. На перехресті модерну: інспірації японізму у практиці українських колористів 1900–1930-х років. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 224 с.
278. Павельчук І. А. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ століття: історичні витоки, джерела інспірацій, специфіка розвитку : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2020. 878 с.
279. Павельчук І. Розвиток постімпресіонізму в українській абстракції. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 183–200.
280. Павленко О. Професор М. Л. Бойчук и «Бойчукизм»: Записки о мастерской монументальной живописи Киевской украинской академии художеств, руководимой проф. Бойчуком М. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 2. С. 24–29.
281. Павленко О. Радость творчества. *Вопросы синтеза искусств : Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев*. Москва : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. С. 112–115.
282. Павлова Т. Василий Ермилов ожидает весну. Київ : Родовід, 2012. 108 с. (Мала серія українського модернізму.).
283. Павлова Т. Василь Єрмілов. Від Харківського «Бавгаузу» до Київського художнього інституту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 59–65.
284. Павлова Т. Василь Єрмілов і Пабло Пікассо: у просторі нової художньої парадигми. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2012. Вип. 12. С. 36–41.
285. Павлова Т. Василь Єрмілов: У діалозі з традицією. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2004. Вип. 11. С. 167–182.
286. Пальмов В. Н. Короткий автожиттєпис художника Віктора Нікандровича Пальмова. *Нова Генерація : журнал лівої формації мистецтв*. 1929. № 9. С. 61.

287. Пальмов В. Н. Проблема вивчення кольору в наших художніх ВУЗах. *Нова Генерація* : журнал лівої формації мистецтв. 1929. № 12. С. 55–56.
288. Пальмов В. Н. Проблема кольору в станковій картині. *Нова Генерація* : журнал лівої формації мистецтв. 1929. № 7. С. 42–48.
289. Пальмов В. Н. Про мої роботи. *Нова Генерація* : журнал лівої формації мистецтв. 1929. № 8. С. 27–29.
290. Панов Е. Н. Знаки, символы, языки. 2-е изд., доп. Москва: Знание, 1983. 248 с.
291. Парамонова Л. Ю. Цветозвук как символ в русском и французском символизме. *Уральский филологический вестник*. 2012. № 4. С. 202–213.
292. Парніс О. Київські епізоди театральної біографії Татліна. *Бібліотека українського мистецтва* : вебсайт. 16.11.2014. URL: <http://uartlib.org/kiyivski-epizodi-teatralnoyi-biografiyi-tatlina/> (дата звернення: 20.07.2020).
293. Партола Я. В. Методи дослідження творів мистецтва : навчально-методичне видання ХДАДМ. Харків, 2011. 22 с.
294. Пастуро М. Кольори наших споминів / пер. с фр. А. Репи. Київ : Ніка-Центр ; Львів : Вид-во Анетти Антоненко. 2020. 232 с.
295. Пастуро М. Желтый: История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. Москва : Новое литературное обозрение, 2021. 160 с.
296. Пастуро М. Зеленый: История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 168 с.
297. Пастуро М. Красный: История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. Москва : Новое литературное обозрение, 2019. 160 с.
298. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / пер. с фр. Е. Решетниковой. Санкт-Петербург : Александрия, 2019. 488 с.
299. Пастуро М. Синий: История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. [3-е изд.]. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 144 с.

300. Пастуро М. Черный: История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. [2-е изд.]. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 168 с.
301. Петро Іванович Холодний, 1876–1930 : каталог посмертної виставки праць / вступ. ст. і впорядкув. Михайла Драгана. Львів : Накладом комітету, 1931. 43 с.
302. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост. сб., вступ. ст. и коммент. Е. Н. Селизаровой. Москва : Советский художник, 1991. 384 с.
303. Петрова О. Експресивний конструктивізм Вадима Меллера. *Бібліотека українського мистецтва* : вебсайт. 08.11.2014. URL: <http://uartlib.org/ekspresivniy-konstruktivizm-vadima-mellera/> (дата звернення: 20.07.2020).
304. Пилипенко І. Методика викладання Л. Ю. Крамаренка в майстерні монументального живопису Української академії мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. № 5. С. 44–48.
305. Пилипенко І. Педагогічна система М. Бойчука в майстерні монументального живопису Української академії мистецтв. *Українська Академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. 2016. Вип. 25. С. 34–42.
306. Пилипов В. І. Символи у культурному просторі людства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 213–216.
307. Пилюгайцева Ю. И. Теория цвета Василия Кандинского *Ученые записки Орловского государственного университета*. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 2(65) С. 337–339.
308. Пино Паоло. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1966. Т. 2 : Эпоха Возрождения. С. 259–272.

309. Піаніда Б. М. Творчі обрії Федора Кричевського (До 100-річчя з народження). *Народна творчість та етнографія*. 1979. № 4. С. 52–57.
310. Піщанська В. Знакова символіка мистецтва іконопису. *Мистецтво та освіта*. 2010. № 2. С. 21–24.
311. Плохий С. Царі і казаки : Загадки української ікони / пер. з англ. Т. Григор'євої. Київ : Критика, 2018. 160 с.
312. Побожій С. Єдиний і неповторний Давид Бурлюк. *Бібліотека українського мистецтва*: вебсайт. 03.11.2014. URL: <http://uartlib.org/yediniy-nepovtorniyy-david-burlyuk/> (дата звернення: 20.07.2020).
313. Подолінний С. И., Горецкий Д. В. Возможности возобновления функционирования православного храма в структуре комплекса зданий и сооружений Приднепровской государственной академии строительства и архитектуры. *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури*. 2009. № 11(140). С. 54–60.
314. Поліщук В. В. Василь Єрмілов. Харків : РУХ, 1931. 10 с. (Українське малярство).
315. Пономаренко М. В. Світло та колір у портретних творах С. Прохорова. Ерделівські читання, *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*. 2012. № 3 : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Ужгород, 14–16 травня 2012 р.). С. 57–64.
316. Пономарьова М. Вимір світла в портретному малярстві Семена Прохорова. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 1. С. 86–87.
317. Порожнякова Н. Мифологические и символические мотивы в произведениях Г. И. Нарбута и Е. С. Михайлова. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2007. Вип. 7. С. 91–94.
318. Порожнякова Н. Тема шляху у творах художників модерну на прикладі творів В. Васнецова, М. Реріха, Г. Білібіна, Ю. Михайлова. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. Вип. 7. С. 617–623.

319. Попов А. Елена Кульчицкая : графика, живопись. Москва : Советский художник, 1983. 176 с.
320. Потебня А. А. Слово и миф / [сост., подгот. текста и примеч. А. Л. Топоркова ; предисл. А. К. Байбурина ; журн. «Вопр. философии» и др.]. Москва : Правда, 1989. 624 с.
321. Пригоди авангарду: Вадим Меллер, Ніна Генке-Меллер, Ніна Ветрова-Робінсон : каталог виставки / [авт.-упоряд. : О. Петрова, С. Папета, Г. Коваленко]. Київ : Національний художній музей, 2004. 105 с.
322. Пузиркова А. Особливості авангардних напрямків європейського модернізму 1900–1910-х років в українському авангарді. *Українська академія мистецтв: дослідницькі та науково-методичні праці*. 2018. Вип. 27. С. 208–214. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.33838/naoma.27.2018.208-214>
323. Пуссен Никола. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1967. Т. 3 : XVII–XVIII века. С. 261–282.
324. П'ядик Ю. В. Юхим Михайлів. Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 2004. 224 с.
325. Рейнолдс Джошуа. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1967. Т. 3 : XVII–XVIII века. С. 405–483.
326. Роготченко О. О. Мистецтвознавство: роздуми і життя. Київ : Фенікс, 2018. 788 с.
327. Роготченко О. О. Нонкомформізм першої фази в образотворчому мистецтві України 1930–1950-х рр. (на прикладі школи М. Бойчука). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 4. С. 105–110.

328. Роготченко О. О. Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2004. 24 с.
329. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.
330. Рубан В. Константин Піскорський. *Образотворче мистецтво*. 1971. № 4. С. 16.
331. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Київ : Наукова думка, 1986. 224 с.
332. Рубцов Н. Символ в искусстве и жизни : философские размышления. Москва : Наука, 1991. 176 с. (Общество и личность).
333. Рудзицький А. Аристократ лінії й штриха, «речник М. Бойчука» Василь Седляр (1899–1937). *Музейний провулок*. 2009. № 2(13). С. 56–65.
334. Рунге Филипп Отто. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1967. Т. 3 : Первая половина ХІХ века. С. 388–405.
335. Рябичева С. Із т. зв. СПЕЦФОНДУ. *Музейний провулок*. 2004. № 1. С. 70–71.
336. Саввина Л. В. Звуковой космос Скрябина: к проблеме взаимодействия искусств. *Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение*. 2009. № 3. С. 255–259.
337. Саввина Л. В. Музыка и живопись первой половины ХХ века: параллели и взаимодействия. *Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение*. 2009. № 2. С. 245–249.
338. Савицька Л. Поет і художник: діалог у просторі футуризму. (Михайль Семенко – Олександр Богомазов). *Музейний провулок*. 2005. № 2(4). С. 50–51.



339. Сапожников М. О символическом творчестве в искусстве. *Куличихин В. В. Мир символов Михаила Сапожникова : произведения М. И. Сапожникова в собрании Днепропетровского художественного музея.* Днепр : Літограф, 2018. С. 155–157.
340. Сарабьянов Д. Стиль модерн. Москва : Искусство, 1989. 294 с.
341. Свешников А. В. Свет в изобразительном искусстве средневековья и Возрождения. *Вестник славянских культур.* 2009. С. 96–103.
342. Свидетели запредельного. *Антиквар : журнал : інтернет-версія.* 2015. № 88. URL: <https://antikvar.ua/svideteli-zapredelnogo/> (дата звернення: 12.12.2020).
343. Світлична О. М. Символічна творчість Михайла Сапожнікова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2008. № 12. С. 129–137.
344. Світлична О. М. Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця ХІХ–ХХ століття : монографія. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 192 с.
345. Світлична О. М. Художнє життя Катеринослава на початку ХХ століття. *Мистецтвознавство України.* 2009. Вип. 10. С. 305–313.
346. Седляр В. Росписи Харьковского Краснозаводского театра. *Вопросы синтеза искусств : Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев.* Москва : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. С. 116–119.
347. Семашко Т. Ф. Колоративи у наївній картині кольору українського етносу. *Мова і культура.* 2012. Вип. 15, т. 8. С. 54–60.
348. Серов Н. Символика цвета. 2-е изд. Санкт-Петербург : Страта, 2019. 196 с.
349. Серов Н. Хроматизм мифа. Ленинград: Васильевский остров, 1990. 352 с.
350. Серяков А. В. Символ и образ в авангарде ХХ века. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств Вестник*

- культуры и искусств* [Вестник культуры и искусств]. 2014. № 1(37). С. 53–57.
351. Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русаком авангарде. Москва : Прогресс – Традиция, 2012. 656 с.
352. Сидоренко А. Аналіз літературних джерел, присвячених творчій і педагогічній діяльності Михайла Бойчука. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*. 2012. Вип. 4(14/15). С. 131–135.
353. Сидоренко А. Київський період творчості Віктора Пальмова (1925–1929 рр.). *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2015. Вип. 11. С. 198–216.
354. Сидоренко А. Монументальні розписи бойчукістів у Національній академії образотворчого мистецтва. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 149–156.
355. Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра Богомазова. *Сучасне мистецтво*. 2017. Вип. 13. С. 179–193.
356. Сидоренко А. В. Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2021. 403 с.
357. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століття. Київ : ВХ [студіо], 2008. 180 с.
358. Синьяк Поль. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1968. Т. 5, кн. 1 : Искусство конца XIX – начала XX века. С. 201–233.
359. Сівков О. Символізм і модернізм у малярстві Олександра Мурашка. *Образотворче мистецтво*. 2001. № 2. С. 12–16.

360. Січинський В. Українська Академія Мистецтв. *Українське мистецтво*. 1926. Рік 1, ч. 2, С. 51–53.
361. Скарби Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького : альбом / Дніпропетровська обласна держ. адміністрація, Дніпропетровська обласна рада, Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького ; авт. тексту й упоряд. Н. І. Капустіна, В. М. Бекетова ; фото С. Гуназа [та ін.]. Дніпропетровськ : Арт-прес, 2005. 320 с.
362. Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища в історико-культурному контексті. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 7–12.
363. Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. Вип. 9. С. 318–322.
364. Скляренко Г. До проблеми національного відродження в українській культурі та мистецтві ХХ сторіччя. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. Вип. 9. С. 79–92.
365. Скляренко Г. Ідейні засади мистецтва Михайла Бойчука в контексті художньо-культурних процесів першої третини ХХ століття. *Мистецтвознавство України*. 2008. Вип. 9. С. 19–26
366. Скляренко Г. Проблеми дослідження української образотворчості ХХ століття в контексті історії мистецтва. *Мистецькі обрії'2000 : альманах : науково-теоретичні праці та публіцистика*. Київ : Академія мистецтв України, 2002. С. 31–40.
367. Собкович О. Вітражи Петра Холодного *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2009. Вип. 6. С. 471–477.
368. Собкович О. Живопис Петра Холодного 1910–1912 рр. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 1. С. 78–79.
369. Соколюк Л. Бойчукист Іван Падалка. *Реабілітовані історією*. Харківська область : Книга друга / КЗ «Редакційно-видавнича група

- Харківського тому серії “Реабілітовані історією”». Харків : Оригінал, 2014. С. 140–147.
370. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків : видання часопису «Березіль» ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 2002. 224 с.
371. Соколюк Л. І все-таки він був універсалом : [Із нагоди 130-річчя від дня народження Михайла Бойчука]. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 1. С. 30–33.
372. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.
373. Соколюк Л. Михайло Жук: мистець-літератор. Харків : Видавець Савчук О. О., 2018. 256 с.
374. Соколюк Л. Новий погляд на українське мистецтво першої третини ХХ століття. *Мистецтвознавство України*. 2001. С. 60–66.
375. Соколюк Л. Поетика української культури у творчості Юхима Михайлова. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2009. Вип. 6. С. 491–507.
376. Соколюк Л. Творчість Михайла Жука в контексті стильових пошуків художньої культури ХХ ст. *Народознавчі зошити*. Серія мистецтвознавча. 2014. № 6(120). С. 1338–1342.
377. Соколюк Л. Д. Українська художня культура в контексті авангардних мистецьких пошуків (перша третина ХХ століття) [рецензія]. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. № 1. С. 74–77. Рец. на кн. : Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні : монографія / переклад з англ. Г. Яворської. Київ : Родовід, 2018. 352 с.
378. Соломарська О. Малевич і Україна. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2006. № 3. С. 339–343.
379. Сотник Л. Колір і його значення у мистецтві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 6. С. 32–36.

380. Спецфонд 1937–1939 років з колекції НХМУ : каталог / авт.-упоряд. Ю. Литвинець ; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с.
381. Станкевич М. Семіотика та семантика візуальної мови народного мистецтва. *Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Спілка критиків та іст. мистец., Ін-т народознав. Нац. акад. наук України. Львів, 2007. Ч. 2. С. 9–20.
382. Степанян Н. Лідер футуризму. *Мистецькі обрії'99* : альманах : науково-теоретичні праці та публіцистика. Київ : Академія мистецтв України, 2000. С. 83–89.
383. Степовик Д. В. Візантійський стиль і сучасне українське іконне малярство. *Труди Київської Духовної Академії*. 2016. №16(188). С. 312–329.
384. Степовик Д. Візантія: крізь одинадцять століть її історії. Київ : Дніпро, 2017. 280 с.
385. Степовик Д. Історія української ікони Х–XX століть. Київ : Либідь, 1996. 440 с.
386. Степовик Д. План внутрішнього мистецького оформлення Володимирського Собору: іконостаси і настінне малярство. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2016. Т. 2, № 1. С. 97–104.
387. Степовик Д. Скарби України. Київ: Веселка, 1990. 192 с.
388. Степовик Д. Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори. Київ : Балтія Друк, 2003. 160 с.
389. Сторчай О. Павло Іванченко: «Спогади про вчителя» – Лева Крамаренка. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2012. Вип. 7. С. 279–288.
390. Сторчай О. Родовід Оксани Павленко : Матеріали до біографії. *Мистецтвознавство України*. 2014. Вип. 14 С. 110–123.
391. Строева О. В. Искусство и философия : удивительные параллели, необычные интерпретации. Санкт-Петербург : Страта, 2017. 262 с.

392. Сукало А. М. Життєпис Олександра Богомазова (за документами особового фонду ЦДАМЛМ). *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2015. Вип. 19. С 31–49
393. Сурина М. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. Ростов-на-Дону : МарТ : Феникс, 2010. 152 с.
394. Сусак В. Українські мистці Парижа, 1900–1939. Київ : Родовід, 2010. 408 с.
395. Тарасенко О. Всадник К. С. Петрова-Водкина в пространстве искусства «большого времени»: постижение смысла образа композиции «Купание красного коня». *Сучасне мистецтво*. 2007. Вип. 4. С. 324–335.
396. Тарасенко О. Давньоруська ікона і супрематизм Казимира Малевича. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 358–382.
397. Тарасенко О. Наследие светоживописи средневековья в формировании художественного языка модерна и авангарда. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2006. Вип. 3. С. 371–391.
398. Тарасенко О. Проблема национального стиля в живописи модерна и авангарда (творчество украинских и русских художников конца XIX – начала XX вв.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.05. Львов, 1996. 46 с.
399. Тарасенко О. Ремінісценції парсуни в портретах українського модерну і авангарду. *Мистецтвознавство України*. 2007. Вип. 8. С. 17–30.
400. Теофил Пресвитер. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1965. Т. 1 : Средние века. С. 227–244.
401. Трехсвятительская церковь в Харькове. Сведения, мысли, информация по истории и архитектуре / И. Лизан, В. Е. Новгородов, А. Ю. Лейбфрейд, О. И. Денисенко. Харьков, 1999. 87 с.

402. Турчин В. Призрачное... неполное бытие. Об одной важной формально смысловой компоненте в структуре символистского образа. *Дух символизма : русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века* / Межинститутская науч. группа «Европейский символизм и модерн» ; [науч. ред.-сост. М. В. Нащокина]. Москва : Прогресс-Традиция, 2012. С. 85–143.
403. Тернер В. У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу). *Искусствоведение: методы точных наук и семиотики* / сост. и ред. Ю. М. Лотмана, В. М. Петрова. 2-е изд., доп. Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. С. 50–81.
404. Тернер В. Символ и ритуал / сост. и авт. предисл. В. А. Бейлис. Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.
405. Тузов В. Историчний контекст культуротворчих інновацій. Київ : НВП «Інтерсервіс», 2013. 144 с.
406. Удри Жан Батист. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1967. Т. 3 : XVII–XVIII века. С. 330–333.
407. Уилсон М. Символы в искусстве / пер. с англ. Евсеева Ю. Москва : Ад Маргинем. 2021. 176 с.
408. Українське мистецтво XV–XX століть: з приватних збірок : альбом / упоряд. і авт. передмови Т. Лозинський. Львів : Ін-т колекціонерства укр. мистец. пам'яток при НТШ ; Київ : Оранта, 2007. 152 с.
409. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва XX ст. / авт.-упоряд. Г. Стельмашук ; Львівська національна академія мистецтва. Львів : Апріорі, 2013. 520 с.
410. Український модернізм із збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького : збірка поштових листівок. Львів : Майстер книг, 2020. 32 листівки.

411. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / упоряд. : Д. Горбачов [за участі С. Папети та О. Папети]. Київ : Дух і Літера, 2020. 640 с.
412. Ульяновський В. Диво й дива київського Володимирського собору. Київ : Либідь, 2017. 432 с.
413. Унковский А. А. Живопись. Вопросы колорита. Москва : Просвещение, 1980. 128 с.
414. Урсу Н. А. Метафорика кольору у світогляді українців. *Педагогические науки: 3. Методические основы воспитательного процесса*. 2012. URL: [http://www.rusnauka.com/8\\_NMIW\\_2012/Pedagogica/3\\_103661.doc.htm](http://www.rusnauka.com/8_NMIW_2012/Pedagogica/3_103661.doc.htm) (дата звернення: 26.02.2021).
415. Федор Кричевський : альбом / авт. вступ. статті й упоряд. Л. Г. Членова. Київ : Мистецтво, 1980. 137 ст.
416. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолингвистического анализа. Москва : Наука, 1984. 176 с.
417. Хаджинов А. В. Символика цвета в пространстве. Опыт объемного моделирования композиций И. Чашкина. *Символизм в авангарде : [сборник] / под ред. Г. Ф. Коваленко*. Москва : Наука, 2003. С. 317–321. (Искусство авангарда 1910–1920 годов).
418. Харківський художній музей : альбом / авт.-упоряд. М. П. Работягов. Київ : Мистецтво, 1983. 158 с.
419. Хлисту́н О. С. Символіка народного мистецтва у контексті святково-обрядової культури українців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 4. С. 88–92.
420. Хмурий В. Театральні строї Анатолія Петрицького (1929). *Бібліотека українського мистецтва* : вебсайт. 11.11.2014. URL: <http://uartlib.org/teatralni-stroyi-anatolya-petritskogo/> (дата звернення: 20.07.2020).
421. Хогарт У. Анализ красоты / [пер. с англ. П. В. Мелковой]. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2010. 224 с.



