

Удріс І.М., канд.мистецтвознавства,
професор

Криворізький державний
педагогічний університет

ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ФОРМ ВІТЧИЗНЯНОГО ЖИВОПИСУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Анотація. В статті висвітлюється проблема становлення наукових знань про національні форми українського живопису в мистецтвознавстві означеного періоду. На основі аналізу праць провідних фахівців доби характеризується процес формування концепції самостійності і своєрідності вітчизняної школи живопису та ознак національного живописного стилю.

Ключові слова: колорит, стиль, зміст, форма, національне мистецтво.

Аннотация. Удрис И. Исследование национальных форм отечественной живописи в украинском искусствоведении конца XIX – начале XX столетия. В статье освещается проблема становления научных знаний о национальных формах украинской живописи в искусствоведении означенного периода. На основании анализа работ ведущих специалистов эпохи характеризуется процесс формирования концепции самостоятельности и своеобразия отечественной школы живописи и признаков национального живописного стиля

Ключевые слова: колорит, стиль, содержание, форма, национальное искусство.

Annotation. Udris I. Research of the domestic painting national forms in Ukrainian art history in late XIX – early XX centuries. In the article the problem of becoming of scientific knowledges about the national forms of the Ukrainian painting in art history in aforesaid period is lighted. On the basis of analysis of works of senior specialists of epoch the process of forming of independence conception and originality of domestic school of painting and signs of national picturesque style is characterized

Keywords: colour, style, maintenance, form, national art.

Надійшла до редакції 12.04.2010

Постановка проблеми. Початок XX століття позначений в українській культурі становленням фахового мистецтвознавства. Одне з чільних місць в освоєнні вітчизняної образотворчої класики належало вченим київського кола. Предметом досліджень київської школи стала українська художня спадщина, визначення її об'єктивної цінності. Провідною проблемою наукових праць було виявлення специфіки національного стилю і форм образотворчості і робота над розв'язанням цієї проблеми стала вирішальним фактором розвитку науки про мистецтво.

Аналіз досліджень та публікацій. В останні десятиліття з кожним роком зростає інтерес науковців до висвітлення історії становлення і розвитку знань про національні форми вітчизняної образотворчості. В численних дослідженнях і публікаціях, присвячених тим чи іншим проблемам українського мистецтва Новітнього часу, значна увага приділяється історіографічному аспекту. Досить детально розглядається проблема вивчення національних форм живопису в працях Л.Соколюк, Т.Кара-Васильєвої, О.Тарасенко, Г.Скляренко. Характеристика досліджень вітчизняних науковців доби становлення національного мистецтвознавства міститься у працях М.Селівачова, М.Криволапова, О.Ноги, Д.Макаренка, В.Ханка, С.Побожія, В.Ульяновського та багатьох інших. Однак, означена проблема потребує ще як детального аналізу окремих праць так і систематизації та узагальнень.

Мета роботи. Висвітлити погляди провідних українських вчених-мистецтвознавців часів становлення науки на проблему національних форм та відмінних рис вітчизняного живопису.

Отримані результати. В процесі формування фахового мистецтвознавства в Україні простежуються два етапи. Останню чверть XIX століття доцільно окреслити як аматорський або збиральницький період становлення наукової дисципліни. З'являються численні, невеликі за обсягом публікації, позначені такими типовими для аматорського знавцтва рисами, як пильна увага до конкретних фактів та відсутність вагомих узагальнень. Завдяки зусиллям представників цього етапу була зібрана величезна кількість фактологічного матеріалу, що дало можливість визначити предмет і подальший шлях розвитку науки.

З перших років нового століття розпочинається етап цілеспрямованого і широкомасштабного вивчення національного мистецтва згідно сформульованих проблем: періодизація історії його розвитку та визначення національної своєрідності і неповторності. З'являються фахівці, які цілком присвячують професійну діяльність висвітленню цих питань. Характерною ознакою наукових праць початку століття стало прагнення авторів аналізувати явища вітчизняного мистецтва в контексті загальноєвропейського і, навіть, світового процесу. Завдяки зусиллям фахівців київської школи були протягом лише двох десятиліть сформовані об'єктивні уявлення про еволюцію українського мистецтва.

