



УДК 75.036.1/.7(477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.04.1215>

НАЦІОНАЛЬНІ МОТИВИ У ЖИВОПИСІ РАННІХ УКРАЇНСЬКИХ ПОСТІМПРЕСІОНІСТІВ

Лян КЕЯНЬ

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-6735-5432>

аспірант, Національна академія образотворчого
мистецтва та архітектури,
вул. Вознесенський узвіз, 20, 04053, м. Київ, Україна,
e-mail: liang.keyan@naoma.edu.ua

Досліджено особливості відображення національних мотивів у живописі раннях українських постімпресіоністів. Звернення вітчизняних митців кінця XIX — початку XX ст. до європейських модерністичних практик було пов'язано із навчанням за кордоном та світоглядом художників. Саме тому відмінними рисами живопису митців стало поєднання засад реалізму та імпресіонізму з постімпресіонізмом та модерном. Українським живописцям цього періоду притаманний органічний синтез постімпресіоністичних прийомів (узагальнення форми, площинна композиція, символічне використання кольору) з багатою палітрою, символікою та архетипами української народної культури (іконопис, вишивка, килимарство). Метою статті є проаналізувати, як саме цей синтез проявився в жанрах живопису художників, що представляють різні регіональні культурні центри, зокрема Київ, Львів та Ужгород. У процесі дослідження, вдалося, зокрема, прослідкувати, що у портретному живописі національні мотиви відображалися через узагальнену постімпресіоністичну колористику й символіку, що відсилала до іконописних традицій. Натомість у пейзажному малярстві панорама ландшафту перероджувалася в цілісний символічний образ, де колір ставав носієм емоційного та змістового навантаження.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході у висвітленні важливих аспектів творчого становлення художників, а також формально-стилістичний метод для окреслення художніх особливостей творів раннях українських постімпресіоністів.

Ключові слова: постімпресіонізм у живописі, модерне українське мистецтво, національна ідентичність у малярстві, український живопис початку XX століття.

Liang KEYAN

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-6735-5432>

PhD student,

Ukrainian Kyiv National Academy of Fine Arts
and Architecture (NAOMA),

20, Voznesensky Uzviz St., Kyiv, 04053, Ukraine,
e-mail: liang.keyan@naoma.edu.ua

NATIONAL MOTIFS IN THE PAINTING OF EARLY UKRAINIAN POST-IMPRESSIONISTS

The peculiarities of the reflection of national motifs in the painting of early Ukrainian post-impressionists are studied. The appeal of domestic artists of the late 19th and early 20th centuries (O. Murashka, O. Novakivsky, F. Krychevsky, A. Manevych, M. Burachek, A. Erdeli) to European modernist practices was associated with their studies abroad and the worldview of the artists. That is why the distinctive features of the artists painting were the combination of the principles of realism and impressionism with post-impressionism and modernism. Ukrainian painters of this period are characterized by an organic synthesis of post-impressionist techniques (generalization of form, planar composition, symbolic use of color) with a rich palette, symbolism and archetypes of Ukrainian folk culture (icon painting, embroidery, carpet weaving).

The aim of the article is to analyze how this synthesis manifested itself in different genres of painting by artists representing different regional cultural centers, in particular Kyiv, Lviv and Uzhhorod. In the process of research, it was possible to trace, in particular, that in portrait painting, national motifs were reflected through generalized post-impressionist colorism and symbolism, which referred to iconographic traditions. Instead, in landscape painting, the panorama of the landscape was transformed into a holistic symbolic image, where color became a carrier of emotional and meaningful load. In genre-domestic scenes, everyday life was metaphorized, acquiring monumental and archetypal meaning. A common post-impressionist phenomenon, reflected in all genres, was the depiction not of nature itself, but of the authors feelings and perception of that same nature.

The research methodology is based on a comprehensive approach in highlighting important aspects of the creative formation of artists, as well as a formal-stylistic method for outlining the artistic features of the works of early Ukrainian post-impressionists.

Keywords: post-impressionism in painting, modern Ukrainian art, national identity in painting, Ukrainian painting of the early 20th century.

Вступ. *Постановка проблеми.* Художній світогляд українських мистців початку ХХ століття був сформований як результат взаємодії з живописними школами тогочасних Французької Республіки, Другої Речі Посполитої, Німецької Імперії та Веймарської Республіки, Австро-Угорської Імперії, що засвідчує: їхнє орієнтування на модерністичні практики Західної та Центральної Європи була природною й закономірною. На противагу цьому, пізніший радянський тиск і жорстка ідеологічна цензура виявилися чужорідними й неприродними для вітчизняних живописців. «Соцреалістичні настанови» нав'язували жорсткий художній канон, що чітко регламентував пошук форми, кольору й індивідуального бачення.

