

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

ДИПЛОМНА РОБОТА
освітнього рівня «магістр»

на тему: «**Костюм доби модерну в українському живописі кінця
XIX століття - 1910-х років: образотворча інтерпретація**»

Виконала: студентка II курсу магістратури,
групи мист/маг - 23, денна форма навчання
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
освітньо-наукової програми
«Мистецтвознавство. Теорія та історія
мистецтва»
ВЕРЕС АННА ОЛЕКСАНДРІВНА

Керівник: доктор філософії
СЬОМАК ОКСАНА ЮРІЇВНА

Рецензент: доктор філософії
ЦИГИКАЛО КАТЕРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

Київ – 2025
АНОТАЦІЯ

Верес А. О. «Костюм доби модерну в українському живописі кінця ХІХ століття - 1910-х років: образотворча інтерпретація». Робота на здобуття освітнього рівня «магістр» за ОНП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». - НАОМА, Київ, 2025.

Дослідження присвячене проявам стилю модерн в контексті європейської моди та його інтерпретації в живописі українських митців кінця ХІХ століття – 1910-х років. Дослідження зосереджується на виявленні унікальних особливостей та стилістичних елементів, які вирізняють модерн у контексті мистецького середовища на українських теренах. На прикладі конкретних творів і художників дослідження висвітлює вплив європейських тенденцій на українське мистецтво та новаторські підходи українських художників. Результати дослідження сприяють глибшому розумінню розвитку та особливостей модерну в українській візуальній культурі, підкреслюючи його відмінне регіональне вираження та мистецьку значущість.

Метою роботи є дослідження унікальних особливостей та символічного значення образотворчої інтерпретації костюма доби модерну в українському живописі кінця ХІХ століття – 1910-х років для розуміння її впливу на формування національної художньої ідентичності. Аналізуються соціокультурні та політичні умови, які впливали на розвиток українського живопису, а також вплив європейських художніх течій. Досліджуються техніки та матеріали, які використовували українські художники для зображення костюмів, а також символічні значення, закладені в них. Методи дослідження включають аналітичний та порівняльний підхід до вивчення технік, матеріалів та символіки костюмів у творах українських митців. Результати показують, як інтеграція елементів народного костюму у твори модерну сприяла формуванню унікального стилю українського живопису та відображала національні традиції. Висновки підкреслюють значущість дослідження символічного значення костюма для розуміння розвитку українського мистецтва та його національної ідентичності.

У першому розділі «Історіографія, джерельна база та методологія дослідження» визначено основні джерела у яких досліджується розвиток європейського та українського живопису доби модерну, стильові особливості творчості окремих художників, а також соціокультурний і політичний контекст переломної епохи кінця ХІХ – початку ХХ століття.

У другому розділі «Модерн як стиль моди та образотворчого мистецтва в Західній Європі та на українських теренах» розглянуто стиль модерн як явище, що виявилось не лише у сфері образотворчого мистецтва, але й у моді кінця ХІХ – початку ХХ століття. Проаналізовано формотворчі принципи костюма доби модерну, зокрема його естетичні, символічні та соціальні функції у взаємозв'язку з художніми тенденціями часу. Простежено, яким чином стильова специфіка модерну впливала на формування силуету, декору та матеріалу костюма. Виконано порівняльну характеристика стилістичних засад живопису західноєвропейського та українського модерну.

У третьому розділі «Особливості інтерпретації костюму стилю модерн в українському живописі» окреслено художні особливості українського жанрового та портретного живопису доби модерну. Проаналізовано стилістичну взаємодію між формою костюма та художньою мовою живопису, що дозволяє виявити глибину образотворчої інтерпретації.

У висновку здійснено підсумок дослідження відповідно до сформульованих завдань роботи.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у висвітленні теми образотворчої інтерпретації костюма у живописних творах українських митців, котра раніше не отримала мистецтвознавчого осмислення.

Результати цього дослідження можуть бути корисними для подальших мистецтвознавчих досліджень, спрямованих на глибше розуміння українського модерну та його взаємодії з європейськими художніми течіями; результати можуть бути використані у музейній та виставковій діяльності для створення експозицій, що розкривають особливості українського живопису доби модерну та його символіку, також вони можуть стати основою для

освітніх програм з історії мистецтва, сприяючи популяризації української художньої спадщини. Також результати дослідження можуть бути застосовані сучасними художниками та дизайнерами, які шукають натхнення у національних традиціях. Інтерпретація символічного значення костюма та його використання у сучасному контексті можуть стати основою для створення нових художніх творів, які поєднують традиційні елементи з сучасними тенденціями. Дослідження образотворчої інтерпретації костюма доби модерну в українському живописі є важливим кроком до розуміння впливу цього стилю на розвиток національної художньої ідентичності.

Дипломна робота написана самостійно та не містить плагіату. Структура роботи: основний текст складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, списку ілюстрацій та ілюстративного додатку.

Ключові слова: костюм стилю модерн, український живопис, портрет, побутовий жанр, мода, кінець XIX століття, 1910-ті роки.

ABSTRACT

Veres A. O. «The costume of the Art Nouveau era in Ukrainian painting of the late 19th century – 1910s: a visual interpretation». Thesis submitted for the Master's level of education in Art studies, speciality «Theory and history of art». – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2025.

This paper explores the manifestations of the Art Nouveau style in Ukrainian painting of the late 19th century - 1910s during the late 19th and early 20th centuries. The research focuses on identifying the unique features and stylistic elements that distinguish Art Nouveau in the context of Ukrainian artistic milieu. Through the examination of specific works and artists, this study highlights the influence of European trends on Ukrainian art and the innovative approaches adopted by painters. The findings contribute to a more profound understanding of the development and characteristics of Art Nouveau in Ukrainian visual culture, emphasizing its distinct regional expression and artistic significance.

The aim of the work is to study the unique features and symbolic meaning of the visual interpretation of the costume of the Art Nouveau period in Ukrainian painting of the late 19th century - 1910s in order to understand its influence on the formation of national artistic identity. The socio - cultural and political conditions that influenced the development of Ukrainian painting, as well as the influence of European artistic movements, are analyzed. The techniques and materials used by Ukrainian artists to depict costumes, as well as the symbolic meanings embedded in them, are studied. The research methods include an analytical and comparative approach to the study of techniques, materials, and symbolism of costumes in the works of Ukrainian artists. The results show how the integration of elements of folk costume into Art Nouveau works contributed to the formation of a unique style of Ukrainian painting and reflected national traditions. The conclusions emphasize the significance of studying the symbolic meaning of costume for understanding the development of Ukrainian art and its national identity.

The conclusion summarizes the research in accordance with the objectives set forth in the study.

The scientific novelty of the obtained results lies in the exploration of the theme of visual interpretation of costume in the paintings of Ukrainian artists-an aspect that has not previously received comprehensive scholarly attention in the field of art history.

The first section, «History, Source Base and Research Methodology» identifies the main sources that explore the development of European and Ukrainian painting of the Art Nouveau period, the stylistic features of the work of individual artists, as well as the socio-cultural and political context of the turning point of the late 19th and early 20th centuries.

The second section, «Modern as a Style of Fashion and Fine Arts in Western Europe and on Ukrainian Territories», examines the Art Nouveau style as a phenomenon that appeared not only in the field of fine arts, but also in fashion of the late 19th and early 20th centuries. The form-forming principles of the Art Nouveau costume are analyzed, in particular its aesthetic, symbolic and social functions in relation to the artistic trends of the time. It is traced how the stylistic specificity of Art Nouveau influenced the formation of the silhouette, decor and material of the costume. A comparative characteristic of the stylistic principles of Western European and Ukrainian Art Nouveau painting is performed.

The third chapter, «Features of the Interpretation of the Art Nouveau Costume in Ukrainian Painting», outlines the artistic features of Ukrainian genre and portrait painting of the Art Nouveau period. The stylistic interaction between the form of the costume and the artistic language of painting is analyzed, which allows us to reveal the depth of the pictorial interpretation.

The results of this study can be useful for further art historical research aimed at a deeper understanding of Ukrainian modernism and its interaction with European artistic movements. The results can be used in museum and exhibition activities to create expositions that reveal the features of Ukrainian modernist painting and its symbolism, and they can become the basis for educational programs in art history, contributing to the popularization of Ukrainian artistic heritage. Interpreting the symbolic meaning of the costume and its use in a modern context can become the

basis for creating new works of art that combine traditional elements with modern trends.

The thesis was written independently and does not contain plagiarism.

Structure of the work: the main text consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of sources used, a list of illustrations and an illustrative appendix.

Keywords: Art Nouveau, Ukrainian painting, fashion style, portrait genre, everyday life scenes, late nineteenth century, early twentieth century.

ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень	7
ВСТУП	8
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	13
РОЗДІЛ 2. МОДЕРН ЯК СТИЛЬ МОДИ ТА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ ТА НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ	
2.1. Формотворчі засади модерного костюму в контексті стилю доби та мистецтва	19
2.2. Порівняльна характеристика стилістичних засад живопису західноєвропейського та українського модерну	34
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОСТЮМУ СТИЛЮ МОДЕРН В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ	
3.1. Ключові стильові тенденції українського живопису доби модерну	39
3.2. Стилiстична взаємодія образотворчості костюму доби модерн та живописних засад в творчості українських митців	45
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	
ДОДАТКИ	
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	
ІЛЮСТРАЦІЇ	

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АДММ – Азербайджанський державний музей мистецтв ім. Рустама Мустафаєва, Баку.

НМК (MNK) – Національний музей у Кракові, Республіка Польща.

ДХМ – Дніпровський художній музей.

ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького.

НМЛ – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

НХМУ – Національний художній музей України, Київ.

ОНХМ – Одеський національний художній музей.

ХХМ – Харківський художній музей.

ВСТУП

Модерн як стиль доби виявив себе у різних аспектах життя людини того часу (архітектура, образотворче мистецтво, естетичні ідеали, стиль вбрання). Образотворча інтерпретація костюма доби модерну в українському живописі кінця ХІХ століття – 1910-х років є складним та багатограним явищем, яке вимагає детального вивчення. Попри значну кількість досліджень, присвячених українському мистецтву цього періоду, питання костюма як елементу художньої мови залишається недостатньо розкритим. Костюм у роботах художників доби модерну не лише відображає модні тенденції того часу, але й служить важливим інструментом для розкриття образів, характерів та емоцій персонажів.

Актуальність дослідження пов'язана з відсутністю мистецтвознавчих досліджень, що висвітлюють тему художньої інтерпретації у зображенні костюма в українському живописі. Важливо розглянути, як національні традиції, зокрема елементи народного костюму, інтегрувалися в художню практику та як це вплинуло на формування унікального стилю українського модерну.

Крім того, проблема полягає у відсутності системного підходу до вивчення технік та матеріалів, які використовувалися художниками для зображення костюмів. Детальне дослідження технік світлотіні, кольорових рішень та текстурного моделювання дозволило б глибше зрозуміти естетичні пріоритети художників та їхні експерименти з формою та змістом. Аналіз цих аспектів може виявити нові грані художньої майстерності та інноваційних підходів, характерних для українського модерну.

Також актуальною є проблема визначення ролі костюма як символічного елементу в українському живописі. Костюм не тільки відображає соціальні й культурні зміни, але й несе в собі глибокі символічні значення, пов'язані з національною ідентичністю, гендерними ролями та соціальним статусом. Розкриття цих символічних значень допоможе краще зрозуміти контекст і значущість творів мистецтва того періоду.

Таким чином, постановка проблеми дослідження образотворчої інтерпретації костюма доби модерну в українському живописі вимагає комплексного підходу, що включає соціокультурний аналіз, вивчення технік та матеріалів, а також символічного значення костюма. Лише всебічне дослідження дозволить повноцінно оцінити внесок українських художників у розвиток модерного мистецтва та розкрити унікальні аспекти їхньої творчості.

Предмет дослідження – образотворча інтерпретація костюма доби модерну.

Об'єкт дослідження – український портретний і жанровий живопис кінця ХІХ століття – 1910-х років.

Метою роботи є дослідження образотворчої інтерпретації костюма доби модерну в українському живописі кінця ХІХ століття – 1910-х років.

Відповідно до визначеної мети необхідно розв'язати такі **задачі**:

- здійснити огляд наукових публікацій, присвячених темі дослідження, окреслити джерельну базу і визначити методологію роботи;
- висвітлити явище модерну в контексті стилю доби, мистецтва та моди (визначити особливості формотворчих засад костюму доби модерн, представити характерні риси образотворчого мистецтва доби);
- проаналізувати соціокультурні та політичні умови, які вплинули на розвиток українського живопису, охарактеризувати вплив європейських художніх течій
- порівняти стилістичні особливості, притаманні для західноєвропейського модерну та його українського варіанту;
- виявити специфіку українського живопису 1890-х – 1910-х років, зокрема портретного та жанрового за типом;
- здійснити художньо-стилістичний аналіз представлення костюму доби модерн в українських живописних творах 1890-х – 1910-х років.

У дослідженні застосовані загальнонаукові методи: аналізу, синтезу, дедукції, систематизації, порівняння, узагальнення (для складання висновків), бібліографічний (для аналізу стану наукової розробки теми). Також

впроваджено історичні дослідницькі методи: історико-культурний (визначення історичного та культурного контексту появи досліджуваних творів), історико-хронологічний (аналіз візуальних джерел відповідно до хронології створення). Визначальними є методи мистецтвознавчого дослідження: біографічний, іконографічний (необхідний для визначення типологічних та оригінальних ознак зображення), іконологічний (для розкриття задуму та змісту зображення), метод мистецтвознавчого аналізу (аналіз композиції, колориту, техніки, мистецького стилю, індивідуального почерку митців).

Хронологічні межі дослідження: кінець XIX - початок XX століття, а саме 1880-ті – 1910-ті роки.

Територіальні рамки дослідження: українські терени у державному підпорядкуванні відповідно до історичних реалій 1880-х – 1910-х років.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у висвітленні теми образотворчої інтерпретації костюма у живописних творах українських митців, котра раніше не отримала мистецтвознавчого осмислення.

Практичне значення одержаних результатів. Результати цього дослідження можуть бути корисними для подальших мистецтвознавчих досліджень, спрямованих на глибше розуміння українського модерну та його взаємодії з європейськими художніми течіями; результати можуть бути використані у музейній та виставковій діяльності для створення експозицій, що розкривають особливості українського живопису доби модерну та його символіку, також вони можуть стати основою для освітніх програм з історії мистецтва, сприяючи популяризації української художньої спадщини. Також результати дослідження можуть бути застосовані сучасними художниками та дизайнерами, які шукають натхнення у національних традиціях. Інтерпретація символічного значення костюма та його використання у сучасному контексті можуть стати основою для створення нових художніх творів, які поєднують традиційні елементи з сучасними тенденціями. Дослідження образотворчої інтерпретації костюма доби модерну в українському живописі є важливим

кроком до розуміння впливу цього стилю на розвиток національної художньої ідентичності.

Структура роботи. Основний текст складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, списку ілюстрацій та ілюстративного додатку.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

У процесі аналізу історіографічних джерел, що стосуються тематики дослідження, доцільним є застосування хронологічного підходу до їхнього систематизування. Відповідно до цього принципу представлення матеріалів, виокремлено кілька умовних груп.

Загальне уявлення про стиль модерн в контексті еволюції західноєвропейського мистецтва та діяльності окремих визначних митців можна отримати з іноземних джерел (грунтовні видання з історії зарубіжного мистецтва та її ключових акторів періоду 1890-х – 1910-х років). Варто виокремити другий том монографії Фреда Кляйнера 2015 року, присвячена всесвітній історії мистецтва (Kleiner, F. 2015).

Емблематичними постатями європейських варіацій модерну в мистецтві є, передусім, майстер австрійської сецесії Густав Клімт. Його доробок висвітлено, зокрема в монографії Френка Вітфорда 2006 року «Клімт» («Klimt») (Whitford, 2006). Модерне мистецтво в межах руху «Молода Польща» репрезентував Юзеф Мехоффер (Zenczak & Wappiennik-Kossowicz, 2006). Взірці модерних творів яскраво постають серед пам'яток Національного музею в Кракові (Muzeum Narodowe w Krakowie), котрі доцільно досліджувати у порівнянні з українськими творами. Крім електронного каталогу музейної збірки цінним джерелом є видання з серії «Великі музеї («Wielkie Muzea»), присвячене НМК (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2007).

Український вимір стилю модерн висвітлено у вітчизняних монографіях та наукових публікаціях для фахових видань. Дослідження останніх років, присвячені українському мистецтву доби модерну, виявили нові аспекти цього багатогранного явища, значно розширивши наше розуміння соціокультурного та художнього контексту кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Фундаментальною вважаємо монографію Валентини Рубан (1986), присвячену українському портретному живопису другої половини ХІХ – початку ХХ століття, зокрема доробку О. Мурашка, Ф. Кричевського, І. Труша, Є. Буковецького та інших митців (Рубан, 1986).

До 1989 року належить вихід монографії Наталі Асєєвої, у котрій здійснено глибокий аналіз взаємозв'язків українського мистецтва з провідними художніми центрами Європи на зламі ХІХ–ХХ століть. Авторка досліджує впливи мюнхенської, паризької, віденської шкіл на формування стилістики українських митців, зокрема О. Мурашка, А. Маневича, П. Левченка. Висвітлено механізми художньої інтеграції, творчі поїздки, участь у виставках, а також процеси рецепції модерністських тенденцій у національному мистецькому дискурсі. Видання є цінним історіографічним джерелом у контексті вивчення українського модерну як явища міжкультурного обміну (Асєєва, 1989).

У цьому ж році побачила світ праця Бориса Лобановського та Петра Говді «Українське мистецтво другої половини ХІХ - початку ХХ століть» є однією з перших узагальнюючих публікацій, присвячених українському мистецтву зазначеної доби. Автори розглядають процес формування національної художньої традиції в контексті змін суспільної свідомості та культурного піднесення, акцентуючи на творчості провідних митців - М. Пимоненка, О. Мурашка, Ф. Кричевського. Видання висвітлює художні стилі, зокрема реалізм, романтизм і ранні прояви модерну, розглядаючи їх у зв'язку з українською ментальністю й естетичними пошуками того часу (Лобановський & Говдя, 1989).

Питання розмежування понять «модерн» і «модернізм» прояснюється завдяки публікації Галини Складенко «Деякі поняття і терміни в українському мистецтві ХХ століття» (Складенко, 2002).

У п'ятому томі фундаментального видання «Історія українського мистецтва» (2007) представлено ґрунтовний огляд українського живопису доби модерну від кінця ХІХ століття до 1910-х років у контексті

загальноєвропейських мистецьких тенденцій. Розкрито синтез національного і новаторського у творчості О. Мурашка, М. Жука, А. Маневича, Ф. Кричевського, висвітлено вплив сецесії, символізму, імпресіонізму та естетичні пошуки митців, а також окреслено інституційне підґрунтя розвитку модерного мистецтва в Україні (*Історія українського мистецтва*, 2007).

У статті Тетяни Кротової «Повсякденна мода у живопису і графіці доби модерну» до розгляду, поряд із модним вишуканим костюмом доби модерну, додано «стриманий раціональний жіночий костюм» (Кротова 2013, с. 240).

Ростислав Шмагало у своїй монографії «Символи українського модерну 1900-1910-х років » проводить глибокий аналіз символічних елементів у творах українських художників цього періоду. Шмагало досліджує, як символи та мотиви народного мистецтва інтегруються у модерністські твори, надаючи їм нових значень та інтерпретацій. Автор також звертає увагу на технічні аспекти створення цих творів, розглядаючи використання кольору, текстури та композиції як інструментів для передачі символічних значень (Шмагало, 2015).

У статті Ольги Петрової «Українське мистецтво модерну: виняткове явище чи складова частина європейського процесу?» розглядається питання унікальності українського модерну в контексті європейського мистецтва. О. Петрова аргументує, що український модерн, хоча і є частиною загальноєвропейського процесу, має свої особливості, які роблять його унікальним явищем. Авторка досліджує, як елементи української народної культури, традиційні мотиви та техніки вплинули на формування модерністського стилю в українському живописі, що дозволяє розглядати його як самобутнє явище (Петрова, 2016).

Ольга Лагутенко у своїй роботі «Українські митці кінця XIX – початку XX ст. в контексті європейського модерну » розглядає українське мистецтво цього періоду як невіддільну частину європейського модерністського руху. Автор аналізує взаємодію між українськими та європейськими художніми течіями, вказуючи на впливи і взаємозапозичення, які мали місце у творчості

українських митців. О. Лагутенко наголошує на специфічних рисах українського модерну, таких як використання народних мотивів та символів, що надають особливої колоритності та глибини творам мистецтва (Лагутенко, 2017).

У статті Миколи Жулинського «Українське національне відродження в образотворчому мистецтві пізнього модернізму» розглядаються процеси національного відродження через призму образотворчого мистецтва. Автор підкреслює важливість національної ідентичності та її відображення у творчості українських художників. Жулинський аналізує, як мотиви та символи української культури вплітаються в тканину модерністських творів, формуючи унікальний стиль, що відрізняється від загальноєвропейських тенденцій (Жулинський, 2018).

У дисертації Анастасії Сімферовської «Львівський портрет першої половини ХХ століття: художня репрезентація особистості» (2018) розроблено категоріальний апарат і запропонована струнка типологія портретного мистецтва, котра може бути застосована для опрацювання теми інтерпретації костюма стилю модерн у портретному живописі. Авторка розрізняє портрети за призначенням (парадний, приватний); за типом портретної репрезентації (автопортрет, жіночий портрет, сімейний портрет); за стилістикою (стиль, течія в мистецтві). Також виокремлено типологічні групи портретів: офіційно-репрезентативний, портрет-алегорія, портрет-шарж, імперсональний портрет-тип, маскарадний портрет, психологічний портрет, колективний портрет, побутовий портрет, портрет-картина тощо (Сімферовська 2018, с. 55).

Монографія Любові Волошин «Образ жінки у творчості Олекси Новаківського» представляє низку побутових та камерних портретних творів, дотичних до теми нашого дослідження (Волошин, 2018).

Провідна українська кураторка, арткритикиня Аліса Ложкіна в окремому підрозділі монографії «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ - початку ХХІ століття» (2019) встановлює зв'язок між явищами модерну,

сецесії та імпресіонізму в українському мистецтві доби «початку модернізму» (1880-ті - 1917) (Ложкіна, 2019).

У межах дослідження «Чому в українському мистецтві є великі художниці» (2019) мистецтвознавиця Лідія Аполлонова проаналізувала полотно Олександри Екстер «Три жіночі постаті» (іл.47), де поряд із тогочасним модним вбранням зауважила фовістичні прийоми колоризму та формотворення модерністського малярства (Аполлонова 2019).