В першу чергу мова йшла про архітектуру та про народне мистецтво. Характерно, що вивчення цих видів образотворчості в Україні має більш давню традицію.

Серед науковців, що зробили найвагоміший внесок у визначення специфіки народного мистецтва, особливої уваги заслуговують прізвища Ф. Вовка, О.Пчілки, П.Литвинової, М.Біляшівського, Д.Щербаківського, К.Широцького. У формуванні концепції національного стилю вітчизняної архітектури найважливішу роль відіграли дослідження Г.Павлуцького, В.Щербаківського, О.Новицького, В.Кричевського, Г.Лукомського, М.Шумицького, О.Сластьона. За два десятиліття складається солідна бібліографія літератури з цього питання, де переважають праці узагальнюючого характеру.

У вивченні національних форм українського живопису в період становлення науки про мистецтво теж було досягнуто значних успіхів. В останній чверті XIX століття – на аматорському етапі – збирались і оприлюднювались численні матеріали про сакральний живопис, давній портрет, сюжетні композиції минулих часів тощо. Велику роль у накопиченні інформації з питань мистецтва взагалі і живопису – зокрема відіграв часопис “Київська старовина”. Саме на його сторінках неодноразово друкувались статті О.Лазаревського, М. та О.Стороженків, В.Горленка, М.Шугурова. Особливо цікава інформація була зібрана дописувачами журналу про давні українські портрети. Понад тридцять публікацій з цього питання з репродукціями творів та біографіями портретованих осіб, уміщені в “Київській старовині” протягом терміну виходу в світ, зробили помітний внесок у розвиток наукових знань про мистецтво портретного живопису.

Утвердження ідеї своєрідності українського живопису та визначення його особливих рис припадає на рубіж століть. Одним з перших досліджував проблему формування національної школи вітчизняного живопису М.Істомін. В 1890-х роках він виступав на IX та X Археологічних з’їздах із доповідями про стінописи Великої церкви Києво-Печерської Лаври і про навчання живопису у Києво-Печерській лаврі у XVIII столітті [2]. А на Київському Археологічному з’їзді 1899 року М.Істомін привернув увагу фахівців рефератами “Фрески ХУІІ – ХУІІІ століть в храмах та костюлах України” [3] та “Найголовніші риси іконографії на Волині в ХУІ-ХУІІ століттях” [4]. Попри заперечення науковців – росіян О.Голубцова та М.Покровського він відстоював ідею про відмінність волинської взагалі української іконографії що оригінально поєднувала візантійські традиції з західними новаціями.

Визначення характерних особливостей українського живопису займає чільне місце в тогочасних працях Є.Кузьміна. Вже в одній з ранніх публікацій “Кілька слів про південно-російське мистецтво і задачі його дослідження” він дуже високо оцінює вітчизняний живопис ХУІІ – ХУІІІ століть, називаючи ті часи добою відродження українського (південноросійського) мистецтва [5]. Найвагомішим науковим досягненням Є.Кузьміна в галузі історії українського мистецтва став розділ “Український живопис ХУІІ століття” в “Історії російського мистецтва” І.Грабаря [6]. Звичайно, певна тенденційність видання обумовила як специфіку подачі матеріалу так і направленість

окремих характеристик. Все ж таки автору пощастило створити в цілому об’єктивну картину еволюції вітчизняного живопису в складний період переходу від багатовікового середньовічного художнього мислення до світосприйняття митця нового часу. Трактуючи існування національної школи українського живопису як неспростовний факт, Є.Кузьмін прагне до неупереджених, позбавлених суб’єктивізму оцінок конкретних явищ. Розбиваючи живопис України зазначеної доби на два етапи, дослідник вважає характерною особливістю першого бажання зберегти під тиском західноєвропейських впливів пізньовізантійські традиції іконопису. Це прагнення виявляється за словами Є.Кузьміна в умовних ієрархічних позах, де жорстких заламах вбрання, схематично намальованих руках [6, 155]. Обличчя ще зберігають оливковий колір, пробіли та червонувато-коричневі тони в тінях. Водночас, відзначається поступове накопичення – передусім в гравюрі – мирських елементів, що обумовлює в другій половині століття якісні зміни.