Метою дослідження є розкриття специфічних особливостей поєднання модерністичного художнього світогляду і творчої інтерпретації традиційних етнокультурних символів у доробку ранніх вітчизняних постімпресіоністів: А. Маневича, А. Ерделі, М. Бурачека, І. Северина, О. Новаківського, Ф. Кричевського, О. Мурашка. Особлива увага у контексті нашого дослідження надана пейзажному, портретному й жанрово-побутовому живопису мистців як особливо виразним прикладом поєднання образно-формальних засад західноєвропейського й українського мистецтва в їхній творчості.

Попри велику кількість наукових розвідок, присвячених творчості окремих українських постімпресіоністів (О. Мурашка, О. Новаківського, Ф. Кричевського, І. Северина, М. Бурачека та ін.), залишається малодослідженою ціла низка важливих питань, а саме: інтеграції європейських постімпресіоністичних впливів у національний художній контекст; способи синтезу фольклорних і модерністських мотивів у творчості українських мистців; відмінностей між європоцентричністю українського мистецтва та ідеологічно сконструйованим радянським «канонам»; впливів індивідуальних творчих біографій (художні студії Парижа, Мюнхена, Кракова та інших осередків) на формування та розвиток індивідуальних творчих живописців тощо. Визначальним, на наш погляд, є виявлення спільних закономірностей відображення національної художньої ідентичності з опанованим українськими мистцями у Західній та Центральній Європі явищем постімпресіонізму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українській мистецтвознавчій науці постімпресіо-

ністичні формально-образні засади творчості живописців початку ХХ ст. розглянуті, переважно, у контексті їхнього життєвого шляху та творчої еволюції. Наприклад, М. Пономаренко та Х. Мироненко [1] зосередили дослідницьку увагу на особливостях плерного живопису в портретних творах О. Мурашка, а О. Мосендз [2] — на еволюції світла у його творчому доробку. О. Чернюшок [3] дослідила особливості трансформації реалістичної форми у знаково-символічну систему триптиху «Життя» Федора Кричевського. А. Сейтасанова [4] простудіювала творчі студії та стилістичні особливості творчості А. Ерделі у французький період (1929—1930 рр.). У своїх вступних статтях до каталогів виставок А. Маневича [5] та О. Мурашка [6], дослідниця О. Жбанкова виокремлює особливості творчої манери художників, що базувалася на досягненнях імпресіонізму, постімпресіонізму тощо та українській культурі, народній традиції, пейзажах рідного краю. Окремі аспекти мистецьких пошуків видатного вчителя українських мистців в Академії красних мистецтв імені Яна Матейки у Кракові висвітлено у статті В. Дутки [7].

Водночас такий підхід є виправданим для формування комплексного уявлення про творче становлення окремого художника, проте є необхідність у фундаментальних комплексних дослідженнях українського постімпресіонізму як мистецького феномену, окремих етапів його розвитку, а також комплексному аналізу спадщини українських і європейських постімпресіоністів. Унікальними на сьогодні у цьому контексті є праці І. Павельчук [8; 9], яка вперше детально проаналізувала історичні витоки, джерела інспірацій і специфіку розвитку постімпресіонізму в Україні. О. Карпенко [10] зверталася до наукової проблеми виявлення спільних рис у творчості українських авангардистів, що мають ознаки імпресіонізму, трансформованого значною мірою через постімпресіоністичний світогляд митців.

Основна частина. Звернення українських мистців А. Ерделі (1891—1955), М. Бурачека (1871—1942), І. Северина (1881—1964), О. Новаківського (1872—1935), Ф. Кричевського (1879—1947), А. Маневича (1881—1942), О. Мурашка (1875—1919) та ін.) до творчого освоєння західно- та центральноєвропейського постімпресіоністичного досвіду було зумовлене пошуками нових художніх рішень,