Монографія Іванни Павельчук «На перехресті модерну. Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму» (2019) представляє еволюцію площинно-декоративної манери малярства живописця, що відзначається «художнім прийомом формально-пластичного декоративізму» (Павельчук 2019, с. 161). У дисертаційному дослідженні І. Павельчук, що висвітлює явище постімпресіонізму в українському живописі ХХ – початку ХХІ століть (2020), порушується тема японізму як явища доби модерну та джерела інспірації для українських живописців (Павельчук, 2020).

Серед актуальних публікацій відзначимо дослідження Дар'ї Добріян «“Гріхи молодості”. Паризький період Олександра Мурашка». Дослідниця продовжує висвітлювати маловідомі факти з життя митця, зокрема, його «паризького періоду», котрий пов'язаний зі створенням живописних робіт, присвячених образу жінки в модерному вбранні. Авторка також уточнює датування окремих творів О. Мурашка та особливості їх провенансу (Добріян, 2025).

Таким чином, сучасні дослідження та публікації підкреслюють унікальність українського модерну, його зв'язок із національною культурою та взаємодію з європейськими художніми течіями. Вони дозволяють глибше зрозуміти контекст та значення творів українських митців кінця ХІХ - початку ХХ століття, підкреслюючи їхній внесок у розвиток модерністського мистецтва.

Проведений історіографічний огляд показав, що, незважаючи на велику кількість праць, які торкаються проблематики українського модерну,

на сьогодні ще немає спеціального комплексного дослідження, яке б охоплювало всі аспекти його розвитку в різних регіональних проявах, взаємозв'язках та взаємовпливах, а також єдності світоглядних і стильових особливостей. Без такого дослідження здобутки і місце українського авангарду в загальному контексті європейського і світового художнього розвитку залишаються недостатньо дослідженими. Утім цінними є низка дотичних мистецтвознавчих публікацій.

Аналізуючи джерельну базу дослідження, варто зазначити її особливий характер, що зумовлений головним чином цілями та завданнями дослідження. Поставлені в дослідженні мета і завдання значною мірою визначили форму та зміст джерел, які стали основою для роботи.

Джерела дослідження були систематизовані за такими групами:

- мистецькі пам'ятки (твори станкового українського та зарубіжного живопису);
- матеріали цифрових архівів/електронних каталогів музейних збірок
- історичні, культурологічні та мистецтвознавчі публікації, дотичні до теми роботи;
- презентаційні джерела (листівки, виставкові буклети тощо).

У дослідженні застосовані загальнонаукові методи: аналізу, синтезу, дедукції, систематизації, порівняння, узагальнення (для складання висновків), бібліографічний (для аналізу стану наукової розробки теми). Також впроваджено історичні дослідницькі методи: історико-культурний (визначення історичного та культурного контексту появи досліджуваних творів), історико-хронологічний (аналіз візуальних джерел відповідно до хронології створення). Визначальними є методи мистецтвознавчого дослідження: біографічний, іконографічний (необхідний для визначення типологічних та оригінальних ознак зображення), іконологічний (для розкриття задуму та змісту зображення), метод мистецтвознавчого аналізу (аналіз композиції, колориту, техніки, мистецького стилю, індивідуального почерку митців).

РОЗДІЛ 2. МОДЕРН ЯК СТИЛЬ МОДИ ТА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ ТА НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ

2.1. Формотворчі засади модерного костюму в контексті стилю доби та мистецтва

Перш за все, варто розрізнити поняття «модерну» та «модернізму», використання яких є зазвичай найбільш заплутаним через їхню схожість.

«Модерн визначає епоху, в якій переважають сучасна духовна позиція і ставлення до часу, зорієнтоване на оновлення. Модерн- це духовна позиція, яка в часі вбачає лінійно-поступальний розвиток подій на відміну від циклічного повторення одного й того ж самого» (Скляренко 2002, с. 73).

Модернізм – епоха в культурі та мистецтві, що абсолютизувала цінність нового в художній теорії та практиці, орієнтувалася на постійні зміни й оновлення, виступаючи творчим осмисленням різних аспектів науково-технічного прогресу (Скляренко 2002, с. 73).

Модерн як стиль виникає в Європі в кінці 1880-х років та триває до середини 1910-х років. Натомість, із 60-х років XIX століття і майже до 1970-х років у культурі, мистецтві Європи та США триває епоха модернізму (в цей час продукується нова образотворчість у теорії та практиці мистецтва з орієнтацією на постійну зміну та оновлення, творчим переосмисленням об'єктивної дійсності).

У мистецтвознавчому дискурсі відзначається антагоністичний характер модерну стосовно художніх стилів і напрямків XIX століття, його зв'язок із сучасністю. Наприкінці XIX - на початку XX століття термін «модерний» використовувався в різних контекстах, відображаючи широкий спектр значень, і, передусім, як «сучасний».

Модерн як останній великий стиль виник наприкінці XIX століття у формі реакції на еkleктизм та академізм, прагнучи створити нову, оригінальну художню мову. Характерними рисами модерну стали декоративність, асиметрія, використання природних мотивів та орнаментів, а також

експерименти з новими матеріалами та техніками. Попри спільні риси, в кожній країні модерн набуває своїх відмінних рис і отримує власну назву. Наприклад, на українських теренах його називали «модерн», у США - «Тіффані» (Tiffany style), у Франції – «Ар-нуво» (Art nouveau), в Італії - «Ліберті» (Liberty), в Іспанії – модернізм (Modernismo). На німецьких землях стиль модерн називали «Югендстиль» (Jugendstil), а також - Сецесіон, зокрема пов'язаний із містом Мюнхен, тогочасним мистецьким осередком. Сецесіоном стиль модерн був названий також у мистецьких колах Австро-Угорської імперії. У Великій Британії - стиль модерн не змінював своєї назви (Modern Style).

На добу модерну припали значні суспільні перетворення. Модернізація людського простору трансформує ритм міського життя, спричиняючи виникнення феномену «нічного життя», що асоціювалося з артистичним, божественним середовищем. У цьому контексті дедалі відчутнішими ставали прояви декадансу (Décadence) - культурного явища межі століть, позначеного моральною втомою, екзистенційним розчаруванням і занепадом традиційних ідеалів, що знаходило вияв у мистецтві, літературі та філософії тієї доби, а також і у моді.

Основні мотиви у культурі доби модерну стали не лише відображенням ідей епохи, але й джерелом натхнення для мистецтва: криза моралі та ідеалів. Митці втілювали тему розчарування щодо традиційних цінностей, пошуків нового сенсу життя в умовах соціальних і технологічних змін, міркували щодо смерті, відчуження людей у суспільстві. Водночас творці милувалися та надихалися природою, використовували широке коло символів, коли застосовували прийоми уособлення в мистецтві, дозволяли собі сміливі інтерпретації.

Становленню модерну як окремого стилю сприяло вироблення універсальної системи засобів виразності, спільної для монументальних панно, моделювання одягу, живопису, дизайну інтер'єру та дизайну посуду.

Ключовими засобами художньої виразності та конструктивними принципами стилю модерн в образотворчому мистецтві є такі:

- криволінійність форм (вигини, завитки, хвилі та інші плавні лінії створювали видимість руху, майстри уникали використання прямих ліній та гострих кутів);
- звернення до мотивів флори і фауни (стилізація зображень листя, комах та ін.);
- застосування приглушених тонів (палітра включала всі світлі природні відтінки, а також пастельні тони);
- впровадження прийомів алегоризму (міфи, театральні сюжети, казкові образи часто інспірували авторські фантазії);
- символізм зображень.

У декоративному орнаменті кінця XIX – початку XX століття простежується система принципів формотворення, яка відображає як загальноєвропейські стильові тенденції модерну, так і специфіку національного мистецького мислення. Одним із визначальних композиційних орієнтирів стає використання лінії, що нагадує так званий «удар батога» - енергійної, хвилясто спрямованої кривої, яка слугує основою для побудови ритмічно врівноважених, динамічно організованих орнаментальних композицій. Поряд із цим активно застосовувалися прийоми, засновані на принципах статичності: зокрема, створення впорядкованих геометричних структур із чіткими межами, повторюваністю елементів і відчуттям симетричної завершеності, що надавало композиціям відчуття внутрішньої гармонії та спокою.

Художники модерну пропонували синтез мистецтв як головний засіб. На відміну від інших стилів, картини і панно модерну розглядалися як елементи інтер'єру, надаючи йому нового емоційного забарвлення. Для живопису модерну характерна стилізація, декоративна орнаментальність. Нерідко художники у своїх творах використовували рослинні мотиви. Стебла, листя і

квіти екзотичних рослин спліталися в химерний візерунок, у якому інколи з'являлися фігури жінок або фантастичних істот.

В образотворчості поєднуються звивисті, природні (органічні) форми та водночас геометризація. Декоративний початок є визначним. Джерелами інспірації є образ рокової красуні, містичне пантеїстичне ставлення до природи, рух естетизму. Натхненником було японське мистецтво (ксилогравюра, популярна в Європі наприкінці XIX століття) та мистецтво ісламського світу, звідки й походить наслідування хвилеподібних мотивів, арабесок. Популярним джерелом для мистецтва модерну була східна кераміка, лаковані декоративні твори, меблі.

Окремий напрямок пов'язаний із принципом художнього уподібнення, коли характерні для європейської культури квіткові мотиви свідомо стилізувалися під екзотичну флору Сходу. Такий підхід не лише свідчив про вплив орієнтальних естетичних уявлень, а й відображає прагнення художників до естетичного оновлення декоративної мови через контраст і новизну візуальних рішень.

Для оздоблення в стилі модерн характерним є поєднанням мотивів, запозичених із флори, орнітології та світу комах, що дозволяло митцям формувати складні композиції з глибоким символічним змістом. Таке поєднання різноманітних образів сприяло розширенню асоціативного поля твору та посиленню його естетичної виразності (Оборська 2020).

Костюм у добу модерну відігравав не лише функціональну, але й символічну роль. Він ставав важливим елементом художньої мови, допомагаючи митцям передати характер, настрій та соціальний статус зображуваних персонажів. У цей період костюм зазнавав значних змін, відображаючи нові тенденції моди, впливи різних культур та індивідуальні стилі художників. Зображення костюма на полотнах дозволяло митцям експериментувати з формою, кольором та текстурою, створюючи візуально привабливі та змістовно насичені образи.

Відтепер створення нового одягу - це справа не «кравців», а «кутюр'є», тобто художників- модельєрів. Якщо у другій половині ХІХ століття мода часто цитувала минулі стилі (ренесанс, бароко тощо), модерн прагнув створити нову естетику (Рябова 2007).

Моду диктує мистецтво, а не промисел. Вже у 1900 році у Парижі демонструється перша виставка високої моди *haute couture* (іл.1). «Pavillon de l'Élégance» (Павільйон Елегантності) (іл.2) стає місцем, де відомі будинки моди демонструють небачені до цього новинки (Рябова 2007).

Основною тенденцією стала відмова від надмірної конструктивності та жорсткості попередніх десятиліть. Ідеалом жіночої краси став гнучкий, плавний силует, який нагадував природні форми - ключові символи стилю модерн. Відбувається відмова від пишного криноліну, жіночий силует змінюється: пом'якшується властивість ліній, високо розташовується лінія талії, пряма спідниця розширюється донизу через використання невеликого трена із косої тканини. Згодом, силует набуває форми ромба. На противагу жорсткому корсетові з'являється новий м'який тканинний або із вулканізованої гуми корсет (іл.3). Тенденцією стає подовжений та розширений силует. У моду входять рукава- кімоно, низькі вшивні рукава, спідниці та блузки стають основною частиною жіночого вбрання на противагу сукням.

Починаючи з 1893 року в жіночому костюмі закріпився новий S-подібний силует, який акцентував витонченість і стрункість фігури (Іл.4). Його характерними ознаками були виразний вигин талії, що досягався завдяки створенню об'ємного, злегка поданого вперед бюсту та пишної задньої частини. Цей силует став втіленням ідеальної плавної лінії, характерної для стилю модерн. Досягнення такої форми було можливим завдяки спеціальному корсету-кірасі, розробленому Чарльзом Вортом. Поверх корсета носили вузький приталений ліф сукні, який підкреслював елегантність та граціозність жіночого образу (Рябова, 2007).

Ліф з корсетом надавав силуету характерної для стилю модерн форми, при якій нижня частина тулуба здавалася зміщеною назад відносно верхньої.

Цей ефект ставав ще виразнішим, коли замість щільного ліфа одягали легку блузку з невеликим напуском спереду: у поєднанні з виразно окресленою тонкою талією це підкреслювало S-подібний вигин жіночої фігури.

Розкіш природних форм, характерна для моди кінця XIX століття, знайшла відображення в розмаїтті жіночого гардероба. Вбрання аристократок відзначалося чітким розподілом за призначенням. Ранкові сукні, як правило, були простішими за кроєм і виготовлялися з легких, м'яких тканин - бавовни, батисту чи мусліну. Вони мали закритий ліф, довгі рукави і позбавлялися зайвих декоративних елементів, натомість доповнювалися мереживними фартухами або стриманими комірцями (іл.5).

Для прийому гостей у першій половині дня або візитів до знайомих використовувалися візитні сукні, що були елегантніші, аніж ранкові, з більш вишуканими тканинами (шовк, парча, оксамит), але ще стримані за кольором. Вони мали щільніший крій, акцентований на талії, часто доповнювалися капелюшками й рукавичками (іл.6) Окрему категорію становили туалети для чаювань, які мали більш вільний фасон, що нагадував домашнє кімоно, часто виконувалися у стилі історизму або орієнталізму (з елементами японського чи китайського крою). Вони вирізнялися вільним силуетом, декоративною вишивкою, бахромою, східними візерунками і носилися переважно в межах дому або приватного салону (іл.7).

Вечірні сукні демонстрували відкриту лінію декольте, коротші рукави, складну конструкцію з корсетом, шлейфом, драпіруванням і великою кількістю декоративних елементів: мережив, аплікацій, штучних квітів, перлів. Тканини обиралися найдорожчі, а саме: шовк, атлас, тюль, органза. Особливою формою вечірнього вбрання була бальна сукня, призначена для танців. Сукня була легша за вагою, з криноліном або турнюром для підкреслення об'єму спідниці, вона вимагала точного дотримання модних канонів (іл.8), (іл.9).

Для прогулянок у місті чи на природі використовували прогулянкові сукні та костюми. Такі сукні зазвичай виготовлялися з щільних, зносостійких

тканин (вовни, кашеміру, щільного шовку, фланелі), а взимку - з драпу, з додаванням хутра. У весняно-літній сезон використовували легкі варіанти тканин - батист, муслін, тонкий твид. Колірна гама варіювалася залежно від пори року: для холодного сезону обирали темні, глибокі відтінки (бордовий, темно-зелений, синій, коричневий). В теплий сезон дозволялися світлі тони: бежевий, сірий, лавандовий, ніжно-блакитний. (іл.10), (іл.11).

Силует прогулянкової сукні дотримувався моди на вузьку талію (яку формував корсет) і подовжену лінію тулуба, з розширеною донизу спідницею. Верх міг бути оздоблений стриманими декоративними елементами драпіруванням, заціпами, складками, невеликим коміром або бантом. Рукави зазвичай були довгими, а сама сукня - повної довжини, щоби відповідати нормам пристойності. Оскільки жінки проводили у такому вбранні кілька годин, особлива увага приділялася комфорту: сукні мали помірну пишність і дозволяли більш вільний рух, ніж вечірні. Часто до них додавались знімні комірці або манжети, які можна було легко замінити й підтримувати в належному вигляді. Прогулянкову сукню доповнювали капелюшок із вуаллю або пером, парасоля, рукавички, іноді - жакет або коротке пальто. Костюми зазвичай були у формі жакету та спідниці з вовни, твіду або щільного шовку, які дозволяли жінці бути активною та водночас елегантною. Відповідно до норм етикету, жінка вищого світу мала змінювати вбрання до семи-восьми разів на день, що підкреслювало статус і витонченість її образу.

Пошиття одягу передбачало використання переважно дорогих, шляхетних тканин. Зокрема, значного поширення набули шовк, оксамит, батист, муслін та інші легкі й пластичні матеріали, які добре лягали по тілу, створюючи плавні силуети. Шовк використовували переважно у вечірньому та парадному вбранні, адже він додавав блиску і ніжної гри світла. Оксамит був символом аристократичної розкоші, а батист і муслін - виявом легкості, елегантності, наближеності до природи.

Ключовою ознакою платтів і костюмів було їхнє мистецьке оздоблення. Убрання часто прикрашали ручною або машинною вишивкою, аплікаціями з тканини, бісером, пастками та мереживом. Декоративні елементи мали переважно природні мотиви - гірлянди, рослинні візерунки, стилізовані квіти й листя. Оздоблення розміщувалося - по краях рукавів, уздовж лінії вирізу, на подолі спідниці, утворюючи ритмічну композицію. Особливу роль відігравали драпіровки, які формували складні лінії та підкреслювали м'якість тканини. Загальна гармонія образу досягалася завдяки вишуканій палітрі пастельних тонів, серед яких особливо цінувалися бірюзовий, ультрамариновий, палевий, перлово-рожевий, болотний, стальний, фіалковий, лимонний і бузковий. Саме ці кольори надавали жіночому одягу витонченості та елегантності, повністю відповідаючи естетичним уявленням доби модерну (іл.12) (Hennessy К. 2012).

Естетизм, що став визначальним світоглядним орієнтиром кінця ХІХ століття, зумовив зростання уваги до жіночого образу, поставивши його в центр модних тенденцій епохи. Важливе місце у формуванні жіночого образу посідали аксесуари. Довгі боа з хутра або страусинового пір'я, які недбало накидали на плечі, створюючи вишукані, звивисті лінії. Особливу увагу приділяли прикрасам. Використовувалися прикраси органічних, природних форм - у вигляді квітів, птахів, метеликів, з дорогоцінних металів, перлів, емалі, кольорового скла. Такі ювелірні вироби часто виготовлялися за індивідуальним ескізом і відображали унікальний смак власниці. Важливу роль у костюмі відігравали рукавички, які вважалися обов'язковим елементом жіночого етикету. Їх виготовляли зі шкіри, замші, мережива чи шовку, залежно від призначення - денного чи вечірнього. Довжина рукавичок могла варіюватися від коротких (до зап'ястя) до довгих вище ліктя. У комплекті з вечірнім вбранням жінки носили театральні сумочки (ридикюлі) - маленькі, витончені торбинки, оздоблені бісером, вишивкою або мереживом. Не менш важливими були й пояси, брошки, шпильки для капелюхів, парасольки. Кожен із цих предметів був частиною загального стилю, підкреслював індивідуальність та статус. Взуття доби модерну в європейській моді було

невіддільною частиною цілісного образу і гармоніювало з елегантними силуетами одягу (іл.13).

Взуття мало вузький носок, витончений силует і часто невеликий підбір (переважно 3-5 см). Для виготовлення взуття використовували натуральну шкіру, лаковану шкіру, атлас, оксамит, а також шовк - особливо у вечірніх туфлях. Багато моделей прикрашали вишивкою, перфорованими візерунками, бантиками, брошками або гудзиками зі стразами.

Завершували образ різноманітні капелюхи. Одні жінки віддавали перевагу маленьким скромним капелюшкам, інші носили величезні крилаті капелюхи, прикрашені стрічками, квітами та пір'ям. Доповнювала образ об'ємна зачіска на яку, за допомогою довгих шпильок кріпився капелюх. (Hennessy 2012, р. 229), (іл.14).

Винайдена в цей період рідка пудра дозволяла ретельно маскувати будь-які недоліки шкіри, а рисова пудра створювала вишуканий ефект мармурової блідості, який вважався ознакою аристократичного вигляду. Очі обводили розтушованим чорним кольором, що мало підкреслювати не лише їхню виразність, а й глибину внутрішнього світу. Яскраві акценти макіяжу робилися за допомогою рум'ян та кармінної помади: рум'яна на щоках символізували чуттєвість і пристрасний темперамент, а насичений блиск губ доповнював образ, створюючи ефект піднесеної емоційності та романтичної привабливості.

Одним із ключових чинників, що зумовлюють трансформацію жіночого одягу, був феміністичний рух, який виступав за гендерну рівність, зокрема за здобуття виборчих прав, доступ до професійної діяльності та покращення медичних послуг для жінок. Ці суспільні зміни сприяли перегляду усталених модних норм. Ритм урбанізованого життя наприкінці XIX століття сформувава новий тип жінки - самостійної, активної та пристосованої до умов великого міста. Вона впевнено заявляла про себе у публічному просторі, поступово переймаючи не лише риси чоловічого способу життя, а й деталі його вбрання. (Кротова 2014).

Наслідуючи елементи чоловічого одягу, жінки початку ХХ століття почали включати до свого гардероба білі сорочки з жорсткими комірами типу «à la Albert», які поєднувалися з великим вузлом краватки, прикрашеним витонченою брошкою. Манжети таких сорочок застібаються на запонки, що надавало образу стриманої елегантності. Частиною щоденного вбрання ставав норфолкський піджак, що мав традиційний чоловічий крій. Центральне місце в гардеробі займав костюм *Tailleur*, який включав жакет і спідницю. Цей комплект був зручним і функціональним, підходив як для ділової активності, так і для прогулянок або поїздок. Такий стиль став відображенням не лише змін у моді, а й зростаючої ролі жінки в суспільстві та її прагнення до самостійності (Кротова 2014), (іл.15).

На основі рекомендацій медиків було розроблено новий силует плаття, що не передбачав носіння корсета. Це вбрання мало високий кокетливий виріз та драпірування, яке приховувало талію, що робило його комфортним і зручним. Цей стиль став популярним серед жінок богемного середовища, оскільки поєднував естетику та практичність (іл.16).

До початку першої світової війни жіночий спортивний одяг дотримувався актуального модного силуету. Комплекти, що включали костюм або поєднання блузки зі спідницею, адаптувалися для різних видів активності. Під час їзди на велосипеді, походів і фехтування жінки могли носити спідниці або шаровари, за умови, що вони прикривали ноги високими черевиками або гетрами на шнурівці. Спортивний одяг зазвичай мав стримане, мінімальне оздоблення поверхні і часто поєднувався з плоскою шапкою. Сукні довжиною до колін, які одягали на штани для купання, поступово ставали коротшими, але їх продовжували носити з темними панчохами (Hennessy 2012, p. 230), (іл.17).

