

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ПОГОРІЛИЙ АНАТОЛІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ

Прим. № _____

УДК 76.071.1(477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФОРМУВАННЯ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ КІНЦЯ ХІХ -
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНІХ
ТЕЧІЙ**

Спеціальність 023 – «Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація»

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Погорілий А. В.

Науковий керівник:

Чернявський Костянтин Володимирович,

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Погорілий А.В. Формування київської школи живопису кінця ХІХ - початку ХХ століття: вплив європейських художніх течій – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, Київ, 2025.

Дисертація є комплексним аналізом культурних зв'язків між Україною та Європою в період формування київської школи живопису. Робота спрямована на вивчення особливостей трансформації українського образотворчого мистецтва в контексті європейських художніх процесів та значення міжнародного культурного діалогу для розвитку української національної мистецької традиції.

Досліджено творчість представників художньої спільноти Києва, які стояли біля витоків київської школи живопису як нова форма, що об'єднує творчість митців). Заслугою представників київської мистецької школи було творче засвоєння та переосмислення наприкінці ХІХ-початку ХХ ст. сталих художніх норм в дусі нових напрямів та стилістичних течій: імпресіонізму, символізму, модерну. Перегляд та перетворення академічних методик, у яких була вихована переважна більшість професійних художників в Україні, на новітні експериментальні, суттєво змінило підходи до системи образів, композиції, кольору та пластики, що стали показниками київської живописної школи.

Шляхи зазначених перетворень в бік новацій реконструйовано на фактичних матеріалах взаємодії київських митців з художниками Європи, що знайшли відображення у свідченнях представників українського живопису про стажування, навчання та участь у виставках у передових художніх центрах. Європейське стажування, участь у міжнародних презентаціях творів, особисте спілкування з європейськими митцями, вивчення зарубіжного

досвіду українськими митцями і поширення цього досвіду в Києві суттєво вплинуло на творче життя в Україні.

Київська школа живопису розгорнула свою різнобічну діяльність в умовах інтенсивного культурного обміну та засвоєння українськими митцями прогресивних методик роботи в результаті навчання в освітніх закладах Парижа, Мюнхена, Відня, Кракова, Берліна, Риму, постійне спілкування з провідними європейськими діячами, занурення в художнє осереддя європейських мистецьких центрів. Продовження взаємин київських митців з європейськими майстрами, після їх повернення до Києва, а також поширення практики спілкування між митцями, які стажувалися в Європі, на батьківщині, у київському осередді, залучення до нього широкого кола киян, робило це місто ще одним центром, в якому відбувалися культурні процеси загальноєвропейського значення.

В даному дослідженні акцентовано творчий внесок міждержавних взаємодій, який тривалий час перебував за межами уваги дослідників. Доведено, що на основі взаємодії європейського та українського мистецтва в процесі транснаціональної комунікації та конструювання мистецьких ідентичностей, київська школа живопису розвивалася не ізольовано, а у контексті європейських процесів, які охоплювали модернізацію художньої освіти, розширення виставкової діяльності, зростання колекціонування та меценатства, активізацію мистецьких дискусій та художньої критики.

Виявлено, що важливим фактором розвитку київської школи залишалася академічна підготовка, яка надавала фундаментальні знання, базуючись на класичних художніх методиках. Саме на цю основу нашаровувалися новітні експериментальні починання - нестандартні композиційні рішення, оригінальні техніки, авторські прийоми в дусі нових стилістичних напрямків і течій. З'ясовано, що тематичний репертуар живопису формувався під впливом нової філософії та світогляду, який відобразив нові соціальні запити : український художник опинився в умовах піднесення національних гасел, зниження політичної цензури, остаточної

секуляризації мистецтва. Посилення науки, освіти, культури заподіяло суттєві зміни в усіх культурних процесах кінця XIX-початку XX ст. Генерація митців відкрила широкій аудиторії низку імен, які до цього не були відомі. Всього за період існування школи з 1875 по 1901 рр. її випускниками стали 52 вихованці. Серед них - Блонська С., Будкевич Й., Бялиницький-Біруля В., Дряпаченко І., Кандинський В., Ковальський Л., Костенко С., Крижицький К., Крюгер-Прахова А., Мурашко О., Пимоненко М., Селезньов І., Богомазов О., Екстер О., Маневич А., Мане-Кац (Кац М.Л.), Мінчин А., Лентулов А. та інші, значна частина яких до кінця XX – на початку XXI ст. набула авторитету великих мистецьких постатей.

З'ясовано, що розвиток київської школи живопису супроводжувала, окрім виставкової діяльності, меценатства, колекціонування, інституціоналізація мистецького життя. Зокрема, інституціоналізація проявилася у появі нових художніх академій, приватних студій, мистецьких об'єднань, які сприяли не лише змістовно-образному та техніко-технологічному розвитку мистецтва, а й формуванню спільного мистецького дискурсу, спрямованого як на регіональні, так і глобальні тенденції.

