

**РЕНОВАЦІЇ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ
МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.
(Еволюція живопису А. Коцки)**

УДК 7.036.4(477)

Іванна ПАВЕЛЬЧУК

*кандидат мистецтвознавства, заслужений художник
України, викладач кафедри промислового дизайну
КДІДПМіД ім. М. Бойчука,
м. Київ, Україна*

Анотація. У доповіді аналізуються тенденції розвитку постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини ХХ ст. на прикладі творчості відомого вітчизняного художника А. Коцки.

Ключові слова: символізм, колір, постімпресіонізм, неокантіанство.

Постановка проблеми: Дослідження принципів інтеграції європейських напрямів мистецтва ХІХ–ХХ ст. на територію України з визначенням місцевих особливостей та національної специфіки – актуальна проблема сучасного мистецтвознавства, тим більше, що питання існування явища українського постімпресіонізму взагалі ніколи не порушувалось, оскільки вважалося, що ця галузь колоризму історично завершила своє існування на межі ХІХ–ХХ ст. Ідентифікація практичних і теоретичних засад цього відгалудження колоризму сприятиме означенню і ствердженню етнічної унікальності українського мистецтва у річищі світового культурного процесу.

Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій. Публікацій, присвячених дослідженню українського постімпресіонізму ХІХ–ХХ ст., на сьогодні не існує, окрім розробок автора статті. Ця нова галузь українського мистецтвознавства базується переважно на теоретичних працях європейських науковців про класичний постімпресіонізм ХІХ ст., засади яких інтегруються у сферу емпіричного матеріалу за фактами художньої спадщини українських митців, у даному випадку, за матеріалами живописної творчості А. Коцки, що зберігаються в Меморіальному музеї-квартирі художника. Оскільки практика понт-авенського «синтетизму» передбачала поєднання світоглядних платформ, етнічних традицій та релігійних віру-

вань, автор залучає до дослідження роботи українських культурологів, спеціалістів із етносу та народного мистецтва, зокрема праці В. Шухевича, М. Білан, Г. Стельмащук, С. Мишанича, Л. Мушкетик, Р. Пилипа.

Метою статті є визначення конкретних практичних і теоретичних складових методу «синтетизму» та його національних особливостей.

Стаття виконана відповідно до плану науково-дослідних робіт Київського державного державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

Результати дослідження. У 2011 році українці відзначають 100-річний ювілей від дня народження знаного закарпатського художника А. Коцьки (1911-1987). Творчість митця продовжує класичну традицію європейського постімпресіонізму кінця ХІХ ст., що сформувалася під впливом ідеалістичних гасел неокантіанства про «подвійну» реальність. Тенденції ідеалізації людського буття на тлі пантеїстичного краєвиду типові для інтерпретацій П. Гогена та М. Дені, які методом «синтетизму» переказали споконвічні міфи мовою мистецтва Нового часу. У картині «Аве Марія» (1891), створеній на Мартініці, П. Гоген «переносить християнський образ Мадонни у первісний язичницький світ» [5; 336]. Зображуючи золоті німби над головами дикунки з дитиною, П. Гоген трактує сучасне йому, але язичницьке за своєю природі життя немов сакральний іконописний сюжет. Через століття стає очевидним, що метод синтетизму, який поєднував в одному полотні сакральний сюжет з протилежною йому аксіологією язичництва та з декоративною організацією площини японської гравюри конструктивно був зведений до мутацій світоглядних систем. Бажання «поліпшити» природу власним талантом було викликано скептицизмом митців із приводу достовірності вражень від емпіричного світу та намірами компенсувати у творчості недосконалість довкілля.

