

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

**САВИЦЬКА ЛАРИСА ЛЕОНІДІВНА**

УДК 7(477) 189/191

**МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ МЕЖІ СТОЛІТЬ.  
1890–1910-ті РОКИ**

Спеціальність 17.00.01 – теорія та історія культури

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства

Київ – 2006

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі етики, естетики та історії культури Національного технічного університету “ХПІ” Міністерства освіти і науки України (Харків).

**Офіційні опоненти:**

доктор мистецтвознавства, провідний  
науковий співробітник

**Найден Олександр Семенович**

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України  
(Київ)

доктор мистецтвознавства, професор

**Голубець Орест Михайлович**

проректор з наукової роботи,  
Львівська державна академія мистецтв МОН України (Львів)

доктор філософських наук, професор

**Легенький Юрій Григорович**

Київський національний університет культури і мистецтв  
Міністерства культури і туризму України (Київ)

**Провідна установа** – Харківська державна академія культури Міністерства культури і туризму України (Харків).

Захист відбудеться “\_27\_”\_\_вересня\_\_2006 р. о 16.00 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1/3-11, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (01001, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1/3-11).

Автореферат розісланий “\_25\_”\_\_серпня\_\_2006 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

І. М. Коханик

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Необхідність осмислення рушійних сил образотворчого мистецтва України кінця XIX – початку XX ст. продиктована потребами сучасної культури. Новітня духовна ситуація XXI ст. актуалізує пошуки аналога процесу естетичних і художніх змін, змушуючи пильно приглядатися до культури найближчої історичної перебудови – доби “fin de siècle”.

**Актуальність теми** дисертаційної роботи визначається необхідністю вивчення художньої культури України кінця XIX – початку XX ст., нагальною потребою осмислити забуті факти і явища вітчизняного мистецтва, без яких створити повну картину розвитку української культури неможливо.

Комплекс питань, накреслених у мистецтвознавстві початку XX ст., залишається важливим і нині. Чи розвивається українське образотворче мистецтво за законами загальноєвропейської художньої культури, чи його еволюція має “свої” значення? Якого характеру та форм набуває засвоєння українським мистецтвом імпресіонізму, символізму, модернізму? Чи впливає національна спадщина мистецтва на умови прийняття новацій? Наскільки етнічна традиція культури є стимулом розвитку професіонального мистецтва? Ці питання створюють проблемне поле дисертаційного дослідження. Дисертант розглядає свою роботу як частину загальних зусиль вітчизняної науки, спрямованих на з’ясування особливостей розвитку української художньої культури кінця XIX – початку XX ст.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація пов’язана з науковою темою кафедри етики, естетики та історії культури Національного технічного університету “ХПІ” – “Наукові основи гуманізації вищої освіти і становлення особистісних, духовних та інтелектуальних якостей майбутнього керівника кадрового потенціалу” (МО614, № 0100U001693), яку дисертант розробляє в складі колективу кафедри. Тема дисертації затверджена Вченою радою Національного технічного університету “ХПІ” (протокол № 6 від 04.06.2004 р.).

**Ступінь наукової розробки проблеми.** Інтерес до української художньої культури кінця XIX – початку XX ст. – помітна тенденція сучасної вітчизняної науки. Дисертації останніх років, статті та монографії істориків мистецтва, філологів і культурологів надали нові знання про культуру України межового часу, змінили її бачення. Особливо багато зробили історики літератури. Дослідження С. Павличко, Т. Гундорової, М. Сулими та інших учених виявили особливості модернізації української літератури початку XX ст. Успіх української філології у вивченні культури межі століть насамперед пов’язаний із використанням сучасних методів досліджень.

В українському мистецтвознавстві ситуація трохи інакша, тут продовжується процес нагромадження та каталогізації явищ і фактів. Перехід до їх узагальнень лише накреслюється, бракує культурологічних розвідок щодо закономірностей руху мистецтва. У вітчизняному

мистецтвознавстві панує переконаність у тому, що в українському мистецтві початку ХХ ст. були реалізовані практично всі характерні для того часу новації. Ця позиція помітно відрізняє хід міркувань мистецтвознавців від думок інших гуманітаріїв, погляди яких більш диференційовані. Так, історики літератури стверджують про своєрідність українських літературних новацій межі століть (Т. Гундорова, О. Олійник); проте інші визнають слабкість, невиразність вітчизняного модернізму (С. Павличко) чи констатують самоцінність української культури (Я. Поліщук).

Порівняно з такою розбіжністю оцінок позиції сучасних істориків українського мистецтва, на перший погляд, виглядають одноманітними. Але досвід художньої критики початку ХХ ст. говорить про інше. Мистецтвознавчий ракурс вивчення культури “fin de siècle ” є складним перетином концептуальних розвідок щодо культури. Образотворче мистецтво того часу було початково осмислене його сучасниками. Статті Д. Антоновича, І. Труша, О. Авратинського, Є. Кузьміна, Н. Трикулевської, М. Сріблянського сповнені цікавих спостережень і висновків щодо актуальних проблем української культури. Популяризація нового типу творчості, прагнення вписати вітчизняне мистецтво в європейський контекст, поєднувалися з жорсткою критикою його вад. Пошуками оновленого способу залучення народної традиції захоплювалися художники та критики: М. Сумцов, М. Біляшевський, В. Кричевський, М. Бойчук, О. Авратинський. Жваві, а іноді запеклі суперечки нерідко брали гору над об’єктивним аналізом явищ.

У 1920-х – 1930-х роках в оцінках практики українського мистецтва з’являється ідеологічна парадигма. Політична й художня боротьба тісно переплітались і формували тенденційну критику та історію мистецтва. Тому багато явищ художнього життя в статтях В. Хмурого, Є. Кузьміна, Ф. Ернста, Ю. Михайлова ідеологізуються.

Зовсім інакше писав історію мистецтва в Празі Д. Антонович. Його “Скорочений курс історії українського мистецтва” (Прага: Укр. Ун-т, 1923. – 340 с.) підсумував досвід неполітизованого мистецтвознавства. Головною думкою Антоновича була ідея про те, що мистецтво кожного народу розвивається в межах світових стилів, пристосовуючи їхні форми до свого характеру та ландшафту. Найбільш цікавими моментами, які стосуються мистецтва початку ХХ ст., є аналіз творчості близьких до Антоновича художників, а також проблематизація художньої спадщини: які пам’ятки мистецтва можна вважати українськими; якою мірою творчість вихідців з України, що працювали в російських столицях, була частиною української культури? Відзначимо, що позиція вченого протистояла ідеям теоретиків пролетарсько-революційного мистецтва, які ставили перед майстрами завдання не лише втілення соціальної тематики, але й створення кардинально нової мистецької мови, відмінної від форм мистецтва “гнилого” Заходу.

Ідеологічна межа, що вплинула на методи оцінок творчості, надовго відокремить мистецтвознавців, які працювали в Празі, Мюнхені, Львові, від учених Києва й Харкова. Але не все написане в той час варто відкидати. Подією стала публікація на початку 1930-х років серії

монографічних нарисів “Українське малярство”. Хоч якою суб’єктивною була реконструкція художнього досвіду А. Новаківського, Г. Дядченка чи О. Мурашка, ці видання містять важливі висновки та ідеї. З посиленням сталінського режиму тему модерну, модернізму та інших явищ межі століть на тривалий час було винесено за рамки дозволених наукових інтересів.

Лише в час відлиги з’явилась можливість об’єктивного аналізу історії української художньої культури. Видання шеститомної “Історії українського мистецтва” (К.: АН УРСР, 1965– 1968) – вагомий початок цього процесу. Уперше матеріал українського мистецтва викладено в численних фактах, які відкрили перспективу його подальшого вивчення.

Поява наприкінці 1980-х років монографії Б. Лобановського і П. Говди “Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.” – наступний крок у дослідженні мистецтва доби “*fin de siècle*”, що нас цікавить. Необхідність з’ясування долі модерну, символізму та авангарду в мистецтві країни стає більш очевидною.

Недослідженість цілої низки подій українського мистецтва початку XX ст. визначила важливість історико-фактологічного методу дослідження. Результат його активного використання – введення до наукового обігу багатьох імен та подій життя мистецтва межового часу. Праці Д. Горбачова, Н. Асєєвої, В. Рубан, О. Кошуби, В. і Ж.-К. Маркаде, Дж. Боулта змінили уявлення про художню культуру України доби модерну. Сьогодні образотворче мистецтво означеного часу перебуває в центрі уваги істориків вітчизняної культури. Проте нагромадження нового матеріалу ставить питання про його концентрований виклад і нову методологію дослідження.

Слабкість методології відчувалася в радянському мистецтвознавстві ще наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років. Вихід із кризового стану полягав в актуалізації культурологічної проблематики та пошуках теоретичного обґрунтування феномену художньої культури як системи складної й невичерпної у своїх проявах. Плідні зміни в методології дослідження мистецтва межі століть репрезентовано в чотиритомній праці “Російська художня культура кінця XIX – початку XX ст.” (М.: Наука, 1968–1980). Для свого часу це видання було зразком дослідження, покликаного створити цілісну картину розвитку мистецтва в дореволюційній Росії. Ця робота стимулювала подальше вивчення мистецтва як історико-художнього процесу. Його дослідження в межах, окреслених поняттям “художнє життя”, сприяло включенню до мистецтвознавства прийомів аналізу, властивих філософії (М. Каган), культурології (Б. Бернштейн), соціології (Ю. Перов). Це привело до того, що твір мистецтва стали аналізувати не як художню самоцінність, а як явище, котре створює естетичні цінності часу.

У російському мистецтвознавстві початок розробки такої методології пов’язаний з ім’ям Г. Стерніна. Книги вченого, що розкривають різноманітні аспекти буття російського мистецтва, викликали великий науковий інтерес і стимулювали подальшу розробку методики дослідження

“художнього життя”, що з часом набуло специфіки мистецтвознавчого жанру<sup>1</sup>. В українській науці першою працею в цьому жанрі стала книга П. Жолтовського “Художнє життя в Україні в XVI – XVIII ст.” (К.: Наук. думка, 1983), що розкриває різні боки суспільного життя художника в яскравий період національної історії. Матеріал українського мистецтва XIX – XX ст. тільки стає об’єктом дослідження подібної методології. Нині наукові пошуки, зокрема відображені в дисертаціях А. Півненко (“Художнє життя Харкова другої половини XIX – початку XX ст.”, К., 1990), О. Семчишин-Гузнер (“Художнє життя в Галичині кінця XIX – поч. XX ст. Особливості мистецького процесу”, Львів, 2000), дозволяють пов’язувати з дослідженням за новою методологією надії на вагомі наукові результати.

Констатуючи наукову цінність досліджень, присвячених мистецтву України кінця XIX – початку XX ст., варто визнати, що художній процес означеного періоду вивчений недостатньо. Ця обставина змушує уважніше придивитися до характеру художніх змін в українському мистецтві рубіжного часу.

**Об’єкт дослідження** – образотворче мистецтво й художнє життя України у творчих осередках її культури: Києві, Харкові, Одесі.

**Предмет дослідження** – процес трансформації образності в мистецтві перехідної доби, взаємодії новацій із традиційними для української культури естетичними та етичними цінностями.

