6. Соколюк Л.Д. Бойчук і польська культура // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2002. – Вип. 11. – С. 23–27.

7. Карл Марр (14.02.1958 (Мілуоке, США) – 10.07.1936 (Мюнхен, Німеччина), американсько-німецький художник. Проживав у Каліфорнії, згодом поїхав навчатися у Веймар, потім у Берлін і Мюнхен. 1893 р. йому запропонували посаду професора у Віденській, Берлінській і Мюнхенській королівських академіях мистецтва, він обрав Мюнхенську академію і 1893 р. став її професором, а в 1919–1923 – директором.

8. Присталенко Н. Доля школи Михайла Бойчука – нашої гордості, слави, скорботи // Українська культура. – 1997. – № 7.

9. Скиба Н. Вырубленый сад. 30 октября – 120 лет со дня рождения художника Михайла Бойчука // День. – 2002. – 29 окт. – № 197.

10. Лобановський Б. О Михайле Бойчуке и «бойчукистах» // Византийский ангел. — 1996. — № 2. — С. 47.

11. Сліпко-Москальців К. М. Бойчук. – Х.: Рух, 1930. – С. 26.

12. Повернувшись до України, а саме до Львова 1910 р. М. Бойчук починає працювати у Національному музеї. Як зазначав І. Свєнціцький, митець зі своєю школою у період 1910–1914 рр. реставровував і консервував музейні ікони [Присталенко Н. Доля школи Михайла Бойчука – нашої гордості, слави, скорботи // Українська культура. – 1997. – № 7].

13. Програма майстерні монументального мистецтва 1922–1923 рр. М. Бойчука // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 6. – С. 39.

14. Кравченко Я. Протоpенесансна ідеологія у концепції монументального мистецтва бойчукістів // Актуальність гуманістичних ідей мистецтва доби Відродження: Зб. наук.праць. – К., 2001. – С. 86.

15. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. — Л.-К.: Оранта, 2005. — С. 26.

16. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 12.

Галина СКЛЯРЕНКО,
кандидат мистецтвознавства

ІМПРЕСІОНІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ДОСВІДУ

Г. Скляренко. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду.

У статті розглядається імпресіонізм в українському живописі кінця XIX – XX ст. На думку авторки, це чи не перше художнє явище, яке, поєднавши досвід реалізму з новаціями модернізму, відкрило перед вітчизняним мистецтвом широкий світовий простір.

Ключові слова: імпресіонізм, український живопис кінця XIX – початку XX ст., український живопис радянської доби.

Г. Скляренко. Импрессионизм в украинской живописи. Особенности интерпретации художественного опыта.

В статье рассматривается импрессионизм в украинской живописи конца XIX – XX вв. По мнению автора, это едва ли не первое художественное явление, которое, соединив опыт реализма с новациями модернизма, открыло перед отечественным искусством широкие мировые просторы.

Ключевые слова: импрессионизм, украинская живопись конца XIX – начала XX вв., украинская живопись советской эпохи.

H. Sklyarenko. Impressionism in the Ukrainian painting. Features of artistic experience's interpretation.

In the article impressionism in the Ukrainian painting of late XIX – XX centuries is examined. In opinion of the author, it is nearly first artistic phenomenon, that, connecting experience of realism with the innovations of modernism, opened worldwide space before the home art.

Key words: impressionism, Ukrainian painting of late XIX – early XX centuries, Ukrainian painting of soviet epoch.

В історії світового мистецтва імпресіонізм став одним з найвизначніших явищ, що не тільки завершило глибоку реалістичну традицію, розпочату Ренесансом, а й відкрило нову – Велику Епоху Модернізму з її нестримними новаціями, переосмисленням не лише засад живопису, а й самих вимірів художнього твору.