У своїй практиці П. Гоген уперше використовує традиції немов зображальні «технології», що були йому потрібні для художньої переконливості образу. Тобто синтетичний метод творення постімпресіонізму ХІХ ст. передбачав детермінацію часу, взаємопроникнення різних культурних платформ та стилів і кроскультурний підхід у створенні мистецтва Нового часу. Постановка проблеми про новий «синтетичний» метод відтворення у малярстві бере початок від теорії «відповідностей» Ш. Бодлера

та його вчення, згідно з яким фарби, звуки, лінії та слова «нічого не зображували, а тільки символізували вимір ідей» [3; 783]. Принциповою ознакою постімпресіонізму залишається примат емпіричного споглядання, що згодом корелятивно переоцінювалось у творчій свідомості художника. Нове ставлення до реальності походило від популярних у кінці ХІХ ст. ідей про перетворення дійсності до стану художнього «ідеалу» і визначило пріоритетність враження творця над дійсністю, схиляючись у бік ідеалізму.

Аналіз спадщини А. Коцки дозволяє констатувати аналогію цілей і методів творчості. Інтерпретація понт-авенського «синтетизму» у версії А. Коцки відбувається у форматі трьох культурних проєктів. Увага живописця до особистості Людини, яка проходить через увесь доробок художника, бере витoki від надбань Ренесансу, що були засвоєні ним у молоді роки під час навчання у Римській Академії образотворчих мистецтв в 1940-1942 [9; 8]. Платформа Ренесансу вперше в історії цивілізації висунула на перший план ідеали людського індивідуалізму та гуманізму, піднявшись над середньовічною абсолютизацією божественного початку [6; 50].

Пріоритетність чистоти Всесвіту, Людини та Космосу у творчій концепції А. Коцки розвивається під знаком першоджерел язичництва як різновиду платонізму: «Платонізм та неоплатонізм були язичництвом, тобто обґрунтуванням не особистого надсвітового божества, але самого космосу, тобто самої матерії» [6; 72]. Верховинці як діти Отчої землі є центральними героями творчості А. Коцки і трактуються художником в якості імперсонального неотипу первісних людей. Ідеї сакралізації етнічної неповторності А. Коцка реактивує апеляціями до українського фольклору. Історичну аналогію становить драматичний досвід П. Гогена, який, долаючи рутину європоцентризму в мистецтві кінця ХІХ ст., вперше культивував етнічну самобутність таїтян та віднайшов чистоту буття в координатах того самого язичницького першоджерела.

Тенденція втечі особистості від соціуму у світ нецивілізованої Природи активізується наприкінці ХІХ ст. під впливом НТР. На початку ХХ ст. Г. Зіммель характеризує боротьбу суб'єктивного сприйняття з об'єктивною реальністю як суб'єкт-об'єктну опозицію [4; 1]. Внаслідок конфлікту інтересів, що став очевидним фактом в останній чверті ХІХ ст., і народилася неокантіанська теорія про «подвійну» реальність, що декла-

рувала творчий акт як суму очевидного та суб'єктивного початків [10; 40].

Творчий метод закарпатського колориста завжди був пов'язаний із засадами неокантіанської теорії пізнання, проекції якої відбувалися тільки у межах існуючого життєвого досвіду. В практиці А. Коцки художній акт складався, як правило, з двох етапів. Спочатку під впливом емпіричного досвіду живописець малював мотив із натури. Потім цей варіант слугував ескізом для подальших пошуків «ідеального». В майстерні з природного ескізу видалялося все випадкове, поступаючись місцем художньому узагальненню. Означені акти корелятивних переоцінок є типовими ознаками творчої праці майстра над створенням художнього ідеалу.

Етюдне погруддя молодої жінки в жовтій хустці, що семантично співвідносилось із золотим сяянням в етюді «Портрет дівчини» (1960), стало прототипом для побудови художньої метафори богині Землі-Геї, яку А. Коцка був змушений приховати за уявною соціалістичною інтерпретацією у вигляді «Молодої доярки» (1981). Політично нав'язана владою соціально-тематична нормативність радянського мистецтва обмежувалася А. Коцкою назвами картин, не поширюючись на засади художньої вартості творчості.