що виходили б за межі як академічно-класичного, майже реалістичного, так і локальних мистецьких практик. Особливе трактування модернізму, і в цьому ключі постімпресіонізму, як революційного сприйняття композиції та кольору, крізь призму європейських мистецьких шкіл, було пов'язаним з поступовим відходом від реалістичного освоєння натури. Для живопису кінця XIX — початку XX століття визначальним є не достовірне відтворення світлоповітряного середовища, а створення символічного образу пейзажу чи побутової картини, що відтворено через композиційно-колористичний асоціативний ряд. У творчості мистців відбулась філософсько-естетична еволюція, що мала на меті пошук національного стилю, саме тому відповідала естетичним орієнтирам пізнього модерну 1890—1900-х років. У цей період тривало становлення українських мистців-колористів, яких, попри різні школи та естетично-філософські засади, об'єднувало прагнення до формування національної школи живопису, що мала б вивести на новий рівень інспірації народних та локальних традицій, поєднаних з актуальними європейськими течіями образотворення [10, с. 3].

Слід зазначити, що навчання видатних мистців у європейських культурних центрах спонукало їх до пошуку своєрідного виразу українського стилю, який не поступався б відомим зразкам європейських стилів. Перші приклади таких індивідуальних експериментів були засновані на засадах символізму, відтак, знайшли своє відображення в новачинних творах О. Мурашка, Ф. Кричевського, О. Новаківського та І. Северина. Так, нові творчі стратегії й візуальні концепції, що утверджували національно-образну ідентичність, були відображені у зрілому постімпресіонізмі, хоча українські мистці різних поколінь зверталися до осмислення манери більш ранніх імпресіоністів.

Зокрема, О. Мурашко у своїй творчості розвивав імпресіоністичні ідеї Е. Мане через поєднання жанрів краєвиду та пейзажу [6, с. 211]. Так, у своїх творах художник зображував не натуралістично схоплені світлотіньові кольорові модуляції, а радше через кольорову палітру розкривав «чуттєвий психологізм» [11].

Варто зауважити, що засадничим для живописної манери інших мистців, зокрема А. Маневича та М. Бурачека, також був імпресіонізм, що не стано-

вив кінцевого етапу пошуків, й радше став проміжною ланкою розвитку художнього світогляду, що відкрив шлях до постімпресіоністичного мислення [10, с. 4].

Наголосимо, що постімпресіонізм, на відміну від раннього імпресіонізму, надавав мистцеві можливість поєднувати постімпресіоністичні експерименти у творчій манері (узагальнення форми, декоративну площинність, суб'єктивний підхід до колористики, символічну міфопоетику, лінійний первінь у формотворенні, статику та узагальнення простору, акцент на інтелектуальний та конструктивний підхід до розбудови композиції) з національним підходом до колоризму та стилізаційних прийомів, що набули особливої актуальності для мистців зламу століть. Зокрема, сучасники Ф. Кричевського згадують його особливе захоплення «скарбами у скринях» [8].

Імпресіонізм, зосереджений на специфіці зорового сприйняття, передбачав побіжну концептуалізацію й фактично не розвивав можливість введення глибинного символічного компоненту. Натомість постімпресіонізм відкрив можливість свідомого структурування композиції, узагальнення форми та використання кольору не як оптичного ефекту, а як носія ідей та ускладненого змісту. Ці риси були суголосні до української візуальної традиції, де практики іконопису та народного малярства зберігали умовність простору (обернена перспектива), площинність, символіку кольорів, а також тяжіння до декоративності. Власне перевідкриття засад середньовічного ікономалярства є знаковим для багатьох постімпресіоністів, зокрема П. Гогена. Тому завдяки такій спорідненості візуальна концепція цього напрямку не була чужорідною, а стала шляхом для модернізації українського національного мистецтва.

Зауважимо, що у європейській практиці відображення національних мотивів у постімпресіоністичній практиці є виразним у напрацюваннях Понт-Авентської школи, що творила під опікою П. Гогена наприкінці 1880-х — початку 1890-х рр. [12]. Локальний етнографічний колорит селянського побуту, традиційні костюми та особлива релігійність краю стали основою для пошуку мистцями нової художньої мови зі свідомою відмовою від імпресіоністичного образотворення й тяжінням до декоративності й символу. Наприклад, на полотні Ш. Лавалє «Ідуть на ярмарок, Бретань» («En allant au marché, Bretagne», 1888) масивний білий головний убір на

площинно-узагальненій жіночій фігурі з етнографічною деталлю перетворюється на символ локальної ідентичності, яку мистці цієї школи вивели до рівня особистого мистецького знаку. Окрім того, варто наголосити, що Ш. Лаваль уникає світлотіньових ефектів і швидкоплинних зорових вражень, властивих імпресіоністам, а натомість застосовує площинні кольорні плями й спрощені контури, завдяки чому постає особливий декоративний ефект. Композиція вирізняється чіткою фронтальністю й декоративною площинністю, де насичене зелене і червоне тло контрастує з чорними й білими плямами одягу. Відтак це перетворює сцену з побутової замальовки на майже сакральний образ народного побуту.