422. Ходлер Фердинанд. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1969. Т. 5, кн. 2 : Искусство конца XIX – начала XX века. С. 131–140.
423. Холодинська С. М. Футуризм у контексті авангардного руху: від італійського досвіду до українських іновацій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 21. С. 27–33.
424. «Храм за вікном» або «Історія однієї церкви»: історично-інформативний екскурс. *Науково-технічна бібліотека ПДАБА* : вебсайт. 15.10.[2015]. URL: <http://library.pgasa.dp.ua/index.php/en/probiblioteku/strukMtura?id=158> (дата звернення: 07.08.2020).
425. Христолюбова Т. П. Особенности теоретико-художественных идей К. С. Петрова-Водкина. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. 2012. № 1. С. 132–136.
426. Художник інших світів : З творчої спадщини К. Піскорського (1892–1922) / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України ; упоряд. О. О. Новикова. Київ, 2003. 136 с.
427. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької : путівник / Нац. музей у Львові ім. Андрея Шептицького ; [авт. тексту Л. Кость ; наук. ред. А. Забитівська]. Львів : Кольорове небо, 2012. 40 с.
428. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 158, О. Богомазов «Мысли об искусстве», 1915–1916, 97 арк.
429. ЦДМАЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 167., О. Богомазов «Основные задачи развития искусства живописи на Украине», 1918, 18 арк.
430. ЦДМАЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 169, О. Богомазов «Про картини «Распилка бревен», «Праця пильщиків», «Накат стовбура на козли», «Тирсоносци», 1928-1929., 58 арк.
431. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 181, О. Богомазов «Такт в музиці і малюнку», 1917, 3 арк.

432. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 184, О. Богомазов «Теория цвета». Педпрактикум, 1927-1930, 6 арк.
433. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 189, О. Богомазов. Основні кольори палітри. З'єднання двох кольорів. Рівновага кількості і якості. Таблиця сумісних кольорів, 1916-1930, 63 арк.
434. Ченнино Ченнини. *Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов*: в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва: Искусство, 1965. Т. 1: Средние века. С. 249–256.
435. Чечик В. «Доба первісного конструктивізму» в мистецтві України (1921–1925): досвід сценографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 1. С. 117–125.
436. Чечик В. «Театральний конструктивізм» Бориса Косарева (1924–1926). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2007. Вип. 7. С. 153–157.
437. Чіабалашвілі А. Вплив мистецьких течій початку ХХ століття на музичне мистецтво. *МІСТ: мистецтво історія сучасність теорія*. 2015. Вип. 11. С. 278–285.
438. Членова Л. Олександр Мурашко: сторінки життя і творчості. Київ: Артанія Нова, 2005. 256 с.
439. Членова Л. Михайло Нестеров і Олександр Мурашко. *Образотворче мистецтво*. 1982. № 5. С. 16–18.
440. Чурсіна В. І. Робота на пленері. Проблеми теорії і творчої практики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 5. С. 149–152.
441. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися / пер. з англ. І. Семенюк. Харків: ВД Фабула, 2021. 224 с.
442. Шевчук В. Г. Конструктивные принципы организации изобразительной плоскости в теоретических итенциях украинских авангардистов

- нач. XX столетия. *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология.* 2013. Т. 24(65), № 3. С. 297–310.
443. Шевчук В. Неовизантизм Михаила Бойчука. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2011. № 1. С. 137–140.
444. Шевчук В. Г. Синтез искусств как отличительная особенность творчества Д. Бурлюка начала XX века. *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология.* 2014. Т. 27(66), № 1. С. 230–241.
445. Шевчук В. Г. Художник Давид Бурлюк в роли историка и художественного критика своей жизни и творчества (за сорок лет. 1890–1930). *Вопросы духовной культуры.* 2013. № 257. С. 83–86.
446. Шеко Е. Д., Сухарев М. И. Основы иконописного рисунка : учебно-методическое пособие. 2-е изд., доп. Москва : Изд-вл ПСТГУ, 2010. 85 с.
447. Шестаков Сергій. Взаємовплив професійного та народного мистецтва на прикладі творчості Ганни Собачко, Василя Довгошиї та Євмена Пшеченка (1995). *Бібліотека українського мистецтва* : вебсайт. 05.11.2014. URL: <http://uartlib.org/vzayemovpliv-profesiynogo-ta-narodnogo-mistetstva-na-prikladi-tvorhosti-ganni-sobachko-vasilya-dovgoshiyi-ta-uevmena-pshechenka/> (дата звернення: 20.07.2020).
448. Школьна О. Михайло Жук, який дуже голосно мовчав. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2004. Вип. 4. С. 396–407.
449. Шторгін І. Таємниці Володимирського собору. Звідки Котарбінський знав, як виглядав Христос? 18.02.2018. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29044401.html> (дата звернення: 29.04.2021).
450. Шпаков А. Олександр Олександрович Мурашко : Нарис про життя і творчість. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музикальної літератури УРСР, 1959. 28 с.

451. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. Москва : АСТ, CORPUS, 2014. 352 с.
452. Эко У. История красоты / пер. с итал. А. А. Сабашниковой. Москва : Слово/Slovo, 2010. 440 с.
453. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / пер. с итал. Ю. Н. Ильина в обраб. и под ред. Е. Ю. Козиной и И. А. Доронченкова ; пер. с лат. А. С. Струковой. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 288 с.
454. Энгр Жан Огюст Доменик. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера и др. Москва : Искусство, 1967. Т. 4 : Первая половина XIX века. С. 57–85.
455. Юр М. Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 90–103.
456. Юр М. Від Вербівки до Парижа. Олександра Екстер і селянське мистецтво: діалог. *Музейний провулок*. 2009. № 2. С. 46–55.
457. Юр М. Декоративізм як стилістична основа безпредметного живопису Олександри Екстер. *МІСТ: мистецтво історія сучасність теорія*. 2012. Вип. 8. С. 376–387.
458. Юр М. Конструкція мотиву «квітки» в українських селянських розписах та безпредметному живописі 1910–1920-х років. *Мистецтвознавство України*. 2008. Вип. 9. С. 60–68.
459. Юр М. Ритм як стилетворний чинник у побудові простору живописних творів М. Бойчука та бойчукістів. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 21–28. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=1933> (дата звернення: 02.07.2019).
460. Юр М. Український авангард: шлях до формально-пластичної мови. *Українська Академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. 2016. Вип. 25. С. 13–22.

461. Юр М. Українські селянські декоративні розписи як одне з джерел розвитку авангарду 1910–1920-х. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2012. Вип. 8. С. 388–396.
462. Юр М. Українські селянські розписи і безпредметний живопис 1910–1920-х. Діалог пластичних форм. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2012. Вип. 8. С. 235–249.
463. Юхим Михайлів: його життя і творчість = The life and art of Yukhym Mukhailiv, 1885–1935 / переклад українською і заг. ред. Ю. Чапленка. Нью-Йорк : Видавничий фонд Владики Мстислава, Митрополита Української Православної церкви в діаспорі, 1988. 233 с.
464. Якими були відносини між видатними українськими художниками і чи є між ними впливи та неочікувані зв'язки. *Україна для українців : інтернет-проект*. [2015–2021]. URL: <https://ua.ua.top/18284/> (дата звернення: 19.04.2021).
465. Янковська Ж. Солярна символіка в українській культурній традиції: символ вінка. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Сер. : Філологія. Соціальні комунікації. 2011. Вип. 26. С. 164–169.
466. Ясиневич Н. Казимир Сіхульський – художник доби сецесії. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2009. Вип. 6. С. 396–409.
467. Alexander Bogomazov (1880–1930). The Lost Futurist / Russian and European fine arts. London : Butterwick James, 2019. 166 p.
468. Archipenko Alexandr. A memorial exhibition 1967–1969. Los Angeles: Anderson : Ritchie & Simon, 1967. *Бібліотека українського мистецтва : вебсайт*. URL: [http://uartlib.org/downloads/Archipenko19671969\\_uartlib.org.pdf](http://uartlib.org/downloads/Archipenko19671969_uartlib.org.pdf) (дата звернення: 06.10.2020).
469. Archipenko. Catalogue of exhibition and descripton of ARHIPENTURA. New York : The Anderson Galleries, 1928. *Бібліотека українського мистецтва : вебсайт*. URL:

- [http://uartlib.org/downloads/Archipuntura1928\\_uartlib.org.pdf](http://uartlib.org/downloads/Archipuntura1928_uartlib.org.pdf) (дата звернення: 12.02.2021).
470. Bédoyère C. *Art Nouveau. The world's greatest art.* London : Flame tree publishing, 2017. 384 p.
471. Hordynsky S. Boichuk Mykhailo. *Encyclopedia of Ukraine* / Edited by V. Kubijovic. Toronto : University of Toronto Press, 1985. Vol. 1. P. 260.
472. *From Utopia to Tragedy. Ukrainian Avant-Garde 1914–1934.* London : Butterwick James, 2017. 76 p.
473. Lodder C. *Russian Constructivism.* New Haven : Yale University Press, 1985. 328 p.
474. Mosendz O. O. The light in Ukrainian painting of the early twentieth century. *European Journal of Arts.* 2021. No. 1. P. 150–155.
475. Mosendz O. O. Symbolics of color in the painting of Ukrainian symbolist artists of the early 20<sup>th</sup> century. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич: Гельветіка, 2021 № 36, т. 2. С. 50–58.
476. *Painting: 1910s–1930s. Avant-garde* / Editors : Karpova T., Levina T. Moscow : State Tretyakov Gallery, 2020. 166 p.
477. *Paris – Moscow. 1900–1930 : Catalogue.* Paris : Centre Georges Pompidou, 1979. 546 p.
478. Pimentel J. Theories of the light and color in the age of enlightenment. From Newton to Goethe. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura.* 2015. Núm. 191(775). DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.775n5003>
479. Rohotchenko Oleksii. Intellectual art at the Venice Biennale: Ukrainian component. *Ars Longa. Cuadernos de Arte* . Department d'Historia de l'Art, Universitat de Valencia, 2019. No. 28. P. 279–284. URL: <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/issue/view/1176/showToc> (дата звернення: 20.04.2021)

480. Shkandrij M. *The Future Art: Theories of the Avant-Garde*. *Shkandrij M. Modernists, Marxists and the nation: the Ukrainian literary discussion of the 1920s*. Edmonton : Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1992. P. 152–167.
481. Ursu N., Hutsul I., Pidhurnyi I. Preconditions of Forming Modern Center in Kamianets-Podilsky Studying History of Art / *AGATOS: An International Review of the Humanities and Social Sciences*, Volume 12, Issue 1/2021

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР

ВОХМ – Воронежський обласний художній музей ім. І. М. Крамського

ДАФ НХМУ – Документально-архівний фонд Національного художнього музею України, Київ

ДХМ – Дніпропетровський художній музей

ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ

НБУВ – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

НМЛ – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

НХМУ – Національний художній музей України, Київ

оп. – опис

спр. – справа

СОХМ – Сумський обласний художній музей імені Ніканора Онацького

УАМ – Українська академія мистецтва

ф. – фонд

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХХМ – Харківський художній музей

ЦДАМЛМ України – Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтв України



## ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

### Ілюстрації до розділу 3 «КОЛІР І СВІТЛО В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КіН. ХІХ – ПЕРШ. ТРЕТИНИ ХХ СТ»

#### 3.1. Колір і світло в живописі українських художників імпресіоністів

- Іл. 3.1.1. М. Бурачек. Березень. 1917. Полотно, олія. 57x76. ХХМ
- Іл. 3.1.2. М. Бурачек. Ганок взимку. 1912. Дерево, олія. 35,5x25,8. НХМУ
- Іл. 3.1.3. А. Маневіч. Весна на Куренівці. 1914-1915. Полотно, олія. 100x110. НХМУ.
- Іл. 3.1.4. А. Маневіч. Міський пейзаж. Осінь. 1914. Полотно, олія. 100x92. НХМУ.
- Іл. 3.1.5. М. Ткаченко. Весна. 1906. Полотно, олія. 109,5x143,5. ХХМ.
- Іл. 3.1.6. І. Труш. Еврейське кладовище. 1932. Полотно, олія. 60,5x49,5. Приватна збірка.
- Іл. 3.1.7. О. Мурашко. Поховання кошового. 1900. Полотно, олія. 360x230. НХМУ.
- Іл. 3.1.8. О. Мурашко. Парижанки. Біля кав'ярні. 1902-1903. Полотно, олія. 217x87. НХМУ.
- Іл. 3.1.9. О. Мурашко. Сонячні плями. Жорж і О. І. Мурашко. 1908. Полотно, олія. 143x111. НХМУ.
- Іл. 3.1.10. О. Мурашко. Карусель. 1906. Місцезнаходження картини невідоме. Світлина з картини знаходиться у ДАФ НХМУ.
- Іл. 3.1.11. О. Мурашко. На кормі. Портрет Жоржа Мурашко. 1906. Полотно, олія. 87x109. Приватна збірка.

- Іл. 3.1.12. О. Мурашко. Праля. 1914. Полотно, олія. 90x94. НХМУ.
- Іл. 3.1.13. О. Мурашко. Продавщиці квітів. 1917. Полотно, олія. 159x133,5. НХМУ.
- Іл. 3.1.14. О. Мурашко. У човні. 1912. Полотно, олія. 123x110,5. НХМУ.
- Іл. 3.1.15. О. Мурашко Біля озера. (Портрет Маргарити Мурашко). 1909. Полотно, олія. Місцезнаходження картини невідоме. ДАФ НХМУ.
- Іл. 3.1.16. В. Борисов-Мусатов. Сидяча жінка. 1899. Полотно, олія. Воронежський обласний художній музей ім. І. М. Крамського
- Іл. 3.1.17. О. Богомазов. На гойдалці. 1907. Полотно на картоні, олія. 32,2x59,5. СОХМ.
- Іл. 3.1.18. О. Богомазов. Портрет Монастирської. 1907-1908. Полотно, олія. 41,5x33,5. Приватна збірка.
- Іл. 3.1.19. О. Богомазов. Пейзаж з кипарисами. 1906-1908. Папір, акварель. 17,2x12,7. Архів родини художника.

### **3.2. Символіка кольору і світла в живописі українських художників-символістів та представників модерну (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.)**

- Іл. 3.2.1. М. Сапожников. У затоці. Серія № 1 «Привиди» (1906-1916). Полотно, клейові фарби. 177x104. ДХМ
- Іл. 3.2.2. Ю. Михайлів. Закуте мистецтво. 1925. Акварель, 46x39,5. Місцезнаходження не відомо.
- Іл. 3.2.3. Ю. Михайлів. Сум. 1927. Пастель. 68,5x51. Приватна збірка.
- Іл. 3.2.4. М. Сапожников. Тривога. Серія № 2 (1917-1924). Полотно, клейові фарби. 101x105. ДХМ.
- Іл. 3.2.5. М. Сапожников. Спить людина. Серія № 2 (1917-1924). Полотно, клейові фарби. 133x97,5. ДХМ
- Іл. 3.2.6. Ю. Михайлів. Блукаючий дух. Третя частина сонати «Україна». 1916. Пастель. 45x51. Приватна збірка.

- Іл. 3.2.7. Ю. Михайлів. Музика водоспадів. 1916. Пастель. 44,5x60. Приватна збірка.
- Іл. 3.2.8. Ю. Михайлів. Музика зір. 1919. Пастель. 47x61. Приватна збірка.
- Іл. 3.2.9. Ю. Михайлів. Золоте дитинство. 1927 Перша частина триптиха «Місячна соната» Пастель, 62,5x47. Приватна збірка.
- Іл. 3.2.10. Ю. Михайлів Крихке дитинство. 1927 Друга частина триптиха «Місячна соната» Пастель. 62,5x47. Приватна збірка.
- Іл. 3.2.11. Ю. Михайлів. Апотеоза. 1927. Третя частина триптиха «Місячна соната». Пастель. 62,5x47. Приватна збірка.
- Іл. 3.2.12. О. Новаківський Музика. Портрет дружини. 1929. Полотно, олія. 112x71.
- Іл. 3.2.13. О. Новаківський. Музика квітів. Каштани і бузок Фанера, олія. 105,5x63. Художньо-меморіальний музей О. Новаківського (відділ НМЛ).
- Іл. 3.2.14. М. Сапожников Благання хвиль. Серія №1. Привиди. (1906-1916). Полотно, клейові фарби. 143x84. ДХМ
- Іл. 3.2.15. О. Мурашко. Благовіщення. 1909. Полотно, олія. 198x169. НХМУ
- Іл. 3.2.16. Військова Хрестовоздвіженська церква у м. Катерінослав. 1912.
- Іл. 3.2.17. Ескіз типової православної полкової військової церкви архітектора Ф. М. Вержбицького. 1901.
- Іл. 3.2.18. Залишки Військової Хрестовоздвіженської церкви у м. Катерінослав. 1912.
- Іл. 3.2.19. Залишки Військової Хрестовоздвіженської церкви у м. Катерінослав. 1912. Світлина автора.
- Іл. 3.2.20. Апостол Іоан. 1912 Військова Хрестовоздвіженська церква. Катерінослав (Дніпро). Світлина автора.
- Іл. 3.2.21. Апостол Іоан. 1891 Свято-Володимирський собор. Київ. Світлина автора.

- Іл. 3.2.22. Апостол Матфей. 1912 Військова Хрестовоздвіженська церква. Катерінослав (Дніпро). Світлина автора.
- Іл. 3.2.23. Апостол Матфей. 1891 Свято-Володимирський собор. Київ. Світлина автора.
- Іл. 3.2.24. Апостол Марк. 1912 Військова Хрестовоздвіженська церква. Катерінослав (Дніпро). Світлина автора.
- Іл. 3.2.25. Апостол Марк. 1891 Свято-Володимирський собор. Київ. Світлина автора.
- Іл. 3.2.26. Апостол Лука. 1912 Військова Хрестовоздвіженська церква. Катерінослав (Дніпро). Світлина автора.
- Іл. 3.2.27. Апостол Лука. 1891 Свято-Володимирський собор. Київ. Світлина автора.
- Іл. 3.2.28. М. Сапожников. Світанок. Серія №2 (1917-1924). Полотно, клейові фарби. 128x178. ДХМ.
- Іл. 3.2.29. Ю. Михайлів. Червоний кінь. 1921. Пастель. 48x58. Місцезнаходження не відоме.
- Іл. 3.2.30. Є. Янкевич Червоний кінь. 1996 Реконструкція картини Ю. Михайлова. Музейна колекція ЦДАМЛМ України.
- Іл. 3.2.31. О. Новаківський. Мати милосердя. 1935 Картон, олія 96x67. Приватна збірка.
- Іл. 3.2.32. О. Новаківський. Пробудження на тлі Розп'яття. 1914. Фанера, олія. 170x99. Приватна збірка
- Іл. 3.2.33. К. Піскорський. Спокій. 5.09.1917 Папір, акварель, туш, бронза, срібло 11,4x16. ЦДАМЛМ України. Ф.335, оп. 1, од. зб. 13.
- Іл. 3.2.34 К. Піскорський Влада золота (із серії Світи). 23.06-6/7.1919 Папір, акварель, туш, бронза, срібло 19,2x29,2. Приватна збірка.
- Іл. 3.2.35. К. Піскорський. Небо (дружині Піскорській Надії). 26.02.1919 Папір, акварель, туш. 24,7x24,7. ЦДАМЛМ України. Ф.335, оп. 1, од. зб. 42.

- Іл. 3.2.36. К. Піскорський. Техніка (Цивілізація) (Сестрі Олені). Папір, акварель, туш, білило, бронза, срібло. 21.05.1917. 53x55,5. НХМУ.
- Іл. 3.2.37. В. Максимович. Самопортрет. 1914. Полотно, темпера. НХМУ
- Іл. 3.2.38. П. Холодний-старший. Казка про дівчину та паву. 1916 . Полотно, олія. 85x144. НХМУ.
- Іл. 3.2.39. М. Сосенко. Христос благословляє дітей. 1907-1910. Вітраж Церкви Архістра Михаїла у Підберізцях.
- Іл. 3.2.40. М. Сосенко. Христос благословляє дітей. 1907-1910. Вітраж Церкви Архістра Михаїла у Підберізцях.
- Іл. 3.2.41. Ю. Буцманюк. Богородиця з дітьми. 1910-1914 Каплиця Покрови при Василянській церкві Пресвятого Серця Христового у Жовкві.
- Іл. 3.2.42. Ю. Буцманюк. Вітраж каплиці Покрови при Василянській церкві Пресвятого Серця Христового у Жовкві. 1910-1914
- Іл. 3.2.43. Ю. Буцманюк. Розписи каплиці Покрови при Василянській церкві Пресвятого Серця Христового у Жовкві. 1910-1914
- Іл. 3.2.44. П.Холодний-старший. Моління (фрагмент іконостасу). Репродукція 1931р.
- Іл. 3.2.45. П.Холодний-старший. Вітражі. Церква Успіння Пресвятої Богородиці у Львові
- Іл. 3.2.46. П.Холодний-старший. Вітражі. Церква Успіння Пресвятої Богородиці у Мражниці (Борислав)
- Іл. 3.2.47. О. Сокіл. Розписи у притворі церкви Трьох Святителів . Харків. 1914
- Іл. 3.2.48. О. Сокіл. Розписи склепіння над хорами церкви Трьох Святителів. Харків. 1914
- Іл. 3.2.49. О. Кульчицька. Богородиця Золотий колос. 1910-ті. Полотно, олія. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, (відділ НМЛ).