Кожен образ у доробку А. Коцки має свою творчу багатолітню еволюцію. Відомий із дитинства фольклорний типаж гуцулки в червоній хустині та рожевому кожусі з картини «Гуцулки з с. Богдан» (1967) походить від пленерного етюду, написаного у кінці 40-их рр. «Оленка» (1947). У пленерному варіанті «Гуцулок» героїня зображена в оточенні трьох гірських вершин, що в процесі творчого відбору були переосмислені та замінені групами подруг. У фінальній версії цього сюжету дівчина в центрі композиції та два угруповання подруг уподібнюються до соборності гірських схилів, символізуючи міць у єдності людського духу.

Намальований з натури етюд «Дівчина з мотикою» (1960), де юна верховинка зображена на тлі Карпатських гір, послужив прототипом для створення узагальненого образу богині юності Анфеї у творах 60-80-тих рр. «Весна» (1967) та «Веснянка» (1976). У перекладі з грецької Anpheia означає «квітує». Однак, художник використав не античне трактування, а пізнішу, вже європейську версію алегорії весни у вигляді «прекрасної садівниці», стилізованої під селянку з атрибутами сіль-

ської праці, що поширилася в мистецтві Франції у XVIII ст. [2; 533]. У першому варіанті, зробленому на натурі, ще констатуються наявні атрибутивні рудименти у вигляді сапки, якою обробляють землю. На кінцевій стадії розробки символу в картині «Веснянка» ця побутова деталь була вилучена, оскільки відволікала від високих стандартів художньої метафори.

Шлях митця до узагальненого розуміння образу та, врешті, до умовного декоративного колірною викладу простягнувся на відстань у шістнадцять довгих років щоденної праці. За цей час було створено багато інших картин, що допомагали наблизитися до самовдосконалення. Наприклад, «квітучий» зміст символу Анфеї, що не був використаний А. Коцкою на початку 60-их рр., набув актуальності у період завершення ідеалізацій «Веснянки» (1976). Приблизно за п'ять років до фіналу під час праці над «Дельфініумами» (1971) алегорія дівчини-весни почала ототожнюватись із польовою квіткою червоного маку. Візуальне співставлення двох картин засвідчує аналогію колірної композиції творів, подібність контрастових опозицій та хроматичних розв'язок, тотожність відтінків фарб та пігментів. Саме порівняння «Веснянки» з «Дельфініумами» підводить до аналогій із червоною маківкою.

Традиційно європейських жінок було прийнято порівнювати з трояндами, що підкреслює елітарну стереотипність символу. Пошукам ідеального образу української жінки у версіях А. Коцки передують метафоричні співвідношення з польовими квітами, що іманентно уособлюють дух простого народу. Ця спроба ідентифікації «ідеального» по-українськи є новацією в національному мистецтві ХХ ст., тим паче, що вона відбувалася у той несприятливий для України історичний момент, коли патріоти були вимушені кодувати художню інформацію від політичної цензури влади. Вибір між сакралізацією образу панянки чи селянки не був для А. Коцки питанням одразу вирішеним, що засвідчує еволюція твору «У селі» (1939), версії якого пролонгуються до середини 80-их рр.

На картині 1939 р. зображено шляхетну європейську інтелектуалку, одягнену в народне вбрання, що не є дивним. Адже художникові позувала його дружина Марина Лосієвська. Аналогічну композицію знаходимо в творах 80-х рр. – картинах «Ганночка» (1982) та «Гуцулки» (1982). Про те, що йдеться про розробку того самого мотиву, свідчать схожий антураж, постанова жіночої фігури, ідентичність пози, напряму рук,

нахилу голови, врешті, таке саме вбрання. А ось інтерпретація образу радикально змінилася. У версії 80-их рр. уже зображено не «принцесу», що білою павою стоїть посеред неосвоєного натурального та важкого для неї життя, а гуцульське дитинча, нецивілізоване, майже дике, «гидке каченя», яке відповідає суворим умовам гірського укладу. Ці інтонації поширюються у творі «Гуцулки», де зображено двох дівчаток-підлітків, а узагальнення створеного образу наближається до характеристики – «народне».