Не пройшли повз імпресіонізм і українські художники, жваво сприймаючи його відкриття як засіб залучення до європейських тенденцій, до оновлення і збагачення художньої мови. Однак в українському мистецтвознавстві ця тема до сьогодні залишається майже недослідженою. Можна згадати лише засадничу статтю Н. Асєєвої [1] та окремі, в контексті українського мистецтва початку ХХ ст., міркування Л. Савицької [2].

Важливим кроком на шляху її осягнення стала проведена в грудні 2009 р. в Національному художньому музеї України велика виставка «Імпресіонізм в Україні» (куратор О. Жбанкова) та присвячена їй конференція. Репрезентовані в експозиції малярські твори з різних музеїв України заново привернули увагу до проблеми, дозволили побачити своєрідність сприйняття та інтерпретації вітчизняними художниками європейського досвіду. Тим більше, що у вітчизняному художньому поступі роль імпресіонізму є надзвичайно важливою, зокрема, для вивчення етапів та шляхів утвердження в Україні модерністських ідей, де, по суті, саме особливості сприйняття імпресіонізму можуть розглядатися як певна модель використання європейських новацій та адаптації їх у національному просторі.

Крім того, через колізії історичного розвитку, протиріччя культурної модернізації, різкі революційні злами художнього процесу, імпресіонізм, як не дивно, зберіг свою художню привабливість для українських митців до середини – другої половини ХХ століття, на кожному етапі не тільки викликаючи ідеологічні дискусії, а й відповідаючи певним внутрішнім творчим запитам. І хоча в цілому імпресіонізм не став у нашому мистецтві визначеним напрямом, звернення до нього в той чи інший спосіб «пунктирно» прокреслило розвиток українського малярства протягом значного періоду – з кінця 1880-х до 1970-х років, а тому є показовим і вартим окремої уваги.

Отже, залучення українських художників до імпресіонізму, як зазначає Н. Асєєва, розпочалося з помітним запізненням – у кінці 1880-х – на початку 1890-х років [3]. У цей час, як відомо, мистецтво увійшло у наступний – постімпресіоністичний етап свого розвитку, який, використавши попередній імпресіоністичний досвід (остання виставка імпресіоністів, як відомо, відбулася 1886 року), загалом сприймав його контроверсійно, висуваючи нові ознаки та художні якості. Крім того, в цей час значне місце в художніх спрямуваннях набували символізм та стиль модерн, що зберегли свою значимість протягом наступних десятиліть. Та і в самій Україні поряд з передвижницьким реалізмом з початку 1890-х років розпочинаються дискусії про «національний стиль», де знаходять віддзеркалення і модерні стилізації, і символістські узагальнення.

Одночасно у вітчизняному мистецтві було зроблено важливі відкриття, що певною мірою визначили параметри його традиції – це іконопис як самобутня образно-пластична система і видатне явище національної культури, і фольклор, народне мистецтво, звернення до якого ставало джерелом оновлення художньої мови і ствердження національної своєрідності. Можна припустити, що імпресіонізм, попри надзвичайну привабливість своєї живописної образності, для українських художників, був, так би мовити, «не на часі»: мистецтво переживало складний перехідний період, з іншим, ніж в імпресіонізмі, колом проблем. І все-таки його «присутність» помітна в творчості багатьох художників (М. Ткаченка, П. Левченка, К. Костанді, М. Бурачека, пізніх роботах О. Мурашка, ранніх – Д. Бурлюка, К. Малевича та ін.), які хоча й не розвивали концепцію імпресіонізму повністю та послідовно, однак використовували його формально-пластичні риси.