- Іл. 3.2.50. М. Жук. Богородиця з Христом-дитиною. Кін. 1930-х. Пап. зміш. техніка. 25,5x19. Приватна збірка.
- Іл. 3.2.51. О. Новаківський. Народне мистецтво. 1915. Полотно, олія. 155x95 Приватна збірка
- Іл. 3.2.52. О. Новаківський. Наука. 1915. Полотно, олія. 157x95. Приватна збірка
- Іл. 3.2.53. В. Максимович. Казкові царівни. 1910-ті. Полотно, олія. Полотно, олія. НХМУ
- Іл. 3.2.54. А. Петрицький. Іродіада. 1915. Полотно, олія.
- Іл. 3.2.55. В. Максимович. Бенкет. 1913. Полотно, олія. 210x350. НХМУ
- Іл. 3.2.56. М. Жук. Тюльпани. Кін. 1920-х. Пап., накл. на пап., іт. ол., гуаш, туш. 50,9x33,4. Приватна збірка.
- Іл. 3.2.57. М. Жук. Гвоздики. Панно. 1910. Пап., іт. ол., вуг., туш, гуаш, акв., білило. 70,3x70,6. Приват. зб. (Одеса).
- Іл. 3.2.58. Жук. Біле і чорне. 1912-1914. Пап., гуаш, паст., акв. 207x310. Приват. зб. Т. Максим'юка (Одеса).
- Іл. 3.2.59. М. Жук. Жіночий портрет. 1919. Папір, акварель, італійський олівець, туш, аплікація тканини. 60,5x47, 77x67. НХМУ.
- Іл. 3.2.60. М. Жук. Портрет Володимира Ярошенка. 1919. Пап., іт. ол. 51x45; 57x51. Приват. зб. (Одеса)
- Іл. 3.2.61. М. Жук. Портрет Марії Заньковецької. 1919. Папір, накл. на картон, іт. ол., сангіна, паст., ол., гуаш, туш, білило. 68,6x51,4. Приват. зб. (Одеса)
- Іл. 3.2.62. М. Жук. Силуетний портрет Наталії Ужвій. 1926. Пап., туш, акв. Друк. відбиток
- Іл. 3.2.63. М. Жук. Хризантеми. 1919. Пап., акв., паст., вуг., санг., туш. 62,5x47,5. НХМУ.

### 3.3. Колір та світло в пошуках національного стилю в живописі

#### М. Бойчука та його учнів

- Іл. 3.3.1. М. Бойчук. Тайна вечеря, Поч.1910-х; Д., левкас, темпера, позолота. 187x257x2,5. НМЛ
- Іл. 3.3.2. М. Бойчук. (?). Пророк Ілля. Поч. 1910-х. Д., левкас, темп., позолота. 125x202x3,5. НМЛ. Львів.
- Іл. 3.3.3. М. Бойчук. Портрет жінки. 1910-ті. Папір, темпера
- Іл. 3.3.4. Пьєро делла Франческа. Мадонна Сенигалія. 1470. Дерево, темпера 61x53,5.
- Іл. 3.3.5. Пьєро делла Франческа. Вівтар Монтефельтро. 1472-1474
- Іл. 3.3.6. М. Бойчук. Дівчина з квіткою. 1921. Фреска в квартирі на вул. Татарській, 3 у Києві. Фотографія. Архів А. Іванової. ЛГМ. Львів
- Іл. 3.3.7. М. Бойчук. Дівчина з гусками. 1910. З колекції Л. та А. Вірсти. Париж. Фотографія з архіву Д. Даревич
- Іл. 3.3.8. М. Бойчук. Плач Ярославни. Ескіз. Поч. 1910-х. Картон, олія, позолота. 40x34. ФМ. ЛГМ. Львів
- Іл. 3.3.9. Т. Бойчук. Біля яблуні. 1919 – 1920. Картон, темпера. 54x 40 НХМУ
- Іл. 3.3.10. Джотто ді .Бондоне. Алегорія милосердя. 1309
- Іл. 3.3.11. Т. Бойчук. Дівчина і хлопець. Початок 20-х. Картон, темпера. 42x36. НХМУ
- Іл. 3.3.12. О. Павленко. Петрівчанська мадонна. 1922. Кольоровий пап., темп. 25x15. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.13. М. Касперович. Голова дівчинки. 1920-ті. Фан., темп. НХМУ. Київ
- Іл. 3.3.14. І. Падалка. Фотограф на селі. 1927. Папір, темпера. 33,5x45. НХМУ

### 3.4. Роль кольору і світла в живописі українського авангарду

- Іл. 3.4.1. М. Синякова. Єва. 1920. Папір, акварель. 28x21,5. Приватна збірка Київ
- Іл. 3.4.2. М. Синякова. Композиція. 1914 р. Папір, акварель. 35,6x22,2. Колекція НАМУ
- Іл. 3.4.3. Екстер О. Натюрморт з писанками. Бл. 1914. Полотно, олія. 88x70. ДРМ, Санкт-Петербург
- Іл. 3.4.4. О. Екстер. Міст. Серв. 1911. Полотно, олія. 145x115. НХМУ
- Іл. 3.4.5. О. Екстер. Кольорові ритми. 1918. Полотно, олія. 111x87. Приватна збірка. Київ
- Іл. 3.4.6. О. Екстер. Три жіночі фігури. (О. Екстер, Н. Давидова, Є. Прибильська та Г. Собачко, О. Екстер) 1910. Полотно, олія. 63x60. НХМУ
- Іл. 3.4.7. Д. Бурлюк. Карусель. 1928. Полотно, олія. 33x45. НХМУ
- Іл. 3.4.8. Д. Бурлюк. Князь Святослав. 1915. Мішана техніка (олія, присипка, метал, скло), полотно. ДТГ
- Іл. 3.4.9. О. Богомазов. Київ. Львівська вулиця (Трамвай). 1914. Полотно, олія. Приватна колекція.
- Іл. 3.4.10. О. Богомазов. Правка пил. 1927. Полотно, олія. 138x155. НХМУ
- Іл. 3.4.11. О. Богомазов. Спогади про Кавказ. [1916]. Полотно, олія. 62,5x60,5. Зб. Костянтина Рачковського, Київ
- Іл. 3.4.12. О. Богомазов. В'язниця. 1916. Полотно, олія. 61x64. МА
- Іл. 3.4.13. В. Пальмов. Мати з дитиною. 1927. НХМУ
- Іл. 3.4.14. В. Пальмов. Побачення. 1926 р. Полотно, олія. 87x71. НАМУ
- Іл. 3.4.15. В. Пальмов. Рибалка. 1928. Полотно, олія. 67x46. НХМУ
- Іл. 3.4.16. В. Пальмов. Київський пляж. 1926. Полотно, олія. 87x87. Колекція І. Диченка



- Іл. 3.4.17. В. Пальмов. Перше травня. 1929. Полотно, олія .161x161. НХМУ
- Іл. 3.4.18. К. Малевич. Відпочинок. 1908. Картон, акварель, гуаш. ДРМ
- Іл. 3.4.19. К. Малевич. Три постаті. 1929. Полотно, олія. Приватна колекція
- Іл. 3.4.20. К. Малевич. Жниця. 1928. Дикт, олія. ДРМ
- Іл. 3.4.21. К. Малевич. Два бородачі. 1929-1930. Олія на полотні. ДРМ
- Іл. 3.4.22. К. Малевич. Дівчата в полі. 1928-1929. Олія на полотні. ДРМ
- Іл. 3.4.23. К. Малевич. Чорний квадрат. 1915. 79,5x79,5. Полотно, олія. ДТГ
- Іл. 3.4.24. К. Малевич. Супрематична композиція. 1910-ті роки. Папір, акварель, туш. Пархомівський історико-художній музей
- Іл. 3.4.25. К. Малевич. Селянин поміж хрестом і мечем. 1932. Олія на полотні. Національний центр мистецтва й культури ім. Жоржа Помпиду. Париж, Франція.
- Іл. 3.4.26. В. Єрмилов. Ескіз оформлення цигаркової коробки «Українка». 1922. Папір на картоні, гуаш. 9x8,5. ХХМ.
- Іл. 3.4.27. В. Єрмилов. Рельєф «А». 1920-і роки. Фанера, дерево, олія. 48,8x52,7. Приватна збірка, Київ.
- Іл. 3.4.28. А. Петрицький. Кат. Ескіз костюму до опери «Турандот» Дж. Пуччіні. 1928. Папір, гуаш, акварель. 71,5x53. ДМТМКУ.
- Іл. 3.4.29. В. Меллер. Карнавал (за Р. Ролланом). 1923. Папір, акварель, гуаш. Приватна колекція.
- Іл. 3.4.30. О. Екстер. Вакханка. Ескіз костюму до спектаклю «Фаміра Кіфаред» за п'єсою І. Анненського. 1916. Картон, гуаш, 45x36,5. ДМТМКУ
- Іл. 3.4.31. В. Єрмилов. Авангард. Макет журнальної обкладинки. 1929. Папір, туш, гуаш. 30,5x22,9. НХМУ.

Іл. 3.4.32. В. Єрмилов. Двобічний рельєф «Спілка робітників...», «Червоній Армії». Початок 1920-х рр. Фанера, дерево, олія. 34,5x28,5. Приватна збірка, Київ

Іл. 3.4.33. С. Гординський. Обкладинка «Альманаху лівого мистецтва». 1931. Львівська галерея мистецтв, Фонд Я. Музики

### **3.4.1. Символіка червоного кольору українського авангарду**

Іл. 3.4.1.1. В. Пальмов. Зміна. 1927. Полотно, олія. НАМУ

Іл. 3.4.1.2. В. Пальмов. За владу Рад! 1927. Полотно, олія. 177x142. НХМУ

Іл. 3.4.1.3. В. Пальмов. Об'їжджають коня. 1927. Полотно, олія. 48x61. НХМУ

Іл. 3.4.1.4. В. Пальмов. Кузня. 1923. Полотно, олія. 70x96 НХМУ

Іл. 3.4.1.5. К. Малевич. Червона кіннота. 1928-1929. Полотно, олія. ДРМ

Іл. 3.4.1.6. С. Прохоров. Етюд до картини. Полотно, олія. ХХМ

### **3.4.2. Колір і світло в живописі мистців української діаспори**

Іл. 3.4.2.1. О. Архіпенко. П'єро-карусель. 1913, пофарбований гіпс. Музей Гугенхейма, Нью-Йорк, США

Іл. 3.4.2.2. О. Архіпенко. У будуарі перед люстром. 1915. Дерево, олія, олівець, папір, метал (з фотографією художника). Музей мистецтв, Філадельфія, США

Іл. 3.4.2.3. О. Архіпенко. Модель. 1920-ті. Папір, сангіна. 33,5x55. НМЛ.

Іл. 3.4.2.4. С. Делоне. Електричні призми. 1914. Полотно, олія. 250x250. Нац. музей сучасного мистецтва (Центр Жоржа Помпідю). Париж

Іл. 3.4.2.5. С. Делоне. Ковдра з клаптиків для сина Шарля, Соня Делоне, 1911. Нац. музей сучасного мистецтва (Центр Жоржа Помпідю). Париж

- Іл. 3.4.2.6. В. Баранов-Россине. Оптофоничне піаніно. Нац. музей сучасного мистецтва (Центр Жоржа Помпідю). Париж
- Іл. 3.4.2.7. В. Баранов-Россине. Кольорове скло до оптофоничного піаніно. Нац. музей сучасного мистецтва (Центр Жоржа Помпідю). Париж
- Іл. 3.4.2.8. Баранов-Россине В. Мати з дитиною. 1932. Полотно, олія. 116x89. Приватна збірка, Франція
- Іл. 3.4.2.9. О. Грищенко. Натюрморт з агавою. 1915-1918. Полотно, олія. 118x87. НХМУ
- Іл. 3.4.2.10. С. Левицька. Жінка з мімозами. Бл. 1921. Полотно, олія. 90x72. Музей Менсьє Вуарон.
- Іл. 3.4.2.11. Левицька С. Качелі. Бл. 1925. Полотно, олія. 81x54. Збірка К. Загородського, Париж

### **3.5. Колір як змістовий та виражальний засіб у зображеннях українського костюму в живописі кінця XIX - першої третини XX століття**

- Іл. 3.5.1. О. Сластіон. Проводи на Січ.. 1889. Полотно, олія. 45,5x60. ХХМ.
- Іл. 3.5.2. О. Кульчицька. Сирота плаче. 1912. Полотно, олія. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, (відділ НМЛ).
- Іл. 3.5.3. О. Кульчицька. Кривда. 1936. Полотно, олія. 82x82. Приватна збірка
- Іл. 3.5.4. Ф. С. Красицький. Гість із Запоріжжя. 1901. Полотно, олія. 70x102. НХМУ.
- Іл. 3.5.5. Ф. Кричевський. Наречена. 1910. Полотно, олія. 210x292. НХМУ.
- Іл. 3.5.6. Ф. Кричевський. Свати. 1928. Полотно, олія. 160x160. НХМУ.
- Іл. 3.5.7. М. Бойчук. Дівчина. 1910. Картон, олія. 20,5x15,7. ЛНГМ.

- Іл. 3.5.8. І. Івасюк. Мати. 1908. Папір, темпера, олія. НМЛ.
- Іл. 3.5.9. В. Седляр. Портрет Оксани Павленко. 1926-1927. Полотно, олія. 75x123. НХМУ.
- Іл. 3.5.10. С. Прохоров. Українська дівчина. 1925. Полотно, олія. 73,5x65. ХХМ.
- Іл. 3.5.11. М. Пимоненко. З ярмарку. Полотно, олія. Приватна збірка.
- Іл. 3.5.12. М. Кузнецов. На заробітки. 1882. Полотно, олія. 106x164. НХМУ.
- Іл. 3.5.13. М. Пимоненко. Ідилія. 1908. Полотно, олія. 140x195. НХМУ.
- Іл. 3.5.14. М. Пимоненко. Біля криниці. (Суперниці). 1909. Полотно, олія. 194x148. НХМУ.
- Іл. 3.5.15. М. Пимоненко. Українська ніч. Побачення. 1908. Полотно, олія 76,5x56,5. Приватна збірка
- Іл. 3.5.16. М. Пимоненко. Молодиця. 1890-ті рр. Полотно, олія. 51x40. НХМУ.
- Іл. 3.5.17. І. Дряпаченко. Параска в святковий день. 1914. Полотно, олія. Місцезнаходження невідоме.
- Іл. 3.5.18. О. Кульчицька. Бабуся. 1913. Полотно, олія. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, (відділ НМЛ).
- Іл. 3.5.19. М. Пимоненко. Слепа стара жінка. Кін. 1880-х рр. Полотно, олія 65,5x41,5. НХМУ.
- Іл. 3.5.20. Ф. Кричевський. Три покоління. 1913. Дикт., олія. 16,8x49. СХМ.
- Іл. 3.5.21. О. Мурашко. Селянська родина. 1914. Полотно, олія. 140x136,5. НХМУ.
- Іл. 3.5.22. Ф. Красицький. Дід Грицько. 1905. Полотно, олія. 26,3x18,5. НХМУ.
- Іл. 3.5.23. С. Васильківський. Портрет Мазепи. 1900-ті рр. Фанера, олія. 37x24. НХМУ.

Іл. 3.5.24. Й. Курилас. Портрет Івана Мазепи. 1909. Полотно, олія. 55x38.  
Приватна збірка.

Іл. 3.5.25. І. Труш. Гагілки. 1905. Полотно, олія. 60x102. Художньо-  
меморіальний музей Івана Труша (відділ НМЛ).

Іл. 3.5.26. О. Новаківський. Молода мати з дітьми. 1930. Фанера, олія.  
63x105,5. Художньо-меморіальний музей О. Новаківського (відділ НМЛ).

Іл. 3.5.27. О. Новаківський. Портрет жінки. 1900-ті. Полотно, олія. 112x71.  
Приватна збірка.

Іл. 3.5.28. О. Кульчицька. Діти на леваді. 1908. Полотно, олія. 88x98.  
Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, (відділ НМЛ).

Іл. 3.5.29. О. Новаківський. Коляда. 1907-1910ті. Полотно, олія.  
Художньо-меморіальний музей О. Новаківського (відділ НМЛ)

Іл. 3.5.30. О. Новаківський. Дзвінка 1930-1931рр. Фанера, олія. 111,5x89,5.  
Художньо-меморіальний музей О. Новаківського (відділ НМЛ).

## ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

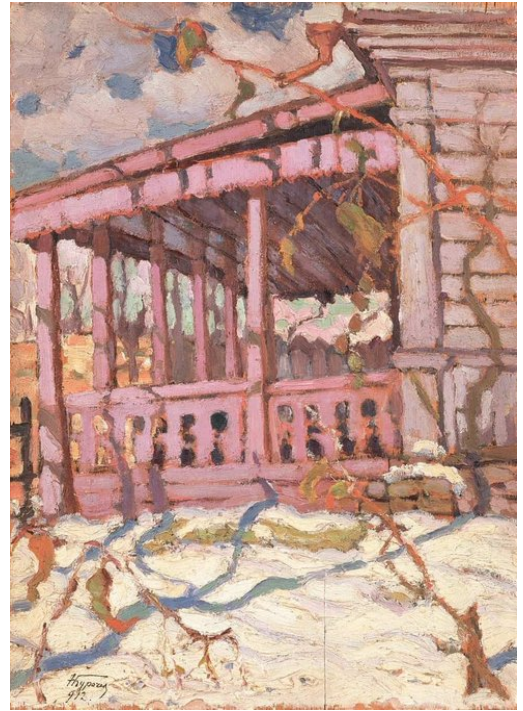
### ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

#### «КОЛІР І СВІТЛО В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІН. ХІХ – ПЕРШ. ТРЕТИНИ ХХ СТ»

#### 3.1. Колір і світло у живописі українських імпресіоністів



Іл. 3.1.1. М. Бурачек.  
Березень. 1917.  
Полотно, олія. 57х76



Іл. 3.1.2. М. Бурачек.  
Ганок в зимку. 1912.  
Дерево, олія. 35,5х25,8





Іл. 3.1.3. А. Маневіч.  
Весна на Куренівці. 1914-1915.  
Полотно, олія. 100x110.



Іл. 3.1.4. А. Маневіч.  
Міській пейзаж. Осінь. 1914.  
Полотно, олія. 100x92



Іл. 3.1.5. М. Ткаченко  
Весна. 1906. Полотно, олія. 109,5x143,5  
Полотно, олія. 100x100.



Іл. 3.1.6. І. Труш.  
Єврейське кладовище. 1932.  
Полотно, олія. 60,5x49,5

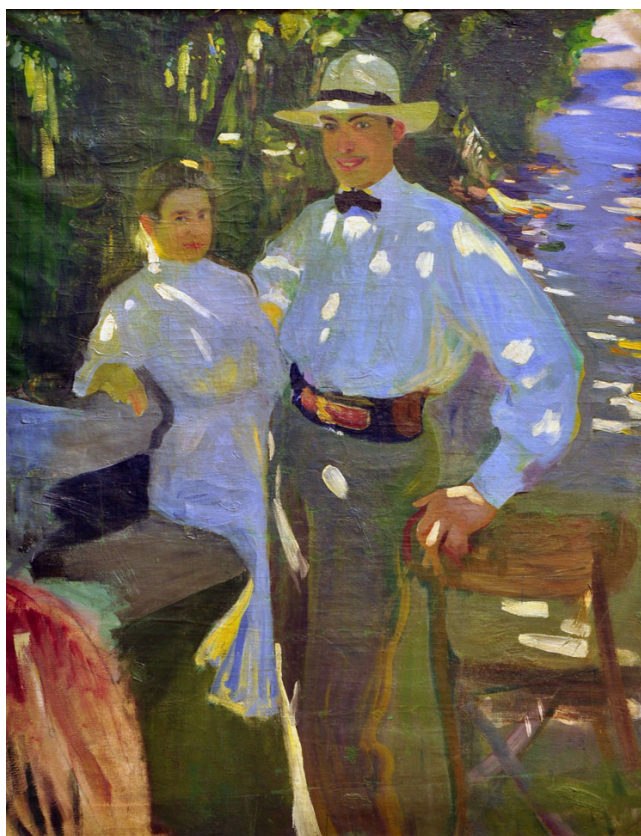




Іл. 3.1.7. О. Мурашко. Поховання кошового. 1900. Полотно, олія. 360х230



Іл. 3.1.8. О. Мурашко.



Іл. 3.1.9. О. Мурашко.



Парижанки. Біля кавярні. 1902-1903.  
Полотно, олія. 217x87.



Іл. 3.1.10. О. Мурашко.  
Карусель. 1906 . Світлина з картини

Сонячні плями. Жорж і О. І. Мурашко. 1908.  
Полотно, олія. 143x111



Іл. 3.1.11. О. Мурашко.  
На кормі. Портрет Жоржа Мурашко.1906  
Полотно, олія. 87x109



Іл. 3.1.12. О. Мурашко. Праля. 1914. Полотно, олія. 90x94



Іл. 3.1.13. О. Мурашко. Продавщиці квітів. 1917.  
Полотно, олія. 159х133,5.





Іл. 3.1.14. О. Мурашко.  
У човні. 1912. Полотно, олія. 110,5x123.

