

УДК 75.036(477)

Юлія **Бабунич**

кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри історії
та теорії мистецтва
Львівської національної
академії мистецтв

Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості

© Бабунич Ю., 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.1068620>

Анотація. У статті проаналізовано імпресіоністичні пошуки у контексті нових принципів формотворення в українському живописі модернізму. У дослідженні виявлено особливості методу імпресіонізму у творчому доробку низки українських художників кінця XIX – першої третини XX ст. Висвітлено регіональні відмінності традицій імпресіонізму у малярстві українського модернізму та їхній синтез із реалізмом, постімпресіонізмом, модерном. Досліджено індивідуальну творчу манеру митців Києва, Харкова, Львова, Одеси з метою виявлення локальних особливостей імпресіонізму у вітчизняному малярстві.

Ключові слова: імпресіонізм, малярство, творчий метод, живописна мова, локальні особливості.

Малярські пошуки імпресіоністів були спрямовані на віднайдення гармонії шляхом поєднання кольорів і реального світлоповітряного середовища, для чого вони обрали роботу на пленері, як оптимальний метод творчості. Митці таким чином намагалися у своїх полотнах передати миттєві «враження» (звідси й пішла назва напрямку), спровоковані грою кольору і світла. Деякі дослідники вважають, що оскільки у період імпресіонізму виявляються очевидні ознаки спротиву академічно-реалістичній традиції, поступового відходу від сюжетно-зображальних основ мистецтва, то саме у цей

час формується підґрунтя для авангарду [1, с. 12]. Звичайно, не можемо стверджувати, що саме імпресіонізм є його прямим джерелом, але певні установки мистецтва ХХ ст. справді запозичені із творчих ідей 1870-80-х рр. Крім того, як творчий метод імпресіонізм залишався актуальним у мистецьких навчальних закладах України впродовж 1910-20-х рр., часто поєднуючись з іншими художніми течіями [2, с. 127].

Постановка проблеми у загальному вигляді. Українські художники по-своєму переосмислили творчу спадщину імпресіонізму, долучившись до західноєвропейського руху за оновлення мистецтва. Дослідниця О. Жбанкова, зокрема, зазначає: «В Україні імпресіонізм не набув форм самостійної школи. Класичний імпресіонізм, не зважаючи на індивідуальну своєрідність кожного з його представників, ніс у собі відбиток єдиного художнього стилю, тих загальних закономірностей, які визначали діапазон його живописних ознак. В Україні ми можемо говорити лише про стилістичні особливості імпресіонізму в творчості окремих майстрів. Процес формування і розвитку його живописних новацій в національному малярстві припадає на 1890 – першої половини 1910-х рр.» [3, с. 15]. Одночасно у західноєвропейському мистецтві розвивався постімпресіонізм та утверджувався модерн. На українських теренах формується особливий синтез реалізму та імпресіонізму, постімпресіонізму й модерну. Часто вони поєднувалися в творчості одного митця одночасно. Таким чином розвивалася індивідуальна творча манера М. Ткаченка, П. Левченка, М. Беркоса, К. Костанді, П. Нілуса, О. Мурашка, М. Бурачека, А. Маневича, І. Труша, О. Кульчицької та ін., в якій формально-пластичні особливості імпресіонізму нашаровувались на національну своєрідність їхньої живописної мови: «Ці майстри формували українську модель імпресіонізму...» [4, с. 9].

Виклад основного матеріалу дослідження. В українському мистецтві імпресіоністичні риси проявляються з 80-х рр. ХІХ ст. і зустрічаються до 1930-х рр. [5, с. 16]. Разом з тим, такі художньо-стильові особливості імпресіонізму, як звернення до міської тематики, ескізна манера письма, принципи пленерного живопису, увійшли до мистецької палітри художників і залишаються актуальними й у пізніші часи. Західно-

європейські живописні новації проникають на наші терени разом із митцями, які навчалися у Франції. Новий етап у розвитку українського малярства, що почався ще у 1880-х рр., тісно пов'язаний з такими значними культурними центрами, як Київ, Одеса, Харків, Львів. Саме в цих осередках активно розвивається виставкова діяльність, організовуються центри мистецької освіти. Тут же у другій половині XIX ст. відбувається процес формування української національної школи пейзажного малярства. Її становлення і розвиток пов'язані часто із впливами реалістичної лінії у мистецтві, але деякі майстри на зламі століть використовують новітні тенденції у живописі, зокрема, імпресіонізм. Мова йде про роздільно накладені мазки, вільну композицію, розмитість контурів, гостроту ракурсів, елементи декоративності і національні особливості української природи, її лірично-емоційне забарвлення у живописі. Таким чином, спостерігаємо поєднання традиційних принципів вітчизняного пленеризму і новітніх французьких імпресіоністичних рис. Українські пейзажисти також відроджують етюд, активно його розвиваючи і вдосконалюючи.