**Хронологічні межі дослідження** визначаються потребами культурно-історичної адекватності перехідних процесів на межі століть і охоплюють найбільш складний період художнього життя України: 1890-ті – 1910 рр. У деяких випадках автор виходив за рамки часу, до чого закликала логіка художнього руху та долі конкретних діячів мистецтва.

**Мета дисертаційного дослідження** – розробка кола питань, пов’язаних з естетичними та художніми змінами в образотворчому мистецтві України кінця XIX – початку XX ст.

**Завдання дослідження:**

- дати аналіз художнього життя в Києві, Харкові, Одесі як складової частини культурного процесу межового часу;
- з’ясувати роль етнічної спадщини (народного мистецтва) в розвитку професіонального мистецтва України;
- показати логіку та характер змін в українському мистецтві, пов’язаних із оновленням реалізму і становленням ідей стилю модерн;
- позначити шлях сприйняття та характер відбиття образотворчим мистецтвом образності символізму;

---

<sup>1</sup> Назвемо такі праці: “Художнє життя Риму 20-х років XVII ст.” О. Якимовича, “Польське художнє життя кінця XVIII – першої третини XIX ст.” І. Свириди, “Художнє життя Москви 1917 року” В. Лапшина.

- з'ясувати причини та наслідки жанрових переваг в українському мистецтві, розкрити місце й роль пейзажного жанру;
- показати роль “периферійних” художників у нагромадженні й передачі нової естетичної інформації і внаслідок цього – в активізації мистецького життя в провінції;
- розкрити характер та динаміку впливу суспільних смаків і очікувань на творчість митців;
- відобразити творчий вигляд перших авангардних груп Харкова “Блакитна лілія” та “Спілка сімох”.

**Методологія дослідження** має комплексний характер і базується на історичному методі, компаративному аналізові та герменевтиці культури. Міждисциплінарний характер роботи визначає в кожному випадку вибір того чи іншого методу залежно від ракурсу розгляду, характеру об'єкта дослідження й особливостей поставленого завдання.

Теоретичне підґрунтя дослідження становлять праці соціологів і культурологів (О. Ахієзіра, Ю. Петрова, Б. Бернштейна, В. Біблера), фахівців у галузі історії українського образотворчого мистецтва й культури рубіжного часу (Д. Антоновича, М. Сріблянського, В. Грушевського, М. Кузьміна, Ф. Ернста, П. Білецького, П. Говди, Б. Лобановського, Н. Асєєвої, Д. Горбачова, В. Рубан), російських істориків мистецтва (Д. Сараб'янова, Г. Стерніна) і їхніх західних колег (В. і Ж.-К. Маркаде, Дж. Боулта). У дисертаційній роботі відображено теоретичні положення, обґрунтовані в роботах українських теоретиків та істориків літератури С. Павличко, Т. Гундорової, Т. Бовсунівської, М. Сулими.

**Наукова новизна** результатів дисертаційної роботи зумовлена трьома складовими:

- специфікою обраного предмета;
- орієнтованістю дослідження на сучасні проблеми українського мистецтвознавства, розвиток компаративних методик і перспективу розширення діалогу між культурологією і мистецтвознавством;
- новим фактологічним матеріалом.

Дисертація містить такі елементи наукової новизни:

- в нових чи забутих іменах, подіях і фактах відтворено загальний процес мистецької переорієнтації в Україні від ідей пізніх передвижників до різноманітних творчих напрямів початку ХХ століття;
- обґрунтовано характерні риси українського образотворчого мистецтва, доведено, що лірико-поетичний пейзаж, особливо селянська ідилія, є головним жанром і універсальною моделлю вітчизняного мистецтва;
- уперше проаналізовано роль українських учнів А. Куїнджі (“куїнджистів”) в еволюції пейзажного живопису України;

- з'ясовано особливості образного діалогу професіонального мистецтва з етнічною спадщиною (народним мистецтвом). Доведено, що тривалість і стійкість форм діалогу мистецтва з народною традицією істотно впливала на добір художньої інформації й темп розвитку художньої культури;
- зроблено узагальнення про механізм оновлення мистецтва в Україні. Показано, що кожен новий етап розвитку культури починається з відкриття в національній традиції раніше не усвідомлюваних смислів. З'ясовано, що результати саме такої роботи дозволяють мистецтву органічно вписуватись у загальноєвропейський мистецький простір;
- уперше проаналізовано аспект символізму у творчості В. Котарбинського і В. Замирайла. Показано значення діяльності представників кола “Мир искусства” в поширенні естетики та стилістики модерну в Києві, у формуванні художнього середовища, яке сприймало та підтримувало новації;
- розглянуто питання про символізм в образотворчому мистецтві України. Обгрунтовано особливість національного варіанта течії. Показано, що символізм у вітчизняному мистецтві тематично продовжує традиції українського романтизму, який апелює до пам'яті про історичне легендарне минуле народу;
- досліджено роль графіки в освоєнні та популяризації символізму, стилю модерн і тенденцій авангарду в українських осередках культури;
- реконструйовано й вивчено творчий шлях Є. Агафонова, діяльність його студії “Блакитна лілія”. Обгрунтовано роль майстра у справігуртування творчих сил Харкова;
- розкрито характер творчої діяльності угруповання “Спілка сімох”, його місце в авангардному русі країни;
- окреслено загальні перипетії художнього життя Одеси в період естетичної переорієнтації, активізованої діяльністю “Салонів” В. Іздебського. Показано множинність художнього руху, його суперечливість, що відбилася на творчій долі Товариства південноруських художників та одного з його лідерів П. Нілуса;
- обгрунтовано, що в історії художньої культури України 1910-ті роки є періодом переходу від цінностей, сформованих традиційною селянською культурою, до цінностей міської цивілізації, що створює динамічну структуру мистецької свідомості.

**Науково-теоретичне і практичне значення** роботи зумовлене можливістю використання матеріалів дослідження у вивченні історії образотворчого мистецтва України. Результати дослідження свідчать про те, що генератором відновлення українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст. залишалася фольклорна спадщина, вона виступає як етнооб'єднальна й етновиражальна художня традиція. Традиція впливала на відбір і впорядкування нового творчого досвіду, де виділялися ті елементи, що не суперечили духовній суті спадщини. З ускладненням, інтелектуалізацією творчих завдань мистецтва тяжіння до образності гармонійної, позбавленої

трагічних суперечностей, залишається головною рисою української художньої культури, що наближає її до народного мистецтва. Ця особливість художньої свідомості проступає в практиці її соціальному побутуванні сучасного образотворчого мистецтва, що необхідно враховувати у формуванні художньої політики та стратегії “щеплення” європейських новацій до традицій українського мистецтва.

Нові імена та факти, уперше введені дисертантом до наукового обігу, можуть бути використані в написанні історії українського мистецтва. Результати дослідження знайдуть застосування в лекційних курсах для вищих навчальних закладів, а також можуть бути підставою для подальшого розроблення проблематики українського художньої культури кінця XIX – початку XX ст.

**Апробація теми і результатів дисертаційного дослідження.** Основні положення і результати дослідження виголошено у вигляді доповідей і обговорено на всеукраїнських і міжнародних конференціях. Серед них відзначимо такі: Міжнародна наукова конференція “Образ епохи. Культурне середовище Києва кінця XIX – початку XX ст.” (Київ, 1995); Всеукраїнська наукова конференція “Художнє життя України першої третини XX ст.” (Харків, 1996); IV Гончарівські читання (Київ, 1997); Перша міжнародна міждисциплінарна конференція “Побут. Ритуал. Традиція” (Харків, 1997); Міжнародна науково-практична конференція “Наука і соціальні проблеми суспільства” (Харків, 1998); Міжнародна наукова конференція “Мистецтво XX ст.” (Київ, 2001); Міжнародна наукова конференція “О. Архипенко і світова культура XX ст.” (Київ, 2001); Всеукраїнська конференція “Сучасний стан українського мистецтвознавства і шляхи його подальшого розвитку” (Київ, 2002); Міжнародна науково-практична конференція “Творчість Г. Семирадського в контексті вітчизняної і світової культури” (Харків, 2002); Міжнародна наукова конференція “Російський авангард 1910– 1920-х років і проблема експресіонізму” (Москва, 2002); Міжнародна наукова конференція “Російський авангард і проблема колажу” (Москва, 2003); Міжнародна конференція “Безпредметність і абстракція: формування пластичної мови” (Москва, 2004); Міжнародна науково-практична конференція “Роль приватних колекцій у формуванні зібрань художніх музеїв” (Харків, 2005); VI Міжнародний конгрес україністів (Донецьк, 2005); VIII Міжнародна науково-практична конференція “М. К. Реріх та його сучасники. Колекції і колекціонери” (Одеса, 2005).

Головні ідеї дисертації обговорено на наукових семінарах кафедри етики, естетики та історії культури Національного технічного університету “ХПІ”. Матеріали дисертації використані в навчальному курсі лекцій “Історія української та світової культури”.

**Публікації.** Результати дослідження опубліковано в монографії, навчальному посібнику, тексті лекцій “Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.”, у 27 статтях у наукових журналах і збірниках наукових праць. **Структура та обсяг роботи** визначаються метою й характером основних завдань дисертаційного дослідження. Дисертація складається зі вступу,

чотирьох розділів, висновків, літератури (599 найменувань) та двох додатків. Обсяг роботи становить 376 сторінок. Обсяг додатка А “Коротка хроніка подій художнього життя України. 1907–1916 рр.” – 40 сторінок. Додаток Б “Альбом ілюстрацій” містить 202 ілюстрації та їх перелік.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** з'ясовується актуальність теми, аналізується стан і рівень її наукового опрацювання, визначаються мета й завдання дисертаційного дослідження, його методологічна і теоретична основи; формулюється наукова новизна роботи, її теоретичне та практичне значення.

У **розділі I “Художня ситуація в Україні в період трансформації реалізму. 1890 – 1900-ті роки”** показано місце українського образотворчого мистецтва в загальноросійському художньому просторі, виявлено його регіональні особливості.

У загальноросійському культурному контексті українські художники становили мистецтво периферії. Художній розвиток головних міст України був синхронним мистецькому руху російських столиць. Але різниця в умовах існування художньої культури, у сприйнятті особистості митця істотно позначалась на розв'язанні професійних проблем, якісному рівні мистецтва та взаємодії між художником і глядачем.

У **підрозділі 1.1 “Доля ідейної спадщини передвижників у художньому житті України”** проаналізовано суперечливі тенденції культурного побуту, пов'язані з наростанням розбіжності між художником і глядачем у розумінні завдань мистецтва. Показано швидкий занепад спілок, організованих за подобою Товариства пересувних художніх виставок (далі –ТПХВ).

Новий художній досвід викликав у глядачів почуття невдоволеності. Обвинувачення в браку змістовності виявляли ідейно-естетичну владу ідеології народництва, у затінку якої опинилися передвижники і творча молодь. У підрозділі показано, що дидактичні настанови народницької критики мали в Україні незаперечний авторитет, а інші ідеї існували на рівні андеграунду. Згасання авторитету передвижництва зумовило зростання інтересу до академічного живопису, алегорії та символотворення, що сприймалось як інструмент осмислення складної дійсності.

Для українських осередків культури це явище є особливо помітним. В Україні коло прихильників академізму було невеликим, бо не мало ні соціального, ні культурного ґрунту для підтримки. Тому активізація інтересу до мистецтва академізму стає ознакою духовних змін.