У творі Еміля Бернара «Бретонські жінки з парасольками» («Bretonnes aux ombrelles», 1892) народні мотиви Бретані відтворені узагальненими художніми мотивами, своєрідними «утопічними міфологемами» [10, с. 7]. Так, головні убори й костюми жінок, як у картині Ш. Лавалю, трактовані площинно, з чіткими контурами та ритмічним повтором силуетів. Звичайний побутовий мотив (селянки з парасольками) перетворено на сцену, де локальна етнографічна деталь функціонує як символ спільної ідентичності. Зазначимо, що якщо реалісти зосереджували увагу на відтворенні об'ємності і правдоподібності персонажів на полотнах, природності кольорової гами, достовірності сюжету, імпресіоністи на фіксації враження, «художньої миті», то на цих прикладах ми маємо змогу простежити, що постімпресіоністи докорінно переосмислювали архетипи народного мистецтва й таким чином формували нову образотворчу реальність.

Українські постімпресіоністи на ранньому етапі, на нашу думку, фіксували у своїй творчості суголосні засади художнього виразотворення сутності національних архетипів через постімпресіоністичну «площинну» композицію й колористику, однак внаслідок відмінностей французького й українського етнічного мистецтва формували цілком відмінний естетичний канон. Художні практики Е. Бернара, П. Гогена, Ш. Лавалю формували нову образну мову для візуалізації національної ідентичності, розкривали особливості аскетичного бретонського побуту, з монохромними вбраннями селян та їхньою релігійною стриманістю. Натомість О. Мурашко, О. Новаківський, Ф. Кричевський, І. Северин, М. Бура-

чек, А. Маневич, А. Ердєлі історично звертались до засадничо іншого, українського, естетичного поля, де завжди домінувала багата декоративна культура (вишивка, килимарство, гончарство, орнаментальний розпис на дереві), насичена гама відтінків, варіативність візерунків та систем оздоб з різних етнографічних регіонів сучасної України. Відтак, це й витворювало ту унікальність локальних постімпресіоністичних течій, що виникла попри суголосність живописних технік і мистецької філософії модерністів з різних національних шкіл.

Вказане явище доповнення класичного сюжету народним колоритом притаманний, безумовно, не тільки українським живописцям. Так, один із наставників О. Новаківського в Академії красних мистецтв імені Яна Матейки у Кракові (1892—1900), польський художник Л. Вичулковський, у своїй «Оранжі в Україні» («Orka na Ukrainie», 1892) зобразив поширений сюжет збору врожаю, що споріднене до практик «бретонських художників». Однак у творчості мистця була суттєва відмінність від французьких синтетистів у колористичному сприйнятті, що, на нашу думку, зумовлена етнічно-мистецьким світоглядом Л. Вичулковського. Відтак, тут переважають теплі охристо-червоні та коричневі тони розораного ґрунту, підсилені золотистим світлом неба. Це не декоративне протиставлення «біле-чорне» чи «жовте-червоне» (наприклад у Е. Бернара чи Л. Анкетена), а цілісна концепція суголосна колоризму народного мистецтва.

Селянська постать на полотні не схематизована до декоративної маски (це властиве для творчості П. Гогена), а ще досить виразно зберігає реалістичні пропорції й динаміку дії. Пейзаж не узагальнений «декоративна площа», а виразна смуга українського чорнозему. Л. Вичулковський трактував образи селян та їхній побут цілком інакше, ніж французькі постімпресіоністи, для яких Бретонь була водночас ідеалом буття та архаїчною екзотикою. Безперечно, для мистця такі українські краєвиди не були чимось екзотичним, а цілковитою буденністю, адже у творчості художника є багато творів, де Л. Вичулковський зображував українських селян та їх побут, ще коли перебував під впливом імпресіонізму. Натомість, 1910 року, Л. Вичулковський після того як очолив Академію красних мистецтв ім. Яна Матейки у Кракові, відвідав Гуцульщину та створив серію

карпатських пейзажів споріднених за колористичним звучанням із мистецтвом фовістів [5, с. 348].