Багато митців-модерністів зверталися до досягнень імпресіонізму, який становив початковий етап їхнього творчого становлення (О. Богомазов, Д. Бурлюк, О. Новаківський, О. Екстер, В. Кандинський), готуючи ґрунт для подальших формально-стильових звершень. Імпресіонізм, як фактично перший напрям модерністичного мистецтва, на межі XIX – XX ст. ототожнювався з усім новим і опозиційним до реалізму [6, с. 18]. Прояви імпресіонізму в українському живописі мають регіональні особливості у зв'язку з формуванням наприкінці XIX ст. потужних художніх центрів із самобутніми мистецькими традиціями, зокрема, у пейзажі – Києва, Харкова, Одеси. Такі формотворчі процеси спостерігаємо не лише на східно- і південноукраїнських землях, але й на західноукраїнських теренах.

Західноукраїнські живописці творять самобутні пейзажні картини, сповнені настроєвістю, філософським звучанням і повсякчас віддзеркалюють світобачення автора. У творчості І. Труша, який був одним із яскравих послідовників імпресіонізму у живописі Західної України, цей художній напрям знайшов яскраве відображення та зазнав авторського пере-

осмислення. Пройшовши навчання у Краківській академії мистецтв у класах Я. Станіславського і Л. Вичулковського, Труш засвоїв риси французького імпресіонізму через призму бачення своїх польських педагогів [7, с. 563]. У пейзажі, який стає найближчим йому жанром, львівський митець застосовує принципи імпресіонізму – дрібні мазки, відсутність великих, замальованих одним кольором площин, правдиву передачу моменту і вражень від нього, світлотіньове моделювання («Ставок», «Маки», обидві – 1900-ті рр., «Весною», 1911 р.). Разом з тим, у картинах Труша часто домінує перший план, відсутня різка гра світлотіні, а колорит відзначається м'якістю і пастельністю темних тонів. Художник надає перевагу змалюванню різних місцин, але й найбільш вигідний для них час дня або пору року (цикли «Пні», «Луки і поля», «Про самотність», «Квіти»). Для порівняння, згадаймо, що французький імпресіоніст К. Моне багаторазово зображав один і той же мотив з однаково ракурсу, але в різний час дня чи пору року («Руанський собор», «Скелі в Етрета», «Копиця сіна»).

Колорит і світлотіньове моделювання у малярстві Труша мають відтінок романтизму і таємничості, носять відбиток авторського переосмислення класичних прийомів імпресіонізму, але пропущених крізь призму традицій галицького живопису. Одна з головних особливостей імпресіонізму у творчості цього майстра – його тісний зв'язок з регіональними особливостями пейзажного малярства. Внаслідок чисельних подорожей і вдосконалення майстерності формується індивідуальна манера Труша, яка базується на використанні характерного освітлення, своєрідної колористичної і композиційної побудови («Пейзаж. Захід сонця в парку», початок 1900-х рр.). Митець захоплюється невимушеністю композиції в імпресіоністів, їхнім вмінням передавати миттєві враження, ескізною технікою живопису, ясністю колориту. Проте Труш не наслідував девіз імпресіоністів – передачу суб'єктивних вражень від навколишнього світу, він намагався передати рідну природу у всій її красі [8, с. 18].

Одні із ранніх пейзажів художника зображають види Львова, його парків та околиць. Саме у 1900-х рр. формується особливість Труша як ліричного пейзажиста. Митець значну увагу приділяє вирішенню художніх проблем: гармонійності

колериту, настроєвості пейзажу, питанням світла. Після львівських етюдів вдосконалення авторської майстерності демонструють пейзажі Києва та його околиць, де враження Труш передає за допомогою контрастного колориту, узагальнених форм, сміливого просторового трактування, вільного мазка. «Дніпро», «Ставок між кущами», «Андріївська церква у Києві», «Дніпро біля Києва» – розлогі краєвиди, а не просто фрагменти природи, що свідчить про нове трактування пейзажу автором.