Праця над пошуками символу дівчини Світанки у відомій картині «Наречена» велася впродовж двох десятиріч. Її варіанти «Гуцульська молода» (1950) та «Наречена» (1960) становлять версії натурних пошуків, що згодом були узагальнені до рівня імперсонального художнього висновку у картині «Гуцульська наречена» (1970) та переусвідомлені до формули фольклорного типажу у «Нареченій» (1970).

Ритуальний елемент весільного вбрання – вінок перта у вигляді обруча з великою квіткою-сонцем спереду над чолом засвідчує, що етимологія символу нареченої пов'язувалась А. Коцкою з героїнею закарпатського фольклору, дівчиною Світанкою. Із народних казок відомо, що вона «вставала щодня на зорі, й ішла дивитися на схід сонця й слухати птахів. Її назвали її Гайналкою (Світанкою). Під час весілля вона з Гайналки перетворюється на Королеву Сонця » [8; 81].

В еволюції образу нареченої документально зафіксовано усі фази творчих переоцінок А. Коцки – від практики емпіричного творення до індуктивних висновків, та, врешті, до створення апріорного ідеалу, що увібрав неповторну фольклорну іманентність української традиції.

Багатофігурні композиції «блоками», наприклад «Ярмарок» (1930), «Зима. Неділя в с. Тихий» (1933), «Верховинці» (1935) зустрічаються в ранній творчості А. Коцки 30-их рр., ще до поїздки в Італію. У період зрілості (60-80-ті рр.) композиція трансформується до стану монолітно-художнього комплексу, що утримує в єдиному форматі усі елементи міфологічного цілого: «Верховинці» (1960), «Чабани» (1969), «На свято» (1970), «На Гуцульщині» (1972), «Зима» (1973).

Особливу увагу привертають композиції, що становлять тип групового портрету із зображенням жіночих ликів у хустинках, створюючи споконвічний образ «Святих дів»: «Подруги» (1970), «Дівчата» (1970), «Подруги» (1980), «На святі» (1985).

Мотив із зображенням згуртованих святих, де композиція будується завдяки тотальному візерунку голів святих із німбами, традиційно використовувався у сакральному мистецтві. Яскравим прикладом таких композиційних рішень часів Ренесансу можуть слугувати фрески Джотто з капели дель Арена в Падуї. Співставлення композицій у творах А. Коцки з італійськими взірцями виявляє реновації класичного підходу в практиці українського живописця, з тією різницею, що, перебуваючи під тиском атеїстичних догматів СРСР, А. Коцка змушений був замінити овали німбів овалами жіночих хусток. Внаслідок акту корелятивної переоцінки у творчій свідомості А. Коцка відокремлював один від одного образи дівчат завдяки чергуванню синіх та червоних «німбів»-хусток. Він у цьому не був самотнім. Керуючись аналогічними застереженнями, одеситка Л. Ястреб малювала в 70-ті рр. над головами своїх «Дів» аркади, що візуально нагадували німби.

Проблема пошуку ідеальної форми буття проходить крізь усю творчість А. Коцки, засвідчуючи неоплатонічне налаштування колориста, що сформульоване у програмному циклі тематичних картин «Материнство» (1970), «З дітьми» (1974), «Молоді матері» (1980). Тенденція сакралізації буття людини в історії мистецтв представлена іконографією сюжету «Свята родина», а гуманістичні наміри наблизити трактування «земного» до «святого» ми знаходимо у фресковій версії «Поклоніння волхвів» (1305) Джотто з капели дель Арена у Падуї.