Є.Кузьмін пов’язує посилення реалізму в образотворчому мистецтві України з діяльністю Петра Могили та заснованої ним в 1631 році Академії. Навпаки, возз’єднання країни з Росією стримує цей розвиток, зберігаючи “істинно-православні” тенденції в живописі. Щодо портрету тієї доби вчений висловлює припущення про існування певного напівофіційного трафарету, за яким писались численні портрети, що мали спільні риси “педантичного” трактування деталей. Констатуючи сталість традицій в українському портреті, автор проводить порівняльний аналіз портретів І.Самойловича 1680 року та Д.Єфремовича 1752 року. Характеризуючи колорит цих робіт як типових творів тогочасного малярства, Є.Кузьмін зауважує декоративний підхід до колористичного рішення, оцінюючи факт негативно [6, 464]. В цілому вчений аналізує твори з позицій митця, вихованого в суто реалістичних традиціях і критично сприймає все, що відрізняється від звичної йому манери. Тому зростання рис реалізму в сакральному живописі доби С.Кузьмін трактує як виключно позитивне явище. Простежуючи для прикладу еволюцію образу Христа, він констатує появу народних рис і, навіть, вловлює спорідненість Христа з улюбленим в народі козаком Мамаєм.

На завершення огляду Є.Кузьмін висловлює цікаву думку про те, що якщо в Московській Русі кінця ХУІІ століття “...портрети все ще іноді трактуються як ікона, то для Києва в цей час є характерним протилежне: ікона перетворюється на портрет» [6, 175]. Появу ікон “візантійських за ликом і голландських за пейзажем”, де сплавлені старі іконописні традиції з реалістично трактованими деталями автор вважає особливістю українського живопису кінця ХУІІ- початку ХУІІІ століть.

Значний внесок у вивчення національного живопису зробив невтомний збирач, охоронець і дослідник вітчизняної художньої класики М.Петров. Маючи широке коло наукових зацікавлень, він неодноразово висвітлював в своїх публікаціях питання сакрального стінопису та іконопису від

найдавніших часів до сучасності. Так, вивчаючи церкву Спаса на Берестові, вчений уважно аналізує систему розташування розписів та композиції окремих фресок [7]. Всупереч старій традиції (праці П.Лебединцева та П.Лашкарьова) автор всі стінописи датує ХУІІ століттям і пізнішими часами, підіймаючи актуальне питання про значення задуманого Петром Могилою живописного ансамблю для подальшого розвитку вітчизняного мистецтва. На відміну від розповсюджених тверджень про українську іконографію тих часів як “ультрафряжську”, М.Петров вбачає в розписах церкви Спаса на Берестові свідоме збереження та поновлення візантійських традицій палеологівської доби [7, 32].

Особливої уваги заслуговує в контексті вивчення української образотворчої класики третій випуск “Альбому старожитностей церковно-археологічного музею при Київській духовній академії” – видання, ініціатором та автором якого був М.Петров [8]. Цей випуск складається з українських ікон музейної колекції. Важливо, що вчений розглядає еволюцію вітчизняної ікони від домонгольських часів до майже сучасності. Перший, найбільш дискусійний розділ огляду ґрунтується переважно на пам’ятках прикладного мистецтва, оскільки до наших часів іконопис Київської Русі майже не дійшов. Проте, автор вважає, що найшанованіші ікони переводились “для особистого вжитку” на діадери, вислі печатки, медальони, кам’яні образки тощо і тому це коло пам’яток заслуговує уважного аналізу. Аналізуючи український іконопис пізнішого часу, М.Петров вважає специфікою ікон ХІУ – ХУІ століть поєднання пізньовізантійської сюжеттики з ренесансними прийомами її трактування. До цього ж періоду вчений відносить і формування в Україні локальних шкіл: волинської з її безпосередньою орієнтацією на західноєвропейські зразки та київської, де впливи Заходу переплітаються з прийомами новогреського письма [8, 34-35]. М.Петров зазначає, що від часів Петра Могили в Києво-Печерській Лаврі розпочинається систематичне колекціонування виданих в різних європейських країнах гравюр, що активізувало вплив західноєвропейського живопису на вітчизняну школу. Він наводить цікаві приклади відображення в іконах ХУІІ – ХУІІІ століть та стінописах тих часів сюжеттики і мотивів західних гравюр і вважає, що саме такі впливи формують загальний характер українського живопису.