Чоловіча мода відзначалась консервативністю, в порівнянні з жіночою. Основним різновидом повсякденного чоловічого одягу наприкінці ХІХ століття стала піджачна трійка (іл.18). Подовжені двобортні та однобортні піджаки для цього комплекту виготовляли з високоякісних тканин, зокрема

чорного, синього та темно-сірого крепу, бостону та шевйоту. Важливим елементом крою були широкі лацкани, що надавали піджакам виразності. Жилети у складі трійки могли бути як однобортними, так і двобортними. Особливе значення надавалося їхньому кольору та формі, особливо у випадку однобортного піджака, який нерідко носили повністю розстібнутим. Штани цього періоду відзначалися помірною шириною та відсутністю заправованої стрілки, що відповідало тогочасним тенденціям чоловічої моди (Кротова 2014).

Сюртук залишався важливою складовою чоловічого костюма, проте в його крої та кольоровій гамі відбулися певні зміни (іл.19). На початку ХХ століття цей елемент гардероба шили переважно з чорної тканини, він мав чіткий двобортний фасон і приталений силует з вираженою лінією талії. Штани, що комплектувалися з сюртуком, відзначалися відсутністю манжет і специфічним кроєм низу, коли передня частина була дещо коротшою за задню. У якості аксесуарів до сюртука носили краватки-пластри з короткими, широкими кінцями, які закріплювали булавкою навхрест або зшивали. Також були популярні краватки типу регата з довгими кінцями, з'єднаними між собою та застібкою ззаду (Hennessy 2012, p. 224).

Взуття, яке гармоніювало із сюртуком, представлене чорними черевиками на шнурівці або штиблетами. Головні убори також відігравали важливу роль у завершенні образу: найпоширенішими були циліндри, котелки - фетрові капелюхи із округлої форми та жорсткими невисокими полями, а також солом'яні канотье з короткою циліндричною тулією та прямими крисами.

Фрачний костюм залишався головним варіантом урочистого чоловічого вбрання (іл.20). Його носіння передбачало можливість доповнення орденами, що підкреслювало офіційний статус образу. Фраки виготовляли виключно з чорних тканин, таких як креп або кастор, і оздоблювали шовковими лацканами. Довгі фалди, що доходили до рівня колін, надавали силуету вишуканості, цілком відповідаючи вимогам етикету того періоду. Фрачний

жилет шився з білого шовкового піке з делікатним орнаментом, а брюки мали характерну особливість крою - передня частина була коротшою за задню. Уздовж бокового шва вони декорувалися одинарним або подвійним лампасом із шовкової репсової тасьми. Сорочка, яку одягали під фрак, була виготовлена з тонкого полотна і мала накрохмалений вигляд, що забезпечувало строгість силуету. Доповненням до костюма слугувала класична краватка-метелик (Hennessy 2012, р. 224).

Завершенням чоловічого вбрання виступали вишукані аксесуари: циліндр, білі лайкові рукавички та чорні лаковані туфлі з репсовим бантом. У якості верхнього одягу використовували фракну пелерину або пальто з тієї ж тканини, що й фрак, прикрашене шовковими лацканами. Образ доповнювався білим шовковим кашне з довгими кінцями, оздобленими бахромою, яке надавало вишуканості.

Згодом у чоловічому гардеробі закріпився смокінг, який спочатку носили переважно у приватних салонах для куріння. Його характерними рисами були двобортний крій із застібкою на один або два гудзики, а також шалеві лацкани, обтягнуті шовком. Смокінг комплектували фракним жилетом, класичними брюками, сорочкою з чорними гудзиками та обов'язковою краваткою-метеликом, що підкреслювала елегантність і вишуканість вбрання.

Мода в Україні цього часу постає як складне урбаністичне явище, що відображало культурну та політичну поляризованість між західними та східними регіонами. Попри наявність уніфікуючих тенденцій, локальні прояви моди виявлялися у своєрідних регіональних практиках, що становлять значний інтерес для наукового аналізу. Так, хоча такі міста як Львів, Київ чи Харків не мали офіційного статусу модних столиць, вони відігравали роль динамічних центрів формування та трансляції стилістичних орієнтирів. Зокрема, у Львові активно слідували за європейськими трендами, швидко адаптуючи й поширюючи їх у місцевому контексті.

Період початку ХХ століття в українському культурному просторі позначений домінуванням стилю модерн, який на теренах Галичини та Буковини часто іменувався терміном «сецесія». Характерною рисою цього стилю була орієнтація на природні мотиви, зокрема флористичні орнаменти, що знайшли відображення не лише у візуальних мистецтвах, а й у сфері дизайну костюма та моделювання одягу.

Це був останній історичний етап масового використання корсету з функцією значного звуження талії. Процес одягання вимагав сторонньої допомоги, оскільки корсет щільно фіксував фігуру. Поверх нього надягалась сукня, яка, зазвичай, складалась з двох частин. Як вже відзначалось, характерною рисою силуету була форма, що нагадувала латинську літеру S: спідниця з довгим шлейфом, акцентована об'ємна лінія грудей, декорованим ліфом з високим коміром. На відміну від наступних молодіжних модних напрямів, такий тип одягу вирізнявся стриманістю, акцентуючи статус і гідність зрілої жінки. Він був призначений передусім для жінок із заможних соціальних прошарків, життя яких не вимагало фізичної активності

Образ завершувався вишуканими капелюшками, які прикрашали декоративні елементи у вигляді квітів або пір'я. Гардероб цього періоду був суворо структурований відповідно до контексту використання: для повсякденних прогулянок, перебування вдома, відвідування вечірніх заходів, зустрічей у світському колі, занять спортом чи подорожей. Заможні пані, які мали відповідні ресурси, могли змінювати вбрання кілька разів протягом доби - іноді до шести.

Варто зазначити, що формування сецесійного вбрання не обмежувалося діяльністю професійних кравців чи ательє: до процесу активно долучалися представники суміжних мистецьких галузей – зокрема художники-графіки, театральні декоратори, архітектори. У галицькому культурному просторі початку ХХ століття популяризацію моди здійснювали видатні жінки інтелектуального й мистецького середовища.

Близько 1910 року в європейському костюмі спостерігається поступовий перехід до спрощених форм. Дедалі більше жінок відмовлялися від традиційного корсета, замінюючи його широким тканинним поясом. Так звану реформаторську моду підтримували представниці прогресивного мистецького й громадського середовища - актриси, активістки жіночого руху, суфражистки, а також окремі художниці. Серед актуальних зразків одягу цього періоду простежується використання вільного, балахоноподібного крою, притаманного віденській естетиці, що асоціюється з творчістю Г. Клімта (Кротова 2015).

На стилістичні зміни в європейському костюмі суттєво вплинули культурні події міжнародного масштабу, зокрема виставки, присвячені мистецтву Японії, Китаю, Індії, а також балетні сезони Сергія Дягілева. На українському ґрунті ці впливи були найбільш помітні в сфері сценічного та вечірнього вбрання, де орієнтованість на східну екзотику набувала особливої виразності.

На початку ХХ століття у Галичині жінки, які виявляли здібності та прагнення до самореалізації, мали можливість здобути повноцінну освіту у сфері швейної справи та моделювання одягу. У разі наявності таланту у тій чи іншій галузі мистецтва вони могли звернутися за матеріальною підтримкою до державних установ або приватних благодійників. У випадку позитивного рішення це відкривало доступ до навчання у провідних європейських навчальних закладах - зокрема у Відні чи Парижі. Саме таким чином освіту здобула художниця Олена Кульчицька.

Період 1920-х років охарактеризувався кардинальною трансформацією жіночого одягу. У цей час відбувся перехід до принципово нової концепції костюма: пріоритетами стали зручність, функціональність і динамізм. Одяг був адаптований до потреб активного соціального життя жінки, а також передбачав можливість його частого оновлення протягом доби, що відповідало вимогам нової урбаністичної культури.

Що ж стосується Центральної України, то на початку ХХ століття серед простих людей зберігалось поширення традиційного українського строю. Це прослідковуємо із замальовок відомого етнографа Юрія Павловича та творів Михайла Булгакова. Просліджується ця тенденція і з оповідань Іван Нечуя-Левицького та Володимира Винниченка. Разом із цим, модерн мав вплив і на традиційний український одяг, зокрема, через вишивку (Олійник 2017, с. 78-79).

У період другої половини ХІХ - початку ХХ століття у сфері традиційного українського декоративного мистецтва рослинна орнаментика набула особливої виразності, зокрема у вишивці. Для цього періоду було типовим геогометризація природних форм: елементи рослинного походження набували узагальнених, стилізованих контурів або трансформувалися у геометризовані структури. Такий підхід до зображення природи став визначальним для подальшого розвитку візуальної мови українського народного орнаменту.

Серед мотивів, що базувалися на образах рослин, умовно виокремлюють кілька тематичних груп: виткі рослини, зображення дерев, кущів, квітів, а також мотиви з магічною або обрядовою символікою - так звані чародійні рослини. Паралельно із флористичною символікою в українській орнаментиці зберігалася традиція зооморфних образів. Найбільш поширеними серед них були стилізовані птахи, що мали як декоративне, так і символічне навантаження в контексті традиційної культури.

Серед містян класичний одяг теж набував певних традиційних вишитих орнаментів. Зокрема, сукняні та полотняні сорочки і пальта могли мати вишиті елементи. Серед інтелігенції та дворянства із кінця ХІХ століття усталеним чоловічим костюмом стає «трійка», проте піджачний костюм також набуває популярності і серед робітників, а далі і селян (Олійник 2017, с. 140–142).

Формотворчі засади костюму доби модерну тісно пов'язані з естетикою і світоглядом цього стилю, що виник як відповідь на виклики часу, модернізаційні процеси та культурні трансформації межі ХІХ–ХХ століть.

Модерн прагнув до цілісного мистецького середовища, де кожен елемент - архітектура, живопис, декоративне мистецтво чи одяг - був частиною єдиного естетичного простору. У контексті костюму це проявилось в оновленому підході до форми, лінії, матеріалу та декору, що відображали не лише зовнішні риси епохи, а й глибокі культурні й філософські пошуки.

Основні стилістичні риси модерну - природність ліній, декоративність, символізм, синтез мистецтв і звернення до мотивів природи - були яскраво реалізовані у моді, зокрема жіночому костюмі, який став не лише виразом індивідуального смаку, але й носієм нових ідеалів краси, емансипації та духовного пошуку. Перехід від конструктивної жорсткості до гнучких, витончених форм, нові силуети, символічне наповнення орнаментів і декоративних рішень засвідчують, що костюм модерну перетворився на повноцінний мистецький об'єкт, що втілює дух доби.

2.2. Порівняльна характеристика стилістичних засад живопису західноєвропейського та українського модерну

Загальновідомо, що на межі XIX–XX століть стиль модерн утвердився в Європі як естетична відповідь на кризу академічного мистецтва, що втрачало зв'язок із сучасністю. У мистецьких колах також зростало невдоволення еклектизмом. Модерн натомість прагнув сформувати нову візуальну мову, яка б відповідала викликам урбанізованої доби, технічного прогресу та змін у суспільній чутливості. Його характерними рисами стали декоративізм, асиметричність, домінування лінії, стилізована пластика, площинність, а також схильність до символізму та метафоричності образів. Цей стиль охопив не лише живопис, а й архітектуру, графіку, книжкове оформлення, предмети побуту - прагнучи перетворити мистецтво на спосіб організації простору життя.

Модерн асоціюється зі синтезом мистецтв («тотальний стиль»), культом краси, орієнтацією на природу як джерело естетичних форм, відмову від симетрії як прояву раціоналістичного мислення. Образна мова модерну тяжіла до метафоричного мислення, міфологічних алюзій, інтерпретації внутрішнього світу людини засобами декоративної пластики.

Український модерн, формуючись у специфічному історико-культурному середовищі на зламі століть, перебував у постійному діалозі із західноєвропейськими художніми впливами. На західноукраїнських територіях, що в досліджуваний період входили до складу Австро-Угорської імперії, відбувався процес активної інтеграції у простір австрійського та польського мистецтва (відповідно, віденської та краківської сецесії). В межах Наддніпрянщини, яка була частиною Російської імперії, українські митці творчо переосмислювали стильові імпульси модерну. Вони запозичували загальні формальні засади - орнаментальність, стилізацію природних форм, лінеарність. Водночас автори доповнювали свої твори елементами

національної символіки, фольклорними мотивами, релігійними алюзіями та історичними образами.

На відміну від європейського модерну, який часто мав декадентський характер і тяжів до естетизації занепаду, українська версія цього стилю мала життєствердну тональність. Вона була пройнята ідеями романтизму фольклоризму, символічного зв'язку з землею й народною традицією.

Філософською основою мистецтва модерну в цілому було уявлення про творчість як засіб духовного оновлення, шлях до вищої гармонії між людиною, природою та суспільством. Ідея гармонії людини з природою, естетизація щоденного, піднесення прикладного мистецтва до рівня високого. Це стало світоглядним тлом як західного, так і українського модерну. Цінність ручної праці, єдність форми та змісту, знищення ієрархій між «високим» і «низьким» мистецтвом стали ключовими тезами нової естетики.

Центральною фігурою в живописі модерну стала жіноча постать, яка водночас була втіленням естетичного ідеалу, об'єктом символічних проєкцій, культурною метафорою. У європейській традиції домінує образ «*la femme fatale*» - загадкової, чуттєвої музи, що втілює водночас красу й загрозу, спокусу й руйнування. Вона часто зображена у складних декоративних композиціях, насичених еротичними мотивами, орнаментами, позачасовими алюзіями. Її функція - бути дзеркалом епохи, провідником у світ підсвідомого, ірраціонального, метафізичного.

У західноєвропейському живописі модерну спостерігається яскраво виражений експеримент із формою та композиційною побудовою. Художники відмовляються від академічної симетрії й лінійної перспективи, натомість впроваджують площинність, вільне komponування елементів, орієнтоване на декоративність та емоційний вплив. Яскравим прикладом є творчість Г. Клімта, у творах якого зникає ілюзія простору, а людська фігура часто інтегрується у складний орнаментальний фон, що символізує світ почуттів або еротичних фантазій. Декоративні панно А. Мухи демонструють аналогічну тенденцію до графічної площинності, а також впорядкованості ритмів та

симетрій, подібних до театральних декорацій або ікон. У німецькому Jugendstil, зокрема у творах Ф. Ходлера, також наявна тенденція до ритмічного повторення фігур і площинного трактування тла.

Образність у європейському модерні часто несе багатошарову символіку. Домінують еротичні алюзії, міфологічні метафори, сцени, що апелюють до тем підсвідомого, фантастичного, маргінального. Жінка у таких композиціях постає як уособлення первинної стихії, приваблива та загрозна водночас. Колористика у західному модерні – смілива, насичена, контрастна. Переважають глибокі тони: золото, пурпур, ультрамарин, смарагд. Часте застосування позолоти (як у Г. Клімта), (іл.89). або складної палітри додає творам декоративної вишуканості та алегоричності.

Український модерн, навпаки, демонструє стриманішу композиційну побудову, тяжіючи до рівноваги, гармонійності та монументальності. Художники віддають перевагу централізованим, симетричним композиціям, у яких головна фігура підпорядковує собі простір. Наприклад, у творах М. Жука чи О. Мурашка часто простежується чітка симетрія й акцент на центральній жіночій постаті. Колористичне вирішення схиляється до пастельних відтінків, теплих і спокійних кольорів: охристого, теракотового, приглушеного блакитного, що створюють ефект внутрішньої тиші й медитативності.

Жіночий образ у європейському модерні виявляє риси декадансу: це переважно муза, фатальна спокусниця, часто у стані трансу чи мрійливого споглядання. Її постать оточена символами – квітами, тваринами, геометричними візерунками, що мають прихований зміст. В українському модерному живописі жінка не набула такого «декоративного представлення».

Стилістичні відмінності між західноєвропейським і українським живописом стилю модерн простежуються на рівні композиційної логіки, колористичних рішень і символічної функції образів, де український модерн у живописі виявляє радше ремінісценції великого європейського стилю.

Сюжетика західноєвропейського модерну надзвичайно багата на алюзії до античної міфології, біблійних наративів, східних філософій та езотерики. У

творах Г. Клімта, Ф. Кнопфа, Я. Торопа чи О. Редона зустрічаються персонажі, що уособлюють фатальність і трансцендентність: сфінкси, саломеї, медузи, змії, ангели й демонічні істоти. Частими є зображення грішниць, пророчиць, спокусниць, чия тілесність оточена символами занепаду (квітами, які в'януть, предметами культу, дзеркалами, водою як межовим простором). Такі образи є не лише еротичними, а й філософськими: вони втілюють концепцію кінцівки, тління, смерті, гріха, що тяжіють до ідеї «краси в руйнуванні». У композиціях часто домінує мрійливий, містичний, іноді тривожний настрій.

Багато митців цього напрямку зверталися до біблійної оповіді чи міфів не як до джерел сюжетів, а в пошуку архетипів людської свідомості. Так, «Юдіф» у Г. Клімта - не просто біблійна постать, а метафора жіночої сили, сексуальності та підсвідомої загрози. Саломея в інтерпретації Ф. фон Штука - втілення одночасно еротизму й знищення. Часто подібні образи подано поза часом і простором, із декоративною умовністю, що підсилює метафізичний ефект.

Натомість український модерн демонструє прив'язаність до етнічної та історико-культурної реальності. Сюжетика ґрунтується на фольклорних мотивах, обрядовості, аграрному циклі, християнській традиції, морально-етичних уявленнях української громади. Митці звертаються до тем весілля, жнив, сімейного побуту, ворожіння, календарних свят, але не лише як до етнографічної фіксації - ці сцени мають символічну глибину.

Жанр портрету в європейському модерні поступово втрачає функцію репрезентації. Він стає засобом трансляції внутрішнього стану, духовної напруги, іноді - символічного коду. Це радше психографія, де зовнішність підпорядкована емоційному стану.

В українському модерному живописі портрет, навпаки, зберігає репрезентативну функцію, але розширюється за рахунок символічного навантаження. Образ людини – це водночас індивідуальність, культурна метафора і носій ідеалу.

У сюжетному плані європейський модерн розгортається у напрямку індивідуального, містичного, символічного - зі складною еротичною чи метафізичною структурою. Український же модерн тяжіє до колективного, національного, культурного вкорінення.

Остаточне згасання стилю модерн на західноєвропейських та російських теренах відбулося на зламі першої декади ХХ століття. Український модерн, ще існував у 1920-х роках, а окремі ременесценсії виявлялися в більш пізній період. (*Історія українського мистецтва 2007, с. 85*).

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОСТЮМУ СТИЛЮ МОДЕРН В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

3.1. Ключові стильові тенденції українського живопису доби модерну

Український живопис на зламі ХІХ–ХХ століть перебував у стані активного трансформаційного процесу, що був зумовлений як загальноєвропейськими модерністськими зрушеннями, так і національним рухом за культурне самовизначення. У цей період художня культура України починає дедалі активніше виходити за межі академічного реалізму, звертаючись до новітніх форм і художніх практик, зокрема імпресіонізму, символізму та сецесії.

Важливою рисою розвитку українського мистецтва того часу є поєднання західноєвропейських впливів із національною тематикою. Молоде покоління митців, здобувши професійну освіту у Петербурзькій, Краківській, Мюнхенській чи Парижській академіях, збагачувало вітчизняну традицію новими стилістичними засобами. При цьому митці прагнули утвердити українську культурну ідентичність, зокрема через побутові та історичні сюжети, образи народного життя, фольклорну символіку та декоративізм.

Якщо костюм доби модерну досить швидко з'являється на українських теренах то український варіант модерну сформований лише на початку ХХ століття (Соколюк 2007, с. 65).

Л. Соколюк виокремила серед послідовників українського модерну фігури Модеста Сосенка (1875-1920), та Юліана Буцманюка (1885-1967) , Петра Холодного- Старшого (1876-1930) . Показовим є «Дружина в голубому» (іл.35), котрий попри реалістичну модерну манеру виявляє іконографію, а саме характерну позу напівлежачої жінки.

Особливий варіант візантизму, котрий має назву «неовізантизм» або «бойчукізм», представив Михайло Бойчук і майстри його кола (Іван Падалка, Василь Седляр, Софія Налипинська- Бойчук, Оксана Павленко та

ін.). В мистецтвознавчому дискурсі ця течія була визначена як «бойчукізм». Митці синтезували візантійську образотворчість із проторенесансною та українськими народними мотивами.

Оригінальний варіант експресіонізму на українських теренах представляє творчість Олекси Новаківського (1872-1935) чю образотворчість, також відносять до українського модерну.

Новаківський, також входить в коло західноєвропейського символізму на зламі століть.

Послідовним учнем Станіслава Виспянського був Михайло Жук і красномовним свідченням перенесення на український ґрунт образу живописного, казкового або дивного саду (ця тема нам відома завдяки творчості Юзефа Мегоффера, ще одного вчителя Михайла Жука). Твір «Казка» 1914 року (іл.36) , був виконаний Михайлом Жуком у графічній техніці, а саме митець використовував гуаш, пастель та акварель, утім за своїми образотворчими властивостями цей твір можна назвати живописним, через те, що колірна пляма, як засіб художньої виразності, переважає над лінійним початком.

Казкова та вишукана декоративна манера притаманна для творчості Каєтана Стефановича (1886–1920). Варто відзначити, що Стефанович, Жук, Новаківський, транслюють і інтерпретують модерні ідеї художнього руху «Молода Польща» (усі три митця є вихованцями «Краківської академії мистецтв»).

Найбільш декадентським, із особливою красою, що має «подих смерті» сприймається доробок Всеволод Максимович (1884-1914). У творчості Максимовича неодноразово вбачали перегуки із британцем Обрі Бердслі та символістами доби «fin de siècle».

Певний період творчості Олександра Мурашко та Федора Кричевського позначений впливом модерну. Обидва митці були серед засновників «Української академії мистецтв» в 1917 році та очолювали майстерню академії, а Федір Кричевський був першим ректором нового

навчального закладу. Кожен з цих митців долучився до Європейського контексту своїм шляхом. Обидва творці володіли високим фахом художника-реаліста.

Перетлумачення роботи «Портрет матері» (іл.37) Джеймса Віслера, Федором Кричевським у полотні «Портрет Параскеви Кричевської» (іл.38), демонструє особисте бачення естетизму британсько-американського художника в інтерпретації Федора Кричевського.

Існує думка, що Кричевський був під враженням від творчості Г. Клімта. На це вказує його цікавість до теми золоченого тла в «Портрет Людмили Старицької» 1914 року (іл.39) на золотому тлі.

О. Мурашко був дотичний до паризького художнього простору та знаходився в реалії в «мюнхенського сецесіону». Як учень Іллі Репіна, Мурашко представляв реалістичну школу. Його живопис суттєво збагатився завдяки застосування імпресіоністичного методу малярства, чим позначився його «паризький період». Рух до модерну помітний у тих творах, які з'явилися після відвідування Мюнхена, наприклад «Карусель» (іл.40).