Виявлено, що на процеси, які відбувалися в Україні, діяли такі фактори, як значна впливовість європейського мистецтва, позитивні соціальні та політичні зрушення в більшості країн Європи, зростання урбаністичних центрів. Відкриття у них нових навчальних закладів, сприятливі умови для мистецьких рухів, розвиток мистецьких друкованих видань, зростання ролі інтелігенції у формуванні художнього дискурсу створили благодатний ґрунт для здійснення творчих експериментів, інтегрування теоретичних засад нового мистецтва у творчу практику.

Доведено, що київська школа живопису, яка виявила себе сприятливою та життєспроможною в контексті європейських мистецьких впливів, є виразником процесів розвитку українського живопису та реалізатором глобальних мистецьких трансформацій кінця XIX – початку XX ст.

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми, сформульовано мету, завдання, наукову новизну, практичну значущість дослідження, окреслено методологічні засади.

У **першому розділі «Історіографія, методологія та джерела дослідження»** розглянуто праці з тематики взаємодій європейського та українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст., матеріали міжнародних конференцій, каталоги робіт, мемуарну літературу, проаналізовано основні напрями досліджень, виявлено вектори наукових дискусій. Запропоновано методологічні підходи щодо розгляду та інтерпретації мистецьких явищ та процесів.

Також виявлено типи джерел, їх походження, ступінь достовірності та інформаційна цінність. Розглянуто матеріали міжнародних виставок, які відіграли роль у репрезентації українського мистецтва та вплинули на творчість київських художників кінця XIX – початку XX ст.

Визначені методи дослідження, що забезпечують комплексне та всебічне вивчення теми, а також способи систематизації та інтерпретації даних. Підсумовано рівень вивчення представленої теми, запропоновано стратегію заповнення історичних лакун, що залишилися поза науковою увагою.

Другий розділ «Гене́за ки́вської школи живопису та її роль у розвитку українського живопису кінця XIX - початку XX ст.» висвітлює соціокультурні чинники, що вплинули на формування київської школи, зокрема розвиток художньої освіти, відкриття Київської рисувальної школи, створення музеїв та приватних збірок (колекції Терещенків, Ханенків), поява меценатства. Проаналізовано діяльність Миколи Мурашка, його внесок у підготовку покоління митців, які надалі стали засновниками київської школи живопису.

З'ясовано особливості процесу становлення та етапів розвитку київської школи живопису; визначено хронологічні рамки та періоди; роль київської рисувальної школи у формуванні професійних навичок та

естетичних уподобань художників; художні товариства та об'єднання, які сприяли розвитку мистецького життя Києва. Розглянута творчість провідних представників київської школи живопису, стилістика, тематики, техніка їх творів, відповідна українській історії, культурі та побуту, як внесок у формування української національної ідентичності.

У третьому розділі «Європейські мистецькі течії кінця XIX-початку XX ст. та їх роль у формуванні художніх шкіл Європи» досліджено вплив модерну, імпресіонізму, символізму, постімпресіонізму та інших течій на творчість українських художників. Розглянуто тенденції розвитку європейської культури кінця XIX ст., обставини, що вплинули на формування художніх течій; соціальні та політичні зміни, урбанізація, індустріалізація, емансипація, як фактори розвитку мистецтва.

Проаналізовано особливості європейських художніх шкіл - французької, німецької, австрійської, італійської, інших кінця XIX - початку XX ст., їхні характерні риси, стилістичні особливості (імпресіонізм, символізм, модерн, інші), які мали вплив на українське мистецтво внаслідок існування творчих контактів.

Розглядається також роль художніх виставок та салонів у популяризації нових мистецьких течій, значення європейського мистецького ландшафту кінця XIX - початку XX ст. для розвитку образотворчого мистецтва.

У четвертому розділі «Вплив європейських художніх течій на формування київської школи живопису» розглянуто досвід стажувань Олександра Мурашка, Абрама Маневича, Івана Дряпаченка, Сергія Костенка у таких центрах, як Париж, Мюнхен, Рим – організаційна сторона стажування та творча. На прикладах конкретних творів проаналізовано стилістику, тематику, технічні прийоми, запозичені у європейських майстрів, а також колорит, композиція, техніка виконання та тематика творів, їх відповідність імпресіонізму, символізму, модерну. Визначено роль європейських художніх тенденцій у формуванні стилю Київської школи живопису та, у зворотньому порядку, внесок у загальноєвропейський художній процес. Розглядається роль

Київської школи живопису, як посередника між європейським та українським мистецтвом.

У висновках підсумовуються взаємодії київських художників з європейськими митцями та їх вплив на формування мистецького ландшафту Європи, на відтворення української національної ідентичності водночас.