С.Яремич, що разом з Є.Кузьміним закінчив школу М.Мурашка, в своїх наукових зацікавленнях віддавав перевагу сучасному мистецтву. Проте, в нього є ряд публікацій, що торкаються проблеми визначення специфіки старого українського живопису – переважно ХУІІ – ХУІІІ століть. Зокрема, в публікації “Українське мистецтво на виставці “Ломоносов та Єлизаветинський час” ” С.Яремич подібно до вищезазначених авторів вважає типовою ознакою вітчизняного сакрального живопису потяг до майже побутового реалізму, що співіснує з пізньовізантійською іконописною традицією, а також – особливе поетичне відчуття [14].

Значний внесок у висвітлення проблеми національної своєрідності української живописної

класики зробив К.Широцький. Практична діяльність вченого була пов’язана переважно з Петербургом, але вся тематика його наукових досліджень обумовлена відданістю українській культурі. К.Широцький був висококваліфікованим фахівцем і в своїх публікаціях розглядав питання розвитку різних етапів історії та сучасного стану всіх видів мистецтва. Оригінальні думки відносно старого українського портрету висловлює автор у статті “Де що про давні портрети” [9]. Стислий аналіз великої групи творів дозволяє вченому сформулювати типові риси українського портрету ХУІ – ХУІІ століть: статичність пози і певна умовність трактування постаті; символічність аксесуарів і виключна увага до деталей, коли визерунки тканин чи зброя цікавлять виконавців не менше, ніж обличчя портретованого. Причину таких особливостей він вбачає в традиції, згідно якої з натури писалось все “доличне”, а обличчя замовника дописувалось вже після його смерті “в пам’ять нащадкам”. К.Широцький також пов’язує широке розповсюдження портретного жанру в ті часи з існуванням “трунних” портретів як частини погребного обряду в Україні. Розглядаючи портрети зазначеного періоду як своєрідні меморіальні “надгробки” померлим, вчений саме цим пояснює їх специфічні якості: “особливий ієрархічний дух та форму” [9, 199].

Найважливішою опублікованою працею вченого стало оригінальне дослідження синтетичного характеру про художнє оздоблення українського житла [11]. В ньому автор прагне охарактеризувати в сукупності широкерозповсюдження живопису, графіки та прикладного мистецтва в побуті різних прошарків населення. ХУІ – ХУІІ століття він розглядає як добу формування саме національної своєрідності всіх видів мистецтва в Україні. Відносно живопису К.Широцький зазначає: “Самі зображення принаровнювались до типових особливостей народності; нерідко святі, Божа Матір та Христос зображувались з українськими рисами обличчя і в українському одязі, серед української “обстановки” [11, 13]. Велику увагу приділяє дослідник характеристиці улюблених тем і сюжетів, жанрових різновидів в олійних композиціях і фресках, кахлях, тканинах тощо.

Необхідність формування чітких уявлень про національні форми вітчизняного живопису диктується на початку ХХ століття завданнями і провідними тенденціями тогочасного художнього життя. Українське малярство тих років відображало модерні напрямки розвитку даної галузі європейського мистецтва, зокрема – національно-романтичні ідеї, що лягли в основу творчих пошуків митців багатьох європейських шкіл. Так, на монументальних стінописах не могли не відбитись процеси пошуку національного стилю в українському зодстві. Оздоблення будинку Полтавського земства, не кажучи вже про розписи новозбудованих чи реставрованих церков в українському стилі, виявило актуальне питання відповідності малярської стилістики загальній художній ідеї споруди. На жаль, дана проблема не отримала такого жактивного теоретичного тлумачення, як проблема стилю в архітектурі. Однак, окремі

міркування з цього приводу все ж з'являються.