Кримські пейзажі, створені під час подорожі півостровом, на відміну від ранніх галицьких краєвидів з холоднуватою колористичною гамою, просякнуті вправно переданим сонячним світлом і глибоким відчуттям неповторної природи («Кримський берег», 1910-ті рр.). Для порівняння, італійські пейзажі цього ж періоду схожі за колоритом, але ще більш наповнені сонцем і відчуттям безмежності простору. Тут немає різких світлотіньових контрастів і кольорових відношень («Венеція», 1908 р.). Настроєвість краєвиду підкреслюється конкретним вибором часу зображення – Труш полюбляє змальовувати ранки, захід сонця чи місячні ночі.

Труш показав себе самобутнім колористом, усі його краєвиди вражають, насамперед, віртуозними градаціями холодних чи теплих тонів і напівтонів, найтоншими модальностями прозорих вальорів. Як зазначає Я. Нановський, «колір – важлива емоційна сторона його пейзажів. За допомогою кольору Труш «будував» свої пейзажі, за допомогою освітлення і колориту – передавав їх ліричний настрій» [8, с. 64]. І. Труш, привнісши у мистецьке середовище Галичини західноєвропейські ідейні новації, збагатив їх національним характером й місцевими образотворчими традиціями. Європейський імпресіонізм, зокрема пленеризм, знайшли у його творчості своєрідну інтерпретацію на ґрунті власних світоглядно-естетичних позицій митця.

У мистецтві Західної України імпресіонізм або розвивається у чистому вигляді, або з домішками краківської сецесії, що виявляється у чіткому контурі і приглушеному колориті картин [2, с. 154]. Багато-хто з місцевих митців завдячували опануванню цими навичками Я. Станіславському у процесі навчання в його класі у Краківській академії мистецтв. Одним із таких галицьких художників був Ю. Панкевич, який

звертається до імпресіонізму на початку ХХ ст. Його пейзажі відзначаються наповненістю сонячним світлом і яскравим колоритом («Камінь Довбуша», 1913 р.). Вплив імпресіонізму відчутний і у творчості О. Куриласа, який закінчивши Краківську академію, займався пошуками у царині світла і кольору («Пробудження весни», 1901 р., «Гірський пейзаж», «Вечоріє», 1903 р., «У краківському сквері», 1912 р., «Краєвид у вечірню пору», 1912 р.). Їх він реалізував у своїх жанрових картинах на народну тематику, а також у невеликих етюдах з повсякденного життя січових стрільців. Саме останні є надзвичайно вишуканими за колоритом і манерою виконання свідченнями краси української природи.

Східноукраїнські митці кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. часто поєднують у своїй творчості імпресіоністичні елементи і стилістику модерну, реалізму, експресіонізму. Найчастіше це обумовлювалося місцем здобуття художньої освіти – із Франції імпресіонізм потрапляв в український живопис у чистому вигляді, а з Німеччини, Польщі, Австрії – з іншими стильовими домішками. У таких випадках найчастіше до імпресіоністичних елементів додавалися риси європейського модерну.

Власне таку стилістику демонструють твори живописців харківської школи пейзажного малярства (П. Левченка, М. Ткаченка, М. Беркоса, а згодом В. Кричевського), які ще у 1890-х рр. почали застосовувати імпресіоністичні принципи, чому значною мірою сприяло перебування у Франції і вивчення досвіду тамтешніх майстрів [2, с. 133]. Харківські пейзажисти, пройшовши у своїй більшості професійне вдосконалення у Парижі, привнесли в тогочасне національне малярство сповнені сонячним світлом і тонким ліризмом краєвиди.