Ключові слова: імпресіонізм, модерн, живопис, український живопис, київський живопис, Київська рисувальна школа, київське художнє училище, Микола Мурашко, Фотій Красицький, Лев Ковальський, Паризький салон, Весняний Салон, школа Ашбе, Академія Жуліана.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Публікації, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Статті в наукових фахових виданнях України з присвоєнням категорії «Б»

1) Погорілий А. Вплив навчання у європейських культурних центрах на творчість А. Маневича, М. Ткаченка, С. Костенка та М. Башкірцевої *Український мистецтвознавчий дискурс*, Випуск №1 2024, 148–153.
<https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.19>

2) Погорілий А. Вплив навчання у європейських культурних центрах на творчість І. Селезнєва, С. Яремича, І. Дряпченко, С. Блонської *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024, Вип. 73, том 3, 81-86,
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-12>

3) Чернявський К. В., Погорілий А. В. Вплив особливостей монументально-декоративного мистецтва Відня початку ХХ ст. на творчість Федора Кричевського. *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*. К.: НАУ, 2024. Вип. 3(33). С. 268-276.
<https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.28>

4) Погорілий А. Вплив Київської рисувальної школи на творчість Ф. Красицького, В. Бялиницького-Бірулі, Л. Ковальського. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2024, (4), 126–133.
<https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.18>

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дисертації

Матеріали конференцій і тез

1) Погорілий А. В. Вплив навчання у країнах Європи на видатних українських живописців. Гагенмейстерські читання : тези доповідей II Міжнар. наук.- практ. конф., м. Кам'янець-Подільський, 1-2 грудня 2022 р. С. 76–77.

2) Погорілий А. В. «Вплив Барбізанської школи на український пейзаж у творчості Володимира Орловського». Міжнародної наукової інтернет-конференції «Сімдесят другі економіко-правові дискусії» м. Львів (Україна) - м.Переворськ (Польща) 21-22 лютого 2023 року.

3) Погорілий А. В. «Вплив європейських живописних тенденцій на видатних майстрів живопису» Міжнародна наукова Інтернет-конференція «Вісімдесят третя економіко-правові дискусії. Серія: Суспільно-гуманітарні науки» Львів (Україна) -Ополе (Польща) 27-28 лютого 2024 року.

4) Погорілий А. В. «Константин Крижицький - вихованець Київської рисувальної школи» Міжнародна науково-практична Інтернет-конференція «Вісімдесят дев'яті економіко-правові дискусії. Серія: Суспільно-гуманітарні науки» Львів (Україна) -Ополе (Польща) 24-25 вересня 2024р

5) Погорілий А. В. «Розвиток Київської живописної школи через призму творчості Анни Крюгер-Прахової». II науково-практичної конференції «Наука, технології, інновації: нові підходи та актуальні дослідження» С. 24-27, м. Полтава, 27–28 вересня 2024 року

6) Погорілий А. В. «Розвиток Київської живописної школи на прикладі творчості С. Світлицького» III Міжнародній науковій конференції «Розвиток наук в умовах нової реальності: проблеми та перспективи» 4 жовтня 2024 року у м. Ужгород, Україна. DOI 10.36074/mcnd-04.10.2024.

7) Погорілий А. В. «Розвиток київської живописної традиції у розрізі творчості Сергія Світославського» V Міжнародній науковій конференції «Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії» С. 246-248.11.10.2024

8) Погорілий А. В. «Зародження Київської живописної традиції у розрізі творчості Миколи Пимоненка» VIII Міжнародна науково-теоретична конференція «Проблеми та перспективи реалізації та впровадження міждисциплінарних наукових досягнень» 20.12.2024, м. Конотоп, Україна 652-653. <https://doi.org/10.62731/mcnd-20.12.2024>

ABSTRACT

Pohorilyi, A.V. The Formation of the Kyiv School of Painting in the Late 19th – Early 20th Century: The Influence of European Art Movements – Qualification scientific work (manuscript status).

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration”. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2025.

This dissertation presents a comprehensive analysis of the cultural connections between Ukraine and Europe during the formative period of the Kyiv School of Painting. The research focuses on the transformation of Ukrainian visual art within the context of European artistic processes and highlights the significance of international cultural dialogue in shaping the national artistic tradition of Ukraine.

The study explores the creative work of artists from Kyiv's art community who stood at the origins of the Kyiv School of Painting—a qualitatively new phenomenon oriented towards European culture and institutions. The merit of these artists lies in their creative assimilation and reinterpretation of established artistic norms at the turn of the 19th and 20th centuries in the spirit of emerging movements and stylistic trends such as Impressionism, Symbolism, and Art Nouveau. The revision and transformation of academic methods, which formed the basis of professional artistic education in Ukraine, led to new approaches in imagery, composition, color, and plasticity—characteristics that became hallmarks of the Kyiv School.

The pathways of this artistic innovation were reconstructed through the analysis of primary sources documenting interactions between Kyiv artists and European painters, including testimonies of Ukrainian artists on their studies, apprenticeships, and participation in exhibitions in major European art centers. European training, participation in international exhibitions, direct engagement with European masters, and the dissemination of their experience in Kyiv had a significant impact on the creative environment in Ukraine.

The Kyiv School of Painting developed within an environment of intensive cultural exchange and the adoption of progressive methodologies, acquired through education in Paris, Munich, Vienna, Kraków, Berlin, and Rome. Continuous interaction with leading European figures and immersion in the cultural milieu of major art centers further enriched the Ukrainian artistic context. The continuation of professional and personal ties between Kyiv artists and European colleagues upon their return home, along with the integration of a broad Kyiv audience into artistic discourse, transformed the city into a cultural hub of pan-European significance.