Звищення духовного над матеріальним у творчості А. Коцки означено в програмній відмові від категорій «зовнішнього» виміру, полишивши позаду настрої світської спокуси. Майже всі героїні закарпатського майстра навмисно приховані під драпуванням народної одежі, за якою силует жіночої фігури можливо тільки уявити. Виключення будь-яких натяків на природну сексуальність одночасно було обумовлено пуристичними нормами моралі в СРСР.

Трапецієвидне декольте жіночого вбрання, відоме з часів «Мони Лізи» (1503), цнотливо огортає шию закарпатської мони – «Молодої доярки» (1981). Як і її відома попередниця, героїня А. Коцки зображена на тлі краєвиду рідної землі. Плавна лінія горизонту розташовується на рівні її самозаглибленого погляду. Через чотири століття закарпатська мадона магнетизує тією ж недомовленістю та відчуттям гармонійної присутності у Природі. На відміну від дещо екзальтованої за сьогоднішні-

ми вимірами Джоконди, модель А. Коцки означена сучасною невимушеністю, людяністю та теплом, що в першу чергу пов'язано з вибором колірної гами картини, що складається винятково з теплих, сонячних відтінків кольорів літньої палітри.

У близькому естетичному ключі вирішено жіночі образи в працях киянина Г. Гавриленка, в його графічних творах «Дівчина» (1964), «Образ» (1966) та одеситки Л. Ястреб у «Жінки в червоному, синьому та жовтому» (1975), «П'ять жіночих облич» (1976), що свідомо акцентували увагу на духовних характеристиках жіночого образу. Подібно до А. Коцки, вони йшли до власного синтетизму через реновацію тенденцій неоплатонізму часів Ренесансу: «В епоху Ренесансу платонізм був спробою синтезувати необхідну у ті часи <...> духовність з матеріальним розумінням життя <...>» [6; 71].

Концептуальний вплив Ренесансу на формування культурних пріоритетів радянського суспільства другої половини ХХ ст. важко переоцінити. З метою виховання художнього смаку у радянських людей на прикладах світової культури особливо підносилося мистецтво Відродження Італії, тому що акцент на людському індивідуалізмі в часи Ренесансу супроводжувався «<...> небувалим до тих часів сплеском антицерковних творів» [6; 71]. Саме ця особливість естетики Відродження відповідала обранням СРСР критеріям атеїзму.

Надбання Ренесансу, що базувалися на традиції античної філософії, значно розширили діапазон персональних міфологій українських художників за рахунок інтелектуальної спадщини античної культури та її неоплатонівських інтерпретацій Нового часу. Ідеї світла і гуманізму та пошук національного ідеалу свого часу стають популярними в колі українських митців останньої чверті ХХ ст.

Як ми бачимо сьогодні, цим ідеалістичним шляхом ішов також і А. Коцка. Однак у розробці своєї версії синтетизму, художник не просто прагнув підняти творчість до висоти світових еталонів, а прирівнював надбання італійського Ренесансу до традиції українського народного мистецтва як рівних за культурно-світовою вартістю. Власне, художник бачив відродження культури України у відродженні народного мистецтва. Не випадково у творчості А. Коцки елементи пейзажу інтерпретуються немов легендарні герої епосу. Гори, ліс, ріка стають на його полотнах одухотвореними персонажами, що, як і народні герої, мають величні топоніми: гора Говерла, село

Колочава, ріка Уж. Ця тенденція анімізації природного довкілля йде від наших пращурів-язичників, випереджуючи казкову образність українського фольклору.