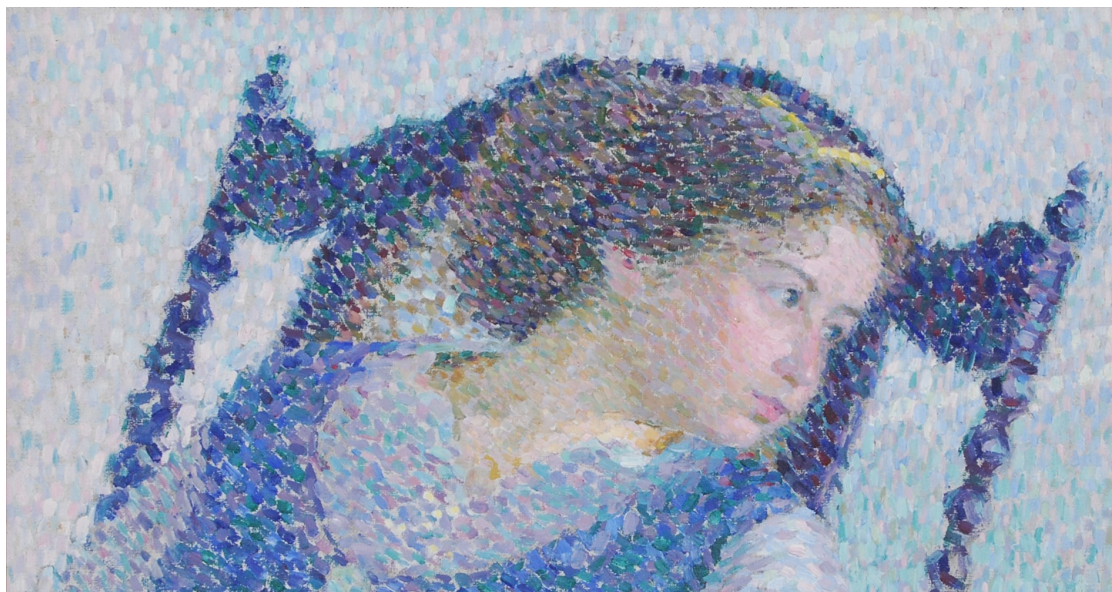


Іл. 3.1.15. О. Мурашко  
Над старим ставом . Біля озера.  
1909. Полотно, олія.



Іл. 3.1.16. В. Борисов-Мусатов  
Сидяча жінка. 1899. Полотно, олія





Іл. 3.1.17. О. Богомазов  
На гойдалці. 1907. Полотно на картоні, олія. 32,2x59,5



Іл. 3.1.18. О. Богомазов  
Портрет Монастирської. 1907-1908.  
Полотно, олія. 41,5x33,5.



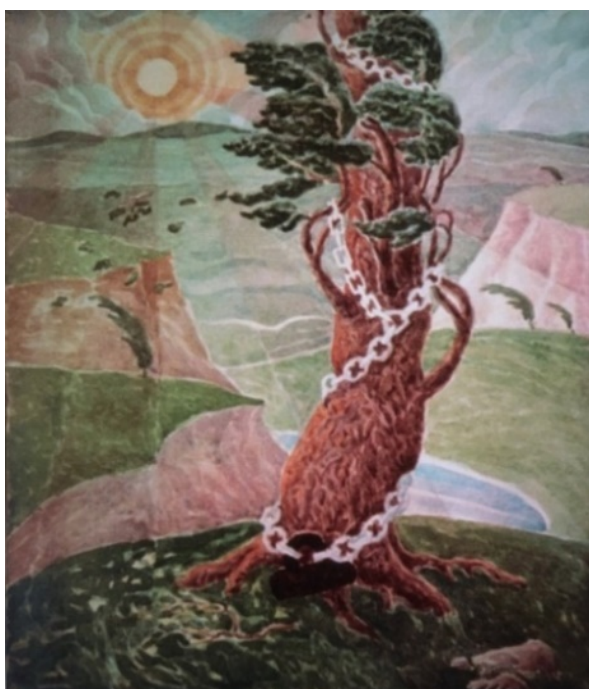
Іл. 3.1.19. О. Богомазов  
Пейзаж з кіпарисами. 1906-1908. .  
Папір, акварель. 17,2x12,7.



### 3.2. Символіка кольору і світла в живописі українських художників-символістів та представників модерну (кін. XIX – поч. XX ст.)



Іл. 3.2.1. М. Сапожников. У затоці. Серія №1 «Привиди» (1906-1916)  
Полотно, клейові фарби. 177x104.



Іл. 3.2.2. Ю. Михайлів.  
Закуте мистецтво. 1925  
Акварель, 46x39,5



Іл. 3.2.3. Ю. Михайлів  
Сум. 1927.  
Пастель. 68,5x51

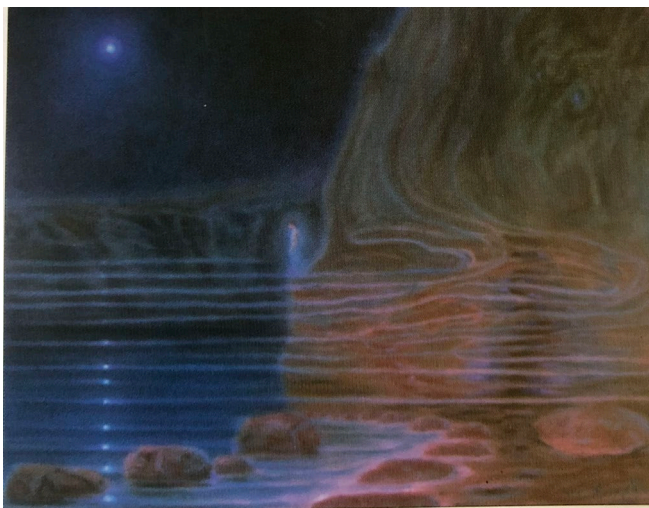


Іл. 3.2.4. М. Сапожников. Тревога. Серія №2 (1917-1924).  
Полотно, клейові фарби. 101x105

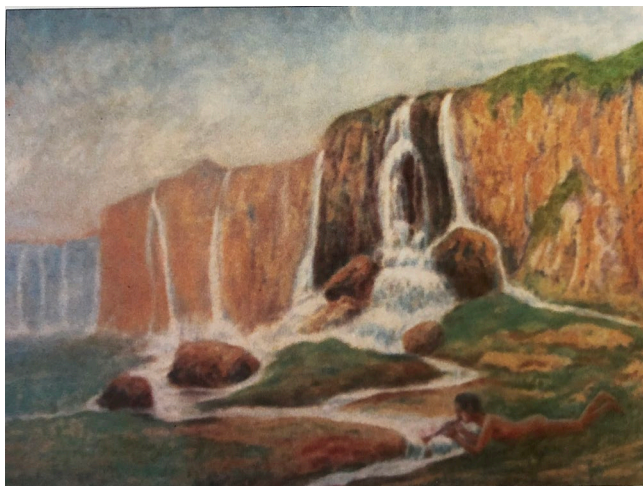


Іл. 3.2.5. М. Сапожников. Спить людина. Серія №2 (1917-1924).  
Полотно, клейові фарби. 133x97,5





Іл. 3.2.6. Ю. Михайлів. Блукаючий дух. Третя частина сонати «Україна». 1916. Пастель. 45x51.



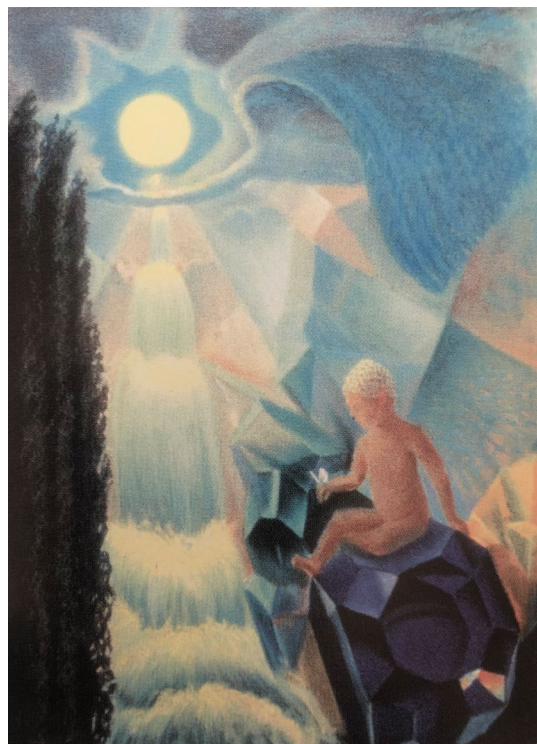
Іл. 3.2.7. Ю. Михайлів. Музика водоспадів. 1916. Пастель. 44,5x60



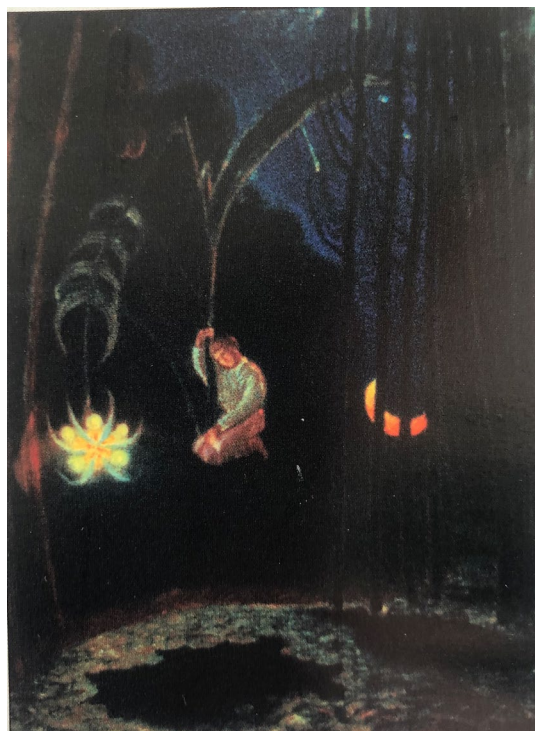
Іл. 3.2.8. Ю. Михайлів. Музика зір. 1919. Пастель. 47x61.



Іл. 3.2.9. Ю. Михайлів.  
Золоте дитинство. 1927  
Перша частина триптиха «Місячна соната»  
Пастель, 62,5х47

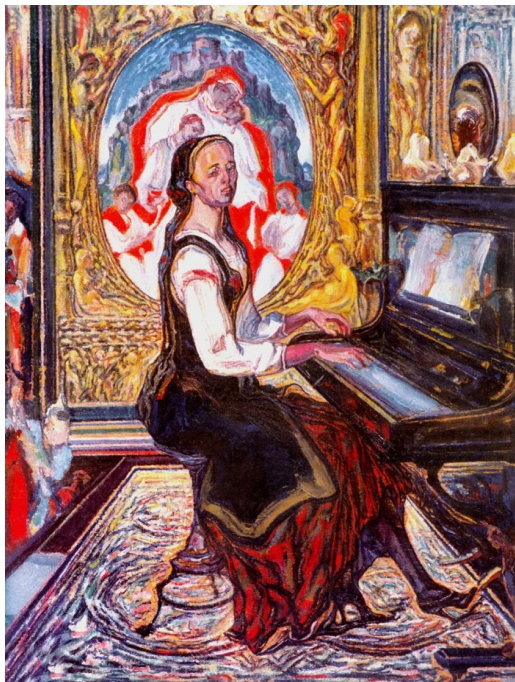


Іл. 3.2.10. Ю. Михайлів  
Крихке дитинство. 1927.  
Друга частина триптиха «Місячна соната»  
Пастель. 62,5х47

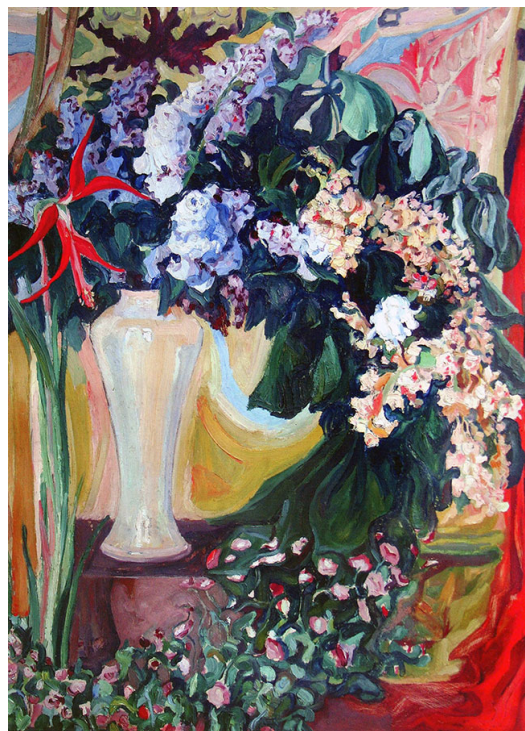


Іл. 3.2.11. Ю. Михайлів. Апотеоза. 1927.  
Третя частина триптиха «Місячна соната».  
Пастель. 62,5х47.

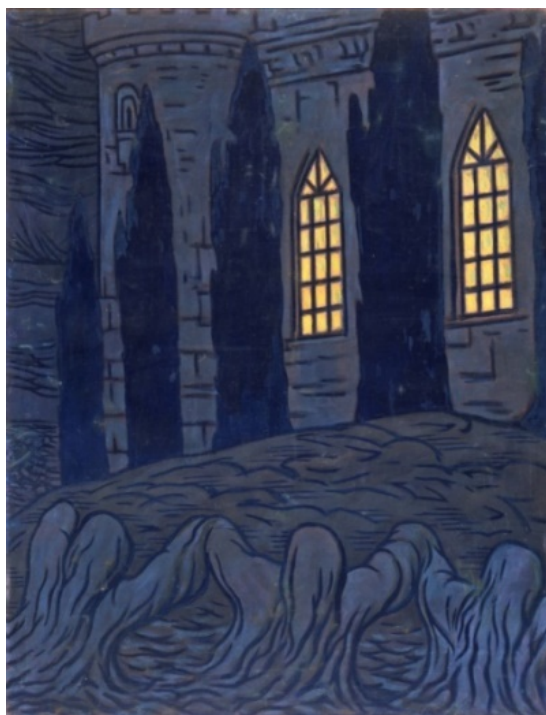




Іл. 3.2.12. О. Новаківський.  
Музыка. Портрет дружини 1929.  
Полотно, олія. 112x71.



Іл. 3.2.13. О. Новаківський.  
Музыка квітів. Каштани і бузок  
Фанера, олія. 105,5x63.



Іл. 3.2.14. М. Сапожник  
Благання хвиль. Серія №1.  
Привиди. (1906-1916).  
Полотно, клейові фарби. 143x84



Іл. 3.2.15. О. Мурашко.  
Благовіщення. 1909  
Полотно, олія. 198x169.





Іл. 3.2.16. Військова Хрестовоздвіженська церква у м. Катерінославі. 1912.



Іл. 3.2.17. Ескіз типової православної полкової військової церкви архітектора Ф. М. Вержбицького. 1901.



Іл. 3.2.18, Іл. 3.2.19  
Залишки Військової Хрестовоздвіженської церкви у м. Катерінославі. 1912.





Іл. 3.2.20. Апостол Іоанн. 1912  
Військова Хрестовоздвіженська церква.  
Катерінослав (Дніпро).



Іл. 3.2.21. Апостол Іоанн. 1891  
Свято-Володимирський собор. Київ.



Іл. 3.2.22. Апостол Матфeй. 1912  
Військова Хрестовоздвіженська церква.  
Катерінослав (Дніпро).



Іл. 3.2.23. Апостол Матфeй. 1891  
Свято-Володимирський собор. Київ.





Іл. 3.2.24. Апостол Марк. 1912  
Військова Хрестовоздвиженська церква.  
Катерінослав (Дніпро).



Іл. 3.2.25. Апостол Марк. 1891  
Свято-Володимирський собор. Київ.



Іл. 3.2.26. Апостол Лука. 1912  
Військова Хрестовоздвиженська церква.  
Катерінослав (Дніпро).



Іл. 3.2.27. Апостол Лука. 1891  
Свято-Володимирський собор. Київ.



Іл. 3.2.28. М. Сапожников.  
Світанок. Серія №2 (1917-1924). Полотно, клейові фарби. 128x178.



Іл. 3.2.29. Ю. Михайлів  
Червоний кінь. 1921.  
Пастель. 48x58



Іл. 3.2.30. Є. Янкевич  
Червоний кінь. 1996  
Реконструкція картини Ю. Михайлова





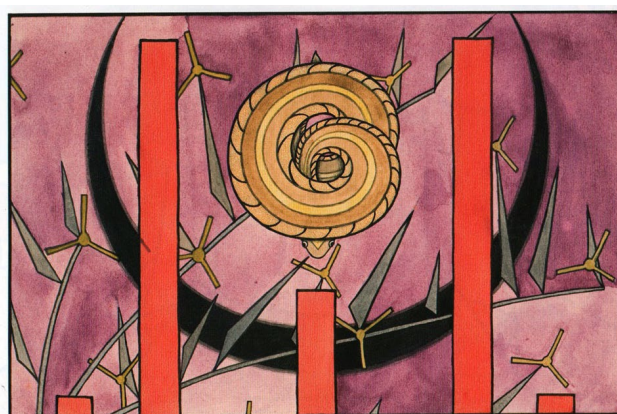
Іл. 3.1.31. О. Новаківський.  
Мати милосердя. 1935  
Картон, олія 96x67.



Іл. 3.1.32. О. Новаківський  
Пробудження на тлі Розп'яття. 1914.  
Фанера, олія. 170x99.



Іл. 3.1.33. К. Піскорський.  
Спокій. 5.09.1917  
Папір, акварель, туш, бронза, срібло  
11,4x16.



Іл. 3.1.34 К. Піскорський  
Влада золота (із серії Світи). 23.06-6/7.1919  
Папір, акварель, туш, бронза, срібло.  
19,2x29,2

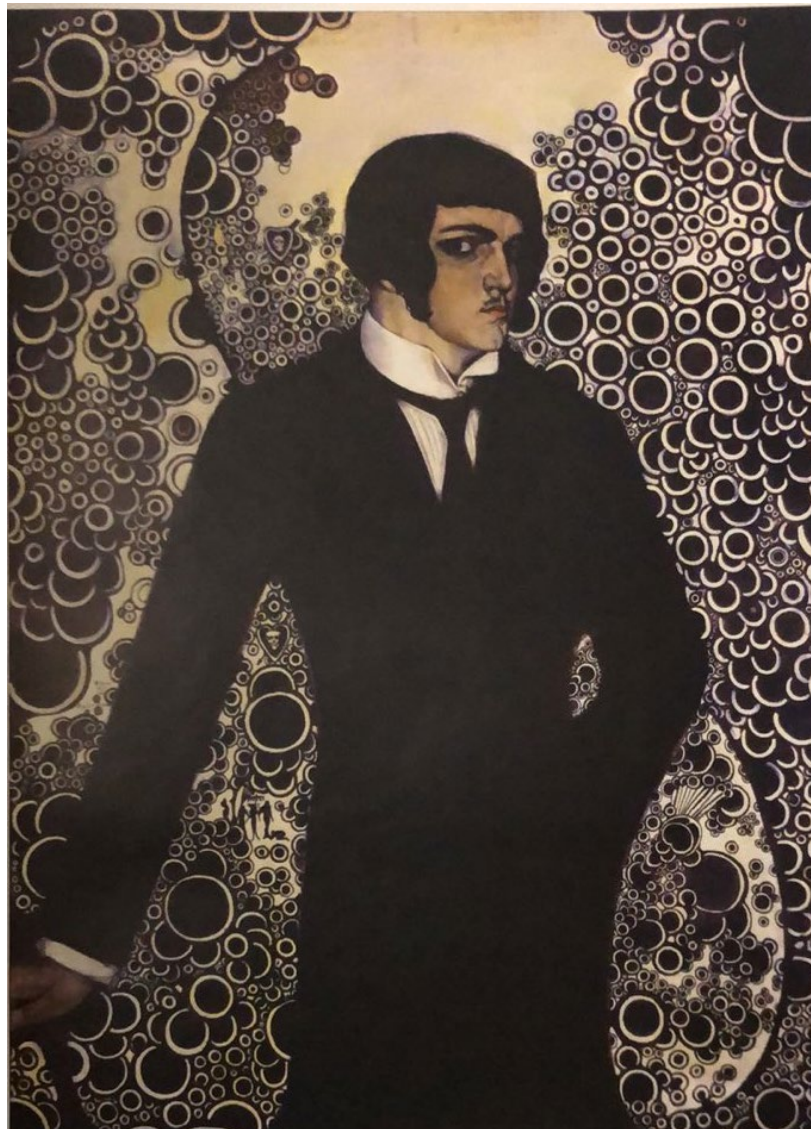




Лл. 3.1.35. К. Піскорський.  
Небо (дружині Піскорській Надії). 26.02.1919  
Папір, акварель, туш. 24,7х24,7



Лл. 3.1.36. К. Піскорський. Техніка (Цивілізація) (Сестрі Олені).  
21.05.1917. 53х55,5. Папір, акварель, туш, білило, бронза, срібло.



Ил. 3.2.37. В. Максимович. Самопортрет. 1914. Полотно, темпера.





Іл. 3.2.38. П. Холодний-старшой  
Казка про дівчину та паву. 1916 . Полотно, олія. 85x144.



Іл. 3.2.39. М. Сосенко.  
Христос благословляє дітей. 1907-1910.  
Витраж Церкви Архістра Михаїла  
у Підберізцях

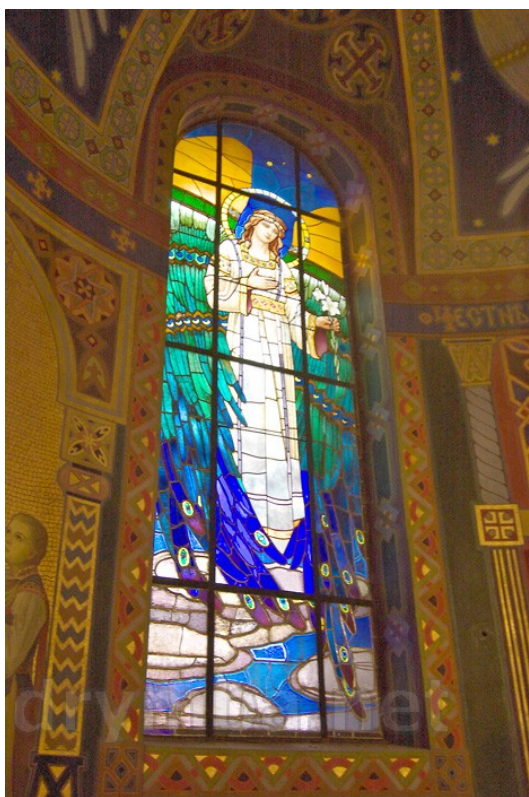


Іл. 3.2.40. М. Сосенко  
Христос і Магдалина. 1907-1910.  
Витраж Церкви Архістра Михаїла  
у Підберізцях





Іл. 3.2.41. Ю. Буцманюк. Богородиця з дітьми. 1910-1914.  
Каплиця Покрови при Василянській церкві Пресвятого Серця Христового у Жовкві.