Публікація “Церква – писанка” в газеті “Рада” за підписом “Г.Наш” стала відгуком на досить помітну в тогочасному мистецтві подію – розписи в “українському стилі” церкви у передмісті Кам'янця Руських Фільварках [1]. Зрозуміло, що головною метою її стали схвалення та популяризація самого принципу відходу від офіційної “академічно-візантійської” стилістики тогочасного сакрального малярства в її спрощено-провінційному варіанті убик опори на традиції народного мистецтва. Авторів беззаперечно подобаються перенесені на стіни церкви мотиви українських писанок, стилізовані зображення яких прикрашають як вівтарну арку так і головну середню арку церкви та склепіння бані. Щедре багатство народних орнаментів взагалі видається провідною рисою ансамблю розписів. При тому в авторському сприйнятті поєднання в композиціях узорів “писанок, вишивок, килимів” є вдалим художнім рішенням. “Майже кожен кутик, вільне місце розмальовано окремим орнаментом з писанок та поликів. Здебільшого це рослина, стилізована народною творчістю в геометричну форму. ...По вікнах пишуться малюнки квітчастих рушників, а стіни коло долу, мов справді обвішані, штучно розмальовані узорами старовинних і сучасних подільських килимів”. Буяння орнаменталістики оцінюється як «загальна ідейна та художня цілість», яка справляє надзвичайне враження.

В подібних схвальних виразах описуються і сакральні сюжети ансамблю. Особливо імponує авторів введення в багатофігурні композиції образів українських селян у детально виписаному народному вбранні, з продуманим відтворенням національних рис зовнішності дітей і молодих, кобзаря та хлопчика-поводиря тощо. Як зазначається в статті, розробником концепції стінописів та керівником практичної реалізації задумув звичайний священик. Філоненко, який, не декларуючи “українофільства”, але кохаючись у малярстві, обрав український стиль як найбільш відповідний завданню. Разом з ним розписували церкву вчитель малювання місцевої гімназії п. Жудін та самодіяльний маляр п. Липканський. Той факт, що розписами займалися аматори, певною мірою пояснює невимовність і, так би мовити, незакомплексованість їх підходу до створення ансамблю. А розуміння ними народного художнього сприйняття обумовило, за словами автора статті, загальну позитивну оцінку цього твору і замовлення даним художникам розписів ще двох церков у селах Поділля. Завершується публікація закликом до поширення даного напрямку художньої практики.

Розглянута публікація відбиває реальний стан речей у церковному малярстві, де неусталеність позицій відносно орієнтирів українського стилю ускладнювалась вже згаданою загальною кризою сакрального живопису. Тему українського стилю в живописі продовжив і значно поглибив К.Широцький в статті “Білоусівська церква”, яку можна вважати знаковою для окреслення теоретичних позицій фахівців щодо стильової цілісності в галузі вітчизняних стінописів [12]. Безпосереднім предметом

аналізу в роботі стало щойно завершене живописне оздоблення церкви на Поділлі. Однак фактично автор ставить і розв'язує цілий комплекс питань, пов'язаних з тлумаченням національного стилю в сакральному живописі. Тому дослідження містить досить проникливий і змістовний огляд відмінних рис давнього українського малярства, вже розглянутий вище. Простежений вченим процес кристалізації характерних ознак українського сакрального живопису доби розквіту, тобто – барокових часів дає підставу для обґрунтування його позиції відносно вірних тенденцій розвитку теперішнього малярства.