Наголосимо, що загалом у своїх ранніх практиках, українські постімпресіоністи поєднували національний колорит та модерний стиль передусім у жанрах портрету, пейзажу, жанрово-побутового живопису, рідше натюрморту. Колір у роботах мистців працював, як індивідуальна й залежна лише від суб'єктивного бачення художника образотворча складова (типове для напрямів постімпресіонізму: хромолюмінаристичного, синтетичного, символічного), й водночас, як відображення національної мистецької школи. Проте, часто автори котрі звертались до імпресіоністичних художніх засобів, поступово шукали варіанти котрі були візуально виразними, а відтак ближчими до постімпресіонізму. Саме тому окремі роботи ранніх постімпресіоністів навіть їхні сучасники відносять одночасно до обох напрямків.

Добір селянських типажів, представників національної інтелігенції, духовних авторитетів, а також галерея жіночих образів у традиційних сюжетах засвідчує, що портретисти шукали візуального втілення різних виразних іпостасей через індивідуальність, що водночас мали ознаки національної школи. Тут наголосимо, що спосіб втілення художньої ідеї мав засади на постімпресіоністичних методах: площинному узагальненні, автономному кольорі, інтелектуальній декоративності композиції. Тому узагальненість форми, відмова від академічного ілюзійнізму й акцент на площині пов'язані, на нашу думку, не лише з європейським модерним досвідом, а й з вітчизняними візуальними традиціями.

Український іконопис та народне малярство зафіксували у свідомості живописців засаду «знаковості» зображення, що зумовило декоративний характер багатьох портретів. Так, у портреті дружини «Моя муза» (початок 1910-х років) О. Новаківський підпорядковує індивідуальні риси моделі орнаментальному ритму тла, а жінка у білому строї з хусткою з червоними вкрапленнями немов «переходить» у тло. Лінії одягу плавно повторюють ритміку квітів, а світлий колір постаті гармонійно долучено у загальний декоративний лад. Індивідуальні риси обличчя подані узагальнено, а головне змістове навантаження переноситься на силует і колористичну гармонію. Водночас, хустка з червоними дотиками пензля, то не

просто побутова деталь, а символічний знак традиційного образу берегині. Кольорова палітра О. Новаківського досить експресивна, як і сама манера виконання творів, що ґрунтована передусім на психології самого автора, адже у творах мистець передавав власне переживання, через поєднання різних контрастів від монохромних до яскравих.

Психологічна виразність постімпресіоністичного українського портрету, здебільшого, досягнута не дрібною деталізацією, а кольоровою й фактурною «мовою» полотна. О. Мурашко у «Портреті дівчини в червоному капелюсі» (1903) переконливо передає через колористику й фактуру роботи алюзії до українського декоративного мистецтва: інтенсивність червоного кольору перегукується з барвами народного вбрання, орнаментальних тканин та традиційної символіки червоного як життєвої сили й захисту. У контрастному співвідношенні червоного аксесуару з темним одягом і волоссям натурниці відчувається близькість до іконописної площинності й декоративізму, що наближає картину до синтезу академічного та народного підходів до образотворення [2, с. 5].

Етнографічні мотиви, зокрема національний орнамент, переважно не відтворювалися буквально, а долучали до композиції як структурний елемент. Наприклад, у «Натюрморті з фігуркою» (середина 1950-х) А. Ерделі тканина має повторювані смуги та чергування кольорових площин, що створює ритм, суголосний до структури традиційного орнаменту (рушникового чи килимового). У народних орнаментах мотив побудовано на послідовності та симетрії елементів (ромби, хрести, хвилясті лінії), а в А. Ерделі то чергування смуг, ліній та кольорових плям. Відтак, художник не копіює народні мотиви, а засади організації простору, де ритмічне упорядкування та декоративна площинність є результатом переосмислення етнографічної традиції [13, с. 170].