Мотиви, сюжети, сформовані класичним мистецтвом і частково збережені романтизмом і академізмом, переживають пік своєї популярності. Хоч академізм і стиль модерн мали істотні розбіжності у відбитті романтичної спадщини в мистецтві, ці феномени діяли в художньому житті якщо не спільно, то в одному напрямі, вони сприяли становленню опозиції передвижництву.

Простежено, що у часи, коли консолідація мистецьких сил була слабкою, бракувало лідерів новітніх напрямів, значну роль в Україні відігравали майстри невисокого творчого рівня, які, однак, зуміли задовольнити духовну потребу в символіко-алегоричній образності.

У **підрозділі 1.2 “Феномен декадентства і його критика”** подано короткий аналіз уявлень про декадентство, що існували в літературно-художній критиці Росії рубіжного часу. Показано істотну різницю в дискусіях про декадентство на сторінках української та російської преси.

Відомо, що в Україні, де інтелігенція була верствою нечисленною, ставлення до декадентства як умонастрою та культурної формації мало різко негативний характер. “Декадентам” адресовано інвективи П. Грабовського, Лесі Українки, В. Стефаника. “Пробуджувачі” нового, нечисленна група, постала перед судом провідних українських письменників та критиків і опинилась у становищі аутсайдерів. Це позначилося на ставленні до “декадентства” в мистецтві. Усе, що не відповідало належному, насамперед громадському, визначалося як “декадентське”. Протистояти цій думці можна було, тільки спираючись на авторитет знакових для культури фігур, наприклад І. Репіна, який “виправдовував” після поїздки до Парижа художні новації. На протипагу цьому, Л. Толстой бачив у декадентстві лише панську примху. Своєрідні “битви цитат” із класиків “за” і “проти” декадентства – помітна риса художнього життя України. Непрямо вона свідчила про невиявленість у мистецтві лідера новацій і слабкість новітнього покоління художників.

Уживання терміна “декадентство” не пов’язувалося з конкретним, постійним колом майстрів мистецтва. Термін виконував функцію універсального позначення всього незвичного, що не стало “своїм”.

У підрозділі 1.3 **“Пейзажний живопис як мегатекст національного світобачення”** обгрунтовано роль пейзажу як головного жанру українського образотворчого мистецтва, що відобразив його естетичну та етичну спрямованість і рівень відносин із соціумом.

Доведено, що соціально-критична тенденція передвижництва, незважаючи на всі спроби зробити значущими здобутки його українських представників, не набула розвитку. Образна концепція живопису утверджувала переважно позитивні цінності. У цьому виявилася близькість професіонального мистецтва до народного, для якого радість буття – важлива умова збереження самого буття. Образ реальної й водночас утопічної країни, створений Т. Шевченком і розвинений пізніше К. Трутовським, С. Васильківським, М. Пимоненком, відіграв у масовій свідомості компенсаційну роль. Образні пріоритети українського мистецтва свідчили про прагнення до опори на незмінне, на природу як лоно етносу, його психічних основ.

Виявлено, що близькість мистецтва до життєствердних начал фольклору виявилася стійкою традицією. Вона закріпила в образотворчому мистецтві жанрові, тематичні переваги, визначила характер прийняття нового.

У пункті послідовно показано характер змін пейзажного бачення. З’ясовано, що засновники українського краєвиду брали незначну участь у відновленні образності мистецтва. Лідери національного пейзажу як виразники естетики старого (селянського) реалізму втрачають першість у художньому процесі.

Згасання творчого авторитету С. Васильківського і поява нової генерації пейзажистів аналізується в пункті 1.3.1 **“Роль куїнджистів в українському пейзажному живописі”**. Розкрито подальшу трансформацію образності пейзажу, спричинену виявленням динамічного відчуття

природи. З'ясовано визначну роль у цьому А. Куїнджі та його учнів, професійно і творчо пов'язаних з Україною. Аналіз творчих досягнень В. Зарубіна, Є. Столиці, М. Хімони показав вагоме значення “куїнджистів” у збереженні й розвитку поетичної спадщини романтизму – головного напрямку українського пейзажу. Виявлено значення творчості “куїнджистів” в емоційному ускладненні й тематичному урізноманітненні українського пейзажного живопису.

У підрозділі 1.4 “Етнічний дискурс в українському мистецтві” з'ясовується динаміка відносин між традицією і новацією в мистецтві країни. Основну увагу приділено функції та змістовим елементам етнічної традиції в українському мистецтві, що розглянута як традиція народного мистецтва. За методом російського культуролога Б. Бернштейна, який пов'язує тип культури з роллю в її розвитку етнічної традиції<sup>2</sup>, ми показуємо провідну роль народного мистецтва в еволюції української професійної культури.

Наслідкування спадщини визначило те, що в мистецтві домінувало втілення в стійких до змін сюжетах і мотивах народного (селянського) відчуття життя. У селянській країні, де роль традиції як етнооб'єднального чинника є особливо міцною, де фольклорна модель творчості закріплює важливі, життєзабезпечувальні елементи морального й естетичного досвіду народу, рух професійного мистецтва відбувається в межах духовних цінностей спадщини.

У добу модерну, коли в українському мистецтві з'являються передумови для сприйняття цінностей міської цивілізації, ставлення до народної традиції ускладнюється. Це спричиняє гостру полеміку між новим поколінням і прихильниками народництва, які вороже зустрічали спроби художників ввести матеріал неселянського й неукраїнського походження. Справжнім змістом сперечань щодо спадщини було ставлення до прийняття чи, навпаки, відторгнення можливості інтерпретувати традицію, до виявлення суб'єктивного, а отже, і критичного начала. Зрештою це ставало важливим показником здатності культури створювати нове.

Виявлено, що дилема “традиція або індивідуальність”, яка в російській критиці з часів створення ТПХВ, і особливо з появою декадентства, розв'язувалась у гострих дискусіях, в Україні мала іншу долю. Культ самодостатньої особистості в українській художній культурі не прижився. Пошук особистісного був усвідомлений і сприйнятий у ракурсі вияву художньої незалежності від сусідів. У ситуації усвідомленого прагнення протиставити “своє” “чужому” твори народного мистецтва набувають нової цінності; спадщину сприймають як свідчення духовної незалежності.

Із прискоренням художнього процесу функції народного мистецтва в діалозі з професійною творчістю не зменшуються, звернення до спадщини стає чинником, який генерує оновлення. На початку ХХ ст. його результати свідчили: притаманні західноєвропейському модерну рафінований інтелектуалізм і естетство не були властиві українському модерну. Головне джерело натхнення

---

<sup>2</sup> Бернштейн Б. Несколько соображений в связи с проблемой “искусство и этнос” // Критерии и суждения в искусствознании: Сб. статей. – М.: Сов. художник, 1986. – С. 125–144.

українських стилізаторів – пам'ятки українського бароко, такі риси стилю, які відповідали естетичному підґрунтю народної творчості: колористичній повнозвучності, декоративному багатству, життєствердному й поетичному відчуттю буття.

Доведено, що у своєму розвитку професіональне мистецтво виявило як гнучкість, так і задану традицією спрямованість руху: пейзаж стає домінантою художнього мислення в “найпейзажніший” період європейської свідомості; бароко, прочитане крізь орнаментальну форму, відповідало декоративним прагненням стилю модерн. Таким чином, українське образотворче мистецтво обирало таку художню тенденцію, яка дозволяла сполучати в несуперечливу єдність традицію і мистецький досвід сучасності.

Стратегія розділу 2 **“Мистецтво Києва в перехідний період”** спрямована на уточнення низки положень, сформульованих у першому розділі. Мета розділу – з'ясувати особливості входження українського образотворчого мистецтва до доби стилю модерн, а також визначити на рівні творчих зв'язків і персоналій роль Києва як головного розповсюджувача культуротворчих ідей символізму в Україні.

У підрозділі 2.1 **“Поняття “модерн”, “модернізм”, “символізм” і “неоромантизм”**” узагальнено наявні тлумачення понять, якими мистецтвознавство оперує в аналізі мистецтва межі століть. Показано, що з часів появи в культурному побуті XIX ст. слів “модерн” і “модерніст”, які позначали нові явища культури, незвичні ідейні прагнення чи поведінкову орієнтацію, тлумачення змісту слів гуманітаріями стає різним.

У філософії й літературознавстві терміна “стиль модерн”, як правило, не вживають. Частіше використовують вислів “fin de siècle”, який став універсальним визначенням відповідного періоду європейської культури (остання чверть XIX – початок XX ст.), що охоплює чимало стилістичних напрямів і творчих тенденцій. Зміст і часові рамки поняття “модернізм” складніші й ширші. Словом “модернізм” описують широке коло мистецьких явищ, опозиційні традиції, що склалися в культурі. Модернізм ототожнюють із раннім авангардизмом або розглядають як феномен нетрадиційного мистецтва в широкому історичному контексті. У такому прочитанні “модернізм” вбирає в себе поняття “модерн” і стає терміном всеосяжним.

У мистецтвознавстві з початку розв'язування проблеми “стилю модерн” накреслилися два основні підходи. Один – спроба обґрунтувати провідні тенденції мистецтва та архітектури межового часу як прояв історичного стилю “модерн”. Інший підхід закладений його сучасниками, що вважали сферою розповсюдження нового мистецтва тільки архітектуру, декоративно-ужиткове мистецтво та графіку.

Останнім часом у мистецтвознавстві активно лунає думка про необхідність диференціювати й каталогізувати явища “fin de siècle”. Стиль модерн втрачає цілісність, замість нього відносної самостійності набувають декілька напрямів: флореальний, або Арт Нуво; раціональний, або

геометричний; національно-романтичний та ін. За час вивчення модерну як епохи і як стилю ціннісне бачення проблеми змінилося. Якщо Д. Сараб'янов визнає в модерні стиль, здатний розв'язувати всі завдання, властиві стилю, то В. Власов (автор фундаментального “Великого енциклопедичного словника образотворчого мистецтва”, СПб., 2002) зводить “стиль модерн” до позначення конкретної стилістичної течії, головна ознака якої – втілення ідеї синтезу. Природно, що поміж визнанням за модерном прав стилю і стильової течії є величезна розбіжність.

Вивчення модерну ускладнюється дискусійною проблемою символізму, який мав у мистецтві різні форми втілення. Однією з них є неоромантизм. У мистецтвознавстві генезу цього терміна не простежено. А в літературознавстві неоромантизм трактують як проміжне явище, симптом переходу від “старого” до “нового”, для якого характерне порушення проблеми цінності й життєтворення<sup>3</sup>. Широта стилістичних перетворень неоромантизму, суперечливість його моделей надають терміну універсальності, подібної до тієї, що її мають словосполучення “fin de siècle” або “епоха модерну”. Фактично ці поняття в оцінках культури використовуються як рівноправні і взаємозамінні.

У символізмі як іпостасі неоромантизму мистецтвознавці вбачають світоглядну спільність або спільність творчого методу, яка дозволяє художникові реалізувати свої ідеї в різній стильовій формі. При цьому питання про хронологічні рамки символізму залишається дискусійним. Символістський рух безпосередньо пов'язують із романтизмом від його найбільш виразного періоду (кінець XVIII – початок XIX ст.) до неоромантизму кінця XIX – початку XX ст., продовжують розвиток до 1920-х років і глобально розширюють рамки існування від середньовіччя до модернізму. Властиве романтизму й неоромантизму сприйняття життя в його нескінченному становленні формують незавершеність і невичерпність феноменів символізму та модерну.