Заслужують на увагу загальні погляди К.Широцького на проблему поєднання традицій з сучасністю в мистецтві. В їх основі лежить ідея необхідності синтезу. “Старовина сама по собі була б чужа людям пізнього часу, бо життя міняється; але краса є вічна й її треба було шукати так в минулому, як і серед нових людей у розлягій серед незмінної природи своєрідній окремішності... згідно з призначеною естетикою народу” [12, 6]. З опорою на вказану вихідну позицію характеризуються останні художні здобутки вітчизняного живопису в українському стилі. З великою повагою ставиться автор до діяльності митців західної України, оцінюючи внесок, зроблений творами С.Віткевича, Е.Ковача, К.Устияновича, Ю.Панькевича, О.Куриласа.

Окремо зупиняється К.Широцький на розписах церкви у Руських Фільварках та інших подільських храмів Жудином і Липканським. Майже дослівний переказ опису стінописів зі статті “Г.Наша” завершується зовсім відмінним висновком про відсутність стилю. “Чи розумно ужито тут для стінопису мотивів, навіть форм великодніх писанок і килимів, коли народ має величезний скарб малярський на своїх коминах, скринях по-над вікнами й призьбами, на меблях і на возах?” – запитує вчений і дає негативну відповідь. На його думку відсутність цілісності у подібних експериментах, що усвідомлювалась митцями, обумовила продовження пошуків “від змалювання народного життя до ознайомлення з національною естетикою та її формами” [12, 9]. Найбільших успіхів у цьому керунку, як певною мірою суб'єктивно вважає дослідник, досягнуто в розписах Білоусівської церкви Г.Золотим з помічниками Шатовим та Крунталем.

На основі досить детальної характеристики цілого ряду композицій білоусівських розписів К.Широцький доводить правомірність своєї оцінки. В описах кожного з сюжетів підкреслено уміння тактовно використати давню українську малярську спадщину – не прямолінійно, а з відповідним переосмисленням. Особливо високо оцінює вчений оцінює композицію “Благословення дітей” в центрі церковного інтер'єру. Йому подобається, що “всі особи вбрані тут у пишні з роззолоткою та процвіткою, на взірць української малярської традиції, національні вбрання”, що “вся обстановка сего образу не історична, а національно-українська”; що “звикла в українській іконописі символіка ... сполучилася тут з новим пейзажним тоном, що радує правдивістю так само, як і фігури”. “Тим самим найновіші імпресіоністські змагання

єднаються з глибиною минулих форм і стилів та й утворюється нова, ще невідома краса, котру, щоб оцінити, треба бачити й осязати” [12, 13-14].

Кілька ілюстрацій, що супроводжують статтю, доводять, що принаймні необхідно “бачити й осязати” описані композиції, щоб повністю поділяти авторські оцінки. В окремих моментах виникає відчуття, що К.Широцький швидше прагнув підтвердити опорою на більш-менш відповідний твір висловлені ним погляди. Однак, не викликає сумнівів правдивість його підходу до проблеми формування українського стилю як формування передусім національного художнього світогляду, побудованого “на стильових прикметах минулої штуки” і з врахуванням досягнень сучасного мистецтва. Порівняння останніх публікацій дозволяє побачити і наявність двох популярних підходів у висвітленні проблеми: соціально-ідеологічного, що більше надавався до газетних публікацій та естетичного, який повніше відповідав науковим параметрам.

На початку 1910-х років соціально-політичне забарвлення характерне для виступів вітчизняних фахівців. Темі реалізації українського стилю як у мистецькому так і в суспільному житті певною мірою відповідає невеличка розвідка К.Широцького “Український національний колір”, написана в момент активного обговорення змісту державної символіки в суспільстві [13]. Вже на початку замітки вчений визначає два погляди на рішення питання. Представлена у даному випадку думкою І.Крип’якевича частина українознавців вважала, що національним кольором в Україні має бути малиново-червоний, який часто зустрічається в козацькій атрибутиці. К.Широцький висуває тезу про синє-жовті барви як характерне національне поєднання кольорів. В системі доказів даного положення переважає аналіз літературних творів, починаючи від “Слова о полку Ігоревім”; опирається автор і на характеристику давнього живопису і прикладного мистецтва, етнографічних матеріалів та даних з психології кольору.