Своєю чергою, у творчості Ф. Кричевського традиційна вишивка нерідко стає центром колористичної гармонії, візуально організовуючи все тло. Тим самим етнографічні елементи перестають бути виключно ілюстративними — вони функціонують як засоби модерної художньої мови. Тонке символістичне використання народних орнаментів головних уборів як символів різних поколінь спостерігається, наприклад, на його полотні «Три віки» (1917), виконаному у тра-

дицях ар нуво [3, с. 42]. Чорна хустка бабусі з важким золотавим рослинним орнаментом символізує досвід і тягар прожитого життя. Темний тон і щільність візерунку створюють враження ваги та завершеності. Середня фігура матері вбрана в хустку, прикрашеною квітковим орнаментом, де поєднуються темні й світлі барви. Це, ймовірно, відображає період зрілості, коли ще є життєва енергія, але з'являється усвідомлення тягара відповідальності. Головний убір доньки найяскравіший: червона тканина з геометричними мотивами вишивки, контрастна порівняно з аксесуарами інших героїнь, символізує молодість, енергію, відкритість до майбутнього, де геометрична чіткість і яскравість кольору уособлюють початок життєвого шляху та майбутнє [11].

Пейзажний живопис ранніх українських постімпресіоністів поєднував у собі модерне трактування кольору і форми з прагненням утвердити національний простір як художню вартість. Колір мислився не як натуралістична імітація, а як символічна форма, що увиразнює характер місцевого ландшафту. Так, на полотнах М. Бурачека («Рання весна» (1900), «Березень» (1917), «Весняний пейзаж» (1922), «Яблуни в цвіті» (1936) тощо), ботанічні мотиви подані узагальнено, як ритм барвистих плям, що відсилають до архетипу української весни. Деревя з бруньками, розквітлі сади чи поля з першою травою митець передає широкими мазками, які створюють візуальний візерунок. Такий прийом перетворює ботанічні елементи (гілки, квіти, траву) на ритмічну декоративну структуру, близьку до орнаменту.

А. Маневич у своїх численних київських пейзажах, як-от «Зимовий пейзаж: Околиці Києва» (1908), «Дніпро біля Києва» (між 1910 та 1913 рр.), «Весна на Куренівці» (між 1914 та 1915 рр.), фіксує урбаністичний краєвид як емоційний стан, трансформує на експресивну колористичну структуру. Ритміка плям нагадує засади народного декоративного мистецтва, де природа передається через символічні кольорові повтори (як у килимах чи розписах). Співзвучно з народними живописними традиціями, А. Маневич часто використовує колір як носій емоційного й символічного змісту (синій — глибина, зелений — весняне відродження, білий — чистота снігу й тиша) [10, с. 195].

У ранніх пейзажах О. Новаківського повітряне середовище художник передає з допомогою енер-

гійних мазків, так немов картина фіксує мінливий квантовий світ, проте натурність пейзажу не є самоціллю художника, натомість художник намагався передати весь спектр кольорів того чи іншого краєвиду. Для О. Новаківського-пейзажиста властиве поєднання архітектурного мотиву на рівні духовного символу, вписаного до насиченого колористичного середовища. Так, «Собор святого Юра» (1932) мистця радше нагадує за своєю колористичною структурою полотна народну декоративну традицію, де яскраві контрастні плями жовтого, червоного й зеленого утворюють ритм, близький, наприклад, до традиційного писанкарства, бойківського й гуцульського ткацтва. Орнамент не відтворено буквально, як й у розглянутому нами вище натюрморті А. Ерделі, однак логіка композиційної побудови органічно застосована для пейзажного живопису. Натомість, у портретах роботи О. Новаківського пейзажне тло доповнює та розкриває психологічний портрет зображуваної персони [4, с. 208].

Водночас, І. Северин у пейзажах з циклу «Гуцульщина» (1905—1911) надав гірському краєвиду узагальненості, що зближує його з декоративною площинністю іконопису, але водночас підкреслює своєрідність локальної природи. Живописець зосереджений на виразній пластичності вершин: масиви гір, силуети хат та дерев організовані у цілісну декоративно-ритмічну систему, що на рівні художньої мови суголосна до іконопису та народного орнаменту, так кольорові площини гірських схилів та дахів укладені у повторювану, майже орнаментальну структуру, де чергування барв і форм створює відчуття візерунку.

Жанрово-побутові сцени виявили ще один вимір синтезу національного й постімпресіоністичного, а саме поєднання повсякденних сюжетів із декоративно-узагальненою та водночас метафоричною образністю. Зокрема, у картинах «Карусель» (1906) і «Праля» (1914) О. Мурашко використав яскраві контрасти й площинну композицію, аби представити буденні мотиви на рівні узагальненого символу народного життя. У «Селянській родині» (1914) живописець передає монументальність традиційної української сім'ї через синтез спокійної (і цілком постімпресіоністичної) геометрії композиції та виразних локальних барв [6, с. 20].