О. Мурашко синтезував здобутки реалізму із його чіткою композицією, досконалим рисунком і врівноваженим колоритом зі світлоносністю імпресіонізму та декоративізму модерна.

За виразом Діани Ключко Мурашко, був «артистичним портретистом українського ар-нуво». Розповідає мистецтвознавиця у своїй лекції з циклу «Українські художники ХХ століття: стилі, напрямки, пошуки» в культурному мистецькому центрі НаУКМА.

Задум низки творів паризького періоду митця реконструйовано Дар'єю Добріян. Дослідниця повідомляє про сім збережених картин цього періоду і представляє їх як рух від засад, передвижництва до імпресіонізму.

Отже, хрестоматійні твори котрі мають умовні назви пов'язані з Парижем, зберігаються в українських колекціях, це твори «кафе»/ «кав'ярня» 1902 року (іл.41) з колекції ОНХН (на думку Д. Добріян, робота була створена наприкінці 1901 року), між збірками двох музеїв розпорошено первинно

задумані як триптих полотна, створені у 1902- 1903-х роках. Йдеться про триптих «В сутінках» (саме з такою назвою полотна були експоновані у 1904 році). Ми знаємо ці картини як дві картини «Парижанки» (іл.43) /« На вулицях Парижа» (іл.44) з НХМУ та «Паризьке кафе » (іл.42) ХХМ (Добріян, 2025, с. 59-63).

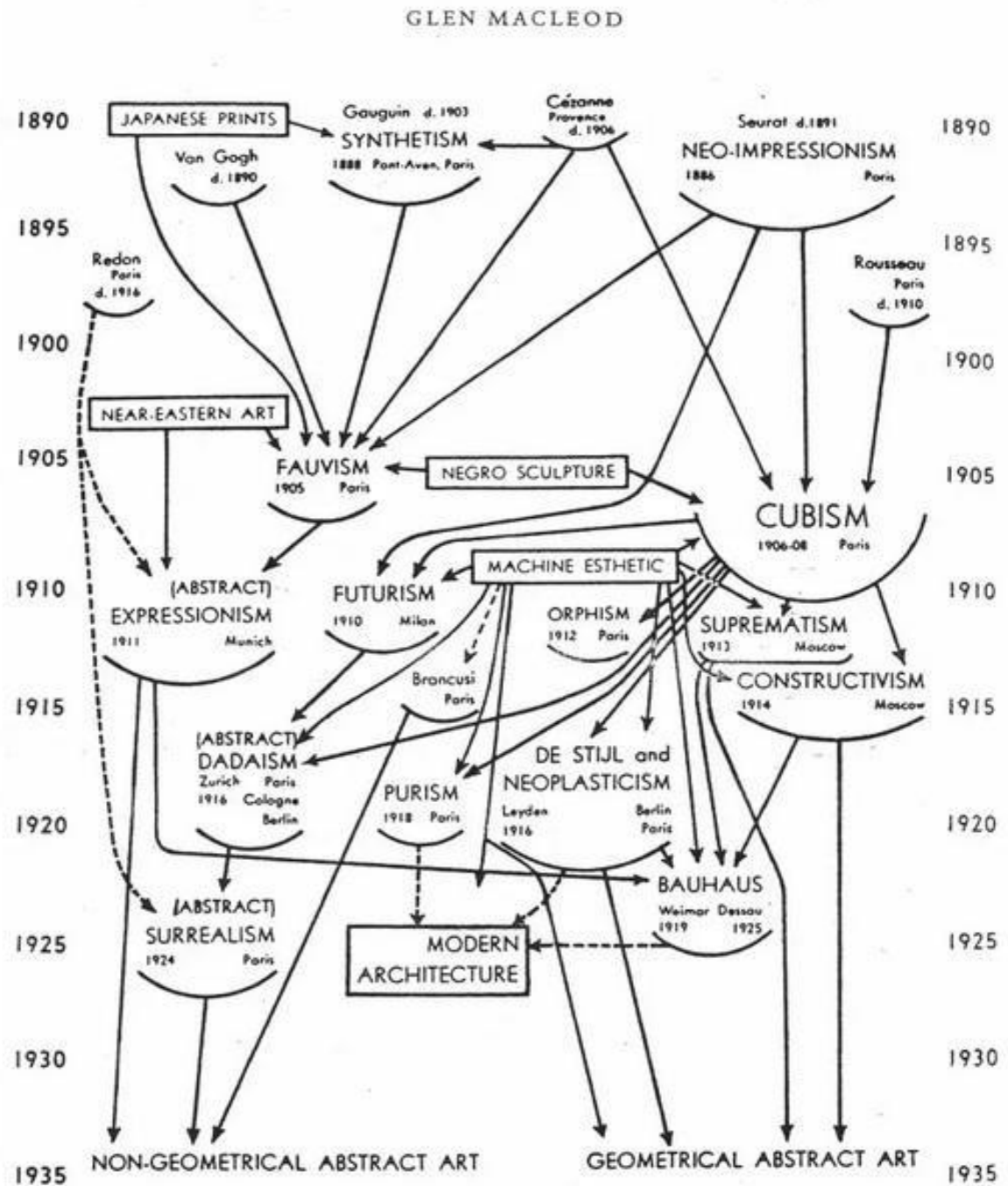
За словами мистецтвознавиці Ольги Денисенко "Мурашко пише своїх «Трьох дам» напівсвіту «по-французьки»: використовуючи натяки і деталі, пози і жести ... зображення обличчя і частину постаті зрізано асиметрично, як це композиційно було прийнято в імпресіоністів".

До паризького циклу належить також живописний портрет «Тетяна» (з колекції ХХМ) (іл.45), з котрим мистецтвознавці порівнюють з «Симфонія в білому» (іл.46) Джеймса Вістлера.

Портретний живопис Олександра Мурашка 1910-х років вже виявляє реалістичну переконливість «підсвічену» імпресіоністичним досвідом та принципом «рухомої рівноваги» притаманної для модерну.

Збереження потужної реалістичної школи характерне для українського живопису, що не був позначений модерніськими впливами, до таких митців належать: Микола Пимоненко, Кіріак Костанді, Петро Левченко, Іван Їжакевич, Микола Кузнецов, Петро Ганський, Осип Курелас , Тит Дворніков, Григорій Світлицький, Михайло Яровий, Павло Волокидін, Іван Похитонов, Петро Нілус.

Одразу відзначимо, що оновлення художньої мови реалістичного живопису окремих художників таких як Петро Нілус, Іван Похитонов, Михайло Беркос, Іван Труш відбулося завдяки імпресіоністичного впливу завдяки сприйняттю ідей імпресіонізму.



Іл. 3.1. Схема стильових течій (1890–1935)

Окремою сторінкою в українському живописі є модерністське спрямування із його найяскравішими авангардними проявами.

Надана схема демонструє, що період від 1890-х до середини 1910-х років позначений у співіснуванні різних течій модернізму. Відзначимо і те, що у цій схемі не позначений модерн як такий, ні у формулюванні ар-нуво, ні сецесії, ні югендстилю. Очевидно, це пояснюється тим, що надана схема була

розташована на суперобкладинці видання “Кубізм та абстрактне мистецтво” (Alfred H. Barr, Jr., 1936) for the dust jacket of the exhibition catalog *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York.

У європейському мистецтві стиль модерн зароджується орієнтовно у 1880-х роках, поступово формуючись як естетично цілісне явище. У цей період він співіснує з постімпресіонізмом, неоімпресіонізмом та символізмом, що разом визначають художню атмосферу рубежу століть.

Модерн охоплює широкий спектр художніх практик - від декоративно-ужиткового мистецтва до живопису й архітектури. Попри складнощі синхронізації художніх процесів в українському мистецтві з європейськими, можна простежити виразну співвіднесеність у часових і стилістичних рамках. Уже з 1895 року спостерігається активна присутність символізму, який нерідко поєднується з формальними й ідеологічними ознаками стилю модерн. Починаючи з 1906 року, в українському художньому середовищі стиль модерн співіснує з першою хвилею авангардного руху, що вказує на кореляцію розвитку української художньої сцени з загальноєвропейськими процесами (Столярчук 2015, с. 8).

Показово, що модерн водночас існує поруч з модернізмом - поняттям ширшим, яке охоплює не лише декоративно-пластичну естетику, але й радикальні форми художнього експерименту. У цьому сенсі авангард (зокрема фовізм, кубізм, експресіонізм) слід розглядати як найгостріший прояв модернізму, який виростав із ґрунту символізму, модерну й імпресіонізму, але водночас чітко відмежовувався від них своїм новаторським характером.

Такі українські митці як Олександра Екстер, Олександр Богомазов, Давид Бурлюк, Абрам Маневич, Марія Синякова та інші знаходились у вирі модернізму із його відкиданням традиції та безкомпромісним оновленням художньої мови. На шляху до кубофутуризму, як авангардної течії, Олександра Екстер, очевидно сприйняла фовізм про, що свідчить її живописна робота «Три жіночі постаті» (іл.47), важлива в контексті нашого дослідження.

3.2. Стилістична взаємодія образотворчості костюму доби модерн та живописних засад в творчості українських митців

У другій половині XIX століття в європейському та українському мистецтві утверджується напрям реалізму, що постав як реакція на естетику романтизму та академізму. Реалізм орієнтується на достовірне відтворення дійсності, соціального середовища й побуту людей.

Вишукану римовану лінеарність форм демонструють портрети доби модерн, визначені А. Сімферовською як «лежачі». Подібну іконографію втілює «Портрет дружини в голубому» 1903 року (іл.35) П. Холодного (старшого) з колекції ХХМ. Високий градус естетичного відчуття асоційований із полотном «Портрет Віри Фігнер» І. Похитонова 1908 року (іл.84), що зберігається у приватній збірці. У річищі естетизму як стилістичного руху вважаємо перспективним досліджувати цей твір. Аналогічний ракурс є доцільним обрати для стилістичного аналізу твору Г. Цисса «Портрет А. В. Золотницької» 1914 року (іл.49) з колекції Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) ім. М. Ярошенка (Цифровий архів творів Георгія Івановича Цисса) .

Робота П. Нілуса «У кафе Фанконі» 1901 року (іл.50) зі збірки ДХМ була схарактеризована Анастасією Шапошніковою як твір, що несе «відбиток доби історизму та відстороненості». Ми одразу виявляємо «сильну сторону» реалістичного живопису, а саме його оповідність та переконливість образів, що не втратили своєї подоби. Вчена також зауважила «холодний дотик декадансу» . Відзначимо, що аура занепаду не визначає живописні властивості картини. Ми бачимо витончену молоду жінку вбрану в чорну сукню зі сріблястими смугами, капелюшок з вуаллю, і чорне взуття. Її спідницю доповнює пишній волан, мереживні елементи. Ми можемо відчутти, що верхня частина вбрання відрізняється за фактурою, більш щільною, подібною до оксамиту (можливо це окрема частина костюму або ж верхній

одяг). Жінка розташувалась біля круглого столику, самотня серед чоловіків. Її ефектне розташування в профіль нагадує одну з робіт Анрі Тулуз-Лотрека афіша «Японський диван» 1892–1893 рр. (іл.51). Зображення невідомої у кафе Фанконі (популярна одеська кав'ярня), перегукується не лише у прочитані силуету, а й за кольором волосся жінки із образом Джейн Авріль (танцівницею канкану в «Мулен Руж»). На відміну від шаржевого принципу образотворчості А. Тулуз-Лотрека П. Нілус обрав реалістичне представлення, котре буквально «документує» вбрання без доданої стилізації.

Доречно згадати слова Л. Соколюк: «Далеко не всі бачили у декоративізмі чи алегоричному трактуванні кінцеву мету своїх шукань». Це, зокрема, стосується одеських митців К. Костанді, П. Нілуса, П. Ганського, у творчості яких зберігалась така співвіднесеність з реальністю, коли художній образ не сприймався як іносказання» (*Історія українського мистецтва 2007*, с. 85).

П. Нілус активно працював із жанровими сценами з елементами пейзажу, де елегантні жіночі та чоловічі образи у модному вбранні не лише формують характер оповідності, а також забезпечують ритмічну побудову композиції. Костюм в його творах – частина реальності, що набула живописності. Майстер продовжує документувати тогочасну моду, адже не забуває про зображення деталей, як наприклад волани на білій блузі жінки у творі «На містку» 1898 року (іл.52) із колекції ОХНМ. Жанровий характер притаманний для картини «Міський пейзаж» 1905 року (іл.53), твору «На перегонах» 1902 року (іл.54), «Зустріч» 1901 року? (іл.55).

Реалістично та вишукано портретує «Невідому особу» Микола Кузнецов. Профільне зображення представляє юну дівчину вбрану за модерною модою, на що вказує високий комір, рукава ліхтарики її одягу. Палітра нюансована і позбавлена контрастів, варіації кольору від охристого до шоколадного формують атмосферу тиші, камерності, привертають увагу до обличчя.

Чимало українських митців-реалістів відчували на собі імпресіоністичний вплив. Від 1900 року через європейські культурні центри ця течія приходить

на наші землі. Ця стилістична течія, що виникла у Франції ще в 1870-х роках, доходить до України із запізненням, однак саме в цей період відбувається активне засвоєння його формальних та естетичних принципів. Поряд з імпресіонізмом формується інтерес до сецесіону, ар-нуво, символізму, а також ранніх авангардних течій - фовізму й експресіонізму, які поширюються в континентальному європейському мистецтві після 1905 року.

Імпресіоністичний живопис тяжіє до фіксації миттєвих вражень, змінного освітлення, кольорових рефлексів. У такій художній системі костюм втрачає свою деталізовану дескриптивність і перетворюється на кольорову масу, що зливається з довкіллям, або ж стає носієм ритмічних і світлотіньових акцентів. В імпресіонізмі значно менше уваги приділяється фактурі тканини чи точності крою - натомість важливішим є враження, яке справляє постать у світловому середовищі.

Засади реалістичного живопису є провідними у творі О. Мурашка «В кафе» 1902 року ОНХМ (іл.41). Продовження теми кав'ярень популярної у постімпресіонізмі О. Мурашко ще залишається митцем реалістом, учнем Іллі Рєпіна. Утім виважену композицію він доповнює яскравою червоною накидкою героїні на першому плані. Цей колірний акцент контрастує з синіми ділянками на вбранні жінки на другому плані. Модерний силует вбрання тут не є виразним, ми впізнаємо цей стиль завдяки кристалому капелюху. Якщо ми подивимось на інший твір 1902 року (іл.56) в якому дослідники вбачають портрет жінки в червоній накидці, то ми зможемо прочитати ознаки модерного силуету, що є більш виструченим завдяки чорному пальто вертикалі відкосу за спиною жінки та загальному вертикальному вузькому формату полотна (Зберігається в колекції АДММ ім. Рустама Мустафаєва). Д. Добріян зауважує: «Для цього твору художник вибирає вертикальний формат, що дає змогу зобразити молоду жінку на повний зріст, підкреслити невимушеність і граціозність її пози... Легкий нахил убік і трохи піднятий поділ спідниці позбавляють фігуру статичності, роблять її живою та рухливою» (Добріян 2025, с. 51). Таким чином виразність вбрання є результатом поєднання

композиційного розв'язання та колориту. Зовсім інакше О. Мурашко діє коли пише триптих «У сутінках». Імпресіоністичний мазок формує мерехтливе світлоносне середовище. Модне вбрання доби модерн тут є виразним завдяки ефектам зміни форми під впливом світла.

На противагу цьому, у міських сценах Л. Кірхнера, представника німецького експресіонізму, костюм набуває гротескного характеру. У таких творах, як «Вулиця в Дрездені» (іл.58) 1908 року, великі капелюхи і яскравий одяг деформованих жіночих фігур утворюють напружену композицію. Одяг подано у спрощеній, майже графічній формі, контрастні кольори й жорсткий контур підсилюють експресію.

Картина «Тетяна» (іл.45) 1902 року є показовим прикладом ранньої творчості О. Мурашка, у якій поєднуються ознаки реалізму, модерну та впливу академічної школи.

Вираз обличчя Тетяни - зосереджений, дещо замислений - створює враження психологічної глибини, що є характерною рисою академічного реалізму. Водночас композиційна структура та кольорова організація роботи свідчать про поступовий перехід до стилістики модерну. М'які контури, витончена поза моделі, світлотіньові переливи створюють естетику ліризму та декоративної вишуканості. Колористичне рішення побудовано на гармонії нюансних тонів, де одяг і фон не контрастують різко, а навпаки - підкреслюють спокійний, медитативний характер сцени.

Особливу роль у композиції відіграє костюм, який є частиною загального художнього образу. У ньому можна побачити елементи стилю модерн: плавність ліній, відсутність жорсткої геометрії, увага до фактури тканини.

Принцип «рухомої рівноваги» притаманний для модерну можна зафіксували у таких творах О. Мурашка як «На ковзанці» 1905 року (іл.59), «Портрет Л. Куксіної» 1909 року (іл.60), пензель митця набуває більшої свободи, вбрання втрачає своє реалістичне відображення наомість виявляє декоративну площинність, вишукані вигини та глибину чорного кольору.

Митець не відмовився від реалізму коли писав полонно «На терасі. Портрет О. І. Мурашко» 1906 року (іл.61). Живописець впроваджує реалістичний підхід збагачений імпресіоністичним досвідом. Лаконічне вбрання контрастних кольорів оживлює візерунок та поєднання натуралізму та умовності. Подібним чином ми сприймаємо «Портрет М.А. Мурашко на Капрі» 1909 року (іл.62).

Олена Кульчицька у своїх роботах «Портрети сестри» 1907-1912 років (іл.63). виявляє тонке відчуття лінії, кольору і форми, працюючи в техніках, які балансують на межі живопису і графіки. Така подвійність особливо виразна в акварельних та пастельних роботах.

У мистецтвознавстві умовне розмежування між графікою й живописом ґрунтується не лише на використаних матеріалах (акварель, пастель, гуаш), а перш за все на засобах художньої виразності, до яких апелює художник. Якщо домінує лінія, контур, штрих - твір тяжіє до графічної мови. Якщо ж провідну роль відіграє колірна пляма, світлотіньові градації, нюансування тону - перед нами зразок живописного мислення.

Так, акварель може бути суто графічною (лінійною, тонкою, з акцентом на обводку), або живописною - як у випадку з деякими портретами Кульчицької, де кольорова пляма і тонке нюансування стають основним носієм художнього образу.

Портрет «Ольга Кульчицька» 1907 - 1912 років (іл.64).демонструє тяжіння до графічної точності й водночас містить елементи живописного нюансування. Фігура зображена вільно, без перевантаження деталями, але візуальна увага концентрується на контурі й характерному силуеті, що робить акварель ближчою до графічного стилю. Колір тут є стриманим, прозорим, підкреслює форми, але не домінує над лінією.

У творі «Портрет сестри в білому» 1912 року (іл.65) Олена Кульчицька демонструє інший підхід - живописно-нюансований реалізм із імпресіоністичними елементами. Біле вбрання моделі вирішено через делікатне тональне моделювання: біле на білому не зливається, а навпаки - завдяки градаціям півтонів і світлотіньовим переходам створює глибину та

обсяг. Кульчицька використовує нюансовані мазки, м'яку палітру, що підкреслює ніжність образу. Живопис тут- повітряний, «дихаючий», світло не просто освітлює, а моделює форму, що відповідає імпресіоністичному розумінню бачення.

Особливу роль у картині відіграють деталі костюму: біла сукня, рукавички, капелюх - усе це не лише стилістичні акценти, а й текстурні зони, де художниця демонструє уважність до фактурності матеріалу. Тут фактура костюма слугує медіатором емоційного настрою та індивідуальності образу.

Наприклад, у портретах І. Труша - зберігає відчуття легкості, природності й миттєвості. У портреті «Катерина Грушевська» 1904 р. (іл. 66) костюм відіграє важливу роль у побудові цілісного образу й формуванні гармонійної композиції. Зображення одягу не лише підтримує характер персонажа, а й забезпечує баланс кольорів і світлової структури всього твору. Пастельні, прозорі відтінки світлої сукні перекликаються з кольором тіла, створюючи ефект злиття постаті з оточенням. Така колористична злагодженість надає портрету особливої легкості й тонкої емоційної атмосфери.

Капелюшок, що є важливою частиною костюма, не сприймається як візуально переобтяжений чи непропорційний. Навпаки, завдяки делікатній палітрі й прозорим мазкам, він інтегрується у загальну композицію. Труш свідомо уникає надмірного акцентування на головному уборі, використовуючи його не як самодостатній декоративний елемент, а як продовження ритму і кольорової логіки всього образу. У порівнянні з експресіоністичними трактуваннями костюма (як у Людвіга Кірхнера), де капелюх часто набуває гіперболізованої форми й стає домінантою, Труш досягає гармонії саме за рахунок зваженості у деталях.

У портретному та жанровому живописі модерну костюм часто виконує не лише описову, але й символічну функцію. Його конструкція, кольори, фактура тканини й орнаментация підкреслюють характер зображеної особи, її соціальний статус, естетичні ідеали, а іноді й національну приналежність.

У добу модерну костюм стає повноцінним засобом художньої мови, що функціонує на перетині кількох смислових площин: стилю мистецтва, стилю епохи та моди як соціально-культурного феномена. Така тривимірність візуального образу зумовлює особливу увагу до костюма в живописі - як до естетичної категорії, декоративного елемента та символічного носія смислів.

Стиль модерн, орієнтований на синтез мистецтв і загальну стилізацію форми, уможливорює оригінальну художню інтерпретацію конструктивного ладу та декоративних властивостей костюма, в якій відбувається не лише документування моди свого часу, а й трансформація одягу у складову загальної естетичної програми твору. У портретах Г. Клімта, зокрема у «Портреті Аделі Блох-Бауер II» 1912 року (іл.67), костюм не лише вказує на соціальний статус моделі, а й набуває декоративної і навіть символічної сили. Капелюх, як акцентна деталь, стає не просто елементом вбрання, а своєрідним художнім знаком: його силует нагадує квітку маку, натякає на вінок або навіть ореол. Водночас зачіска формує геометричну форму - своєрідний перевернутий трикутник чи пісочний годинник - який посилює декоративну упорядкованість композиції. Жіноча постать у творі зображена фронтально, з легкою напругою в позі, яка водночас передає витонченість і вразливість моделі. Костюм, як і фон, стилізовано з елементами площинної орнаментальності, де помітна схильність до декоративного узагальнення форм. Тут Клімт продовжує традицію відокремлення постаті від натуралістичного простору – замість ілюзії глибини він створює декоративну площину, наповнену символами. У роботі митця: домінують сірі, фіолетові, блакитні та червоні тони, що поєднуються у складну, нюансовану палітру. Саме костюм моделі слугує композиційним центром твору.