Можна вважати таку ситуацію закономірною. Адже, перебуваючи у Франції, відвідуючи її музеї та виставки у Салонах, українські художники сприймали перш за все зовнішні формальні ознаки та прийоми нових течій, часто не маючи можливості осмислити їхній зміст. Проте Францію відвідували далеко не всі. Не випадково загальна концепція імпресіонізму з його новим баченням людини та світу, прагненням зобразити свій час у багатоманітності його проявів, аналітичним ставленням до засобів виразності, пластичної мови, вільною, часто фрагментарною композицією, розмитістю огорнених повітрям предметів, що перебувають у життєвому русі,

гострота ракурсів, роздільність живописного мазка, що не співпадає з предметною формою, аналіз локального кольору, що поринає у мінливість освітлення, «самоцінність» полотна, вкритого фарбою, яке «має тепер власне життя, власну експресію, що не залежить від експресії сюжету» [4]. Також і новий для мистецтва сюжетний діапазон – програмна сучасність, життя міста, несподіваність побутових ситуацій, рухливість природи не знайшли тут цілісного відбиття, були сприйняті лише частково: як засіб оновлення художньої мови, що застосовувався для відображення традиційних сюжетів, як стилістична тенденція, манера, що розширювала можливості живописної виразності. Та й самий «імпресіоністичний зразок» доповнювався у вітчизняному живописі іншими рисами, як пише Д. Сарабьянов, у кожному випадку корегуючи його на свій лад: «…нейтралізував імпресіоністичну легкість, так артистично передану французами, вводив до живописної системи яскраво виражений елемент декоративності, віддавав перевагу сільським краєвидам, не прагнучи зафіксувати життя великого міста, а зосереджуючи свою увагу на селі, незайманій природі, провінції, садибі» [5]. Та й самі ідеї відображення в живописі руху, мінливості життя, пов'язані з новим – урбаністичним, «прогресистським» світоглядом, стали більш актуальними в українському живописі набагато пізніше – у творах модерністів та авангардистів 1910–1920-х років.

Можна погодитися з тим, що особливості сприйняття імпресіонізму українськими художниками були спричинені загальними культурно-мистецькими процесами в Україні, де мистецтво «після певної стагнації на початку XIX ст., у другій половині століття швидко розвивається, наче намагаючись надолужити згаяний час… В останній третині XIX ст. ми спостерігаємо, як, порушуючи хронологічну послідовність, нашаровуються, поєднуються різні напрямки і течії. Навіть у творчості одного й того ж митця можна побачити поряд з імпресіоністичними рисами відгомін реалістичних тенденцій середини століття та вплив нової стилістики модерну» [6].

Продовжуючи цю думку, можна відзначити, що у формуванні «української версії імпресіонізму» поряд з безумовними французькими враженнями своє місце знайшли і вітчизняні тенденції реалістичного пленеризму та «пейзажу настрою» з їхнім уважним вдивлянням у навколишній світ. Показово, що на цьому шляху аналітичність французького імпресіонізму набувала у вітчизняних художників іншого – ліричного емоційного звучання, інтерпретуючи його колористичне розмаїття саме як прояв індивідуального переживання світу, авторської емоційності. Тим більше, що, пов'язуючи імпресіонізм перш за все з живописом на пленері (що лише фрагментарно відбивало його концепцію, адже такі художники, як Дега чи пізній Ренуар на пленері не писали), українські художники використовували його здебільшого у малюванні пейзажу, котрий з кінця XIX ст. найчастіше виступав як засіб осмислення не тільки національного простору, де до поняття «природи» все активніше входили урбаністичні мотиви, а й цариною, де безпосередньо вирішувалися живописні завдання. Можливо, саме через суто пейзажне сприйняття його концепції, яка, безумовно, ним не вичерпувалася, велику роль українські художники відводили етюду, чия свіжість та безпосередність ставали синонімом імпресіоністичності.

Проте, аналізуючи концепцію імпресіонізму як першого модерністського напрямку, варто підкреслити чи не головну його світоглядно-пластичну складову – індивідуалізацію бачення та сприйняття, активність глядацької позиції, адже «образне життя» твору постає в ньому саме у процесі взаємозіткнення авторської і глядацької суб'єктивності. Проте важливою в ньому залишалася і аналітично-реалістична складова, як підкреслював В. Прокоф'єв, «тяжіння до точного аналізу дійсності, до того «прямого погляду» на речі, що не залишає в них нічого непоміченого і бачить усе з тою сміливістю, що майже протипоказана людському зору» [7]. І якщо ці риси для українських митців, можливо, виявилися найменш очевидними і прийнятними, то творчі перспективи, які вони відкривали в мистецтві, пізніше були проникливо зрозумілі радянськими ідеологами і спричинили «боротьбу з імпресіонізмом» у радянський час.