Зважаючи на ці обставини, дослідник повинен конкретизувати зміст означених понять. Ми використовуємо слово “модерн” у широкому і вузькому розумінні: для позначення доби кінця XIX – початку XX ст. і для характеристики стилю модерн, що складає лише частину складної епохи модерну.

У пункті 2.2.1 “Художня ситуація в Києві напередодні ідейно-естетичних змін” дано загальну характеристику Києва як місця дії майстрів, що визначили риси українського модерну. Показано, що художні новації, які сягнули Києва, мали переважно літературний характер і були пов'язані з поширенням поезії й драматургії західноєвропейського та російського символізму. Відзначено, що виставки киян, за винятком польських художників, давали дуже мало уявлення про течії новітнього мистецтва. Підкреслюється важлива роль польського живопису в знайомстві з творами стилю модерн та символізму. Відзначено, що твори Я. Матейка, Я. Мальчевського, В. Герсона, Ф. Жмурка, Ж. Брандта, К. Стабровського, Ф. Рушиця, а також Г. Семирадського були

помітним явищем художнього життя Києва, бо мали високий мистецький рівень і жанрову розмаїтість.

У пункті 2.2.2 **“Ознаки символізму у творчості В. Котарбинського”** питання про вплив польського мистецтва на український живопис конкретизується.

Творча модель академізму, притаманна мистецтву В. Котарбинського, згодом видозмінилася. Ностальгійний настрій, відбиток втоми, гра прикметами епох, сполучення реального і містичного наближають твори Котарбинського до символізму. Показано, що, незважаючи на естетичний антагонізм символізму і академізму, обидва напрями зближує прагнення до ідеального образу та піднесеної ідеї. Символізм, формуючись, використовує академічну систему зображувально-виражальних засобів. Майстри академічного живопису під впливом моди на символістські мотиви породжують тип салонного символізму. Його риси притаманні творчості Котарбинського.

В українському мистецтві багато творів художника залишалися “чужорідним тілом”. Надприродні чи страхітливі візії уявлялися ворожими православної свідомості, етичним основам національної культури. Але український живопис, заперечуючи містичне, візіонерське підґрунтя символізму, сприйняв його лірико-поетичну спрямованість, співзвучну романтичній чутливості національної культури. Показано, що саме ця особливість символізму, зокрема польського, спричинила появу в українському мистецтві рис нової образності.

У пункті 2.2.3 **“Роль майстрів кола “Мир искусства” в художньому житті Києва”** розглянуто вплив згаданих митців на формування стилю модерн і символізму в мистецтві Києва.

Початок діяльності прихильників ідей символізму в місті збігається з часом кризи естетизму російських символістів. Саме тоді інтерес до соціальної проблематики, потреба в широких і динамічних зв'язках із традицією вітчизняної культури примирили, у певному розумінні, символістів і наслідувачів народницького реалізму. Цей процес привів до консолідації сил українського неоромантизму. Київ посідав у цьому русі провідне місце як найбільший в Україні видавничий центр, що популяризував новітнє мистецтво на сторінках літературних альманахів і мистецьких журналів.

З'ясовано й конкретизовано той факт, що графіка майстрів “Мира искусства”, сприйнята як творчий орієнтир і школа професіоналізму, стає важливою складовою мистецтва Києва. Показано, що, на відміну від живопису, де символістська образність і стилістика модерну були виявлені слабко, у графіці нове художнє бачення з'явилося раніше.

У пункті 2.2.4 **“Графіка київських видавництв початку 1900-х років. Основні тенденції та майстри”** аналізується стан графічних сил Києва 1900-х років. Відзначається, що журнальна графіка була тим видом мистецтва, у якому стиль модерн постав найбільш наочно.

---

<sup>3</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК “ИНТЕЛВАН”, 2003. – С. 640 – 646.

У графічному оформленні українських видань існували дві головні тенденції. Перша, відверто етнографічна, мала втілення в традиційних сюжетах із сільськими хатами, селянками й народною орнаментикою (обкладинки часописів “Українська хата”, “Зоря”, “Рідний край”, видавництва “Кобза”, “Вік”, нотних видань крамниці Л. Ідзиковського тощо). Ця графіка відбивала загальний рівень національно-культурного руху в Україні та його проблеми. Друга течія оформлення пов’язана з опануванням “лінії модерну” та його тематики. Представники останнього напрямку, пов’язані з петербурзькою школою графіки (І. Каришев, П. Наумов, О. Суров, М. Яковлев, Г. Бурданов), гуртувалися навколо журналів “Шершень”, “В мире искусств” та інших київських часописів.

Як представника тенденцій “Мира искусства” та символізму, який сформувався в Києві на цей час, виділено В. Замирайла. Аналізу його ранньої творчості присвячений пункт 2.2.5 “Символізм у творчості Віктора Замирайла”. Мистецтво художника розглядається як ланка міжнародного символістського руху і як самостійне та своєрідне явище. Показано, що образна основа робіт художника, ініційована романтичним духом робіт М. Врубеля, стверджувала особистісне переживання як головний матеріал творчості. Втілення мінливого й рухливого душевного стану було основним мотивом робіт В. Замирайла. Те, що в графіці митця показано у вигляді фігури-знака, було лише частиною нескінченної духовної матерії, що являла собою тему символізму. В. Замирайло був відданим прихильником ліризму у вирішенні цієї теми.

Показано, що творчість В. Замирайла сприймається в Києві на початку 1900-х років як подія рідкісна, але не випадкова. Поряд із графікою В. Котарбинського, а також М. Жука, Г. Дядченка твори Замирайла дозволяють виокремити важливу особливість образної мови, яка формується в українському мистецтві: реалізацію рефлексивної, асоціативної образності переважно в графіці, інтерес до її втілення в техніках акварелі, пастелі, малюнка. Ця тенденція стала ознакою появи в художній свідомості рис неоромантичного світобачення. Воно встановлювало більш складні та інтелектуально напружені стосунки з дійсністю.

У підрозділі 2.3 “Художня ідеологія модерну в українському мистецтві” з’ясовано видозміни, пов’язані з переходом від народницького реалізму до образності модерну й символізму. Показано діяльність літературно-художньої критики, що прагнула побудувати нову модель національної культури. У її складових поняття краси незмінно мало етичну характеристику. Шлях краси та добра розглядався як єдино можливий шлях митця; умова побудови гармонійної реальності вбачалася лише у взаємозв’язку цих понять. Висування морального критерію в оцінках мистецтва становило виразну тенденцію, яка дозволяє бачити в ній специфічну рису самосвідомості культури. Наполегливість, із якою українська критика 1910-х років стверджувала необхідність етизації художніх пошуків, сприяла зростанню інтересу до духовних цінностей часів синкретизму, до народної творчості. У кризову для культури добу такі цінності стають особливо потрібними.

У міркуваннях про взаємозв'язок істини, добра і краси українські діячі культури спиралися на народну свідомість, де засади етичні й естетичні існують у безпосередній, ніби розчиненій формі. Це приводить до думки про характер саморуху українського професіонального мистецтва. Кожен етап його оновлення починається з осмислення національної традиції, з відкриття в ній раніше не усвідомлюваних культурних пластів.

У мистецтві України повнота вияву стилю модерн припадає на 1910-ті роки, коли в європейських центрах мистецтва цей стиль переживає пізній етап свого розвитку. Ступінь і характер втілення модерну в різних видах вітчизняного мистецтва були неоднаковими. Живопис поступається графіці в послідовності використання нової стилістики, її варіативності та іконографічній розмаїтості. Реалістичне трактування природи залишалося провідним, а сприйняття та втілення реального і уявного як утворень антагоністичних (одна з концепцій стилю модерн) поширення не набуло. Багато в чому це було наслідком орієнтації мистецтва на народну поетику, у якій дійсне і уявне в суперечності не перебувають. Із цієї ж причини таке явище часу, як інтерес до виразності потворного, зовсім оминуло українське мистецтво.

Новинкою в образності мистецтва 1910-х років була поява інтонацій, що виходили далеко за межі звичної ідилії. Вони вносили в традиційний ліризм риси інтелектуального переживання, властивого свідомості городянина. Збереження романтичного світогляду, актуалізація його ідей спричинили появу в українському мистецтві символізму. Важливу роль у цьому відіграв характер нової української поезії та драматургії, притаманні їм риси символізму. Сутінкові тони поетичних пейзажів, тяжіння до смутного, відсутність дії та акцент на емоційному переживанні, милування меланхолією й естетизація суму – ці риси становили вагомий тенденцію національної літератури часу змін.

Поява в живописі героїв із психологією та мріями міської інтелігенції свідчила про зближення образних тенденцій у галузях національної культури, яка ставала цілісною.

У пункті 2.3.1 **“Творчі новації на українських виставках 1910-х років”** художнє оновлення конкретизується на матеріалі виставок, організованих національно свідомими діячами. Аналіз творчої спрямованості виставок показав появу в мистецтві вирішень, що ґрунтувалися на асоціативній побудові, мелодійності кольористичного ладу, інтонаційно наближали живопис до народнопісенної поезики. Така образність загострила питання про сутнісні риси українського мистецтва, про його своєрідність. Для Д. Антоновича це такий собі *“couleur local, що переходить в українських майстрів від покоління до покоління протягом останнього півстоліття”*<sup>4</sup>. Для

---

<sup>4</sup> Антонович Д. Українська артистична виставка у Києві // Літературно-науковий вісник. – 1912. – Т. 47. – С. 110.

<sup>2</sup> Авратинський О. Перша українська артистична виставка // Українська хата. – 1912. – Т. 4. – С. 56.

<sup>3</sup> Вороний М. Виставка картин українських художників у Києві // Ілюстрована Україна. – 1913. – 15 жовт. – С. 24.

О. Авратинського – “тихий смуток і виразні тони меланхолічної природи України”<sup>5</sup>. Для М. Вороного – “елегійний спокій, настрої тонкої, шляхетної інтимності”<sup>6</sup>.

Новий характер мистецтва не руйнував, але загострював і поглиблював смисли, властиві художній традиції. Водночас потреба в корекції уявлення про національне мистецтво привела до критики майстрів, у творчості яких етнічне було виражене в традиційному ракурсі “малоросійщини”. Негативізм до робіт М. Пимоненка і С. Васильківського свідчив про готовність прийняти нову модель українського образотворчого мистецтва. На думку критики, її творцями виступали В. Кричевський, П. Холодний, О. Кульчицька, О. Судомора, І. Мозалевський. У творчості цих майстрів графіка посідала важливе або й провідне місце. Саме в графіці найбільш послідовного розвитку набули нові для українського мистецтва теми та стилістика.

У підрозділі 2.3.2 “Графіка Києва між модерном і авангардом. 1910-ті рр.” розглядається творчість забутих і напівзабутих майстрів Києва. Аналізуються твори, які показують діапазон ідей, частково реалізованих, а частково таких, що залишилися свідченням незавершених художніх пошуків.