П. Левченко вже у ранніх роботах («Краєвид Харківщини над річкою», 1890–1900-ті рр., «Біля озера», 1900-ті рр.) намагається відтворити стан природи у певну пору року. Від стриманого колориту і ретельного моделювання об'єму цих років він поступово переходить до світлих контрастних кольорів, підсиленних грою рефлексів і динамізмом мазка. На початку 1900-х рр. колорит картин П. Левченка значно збагачується, він по-своєму сприймає впливи імпресіонізму. Цьому значною мірою сприяла поїздка 1895 р. до Парижу і знайомство із творами французьких імпресіоністів, що справило потуж-

ний вплив на усю подальшу творчість митця [9, с. 6]. Вона, насамперед, відзначається тонким ліризмом і замилюванням національною природою. На цьому етапі художник оперує такими засобами художньої виразності як легкі і напівпрозорі тони, неприхована фактура полотна, особлива увага до передачі світлоповітряного наповнення середовища. Такими є зображення пейзажів Слобожанщини і Київщини у різні пори року і час дня. Картини «Вечір. Сльота», «Глухомань», «На Харківщині» демонструють органічне поєднання ліричного задуму та легкої емоційної напруги. Характерно, що роль людини у пейзажах митця є другорядною, Левченко воліє зображати краєвид майже без її присутності. Його цікавлять, насамперед, образи невеликих містечок, сіл, провінційних вуличок, вітряків і церков. Водночас, обігрування імпресіоністичних простору, фактури і кольору доповнюються у полотнах Левченка 1910-х рр. («Дорога», «Вітрячок на горі») деякими художньо-стильовими засобами модерну (ритм ліній, виразність силуетів, декоративність, матовість поверхні полотна, стриманість кольорової гами). Разом з тим, поетичність загального укладу завжди переважає у краєвидах Левченка над чіткістю рисунку, що робить його самобутнім майстром ліричного пейзажу.

Тяжінням до декоративності також позначені кращі пейзажні полотна М. Ткаченка, який після закінчення Петербурзької академії мистецтв багато років провів у Парижі. Його імпресіонізм демонструє поєднання плернерного і декоративного підходів. Особливо показовими у цьому плані є пейзажі «Весняний день» (1900-ті рр.), «Весна» (1906 р.), «Трибанна церква. Таращанський повіт Київської губернії» (1915 р.). Ткаченко замилюваний красою природи у повній тиші, не порушує її гучними акцентами. Особливістю виконання є легка і невимушена ліпка форми мазком, що не заважає надавати образам монументальності. Художника недаремно за вдале вирішення плернерних завдань називали «майстром світла» [10, с. 77].

Плернерні концепції імпресіоністичного живопису у своїй творчості послідовно втілює М. Беркос, також пейзажист харківської школи. Він прагне до створення масштабних краєвидів, які б утілювали образи української природи. Цьому сприяють імпресіоністичні досягнення світла і кольору, чії

впливи він відчув під час студіювання в музеях Франції, Німеччини, Італії, Іспанії. Однак, найбільше культ чистих відтінків, світла і повітря Беркос запозичив від французьких імпресіоністів. Харківський мистецтвознавець О.Денисенко зазначає: «Світ, який передає Беркос, виблискує потоком сонця, світла і кольору. Він пише свої картини швидко, легко, вільно. В кожній картині є своя колористична знахідка, відкриття. Тут присутній феномен, який називається «абсолютним оком» художника» [10, 79]. Митець пише переважно сільські пейзажі чи краєвиди провінційних містечок з їх тихими провулками («Диканька», 1910 р.). Такими є, зокрема, його італійські пейзажі кінця XIX ст. Одним з часто повторюваних мотивів Беркоса було зображення весняної природи.

У творчості низки одеських живописців-пейзажистів, як і в харківських художників, на початку XX ст. поряд з впливами імпресіонізму вже помітні деякі риси модерну і символізму [11, с.108]. Ремінісценції імпресіонізму у живописі Одеси демонструють зосередження місцевих майстрів на пошуках гармонійного співвідношення між кольором і світлом, внутрішнім світом людини і навколишнім пейзажем. Лідером одеської школи та її найяскравішим представником, безперечно, виступає К. Костанді, творчість якого демонструє еволюцію від реалізму до імпресіонізму. У своїх краєвидах він змальовував переважно Одесу та її околиці, використовуючи формально-пластичні риси імпресіонізму. У ліричних етюдах («Копиці в полі», 1910-ті рр., «Гуси», 1913 р.) Костанді віддає перевагу зображенню вечірньої і ранішньої пори дня, адже саме тоді повітряне середовище наповнене особливими світловими рефlekсами. Французький імпресіонізм у нього поєднується з традиціями реалізму. Вагому роль у формуванні Костанді-пейзажиста відіграв специфічний південний колорит. Його відтінки яскраві і чисті, художник любляв застосовувати контрасти кольору. Вони поєднуються із добрим рисунком і майстерним мазком. Часто на тлі романтичної природи митець гармонійно виписує тихе приватне життя людей. Однак, з часом на перше місце висувається вирішення питань кольору і світла – Костанді більшу увагу у краєвидах приділяє розмитим контурам предметів природи. Світ мотивів митця невеликий: маленькі церкви чи буди-