В статті простежується фіксація означеного поєднання барв в українських думах, піснях, побуті. Особливу перевагу, за словами автора, поєднанню “злато-синіх” кольорів віддавали козаки: “синій і жовтий колір був ознакою мужності козака”, оскільки доведено, що ці кольори більше подобаються чоловікам, ніж жінкам. Отже, в козацьку добу ці кольори широко були розповсюджені в українському житті: синіх і жовтих корогвах, церковному шитті, одязі тощо. Опираючись на публікації архівних матеріалів, музейні експонати, вчений виявляє сполучення цих кольорів у “блакитно-златотканних” чоловічих кунтушах, жіночих плахтах, поясах, ризах, фарбованій різьбі барокових іконостасів. Навіть селянські хати вимальовувались з переду в синє, а з тилу – у жовтий колір, заявляє К.Широцький, переконаний, що ці барви найбільше відповідають і природно-географічним умовам нашої країни. “Здається, таким чином, що ми можемо з повним правом брати для своїх національних відзнак досі уживаних синього з жовтим кольорів й не робити в цій справі жодних змін, розуміючи, що це є згідне цілком з народним смаком, з окружними

тонами природи української, з козацькими звичаями і певними традиціями серед сучасного українського громадянства” – підсумовує огляд дописувач [13].

Висновки. Згадані праці і прізвища науковців далеко не вичерпують всього обсягу публікацій, в яких висвітлювались ті чи інші аспекти теорії та історії вітчизняного живопису. В окремих статтях таких відомих мистецтвознавців початку століття як Д.Антонович, О.Білецький, М.Біляшівський, О.Новицький та інших дослідників теж містяться цікаві спостереження і влучні характеристики стосовно національних форм вітчизняного живопису. Проте, навіть наведений побіжний аналіз більш вагомих робіт переконливо свідчить про значимість мистецтвознавчих досліджень доби становлення науки про мистецтво в галузі давнього українського живопису. Проведена протягом 1900 – 1910-х років планомірна наукова робота дала відчутні результати у вирішенні основних проблем вивчення вітчизняного мистецтва: виявлення художньої своєрідності національної мистецької школи та визначення основних етапів її історичного розвитку.

Література:

1. Наш Г. Церква – писанка // Рада. – 1910. – 242.
2. Истомин М.П. К вопросу о древней иконописи в Киево – Печерской лавры // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. // К., 1898. Т.12. Отд II. – С.3-19. Отд. III. – С.34-89.
3. Истомин М.П. Фрески XVII – XVIII веков в храмах и костелах юго-западной России // Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 года. – М., 1901. Т.2. – Отд.3. – С.61-62.
4. Истомин М.П. Главнейшие черты иконографии на Волыни в XVI – XVII веках // труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 года. – М., 1901. Т.2. – Отд.3. – С.97.
5. Кузьмин Е.М. Несколько слов о южно-русском искусстве и задачах его исследования // Археологическая летопись Южной России. – 1900. – ноябрь. – С.189 – 195. Те ж – Киевская старина. – 1900. – №11. – С.327-332.
6. Кузьмин Е.М. Украинская живопись XVII столетия / История русского искусства. Под ред. И.Грабаря. – 1910 – 1915. Т.VI. – С.455 – 482.
7. Петров Н.И. Древняя стенопись в киевской Спасской на Берестове церкви. – К., 1908.
8. Петров Н.И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Вып. III. Южно-русские иконы. – К., б.д.
9. Широцький К. Де що про давні портрети // Сяйво. – 1914. – №7-9. – С.198-202.
10. Широцький К.В. О живописном убранстве украинского дома в прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. – 1913. – №№ 4-5, 6, 9-10; 1914. – №№ 1-2, 3-4, 5-6.
11. Широцький К.В. Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. – К., 1914.
12. Широцький К. Білоусівська церква. З 10 малюнками. – Одеса, 1915. (Відбиток ж. «Основа». – 1915. – №2).
13. Широцький К. Український національний колір. // Рада. – 1911. – С.179.
14. Яремич С. Украинское искусство на выставке «Ломоносов и елизаветинское время» // Искусство. Живопись, графика, художественная печать. – 1912. – №7-8. – С.275-278.