Показово, що й саме поняття «імпресіонізм» складно входило до творчої свідомості українських митців, часто наповнюючись зовсім не відповідним йому змістом. Чимало зусиль для роз'яснення його принципів доклали М. Кузнецов, П. Нілус, І. Труш, Є. Агафонов. Зокрема І. Труш підкреслював: «Імпресіонізм, се перший термін, що приплив до нас із заходу і був немов синонімом малювання яркими фарбами, коли властиво суть його лежить не конечно в яскравості, а більше в технічнім

розв'язанню і переведенню вибраного сюжета» [8]. Серед новацій імпресіонізму він справедливо виділяє зображення значного простору та великої кількості людей – міського натовпу, які з цього часу стають окремою мистецькою темою. А разом з тим – відтворення особливостей короткоплинного освітлення, яке визначає одну з його прикметних рис. Однак ці теми та риси майже не позначилися на українському малярстві. Показово, що й у 1900–1910-ті роки, незважаючи на появу нових художніх напрямів, імпресіонізм залишався для українських художників дискусійним явищем. І якщо, наприклад, критик Л. Войтоловський бачив у ньому «... віддзеркалення кипучих сил громадського життя, що відроджується, юних творчих інтересів, пристрасного підйому людського духу» [9], то П. Нілус підкреслював у ньому зв'язок із класичним мистецтвом («Імпресіонізм – це збагачене різноманіттям фарб старе мистецтво») [10]. На присвяченому цій темі диспуті в Києві у 1911 р. думки взагалі розділилися: П. Кузнецов наголошував на тому, що само поняття ще не визначилося, професор Четвериков розглядав його як явище суто наукове, допоміжне для мистецтва, а відомий критик Е. Кузьмін, навпаки, бачив його як закономірний етап у розвитку живопису [11]. На початку XX століття термін «імпресіонізм» часто взагалі використовувався як узагальнююча назва нового мистецтва, відмінності між напрямками якого майже не розрізнялися художниками, критикою, глядачами. До речі, це ж саме у 1910-ті та на початку 1920-х років відбулося з «футуризмом», чия назва в Україні обіймала досить широке художнє коло, часто зовсім протилежне їхнім італійським та російським аналогам...

«Голос імпресіоніста на захист живопису» називалася листівка-маніфест Д. Бурлюка, надрукована до виставки «Ланка» («Звено») в Києві у листопаді 1908 року, що стала першою в ряду його майбутніх маніфестів та закликів до художнього оновлення. Однак про імпресіонізм у ній взагалі не йшлося. Віддаючи належне старим майстрам – Леонардо да Вінчі, Рембрандту, Мікеланджело, автор наголошує на етапному значенні групи «Мир искусства», з виставки якої у 1899 р. розпочинається для нього «нова ера». Пізніше, як відомо, погляд Д. Бурлюка на «Мир искусства» суттєво зміниться, і саме полеміка між ним і О. Бенуа визначить входження раннього авангарду на російську сцену. Але поки що в «Голосі імпресіоніста» він писав: «Дивляться на Захід. Свіжий вітер. Полов'яний дух Рєпіна відпускає, лапоть передвижництва втрачає свою видиму силу. Але не Сєров, не Левітан, не потуги геніальності Врубеля, не літературні Дягілевці, – а «Голуб Роза», ті, що згрупувалися навколо «Золотого Руна», далі імпресіоністи російські, що зросли на західних зразках, ті, хто тремтів, дивлячись на Гогена, Ван Гога, Сезанна (синтез французьких живописних течій) – ось надія російського оновленого живопису!» [12]. Показово, що у своєму виступі Д. Бурлюк полемізував лише з академістами (Айвазовським, Маковським) та передвижниками, знаходячи більш активні пошуки оновлення живопису в творах «Голубой Розы», порівняно з першими вітчизняними модерністами – В. Сєровим, І. Левітаном, М. Врубелем. Варто уваги і те, що в «Голосі імпресіоніста» відбилося характерне для вітчизняного мистецтва ототожнення імпресіоністичних та постімпресіоністичних тенденцій в європейському живописі, а також провідна роль Сезанна, творчість якого все більше усвідомлювалася точкою відліку для нового етапу в мистецтві та основою для широкої течії «сезаністів» у російському та українському малярстві. Проте самі твори експонентів «Ланки» (київських та московських художників Давида, Володимира, Людмили Бурлюків, М. Ларіонова, А. Лентулова, О. Екстер, учня М. Врубеля скульптора В. Брамирського, О. Фонвізіна, В. Локкенбера, Жеребцової, О. Богомазова та Є. Прибильської – на той час учнів Київського художнього училища) у більшості являли собою «натурний матеріал із засвоєння молодими художниками імпресіоністичної та неоімпресіоністичної концепції» [13]. Продовженням стала і «Виставка імпресіоністів групи «Венок» восени 1909 р. в Херсоні. Однак для їхніх учасників імпресіонізм залишився лише етапом творчості, важливим, принциповим, але таким, який вони долали на шляху до наступних новацій.