У 1910-ті роки Київ, як і раніше, відігравав головну роль у графічному житті України, а його друковані видання збирали навколо себе провідні графічні сили. Якісний рівень графічного оформлення простежено на прикладі дизайну журналу В. Кульженка “Искусство и печатное дело”, відзначеного 1911 р. на Міжнародній виставці в Турині золотою медаллю.

З’ясовано, що розуміння цілісності книжкового організму в Росії цього періоду тільки складалось і робота київських друкарів і графіків вписувалася в русло загальних пошуків синтетичного вигляду друкованої продукції. На прикладі графічної спадщини В. Кричевського та О. Судомори проаналізовано використання принципу стилізації історичної спадщини, що помітно змінив художній лад київської графіки. В. Кричевський показаний як глибоко своєрідний майстер книжкового оформлення. Висновки, зроблені ним із книжкової теорії та практики європейського модерну, склалися в гнучку систему організації друкованої декорації. Ця система дозволяла йти шляхом використання шрифту як зображувального матеріалу, основної фігури для творення знаків-образів і продовжити стилізування на теми української барокової книги та народної творчості. Кричевський не порушував їхніх образно-пластичних основ, завдяки чому графічні композиції майстра сприймаються як твори, у яких традиція має “друге дихання”.

З’ясовано, яким чином на традиційному за змістом матеріалі графіки О. Судомори постають вирішення, співзвучні символізму. Показано, як реалістична мова оповіді й жанрова зображальність поступаються місцем естетиці та стилістиці модерну. У романтичній образності з’являються нові акценти. Потяг до втілення суму, мовчазно-терплячого стану, відсутність дії та перевага

---

споглядальності близькі загальноєвропейському символізму. Відмінності полягають у тематиці, широті асоціативного ряду та інтелектуальній гостроті, у сталих естетичних зв'язках із національною історією в її літературному, шевченківському прочитанні. Вектор часу тут завжди спрямований у минуле, історичні національні цінності абсолютизовані.

Виявлено, що на тлі різноликої графіки Києва, провінційних виявів символізму такі твори становлять певний цілісний напрям. Його тематичний діапазон і характер ліризму свідчать про стійкість романтичної традиції. Властиві їй риси важко відокремити від того, що внесло в художню свідомість символістське світовідчуття. Можна говорити про те, що в українському мистецтві тенденція символізму виступає як фаза неоромантизму.

Цю тенденцію простежено й на прикладі станкової графіки, де діапазон символістської тематики був ширшим. Більшість київських графіків-станковців сформувалися в руслі традицій “Мира искусства”. Поряд із О. Судоморою до цього напрямку належать Є. Святський, М. Сапожников. У колі московських символістів склалася творчість Ю. Михайлова та забутого сьогодні О. Красовського. Поодинокі виглядають роботи К. Пискорського, творчо мало пов'язаного з якою-небудь художньою школою. Майже всі названі художники мали стосунок до Києва як мистецького центру, більшість майстрів працювала в тендітних техніках пастелі, акварелі, культивувала малюнок пером. Творча доля художників складалася в роки Першої світової війни й у наступний період революції. Події, що змінили життя, спричинили розширення тематичного діапазону графіки. Античні мотиви й фантастичні образи, архаїчна простота форми стають мовою художнього вираження в графіці М. Сапожникова. У творчості Є. Святського відбито трансформацію предметного зображення в графічний знак. З'ясовано, що, незважаючи на відчутні відмінності творчого темпераменту, індивідуальної інтерпретації авангардних прийомів, малюнки Сапожникова, Святського, Богомазова свідчать про загальну спрямованість графічної мови до розробки авангардних принципів формотворення.

Інший шлях художнього оновлення показано на прикладі графіка О. Красовського. Головні дійові особи пастелей Красовського: небо, сонце, місяць – виражають не тільки культурні асоціації, пов'язані з бароко чи романтизмом, але й космізм мислення, що став основною рисою символізму першої чверті ХХ ст.

Розвиваючись в одному часовому вимірі з авангардом, символізм в Україні вбирав властивий йому дух абстрактного мислення, що надавав образіві знакового характеру. Виявлено, що такий рівень образності видозмінив підходи до вирішення традиційної національної тематики. Приклад – творчість Ю. Михайлова. Сакралізація героїчної минувшини України становить духовний нерв робіт митця. Цінності історичного минулого набувають у графіці Михайлова параметрів ідеалу.

Наприкінці 1910-х років камерність лірико-поетичної образності графіки трансформується, символістська картина світу набирає монументального, героїчного звучання. У художній свідомості

естетизація минулого змінюється прагненням перетворити майбутнє. Діалог зі спадщиною набув нових рис. Цей процес показано на матеріалі графіки К. Пискорського. З'ясовано, що виразне національне втілення символістська тенденція здобула у творчості майстрів, які працювали в межах спадщини. Водночас вихід за її межі, у простір інших культурних традицій, у М. Сапожникова, О. Красовського, К. Пискорського, Е. Святського свідчив про розширення образного ряду символістської тенденції, про збагачення українського образотворчого мистецтва в цілому.

Естетизація минулого, бачення реальності крізь ілюзорний ідеал, що мало сприяв розвитку фантазії, поступово згасають. Художник усвідомлює свою причетність до життя світового, а не містечкового. Сформоване в 1910-х роках розуміння символізму (“символізм і є мистецтво”) дає можливість показати символістський рух як множину художніх концепцій, здатних до самостійного розвитку. У російському мистецтві цей рух, як відомо, ішов від М. Врубеля до “Мира искусства”, “Блакитної троянди”, а далі – до футуризму та експресіонізму. В українському мистецтві символістський рух не так виразно позначений етапними фігурами, але він існував. Свого “відчутно символістського” втілення український варіант символізму згодом набув у живописі П. Холодного, М. Жука, у графіці названих вище майстрів. Але піку художнього втілення символізм в Україні досягне в 1920-х роках.

У підрозділі 2.4 “Образна концепція людини в мистецтві початку ХХ ст.” виявлено, що породжений епохою модерну типаж мрійливої городянки, незважаючи на популярність, виявився в українському мистецтві нетривалим, його втілення не дало оригінальних, доленосних для культури творчих концепцій. Після подій 1905– 1907 рр. інтерес до типу сумного городянина в образотворчому мистецтві згасає. Зміцніла соціал-демократична думка та марксизм пов’язують його песимізм із “буржуазним” декадансом, що відходить у минуле. Атмосфера революційних років загострює потребу в герої дієвому. Духовний стоїцизм, породжений подіями часу, видозмінює образ традиційного носія духовних цінностей нації – селянина. У ньому з’являються якісно нові риси – гідність і вольова енергія.

Показано, що у втіленні нового героя та драматичної реальності графіка випереджала живопис. Діалог графічного мистецтва з історією на матеріалі шевченківських поем сприяв становленню в художній свідомості героїчних начал. Український живопис продовжував дотримуватися традиції поетичного тлумачення сільського життя. Але живописці внесли в зображення його повсякденних і святкових моментів риси епічної величі. У малярстві Ф. Кричевського, О. Мурашка, І. Труша, Є. Агафонова втілюється радісний подив перед красою народного життя.

Образний діапазон живопису стає ширшим. Особливо помітні зміни у втіленні шевченківської тематики. Ліризм, традиційно властивий зображенню героїні поеми “Катерина”, набуває раптом незвичного забарвлення. Так відбувається в картині П. Холодного, показаній на Другій українській виставці. Образ Шевченка як героя та мученика, батька нації, її сумного бога і образ Катерини, що

символізує Україну, склали в матеріалі мистецтва межового часу міфологічну пару. Її характер, адекватний семантиці релігійного типажу, заступив в українській культурі популярну в західноєвропейському модерні християнську та античну тематику. На початку ХХ ст. смутний образ Катерини тією чи іншою мірою “просвічував” у меланхолійних фігурах селянок, якими прикрашали обкладинки й сторінки українських видань. П. Холодний створив незнайому глядачеві Катерину. Її сутністю є стоїцизм. “Катерина” Холодного свідчила про появу нетрадиційної, але бажаної картини національного самовідчуття, створеної шляхом переосмислення спадщини, внесення в неї елемента дієвої сили. Однак сучасники нову орієнтацію не підтримали й не оцінили.

У мистецькому житті України художник, його твір рідко ставали темою естетичних дискусій. На перший план суперечок виходила інакша проблема: яким шляхом має розвиватися національна культура? Так сталося і з конкурсом проєктів пам’ятника Т. Шевченкові для Києва. У розділі відзначено моменти конкурсу, що дозволяють з’ясувати рівень новаторських ідей у мистецтві. На думку сучасників, перипетії конкурсу виявили, з одного боку, відсутність серед українських новаторів прагнення до консолідації, а з іншого – непідготовленість глядача й громадськості до сприйняття нетрадиційного вирішення. Слабкість і нечисленність національної інтелігенції розглядали як чи не головну причину невдачі конкурсу.

Незважаючи на всю типовість зіткнення старих поглядів і нових ідей, цей конфлікт у культурному ландшафті України мав особливості. Він не був антагоністичним (попри пієтет перед традицією) і не був підтриманий боротьбою художніх угруповань.

Прискорений розвиток мистецтва призвів до розпорошеності творчих зусиль, до того, що Д. Антонович назвав відсутністю “здатності об’єднатися навколо визначеного принципу, твору з метою захисту своїх художніх переконань”<sup>71</sup>.

Проміжне (між двома культурами) буття українських новаторів, участь багатьох із них у художніх об’єднаннях Москви й Петербурга, у столичних дискусіях і творчих суперечках гасили гостроту і напруженість естетичної переорієнтації в осередках культури України.

Під час формування нової художньої мови бракувало етапних творів, уваги до них громадськості. Новаторські досягнення окремих майстрів повільно ставали тенденцією українського мистецтва. Але були в цей період і важливі завоювання. Насамперед – динамізація художнього життя і її наслідок – встановлення більш інтенсивних культурних відносин між українськими містами.

У підрозділі 2.5 “Художнє життя Києва 1910-х років” розглянуто коло питань, що виникли внаслідок діалогу між художником і глядачем. Основну увагу зосереджено на появі новацій у культурному житті Києва.

---

<sup>7</sup> Дзвін. – 1913. – № 4. – С. 94.

Повсякденну картину художнього побуту Києва становили полістилізм мистецтва та полемічний запал критики. Більшість критичних виступів ґрунтувалася на життєстворювальній ідеї модерну. Традиційно її популяризував журнал В. Кульженка.

Осмислення суспільної ролі мистецтва переходить до компетенції соціал-демократичної думки, значення останньої в культурному житті Києва зростає. Ідея творчої свободи міцно пов'язується з необхідністю досягнення свободи політичної. Міркування про особливості культури пролетаріату і прагнення виділити її “ген” – пролетарський світогляд – спричиняють дискусії щодо правомірності поділу культури за класовою ознакою. Однак хоч якими злободенними були ці питання, основна сфера діяльності київської критики – міркування про якісний стан місцевих виставок і сутність художніх новацій.

Напередодні Першої світової війни кубізм і футуризм були чи не головною художньою новиною, яку обговорювала преса Києва. Сприйняття західноєвропейських новацій було неоднозначним, поряд із критичними виступами з'являлись і захоплені. Ставлення до вітчизняного авангарду було переважно негативним. Негативізм формував традиційний засіб перевірки на якість: ідеї футуризму й кубізму “приміряли” на модель національної культури або демонстрували вторинність вирішення творчих завдань футуризму порівняно з більш актуальними проблемами мистецтва.