This research emphasizes the creative impact of international interactions, which had long remained outside scholarly attention. It demonstrates that the Kyiv School of Painting did not evolve in isolation but rather as part of a transnational artistic network, driven by the modernization of art education, expanded exhibition activity, increased collecting and patronage, and intensified critical discourse in Europe.

Academic training remained a foundational aspect of the Kyiv School's development, providing a classical base upon which innovative experiments—unconventional compositional solutions, original techniques, and stylistic approaches—were layered. Thematic repertoires of Kyiv painting were shaped by new philosophical and worldview paradigms that responded to emerging social demands: national aspirations, diminished censorship, and the secularization of art. The rise of science, education, and culture brought about fundamental changes to artistic processes at the turn of the century. A new generation of artists introduced to the public a wide range of previously unknown names. Between 1875 and 1901, the school graduated 52 artists, including S. Blonska, Y. Budkevych, V. Bialynitsky-Birulya, I. Dryapachenko, V. Kandinsky, L. Kovalsky, S. Kostenko, K. Kryzhytsky, A. Kruger-Prakhova, O. Murashko, M. Pymonenko, I. Seleznov, O. Bohomazov, O. Ekster, A. Manevych, Mane-Katz (M.L. Katz), A.

Minchin, A. Lentulov, among others, many of whom later gained prominence in the 20th and 21st centuries.

The study also reveals that alongside exhibition practices, patronage, and art collecting, the institutionalization of artistic life was vital to the development of the Kyiv School. This included the establishment of new academies, private studios, and art societies, which not only advanced artistic expression and techniques but also fostered a shared artistic discourse attentive to both regional and global trends.

The evolution of the Kyiv School was significantly influenced by European art, positive political and social developments across Europe, and the growth of urban centers. The founding of new educational institutions, favorable conditions for artistic movements, the development of art publications, and the growing influence of intellectuals created fertile ground for creative experimentation and theoretical integration.

It is proven that the Kyiv School of Painting, which emerged as a vibrant and sustainable phenomenon under the influence of European art, served as both a reflection of the development of Ukrainian painting and an agent of broader artistic transformations at the turn of the 20th century.

The introduction substantiates the relevance of the topic, defines the objectives, research tasks, novelty, and practical value of the study, and outlines its methodological foundation.

Chapter One, "Historiography, Methodology, and Sources of the Research", reviews scholarship on the interactions between European and Ukrainian art at the turn of the century, international conference materials, exhibition catalogs, memoir literature, and identifies major research trends and scholarly debates. Methodological approaches to interpreting artistic phenomena are proposed. Source types, origins, credibility, and informational value are identified. The role of international exhibitions in representing Ukrainian art and shaping Kyiv artists' creativity is highlighted. Research methods ensuring a

comprehensive study of the topic and strategies for filling historical gaps are also presented.

Chapter Two, "The Genesis of the Kyiv School of Painting and Its Role in the Development of Ukrainian Art at the Turn of the 20th Century", focuses on the sociocultural factors shaping the Kyiv School, including the development of art education, the founding of the Kyiv Drawing School, the creation of museums and private collections (e.g., the Tereshchenko and Khanenko collections), and the emergence of patronage. Special attention is given to Mykola Murashko's role in educating a generation of artists who would later define the Kyiv School. The chapter analyzes the School's formation stages, its timeline, its contribution to artistic training, and the emergence of art societies that animated Kyiv's art life. The work of key Kyiv artists is examined in terms of style, themes, and techniques reflective of Ukrainian history, culture, and everyday life, contributing to national identity.

Chapter Three, "European Artistic Movements of the Late 19th and Early 20th Centuries and Their Role in Shaping European Art Schools", investigates the impact of movements such as Art Nouveau, Impressionism, Symbolism, and Post-Impressionism on Ukrainian artists. It explores European cultural trends, as well as philosophical, social, and scientific ideas (e.g., Positivism, Nietzscheanism, Freudianism), along with urbanization, industrialization, and emancipation as catalysts of artistic development. The characteristics of European art schools—French, German, Austrian, Italian, etc.—are analyzed, as well as their influence on Ukrainian art through creative exchanges. The role of art salons and exhibitions in disseminating new styles is highlighted, along with the influence of the European artistic landscape on the visual arts.

Chapter Four, "The Influence of European Art Movements on the Formation of the Kyiv School of Painting", examines the study trips of artists such as Oleksandr Murashko, Abram Manevych, Ivan Dryapachenko, and Serhii Kostenko to artistic centers like Paris, Munich, and Rome, assessing both the

organizational and creative dimensions of their training. Through analysis of specific works, the chapter identifies stylistic, thematic, and technical borrowings, including color schemes, compositions, and execution techniques linked to Impressionism, Symbolism, and Art Nouveau. It outlines the dual role of European artistic trends in shaping the Kyiv School and the School's reciprocal contribution to European art. The Kyiv School is presented as a mediator between European and Ukrainian art traditions.

The conclusions summarize the artistic interactions between Kyiv and European artists and their impact on the European art landscape as well as the reconstruction of Ukrainian national identity.