...З появою авангарду та у післяреволюційні роки інтерес до імпресіонізму в українському мистецтві якщо не переривається, то відходить на другий план. Його стилістичні прийоми зберігаються в творчості лише окремих митців попереднього – ранньомодерністського покоління (М. Бурачек, В. Кричевський, П. Волокидін та ін.). Ідеї перебудови світу, нова ідеологічна спрямованість потребували іншої, більш активної, узагальнено-конструктивістської, експресивної мови. Проте в Західній Україні, яку обійшли авангардистські ідеї і мистецтво якої загалом орієн-

тувалося на адаптацію напрямків європейського модернізму, у 1910–1920-ті роки імпресіонізм в тій чи іншій інтерпретації знаходив прояв у творах М. Водзіцької, І. Іванця, М. Щирбула, Г. Смольського, М. Кітца, М. Сельської, проте і тут він виступав скоріше як певна «художня манера», що своєрідно доповнювала, вступала у складні взаємодії з іншими, більш актуальними тоді образно-пластичними спрямуваннями – постімпресіонізмом, модерном, «новою речовністю»…

Водночас нове радянське мистецтво 1920-х років відкидало попередній вітчизняний і західний досвід як «буржуазний», такий що не відповідав завданням перебудови країни. Зокрема, А. Петрицький наголошував: «Жовтнева Революція зламала буржуазно-капіталістичний устрій, а тому старе буржуазне мистецтво Західної Європи не може бути фундаментом для нового пролетарського мистецтва» [14]. І тут полеміка з імпресіонізмом, розуміння його ролі як суто історичного чи все ще як актуального спрямування, часто збігалася з тлумаченням місця і ролі пейзажу в новому радянському мистецтві, а «заперечення» імпресіонізму ставало запереченням самого пейзажу. Тому, наприклад, якщо у 1929 р. М. Радлов писав про імпресіонізм як про відкриття, що перетворило пейзаж на «художній метод, творчу категорію, що збагатила прийоми живописного сприйняття і виразу. Вміння писати пейзажні етюди, фіксуючи ефекти освітлення, повітряну перспективу і «настрій» природи, стало надбанням художньої маси» [15]. То радикально налаштовані митці кола журналу «Бригада художников» вважали пейзаж «реакційним і дрібнобуржуазним»: «Показ в дії людей більшовицьких темпів – ось провідний жанр нашої доби» [16]. Проте «імпресіоністична присутність» залишалася помітною у новому для України індустріальному пейзажі, зокрема у відомих циклах акварелей О. Шовкуненка «Дніпробуд» (1930–1932), серії картин І. Штільмана «Дніпро одягається в граніт» (1936–1937) тощо.