Відзначаємо, що в 1910-ті роки більш помітним стає існування українського образотворчого мистецтва на кількох рівнях. Один із них пов'язаний з митцями, які належали до груп новаторів Москви або Парижа. Деякі з них своєю участю у виставках Києва, Харкова, Одеси торували європейський шлях художньої еволюції. Найбільш сміливі з майстрів опановували нові форми мистецтва самотужки, і це був ще один рівень повсякденного мистецького життя. Часті виставки закордонного мистецтва та столичних російських майстрів розширювали обрії інформації.

У світлі досягнень зарубіжного мистецтва художні справи в Києві здавалися недостатньо розвиненими. Причиною цього сучасники називали брак злагоди між діячами культури. Неминуче розмежування митців, незважаючи на консолідацію плідних сил мистецтва, завадило формуванню єдиної творчої платформи, здатної об'єднати художників-киян.

Поява 1914 р. виставки групи “Кільце” загалом цієї ситуації не змінила. Виставка продемонструвала різнобічність пошуків, що сягали від імпресіонізму до лубка, примітива та футуристичних побудов. Рецензенти відзначили незвичайність вернісажу і творів його лідера – А. Богомазова, але справжній зміст новаторства митця не був усвідомлений. І все ж завдяки футуристові Богомазову тему “раю у вишневому садку” заступило зображення урбаністичних мотивів. Місто вперше постало в шумі вулиць і гомоні юрби, демонструючи входження київського авангарду в загальноєвропейський футуристичний рух.

У розділі 3 “Художнє життя Харкова на початку ХХ ст.” відтворено загальну атмосферу художнього життя Харкова, дано уявлення про майстрів, чії твори сприяли інтеграції харківського мистецтва до європейського художнього простору.

У підрозділі 3.1 “На підступах до оновлення” розглянуто художню ситуацію в Харкові, пов’язану з появою в культурному житті міста випускників петербурзької Академії мистецтв. Студентська молодь проголосила імпресіонізм і пленеризм своєрідним прапором у наступі на передвижництво та академічну систему художнього виховання.

Характер засвоєння столичного художнього досвіду багато в чому визначав розвиток місцевої школи мистецтва. Але трансформація ідей, що склались у Петербурзі, мала своєрідне відбиття в мистецтві Харкова. Через пізню появу місцевого “декадентство” не мало класичного “декадентського вигляду” й маніфестаційних тез. На відміну від діячів “Мира искусства”, що пережили індивідуалізм декадентства і лише потім заговорили про необхідність бути “в гущавині життя”, покоління українських провінціалів, входячи у творче життя декадентами “за інтересами та покликанням”, несло в собі вірус революційного бунтарства, художнього й соціального. Його пафос і барви надавали дієвої сили художнім акціям, позбавляли їх естетської замкнутості, випереджаючи енергетику авангарду. Саме такими акціями були виставки революційної пори, у яких брали участь Є. Агафонов, Д. Бурлюк, О. Грот, Є. Штейнберг, М. Савін, М. Федоров. Прагнення до оволодіння останніми досягненнями мистецтва помітно дистанціює молодь від старшого покоління. А події російської революції 1905–1907 рр. ще більш чітко виявляють творче розмежування, чому в 1900-х роках сприяла діяльність Д. Бурлюка й безпосереднє знайомство молоді з творчими новаціями Парижа.

Завдання національно-визвольного руху вносили особливості в бачення проблем мистецтва. Духовна орієнтація на культуру російських столиць могла сприйматися як загроза денационалізації. Але вимоги до художника від традиційного українофільства не завжди узгоджувалися зі спрямованістю образотворчого мистецтва, його специфікою та завданнями. Показовим є активне неприйняття сюжетів і мотивів, зовні не пов’язаних із природою та побутом України.

Процес диференціації художніх сил в Україні мав декілька аспектів. Один із них – це прагнення “відбрунькуватися” від російського древа й заявити про самобутність професіонального українського мистецтва, про можливість самостійної творчої та виставкової діяльності.

У пункті 3.1.1 “Є. Агафонов і його студія” розглянуто творчі здобутки Є. Агафопова – лідера художньої молоді Харкова, організатора студії “Блакитна лілія”. Поява студії (1908 р.) сприяла формуванню в культурі міста атмосфери творчих пошуків. Аналіз творів Агафопова і його товаришів М. Савіна, О. Грота, робіт учнів студії – К. Сторожниченка, Ф. Надєждіна – дозволив з’ясувати творчу орієнтацію молоді.

Студія Є. Агафонова існувала як навчальний заклад і творча спілка. Студійців орієнтували на методи європейських художніх студій. Цікавлячись технічними й суто живописними новаціями, студія Агафонова значне місце в навчанні відводила малюнку. Ця традиція була основою викладання в Харківській малювальній школі М. Іванової-Раєвської, яку закінчила більшість художників міста. Діяльність студії не мала програмного характеру і привселюдно не декларувалася. Члени студії не дотримувались одного певного напрямку, художників поєднував інтерес до новітніх формотворчих засобів живопису. Спроба прориву до європейських творчих надбань становить головне значення діяльності студії.

У пункті 3.1.2 “Група “Кільце”” продовжено аналіз творчості Агафонова та його друзів, які створили групу “Кільце” (1912 р.). Виставка групи стала яскравою подією в житті міста. Поряд зі стилізмом (Є. Агафонов), типовою для “Мира искусства” графікою (Д. Митрохін), академічною сценографією жанрових полотен (М. Федоров) постімпресіоністичні, фовістські й експресіоністичні тенденції живопису демонстрували О. Грот, І. Казарновський, Є. Штейнберг, а разом із ними – студійці М. Зеленін, Ф. Надєждін, В. Третьяков, С. Щербаков.

У середовищі харківських майстрів ішов новий етап диференціації. Один із її результатів – поява на виставці більш сміливих, ніж у Є. Агафонова, художніх пошуків.

Інший факт розмежування творчої молоді – поява групи “Будяк” (1912 р.), створеної з ініціативи Д. Гордєєва, К. Сторожниченка, С. Щербакова і С. Польового. Як і “Блакитна лілія”, “Будяк” продовжував орієнтуватися на новації широкого стилістичного діапазону.

У другій виставці “Кільця”, організованій зусиллями Є. Агафонова і П. Кончаловського, брали участь російські художники з об’єднання “Бубновий валет”. Зближуючи творчу орієнтацію представників “Кільця” і “бубнововалетців”, критики підкреслювали в харків’ян інакший, ніж у москвичів, характер вирішення живописних завдань: слобожанські художники були зайняті декоративними, а не пластичними пошуками.

У пункті 3.2.1 “Літературно-художній гурток та його ініціативи” розглянуто діяльність нового центру творчої інтелігенції Харкова. Створений за зразком московського та одеського літературно-художній гурток об’єднав письменників, акторів, художників і музикантів. Енергія духовного піднесення й жага діяльності, здатної змінити реальність, наснажували багато подій у літературно-художньому гуртку. У цей період відносини між провінційними і столичними центрами культури набувають інтенсивного характеру, з’являються виставки-акції, що пов’язують провінцію і столичні центри спільністю художнього життя.

Значною подією культури стає діяльність українського художньо-архітектурного відділу, створеного при Харківському літературно-художньому гуртку. Збирання, дослідження й наукова обробка пам’яток української старовини, що їх здійснювали члени гуртка, заклали базу

українського мистецтвознавства. Серед членів і активних працівників відділу – С. Васильківський, М. Сумцов, С. Таранущенко і П. Жолтовський.

У пункті 3.2.2 “Художник і глядач у просторі мистецтва” розглянуто ситуацію зростання критики на адресу Товариства місцевих художників. Взаємні звинувачення художника і глядача контрастували з напруженим темпом виставкового життя, зростанням інтересу до мистецтва.

Однак це не допомагає розкрити проблему тріщини між публікою і художником. Не виключено, що причина її виникнення полягає у відносній лібералізації суспільних відносин, яка настала в 1910-ті роки, у можливості привселюдно обговорювати насущні питання, що емансипувало художню свідомість. Наслідком її прискореного розвитку та звільнення від “суспільного утилітаризму” стає співіснування кількох критеріїв цінності – традиційних і нових, пов’язаних із модерном і авангардом. Діапазон художніх пошуків більше не вкладався в рамки одних естетичних правил. Зрештою, розмаїтість позицій, що зумовила духовну напругу в суспільстві, була головним здобутком культури, її кроком до європеїзації мислення. Але розуміння змісту й цінності художніх новацій виявилось доступним невеликому колу глядачів. Сприйняття публіки не встигало адаптуватися до швидких темпів змін у мистецтві. Соціальний склад глядачів виставок ТПХВ був ширшим. Ця ситуація особливо гостро відчувається в провінційних центрах, де основний прошарок глядачів – інтелігенція та учнівська молодь – був вузьким.

У пункті 3.3.1 ““Спілка сімох” і становлення авангардного руху в Харкові” вперше розглянуто діяльність групи “Спілка сімох”, з’ясовано її внесок в авангардний рух Харкова. Показано, що, незважаючи на всю неоднорідність творчих позицій майстрів “Спілки...”, група сприяла формуванню естетики, породженої кубізмом, футуризмом і динамікою промислового міста.

Своєрідним осередком, що консолідував творчі зусилля молоді, став будинок сестер Синякових (маєток “Червона галявина”). Поєднані дружніми й родинними зв’язками, молодістю і її запалом, В. Пічета, Г. Петников, М. Асеев, М. Уречина-Синякова, Б. Косарев, В. Єрмилов, Б. Гордеев і Велимир Хлебников створюють у спілкуванні духовний клімат, близький до пантеїстичного сприйняття життя. Творчі пошуки поетів і художників стали імпульсом до організації “Спілки сімох”. У творах “червоногалявинців” панувала мрія про нічим не захмарене буття в єдності з усім живим. Гармонія міфу протиставлялася недосконалій дійсності. При цьому поганська ідилія, втілена мовою неопримітивізму, поєднувалася з революційними ідеями. Пантеїзм стає своєрідним творчим світоглядом харківських митців і спочатку осмислюється як частина революційного оновлення життя. Харків’яни розглядали пантеїзм як історичне обґрунтування пролетарської форми колективізму. На індивідуалізм як на гріх буржуазної культури накладають табу. Неопримітивізм протиставляли “декадентському” модерну та його ідеям, що, власне, відроджувало народницькі тези.

Подальша практика харків'ян групи “Спілка сімох” (В. Бобрицький, Г. Цапок, В. Дьяков, Н. Калмиков, Б. Цибіс, В. Єрмилов, Б. Косарев, Н. Міщенко, М. Кац) показала причетність майстрів до пошуків, характерних для кубофутуризму та конструктивізму.

У пункті 3.4.1 “Ідеї й умонастрої перехідної епохи в мистецьких журналах” подано аналіз перших харківських мистецьких видань, окреслено роль часописів у консолідації художніх сил, популяризації новацій та збереженні духовних і моральних орієнтирів, що склались у передреволюційну добу. Альманах “Сіріус” (1916 р.), тижневик “Колосся” (1918 р.) і журнал “Творчість” (1919 р.) розглянуто як органи передового мистецтва й критики, що залишались у межах завоювань лібералізму 1910-х років.