Keywords: Kyiv Drawing School, Kyiv Society for Religious Painting, Kyiv School of Painting, academic art, Mykola Murashko, Fotii Krasitsky, Vitold Bialynitsky-Birulya, Lev Kovalsky, Trophy Commission, Paris Salon, Salon des Indépendants, Secession, Ashbee School, Académie Julian.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	17
Вступ.....	18
РОЗДІЛ 1. Історіографія, методологія та джерела дослідження	32
1.1. Історіографія питання.....	32
1.2. Джерельна база та методи дослідження.....	50
Висновки до розділу 1.....	57
РОЗДІЛ 2. Генеза київської школи живопису та її роль у розвитку українського живопису кінця XIX - початку XX ст.....	60
2.1 Історичні та суспільно-громадські умови виникнення київської школи живопису.....	65
2.2. Ідейно-світоглядні засади формування київської школи живопису.....	69
2.3. Етапи розвитку київської школи живопису.....	73
2.4. Представники київської школи живопису та їх творчість наприкінці XIX-на початку XX ст.	82
Висновки до Розділу 2.....	98
РОЗДІЛ 3. Європейські мистецькі течії кінця XIX-початку XX ст. та їх роль у формуванні художніх шкіл Європи.....	101
3.1. Особливості культури Європи кінця XIX ст.....	101
3.2. Художні школи Європейських країн кінця XIX-початку XX ст.....	108
Висновки до Розділу 3.....	128

РОЗДІЛ 4. Вплив європейських художніх течій на формування київської школи живопису	133
4.1. Стажування за кордоном художників київської школи живопису: історичний аспект.....	133
4.2. Роль європейських художніх тенденцій на формування образно-пластичної мови київської школи живопису	152
Висновки до Розділу 4	157
ВИСНОВКИ	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	166
ДОДАТОК А. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	187
ДОДАТОК Б. Додаткові матеріали, які засвідчують апробацію положень дисертації	189
ДОДАТОК В. Альбом ілюстрацій.....	194

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

КРШ – Київська рисувальна школа

КХУ – Київське художнє училище

УАМ – Українська академія мистецтв

НХМУ – Національний художній музей України

КХІ – Київський художній інститут

ІАМ – Імператорська академія мистецтв

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Гене́за ки́ївської школи живопису в контексті стажувань українських художників у провідних культурних центрах Європи - Парижі, Мюнхені, Кракові, Відні, Берліні, Римі, належить до маловивченої проблеми взаємодій та інтеграції українських митців у загальноєвропейський культурний простір.

Київська школа живопису, яка стала точкою взаємодій українського та європейського мистецтва, почала формуватися наприкінці XIX ст. Процес її становлення співпав із процесом оновлення всієї системи художньої освіти на теренах Російської імперії, до складу якої входила тогочасна Україна. Виникнення київської школи було зумовлене рядом історичних, соціальних та культурних причин. Підсумком появи київської школи живопису стала принципова модернізація українського образотворчого мистецтва. Європейський досвід сприяв реформуванню художньої освіти, активізації виставкової діяльності, інтеграції українського мистецтва у європейський культурний простір. Київська школа стала зразком поєднання модерних форм і національного змісту, що визначило її місце в історії українського та європейського живопису початку XX ст.

Наукове дослідження творчості художників київської школи кінця XIX-початку XX ст. в контексті українського живопису, спрямоване до поглибленого висвітлення історико-мистецьких процесів зазначеного часу, всебічного аналізу живописних творів, систематизації основних періодів живописної творчості, аналізу провідних жанрів та тенденцій живопису, класифікації тематичного репертуару, сучасного переосмислення внеску київської школи живопису в процесі формування національних традицій живопису, обґрунтуванні творчої зорієнтованості українських митців на західноєвропейський вектор, має на меті систематизацію та впорядкування існуючих на цей час відомостей.

Історичним підґрунтям появи київської школи живопису стала низка

чинників, з якими безпосередньо пов'язана генеза, формування та розвиток даного феномену. Зокрема, важливим чинником було піднесення національної свідомості, що як ідея активізувалося в багатьох країнах Європи в другій половині XIX ст. Тема національного самовизначення виникла внаслідок розвитку політичної державної думки ідеологів американської та французької революцій, де фундаментом була теза про право національних спільнот на користування досягненнями своєї культури та можливість активної участі у культурному, релігійному, громадському, економічному та державному житті. Інтерес до національного фольклору, історії, традицій не тільки сприяв формуванню нових художніх ідей, а й обумовив появу нової генерації художників, які прагнули відобразити національний дух в сюжетах етнографічного та історичного характеру на противагу офіційному академізму.

Іншим чинником став розвиток системи художньої освіти, що зіграв суттєву роль у появі та становленні київської школи живопису. Заснування київської рисувальної школи в 1875 р. відкрило для багатьох художників нові можливості, надаючи знання з техніки живопису та розвиваючи мистецький світогляд в дусі гуманізму, свободи творчості, індивідуальності. Художня школа нового типу не лише навчала техніці живопису, а й пропагувала нові мистецькі течії, зокрема, впливи західноєвропейського живопису, що надихало українських художників на експерименти з формою і змістом. Прогресивний вектор навчання визначався керівництвом Миколи Мурашка, який на цей час, маючи значний авторитет серед колег та учнів, відігравав ключову роль у формуванні художнього середовища Києва. Школа Мурашка - освітня та художня - зорієнтована на європейський прогрес, слугувала оновленню навчальної системи, а разом з тим і принциповим змінам засад професійної художньої освіти в Україні.