Іл. 3.2.42, Іл. 3.2.43. Ю. Буцманюк.  
Вітражі та розписи каплиці Покрови при Василянській церкві Пресвятого Серця  
Христового у Жовкві. 1910-1914.





Іл. 3.2.44. П.Холодний-старший. Моління (фрагмент іконостасу). Репродукція 1931 р.



Іл. 3.2.45. П.Холодний-старший. Вітражі. Церква Успення Пресвятої Богородиці у Львові





Іл. 3.2.46. П.Холодний-старший. Вітражі. Церква Успення Пресвятої Богородиці у Мражниці (Борислав)



Іл. 3.2.47. О. Сокіл. Розписи у притворі церкви Трьох Святителів . Харків. 1914





Іл. 3.2.48. О. Сокіл. Розписи свода над хорами. Трьох Святителів . Харків. 1914



Іл. 3.2.49. О. Кульчицька.  
Богородиця Золотий колос.  
1910-ті. Полотно, олія.



Іл. 3.2.50. М. Жук.  
Богородиця з Христом-дитиною.  
Кін. 1930-х. Пап. Зміш. Техніка. 25,5x19.

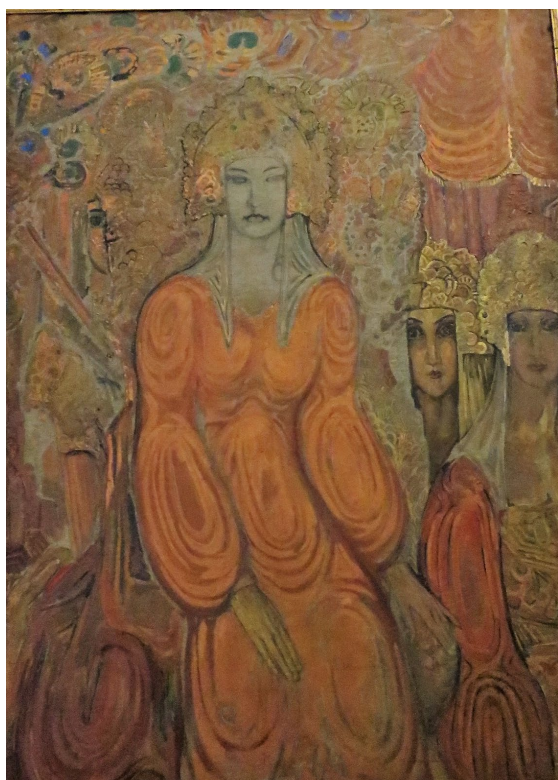




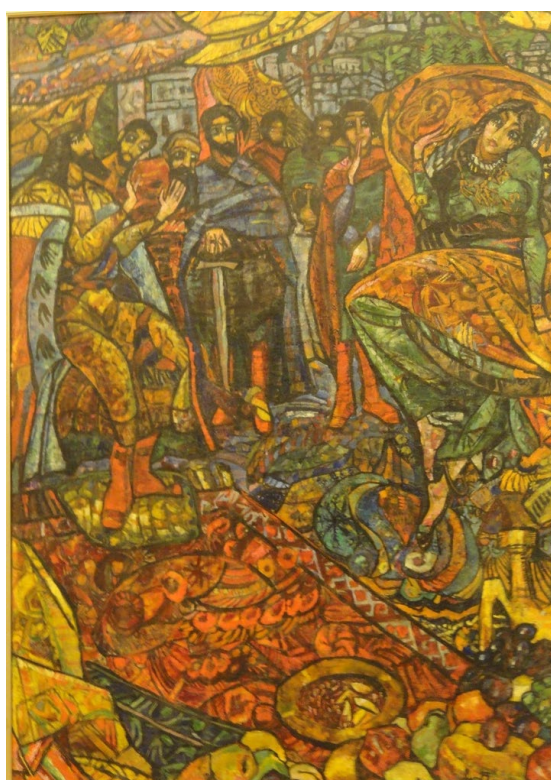
Іл. 3.2.51. О. Новаківський. Народне мистецтво. 19145 Полотно, олія. 155x95



Іл. 3.2.52. О. Новаківський. Наука. 1916. Полотно, олія. 157x95



Іл. 3.2.53. В. Максимович. Казкові царівни. 1910-ті. Полотно, олія



Іл. 3.2.54. А. Петрицький. Іродіада. 1915. Полотно, олія.





Іл. 3.2.55. В. Максимович. Банкет. 1913. Полотно, олія. 210х350



Іл. 3.2.56. М. Жук. Тюльпани.  
Кін. 1920-х. Пап., накл. на пап.,  
іт. ол., гуаш, туш. 50,9х33,4.

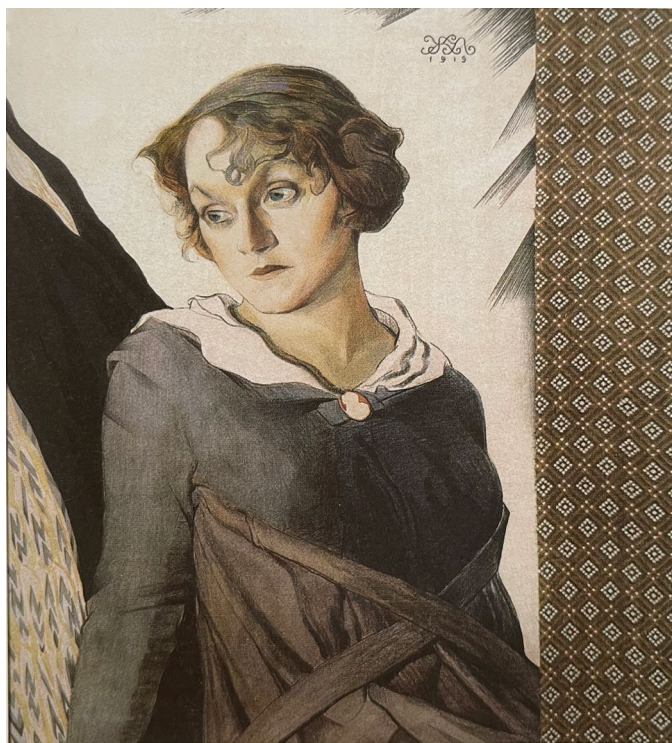


Іл. 3.2.57. М. Жук. Гвоздики. 1910.  
Панно. 1910. Пап., іт. ол.,  
вуг., туш, гуаш, акв., білило. 70,3х70,6.





Іл. 3.2.58. М. Жук. Біле і чорне» (1912-1914) Приватна збірка



Іл. 3.2.59. М. Жук. Жіночий портрет. 1919. Папір, акварель, італійський олівець, туш, аплікація тканини. 60,5x47, 77x67.





Іл. 3.2.60. М. Жук. Портрет Володимира Ярошенка. 1919. Пап., іт. ол. 51x45;  
57x51..



Іл. 3.2.61. М. Жук. Портрет Марії Заньковецької. 1919.  
Папір, накл. на картон, іт. ол., сангіна, паст., ол., гуаш, туш, білило. 68,6x51,4.



Іл. 3.2.62. М. Жук. Силуетний портрет Наталії Ужвій. 1926. Пап., туш, акв.  
Друк. відбиток



Іл. 3.2.63. М. Жук. Хризантеми. 1919. Пап., акв., паст., вуг., санг., туш.  
62,5x47,5.



### 3.3. Колір та світло в пошуках національного стилю в живописі М. Бойчука та його учнів

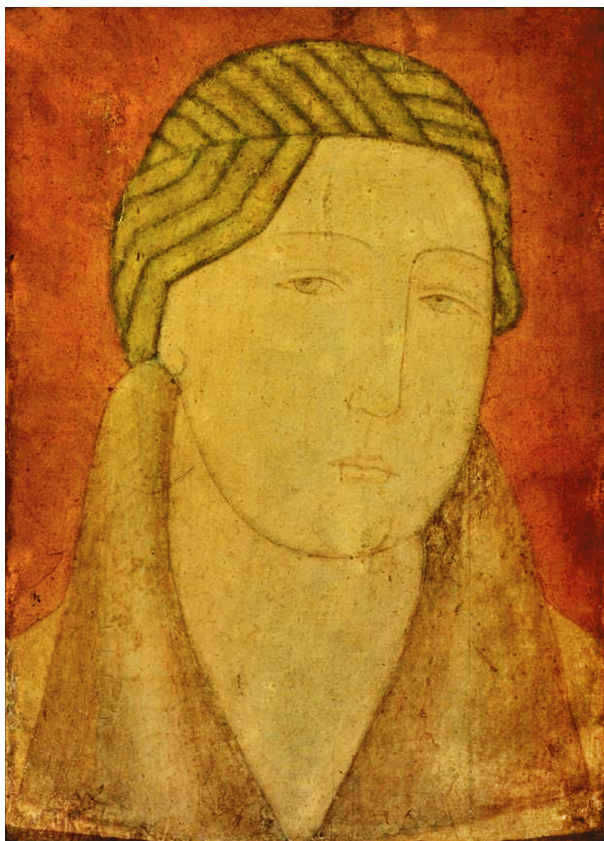


Іл. 3.3.1. Михайло Бойчук. Тайна вечеря. Д., левкас, темпера, позолота. 187x257x2,5.



Іл. 3.3.2. М. Бойчук (?). Пророк Ілля. Поч. 1910-х. Д., левкас, темп., позолота. 125x202x3,5.





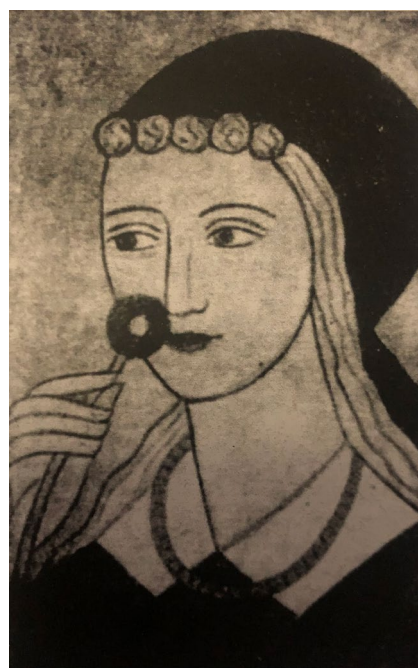
Іл. 3.3.3. М. Бойчук.  
Портрет жінки. 1910-ті  
Папір, темпера



Іл. 3.3.4. П'єро делла Франческа  
Мадонна Сенигалія. 1470  
Дерев, темпера 61x53,5



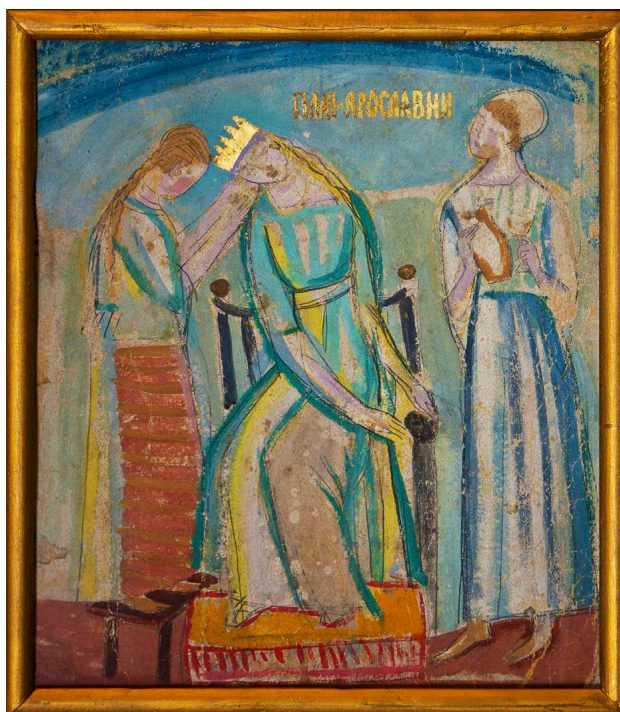
Іл. 3.3.5. П'єро делла Франческа  
Алтарь Монтефельтро. 1472-1474  
Дерев, темпера 248x170



Іл. 3.3.6. М. Бойчук. Дівчина з квіткою. 1921  
Фреска в квартирі на вул. Татарській, 3 у Києві.



Іл. 3.3.7. М. Бойчук. Дівчина з гусками. 1910. З колекції Л. та А. Вірс



Іл. 3.3.8. Плач Ярославни. Поч..1910-х. Картон, олія. 40х34. ЛНГМ





Іл. 3.3.9. Т. Бойчук.  
Возле яблони. 1919 – 1920  
Картон, темпера. 54x 40



Іл. 3.3.10. Джотто ди Бондоне  
Алегорія милосердя. 1309



Іл. 3.3.11. Т. Бойчук. Дівчина і хлопець. Початок 20-х. Картон, темпера. 42x36. НХМУ





Іл. 3.1.12. О. Павленко.  
Петрівчанська мадонна. 1922.  
Кольоровий пап., темп. 25x15



Іл. 3.1.13. М. Касперович.  
Голова дівчинки. 1920-ті.  
Фан., темп. НХМУ. Київ



Іл. 3.1.14. І. Падалка. Фотограф на селі. 1927. Папір, темпера. 33,5x45.



### 3.4. Роль кольору і світла в живописі українського авангарду



Іл. 3. 4.1.М. Синякова. Єва. 1920. Папір, акварель. Частная коллекция. Киев

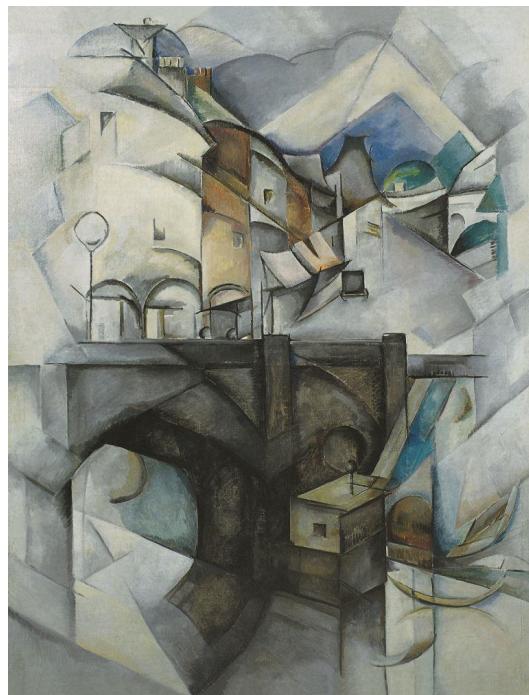


Іл. 3. 4.1.М.Синякова. Композиція. 1914 р. Папір, акварель. 35,6x22,2.





Іл. 3.4.3. О. Екстер..  
Натюрморт з писанками.  
Бл. 1914. Полотно, олія. 88x70.



Іл. 3.4.4. О. Екстер.  
Міст. Серв. 1911  
Полотно, олія. 145x115

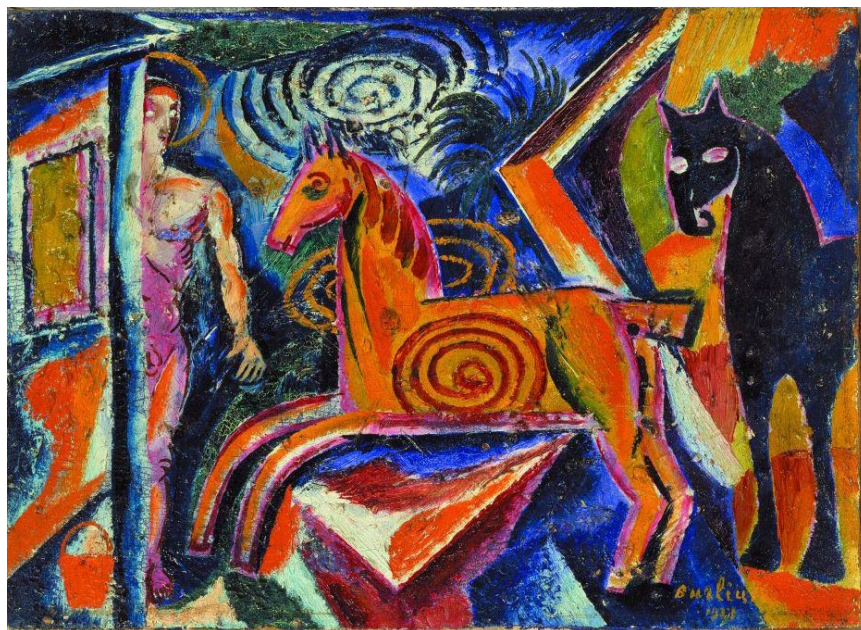


Іл. 3.4.5. О. Екстер.  
Кольорові ритми. 1918.  
Полотно, олія. 111x87

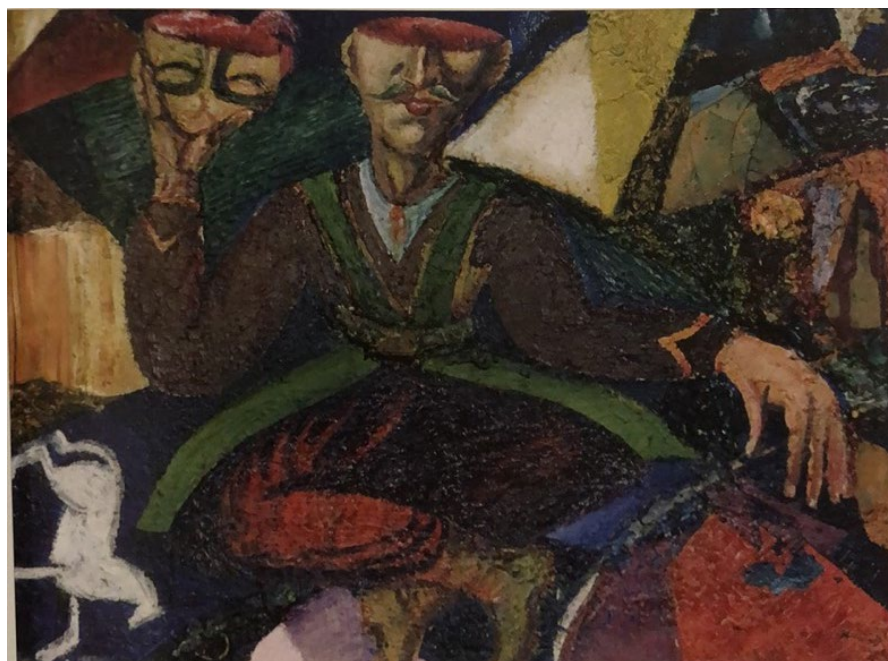


Іл. 3.4.6. Екстер О.  
Три жіночі фігури. (О. Екстер,  
Н. Давидова, Є. Прибильська та  
Г. Собачко, О. Екстер) 1910.  
Полотно, олія. 63x60





Іл. 3.4.7. Д. Бурлюк. Карусель. 1928. Полотно, олія. 33х45.



Іл. 3.4.8. Д. Бурлюк. Князь Святослав. 1915. Мішана техніка (олія, присипка, метал, скло), полотно



Іл. 3.4.9. О. Богомазов. Київ. Львівська вулиця (Трамвай). 1914.  
Полотно, олія



Іл. 3.4.10. О. Богомазов. Правка пил. 1927. Полотно, олія. 138x155





Іл. 3.4.11. О. Богомазов. Спогади про Кавказ. [1916]. Полотно, олія. 62,5х60,5.



Іл. 3.4.12. О. Богомазов. В'язниця. 1916. Полотно, олія. 61х64

”



Іл. 3.4.13. В. Пальмов. Мати з дитиною. 1927.

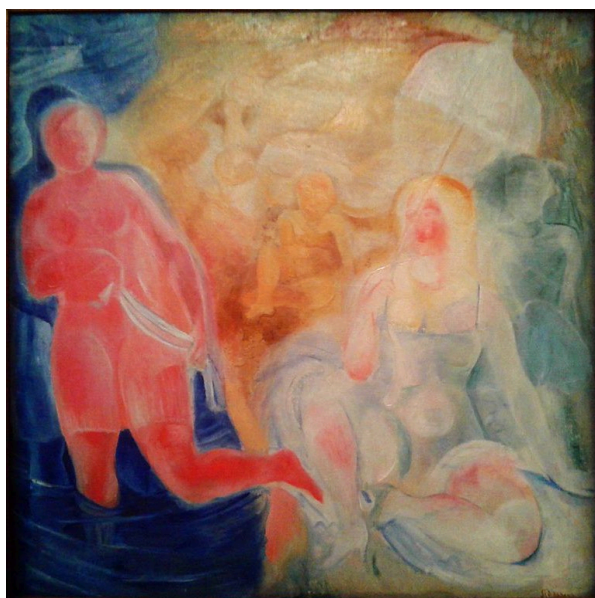


Іл. 3.4.14. В. Пальмов. Побачення. 1926 р. Полотно, олія. 87х71





Іл. 3.4.15. В. Пальмов. Рибалка. 1928. Полотно, олія. 67x46.