У підрозділі 3.5 “Останні штрихи до портрету Є. Агафонов” творчість художника розглянуто на тлі мистецтва Харкова перших післяреволюційних років. Показано, що 1920 р. Агафонов залишався помітною постаттю, але в Харкові лідерами були вже інші майстри. Проте час показав, що саме педагогічна і творча діяльність Агафопова сприяла розширенню художніх обривів Харкова, порушенню тих питань мистецтва, розв’язання яких сприяло зростанню професіонального і творчого рівня харківської школи мистецтва.

Стратегія розділу 4 “П. Нілус і доля Товариства південноросійських художників на межі століть” пов’язана зі спробою показати художнє життя Одеси 1910-х рр. у всій його складності. Зв’язки художника, критика і глядача, що визначають суспільне буття мистецтва, у цьому розділі є основним предметом уваги.

Виявлено, що з активізацією виставкової діяльності, зі зростанням обсягу нової художньої інформації Товариство південноросійських художників (далі –ТПРХ) поступається першістю в культурному житті новітньому поколінню майстрів, що орієнтувалися на французьке мистецтво початку ХХ століття. Участь у цьому процесі суперечливої у творчому плані постаті П. Нілуса гостро показала неоднозначність переорієнтації, затребуваність у колах заможного глядача салонного академізму й символізму, що коригували “на свою користь” художні новації. Показано, що згасання ТПРХ і стрімкий вихід на авансцену художнього життя авангарду були сприйняті одеситами як злам у мистецтві й дійсності. Прискорення трансформації, що відбулося завдяки виставкам Міжнародного салону Іздебського, призвело до творчого розмежування митців. Цілісної, завершеної художньої програми, здатної консолідувати новаторів, сформувати не вдалося. Полістилізм був загальною рисою мистецтва часу, яка об’єднала художників-одеситів, а Одесу з іншими центрами культури. Головною ознакою змін у художньому житті Одеси було суспільне визнання об’єднання молодих художників “Незалежні”, що стало впливовою творчою силою й головним пропагандистом передової мови мистецтва.

Найважливіші наукові результати, отримані в дисертації, сформульовано в таких **висновках**:

□ Кінець XIX – початок XX ст. займає в історії українського мистецтва особливе місце. Вхідження в європейський світ множинних художніх тенденцій і прагнення до побудови “своєї” моделі культури, дисонанс між національно-культурним ідеалом минулого і комплексом провінціалізму, сформованого умовами існування культури, створили суперечливу картину духовного самопочуття. На рубежі століть подолання етнічних, фольклорних меж виростає в проблему смислового збагачення українського мистецтва.

□ Образна модель українського мистецтва видозмінювалася в умовах девальвації передвижницьких ідеалів, відродження ідей і настроїв романтизму. Цей процес виявив безліч труднощів: розрив порозуміння між художником і глядачем, що склався на час розквіту діяльності ТПХВ, глибоке вкорінення в суспільній свідомості ідеалів народництва. Обставини розвитку нерідко змушували художника-новатора працювати в опозиції до загальноприйнятих цінностей. Шлях творчого самовизначення українського професіонального мистецтва був накреслений пейзажним живописом, що інтегрував українське мистецтво в загальноєвропейський неоромантичний рух.

□ Різновид пейзажу – ідилія – посідає особливе місце в історії вітчизняного мистецтва. Сформований під впливом фольклорної моделі творчості, ідилічний пейзаж втілює ментальні стереотипи нації, виявив стійку до змін ціннісну орієнтацію. З потягом до європейських надбань мистецтва критерій оцінки, сформований народницьким романтизмом, впливає на добір і впорядкування нового творчого досвіду, де виокремлюються ті елементи, що не суперечили духовній суті спадщини.

□ Поява “настроєвого пейзажу” позначила етап становлення динамічного відчуття природи, властивого городянинові. Його втілення мовою живопису виводить у лідери пейзажного жанру учнів А. Куїнджі та майстрів, які ввібрали здобутки західноєвропейської школи мистецтва – М. Бурачека, А. Маневича, М. Сосенка. Образна спадщина лірико-романтичного українського пейзажу дістає глибоке поетичне тлумачення.

□ Київ – головний осередок ідей і стилістики модерну в Україні. Як історичний, релігійно-культурний і видавничий центр, Київ був привабливим місцем для діяльності російських і польських майстрів модерну. Релігійно-містичні засади, властиві польському модерну й символізму, мало відбилися у творчості українських майстрів, у той час як польський пейзаж і реалістична побутова картина були зразком для наслідування.

□ Російський модерн, діяльність М. Врубеля й майстрів кола “Мир искусства” в Києві – важливий чинник становлення естетики та стилістики модерну в культурі Києва і в українському мистецтві загалом. Ідея символізму про єдність істини, добра і краси, співзвучна світовідчуттю, втіленому в селянському фольклорі, набуває помітного поширення в культурному житті країни.

Категорія краси, перетворена символістами в ідею життєтворчості силами мистецтва, характеризується ідеологічною напругою.

□ Архітектура і графіка найбільш повно відобразили ідеї та настрої національного неоромантизму. Графіка набуває статусу передового й мобільного виду мистецтва, у якому виявилися характерні для символізму риси. Джерел символістської тенденції в українській культурі безліч. Наслідування зразків французького, польського чи російського мистецтва, вплив академічного алегоризму створювали еклектику мотивів, далеких від традицій української культури. Але хоч багато творів мали невелику художню значущість, головний підсумок прилучення українського мистецтва до символізму – розширення кола художніх традицій. У мистецтві з'являється тематика “неукраїнського й неселянського походження” – античні та фантастичні сюжети, мотиви європейської класики. Камерність, закритість символістського світу, звертання до глядача-інтелектуала, характерне для символізму в Західній Європі, в Україні великого поширення не набули. Зразками національного варіанта символізму можна вважати твори, що тематично продовжують традиції українського романтизму, апелюють до пам'яті про історичне, легендарне минуле народу. У 1910-ті роки символістська тенденція значного місця в українському мистецтві не посіла, говорити про лідерів символістського руху можна лише в потенціалі. Справжнього розвитку символізм досяг у 1920-ті роки, коли він втілював космоїзм мислення засобами авангардного мистецтва.

□ Стилїстика модерну в живописі України не мала послідовної й завершеної реалізації. Цьому перешкоджали міцність реалістичних традицій, прихильність до натурального бачення. Але засвоєння ідей нового стилю сприяло оновленню образності. У вирішенні звичних сюжетів зникають побутовізм, буденність. Діалог із легендарним минулим сприяє створенню своєї міфології, у центрі якої – герої шевченківських поем. Повсякденність естетизується, а образ людини героїзується.

□ Професіональне мистецтво, що сформувалося у руслі властивого фольклору життєствердження, виявилось несприйнятливим до естетики потворного, до всього, що могло зруйнувати у світі злагоду. Тому в українському мистецтві, як правило, експресія зображувально-виражальних засобів укладається в межі колірних переваг і пластики, не порушуючи естетики народного мистецтва. Такий світ не приймав того, що руйнувало гармонію. Образна деформація реальності, що виявлялася в перебільшених, іронічних образах західноєвропейського модерну, а згодом авангарду, помітного поширення в Україні не набула. До того ж розрив із традицією сприймався як загроза втрати національної ідентичності.

□ Основні ідеї епохи модерну, серед яких на чільному місці – життєтворення силами мистецтва, були осмислені у зв'язку із соціальними й національними проблемами культури. Ці ідеї спричинили висунення завдань інтелектуального ускладнення мистецтва, встановлення нових відносин зі

спадщиною. Матеріал народного, селянського ремесла, що його незмінно розглядали як елемент, здатний конструювати професіональне мистецтво, майстрами модерну, а за ними й авангарду, переформовується. Завдання стилізації та декоративізму, пошуки архетипової виразності пластики форми й кольору видозмінюють характер діалогу з традицією: свобода художника стає в ньому домінантою.

□ Для українського мистецтва епоха модерну виявилася перехідною. Рух до нового не був ривком у незвідане, більшою мірою то був етап поступового збільшення естетичних новацій, які національна культура перевіряла на міцність усталеною традицією. Паритетне співіснування “старого” і “нового” впливало на темп художнього розвитку та консолідацію новаторських сил. Модерн став імпульсом до прискорення художнього життя, але його результати повно виявляться в наступне десятиліття, коли провідна роль перейде до авангарду.

□ Соціальні наміри авангарду, що після 1917 р. виконував у художньому житті роль своєрідної ідеології, виявилися могутнім каталізатором об’єднання прихильників нового мистецтва в містах країни. Поява широких і різноманітних художніх контактів, що виводять митців далеко за межі місцевих осередків культури, привело до створення в Україні єдиного художнього простору. Процес консолідації творчих сил, що розпочався в 1910-ті роки, став передумовою високого рівня українського мистецтва 1920-х років.

У Додатку А “Коротка хроніка подій художнього життя України. 1907– 1916 рр.” зібрано й систематизовано документальний матеріал, покликаний доповнити уявлення про розвиток художньої культури України. Додаток Б “Альбом ілюстрацій” супроводжує текст дослідження.

## **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ІЗ ТЕМИ ДИСЕРТАЦІЇ**

### **МОНОГРАФІЯ**

1. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890– 1910-е годы. – Х.: ТО Эсклюзив, 2003. – 467 с., ил.; 2-ге вид., випр. і доп. – Х.: ТО Эсклюзив, 2006. – 351 с., ил.

### **НАВЧАЛЬНІ ПОСІБНИКИ**

1. Савицкая Л. Л. Художественная культура Украины. Вторая половина XIX – начало XX вв. Конспект лекций по курсу “Украинская и мировая культура”. – Х.: НТУ “ХПИ”, 2002. – 31 с.

2. Савицька Л. Л. Художня критика України. Друга пол. XIX – поч. XX ст. Хрестоматія: Учбовий посібник. – К.: Кадри, 2001. – 325 с.

### **СТАТТІ В НАУКОВИХ ВИДАННЯХ**

1. Савицька Л. Л. Сторінка художнього життя Харкова 1910-х рр. // Родовід: Наукові записки до історії культури України. – 1995. – № 3. – С. 55– 61.