Суспільно-громадське та культурне значення нової художньої системи, покладеної в основу київської школи живопису, мало значну підтримку з боку київської громадськості. Послідовний розвиток київської рисувальної школи

забезпечувала меценатська допомога та добровільні пожертвування киян. Тривалий час школа не мала державного фінансування та офіційного приміщення: умови, в яких відбувалося навчання, вимагали від викладачів та студентів надзвичайної самовіддачі. Серед меценатів, які підтримували нову неакадемічну школу, були представники української інтелігенції та підприємці, що свідомо підтримували українське мистецтво. Це сприяло накопиченню культурного капіталу і тим самим забезпечило формування української національної образотворчої скарбниці попри певні перепони для його розвитку з боку досить спроможної на цей час академічної системи освіти, яка нав'язувала загальноімперські стандарти, ігноруючи місцеву специфіку.

В політичному сенсі, важливим фактором було те, що територія України входила до складу двох імперій — Російської та Австро-Угорської. Київ, що перебував під контролем Російської імперії, зазнавав культурного утиску, адже центр мистецької політики був сконцентрований у Санкт-Петербурзі, де існувала Імператорська Академія мистецтв (з 1757 р.), яка претендувала на беззастережний професійний авторитет. Якщо одеська малярська школа, перший офіційний художній навчальний заклад на території сучасної України, в силу віддаленості від імперської влади перебувала під відносно незначним тиском цензури, впроваджуючи нові підходи до викладання мистецтва, то школа М.Мурашка знаходилася під набагато пильнішою увагою російської академії.

З іншого боку школі М.Мурашка довелося стикнутися з досить сталою і міцною у православній Україні іконописною традицією, яка походила від церковного осередку Києво-Печерської лаври. Започаткований ще у XII ст. Аліпієм Печерським, лаврський іконописний центр впродовж століть поширював приписи та вимоги щодо образного ряду та художнього мислення релігійного живопису. Безперервність традиції, однак, забезпечила тяглість художнього бачення, що пізніше трансформувалося у світський живопис. В умовах поширення наукових знань та секуляризації культури в цілому, ці

традиції також були переосмислені митцями нової генерації.

У нових обставинах життя, коли українські художники проходили стажування за кордоном, взаємодія між ними після повернення назад, а також взаємодія з місцевими митцями, сприяла пожвавленню художнього життя. Микола Мурашко, Олександр Мурашко, Фотій Красицький та інші, інтегруючи європейські тенденції у свою творчість, переносили і досвід європейського спілкування, закріпленого організацією виставок, товаришуванням під час навчання в академіях та приватних школах, до українського середовища. Товариські відносини в середовищі київських митців відбувалося в дусі ідей мистецької свободи, індивідуалізму та нової естетики.

Оновлені в такий спосіб українські культурні центри - художні виставки, музеї та галереї, стали платформами для презентації нових робіт, творчого обміну, появи нових інституцій. Одна з них - Київське товариство заохочення мистецтв, сприяло популяризації українського мистецтва, розширювало його аудиторію, сприяло формуванню мистецької критики й колекціонування. Ці соціокультурні ініціативи стали важливою ланкою в інституціоналізації творчого життя у Києві.

Підсумовуючи причини появи київської школи живопису в ХІХ ст., варто відзначити весь комплекс факторів: національне відродження, розвиток художньої освіти, вплив європейських течій, іконописну традицію, діяльність ключових постатей, активну культурну роботу громадських організацій. Ці фактори не тільки сприяли становленню нової мистецької школи, а й заклали підвалини для подальшого розвитку українського живопису у ХХ ст., забезпечуючи поступ до створення національної мистецької ідентичності.

Складність та багатоаспектність даного явища є підставою для його поглибленого системного дослідження, як свідчення причетності київської школи живопису, а разом з тим, і всього українського малярства кінця ХІХ-початку ХХ ст., до здобутків західноєвропейської культури.

У дисертації уперше здійснено науковий аналіз живописної спадщини київської школи живопису, що систематизована за основними періодами творчості: ранній період (1875 -1880 рр.); період укріплення нової системи (1880-1895 рр.); визначення творчих стандартів (1895-1901 рр.). За результатами комплексного дослідження живопис митців періоду кінця XIX-початку XX ст. систематизовано за основними жанрами творчості та ключовими тенденціями живопису: реалізм, імпресіонізм, постімпресіонізм, символізм, модерн. У праці вперше визначено тематичний репертуар та упорядковано сюжети в контексті кожного окремого жанру. Проаналізовано та розкрито стильову оригінальність авторських живописних прийомів, визначено характерні засоби та практичні методи образотворення. Виявлено, що творчі пошуки київських митців упродовж життя зосереджувалися на проблемах композиції та кольору. З'ясовано, що увага до засвоєння європейських традицій поглиблювалася в їхній практиці через комунікацію з колегами, які підтримували західноєвропейську художню орієнтацію. Обґрунтовано, що поглиблений інтерес до формальних можливостей живопису, сприяло розробці та збільшенню колірної гами, використанню контрастних поєднань, пошуку інших живописних засобів. Такі специфічні риси живописного стилю вирізняють живописні полотна митців київської школи серед творів інших українських художників.