З утвердженням соціалістичного реалізму, в жорсткій жанровій ієрархії якого пейзажу та натюрморту відводилися найнижчі місця, дискусії про імпресіонізм продовжуються. Показово, що колізії навколо вітчизняного пейзажу (нейтрального в ідеологічному плані жанру мистецтва) стали віддзеркаленням жорсткої «боротьби з індивідуальністю» та, власне, і з самим живописом, що простягнулися на десятиліття. Ідеологічній селекції піддавалися тепер не тільки теми, ідеї, сюжети творів, а й сама художня мова та формально-пластичні засоби. Образи «нового пейзажу» були описані вже у програмній доповіді М. Горького на Першому з'їзді радянських письменників, після чого для вітчизняного мистецтва вони стали зразковими: «Навіть пейзаж країни різко змінився, зникла його жебрацька пістрявість, голубувата смужка вівса, поряд з нею – чорний шматок ріллі, золотава стрічка річки, зеленкувата – пшениці, смужки землі, що заросла бур'янами, а в цілому – різноколірна печать загальної роздробленості, розірваності. В наші дні величезні простори землі пофарбовані могутнє, одноколірно…» [17]. Формальні прийоми мистецтва розглядаються тепер через призму «класової свідомості», що на десятиліття викреслило з вітчизняного мистецтва широке коло традицій, художніх мов, стилістик, навіть історичних періодів. В одній з програмних статей 1934 р. читаємо: «… час поставити перед кожним художником не тільки питання про зміст творів, а й про чіткість, ясність творчої мови. Цього вимагає художня правда соціалістичного реалізму – мистецтва зрозумілого й улюбленого для найширших народних мас. А усілякі недомовки, туманності, істерика і формалістичні викрутаси, не виправдані змістом, не потрібні для його виразу, або є засобом маскування класового ворога, або, дозволяючи різні тлумачення, різне прочитання, можуть і поза бажанням автора служити класовому ворогові» [18]. В 1930-ті роки пейзажем постійно продовжують займатися М. Бурачек, О. Симонов, В. Синицький, О. Шовкуненко, П. Горобець, С. Розенбаум та молоді художники – М. Міщенко, І. Штільман, М. Шелюта та інші. І хоч у ці часи від пейзажу вимагали оптимістичності, зрозумілості, відсутності віддзеркалень «духовного життя художника», авторської суб'єктивності, імпресіонізм хоч й трактувався як «буржуазне» явище, все-таки був ще прийнятним як живописний прийом. Жорстка кампанія проти нього та «живописності» в цілому розгорнулася пізніше, у другій половині 1940-х – на початку 1950-х років. Вона супроводжувалася боротьбою з «етюдизмом, перебільшенням ролі пейзажного жанру». У 1948 р. у доповіді «Про роботу Оргкомітету і заходи поліпшення діяльності спілок радянських художників» О. Герасимов наголошував на необхідності знищення залишків імпресіонізму, сезанізму, стилізаторства і естетизму, які тягнуть художника «до буржуазно насолоджувального розуміння ролі мистецтва, до аполітичності і безідейності, до імпресіоністичної крихкості форм, до «живописності» як

абстрактної і незалежної від змісту категорії» [19]. У малярстві утверджувалася єдина для всіх форма вислову, що базувалася на чіткому малюнку, ясній композиції і тій «стертості прийому», що утворював особливу «узагальнено ніяку», безособову манеру письма. Основним завданням художника вважалася «монументально-історична картина на сучасну тему», а в пейзажі – «тільки шлях пейзажу-картини, пейзажу-тематичної композиції… Зосередженість на етюдизмі, вузькому колі суто професійних проблем – небезпечний і безцільний шлях» [20]. У 1949 р. в практику входить писати картини «бригадним методом, що мало повністю викоренити авторську індивідуальність, звести твори до ілюстрування пропагандистських сюжетів. Імпресіонізм остаточно набув статусу «реакційного напрямку в мистецтві». Боротьба з ним триватиме до середини 1950-х років.