2. Савицька Л. Л. Мистецтво порубіжного часу у сприйнятті сучасників // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХХПІ, 1997. – № 3. – С. 6– 8.
3. Савицкая Л. Л. Новы ли наши проблемы? Проблемы современной художественной культуры сквозь эстетическую полемику начала XX века // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХХПІ, 1997. – № 4. – С. 57– 65.
4. Савицкая Л. Л. Нилус и судьба Товарищества южнорусских художников на рубеже столетий // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХХПІ, 1997. – № 6. – С. 83– 84.
5. Савицкая Л. Л. Эпоха модерна и пути самоопределения украинского национального искусства // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХХПІ, 1998. – № 2. – С. 113– 114.
6. Савицька Л. Л. Пейзажний період мистецтва України та його проблеми // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХХПІ, 1998. – № 3. – С. 79– 80.
7. Савицкая Л. Л. Идеи и умонастроения порубежного времени в культурологических журналах Слобожанщины 1910-х гг. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХХПІ, 1998. – № 6. – С. 94– 98.
8. Савицька Л. Л. М. Грушевський та проблеми художньої культури України початку ХХ ст. // Вісник Харківського державного університету. – Х.: ХГУ, 1998. – № 400: Філософсько-етичні проблеми культури. – С. 45– 49.
9. Савицкая Л. Л. Графика модерна в периодике Киева // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХХПІ, 1999. – № 1. – С. 95– 101.
10. Савицкая Л. Л. Символизм и Котарбинский или к вопросу о пути становления символизма в искусстве Украины // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХХПІ, 1999. – № 2– 3. – С. 142– 144.
11. Савицкая Л. Л. Модерн и национальная школа живописи // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХХПІ, 1999– 2000. – № 6– 1. – С. 79– 81.
12. Савицкая Л. Л. Символизм в творчестве Виктора Замирайло // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХХПІ, 2000. – № 2– 3. – С. 71– 75.
13. Савицька Л. Л. Художнє життя провінції на зламі століть // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство. Архітектура. – Х.: ХДАДМ, 2002. – № 1. – С. 61– 67.
14. Савицька Л. Л. Українське мистецтво на шляху оновлення. 1910-і роки // Культура України: Зб. наук. праць. – Х.: ХДАК, 2002.– Вип. 9: Мистецтвознавство.– С.26 – 33.
15. Савицька Л. Л. Етнографічний живопис України як відображення національного менталітету // Народна творчість та етнографія. – 2002. – № 3. – С. 36– 45.

16. Савицкая Л. Л. Всегда ли права история? О феномене забвения в искусстве // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство. Архітектура. – Х.: ХДАДМ, 2002. – № 10. – С. 81– 93.
17. Савицька Л. Л. Проблеми вивчення українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст. // Мистецтвознавство України. – К.: СПД Кравчук В. К., 2003. – Вип. 3. – С. 6– 12.
18. Савицкая Л. Л. К истории авангардного движения в Харькове: 1910-е годы // Русский авангард 1910– 1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.:Наука, 2003.– С. 303– 325.
19. Савицкая Л. Л. Украинское искусство и поиск идентичности. 1910-е годы // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х.: ХДАДМ, 2002. – № 6. – С. 75– 78.
20. Савицька Л. Л. Народне мистецтво та художня культура України на початку XX століття // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. – К.:УЦНК “Музей Івана Гончара”, 2002. – С. 375– 380.
21. Савицька Л. Л. Українське мистецтво 1910-х років та проблеми національно-культурного руху // Матеріали до українського мистецтвознавства: Зб. наук. праць. – К.: НАН України, 2002. – Вип. 1. – С. 196– 201.
22. Савицька Л. Л. “Спілка сімох” і становлення авангардного руху в Харкові // МІСТ (Мистецтво. Історія. Сучасність. Теорія): Наук. зб. – К.: ВХ (Студіо), 2003. – № 1. – С. 168– 180.
23. Савицкая Л. Л. Слово и изображение в украинском футуризме // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХДАДМ, 2004. – № 5-6/2003 – 3-4/2004. – С. 64 – 66.
24. Савицкая Л. Л. Коллаж в украинском искусстве 1910 – 1920-х годов // Русский авангард 1910 – 1920-х годов и проблема коллажа. – М.: Наука, 2005. – С. 117– 127.
25. Савицкая Л. Л. Пафос быта и бытия в творчестве Ивана Иванова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. – Х.: ХДАДМ, 2005. – №5, 6/2004 – №1, 2, 3/ 2005. – С. 134 – 136.
26. Савицька Л. Л. Проблеми дизайну української книги на початку XX століття // МІСТ (Мистецтво. Історія. Сучасність. Теорія): Наук. зб. – К.: ВХ (Студіо), 2005. – № 2. – С. 228– 233.
27. Савицкая Л. Л. Судьба авангарда в искусстве Харькова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Зб. наук. праць. – Х.: ХДАДМ, 2006. – №1, 2, 3. – С.118 – 119.

## АНОТАЦІЇ

**Савицька Л.Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки. – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2006.

У дисертації на основі матеріалу художнього життя Києва, Харкова, Одеси досліджено процес трансформації українського образотворчого мистецтва наприкінці XIX – на початку XX ст. Простежено появу нових творчих орієнтацій та їх взаємодію з сакралізованою традицією фольклору. Показано, що за всіх змін у культурі, множинності стилістичних пошуків діалог із народним мистецтвом залишався провідним чинником розвитку українського мистецтва, який впливав на характер прийняття й інтерпретації ідей символізму та модерну. З'ясовано, що професіональне мистецтво, сформоване в руслі властивого фольклору життєствердження, виявилось несприйнятливим до естетики потворного. Тому образна деформація реальності в мистецтві України помітного поширення не набула. Показано, що експресія зображувально-виражальних засобів укладається в межі колірних переваг і пластики, не порушуючи естетики народного мистецтва. З'ясовано роль і функції ідилічного пейзажу в перспективі розвитку українського мистецтва. Стверджено, що поетизація минулого та створення картини значень, звернених до національної історії, становлять основу українського варіанта символізму. Дисертація створює загальну картину змін у мистецтві України на початку XX ст. та регіональних особливостей художнього процесу. Дисертація містить новий фактичний матеріал, пов'язаний із аналізом творчості авангардних об'єднань Харкова “Блакитна лілія” і “Спілка сімох”. Автор вводить до наукового обігу низку маловивчених подій художнього життя України та імена забутих майстрів мистецтва.

**Ключові слова:** доба модерну, українське мистецтво, художнє життя, символізм, ідилічний пейзаж, народне мистецтво, традиція, авангард.

**Савицкая Л. Л. Искусство Украины в контексте художественной жизни рубежа столетий. 1890 – 1910-е годы.**

Диссертация на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 – теория и история культуры. – Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Киев, 2006.

В диссертации на основе материала изобразительного искусства и художественной жизни Киева, Харькова, Одессы исследован процесс трансформации украинского искусства в период “fin de siècle” Прослежено появление новых творческих ориентаций, их взаимодействие с сакрализованной традицией фольклора. Творческое самоопределение профессиональной школы искусства проходило с трудностями. Вхождение в европейский мир множественных художественных традиций, с одной стороны, и стремление к построению “своей” модели культуры, диссонанс между национально-культурным идеалом прошлого и комплексом глубокого провинциализма, сформированного условиями существования культуры, – с другой, составляли противоречивую картину духовного самочувствия. Выявлена роль лирико-поэтического пейзажа и идиллического жанра, ставшего базовой моделью украинского искусства. Сложившийся под

влиянием фольклорной модели творчества, идиллический пейзаж воплотил ментальные стереотипы нации и выразил стойкую к изменениям ценностную ориентацию. Все, что могло разрушить ее образ в искусстве, внести чужеродные элементы, художественным сознанием не воспринималось и отталкивалось.

На рубеже столетий преодоление этнических, фольклорных границ вырастает в проблему смыслового обогащения украинского искусства. Путь ее решения был намечен пейзажной живописью, включившей украинское искусство в общеевропейский неоромантизм. По мере движения к овладению новациями народнический романтизм, выступая в качестве этнообъединяющей и этновыражающей художественной традиции, воздействует на отбор и упорядочение нового творческого опыта, выделяя в нем те элементы, которые не противоречили духовной сути наследия. Показано, что при всех изменениях в культуре, множественности стилистических поисков диалог с народным искусством оставался генерирующим фактором развития украинской художественной культуры, влияя на характер принятия и интерпретации идей символизма, модерна, авангарда.

Очерчена роль польских художников и русских мастеров-“мирискусников” в становлении эстетики модерна в культуре Киева, главного очага искусства стиля модерн в Украине. Идея символизма о единстве истины, добра и красоты, созвучная мироощущению, воплощенному в крестьянском фольклоре, органично усваивается профессиональным творчеством. Категория красоты, преобразованная символистами в идею жизнотворчества силами искусства, получает широкое распространение и идеологическое напряжение.

Показано, что архитектура и графика в Украине наиболее полно выразили идеи и настроения национального неоромантизма. Графика приобретает статус передового, мобильно развивающегося вида искусства, в котором проявились характерные для символизма черты.

Источники символистской тенденции в украинском изобразительном искусстве множественны. Следование первообразцу французского, польского или русского искусства, влияние академического аллегоризма создавало эклектическое смешение мотивов и тем. При небольшой значительности многих работ главный итог приобщения украинского изобразительного искусства к символистской тенденции – расширение круга художественных традиций. В украинском искусстве появляется тематика “неукраинского и некрестьянского происхождения” – античные и фантастические сюжеты, мотивы европейской классики. Закрытость символистского мира, обращение к зрителю-интеллектуалу, характерные для символизма в Западной Европе, в изобразительном искусстве Украины широкого распространения не получили. Образцами национального варианта символизма можно считать произведения, тематически продолжающие традиции украинского романтизма, апеллирующего к памяти об историческом, легендарном

прошлом народа. В 1910-х годах символистская тенденция значительного места в украинском искусстве не заняла. Подлинное воплощение символизм получит в 1920-х годах.

Выяснено, что украинское профессиональное искусство, сформировавшись в русле свойственного фольклору жизнеутверждения, оказалось невосприимчивым к эстетике уродливого, безобразного. Поэтому в украинском искусстве экспрессия изобразительно-выразительных средств укладывается в границы цветовых предпочтений и пластики, не нарушающих эстетики народного искусства. Такой мир не принимал трагического, того, что разрушало гармонию. Именно поэтому образная деформация реальности, проявившаяся в утрированных, ироничных образах западноевропейского модерна и ставшая основополагающим принципом художественных течений начала XX века, в Украине заметного распространения не получила.

Диссертация содержит новый фактический материал, связанный с анализом творчества авангардных объединений Харькова “Голубая лилия” и “Союз семи”, региональных особенностей развития искусства в Одессе. Автор вводит в научный обиход ряд новых событий художественной жизни Украины, имена забытых мастеров искусства. Основные результаты диссертации существенно дополняют представления об искусстве и художественной жизни Украины начала XX в.

**Ключевые слова:** эпоха модерна, украинское искусство, художественная жизнь, символизм, идиллический пейзаж, народное искусство, традиция, авангард.

**Savitska L. L. Ukrainian Art in the Context of Artistic Life at the Turn of Centuries. 1890 – 1910 s. – Manuscript.**

Thesis for obtaining a scientific degree of Doctor in Fine Art specializing in 17.00.01 – Theory and History of Culture. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2006.

The dissertation investigates the transformation process of Ukrainian fine art during “fin de siècle” using the materials of art and artistic life of Kyiv, Kharkiv and Odesa. The dissertation tracks the appearance of new creative orientations, their interaction with sacralized folklore tradition. The author poses and discusses questions which are important for contemporary culture as well: does Ukrainian art develop according to the laws of all-European artistic culture or its evolution has other senses and forms? Is national art able to “assimilate” impressionism, symbolism, modernism or the factor of national perception “dictates” certain terms to accept innovation? To what degree following the ethnic tradition of culture is an immanent stimulus for development of scientific and creative art? Through versatility of different events the author tried to catch the connection and the system revealing the uniqueness of Ukrainian national art.

**Key words:** Ukrainian fine art during fin de siècle, idyllic landscape painter, artistic life, symbolism, folk art, tradition, avangard.