У стилістиці портрета відчутна орієнтація на східне мистецтво, зокрема японську гравюру (у площинності, ритмі орнаменту), а також вплив постімпресіонізму в манері роботи з кольором та лінією. Водночас Клімт не втрачає зв'язку з віденською традицією психологічного портрета, проте трансформує її відповідно до естетики модерну.

У «Портреті жінки в чорному капелюсі з пір'ям» 1910 року (іл. 68) Г. Клімт знову акцентує на головному уборі, поєднуючи графічну виразність з відчуттям театральності та психологічної двозначності. Образ балансує між вишуканістю й тривожністю, між спокусою й відчуженням, що характерно для символістських уявлень про жінку як уособлення еротичного та інфернального начала.

Капелюх як вагомий елемент композиції постає у «світських» портрет О. Мурашко: «Портрет В.А. Дитятиної» (іл.69), «Портрет Л.О. Андреєвої» (іл.72), «Портрет Віри Єпанчиної» (іл.70).

«Образна мова костюма формується у стилістичній єдності з архітектурою, скульптурою, декоративно-прикладним мистецтвом: скрізь панує плавна, текуча лінія, вигнуті обриси», – зауважує Т. Кротова щодо моди в живописі доби модерну (Кротова 2013, с. 239).

Декоративізм і стилізація, у поєднанні з площинністю зображуваного, є ключовими характеристиками образотворчості в живописі стилю модерн. Локальні площини, вигадливі змієподібні лінії та візерунчасте тло є притаманними для «Автопортрета» В. Максимовича (іл.72) з колекції НХМУ. Класична побудова костюма та нейтральний колорит не сповіщають рутинності твору. Подібні лаконізм силуетної форми та віртуозність лінії відкриває більш ранній живописний твір О. Мурашка «На ковзанці» (іл. 59) (НХМУ), датований 1905 роком.

Атрибути «царства флори» часто супроводжують твори стилю модерн як декоративні акценти, стилізоване тло, символічні «вузли». Яскравої художньої виразності набуває зображення квітки, що по-різному інтерпретується в мистецтві модерну. Так, силует модного костюма доби виявляє подібність до пишної квітки маку на тонкому стрункому стеблі.

Модерний «квіткоподібний» силует постає в реалістичному портретуванні з імпресіоністичним акцентом у таких камерних та настроєвих жіночих портретах О. Мурашка, як: твори зі збірки НХМУ: «Портрет В. А. Дитятиної» 1910 року (іл.69), «Портрет В.М. Єпанчиної» 1910 року (іл.70).

Окреме місце в доробку О. Мурашка посідає «маскарадний» портрет, а саме – живописний твір «Мак» 1910-х років (іл.73), (НМЛ ім. А. Шептицького) (іл.73).

Перспективним вважаємо здійснення у межах подальшого дослідження компаративного аналізу твору «Мак» (іл.73) О. Мурашка, з двома роботами з колекції НХМУ: «Жінка в червоному» М. Ярового 1906 року (іл.74), «Жіночий портрет» П. Волокидіна 1914 року (іл.75). Запропоновані твори єднає спільний образно-символічний атрибут – червона квітка/квіти як прикраса.

Тематична тотожність простежується у портретах-типах «паризького циклу» 1902–1904 років О. Мурашка та композиції «Парижанка» К. Стефановича (1912–1913 років ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького), (іл.76). Однак стилістичні засади малярства О. Мурашка і К. Стефановича є відмінними. Постаті парижанок в інтерпретації О. Мурашка вписані в реальний міський пейзаж. Стиль малярства митця – поєднання реалістичного і постімпресіоністичного спрямувань, без активних прийомів стилізації у представленні модного вбрання. Колірні площини перемагають лінійність у «паризькому циклі» митця. Натомість вишукано лінеарне зображення «Парижанки» К. Стефановича втілює квінтесенцію типу модерної красуні з тонким гнучким станом, ніжним тоном шкіри та виразними очима «*la femme fatale*». Її вбрання – це золотаво-охриста сукня та чорний жакет з білим облямуванням, маленький капелюшок з пишним плюмажем, близьким за тоном до кольору сукні. Одяг тяжіє до лаконізму і легкості у своїй побудові, не відзначається як декоративна домінанта, радше – композиційний стрижень (чітка вертикаль підтримана чорним кольором видовженого приталеного жакета). Зображення плюмажу на капелюшку додає асиметрії поставі. Також спостерігаємо ефект злиття звивин пір'їн плюмажу з візерунками екзотичних орієнтальних мотивів тла. У єдності з формами розкішного модерного оточення фігура «парижанки» уподібнюється казковому птахові, або ж квітці.

Модний костюм кінця XIX століття – 1910-х років набуває особливої художньої виразності у модерністській живописній інтерпретації. Прикладом

інспірованого фовізмом живопису модернізму є композиція художниці О.Екстер « Три жіночі постаті» 1909–1910 років (НХМУ), (іл.47), де прототипами вважаються мисткиня-авторка та її подруги-художниці Н. Давидова та Є. Прибильська. Мистецтвознавиця Л. Аполлонова припускає, що авторка не мала на меті портретування зображених осіб. Водночас вона зауважує: «Образ художниці на полотні – підкреслено жіночний. Її одяг відображає тогочасні модні тенденції: сукня у формі пісочного годинника із акцентованою талією створює S-подібний силует, а великий капелюх тільки підкреслює його витонченість <...> Білі сукні (можливо, пальта), модні на той час серед жінок високі чоловічі комірці та вузькі краватки, капелюхи-котелки, до того ж відсутність візуального натяку на зачіски (на противагу фігурі в червоному) створюють образи, позбавлені явних фемінних рис» (Аполлонова 2019, с. 112–114).

Оригінальним поєднанням символізму сецесії та експресіонізму позначений живопис колекції О. Новаківського. Його твір «Жінка в червоному шляфроку» виконана у 1910-х роках (іл.77) пастеллю на картоні, є яскравим завдяки домінанті червоного та експресивно «знервованим». Сила кольору робить цей графічний за технікою твір живописним.

Жорстке контурення і гучні барви виступають на перший план у творі «Емансипантка» (портрет Наталії Гаврилів) 1909 року (іл.78), виконаний олією на картоні. Поза портретованої особи може бути співвіднесена з тим як зобразив свою дружину П. Холодний, коли писав «Портрет дружини в голубому» (іл.35). Реалізм П. Холодного контрастує з експресіонізмом і колоризмом О. Новаківського.

Окреме місце в українському живописі належить портретам в котрих жіноче вбрання молочно - білого, світло - рожевого, жовтуватого кольору, демонструють вміння майстрів працювати з градаціями тону.

У західноєвропейському мистецтві приклади вишуканих оранжувань представив Джеймс Віслер. У доробку О. Новаківського є «Портрет Зулі Квілецької» 1905 року (іл.79), котрий доречно зіставити з роботою

Вістлера «Принцеса з долини порцеляни» (іл.80). Подібне зображення виявляємо у О. Мурашко в його «Портрет О. К. Мурашко» 1907 року? (іл.81)

Красу білого представив Тит Дворников у «Портрет дружини» 1890-х років (іл.82). А також Є. Буковецький в полотні «У кімнаті». Сюди варто долучити, також, «Портрет Віри Фігнер» (іл.84). І. Похитонова, що нині перебуває у приватній збірці.

«Жіночий портрет» 1904 року (іл.85) М. Жука з приватної збірки в Одесі. Два останні твори за своє іконографією римуються з твором Вістлера «Симфонія в білому №1» (іл.46).

Українські живописні полотна портретного та жанрового характеру, створені наприкінці XIX – на початку XX століття, можна класифікувати за такими категоріями. Твір може бути виконаний в реалістичній манері з увагою до психологізму зображення персонажа (стиль костюма відповідає часу створення портрета). Прикладами такого варіанту є «Портрет дружини у блакитному» П. Холодного (1903), полотна О. Мурашка «Портрет В. Спанчиної» (1910), «Портрет В. Дитячиної» (1910), «Портрет К. Іваницької» 1914 року (іл.54). Картина може бути написана в імпресіоністичній стилістиці із відзначенням характерних складових костюма. До таких творів належить етюд М. Пимоненка до «Портрета Кароліни Перефер» 1902–1906 років (іл.55). Гувернантка дітей художника зображена в масивному крислатому капелюсі на тлі умовного природного оточення. Якщо особа, зображена у вбранні, що не відповідає модним тенденціям доби, підсилити виразність здатний доданий загальний пишний декоративізм, притаманний для образотворчості стилю модерн. Робота Ф. Кричевського «Портрет Л. Старицької» 1914 років представляє образ дружини художника в щедро завітчаному одязі на сецесійному «золотому» тлі. Живописне зображення може поєднати репрезентацію особи в костюмі відповідно до моди кінця XIX – початку XX за допомогою засобів художньої виразності стилю модерн. Яскравим взірцем може слугувати твір М. Жука «Портрет невідомої в брунато-ліловій сукні»

1912 року (іл.88), котрий позначений загальною живописністю попри те, що є графічним твором за технікою (папір, акварель, вугілля, туш, білило).

З урахуванням місцевих особливостей стилю образотворчої мови і костюму доби модерн на різних теренах сучасної України запропонована класифікація може бути екстрапольованою на більш широке коло творів живопису.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження інтерпретації костюма доби модерн українському живописі 1890-х – 1910-х років дозволило сформулювати такі висновки.

1. Здійснений аналіз наукової розробки теми виявив, що серед наявних публікацій, доступних для опрацювання, відсутні матеріали, присвячені означеній проблематиці.
2. Підсумовано, що модерн як останній великий стиль у мистецтві є впізнаваним, передусім, завдяки характерним засобам художньої виразності (перевага асиметрії, плавно модельованих форм хвилястих ліній, стилізації із застосуванням рослинних мотивів у деталях/на тлі, загальний декоративізм, цікавість до орнаменталізації). Оригінальна образотворчість костюма стилю модерн розмаїто виявляється у творах європейського мистецтва. Безперечно, художній стиль модерн для авторів, які творили наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, не був єдиним дороговказом. Стилістичне розмаїття українського та зарубіжного мистецтва цього періоду пояснюється співіснуванням у межах доби модерну в європейському художньому процесі низки мистецьких течій, серед яких паралельно із модерном (сецесіоном/ югендстилем/ стилем ліберті/ ар-нуво) втілювалися засади академізму, історизму, імпресіонізму, постімпресіонізму, естетизму, символізму, експресіонізму та неовізантизму.
3. Українське мистецтво періоду «fin de siècle» та першої третини ХХ століття, дотичне до загальноєвропейського художнього процесу, має свою версію стилю модерн. Підкреслена увага в портретах до костюма та його стилізація, очевидно, зумовлені не лише образотворчими засадами певної стилістичної течії в межах модерної доби, але й обраним живописним жанром.
4. Українські живописні полотна портретного та жанрового характеру, створені наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, можна класифікувати за такими категоріями:

- твір може бути виконаний в реалістичній манері з увагою до психологізму зображення персонажа (стиль костюма відповідає часу створення полотна);
- картина може бути написана в імпресіоністичній стилістиці із відзначенням характерних складових костюма;
- якщо особа, зображена у вбранні, що не відповідає модним тенденціям доби, підсилити виразність здатний доданий загальний пишний декоративізм, притаманний для образотворчості стилю модерн;
- живописне зображення може поєднати репрезентацію особи в костюмі відповідно до моди кінця XIX – початку XX за допомогою засобів художньої виразності стилю модерн.

5. Образотворчість костюму доби модерн, в його зарубіжному та українському варіанті є відмінною щодо жіночого та чоловічого. Особливе піднесення жіночності в модерному мистецтві корелює з надзвичайною пишнотою, декоративізмом святкового / урочистого жіночого вбрання. Чоловічий костюм, що зберігає вишуканість лаконічної конструкції являє відповідність модерній графіці завдяки своїй виразній контрастності (чорний жакет – біла сорочка). Утім, лаконізм притаманний і для повсякденного жіночого одягу, силует та колоризм котрих можна також умовно назвати графічними.

6. Художні інтерпретації в зображенні костюму доби модерну можна розподілити відповідно до стилістичних течій, виявлених через мистецтвознавчий аналіз. Реалістичний живопис таких майстрів як О. Мурашко, П. Нілус, К. Костанді, М. Кузнецов, репрезентує костюм як композиційну доміную, або важливий формальний елемент композиції, здатний забезпечити її врівноваженість. В реалістичному живописі увагу митців зосереджено не лише на наслідуванні природи, деталізації, чіткості силуету (іконографічних елементах), а також і на іконологічному аспекті (психологізм портрету, настроєвість жанрової сцени), де костюм сприймається «продовження» характеру особистості, її означення. Імпресіоністичне

спрямування, що забезпечує «легкість» палітри та «сплавленість» композиційних планів, доповнює променями світла стрункість та точність реалістичного живопису (твори паризького періоду О. Мурашка, його «світські» портрети, полотна І. Труша, І. Похитонова, Є. Буковецького). Імпресіоністичні інтерпретації виявляють цікавість до характеру фактури, вальорів, рухливості матерії костюму. Модерністські течії, такі як фовізм та експресіонізм, визначають пріоритет кольору та виразного контуру в образотворчості живопису. Костюм є ваговою складовою композиції, абрис його силуету можуть стилізуватися та набувати несподіваних трансформацій (експресіоністичні образи О. Новаківського), колір – конкурувати з формою («Три жіночі постаті» О. Екстер). Живопис стилю модерн передбачає велику увагу до конструкції та декоративної оздобы костюму, незалежно від стилю вбрання. Найяскравішою є репрезентація костюму в ситуації співпадіння стилю малярства та стилю вбрання. Тут лінеарність набуває своєї найвищої виразності в поєднанні формотворчого та декоративного, відсутність / умовність світлотіньового моделювання поєднується з пластичністю колірних площин. В композиційному та ритмічному аспекті визначним є принцип «рухомої рівноваги». На відміну від зарубіжного модерну в українському живописі фантастичне, казкове, інфернальне як символічне доповнення портретної або жанрової композиції не набуло активного поширення (виключення становить творчість В. Максимовича та М. Жука).

Виявлена перспективність методів мистецтвознавчого та компаративного аналізу надає можливість продовжити дослідження зі збереженням хронологічних рамок та розширенням його географічних меж.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асеева, Н. (1989) *Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX – начало XX века*. Київ: Наукова Думка.
2. Аполлонова, Л. (2019). Олександра Екстер. “Три жіночі постаті”. У: Яковленко, К. (упоряд.), *Чому в українському мистецтві є великі художниці*. Київ: Publish Pro Ltd., с. 112–119.
3. Волошин, Л. (2018). *Образ жінки у творчості Олекси Новаківського: монографія*. Харків–Львів: Видавець Олександр Савчук.
4. Рубан, В. (1986) *Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття*. Київ: Наукова думка.
5. Лобановський, Б. та Говдя, П. (1989) *Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.* Київ: Мистецтво. (Нариси з історії українського мистецтва).
6. Склярєнко, Г. (2002) ‘Деякі поняття і терміни в українському мистецтві XX століття’, у *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології*, т. 1, с. 73–82.
7. Шмагало, Р. (2015) *Символи українського модерну 1900–1910-х років*. Київ: Академічний Експрес.
8. Петрова, О. (2016) «Українське мистецтво модерну: виняткове явище чи складова частина європейського процесу?», у *Студії мистецтвознавчі*, № 1, с. 7–16.
9. Лагутенко, О. (2017) «Українські митці кінця XIX – початку XX ст. в контексті європейського модерну»и , у *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, № 39, с. 227–240.
10. Жулинський, М. (2018) ‘Українське національне відродження в образотворчому мистецтві пізнього модернізму’, у *Слово і Час*, № 12, с. 31–41.

11. Сімферовська, А. (2018) *Львівський портрет першої половини ХХ століття: дис. канд. мистецтвознавства*. Львів: ЛНАМ.
12. Коновалова О. (2016) *Антропоморфні мотиви української народної орнаментики*. Київ. 156 с.
13. Павельчук, І. (2019) *На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму*. Київ: Києво–Могилянська академія.
14. Павельчук, І. (2020) *Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: дис. д-ра мистецтвознавства*. Львів: ЛНАМ
15. Оборська, С. (2020) ‘Специфіка орнаментальної стилізації декору стилю модерн’, у *Вісник НАКККиМ*, № 1, с. 84–88.
16. Кротова, Т. (2013). Повсякденна мода у живопису і графіці доби модерну. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*, Вип. ХХХ, с. 239–245. Київ: Міленіум.
17. Кротова, Т. (2015) *Класичний костюм в європейській моді ХІХ – початку ХХІ століття: еволюція форм і художньо–стильові особливості. Автореферат дис. д-ра мистецтвознавства*, Львів: ЛНАМ
18. Олійник, М. (2017) *Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина ХІХ – початок ХХІ століття: монографія*. НАН України.
19. *Історія українського мистецтва: у 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ століття*. Наук. ред. Т. Кара–Васильєва. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Скрипник, Г. (голов. ред.) (2007)
20. Ложкіна, А. (2019). *Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: ArtHuss.
21. Добріян, Д. (2025). *Гріхи молодості. Паризький період Олександра Мурашка*. Київ: Родовід.
22. Столярчук, Н. (2015). *Український авангард ХХ століття: навчальний посібник*. Луцьк: Вежа-Друк.
23. Антонович Д. (1925) *Олександр Мурашко (1875-1919)*. Прага : Видавництво української молоді. 15 с.

24. Антонович Д. (1923) Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага : Видання Українського Університету. 340 с.
25. Іздебський В. (2001) Новий живопис. *Художня критика в Україні. Друга половина XIX — початок XX ст. Хрестоматія*. К. : ТОВ «Кадри». С. 313-316.
26. Горняткевич Д. (1958). Українські мистці в автобіографіях. Лондон: Накладом Української видавничої спілки. 79 с.
27. Кікоть А. А. (2012) Визначення поняття і форми костюма в контексті особистості. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. №15. 130 с.
28. Голубець О. (2012) Мистецтво XX століття: український шлях. Львів. 200с.
29. Кікоть А.А. (2010) Костюм в українській культурі: гендерні репрезентації: автореф. дис.. док. культурології. Харків. 420 с.
30. Кікоть А.А. (2013) Функціонування костюма в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми історії, теорії та практики худож. культури: зб. наук. пр. НАККіМ. Київ. 81-87 с.
31. Ріпко О. (1995) У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова XX ст. Львів. 286 с.
32. Нагорняк Х. (2012) Художньо-конструктивні особливості народного вбрання кінця XIX — середини XX століття (Історія, типологія, художня система строю) : автореф. дис... канд.. мистецтвознавства. Івано-Франківськ. 16 с.
33. Сивков, Олег. (2001) Принципи модерну у живописних творах В. Максимовича. Українська академія мистецтва. Київ. 242 с.
34. Шевнюк О.Л. (2015) Словник термінів образотворчого мистецтва. Навчальний посібник Видання 2-ге. Київ. с. 97.
35. Рябова, Л. В. (2007) Початок стилю «модерн» у європейській моді. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : Збірник наукових праць. 97с.

- 36.Коваленко Г. (2006)Олександра Екстер та її студія. *Український модернізм, 1910-1930 [альбом]. Нац. худож. музей України.* Хмельницький. с. 58-62.
- 37.Дар'я Добрян (2016) Мурашко М.А. Эти десять лет большого, глубокого счастья..." Спогади Маргарити Мурашко. Київ. ArtHuss, 168 с.
- 38.Жаборюк, А. (1990) *Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття.* Київ – Одеса: Либідь. с. 307
- 39.Нагорняк Х. Художньо-конструктивні особливості народного вбрання на Покутті кінця ХІХ — середини ХХ століття (Історія, типологія, художня система строю) : автореф. дис... канд.. мистецтвознавства. Івано-Франківськ : Б. в., 2012. 16 с.
- 40.Федорук О. (2006) Український авангард. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : у 2 кн.* Кн. 1 Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. 222 с.
- 41.Корж- Радько Л. А. (2013) Компаративний аналіз портретного живопису в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. 134 с.
- 42.Колекція Азербайджанського державного музею мистецтв ім. Рустама Мустафаєва, Баку.: <https://nationalartmuseum.az>
- 43.Колекція національний музею у Кракові, Республіка Польща: <https://mnk.pl/oddzial/mnk-gmach-glowny>
- 44.Колекція Дніпровського художнього музею <https://artmuseum.dp.ua>
- 45.Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького: <https://lvivgallery.org.ua>
- 46.Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького: <https://nml.com.ua>
- 47.Національний художній музей України: <https://namu.ua>
- 48.Одеський національний художній музей: <https://www.ofam.ua/onfam-online>
- 49.Харківський художній музей: <https://artmuseum.kh.ua>

- 50.Цифровий архів творів Григорія Івановича Цисса:
<https://www.gallery.pl.ua/cifrovij-arxiv-tvoriv-grigoriya-ivanovicha-cissa>
- 51.Лекція Клочко Діани. «Олександр Мурашко, артистичний портретист українського ар-нуво». [Електронний ресурс]. URL:
<https://youtu.be/hz2aYBA68sc?si=5Iy8Lvp5zv8gcl-Q>
- 52.Маріїнський палац. Виставка творів з фонду НАОМА [Електронний ресурс]. URL: <https://youtu.be/yeFzjOm9gnU?si=rby6Itlhw3yQgGZm>
Дніпровський художній музей, (2020). [Полотно Петра Нілуса « В кафе Фанконі » (1901)] [Facebook] 21 квітня. [Дата звернення 10 травня 2025].
Режим доступу:
<https://www.facebook.com/artmuseumdp/posts/дивовижно-мандрувати-нашою-україною-стільки-всього-цікавого-живописного-хочеться/2139118409567932/>
- 53.Dorling Kindersley (ред.) (2012). *Fashion: The Definitive History of Costume and Style*. Нью-Йорк: DK Publishing.
- 54.Barr, A.H. Jr. (1936) *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art. Available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748> (Accessed: 22 May 2025).
- 55.Kleiner, F.S. (2015) *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. 15th edn. Boston, MA: Cengage Learning.
- 56.Zenczak, A. and Wapiennik-Kossowicz, J. (2006) *Józef Mehoffer: The Collection of the National Museum in Cracow*. Olszanica: Bosz.
- 57.Fryz-Więcek, A. (ed.) (2007) *Nie tylko Art deco = Art deco and more: exhibition at the National Museum in Cracow*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- 58.Art Nouveau, 1890-1914 (2000). Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington.
- 59.Barilli, R. (1984). *Il Liberty*. Fabbri Editory.
- 60.Weinberg, H.B. (2009). *American Stories: Paintings of Everyday Life, 1765-1915*.