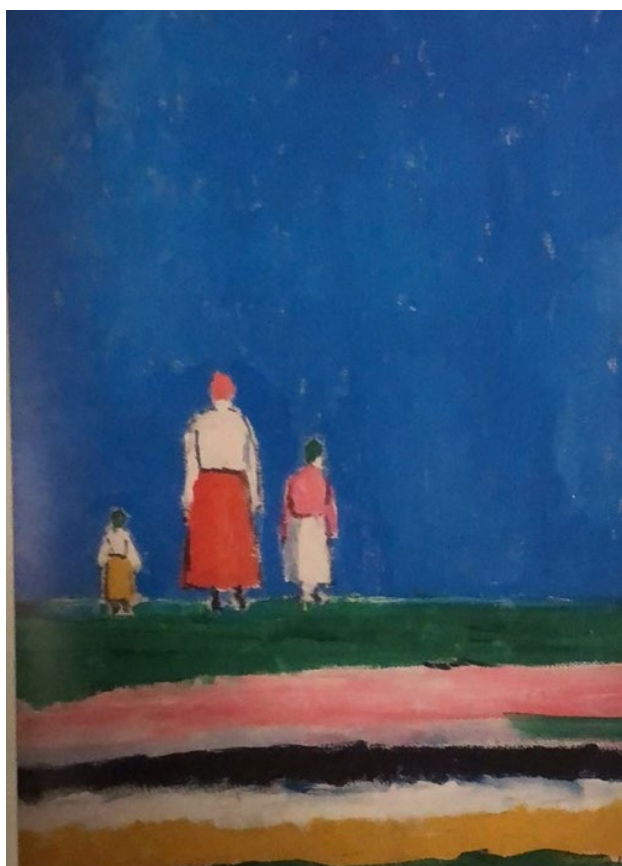
Іл. 3.4.16. В. Пальмов. Київський пляж. 1926. Полотно, олія. 87x87.



Іл. 3.4.17. В. Пальмов. Перше травня. 1929. Полотно, олія .161x161



Іл. 3.4.18. К. Малевич. Відпочинок. 1908. Картон, акварель, гуаш

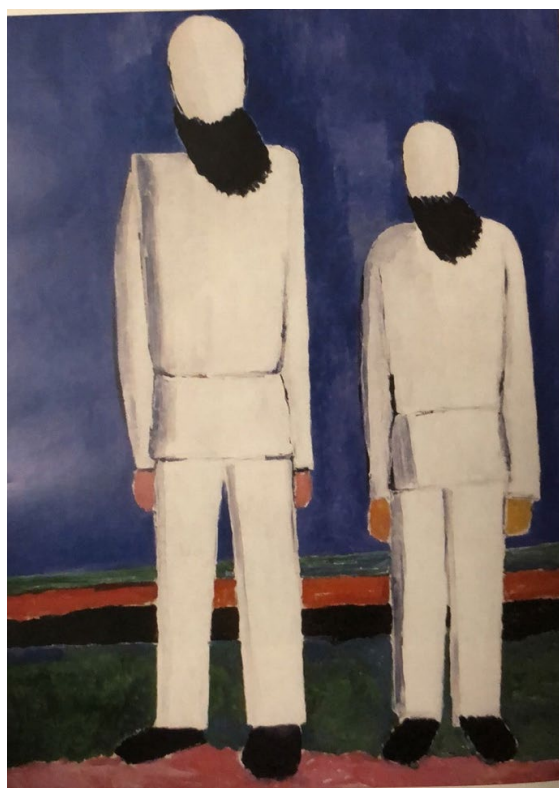


Іл. 3.4.19. Три постаті. 1929. Полотно, олія.





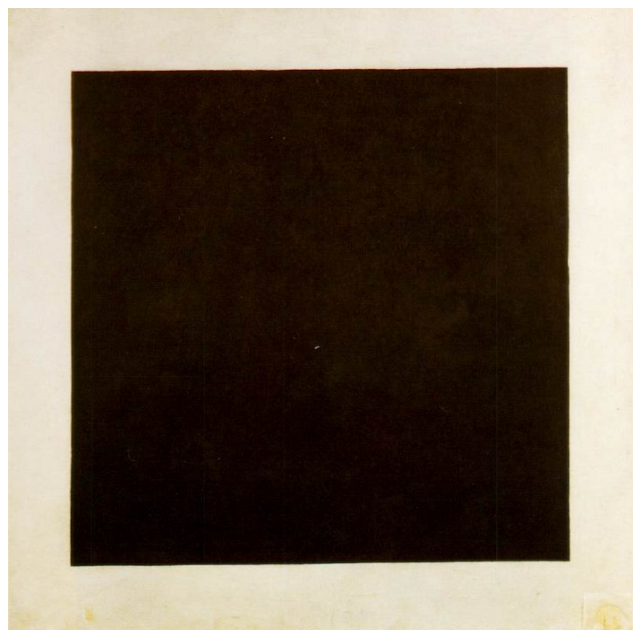
Іл. 3.4.20. К. Малевич. Жниця. 1928. Дикт, олія



Іл. 3.4.21. К. Малевич. Два бородачі. 1929-1930. Олія на полотні



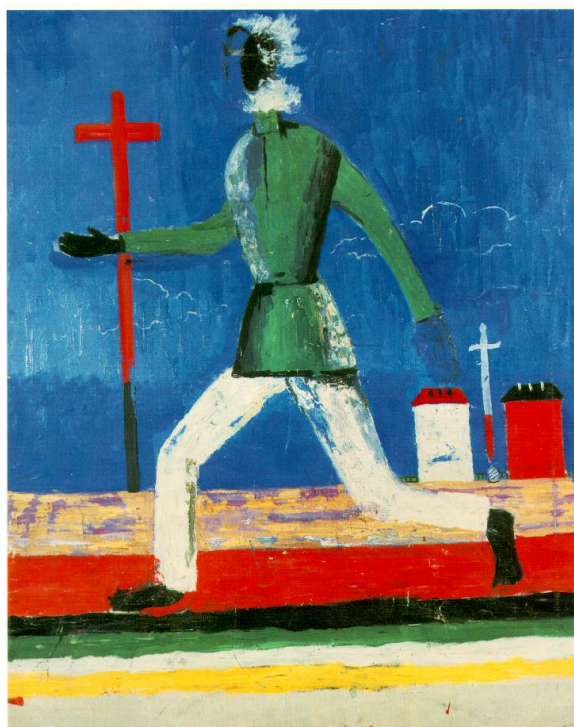
Іл. 3.4.22. К. Малевич. Дівчата в полі. 1928-1929. Олія на полотні



Іл. 3.4.23. К. Малевич. Чорний квадрат. 1915. 79,5x79,5. Полотно, олія



Іл. 3.4.24. К. Малевич. Супрематична композиція. 1910-ті роки.  
Папір, акварель, туш.



Іл. 3.4.25. К. Малевич. Селянин поміж хрестом і мечем. 1932.  
Олія на полотні

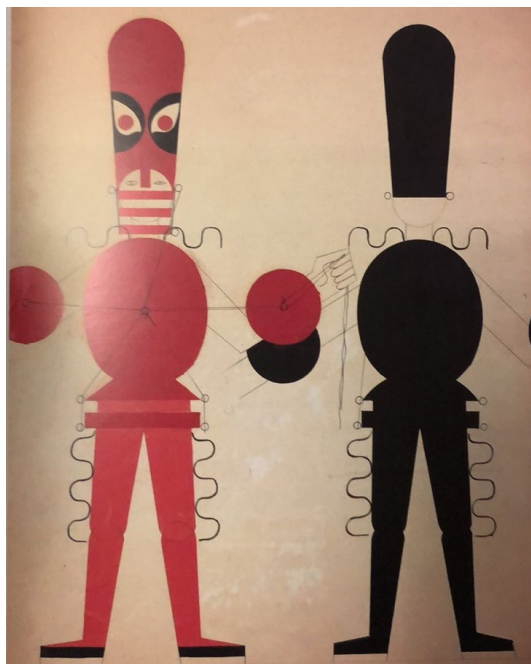




Іл. 3.4.26. В. Єрмилов. Ескіз оформлення цигаркової коробки «Українка». 1922.  
Папір на картоні, гуаш. 9x8,5.



Іл. 3.4.27. В. Єрмилов. Рельєф «А». 1920-і роки.  
Фанера, дерево, олія. 48,8x52,7.



Іл. 3.4.28. А. Петрицький. Кат. Ескіз костюму до опери «Турандот»  
Дж. Пуччіні. 1928. Папір, гуаш, акварель. 71,5x53



Іл. 3.4.29. В. Меллер.  
Карнавал (за Р. Ролланом). 1923  
Папір, акварель, гуаш.



Іл. 3.4.30. О. Екстер. Вакханка  
Ескіз костюму до спектаклю  
«Фаміра Кіфаред Кіфаред». 1916 Папір, гуаш



Іл. 3.4.31. В. Єрмилов. Авангард. Макет журнальної обкладинки. 1929.  
Папір, туш, гуаш. 30,5x22,9.



Іл. 3.4.32. В. Єрмилов. Двобічний рельєф «Спілка робітників...»,  
«Червоній Армії». Початок 1920-х рр. Фанера, дерево, олія. 34,5x28,5.





Іл. 3.4.33. С. Гординський. Обкладинка  
«Альманаху лівого мистецтва». 1931



### 3.5.1. Символіка червоного кольору українського авангарду



Іл. 3.4.1.1. В. Пальмов. Зміна. 1927. Полотно, олія



Іл. 3.4.1.2. В. Пальмов. За владу Рад! 1927. Полотно, олія. 177x142



Іл. 3.4.1.3. В. Пальмов. Об'їжджають коня. 1927. Полотно, олія. 48х61

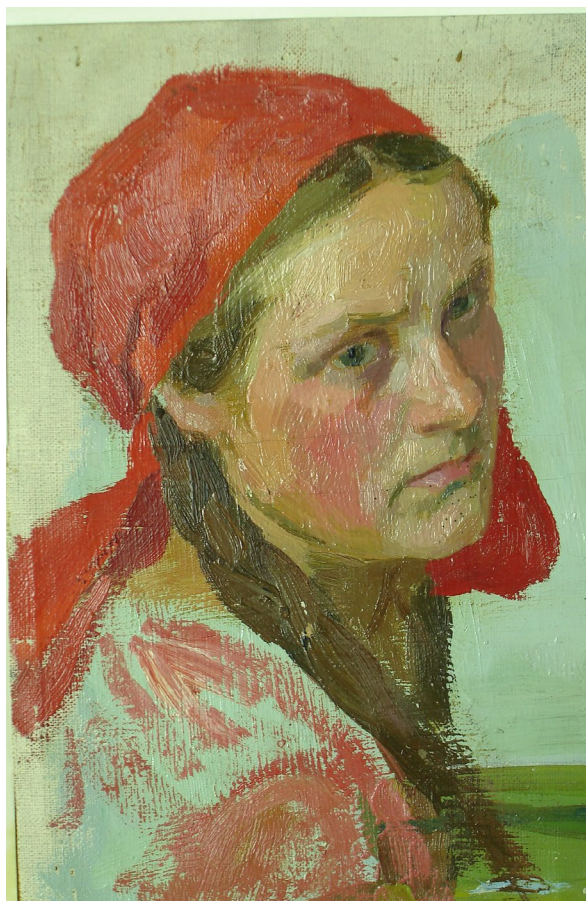


Іл. 3.4.1.4. В. Пальмов. Кузня. 1923. Полотно, олія. 70х96





Іл. 3.4.1.5. Червона кіннота. 1928-1929. Полотно, олія



Іл. 3.4.1.6. С. Прохоров. Етюд до картини. Полотно, олія

### 3.5.2. Колір і світло в живописі мистців української діаспори



Іл. 3.4.2.1. О. Архіпенко. У будуарі перед люстром. 1915. Дерево, олія, олівець, папір, метал (з фотографією художника)



Іл. 3.4.2.2. О. Архіпенко. П'єро-карусель. 1913, пофарбований гіпс

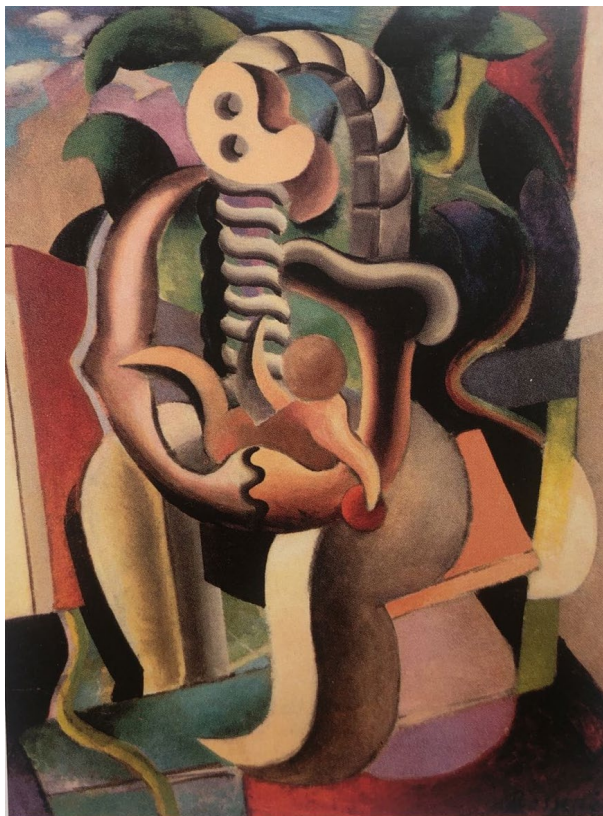




Іл. 3.4.2.3. О. Архіпенко. Модель (1920-ті). Пап. сангіна. 33,5x5



Іл. 3.4.2.4. С. Делоне. Електричні призми. 1914.. Полотно, олія. 250x250.



Іл. 3.4.2.5. Баранов-Россіне В. Мати з дитиною. 1932. Полотно, олія. 116x89

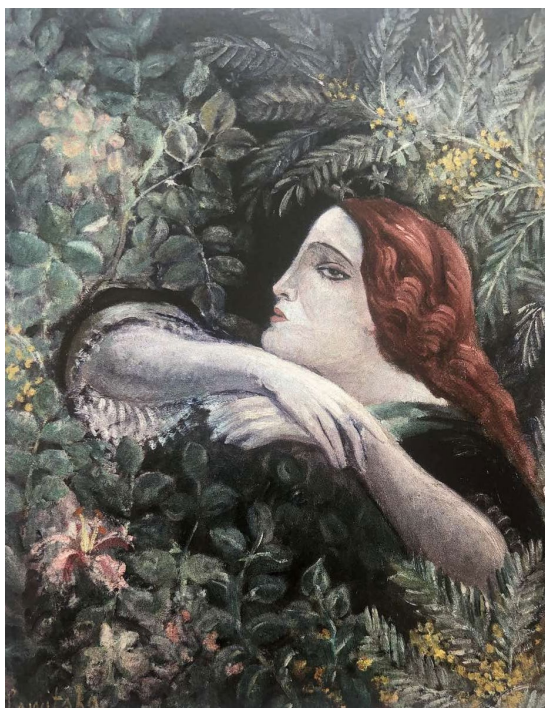


Іл. 3.4.2.6. В. Баранов-Россіне. Оптофонічне піаніно.  
В. Баранов-Россіне. Кольорове скло до оптофонічного піаніно.

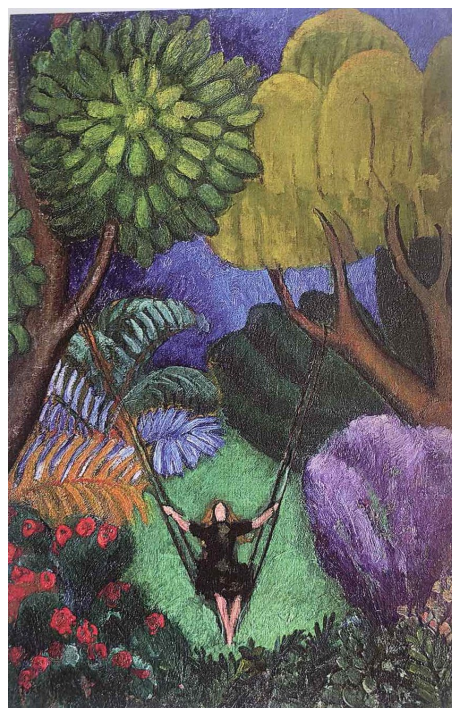




Іл. 3.4.2.7. В. Баранов-Россине. Кольорове скло до оптофоничного піаніно.



Іл. 3.4.2.8. С. Левицька.  
Жінка з мімозами. Бл. 1921.  
Полотно, олія. 90x72



Іл. 3.4.2.9. С. Левицька  
С. Качелі. Бл. 1925.  
Полотно, олія. 81x54





Іл. 3.4.2.10. О. Грищенко. Натюрморт з агавою. 1915-1918.  
Полотно, олія. 118x87.



Іл. 3.4.2.11. С. Делоне. Ковдра з клаптиків для сина Шарля, Соня Делоне, 1911..

### 3.5. Колір як змістовий та виражальний засіб у зображеннях українського костюму в живописі кінця XIX - першої третини XX століття



Іл. 3.5.1. О. Сластіон. Проводи на Січ. 1889. Полотно, олія. 45,5х60



Іл. 3.5.2. О. Кульчицька. Сирота плаче. 1912. Полотно, олія





Іл. 3.5.3. О. Кульчицька. Кривда. 1936. Полотн, олія. 82x82



Іл. 3.5.4. Ф. Красицький. Гість із Запоріжжя. 1901. Полотно, олія. 70x102





Іл. 3.5.5. Ф. Кричевський. Наречена. 1910. Полотно, олія. 210х292.



Іл. 3.5.6. Ф. Кричевський. Свати. 1928. Полотно, олія. 160х160





Іл. 3.5.7. М. Бойчук. Дівчина. 1910  
Картон, олія. 20,5x15,7



Іл. 3.5.8. М. Івасюк  
Мати. 1908 Полотно, олія



Іл. 3.5.9. В. Седляр.  
Портрет Оксани Павленко. 1926-1927.  
Полотно, олія. 23x75.



Іл. 3.5.10. С. Прохоров.  
Українська дівчина. 1925.  
Полотно, олія.





Іл. 3.5.11 М. Пимоненко. З ярмарку.  
Полотно, олія.



Іл. 3.5.12. М. Кузнецов. На заробітки. 1882.  
Полотно, олія. 106x164



Іл. 3.5.13. М. Пимоненко. Ідилія. 1908. Полотно, олія. 190х140



Іл. 3.5.14. М. Пимоненко. Біля криниці. (Суперниці). 1909. Полотно, олія. 148х194

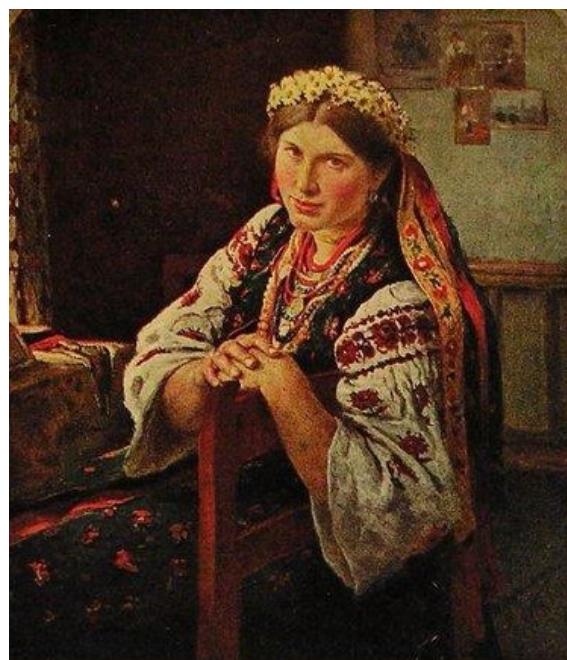


Іл. 3.5.15. М. Пимоненко. Українська ніч. Побачення. 1908. Полотно, олія 56,5х76,5





Іл. 3.5.16. М. Пимоненко.  
Молодиця. 1890-ті рр.  
Полотно, олія. 51x40



Іл. 3.5.17. І. Дряпаченко  
Параска в святковий день. 1914.  
Полотно, олія

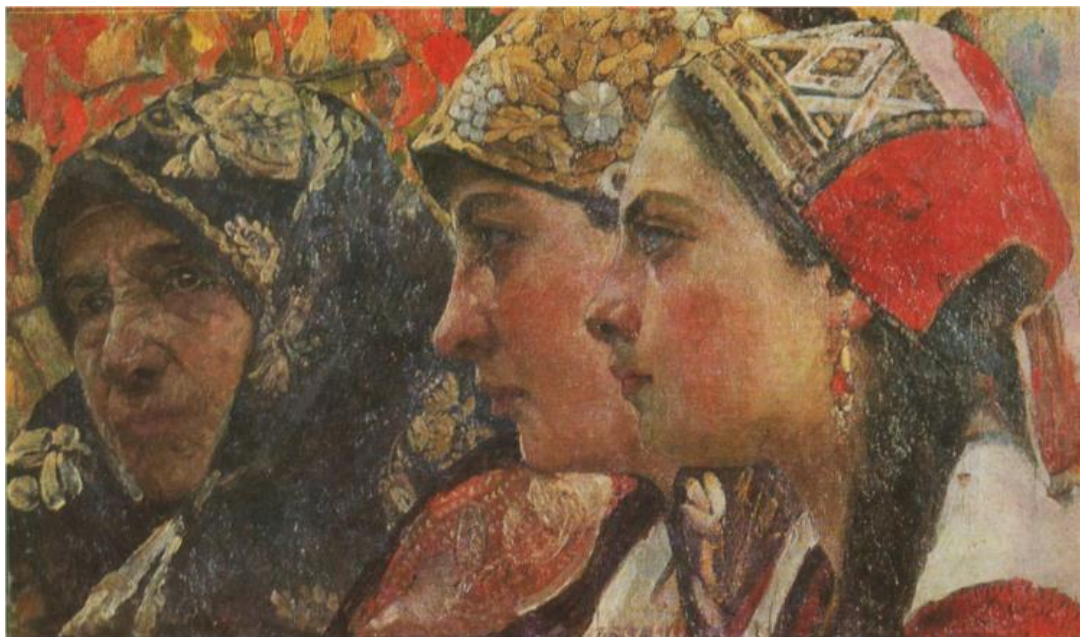


Іл. 3.5.18. О. Кульчицька.  
Бабуся. 1913.  
Полотно, олія.