Опрацювання історичних фактів підводить, що представники так званого, «офіційного» мистецтва так само зазнавали європейських впливів. Творчий доробок митців не обмежувався лише зразками академізму, як не являв собою лише наслідування модерних течій, він поглиблювався за більш складним алгоритмом, апелюючи до формальних тенденцій західноєвропейського мистецтва.

У дослідженні обґрунтовано, що процес виховання митця передбачав усвідомлення необхідності самовиховання, адже мета відбутися як творча індивідуальність для більшості київських живописців кінця XIX-початку XX ст., була прямо пов'язана з перебуванням за кордоном, де саме митець

прагнув досягти високого професіоналізму та напрацювати світоглядні засади. Це пояснює факт систематичного відвідання європейських країн київськими митцями, постійним місцем проживання яких був Київ.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконано згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА «Мистецтво і мистецтвознавство в системі гуманітарних досліджень: національний та світовий вимір» (державний реєстраційний номер 0124U001843 від 16.02.2024) та відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво України у світовому художньому поступі: від історичних витоків до сучасності» (державний реєстраційний номер: 0124U001515, від 07.02.2024).

Мета дослідження – узагальнити платформу світоглядно-теоретичних та організаційно-дієвих засад художників київської школи в умовах активних взаємин українського та європейського мистецтва кінця XIX-початку XX ст. внаслідок стажування в європейських центрах.

Сформульована у дослідженні мета актуалізувала вирішення низки завдань:

Завдання дослідження:

- Проаналізувати письмові джерела та твори мистецтва як матеріальне джерело, виявити проблематику мистецької критики та рецепції творчості київських художників у європейських країнах (зокрема у публікаціях і мистецтвознавчих відгуках у спеціалізованих журналах), з метою формування узагальненого підходу до інтерпретації феномену Київської живописної школи.
- Дослідити історичні передумови формування київської живописної школи як системного явища в контексті соціальних змін та культурного оновлення європейського мистецького середовища кінця XIX – початку XX ст., включно з модернізацією академічної художньої освіти.
- Визначити роль та значення стажувань київських художників у провідних європейських художніх центрах для становлення їхнього індивідуального

стилю, формування регіонального мистецького середовища, а також для підґрунтя узагальнення творчих практик у рамках Київської живописної школи.

- Дослідити стилістичні, композиційні та концептуальні риси творчості представників київської живописної школи як інтегрованого мистецького явища; провести порівняльний аналіз її характерних рис з творами провідних європейських художників того періоду.
- З'ясувати місце і значення міжнародної виставкової діяльності для представників київської живописної школи, її ролі у популяризації українського мистецтва в Європі та формуванні підстав для подальшого узагальнення творчих результатів школи.
- Визначити внесок Київської живописної школи у розвиток модерного мистецького дискурсу в Україні, її вплив на еволюцію національного мистецтва та формування нового покоління митців, що дозволяє узагальнити цей феномен у межах цілісної художньої традиції.
- Виявити основні чинники міжнародного визнання українських художників, включно з діяльністю мистецьких об'єднань, меценатською підтримкою та роллю культурних інституцій, що заклали основу для осмислення Київської живописної школи як впізнаваного мистецького явища.
- Дослідити специфіку художньої освіти в Києві, зокрема ступінь впливу іноземних художніх методик на навчальний процес у КРШ і КХУ, як ключову передумову формування цілісного явища Київської живописної школи.
- Дослідити художній процес у Києві як складову частину соціокультурних трансформацій кінця XIX — початку XX століття, виявити його зв'язок із розвитком Київської живописної школи, а також визначити перспективи подальшого дослідження і узагальнення цього феномену в історії українського мистецтва.

Об'єкт дослідження - київська школа живопису кінця XIX – початку XX ст. як регіональне, та, водночас, загальноєвропейське, явище мистецтва сформоване на перетині мистецьких процесів Європи та України.

Предмет дослідження - генеза та розвиток київської школи живопису як результат взаємин українських митців з європейським художнім світом в процесі стажування, навчання, виставкової діяльності.

Територіальні межі дослідження охоплюють художні осередки Києва, Парижа, Мюнхена, Відня, Кракова, Берліна, Риму.

Методи дослідження. Для дослідження генези та формування київської школи живопису використано комплексний підхід із застосуванням як загальнонаукових, так і спеціальних методів дослідження для здійснення ґрунтовного аналізу художньо-стилістичних принципів творчої спадщини художників київської школи живопису кінця XIX-початку XX ст. До загальнонаукових належать методи: *аналітичний, системний, структурно-типологічний, історико-культурологічний, історіографічний, біографічний, синтезу, класифікації, порівняння та узагальнення*, до спеціальних – *формальний, іконографічний, образно-стилістичного, композиційного аналізу тощо*. Матеріал дослідження викладено за принципом від конкретного до загального: від аналізу робіт до узагальнення як на рівні творчості конкретного майстра з метою концептуалізації основних живописних принципів, стильових, композиційних, тематичних і колористичних тенденцій, притаманних даному періоду, так і на рівні культурно-історичному, з метою визначення ролі та значення київської школи живопису в художньо-мистецькому процесі кінця XIX – початку XX ст.