61. Blackshaw, E. (2013). *On Stage: The New Viennese' in Facing the Modern: The Portrait in Vienna 1900* (exh. cat. National Gallery, London)
62. Faulkner P. *Modernism*. London : Methuen & CoLtd, 1977. 294 c.
63. Lara- Vinca Masini (1976) *Art Nouveau*. c. 429.
64. Koda, H. & Martin, R. (1996). *Bare Witness*. The Metropolitan Museum of Art.
65. Koda, H. & Martin, R. (1994). *Waist Not*. *The Migration of the Waist. 1800–1960*. The Metropolitan Museum of Art.
66. Richard Martin and Harold Koda (1996) *Two by two*. The Metropolitan Museum of Art. c.20
67. Howard, J. (1996). *Art Nouveau. International and national styles in Europe*. Manchester University Press.
68. Deihl, N. & Cole, D. J. (2015). *The History of Modern Fashion from 1850*. Laurence King Publishing.
69. Taschen (2020). *Fashion History from the 18th to the 20th Century*. The Kyoto Costume Institute 1978 c. 632
70. Harold Koda and Andrew Bolton (2007) *Poiret*. The Metropolitan Museum of Art. c. 226
71. John P. O'Neil (1994) *Waist not*. The Metropolitan Museum of Art. c.24
72. *L'Aventurine* (2000) *Art Nouveau Ornament* c. 318
73. Danie James Cole and Nancy Deihl (2015) *The history of modern fashion photo*. c. 481
74. Richard Martin and Harold Koda (1996) *Barre Witness*. The Metropolitan Museum of Art. c.36.

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

Іл.1. Плакат в стилі модерн до світової виставки в Парижі. 1900. Взято з:
<https://www.tcontas.pt/pt-pt/MenuSecundario/Noticias/Pages/n20230126-1.aspx>

Іл. 2. «Pavillon de l'Élégance» (Павільйон Елегантності). Взято з:
<https://madparis.fr/pavillon-de-l-elegance>

Іл. 3. Пишний кринолін та жорсткий корсет. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Іл.4. S-подібний силует. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Іл.5. Ранкова сукня. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Іл. 6. Сукні для візиту. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Іл. 7. Сукні для чаювань. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Іл.8. Вечірні сукні 1880-1890-і роки. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Іл.9. Вечірні сукні 1900-1910-і роки. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Іл.10. Прогулянкові сукні для осінньо-зимового періоду. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл.11. Прогулянкові сукні для весняно- літнього періоду. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл.12. Приклад використання тканини та драпіровки в сукні. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл.13. Аксесуари до жіночого образу доби модерн. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл.14. Аксесуари, зачіска та взуття доби модерну. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл. 15. Костюм Tailleur. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл. 16. Прогулянковий одяг 1910-1920-ті роки. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл.17. Жіночий одяг для різних видів активності. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл. 18. Чоловіча піджачна трійка. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

л. 19. Чоловічий сюртук. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл. 20. Фрачний костюм. Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл. 21. Король Едуард VII з принцесою Олександрою 1909 рік . Взято з: <https://europeanroyalhistory.wordpress.com/tag/emperor-of-india/>

Лл. 22. Садова вечірка. Англія. 1900-ті роки. Взято з: Взято з: Dorling Kindersley (ред.) (2012). Fashion: The Definitive History of Costume and Style. Нью-Йорк: DK Publishing.

Лл.23. Ольга Мамишева, 1910-ті роки (Музей історії Києва). Взято з: <http://www.newskraine.com.ua/наша-столиця-завжди-вирізнялась-крас/>

Лл. 24. Дружина архітектора Шлейфера, кін. ХІХ ст. (Музей історії Києва). Взято з: <http://www.newskraine.com.ua/наша-столиця-завжди-вирізнялась-крас/>

Лл.25. Дівчина з парасолею, 1900-ті роки (Музей історії Києва). Взято з: <http://www.newskraine.com.ua/наша-столиця-завжди-вирізнялась-крас/>

Лл.26. Вулиця Києва, 1900-ті роки. Взято з: <https://kyivhistorymuseum.org.ua/uk/>

Лл. 27. Кияни шеф-кухар Іван (Ян) Гнатович Войцеховський та його дружина Юлія Єфремівна. Умань, 1905 рік. Взято з: <https://birdinflight.com/plitka-uk/20211123-20211123-street-fashion-xx-century-archive.html>

Лл. 28. Слухачка вищих жіночих курсів, 1910-ті роки (Музей історії Києва). Взято з: <http://www.newskraine.com.ua/наша-столиця-завжди-вирізнялась-крас/>

Лл. 29. Олена Кульчицька. Фото Лева Кульчицького. 1900-ті рр. Взято з: <https://photo-lviv.in.ua/olena-kulchytska-zhyttia-cherez-pryzmu-fotoob-iektyva/>

Лл. 30. Олена Кульчицька. Фото Лева Кульчицького. 1903-1907рр. Взято з: <https://photo-lviv.in.ua/olena-kulchytska-zhyttia-cherez-pryzmu-fotoob-iektyva/>

Лл. 31. Соломія Крушельницька позує у фотосалоні італійського міста Віареджо. (Музично-меморіальним музеєм Соломії Крушельницької). Взято з: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/09/25/256724/>

Лл. 32. Фото жінок в період з 1877 по 1905 роки. Взято з: <https://news.telegraf.com.ua/ukraina/2025-02-13/5897770-yak-odyagalisy-ukrainski-zhinki-naprikintsi-xix-stolittya-porivnyannya-miskoi-ta-silskoi-modi>

Лл. 33. Вулиця Києва, 1890-ті роки. Взято з:
<https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/portret-naciji-ukrajinski-sim-ji-sto-rokiv-tomu-49058.html>

Лл. 34. М.Д.Стражеско, 1901 рік. Взято з:
<https://vogue.ua/ru/article/culture/lifestyle/portret-naciji-fotoportreti-100-richnoji-davnini-vidomih-ta-zvichaynih-kiyan-48829.html>

Лл. 35. Петро Холодний. Дружина в голубому. 1903 р. Полотно, олія. 80×110. Харківський художній музей.

Лл. 36. Михайло Жук. Казка. Хоровод жуків. 1914. Папір, змішана техніка, акварель. Херсонський обласний музей імені О.О. Шовкуненка.

Лл. 37. Джеймс Вістлер. Портрет матері художника. 1871. Полотно, олія. 144,3x162,4x162,4. Музей д'Орсе, Париж.

Лл. 38. Федір Кричевський. Портрет Параскеви Кричевської. 1904. Полотно, олія. Національний художній музей України.

Лл. 39. Федір Кричевський. Портрет дружини художника Лідії Старицької на золотому тлі. 1914. Полотно, олія. 216x99. Національний художній музей України.

Лл. 40. Олександр Муршко. Карусель. 1906. Полотно, олія. 40x40. Національний художній музей України.

Лл. 41. Олександр Мурашко. Кав'ярня. 1902. Полотно, олія. Одеський національний художній музей.

Лл. 42. Олександр Мурашко. Паризьке кафе. 1902-1903. Полотно, олія. 217×87. Харківський художній музей.

Лл. 43. Олександр Мурашко. Парижанки. 1902- 1903. Полотно, олія. 217×87. Національний художній музей України.

Лл. 44. Олександр Мурашко. На вулицях Парижа. 1903. Полотно, олія. 200×96. Національний художній музей України.

Лл. 45. Олександр Мурашко. Тетяна. 1902. Полотно, олія. Харківський художній музей.

Лл. 46. Джеймс Вістлер. Симфонія в білому №1. 1862. Полотно, олія. 213x108. Національна галерея мистецтв, Вашингтон.

Лл. 47. Олександра Екстер. Три жіночі постаті. Полотно, олія. 63x60. Національний художній музей України.

Лл. 49. Георгій Цисс. Портрет Агнеси Володимирівни Золотницької. 1914. Папір на картоні, олія. 40,5x31,7. Полтавський художній музей (галерея мистецтв) ім. М. Ярошенка.

Лл. 50. Петро Нілус. У кафе Фанконі. 1901. Полотно, олія. 71x55. Дніпровський художній музей.

Лл. 51. Анрі Тулуз-Лотрек. Афіша «Японський диван». 1893. Графіка. 80.8x60.8. Музей Тулуз-Лотрека, Альбі, Франція.

Лл. 52. Петро Нілус. На містку. 1898. Дерево, олія. 26x36. Одеський художній національний музей.

Лл. 53. Петро Нілус. Міський пейзаж. 1905.

Лл. 54. Петро Нілус. На перегонах. 1902. Полотно, олія. 35x41.5. В приватній збірці.

Лл. 55. Петро Нілус. Зустріч. 1901. Колекція Миколаївська музею ім. В. Верещагіна.

Лл. 56. Олександр Мурашко. Жіночий портрет. Парижанка. Колекція АДММ ім. Рустама Мустафаєва.

Лл. 57. Микола Кузнецов. Портрет невідомої. Полотно, олія. 56x40. Одеський національний художній музей.

Лл. 58. Людвіг Кірхнер. Вулиця в Дрездені. 1908. Полотно, олія. 105.5x200.4. Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк.

Лл. 59. Олександр Мурашко. На ковзанці. 1905 р. Полотно, олія. 131x105. Національний художній музей України.

Лл. 60. Олександр Мурашко. Портрет Людмили Куксіної. 1905 р. Полотно, олія. 120x88. Національний художній музей України.

Лл. 61. Олександр Мурашко. На терасі. 1906. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.

- Лл. 62. Олександр Мурашко. Портрет Маргарити Мурашко. 1909. Полотно, олія. 89×96. Національний художній музей України.
- Лл. 63. Олена Кульчицька. Портрет сестри. 1908. Папір, акварель. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.
- Лл. 64. Олена Кульчицька. Етюд сестри в білому. 1908. Папір, акварель. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.
- Лл. 65. Олена Кульчицька. Портрет сестри в білому. 1912.
- Лл. 66. Іван Труш. Портрет Катерини Грушевської. 1903. Музей Михайла Грушевського.
- Лл. 67. Густав Клімт. Портрет Аделі Блох-Бауер II. 1912. Полотно, олія. 190x120.
- Лл. 68. Густав Клімт. Портрет жінки в чорному капелюсі з пір'ям. 1910. Полотно, олія. 69x55. Приватна колекція.
- Лл. 69. Олександр Мурашко. Портрет В. Дитятіної. 1910. Дошка, олія. 111×86. Національний художній музей України.
- Лл. 70. Олександр Мурашко. Портрет Віри Єпанчиної. 1910. Полотно, олія. Національний художній музей України.
- Лл. 71. Олександр Мурашко. Портрет Л.О. Андрєєвої. 1908-1909. Полотно, олія. 114×114. Приватна колекція І. Понамарчука.
- Лл. 72. Всеволод Максимович. Автопортрет. 1913. Олійні фарби, полотно. 142×105. Національний художній музей України.
- Лл. 73. Олександр Мурашко. Мак. Ольга Прахова в маскарадній сукні. 1898. Олія, полотно. 143x98. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.
- Лл. 74. Михайло Яровий. Жінка в червоному. 1906. 60×42. Полотно, олія. Національний художній музей України.
- Лл. 75. Павло Волокидін. Жіночий портрет. 1914.
- Лл. 76. Кастан Стефанович. Парижанка. 1912. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького.

Лл. 77. Олекса Новаківський. Жінка в червоному шляфроку. 1910-ті. Картон, пастель.

Лл. 78. Олекса Новаківський. Емансипатка. Портрет Наталії Гаврилів. 1909р. Картон, олія.

Лл. 79. Олекса Новаківський. Портрет Зулі Квілецької. 1905р. Полотно, олія

Лл. 80. Джеймс Вістлер. Принцеса з країни порцеляни. 1863. Полотно, олія. 201,5x116,1. Художня галерея Фріра, Вашингтон.

Лл. 81. Олександр Мурашко. О. К. Мурашко. 1897(?). Полотно, олія. 145x89. Національний художній музей України.

Лл. 82. Тит Дворников. Портрет дружини. 1890-ті роки. Полотно, олія. Національний художній музей України.

Лл.83. Євген Буковецький. У кімнаті.

Лл.84. Іван Похитонов. Портрет Віри Фігнер. Приватна збірка.

Лл. 85. М. Жук. Жіночий портрет. 1911. Приватна збірка в Одесі.

Лл. 86. Олександр Мурашко. Портрет К. Іваницької. 1914. Полотно, олія. 120x113. Національний художній музей України.

Лл. 87. Микола Пимоненко. Портрет К. Перефер. 1902-1906. Національний художній музей України.

Лл. 88. Михайло Жук. Портрет невідомої в брунато-бузковій сукні. 1912.Папір, акварель, вугілля, туш, білило. Національний художній музей України.

Лл. 89. Густав Клімт. Портрет Аделі Блох-Бауер І. 1907. Полотно, олія. 138x147. Австрійська галерея Бельведер.

Лл. 90. Олександр Мурашко. Дама в білій перуці. 1911. Полотно, олія.111×87. Національний художній музей України.

Лл. 91. Олександр Мурашко. Дівчина в червоній блузці.Портрет Зінаїди Акініної. 1895. Полотно, олія. 66×46. Національний художній музей України.

Лл. 92. Олександр Мурашко. Портрет О.М. Нестерової. 1900. Полотно, олія.60×54. Національний художній музей України.

Лл. 93. Олександр Мурашко. М. А. Мурашко у Венеції. 1904. Дерево, олія. 24×14. Національний художній музей України.

Лл. 94. Олександр Мурашко. Портрет Олени Прахової. 1905. Полотно, олія. 107×108. Національний художній музей України.

Лл. 95. Олександр Мурашко. У човні. Портрет М. Мурашко. 1912. Полотно, олія. Архівна колекція родини Понамарчуків.

Лл. 96. Олександр Мурашко. Портрет Б. В. Енні. 1912. Фанера, олія. 110×117.

Лл. 97. Олександр Мурашко. Портрет К.О. Крюгер 1905-1908. Полотно, олія. 94,8×106,2. Алупкинський плацово-парковий музей заповідник

Лл. 98. Олександр Мурашко. Дівчинка в білому. Портрет Т. Язевої. 1901-1902. Полотно, олія. 155×90. Хмельницький обласний художній музей.

Лл. 99. Олександр Мурашко. Дівчинка з собакою. Портрет Т. Язевої. 1903-1904. Полотно, олія. 165,5×124. Національний художній музей України.

Лл. 100. Михайло Жук. Портрет дівчини. 1914. Папір, пастель. 79×77. Запорізький художній музей.

Лл. 101. Михайло Жук. Портрет невідомої. 1900-і. Змішана. техніка. 101×68. Приватна колекція (Одеса)

Лл. 102. Микола Пимоненко. Портрет дружини взеленій сукні. 1893. Полотно, олія. Національний художній музей України.

Лл. 103. Олена Кульчицька. Літо. 1912. Полотно, олія. 97×66,5. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

Лл. 104. Олена Кульчицька. Сестра Ольга з парасолькою. 1909. Акварель. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

Лл. 105. Олена Кульчицька. На пляжі. 1908. Акварель. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

Лл. 106. Федір Кричевський. Дівчинка у блакитному. 1900. Полотно, олія. 140×75. Лебединський художній музей імені Б.К.Руднева.

Лл. 107. Іван Труш. Портрет Лесі Українки. 1900 р. Дерево, олія. 41×31. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

Лл. 108. Гергій Цисс. Жіночий портрет. 1912. Полотно, олія. 81×110. Фонд Закарпатського обласного художнього музею імені Й. Бокшая.

Лл. 109. Григорій Цисс. За книжкою. 1910. Картон, олія. 24×25. Фонд Закарпатського обласного художнього музею імені Й. Бокшая.

Лл. 110. Гергій Цисс. Портрет дочки художника Олександрівни Григорівни Цисс. Картон, олія. 51,8×26,5. Полтавський художній музей імені Миколи Ярошенка.

Лл. 111. К. Стефанович. Портрет дружини Сабіна. 1913.

Лл. 112. Євген Буковецький. Жінка з рукавичкою біля дзеркала. 1910. Полотно, олія. Національний художній музей України.

Лл. 113. Євген Буковецький. Жіночий портрет. 1890. Полотно, олія. 95×74. Національний художній музей України.

Лл. 114. Євген Буковецький. Пейзаж з жінкою. 1902. Полотно, олія. 76×92. Миколаївський художній музей імені В. В. Верещагіна

Лл. 115. М. Кузнецов. Портрет дружини авіатора С. Уточкіна. 124 x 84. Полотно, олія. Одеський художній музей.

Лл. 116. Микола Кузнецов. Портрет Марії Миколаївни Кузнецової. 1901. Полотно, олія. 106 x 13. Санкт-Петербурзький державний Музей театрального і музичного мистецтва.

Лл. 117. Кириак Костанді. Бузок. 1915. Полотно, олія. 60 x 79. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

Лл. 118. Кириак Костанді. Дівчина в блакитній пелерині. 1888. Полотно, олія. 64,7 x 50,7. Одеський художній музей.

Лл. 119. Кириак Костанді. Сім'я художника. 1901. Полотно, олія. 62 x 83. Херсонський обласний художній музей мистецтв.

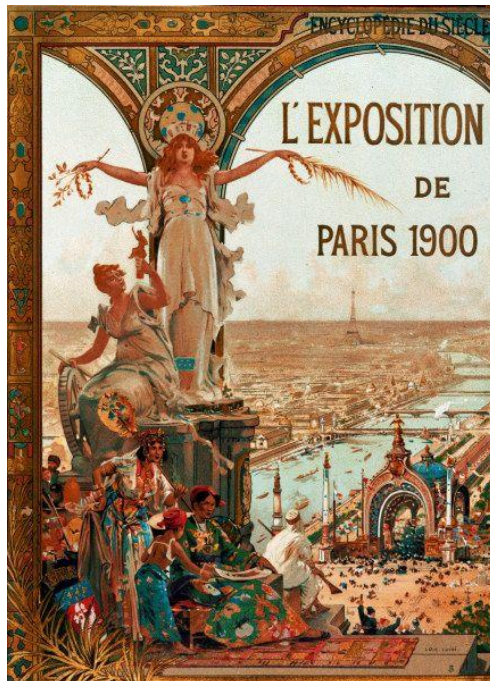
Лл. 120. К. Костанді. На терасі. 1899. Полотно, олія. 52 x 62. Одеський художній музей.

Лл. 121. Петро Холодний-старший. Портрет Михайлини Стефанович-Ольшанської. 1923. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

Лл. 122. Іван Похитонов. Портрет Матильди Похитонової. 1884.

ІЛЮСТРАЦІЇ

Анотований список ілюстрацій



Іл.1. Плакат в стилі модерн до світової виставки в Парижі. 1900.



Іл. 2. «Pavillon de l'Élégance» (Павільйон Елегантності).



Іл. 3. Пишний кринолін та жорсткий корсет.



Іл.4. S-подібний силует.



Іл.5. Ранкова сукня.



Іл. 6. Сукні для візиту.



Іл. 7. Сукні для чаювань.



Іл.8. Вечірні сукні 1880-1890-і роки.



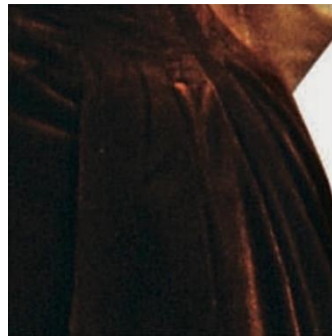
Іл.9. Вечірні сукні 1900-1910-і роки.



Іл.10. Прогулянкові сукні для осінньо-зимового періоду.



Іл.11. Прогулянкові сукні для весняно-літнього періоду.



Іл.12. Приклад використання тканини та драпіровки в сукні.



Іл.13. Аксесуари до жіночого образу доби модерн.



Іл.14. Аксесуари, зачіска та взуття доби модерну. .



Ил. 15. Костюм Tailleur.



Іл. 16. Прогулянковий одяг 1910-1920-ті роки.



Іл.17. Жіночий одяг для різних видів активності.



Іл. 18. Чоловіча піджачна трійка.



Іл. 19. Чоловічий сюртук.



Ил. 20. Фрачный костюм.



Іл.21. Король Едуард VII з принцесою Олександрою 1909 рік.



Іл. 22. Садова вечірка. Англія. 1900-ті роки.



Іл. 23. Ольга Мамишева, 1910-ті роки.



Іл. 24. Дружина архітектора Шлейфера, кін. ХІХ ст.



Іл.25. Дівчина з парасолею, 1900-ті роки.



Іл. 26. Вулиця Києва, 1900-ті роки.



Іл. 27. Кияни шеф-кухар Іван (Ян) Гнатович Войцеховський та його дружина Юлія Єфремівна. Умань, 1905 рік.



Іл. 28. Слухачка вищих жіночих курсів, 1910-ті роки



Іл. 29. Олена Кульчицька. Фото Лева Кульчицького. 1900-ті роки.



Іл. 30. Олена Кульчицька. Фото Лева Кульчицького. 1903-1907рр.



Іл. 31. Соломія Крушельницька позує у фотосалоні італійського міста Віареджо.



Іл. 32. Фото жінок в період з 1877 по 1905 роки.



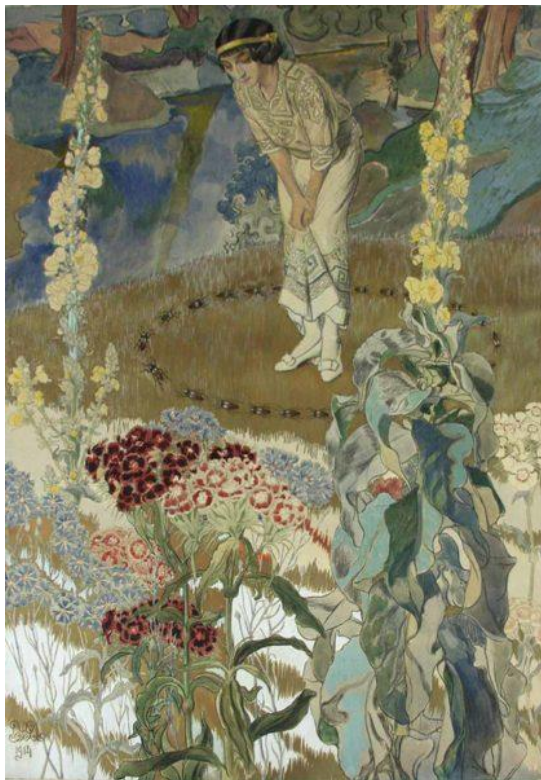
Іл. 33. Вулиця Києва, 1890-ті роки.



Іл. 34. М.Д.Стражеско, 1901 рік.



Іл. 35. Петро Холодний. Дружина в голубому. 1903 р. Полотно, олія.
80×110. Харківський художній музей



Іл. 36. Михайло Жук. Казка. Хоровод жуків. 1914. Папір, змішана техніка,
акварель. Херсонський обласний музей імені О.О. Шовкуненка.