Іл. 3.5.19. М. Пимоненко.  
Сліпа стара жінка. Кін. 1880-х рр.  
Полотно, олія 65,5x41,5

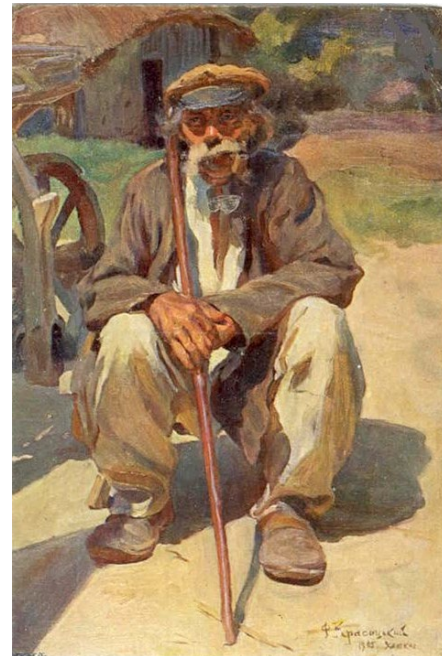




Іл. 3.5.20. Ф. Кричевський. Три покоління. 1913



Іл. 3.5.21. О. Мурашко.  
Селянська родина. 1914.  
Полотно, олія. 140x136,5



Іл. 3.5.22. Ф. Красицький.  
Дід Грицько. 1905.  
Полотно, олія. 26,3x18,5



Іл. 3.5.23. С. Васильківський. Портрет Мазепи. 1900-ті рр. Фанера, олія. 37х24

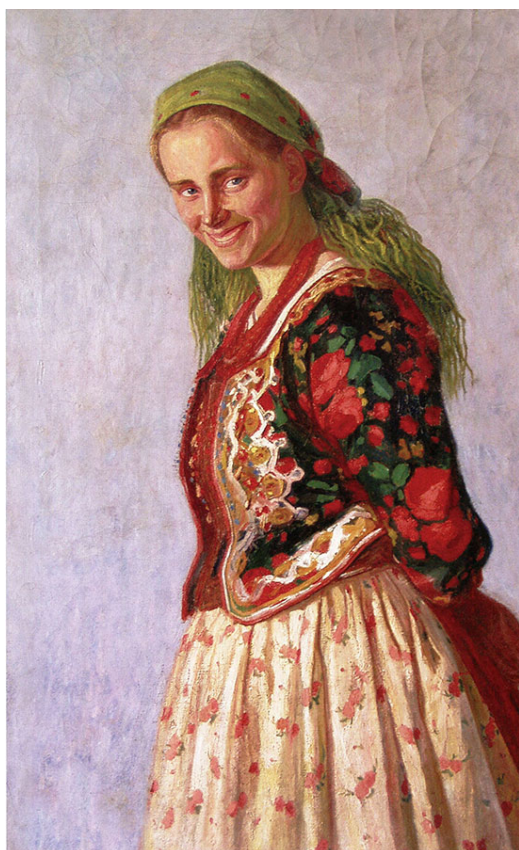


Іл. 3.5.24. Й. Курилас. Портрет Івана Мазепи. 1909. Полотно, олія. 55х38.





Іл. 3.5.25. І. Труш. Гагілки. 1905. Полотно, олія. 60x102.



Іл. 3.5.26. О. Новаківський.  
Портрет жінки. 1900-ті.  
Полотно, олія. 112x71.



Іл. 3.5.27. О. Новаківський.  
Молода мати з дітьми. 1930.  
Фанера, олія. 105,5x63.





Іл. 3.5.28. О. Кульчицька. Діти на леваді. 1908. Полотно, олія



Іл. 3.5.29. О. Новаківський. Коляда. 1907-1910ті. Полотно, олія



Іл. 3.5.30. О. Новаківський. Дзвінка. 1920-1921рр. Фанера, олія.

## ДОДАТОК В. ТЕОРИЯ КОЛЬОРУ ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА ПЕДПРАКТИКУМ

1 лекция. План урока.

I. В связи с др[угими] дисц[иплинами] 3 ур[ока]:

а – иллюстр[ативный] компл[екс] или после экскурсии

б – диагр[аммы] планы, схемы, чертежи

с – зарисовка по натуре

II. Оформление быта школы или клубные – газеты, плакаты, декор[ативные] работы и пр[очее]

III. Уроки, ставящие самоств[оятельные] задачи худож[ественного] воспитания

а) упражнения и фиксация зрительн[ых] восприятий  
уроки по натуре и с натуры

б) задачи композиционные, как упражнения в организации

элементов

«ИЗО»

с) задачи приобретения учащимися тех[нических] навыков.

Материал

– мелки, аквар[ель] клеев[ые] кр[аски] аппликация

2 лекция.

### Теория цвета

Цвет можно рассматривать как качество или как отвлеченное понятие, а не как физическое явление (научн[ый] подход).

1. Цвет как качество – это примитивный взгляд, и отвлеченно, как понятие о цвете.

2. Цвет как элемент живописи (задачи организации цвета в плоскости)

3. Художеств[енные] задачи изуч[ения] цвета качеств материалов, изучения материалов в живописных (изобр[азительных] иск[усствах] с точки зрения цвета.

I Таблица - основные и сложные краски (протяжение по силе; протяжение по тону. Динамика цвета – его движение). [Рис. 1]



[Рис. 1]



Тон это движение цвета от теплого к холодному, вернее это движение цвета к смежным цветам по горизонтали, а по вертикали протяжение по свето-силе.

Задачи по цвету с детьми. Дети цвет воспр.[инимают] как качество предмета.

Воспитывать восприятие – показывать цвета и вырабатывать терминологию.

У детей не более 8-9 терминов бывает.

Порядок в кот[ором] выраб[атывается] терминология по мере восприят[ия]. [Рис. 2]



[Рис. 2]

Ребенок сперва [реагирует на свето-силу, потом начинает видеть цвет и тогда- свет ему мешает и поэтому он усваивает красн[ый] цвет, как сильно поглощающий св[етовые] лучи. Хотя желтый он различает раньше, вместе с белым, но усвоение его бывает позже. Позже вырабатыв[ается] конкретная гамма цветов у детей — цветовые гаммы – 13 цветов. [Рис. 3]



[Рис. 3]

Задачи на протяжение тона 1) на зелен[ом] 2) син[ем]

Задачи на изучение материала – протяж[енность] цвета.

Задачи композиционные на тональность и на свето-силу и контрастные, напр[имер] орнамент бледно-голуб[ой] с черн[ым] [Рис.4]

понятнее чем [Рис. 5]

лучше розов[ый] с темно-зеленым [Рис.6]



[Рис. 4]

[Рис. 5]

[Рис. 6]

На контраст на свето-силу: сирен[евый]с коричнев[ым] [Рис. 7]  
или оранжев[ый] с коричн[евым] [Рис. 8]

Для цветового объема давать полезно орнаментна голуб[о]-син[ий] и  
темно-синий [Рис. 9]



[Рис. 7]

[Рис. 8]

[Рис. 9]

Зеленый трудный цвет для реб[енка]

В потушенной гамме часть лучей поглощается, часть отражается, а  
часть разлагается.

[3 лекция]

В школе 2-ой ступени – в профшколе – следует применять такой метод  
работы:

I. Выработать понятие о цвете (восприятие цвета)

II. Задачи форм-технические, дающие художеств[енно]-творческие  
профессиональн[ые] навыки.

К первой части относятся задачи диаграмн[ого] характера. Делятся на  
два типа: цвет и краски.

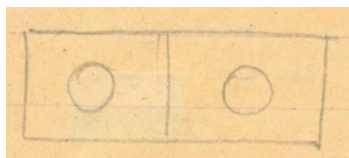
По цвету задачи следующие:

1. Основные и сложные цвета гаммы – 6 цвет[ов]

2. Цвета дополнительные – юла с тремя главн[ыми] цветами.

Сложение и вычитание цв[етов]

3. Влияние цвета – Белый цвет – три пары допол[нительных]  
цветов) Опыт на влияние цвета согнутая папка, низ подклеен нейтральн[ым]  
цветом, сверху половина зелен[ая] полов[ина] ярко-красн[ая] прорезано  
кругл[ое] отверстие. [Рис. 10]



[Рис. 10]

## 4. Опытное смешение цветов

- 1) на юле показать: кр[асное]+бел[ое] = розовому;  
кр[асный]+син[ий]; желт[ый] + кр[асный] и все цвета + черный.
- 2) Также можно показать и закрашиванием клеточек.
- 3) Орнамент и – смешение основн[ых] цветов, оставляя белую полосу между ними – в этой полоске нежно вибрирует дополнит[ельный] ТОН
- 4), 5), [6]) Задачи по вертикали движ[ения] цвета диагр[амный] характер – и на движ[ение] тона  
и наконец 7-ая задача вся цветовая схема.

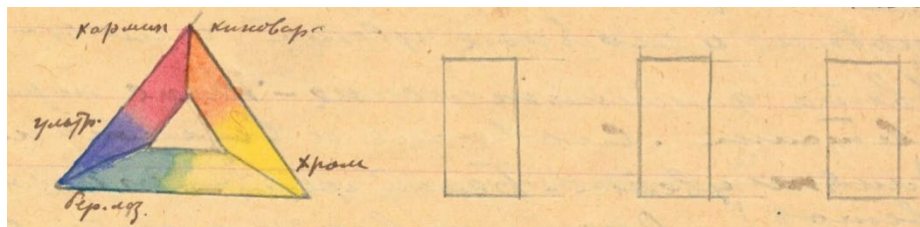
## Контрастн[ая] гамма

коричн[евый] с голуб[ым] кр[асный] зел[еный]  
лилов[ый] с крем[овым] ор[анжевый] син[ий]  
зел[еный] с розов[ым] фиол[етовый] с желт[ым]

## 4 лекция

Ряд задач на краску – 6 задач.

1. Табличка красок, кот[орые] употребляются детьми.
2. Механическое смешение красок на треуго[ольни]ке и столбики на смеш[ени]е 2х кр[асок] [Рис. 11]



[Рис. 11]

3. Исследование краски в разбелке.
4. Исследование краски в смешении с другими, напр[имер] берл[инская] лазурь.
5. Цвет краски в различн[ых] фактурах, напр[имер] черная или б.[ерлинская] лазурь.
6. Исследование краски с различными пигментами, как она в масле, акварели, темпера, гуаши (краплак, напр[имер])

Задачи формальные

I. Изучение цвета в живописной плоскости

II. Цвет в пространстве

Живописная плоскость это та, которую мы организуем

I. Задачи первые быв[ают] 4 типов

1. Восприятие цвета в натуре

2. Цвето – форма
3. Задачи изучения цветовой среды
4. Организация цвета в живописной плоскости

1. Задачи на восприятие цвета в натуре, на умение видеть локальный цвет, т.е. цвет принадлежащий данному предмету. Дать плоский предмет – ковер, обои. А какие цвета и сколько это в зависимости от аудитории.

2. Цвето – форма. Дать natur[e] mort[e] объемно, натуралистически.
3. Это задача дать цветовую характеристику объемных тел, дать плоскостно – умение обобщить цвет
4. Та же, но усложненная, причем, цвет дается неподвижный, а объемы - синие, зеленые.
5. Следующие на протяженность одного цвета – много синих предметов – natur- mort – это сразу и на тон и на протяженность
6. Затем изучение цветовых качеств цветных материалов: дерева, железа, меди, гипса, глины и после этого эскиз на фактуру, это уже задача производственного типа

? Формально – техническ[ий] метод – изучение элементов формы ИЗО и производственного процесса их организации в вещь искусства

? Конструкция и композиция

Свет есть качество цвета.

Архитектура организует пространство

Скульптура организует объем

Живопись организует цвет на плоскости

Задачи на цвет

1 Понимание движения цвета по форме: куб напр[имер]  
Показать на цветной бумаге, оклеенной по форме или окрашенной в клеевую краску.

«Цвет меняет форму» – Сезан. Отсюда обратный вывод – форма меняет цвет.

2, 3 и 4 задачи на синий цвет.

2 Группа геом[етрических] белых тел представить окрашенными в один цвет и один тон – это задачи на цветной рельеф

3 Группа тел. или цветовая среда предметов разной цветовой силы, но одного цвета.

4 Организуется цветовая среда, в которой различные тела окрашены в различную силу в различные цвета

5 лекция

9, 10, и 11, 12 задачи на цвет

12 – на смежные цвета

13 – композиционные на верхнюю часть гаммы засветленную половину или всю

14 – на затемненную, напр[имер] син[ий], фиол[етовый], зеленый

### Задачи изучения световой среды

Задачи организации цвета они бывают или а) с натуры или б) самостоятельны[е]

#### Изучение дополнительных цветов

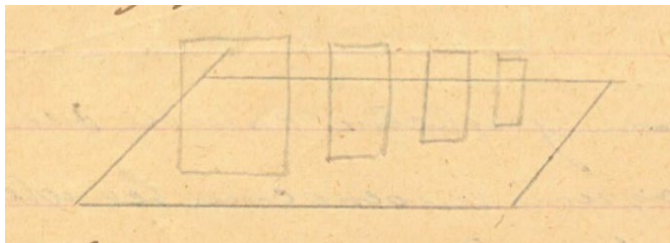
1. кр[асная], зел[еленая] и серая
2. группу каких-либо предметов взять и организовать самостоятельно цвет, т.е. Взять 2 дополнит[ельных] и один нейтральный, выяснить изменение нейтрального цвета под влиянием дополнительных. Задачи для профобра[зования] - худож[ественные]
3. на цветовой рефлекс: группа тел, ярко окрашенных в связи с белым (син[им], фиол[етовым]) главное: рассчитать так, чтобы на белом были бы рефлексы от этих предметов
4. /то же – с натуры и композиционно/ проследить рефлекс в свету.
- 5, 6 Создание красочной среды, т.е. увязку всех цветов

Рефлекс и дополнительные цвета



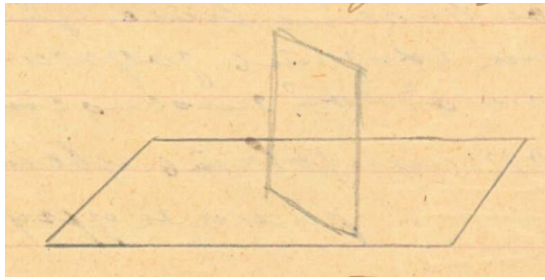
#### След. группа – это задачи на цвет в пространстве

1. момент – воздушная перспектива – т.е. изменение цвета под влиянием воздуха и расстояния ( можно в труд школе )
  2. момент. Построение цветом пространства или организация цветом простр[анства]
  3. момент – качества, пространственные свойства различных цветов
- К первому моменту относятся след[ующие] 3 задачи:
- 1) Уходящие вдаль паралл[ельные] картине плоскости [Рис. 12]



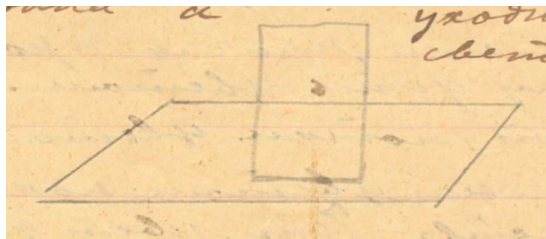
[Рис. 12]

- 2) Плоскость на паралл[ельная] картине не может быть окрашена неподвижным тоном [Рис. 13]



[Рис. 13]

3) Плоскость горизонтальная также не однотонна, а уходит от теплых к светл[ым] или наоборот. [Рис. 14]



[Рис. 14]

6 лекция

### Цвет в пространстве

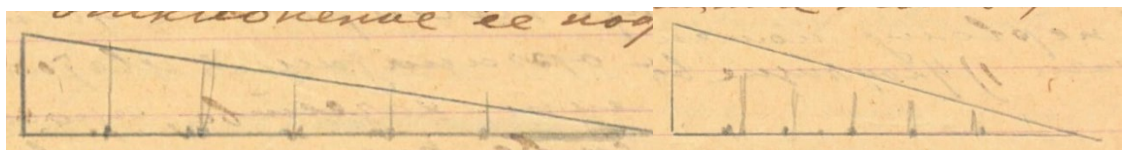
(Элементарно организовать плоскость)

Какой же цвет к нам ближе всего – Красный, п[отому] ч[то] при разложении лучей крас[ный] луч – самый короткий и потому воспринимается глазом скорее других. Это научное объяснение. Таким образом цветная гамма – отклонение ее под прямым углом. [Рис. 15]

Субъективное восприятие тонов у многих

–: ж[елтый], о[ранжевый], к[расный], ф[иолетовый], с[иний], з[еленый]

[Рис.16]



[Рис. 15]

[Рис. 16]

Задачи на организ[ацию] цвета самые элемент[арные]

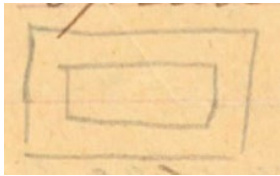
1. Организовать в одной плоскости все цвета.

Чем холоднее цвет, тем он дальше, чем теплее и светлее, тем ближе, причем, интенсивность силы цвета одна.

Это, так сказать, задача – уравновесить цвета на одной плоскости.

2. Задача – организовать цвета в 2-х планах. Напр[имер] [Рис. 17] рама и другой план в середине.





[Рис. 17]

3. Задача – из объемных тел дать силуэтные рисунки, причем пространственную глубину дать цветом, сперва черный силуэт, потом цветом.

4. Задача – черным цветом показать цвет в пространстве. Черн[ый] цвет это отсутствие цвета, он легко воспринимает влияние дополнительных цветов и рефлекса.

Лучше брать серый (нейтр[альный]) цвет.

/Ряд предметов уходящ[их] вдаль/

Задачи на изучение качеств цвета различных живописных материалов.

а) выразить объем в одной краске с белилами – это сразу и на объем и на изучение краски.

б) выразить объем в нескольких красках /изучить качества цвета трех красок/ качество цвета изучается в фактуре и разбелке.

Фактура – это состояние поверхности, способ обработки поверхности. Изучить сочетание красок с черным напр[имер] ультрам[арин] и краплак.

Особливості стилістики авторського тексту максимально збережені; відсутні літери в скорочених словах показані в квадратних дужках, наприклад кр[аски]; для зручності малюнки згруповані, в текст вставлені позначення малюнків, наприклад, [Рис.1]. Крім того, в якості ілюстрацій, вибрані оригінальні рисунки з інших архівів.

## Поупражнения

Лекция. Мануал урока.  $\left\{ \begin{array}{l} \alpha - \text{идея или композиция или новелла} \\ \beta - \text{фигур. планы, схемы, гармония} \\ \gamma - \text{записовка по картуре} \end{array} \right.$  *эскизы*

I, В связи с ур. дивиз. Зур

II Оформление двух цветов или клубов — газетой, плакатами, декор. работами и пр.

III Уроки, ставящие самост. задачи худож. воспитания

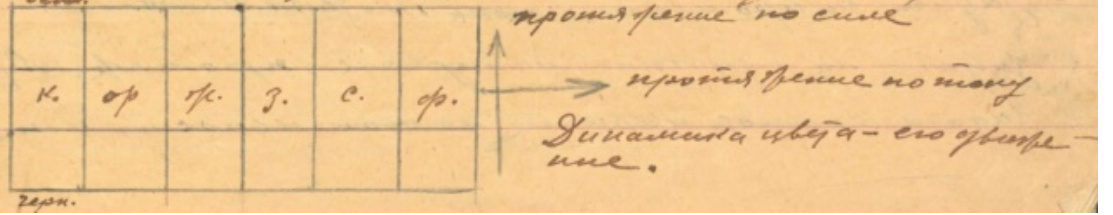
- a) — упрощения и фиксации зрения восприятия уроки по картуре и с картурой.
- b) — задачи композиционные, как упрощения организации элементов "ФЭ"
- c) задачи приобщения учащихся тех- материалов — мелки, сабл. кисть, акварель

## Лекция Теория цвета.

Цвет можно рассматривать как качество или как отвлеченное понятие, а не как физическое явление (лучи, посыл).

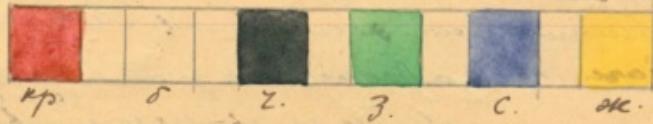
1. Цвет как качество — это приложивший взгляд и отвлеченно, как понятие о цвете.
2. Цвет как элемент живописи (задачи организации цвета в живописи).
3. Живопись. задачи учр. цвета касаеть материалов и изучения материалов в живописи (изобр. тех.) с точки зрения цвета.