ночки у садах, куші бузку чи акації, тихий захід сонця. Саме Костанді першим відкрив гармонійну поетику і тонку красу одеського пейзажу [12, с. 15].

Засади імпресіонізму у творчості київських митців поєднуються з потягом до декоративності у вирішенні кольорових площин і ліній. Пейзажі М. Бурачека відзначаються багатством та гармонійністю теплих і світлих кольорів, ліричною настроєністю мотивів, насиченістю сонячним світлом, життєрадісністю. Головною складовою майстерності художника виступає складність контрастних кольорових відношень і драматизм динамічного мазка. Поєднання традиційної реалістичної школи, рис модернізму з підкреслено імпресіоністичним елементом визначило особливості його творчої манери.

Художника вважають одним із видатних колористів першої третини ХХ ст. Вагому роль і становленні художньої манери Бурачека відіграло його перебування в Парижі, де він перейняв малярський досвід барбізонців та імпресіоністів [13, с. 12]. Вивчення творчої спадщини К. Моне, О. Ренуара, А. Сіслея збагатило палітру і загалом живописну культуру майстра.

В етюдах паризького періоду Бурачек особливу увагу акцентує на композиційному вирішенні твору («Паризькі дахи. Зима», 1910 р.). Легкі нечіткі мазки, прозорість тонів, невідразна фактура, тепла живописна гама підкреслюють чільну роль повітряного середовища. У пейзажах 1910-х рр. спостерігається синтез імпресіоністичних рис і декоративного начала модерну, оскільки на початку ХХ ст. метод імпресіонізму, зокрема у творчості східноєвропейських митців, зазнає потужних впливів сецесії (чіткі графічні контури, великі кольорові площини) [2, с. 141]. Бурачек ліпить форму за допомогою широких пастозних мазків, відтворює фактуру різних природних площин («Порцелянова осінь», 1916 р.). Пошуки у сфері передачі світлоповітряного середовища поступають місцем роботі з химерним плетивом ліній. Композиції митця стають дедалі більш декоративними й експресивними («Березень», 1917 р.), зокрема ускладнюється колорит. Водночас, образ природи у його краєвидах незмінно забарвлений емоційно і психологічно. У творах 1920–1930-х рр. бачимо відхід від принципів модерну і не просто парафрази з репер-

туару імпресіоністів, а індивідуальне переосмислення їхніх формально-стильових принципів («Натюрморт із жовтими і червоними квітами», «Вечір на ставку. Погребище», 1922 р.). Бурачек оновлює палітру мотивів і художніх засобів. В його манері домінує холодна фіолетова і синя гама, а композиція не справляє враження швидкоплинності моменту. Це, зокрема, забезпечується впевненим рисунком, дрібними мазками, пастозною фактурою.

Творчість О. Мурашка, безперечно, доповнює видатну плеяду митців-новаторів ХХ ст., але нас, насамперед, цікавить його прихильність до імпресіонізму, від якого художник отримував потужні творчі імпульси. Незважаючи на те, що найкращі його досягнення пов'язані із цариною портрету, імпресіоністичні принципи колориту і світлотіньового моделювання форми найкраще проявилися у його жанрових картинах. Завдяки багатогранній мистецькій освіті (іконописна майстерня, рисувальна школа М. Мурашка, майстерня І. Рєпіна в Петербурзькій Академії мистецтв, західноєвропейські мистецькі центри) художник синтезує у своїй творчості реалістичні традиції вітчизняної школи і новітні інспірації європейського мистецтва імпресіонізму й модерну [14, с. 37].