Отже, з одного боку, переважно в краєвидах А. Коцки ясно означена думка про розподіл недиференційованого хаосу на дві частини – небо (Уран), що символізує чоловіче начало, та землю (Гея), що уособлює жіноче. Ця ідея простежується в типології «Гірських пейзажів», композиціях «Край села», що втілюють сугестивний образ українського дому, українського укладу, українського духу. Сила створеного враження від цих краєвидів досягає соборного звучання портрету України, де пантеїстичне трактування української землі наближається до критеріїв сакрального сюжету. Подібну силу звучання ми знаходимо у відомих картинах «Смарагдова весна» (1966), «Осінь в горах» (1970), «Водосховище під Говерлою» (1980), «Село в горах» (1981), «Над Колочавою» (1981). Дика могутня природа Закарпаття, надра землі нашої сконцентровані в образах гори й розташованих біля її підніжжя хатинок закарпатців. Силуети гонтових дахів людських домівок повторюють лінію закарпатських гір. Образ української природи інтерпретується як нерозривний союз людини та її дому – Землі, без якого краєвид був би неповноцінним: «Кращі якості живопису Коцки <...> бачимо у великих епічних пейзажах «Червоні гори» і «Весна» [9; 9]. З іншого боку, принциповим у творчості художника стає вибір ідеальної героїні, роль якої виконує не вишукана світська дама, а звичайна жінка-трудівниця. Її образ А. Коцка співвідносить із символами язичницької Богині-Матері. Неподільність хаосу виникає у зв'язку з її образом, який у міфології отожднюють із матір'ю Землею, а на картинах художника вона конкретизована у вигляді імперсональної гуцульської жінки на тлі Карпатських гір: «<...> ідентифікацію Богині-Матері з хаосом можна пояснити її зв'язком із горами <... >, оскільки гора часто розглядалася як зародок Всесвіту, тобто пов'язувалася з початковою нероздільністю хаосу <...>» [11; 180]. Ідея неподільності світобудови виражена ремінісценціями мотивів квітучої Землі, які художник співвідносить з творчим жіночим началом. Етюди з натури типології «Квіти в саду», що створювалися в 50-ті рр., спрощуються в 60-ті рр. до абстрактних формально-колеристичних композицій «Весна в саду» (1960), «Тюльпани в саду» (1962), де художній акцент переноситься від споглядання квітів до відтворення враження про цвітіння.

У цій категорії творів простежуються концептуальні засади методу «чуттєвого проникнення кольором» В. Воррінгера, що на зорі зародження мистецтва Нового часу формували смаки майбутніх лідерів ХХ ст. Відтворення у картині враження про природу, а не тотожне відображення дійсності, врешті стало домінуючою ознакою постімпресіонізму. Із малярської спадщини художника видно, що він надавав перевагу зображенню тендітних польових рослин, які існують у природних умовах. А. Коцка свідомо оминає усталені стереотипи ідеалізацій, втілені в символіку троянд. Саме ці, на перший погляд, непоказові нюанси смакових пріоритетів виявляють ставлення українського майстра до надбань європейської традиції, що ніколи не сприймалася ним як непорушна догма, а тільки спонукала до створення власних еталонів, налаштовуючи на синтетичний підхід у творчості.

Праця на пленері сприяла художньому узагальненню малярського викладу, оскільки враження від окремої квітки інтегрувалося в композицію картини у вигляді формальної колористичної плями, набуваючи вже символічного означення у площині загальної поліхромної оркестровки. Спонтанні вихори червоних, жовтих та синіх відтінків від тюльпанів та ірисів були втілені у вирішення живописної проблеми підпорядкування трьох основних кольорів – червоного, жовтого та синього. Ця класична тріада символізувала три виміри людського буття (матеріальний (червоний), інтелектуальний (жовтий), духовний (синій)), унаочнюючи рецепції трьох стихій – землю, вогонь, повітря. Показово, що в абстрагованих мотивах цвітіння А. Коцки відсутня символіка християнської комунікації – небо-земля, що декодується як рух від духовного до матеріального, від Бога до Людини [1; 84]. Навпаки, образи квітів зберігають рефлексії про ідею неподільності хаосу, що також поширюється на окремі композиції краєвидів 80-их рр. Усвідомлення нерозривності природного універсуму спонукало художника до концепції синтетичного взаємопроникнення та сприяло еволюції образотворчого викладу до майже абстрактних рішень, наприклад в етюді «Осінні дерева» (1980). Жовто-помаранчеві іскри осіннього листа палають вогнем на тлі блакитних клаптиків неба, що візерунком прозорих лісерувань проступають крізь час і простір, зупиняючи пульс повсякденного життя.