Однак показово, що саме імпресіоністичні відгомони виразно прозвучали в картинах Т. Яблонської кінця 1940-х років, які тогочасна радянська критика назвала «творчою невдачою талановитої художниці». І хоча потім, тяжко долаючи вже канонічну соцреалістичну естетику, вона приходить до іншого – більш синтетичного, складного тонального живопису, досвід імпресіонізму залишився в її творах назавжди. Як присутній він і у витончених роботах Є. Волобуєва чи у насиченому кольоропису М. Глущенка.

У мистецтві кінця 1950-х та у 1960-ті роки імпресіоністичні тенденції, які, здавалося б, давно належать історії, несподівано знову стали привабливими. «Повертаючись до модернізму» в часи «відлиги», художники заново відкривали для себе його художні можливості, відновлюючи перервані у 1930–1940-ві роки живописні традиції. Виходять друком книги Дж. Ревалда «Історія імпресіонізму» (1959) та «Постімпресіонізм» (1962). У Москві відкривається Музей ім. О.С. Пушкіна з його чудовою колекцією імпресіоністів… Вітчизняне мистецтво ніби заново, в інших історичних умовах опрацьовувало проблематику кінця XIX – початку XX століття, повертаючись до засад модернізму, утверджуючи першорядність авторського погляду, вагомість пластичної мови, формальної культури. А тому саме «ретроспективність» стає однією з головних тенденцій мистецтва 1960–1970-х років. «Реабілітований» імпресіонізм поставав тут як шлях мовно-пластичного збагачення. Та й його мотиви – прості, побутові: пейзажі, натюрморти, портрети, невеликі жанрові сцени, за якими стояло правдиве бачення світу, значущість повсякденності, виступали опозицією до фальшивої помпезності офіційних «тематичних картин».

Однак і в нових історичних умовах імпресіонізм найчастіше не проявлявся у, так би мовити, «чистому вигляді», а доповнювався і переплітався з загальним захопленням постімпресіоністичними художниками – Ван Гогом, Сезанном, Гогеном, та із заново відкритим (нехай частково) вітчизняним мистецтвом кінця XIX – початку XX століття. По суті, знову програвалася ситуація початку століття, коли у пошуках нового мистецтва вітчизняні художники вільно поєднували у своїй творчості широке коло часто концепційно протилежних спрямувань, використовуючи перш за все їхні естетичні, формально-пластичні риси та прийоми. Як і на межі століть, «не знаючи зразків, художник працює за уявою и створює дещо інше, до невпізнанності деформуючи «джерело». Роль особистого бачення надзвичайно велика. Психологія приналежності до одного визначеного напрямку чужа. Художник хоче сам пройти крізь усе, що вважає сучасним, і після того висунути своє» [20]. Не випадково вітчизняне мистецтво 1960–1970-х років аж ніяк не вкладається у чіткі стилістичні чи «напрямкові» виміри, таке відмінне у своєму поступі від сучасних йому європейських тенденцій.

Чи не найпомітніше імпресіоністичні мотиви та прийоми збереглися в цей час у живописі художників українського Півдня – О. Слешинського, В. Синицького, А. Гавдзинського з Одеси, Г. Арефьєва з Севастополя…

Окремої уваги заслуговує творчість Ю. Єгорова, де поєднання імпресіонізму та постімпресіонізму визначило головні стилістичні риси його картин, чия «традиційність» доповнювалася та «переборювалася» яскравим індивідуальним світобаченням та світовідчуттям художника.