Іл. 37. Джеймс Вістлер. Портрет матері художника. 1871. Полотно, олія.
144,3x162,4 | 144,3x162,4. Музей д'Орсе, Париж.



Іл. 38. Федір Кричевський. Портрет Параскеви Кричевської. 1904. Полотно,
олія. Національний художній музей України.



Іл. 39. Федір Кричевський. Портрет дружини художника Лідії Старицької на золотому тлі. 1914. Полотно, олія. 216х99. Національний художній музей України.



Іл. 40. Олександр Муршко. Карусель. 1906. Полотно, олія. 40х40. Національний художній музей України.



Іл. 41. Олександр Мурашко. Кав'ярня. 1902. Полотно, олія. Одеський національний художній музей.



Іл. 42. Олександр Мурашко. Паризьке кафе. 1902-1903. Полотно, олія. 217×87. Харківський художній музей.



Іл.43. Олександр Мурашко. Парижанки. 1902-1903. Полотно, олія. 217×87. Національний художній музей України.

Іл.44. Олександр Мурашко. На вулицях Парижа. 1903. Полотно, олія. 200×96. Національний художній музей України.





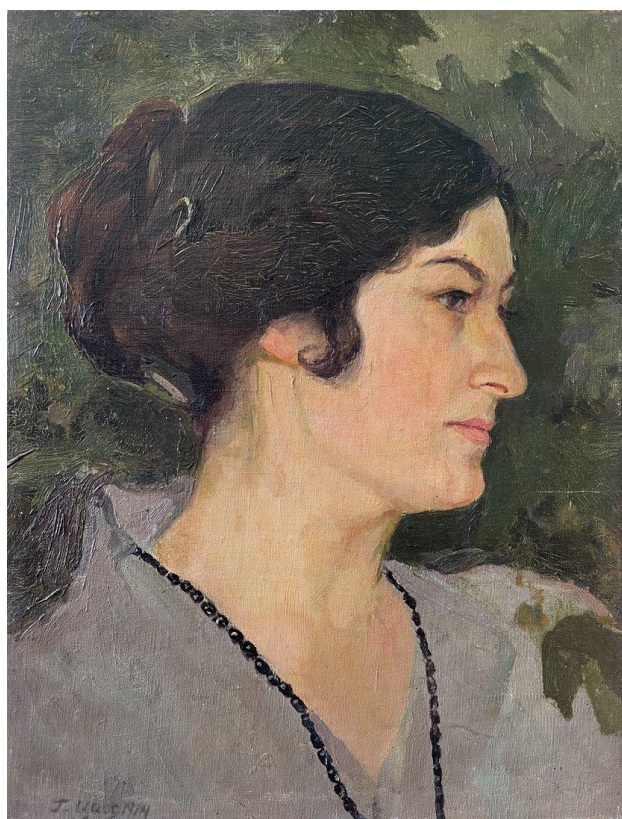
Іл. 45. Олександр Мурашко. Тетяна.1902. Полотно, олія. Харківський художній музей.



Іл. 46. Джеймс Вістлер. Симфонія в білому №1. 1862. Полотно, олія. 213x108. Національна галерея мистецтв, Вашингтон.



Іл. 47. Олександра Екстер. Три жіночі постаті. Полотно, олія. 63х60.
Національний художній музей України.



Іл.49. Георгій Цисс. Портрет Агнеси Володимирівни Золотницької. 1914.
Папір на картоні, олія. 40,5х31,7. Полтавський художній музей (галерея мистецтв) ім. М. Ярошенка.



Іл. 50. Петро Нілус. У кафе Фанконі. 1901. Полотно, олія. 71x55.
Дніпровський художній музей.



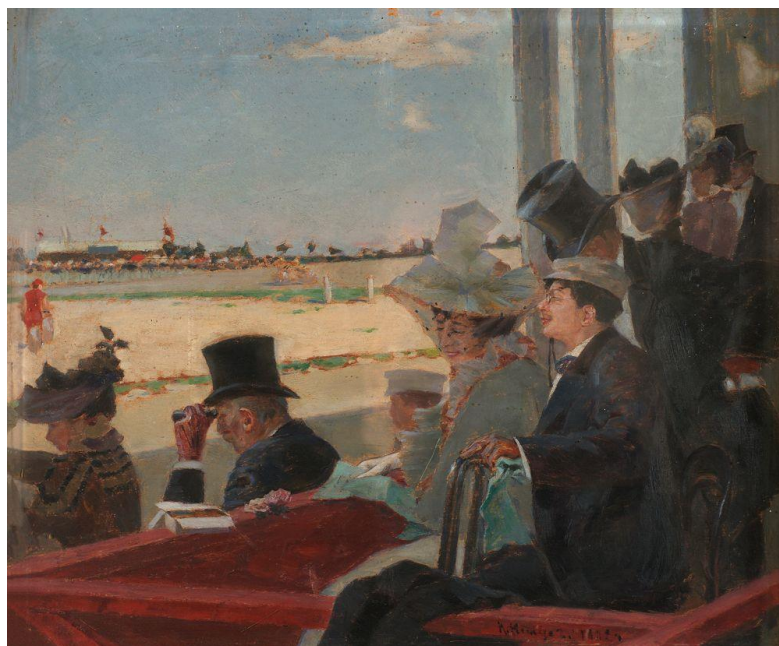
Іл.51. Анрі Тулуз- Лотрек. Афіша «Японський диван». 1893. Графіка.
80.8x60.8. Музей Тулуз-Лотрека, Альбі, Франція.



Іл 52. Петро Нілус. На містку. 1898. Дерево, олія. 26х36. Одеський художній національний музей.



Іл.53. Петро Нілус. Міський пейзаж. 1905.



Іл.54. Петро Нілус. На перегонах.1902. Полотно, олія. 35x41.5. В приватній збірці.



Іл. 55. Петро Нілус. Зустріч. 1901. Колекція Миколаївська музею ім. В. Верещагіна.



Іл.56. Олександр Мурашко. Жіночий портрет. Парижанка. Колекція АДММ ім. Рустама Мустафаєва



Іл.57. Микола Кузнецов. Портрет невідомої. Полотно, олія. 56x40. Одеський національний художній музей.



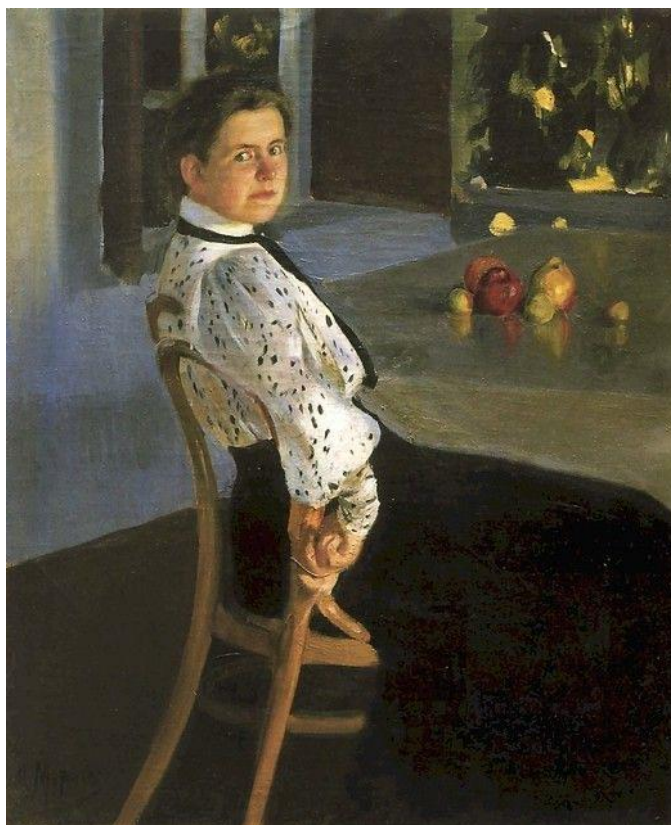
Іл.58. Людвіг Кірхнер. Вулиця в Дрездені. 1908. Полотно, олія. 105.5х 200.4.
Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк.



Іл. 59. Олександр Мурашко. На ковзанці. 1905 р. Полотно, олія. 131×105.
Національний художній музей України.



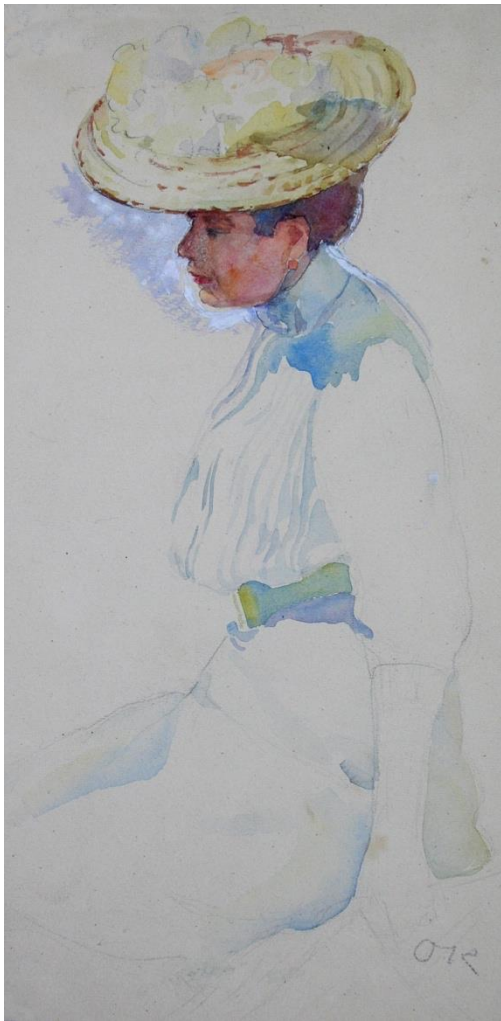
Іл. 60. Олександр Мурашко. Портрет Людмили Куксіної. 1905 р. Полотно,
олія. 120×88. Національний художній музей України.



Іл. 61. Олександр Мурашко. На терасі. 1906. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.



Іл. 62. Олександр Мурашко. Портрет Маргарити Мурашко. 1909. Полотно, олія. 89×96. Національний художній музей України.



Іл. 63. Олена Кульчицька. Портрет сестри.
1908. Папір, акварель. Національний музей у
Львові ім. Андрея Шептицького.

Іл. 64. Олена Кульчицька. Етюд сестри в
білому. 1908. Папір, акварель. Національний
музей у Львові ім. Андрея Шептицького.





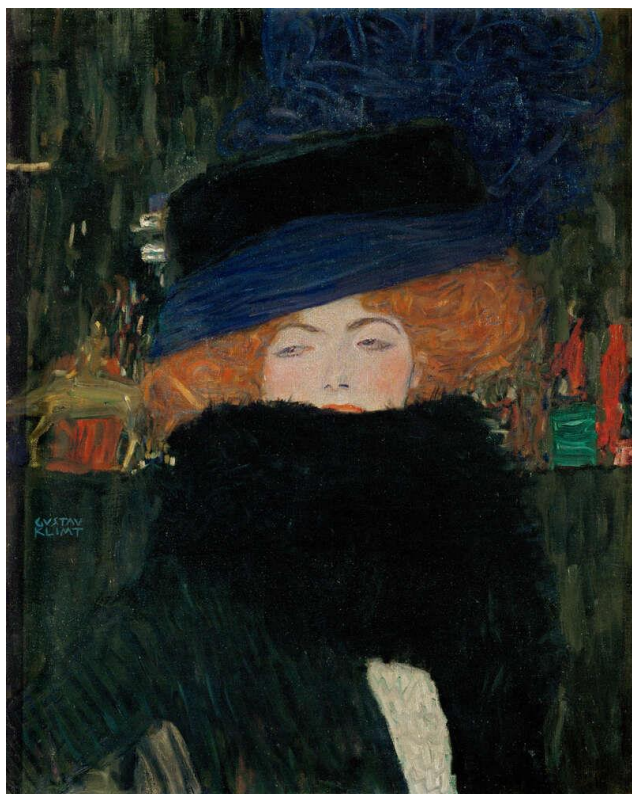
Іл. 65. Олена Кульчицька. Портрет сестри в білому. 1912.



Іл. 66. Іван Труш. Портрет Катерини Грушевської. 1903. Музей Михайла Грушевського.



Іл. 67. Густав Клімт. Портрет Аделі Блох-Бауер II. 1912. Полотно, олія. 190x120.



Іл. 68. Густав Клімт. Портрет жінки в чорному капелюсі з пір'ям. 1910. Полотно, олія. 69x55. Приватна колекція.



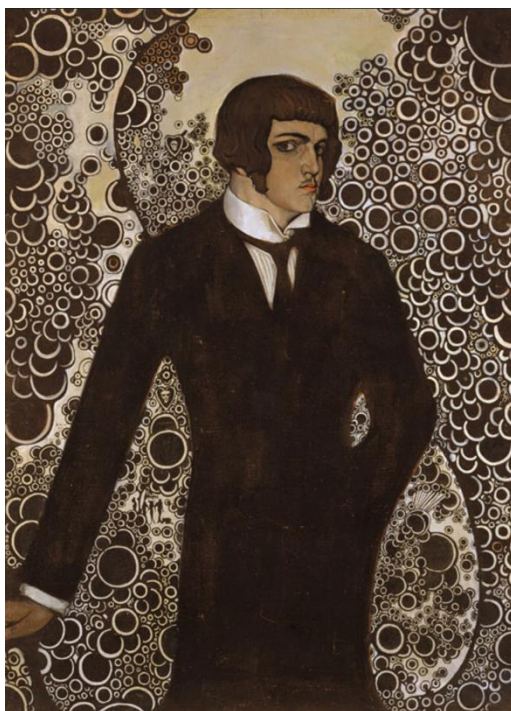
Іл. 69. Олександр Мурашко. Портрет В. Дитятіної. 1910. Дошка, олія. 111x86. Національний художній музей України



Іл. 70. Олександр Мурашко. Портрет Віри Єпанчиної. 1910.
Полотно, олія. Національний художній музей України



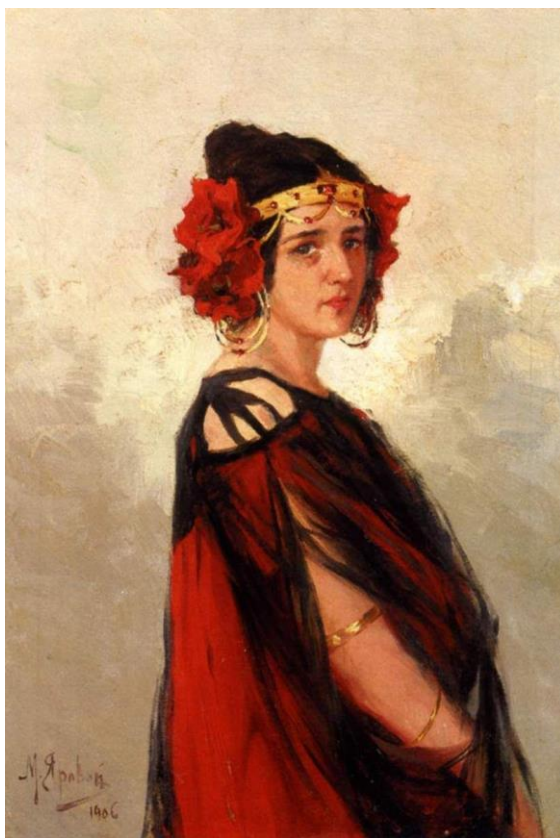
Іл. 71. Олександр Мурашко. Портрет Л.О. Андрєєвої. 1908-1909. Полотно,
олія. 114×114. Приватна колекція І. Понамарчука



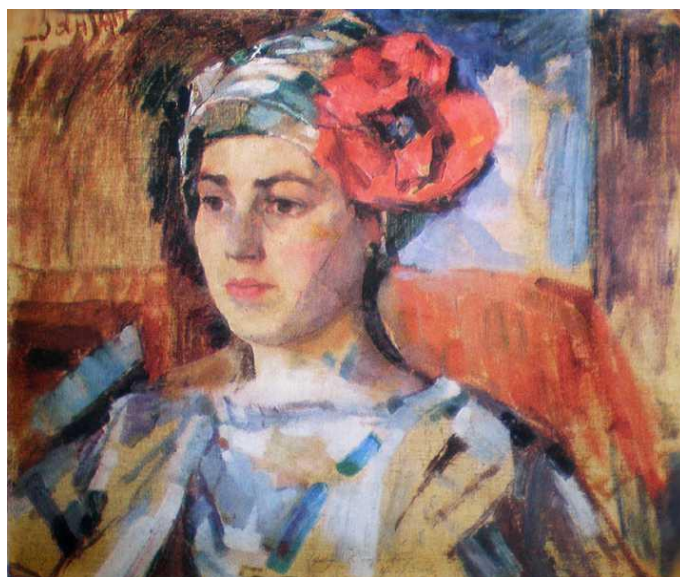
Іл. 72. Всеволод Максимович. Автопортрет. 1913. Олійні фарби, полотно.
142×105. Національний художній музей України.



Іл.73. Олександр Мурашко. Мак. Ольга Прахова в маскарадній сукні. 1898. Олія,
полотно. 143х98. Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького.



Іл. 74. Михайло Яровий. Жінка в червоному. 1906. 60×42. Полотно, олія.
Національний художній музей України.



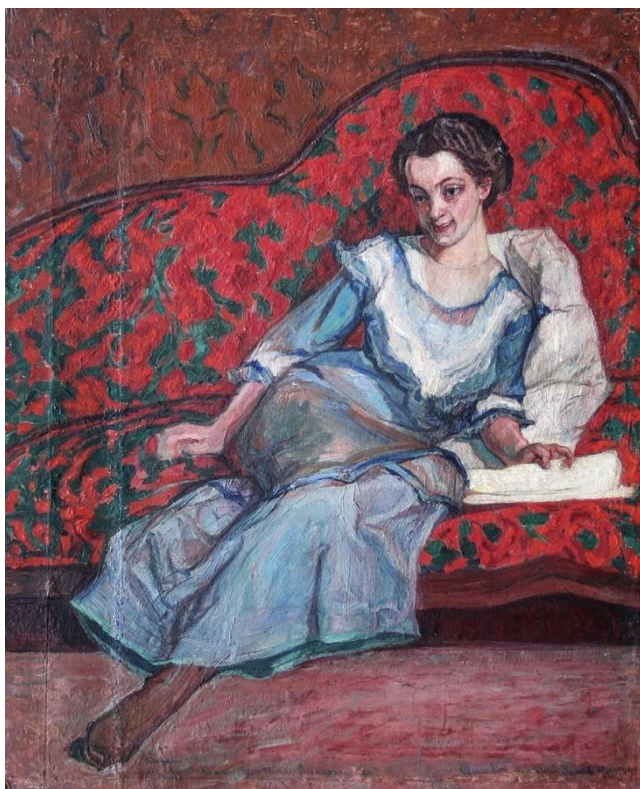
Іл. 75. Павло Волокидін. Жіночий портрет. 1914.



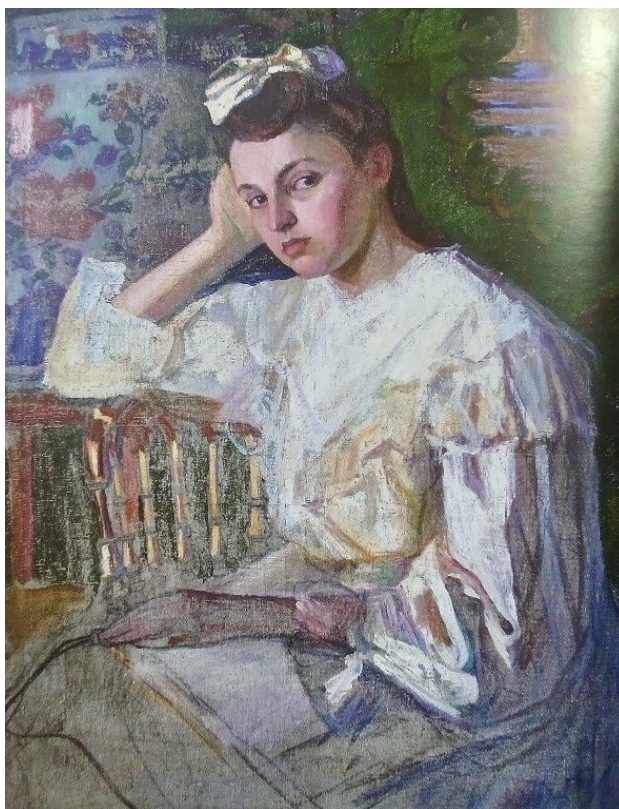
Іл.76. К.Стефанович. Парижанка. 1912. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького



Іл. 77. Олекса Новаківський. Жінка в червоному шлафроку. 1910-ті. Картон, пастель.



Іл. 78. Олекса Новаківський. Емансипатка. Портрет Наталії Гаврилів. 1909р.
Картон, олія.



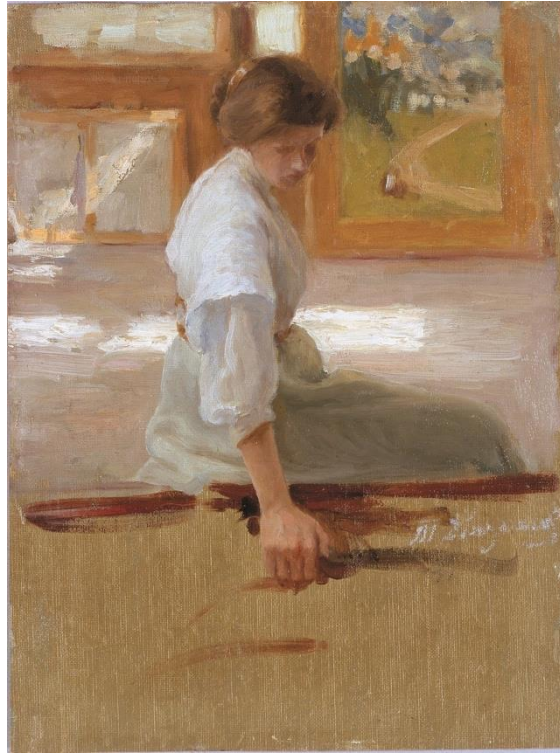
Іл. 79. Олекса Новаківський. Портрет Зулі Квілецької. 1905р. Полотно, олія.



Іл. 80. Джеймс Вістлер. Принцеса з країни порцеляни. 1863. Полотно, олія. 201,5x116,1. Художня галерея Фріра, Вашингтон.



Іл. 81. Олександр Мурашко. О. К. Мурашко. 1897(?). Полотно, олія. 145x89. Національний художній музей України.