Висновки

Отже, постімпресіоністичний синтетизм А. Коцки побудований на амбівалентності архаїчної уяви художника про універсальну модель світу. Його подвоєне протиріччя сприйняття базується на «ідеї протиставлення космосу – хаосу, культурного – дикому, що становить одну з основоположних опозицій будь-якої космології» [7; 180]. Тобто, у постімпресіоністичних версіях А. Коцки ідеальне буття розглядається одночасно і як частина підпорядкованої та ідеалізованої спільноти, і як ізоморфний космос загалом, а пошук ідеальної форми мистецтва приводить до синтезу канонічних стандартів європейської культури з природною потенцією українського народного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков; отв. ред о. Л. Лутковский. – К.: Путь к истине, 1991. – 408 с. – ISBN 5-7707-2100-6.
2. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – Т. 2: Б – В. – 710 с.: ил. + вкл. – ISBN 5-352-01119-4; ISBN 5-352-01205-0.
3. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – Т. 8: Р – С. – 848 с.: ил. + вкл. – ISBN 5-352-01119-4; ISBN 978-5-352-02228-3.
4. *Зиммель Г.* Понятие и трагедия культуры / Г. Зиммель // Логос: Международный ежегодник по философии культуры. 1911-1912. – Репринт. изд. – М.: Территория будущего, 2005. – Кн. 2/3. – С. 1-25. – Вых. дан. ориг.: М.: Мусaget, 1912. – ISBN 5-7333-0179-1.
5. *Иванова Е. В.* Великие мастера европейской живописи / Е. В. Иванова. – М.: ОЛМА – ПРЕСС, 2006. – 728 с.: ил. ISBN 5-373-00551-7, ISBN 5-224-020883.
6. *Лосев А.* Эстетика Возрождения / А. Лосев; [под ред. З. М. Павлова]. – М.: Мысль, 1978. – 624 с.
7. *Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т.* [глав. ред. С. А. Токарев]. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. А – К. – 672 с.: ил. + вкл. – ISBN 5-85270-016-9; ISBN 5-85270-69; ISBN 5-86018-014-4.
8. *Мушкетик Л. Г.* Людина в народній казці Українських Карпат: на матеріалі оповідальної традиції українців та угорців / Л.Г. Муш-

кетик – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. – 320 с. – ISBN 978-966-2471-03-8.

9. *Островський Г.* Пошук образу закарпатської мадонни / Г. Островський [вступ. сл.]. // Андрій Коцка: Альбом [авт. вст. ст. А. Коцка, К. Белашова]. – Львів: Афіша, 2002. – 92 с.: іл. – ISBN 966-8013-35-2.
10. *Павельчук І. А.* Новації в науці та філософії рубежу ХІХ–ХХ ст. як теоретична база абстрактного світогляду в культурі / І. А. Павельчук // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць / Редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. – К.: ІПСМ АМУ; Софія, 2009. – Вип. 10. – С. 38-50.

***POSTIMPRESSIONISM RENOVATION of UKRAINIAN ART
in the second half of the twentieth century.
(The Evolution of A. Kotska Painting)***

Joanna PAVELCHUK,

*Ph.D., Honored Artist of Ukraine, lecturer of industrial design
KDIDPMiD named after M. Boychuk, Kyiv, Ukraine*

Annotation. *The tendencies of the development of Postimpressionism in Ukrainian Art on the turn of the famous Ukrainian painter A. Kotska are analysed in the article.*

Key words: *Symbolism, colour, Postimpressionism, Neokantianism.*