Впродовж 1901–1903 рр. О. Мурашко відвідує Західну Європу. У Парижі він знайомиться зі здобутками імпресіонізму і постімпресіонізму, у Мюнхені – з модерном. Твори митця паризького періоду навіяні враженнями від вулиць і кав'ярень, музеїв і виставок. Під впливом імпресіонізму Мурашко прагне до тонкого нюансування тональних переходів, фрагментарності композиції, побудованої на ритмі вертикалей, енергії вільного і широкого мазка, передачі рефлексів вечірнього освітлення. У колористичних поєднаннях преvalюють сріблясто-сірі і рожеві тони, які контрастно відтіняються червоним («Парижанки. Біля кав'ярні», 1902–1903 рр.). У межах такого м'якого тонального малярства виділяються яскравіші акценти кольору. Один із найпоетичніших портретів Мурашко виконує саме у цей час – «Дівчина у червоному капелюсі» (1902–1903 рр.). Активно використовуючи образотворчі можливості портрета – позу, жест рук, поворот голови, колорит, особливість мазка, О. Мурашко майстерно розкриває характер образу, стан душі моделі.

Приїхавши до Мюнхена, він знайомиться з роботами представників сецесії. Насамперед, намагається використовувати у своїй творчості такі їхні прийоми як формотворення кольорових мас і контрасти, яскраву декоративність кольору, гнучкі лінійні ритми [14, с. 94]. Окрім того, у ранній творчості майстра чітко прослідковуються впливи американського імпресіоніста Дж. Уіслера («Портрет дівчинки з собакою», «Портрет у сірому. Тетяна», 1902–1903 pp.) [10, с. 99].

У Києві, після повернення, Мурашко активно працює над створенням власної образно-пластичної системи. Від традиції він приходить до новаторства, органічно поєднуючи у творчості імпресіоністичну пленерність, чітку організацію форм, декоративне узагальнення і монументалізацію [14, с. 145]. У портретах цього періоду відбуваються вагомі зрушення – митець виводить своїх моделей з інтер'єру на пленер. Одним із перших зразків такого «переходу» є робота «Старий вчитель. Портрет Миколи Мурашка» (1906 р.). Очевидним є зростання зацікавлення яскравою палітрою і сонцем («На кормі», 1906 р.). Подальші його малярські пошуки спрямовані на опанування силою сонячного світла. Для цього Мурашко вивчає рефлекси, прагне досягнути співвідношення кольору і сонячного світла, їхню зміну в залежності від стану природи. Досить показовим у цьому плані є твір «Сонячні плями» (1908 р.). Тут пленер набуває цілком інших якостей. Світло отримує своє матеріальне втілення у відблисках і плямах, що ритмічно покладені на полотно.

Апофеозом колористичних пошуків художника виступає «Жінка з квітами» (1918 р.). У цій картині він довів до досконалості розуміння колірної пластики і гармонії. Палітра твору збагачена найтоншими нюансами кольору, надзвичайно декоративна. Моделювання форм ретельно пророблене, мазки енергійні й впевнені. Найтонші кольорові модальності і світлові рефлекси надають творові високої виразності і мистецької досконалості. Продовженням пошуків у царині жанрового живопису стають полотна «Пралю» (1914 р.) і «Продавчині квітів» (1917 р.). Тут звучання кольору досягає свого апогею. Він набуває самостійних якостей, посилюючи декоративність образного вирішення. Рефлекси сонячного світла – чіткі і локалізовані. Вони беруть безпосередню

участь у ліпці форми предметів. Водночас, вражає індивідуальне трактування кожного з образів, намагання художником передати звичайні людські проблеми.

Новації, впроваджені О. Мурашком в історію українського мистецтва ХХ ст., є очевидними. Спираючись на традиції реалістичного мистецтва, майстер творчо переосмислював основоположні принципи новітніх художніх течій, створював власну естетичну систему. Такий підхід забезпечив йому поважний авторитет новатора в українському малярстві кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.