А. Ерделі у «Селянах на відпочинку» (1930-ті), «Пастушці» (1930-му) «Зарученому» (1953) трактував постаті селян декоративно, відтворив ритміку рухів та строїв як цілісну пластичну структуру. Подібний підхід, присутній й у жанрових композиціях О. Новаківського, зокрема: «Жнива» (1925). Але, якщо А. Ерделі схильний до узагальнено-декоративного вирішення, де постаті вишиковуються в орнаментальний ритм, то О. Новаківський тяжіє до експресії кольору й динамічного мазка. Його селяни позбавлені побутової конкретики, але сприймаються як символічні постаті, що уособлює специфіку народного життя (що суголосне практикам живопису школи Понт-Авен). Обидва мистці доволі самобутньо використовують модернізовані постімпресіоністичні засоби для вираження архетипу «селянського буття»: А. Ерделі через декоративно-пластичний лад, О. Новаківський через експресивну драматизацію сцени [13, с. 169].

Таким чином, жанрово-побутовий живопис ранніх українських постімпресіоністів не лише ілюстрував «життєві сцени», а втілював архетипи народного й соціального буття через декоративний колір, узагальнену форму та ритміку композиції. Окрім того, як у портреті так й пейзажі, побутові мотиви ставали оновленим художнім знаком національної ідентичності, перекладеним мовою європейського модернізму.

Висновки. Отже, ранній постімпресіонізм, репрезентований творчим доробком вітчизняних мистців кінця XIX — початку XX ст., передусім А. Мурашка, А. Ерделі, А. Маневича, Ф. Кричевського, І. Северина, став закономірним етапом інтеграції живописного мистецтва України в європейський культурний простір. Наголосимо, що цей напрям поєднав модерністичний світогляд живописців із досвідом дослідження засад національного мистецтва. Завдяки засвоєнню європейських постімпресіоністичних прийомів, таких як узагальнення форми, площинна композиція та символічне використання кольору, мистці змогли вийти за межі академічного натуралізму й побутової ілюстративності.

Водночас, на відміну від французьких постімпресіоністів-синтетистів, які часто зверталися до аскетичної естетики, українські мистці інспірувалися багатотою та яскравою палітрою української декоративної культури (вишивка, килимарство, іконопис). Це

надало їхнім роботам унікальної художньої виразності, де модерна форма наповнена автентичним змістом. Таким чином, національні етнокультурні символи й архетипи вийшли за межі етнографічної функціональної деталізації, перетворившись на органічний компонент модерної художньої мови.

У портретному живописі ранні імпресіоністи відійшли від імпресіоністичного психологізму на користь узагальненої колористики і площинної композиції, що відсилала також до іконописних традицій. У пейзажах місцевий ландшафт став не просто об'єктом зображення, а символічною мовою, енергетика й колорит якої відображали особливості українського естетичного простору. У жанрово-побутових сценах живописці метафоризували повсякденні сюжети, надаючи їм монументальності й архетипного значення. Мистецький доробок А. Маневича, А. Ерделі, М. Бурачека, І. Северина, О. Новаківського, Ф. Кричевського, О. Мурашка повністю спростовує пропагандистські наративи про «провінційність» української культури, переконливо доводить її глибоку інтегрованість у загальноєвропейський художній процес і творчий діалог, що є надзвичайно актуальним у контексті відстоювання культурної самобутності України.

1. Пономаренко М., Мироненко Х. Особливості плерного живопису в портретних творах О. Мурашка. *Збереження і розвиток традицій плеру: художня освіта і арт-туризм: тези доповідей II Міжнар. наук.-практ. конф.* (31 січ. — 2 лют. 2020 р., м. Одеса). Упоряд. А. Носенко; Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К.Д. Ушинського. Одеса: Астропринт, 2020. С. 88—90. URL: <https://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/10181> (дата звернення 15.06. 2026).
2. Мосендз О. *Еволюція світла у живописі Олександра Мурашка*. 2019. № 9 (21). С. 3—8. URL: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30122019/6852.
3. Чернюшок О. Реалістична форма відтворення у знаково-символічній системі твору Федора Кричевського (триптих «Життя»). *Мистецтвознавство: традиції та інновації*. 2023. № 1. С. 40—44. URL: <https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-6>.
4. Павлова Т. Дослідження постімпресіонізму в українському живописі XX століття. *The Ukrainian Art and Design Journal*. 2023. Т. 25. № 1. С. 208—212.
5. Абрам Маневич. *Живопис*. Авт. тексту О. Жбанкова. Київ: Дух і Літера, 2003. 28 с.: іл.
6. Олександр Мурашко. *Твори з колекції Національного художнього музею України*. Упоряд. кат. О. Жбанкова. Київ: PC World Ukraine, 2000. 26 с.: іл.