Однак у 1960–1970-ті роки зовнішня «імпресіоністичність» стає ознакою і досить широкого кола ремісничих творів радянського «салону», який і тепер посідає помітне місце на сучасному художньому ринку. В більшості у такий спосіб працювали і продовжують працювати деякі художники Криму, які ще з радянських часів призвичаїлися доповнювати зовнішню правдоподібність пейзажів та натюрмортів

«вільними мазками», легкою пуантеллю, «оживлюючи» таким чином фондівську художню продукцію. Але імпресіонізм не тотожний імпресіоністичній техніці. Та й поверхове запозичення його формальних прийомів, які так чи інакше залишилися прикметою раннього модернізму кінця XIX століття, без активного авторського перетворення в зовсім інших умовах та в іншу епоху не може бути охарактеризоване інакше, ніж епігонство та пристосування до «смаків публіки».

Отже, тема імпресіонізму в українському мистецтві охоплює цілу низку питань, що потребують дослідження. Рубіжне явище в історії світового живопису, таке, що по-своєму синтезувало, з одного боку, завершення великої традиції реалізму, з її уважним вдивлянням у навколишній світ, зануренням у дійсність, а з іншого – початок модернізму, з його багатоманіттям світобачень, суб'ктивністю, постійними оновленнями, було сприйняте і перетворене вітчизняними художниками. Саме імпресіонізм став чи не першим художнім явищем, яке, зштовхнувши різні ідейно-художні традиції – французьку та українську, такі відмінні в минулому, теперішньому та й майбутньому – протягом усього XX століття, відкрило вітчизняному мистецтву широкий світовий простір.

1. Асєєва Н. Імпресіонізм в українському образотворчому мистецтві та його зв'язки з іншими напрямками і течіями кінця XIX – початку XX століття // Мистецтвознавство. Книга 2. IV Міжнародний конгрес україністів.Одеса, 26–29 серпня.– Одеса–Київ, 2001.

2. Савицкая Л. На путях обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. – Харьков. – 2006.

3. Асєєва Н. Зазначена праця.

4. Гурова Л. Анализ и синтез в живописной системе Клода Моне // Импрессионисты, их современники, их соратники. – М., 1976. – С. 67.

5. Сарабьянов Д. Василий Кандинский в русском контексте // Вопросы искусствознания.– М., 1997. – X (1/97). – С. 362.

6. Асєєва Н. Зазначена праця .– С. 27–28.

7. Прокофьев В.П. Импрессионисты и старые мастера // Импрессионисты, их современники, их соратники.– М., 1976. – С. 34.

8. Труш. І. Нові напрями в малярстві // Львівський науковий вісник. – 1899.– T.V. – Кн.1–3. – С. 143.

9. Войтоловский Л. Письма об искусстве. Письмо второе. Новая драма // В мире искусств – 1907.– № 6. – С. 14.

10. Нилус П. Заметки художника. Французы в «Салоне» В. Издебского // Одесские новости. – 1909. – 22 декабря. До речі, на виставках «Салонів» В. Іздебського імпресіоністи представлені не були.

11. Искусство, живопись, графика, художественная печать. – 1911. – № 5. –С. 252.

12. Цит. за: Савицька Л. Художня критика в Україні. Друга половина XIX–початок XX ст.: Хрестоматія. – К., 2001.– С. 313.

13. Кашуба Е. Первые авангардные выставки в Киеве 1908–1910 г.г. «Звено». «Салоны Издебского». «Кольцо». – К., 1998. – С.4.

14. Петрицький А. Сучасне мистецтво і малярство // Вир революції. – Катеринослав, 1921. – № 1. – С. 225.

15. Радлов Н.Э. Бродский – пейзажист // Исаак Израилевич Бродский: Сб. статей. – Лениград, 1929. – С. 27–28.

16. Бригада художников. – 1932. – № 1. – С. 2–4.

17. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Сценографический отчет. – М., 1990. – С. 14.

18. Больше бдительности // Искусство. – 1934. – № 6. – 17.

19. Искусство. – 1948. – № 6. – С. 7.

20. Ситник К. Советский пейзаж // Искусство. – 1948. – № 5. – С. 4.

21. Ракитин В. Русская волна, кажется, пошла на спад // Творчество. – 1991. – № 11. – С. 28.