Висновки. Як бачимо, імпресіонізм в українському живописі кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. мав певні регіональні особливості, поєднувався з іншими художніми течіями як Західної так і Східної України. До вагомих досягнень імпресіонізму на українських теренах належать: створення повсякденного образу міста (розвиток урбаністичного пейзажу), започаткування жанру ліричного пейзажу-етюду, внесення до живописного арсеналу низки художньо-стильових досягнень (відтворення світла, чистота кольору, світла палітра, корпусний мазок), звільнення від умовностей академічного мистецтва. Роль імпресіонізму в мистецтві модернізму непересічна. Низка українських живописців спричинилася до витворення національного варіанту імпресіонізму, що поєднав у собі яскраві прояви європейського художнього напрямку і традиції вітчизняної малярської школи. Отже, українські художники по-своєму переосмислили творчу спадщину імпресіонізму, долучившись до західноєвропейського руху за оновлення мистецтва й опанувавши низку технічних нюансів плернерного малярства.

1. Турчин В. По лабиринтам авангарда / В. Турчин. – М. : Книга, 1993. – 248 с.

2. Асеева Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису ХХ ст. / Наталія Асеева // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : у 2 кн. / Ін-т. пробл. суч. мист. АМУ ; [редкол. : В.Д. Сидоренко (голова) та ін]. Кн. 1. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 122-161.

3. Імпресіонізм і Україна / [упор. А. Мельник]. – К. : ПФ Галерея, 2011. – 240 с. : іл.

4. Асеева Н. Історія побутування поняття «імпресіонізм» на терені вітчизняної художньої культури / Наталія Асеева // Імпресіонізм і Україна / [упор. Ольга Жбанкова]. – К. : ПФ Галерея, 2011. – С. 9-11.
5. Жбанкова О. Українська модель імпресіонізму / Ольга Жбанкова // Імпресіонізм і Україна / [упор. А. Мельник]. – К. : ПФ Галерея, 2011. – С. 15-19.
6. Склярєнко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду / Галина Склярєнко // Мистецтвознавство України. – 2010. – Вип. 11. – С. 16-22.
7. Історія української культури / [за заг. ред. І. Крип'якевича]. – Вид. 4-те. – К. : Либідь, 2002. – 656 с.
8. Нановський Я. Іван Труш / Я. Нановський. – К. : Мистецтво, 1967. – 87 с.
9. Безхутрий М. М. Нарис життя і творчості П. Левченка // Петро Левченко : альбом. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 5-19.
10. Історія українського мистецтва: у 5 т. / [гол. ред. Г. Скрипник ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського]. – К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2008–2012. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. – 2008. – 1048 с.
11. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – К. : Мистецтво, 1989. – 206 с., іл. – (Нариси з історії українського мистецтва).
12. Афанасьєв В. К. К. Костанді: Нарис про життя і творчість / В. Афанасьєв. – К. : Мистецтво, 1955. – 32 с.
13. Дюженко Ю. Микола Бурачек / Ю. Дюженко. – К. : Мистецтво, 1967. – 87 с.
14. Членова Л. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості / Л. Членова. – К. : Артанія Нова, 2005. – 256 с. : іл.

ANNOTATION

Annotation. Yulia Babunych. Impressionism in Ukrainian art of modernism: regional features. The article analyzes the impressionist searches in the context of new principles of formation in Ukrainian painting of modernism. The study identifies the features of the method of impressionism in the works of a number of Ukrainian artists of the late XIX – the first third of the twentieth century. It shows the regional differences of the traditions of impressionism in painting, of Ukrainian modernism and their synthesis with realism, post-

impressionism, art Nouveau. The work researched individual creative manner of artists of Kyiv, Kharkiv, Lviv, Odessa with the aim of identifying local features of impressionism in Ukrainian art.

Keywords: impressionism, painting, creative method, picturesque speech, local features.

АННОТАЦИЯ

Аннотация. Юлия Бабуныч. Импрессионизм в украинской живописи эпохи модернизма: региональные особенности. В статье проанализированы импрессионистические поиски в контексте новых принципов формообразования в украинской живописи модернизма. В исследовании выявлены особенности метода импрессионизма в творчестве ряда украинских художников конца XIX – первой трети XX века. Освещены региональные различия традиций импрессионизма в живописи украинского модернизма и их синтез с реализмом, постимпрессионизмом, модерном. Исследована индивидуальная творческая манера художников Киева, Харькова, Львова, Одессы с целью выявления локальных особенностей импрессионизма в отечественной живописи.

Ключевые слова: импрессионизм, живопись, творческий метод, живописный язык, локальные особенности.