7. Дутка В. «Гуцульський імпресіонізм» Л. Вичуковського. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 30. Львів: ЛНАМ, 2016. С. 341—352.
8. Павельчук І. *Постімпресіонізм в українському живописі XX — початку XXI ст.: історичні витoki, джерела інспірацій, специфіка розвитку*: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2020. 614 с.
9. Павельчук І. Сучасний український постімпресіонізм: живопис Ігоря Мельничука. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35. Т. 4. С. 45—55. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-4-7>.
10. Карпенко О. Ремінісценції імпресіонізму у творчості українських авангардистів. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 194—199.
11. *Пам'яті Федора Кричевського. Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка*. 2024. 21 травня. URL: <https://www.gallery.pl.ua/pamyati-fedora-krichevskogo.html> (дата звернення 06.09.2025).
12. Musson D.A. *Representation of Breton identity: the Pont-Aven School, 1886—1894: thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Art History*. Loughborough University, 1994. 357 p.
13. Сейтасанова А. Французький період у творчості А. Ерделі (1929—1930 рр.): творчі студії та стилістичні особливості. *National Academy of Fine Arts and Architecture Collection of Scholarly Works*. 2023. Вип. 34. С. 168—175. URL: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-22>.
- Cherniushok, O. (2023). Realistic form of representation in the symbolic system of Fedir Krychevsky's triptych «Life». *Mystetstvoznavstvo: tradytsii ta innovatsii*, 1, 40—44. Retrieved from: <https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-6> [in Ukrainian].
- Pavlova, T. (2023). Research on post-impressionism in Ukrainian painting of the 20th century. *The Ukrainian Art and Design Journal*, 25 (1), 208—212 [in Ukrainian].
- Zhbankova, O. (Ed.). (2003). *Abram Manevych. Painting*. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Zhbankova, O. (2000). *Oleksandr Murashko. Works from the collection of the National Art Museum of Ukraine*. Kyiv: PC World Ukraine [in Ukrainian].
- Dutka, V. (2016). «Hutsul Impressionism» by L. Vychukovsky. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* (Issue 30, pp. 341—352). Lviv: LNAM [in Ukrainian].
- Pavelchuk, I. (2020). *Post-impressionism in Ukrainian painting of the 20th — early 21st centuries: Historical origins, sources of inspiration, specifics of development*. Doctoral dissertation. Lviv National Academy of Arts. Lviv [in Ukrainian].
- Pavelchuk, I. (2021). Contemporary Ukrainian post-impressionism: The painting of Ihor Melnychuk. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 35 (4), 45—55. Retrieved from: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-4-7> [in Ukrainian].
- Karpenko, O. (2021). Reminiscences of impressionism in the works of Ukrainian avant-gardists. *Kultura i suchasnist*, 1, 194—199 [in Ukrainian].
- (2024, May 21). *Poltava Art Museum. In memory of Fedir Krychevsky*. Retrieved from: <https://www.gallery.pl.ua/pamyati-fedora-krichevskogo.html> [in Ukrainian].
- Musson, D.A. (1994). *Representation of Breton identity: The Pont-Aven School, 1886—1894 (Doctoral dissertation)*. Loughborough University Repository. Retrieved from: https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/Representation_of_Breton_identity_the_Pont-Aven_School_1886-1894/9486884
- Seitasanova, A. (2023). The French period in A. Erdeli's work (1929—1930): Creative studies and stylistic features. *National Academy of Fine Arts and Architecture Collection of Scholarly Works*, 34, 168—175. Retrieved from: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-22> [in Ukrainian].

REFERENCES

- Ponomarenko, M., Myronenko, Kh., & Nosenko, A. (Ed.). (2020). Plein-air painting features in O. Murashko's portraits. In: A. Nosenko. *Preservation and development of the plein air tradition: art education and art tourism: theses of the presentation of the II International Scientific and Practical Conference*. (Pp. 88—90). Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
- Mosendz, O. (2019). The evolution of light in the paintings of Oleksandr Murashko. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 9 (21), 3—8. Retrieved from: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30122019/6852 [in Ukrainian].

Received: 25.06.2026

Accepted: 05.08.2026

Published: 23.09.2026