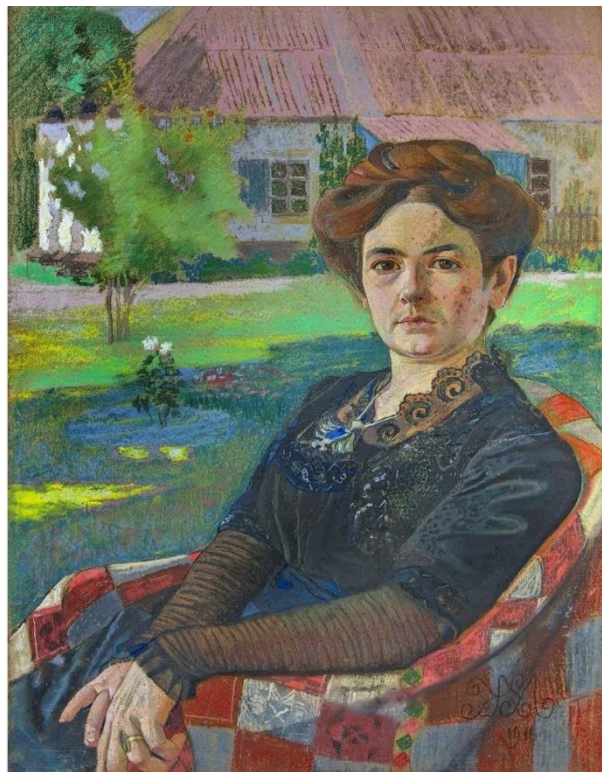
Іл.82. Тит Дворников. Портрет дружини. 1890-ті роки. Полотно, олія.
Національний художній музей України.



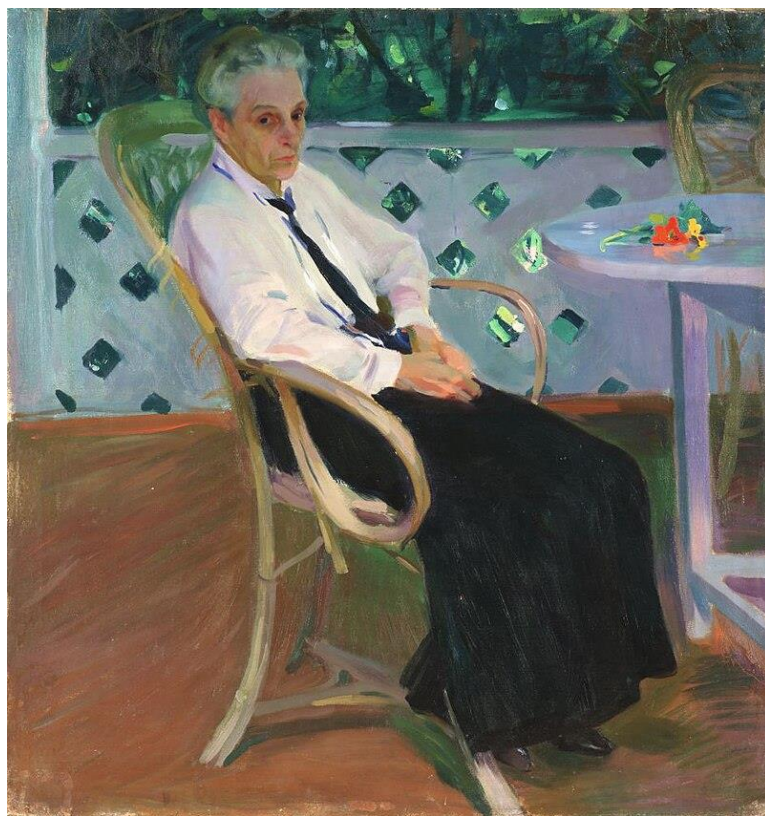
Іл.83. Євген Буковецький. У кімнаті.



Іл.84. Іван Похитонов. Портрет Віри Фігнер. Приватна збірка.



Іл. 85. М. Жук. Жіночий портрет. 1911. Приватна збірка в Одесі



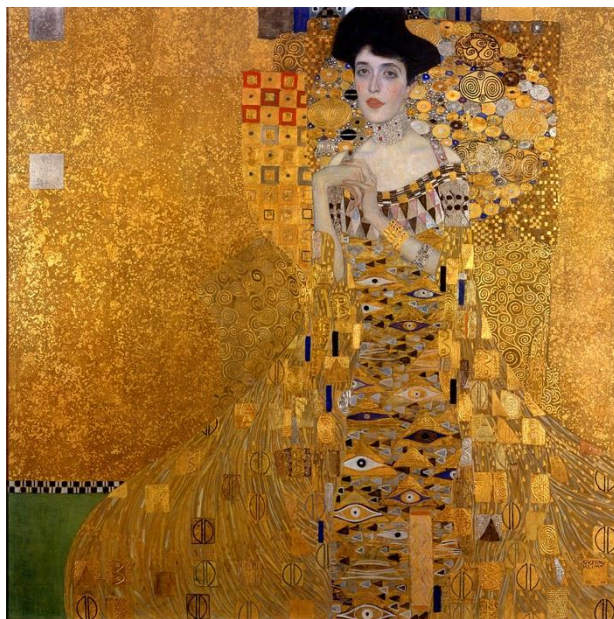
Іл. 86. Олександр Мурашко. Портрет К. Іваницької. 1914. Полотно, олія.
120x113. Національний художній музей України.



Іл. 87. Микола Пимоненко. Портрет К. Перефер. 1902-1906. Національний
художній музей України



Іл. 88. Михайло Жук. Портрет невідомої в брунатно-бузковій сукні. 1912. Папір, акварель, вугілля, туш, білило. Національний художній музей України



Іл. 89. Густав Клімт. Портрет Аделі Блох-Бауер I. 1907. Полотно, олія. 138x147. Австрійська галерея Бельведер



Іл. 90. Олександр Мурашко. Дама в білій перуці. 1911.
Полотно, олія. 111×87. Національний художній музей України.



Іл. 91. Олександр Мурашко. Дівчина в червоній блузці. Портрет Зінаїди
Акініної. 1895. Полотно, олія. 66×46. Національний художній музей України.



Іл. 92. Олександр Мурашко. Портрет О.М. Нестерової. 1900. Полотно, олія.
60×54. Національний художній музей України.



Іл. 93. Олександр Мурашко. М. А. Мурашко у Венеції. 1904. Дерево, олія.
24×14. Національний художній музей України.



Іл. 94. Олександр Мурашко. Портрет Олени Прахової. 1905. Полотно, олія.
107×108. Національний художній музей України.



Іл. 95. Олександр Мурашко. У човні. Портрет М. Мурашко. 1912.
Полотно, олія. Архівна колекція родини Понамарчуків.



Іл. 96. Олександр Мурашко. Портрет Б. В. Енні. 1912.Фанера, олія.110×117.



Іл. 97. Олександр Мурашко. Портрет К.О. Крюгер 1905-1908. Полотно, олія. 94,8×106,2. Алупкинський плацово-парковий музей заповідник



Іл. 98. Олександр Мурашко. Дівчинка в білому. Портрет Т. Язевої. 1901-1902. Полотно, олія. 155×90. Хмельницький обласний художній музей.



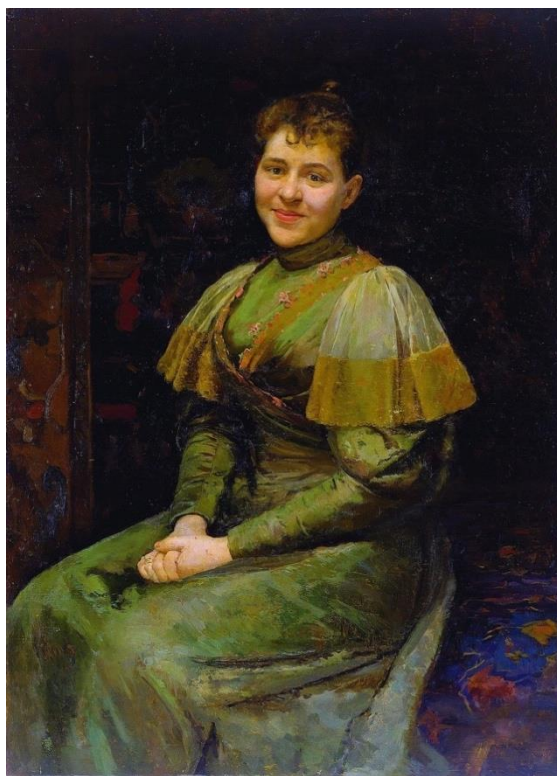
Іл. 99. Олександр Мурашко. Дівчинка з собакою. Портрет Т. Язевої. 1903-1904. Полотно, олія. 165,5×124. Національний художній музей України.



Іл. 100. Михайло Жук. Портрет дівчини. 1914. Папір, пастель. 79х77.
Запорізький художній музей.



Іл. 101. Михайло Жук. Портрет невідомої. 1900-і. Змішана. техніка. 101х68.
Приватна колекція (Одеса)



Іл. 102. Микола Пимоненко. Портрет дружини взеленій сукні. 1893. Полотно, олія. Національний художній музей України.



Іл. 103. Олена Кульчицька. Літо. 1912. Полотно, олія. 97×66,5. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



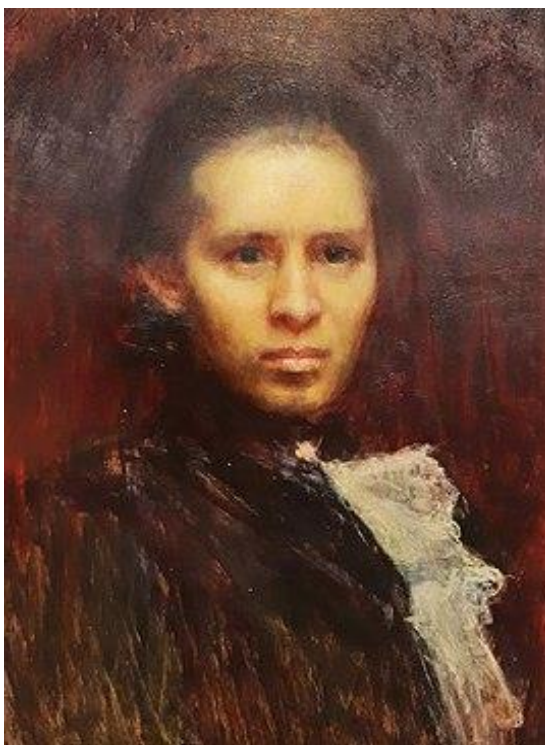
Іл. 104. Олена Кульчицька. Сестра Ольга з парасолькою. 1909. Акварель.
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



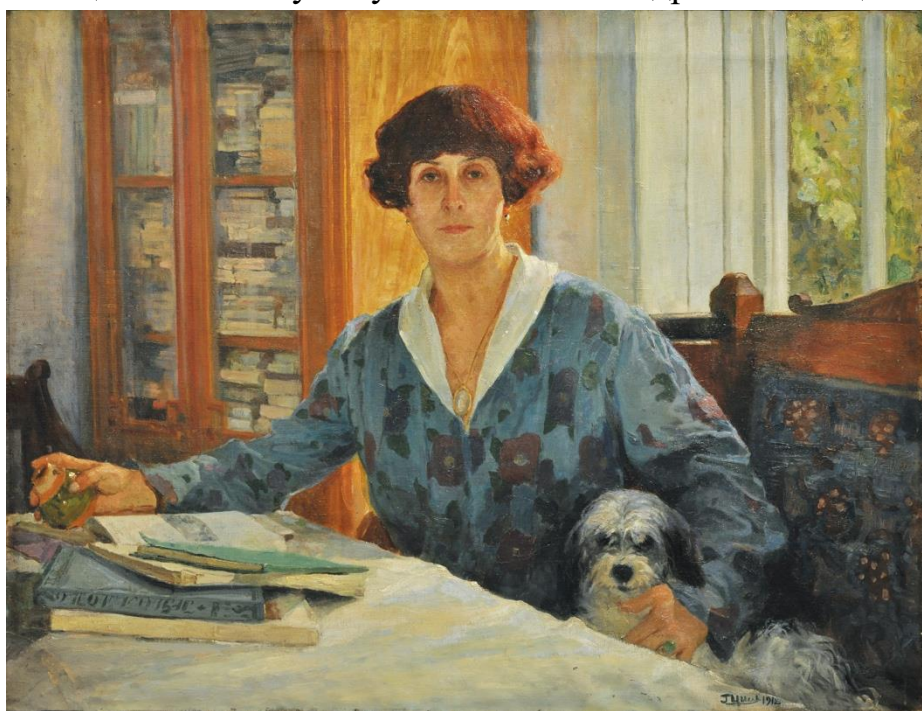
Іл. 105. Олена Кульчицька. На пляжі.1908. Акварель. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



Іл. 106. Федір Кричевський. Дівчинка у блакитному. 1900. Полотно, олія. 140×75. Лебединський художній музей імені Б.К.Руднева.



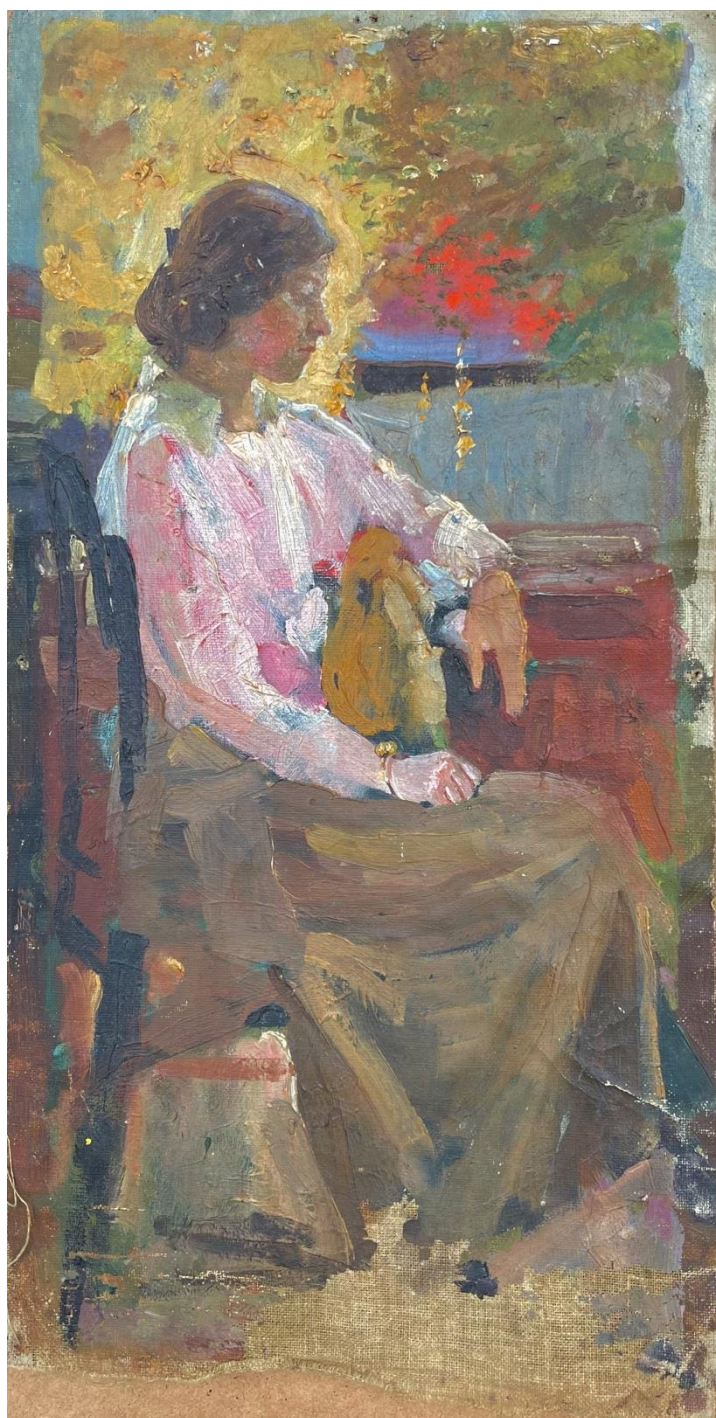
Іл. 107. Іван Труш. Портрет Лесі Українки. 1900 р. Дерево, олія. 41×31.
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



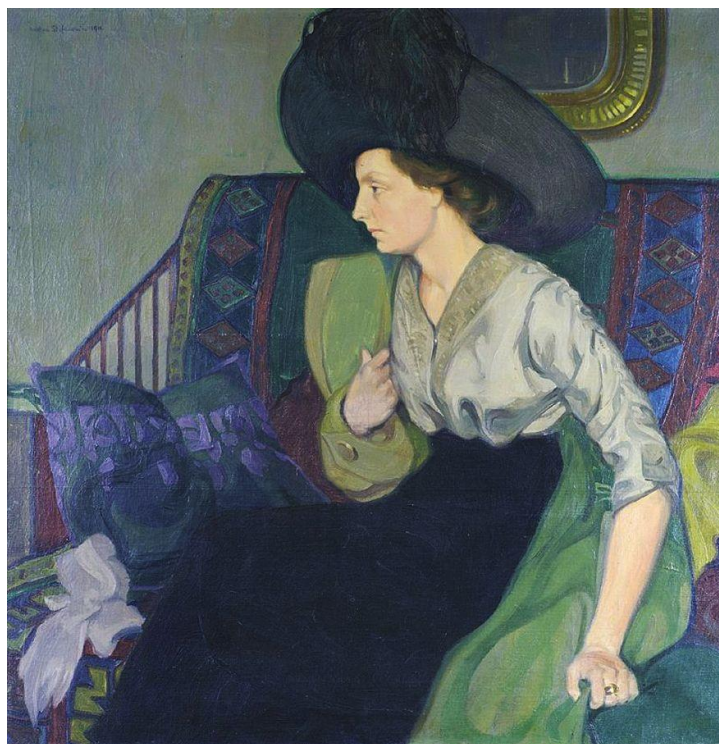
Іл. 108. Гергій Цисс. Жіночий портрет. 1912. Полотно, олія. 81×110. Фонд
Закарпатського обласного художнього музею імені Й. Бокшая.



Іл. 109. Григорій Цисс. За книжкою. 1910. Картон, олія. 24×25.
Фонд Закарпатського обласного художнього музею імені Й. Бокшая.



Іл. 110. Гергій Цисс. Портрет дочки художника Олександрівни Григорівни Цисс. Картон, олія. 51,8×26,5. Полтавський художній музей імені Миколи Ярошенка.



Іл.111. Кастан Стефанович. Портрет дружини Сабіна. 1913.



Іл. 112. Євген Буковецький. Жінка з рукавичкою біля дзеркала. 1910.
Полотно, олія. Національний художній музей України.



Іл. 113. Євген Буковецький. Жіночий портрет. 1890. Полотно, олія. 95×74.
Національний художній музей України.



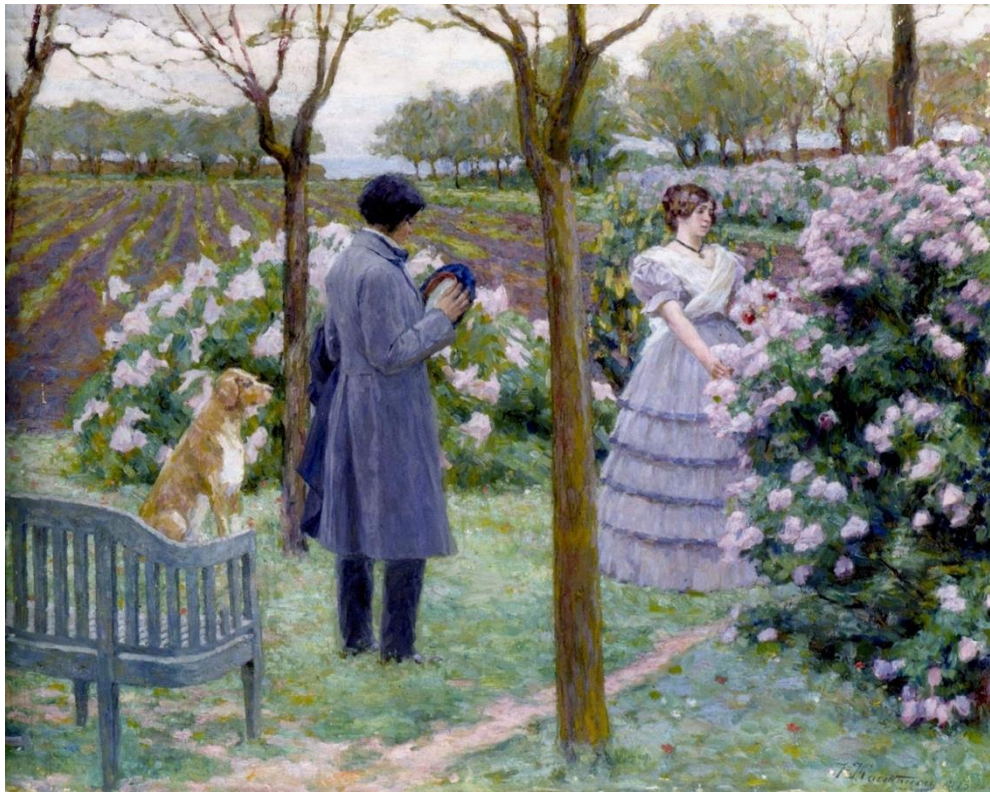
Іл. 114. Євген Буковецький. Пейзаж з жінкою. 1902. Полотно, олія. 76×92.
Миколаївський художній музей імені В. В. Верещагіна



Іл. 115. Микола Кузнецов. Портрет дружини авіатора С.Уточкіна. 124 х 84.
Полотно, олія. Одеський художній музей.



Іл. 116. Микола Кузнецов. Портрет Марії Миколаївни Кузнецової. 1901.
Полотно, олія. 106 х 13. Санкт-Петербурзький державний Музей
театрального і музичного мистецтва



Іл. 117. Киріак Костанді. Бузок. 1915. Полотно, олія. 60 x 79. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



Іл. 118. Киріак Костанді. Дівчина в блакитній пелерині. 1888. Полотно, олія. 64,7 x 50,7. Одеський художній музей.



Іл. 119. Кириак Костанді. Сім'я художника. 1901. Полотно, олія. 62 х 83.
Херсонський обласний художній музей мистецтв.



Іл. 120. Кириак Костанді. На терасі. 1899. Полотно, олія. 52 х 62. Одеський
художній музей.



Іл. 121. Петро Холодний-старший. Портрет Михайлини Стефанович-Ольшанської. 1923. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.



Іл. 122. Іван Похитонов. Портрет Матильди Похитонової. 1884.