I. Таблица — основные и аллотричные краски противополож. по силе

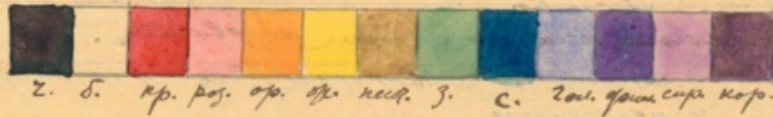


Можно было движение цвета от темной к светлой  
вернее это движение цвета к светлым цветам  
по горизонтали, а по вертикали продвижение  
по свето-силе.

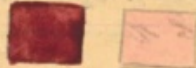
Задачи по цвету с детьми. Дети цвет воспр.,  
как качество предмета  
Воспитывают воспринимать — показывают цвета и  
вырабатывают терминологию.  
У детей не более 8-9 терминов бывает.  
Порядок в кот. выраб. терминологию по мере воспринят.



Ребенок сначала реагирует на свето-силу, потом  
наименее видит цвет и тогда свет ему мешает  
и поэтому он убавляет красн. цвет, как сильно  
помогающий св. лучи. Хотя, белый он различает  
раньше, вместе с белым, но чистое его знает поз-  
нее. Позже выработав конкретная схема цве-  
тов у детей —  
— цветовая гамма — 13 цветов

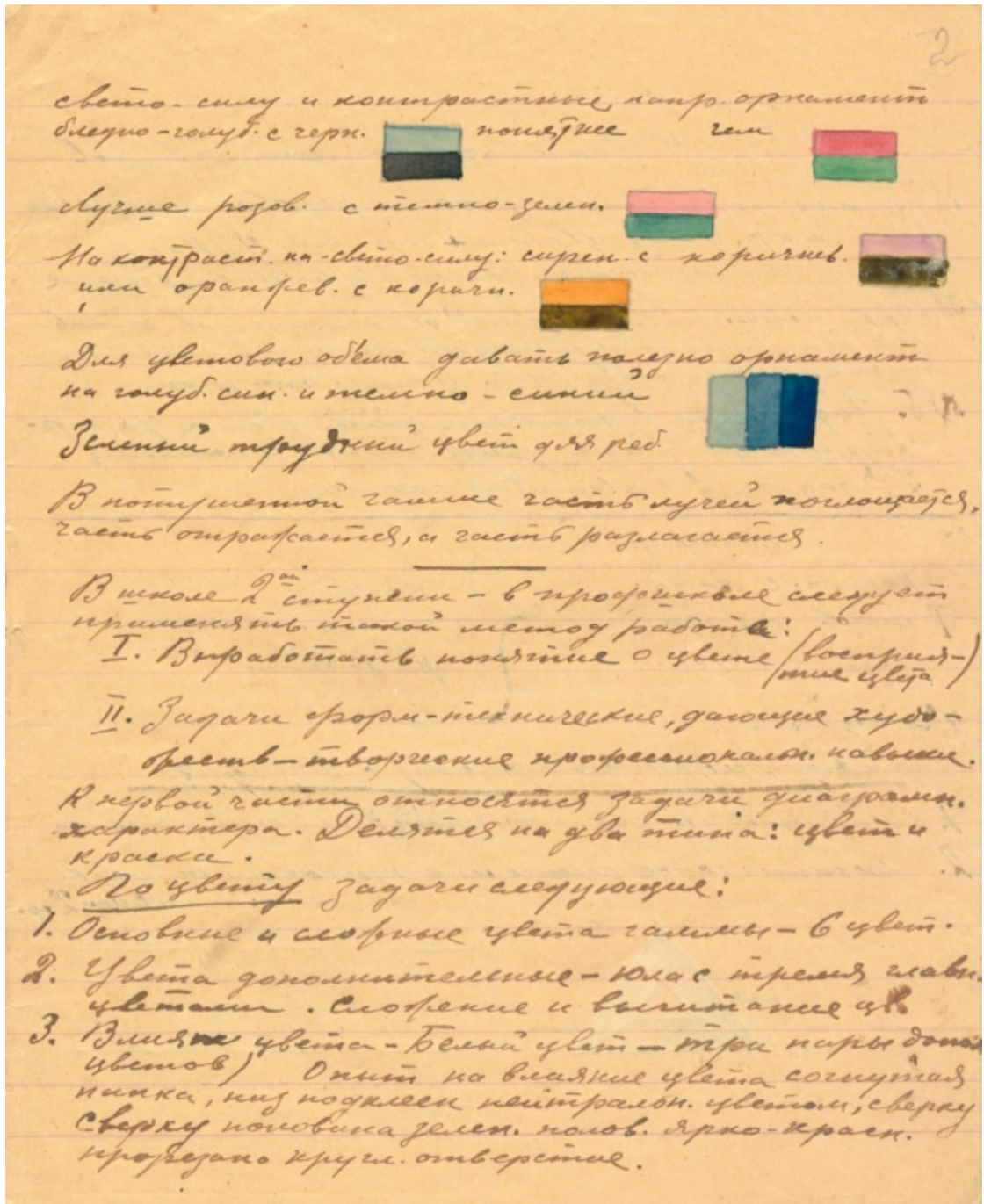


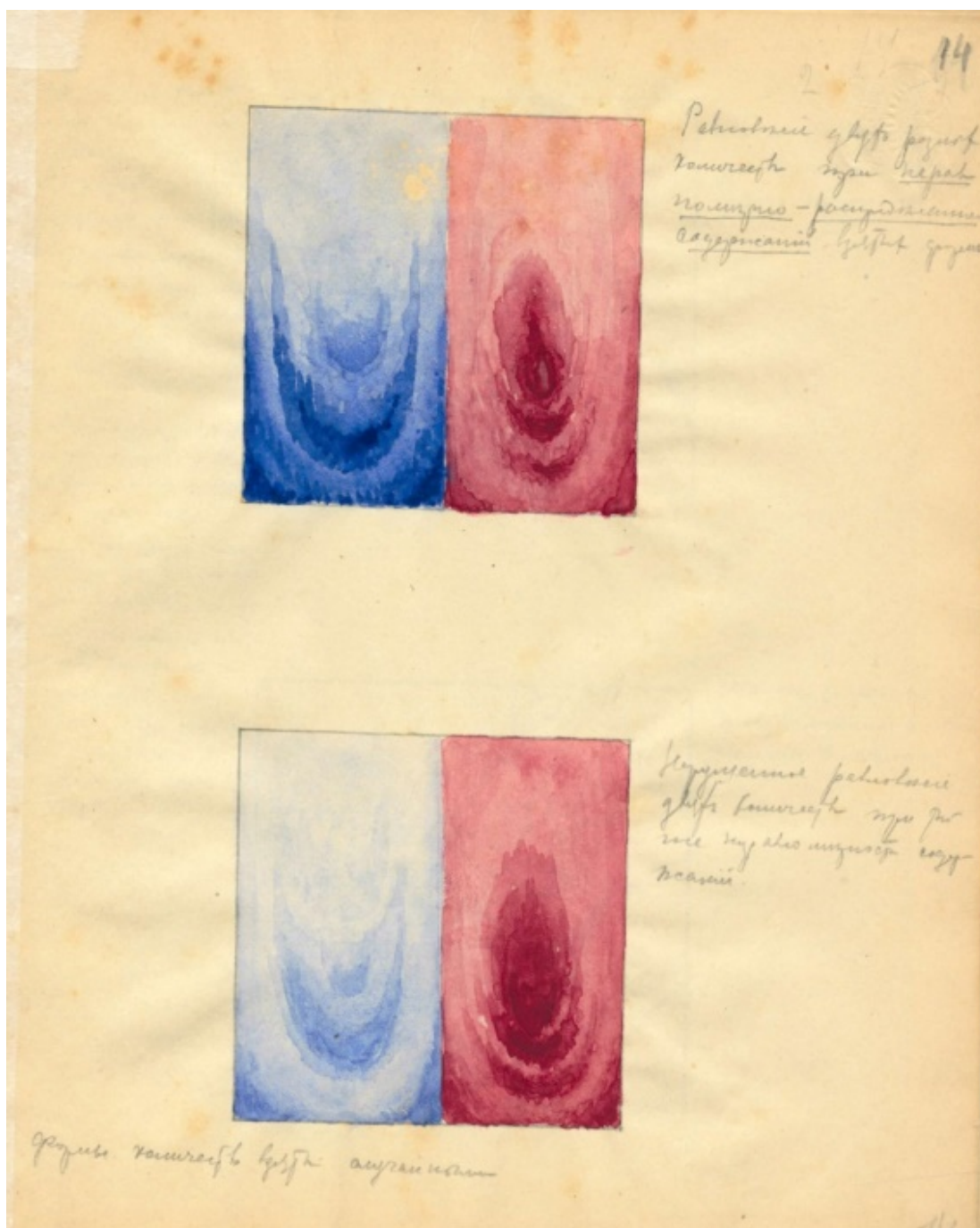
оранж? фиолет?



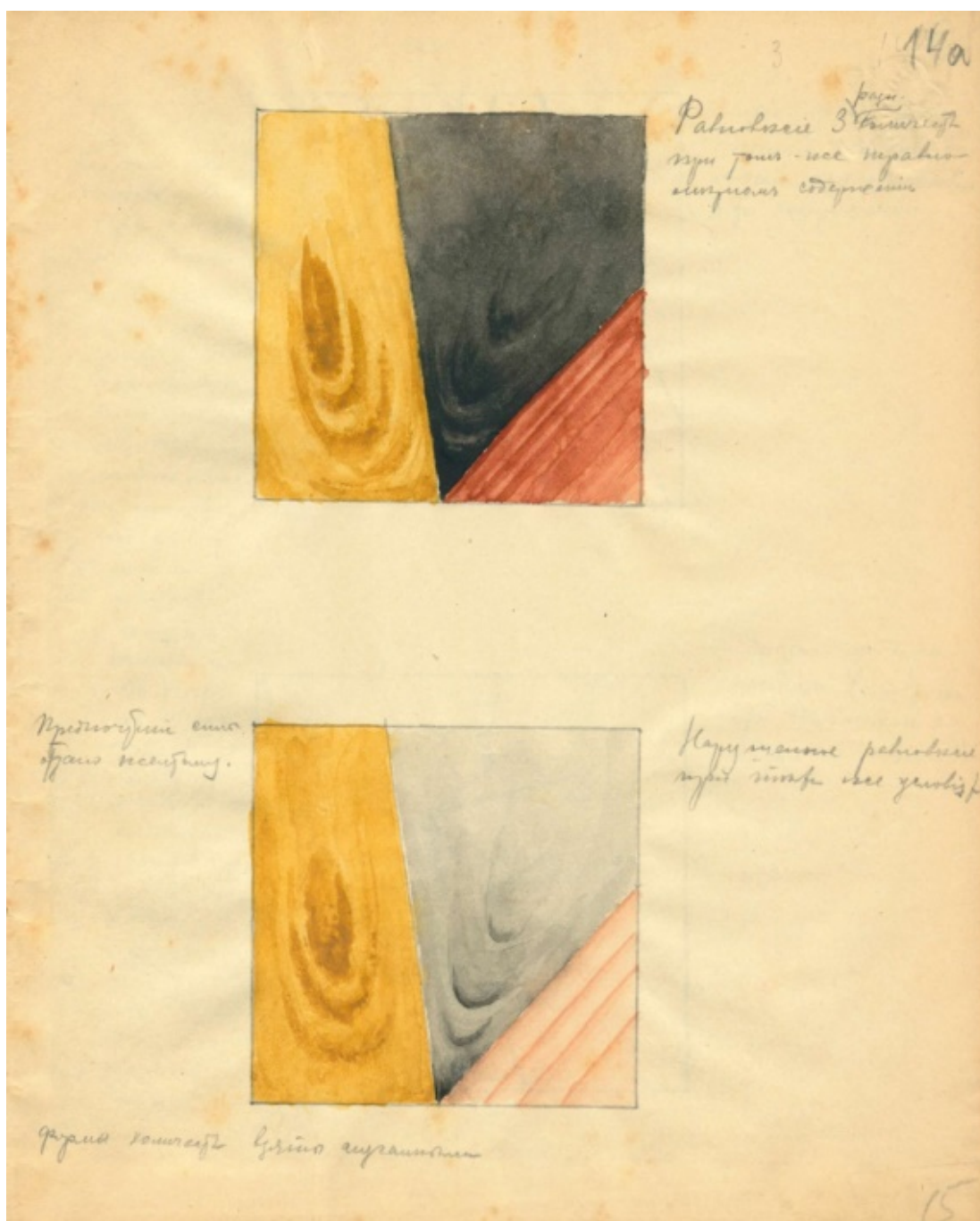
Задачи на противление тона и цвета. У детей.  
Задачи на изучение материалов — противр., цвета  
Задачи композиционные на тонкость и на







О. Богомазов. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 189, арк.. 14



О. Богомазов. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 189, арк.. 14а





О. Богомазов. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 189, арк.. 17



О. Богомазов. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 189, арк.. 18



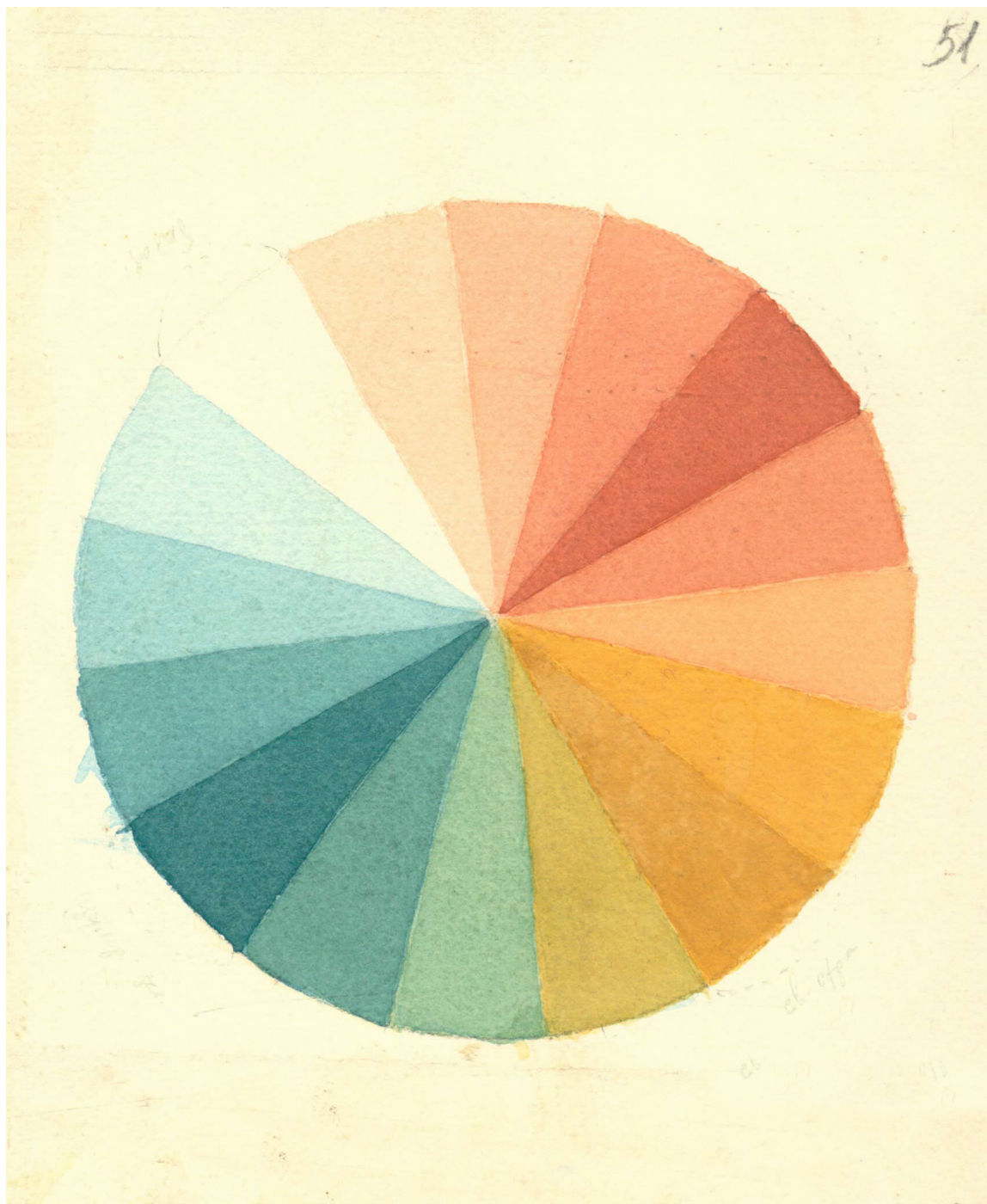


О. Богомазов. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 189, арк.. 19



О. Богомазов. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 189, арк.. 44





О. Богомазов. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 189, арк..51



О. Богомазов. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 189





О. Богомазов. ЦДАМЛМУ. ф. 360, оп. 1, спр. 169

**ДОДАТОК Г. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ**

1. Mosendz O. O. Symbolics of color in the painting of Ukrainian symbolist artists of the early 20th century. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветіка», 2021 № 36. С. 50 – 58.
2. Мосендз О. О. Колір у живописі українського модерну початку ХХ століття. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветіка», 2021 № 38. С. 15 – 20
3. Мосендз О. О. Анализ мотива национального украинского костюма в украинской живописи конца XIX – начала XX века. Часть 1. *Creativity as a personal self-expression mechanism and a way to reveal the level of sociocultural development. International Academy of Science and Higher Education*. London: Published by IASHE, 2017. С. 21 – 24.
4. Мосендз О. О. Анализ мотива национального украинского костюма в украинской живописи конца XIX – начала XX века. Часть 2. *Creativity as a personal self-expression mechanism and a way to reveal the level of sociocultural development. International Academy of Science and Higher Education*. London: Published by IASHE, 2017. С. 24 – 27.
5. Мосендз О. О. Еволюція світла у живописі Олександра Мурашка. *International journal of innovative technologies in social science*. Warsaw, 2019. № 9 (21). P. 3 – 8.
6. Mosendz O. O. The light in Ukrainian painting of the early twentieth century. *European Journal of Arts*. Vienna, 2021. № 1. С. 150 – 155

## ДОДАТОК Д. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Мосендз О. О. Аналіз мистецтвознавчих досліджень зображення українського костюму у живописі XIX - початку XX століття. Частина 1. XIX століття. *Міжнародна конференція «Зимові наукові читання»*. Київ: Центр наукових публікацій, 2016. 2 частина. С. 114 – 119.

2. Мосендз О. О. Аналіз мистецтвознавчих досліджень зображення українського костюму у живописі XIX-початку XX століття. Частина 2. Кінець XIX – початок XX століття. *Міжнародна конференція «Зимові наукові читання»*. Київ: Центр наукових публікацій, 2016. 2 частина. С.119 – 124.

3. Мосендз О.О. Основні типи українського костюма в образотворчому мистецтві України кінця XIX – початку XX століття. *«Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття»*. Збірник матеріалів Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017». Харків: ХДАДМ, 2017. С. 238 - 231.

4. Мосендз О. О. Роль деталі національного вбрання в українському портретному живописі другої половини XIX – першої третини XX ст.. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року*. Збірник статей. Харків: ХДАДМ, 2018. С. 40 – 42.

5. Мосендз О. О. Роль кольору українського національного костюму в художньо-образній системі творів живопису (друга половина XIX – перша третина XX ст.). *Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи»*. Збірник статей. Харків: ХДАДМ, 2018. С. 101 – 104.

6. Мосендз О. О. Колір як виражальний засіб у зображеннях національного костюму в українському живописі (кін. 19 – перша трет.

20 ст.). *Шості Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998) присвячені 20-річчю від дня смерті П. О. Білецького*. Тези доповідей Міжнарод. наук. конференції. Київ: НАОМА, 2019. С. 34 – 35.

7. Мосендз О. О. Еволюція світла в живописі Олександра Мурашка. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу*. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції. ХНТУ. Херсон, 2019. С. 102 – 104.

8. Мосендз О. О. Символіка кольору в образах моря в картинах українського художника-символіста початку ХХ століття Михайло Сапожнікова. *«Усі ріки течуть у море»: Маріністика в літературі та культурі*. Збірник наук. матеріалів конференції. Бердянськ: БДПУ, 2019. С. 77 – 79.

9. Мосендз О. О. Відображення візантійської символіки кольору і світла у вівтарної композиції «Тайна вечеря» Михайла Бойчука. *Сьомі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998) присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: Видавництво Людмила, 2020. С. 39 – 40.

10. Мосендз О. О. Шурдукало Л. М. Роль кольору в живописі українського модерну початку ХХ століття. *Інформаційні та інноваційні технології у готельно-ресторанному бізнесі, туризмі та дизайні*. Тези доповідей II Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції. Дніпро, 2020. С. 63 – 64.

11. Мосендз О. О. Символіка червоного кольору в українському авангарді початку ХХ століття. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*. Збірник статей. Харків, 2020. С. 23 – 25.

12. Мосендз О. О. Світло в українському живописі початку ХХ століття. *Восьмі Платонівські читання пам'яті академіка Платона*

*Білецького (1922-1998). Тези доповідей Міжнарод. наукової конференції. Київ: СПД Чалчинська Н. В., 2020. С. 39 – 40.*

13. Мосендз О. О. Колір в теорії живопису від Античності до початку ХХ століття. *Інформаційні та інноваційні технології у готельно-ресторанному бізнесі, туризмі та дизайні. Тези доповідей III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції. Дніпро, 2020. С. 51 – 53*

.

.

.