Джерельну базу дослідження становлять живописні твори представників київської школи кінця XIX-початку XX ст., її лідерів Миколи Мурашка, Олександра Мурашка, Фотія Красицького та послідовників, серед яких були 52 випускники школи та десятки прибічників модерних напрямків живопису, які увійшли до осереддя київських прогресивних художників;

живописні роботи, що є зразками синтезу академізму та новітніх на той час стилістичних тенденцій з українських музеїв та приватних колекцій. Використані образотворчі матеріали, авторські світлини.

Теоретичну базу дослідження складають праці провідних вітчизняних та зарубіжних представників наукових напрямів, проблематика яких відповідає мистецтвознавчому змісту дисертаційного дослідження:

- дослідження суспільно-політичних, економічних, наукових, культурних процесів наприкінці ХІХ - на початку ХХ ст., які впливали на розвиток національного українського мистецтва, художньої освіти, в тому числі, на генезу київської школи (А.Андрейканич, Г.Грабович, О. Жбанкова, М.Жук, А.Кравченко, Н.Левицька, І.Малиніна, Т.Мячкова, Т.Ніколаєва, О.Овчаренко, С.Папета, С.Побожій, І.Роздобудько, В.Рубан, О.Соболевський, Г.Стельмахук, В. Сусак, Є.Юхименко);

- публікації, присвячені біографічним, історичним, мистецтвознавчим, культурологічним аспектам творчості провідних митців київської школи живопису (В.Абліцов, О.Балабко, А.Балдинюк, Р.Бондаренко, Р.Грузін, Н.Булаєвська, Л.Вакульницька, В.Величко, Д.Добріян, О.Жбанкова, М.Жулинський, О.Ковальчук, Н.Ковпаненко, Ф.Красицький, Т.Лазанська, Е.Лазаренко, О.Мельников, М.Марченко, М.Захарченко, Н.Міллер, Т.Рязанова, П.Нестеренко, Т.Ніколаєва, Л.Ніконенко, Н.Павліченко, Б.Піаніда, Ю.Присяжнюк, В.Снагощенко, Д.Стефанович, І.Хіцінська, Г.Черкаська, Л.Членова, О.Янковська, С.Яценко);

- мистецтвознавчі праці, присвячені художній освіті як професійній основі розвитку українського образотворчого мистецтва ХІХ–ХХ ст. (О.Волинська, О.Донік, А.Дяченко, М.Жук, О.Карпенко, О.Ковальчук, Н.Ковпаненко, І.Красюк, М.Криволапов, Н.Левицька, І.Малініна, С.Нікуленко, Л.Русакова, А.Сидоренко, С.Скрипцін, О.Соболевський, О.Сторчай, П.Тітенко, К.Трохименко, О.Федорук, А.Філімонова), в тому числі мистецько-педагогічним поглядам М.Мурашка (М. Антонець, С.Дубовик, Ю.Майстренко-Вакуленко, В.Снагощенко);

– дослідження, у яких розглянуто особливості стилів, напрямів та течій, які вплинули на розвиток українського живопису кінця XIX-початку XX ст., або зазнали опрацювання в системі навчання у школі М.Мурашка з послідовним застосуванням у практиці випускників школи та прибічників її ідей (Ю.Бабуніч, Г.Грабович, І.Павельчук); у віднайденні власного стилю тощо (І.Блюміна, Л.Вакульницька, О.Жбанкова, О.Ковальчук, Т.Мячкова, О.Смольницька), у формуванні нового бачення жанрів та прийомів живопису (Л.Корж-Радько, М.Марченко, М.Захарченко, К.Меська, О. Мосендз, Т.Ніколаєва, В.Рубан, О.Сівков, Г.Сідіченко, О.Чернюшок, С.Яценко).

– історичні традиції, які позначилися в творчому доробку київської школи живопису, зв'язок з іншими навчальними закладами, виставкова діяльність (О.Волинська, Г.Грабович, О.Жбанкова, І.Малиніна);

- організаційні питання Київської рисувальної школи, меценатська допомога, виставкова діяльність (В.Величко, Д. Добріян, С. Дубовик, Т.Мячкова, Н.Павліченко, В. Шпак), участь у виставковій діяльності - Д.Добріян (виставкові проєкти О.Мурашка), Н.Павліченко (виставки учнів школи М.Мурашка).

Окремий напрям досліджень складають праці зарубіжних науковців, для яких пріоритетним напрямком досліджень був розвиток європейського мистецтва кінця XIX-початку XX ст., важливі для художніх процесів наступних періодів:

- жанри та стилі в архітектурі, живописі, скульптурі, графіці, А.Александр (A. Alexandre), E. Cevc, R. Fäthke, D. P. Frisby, B. Gleis, H. Noël Tietze;

європейські музейні зібрання, окремі колекції, виставки, визначні твори: K.Ambrozic, J. Bailly-Herzberg, C.Baudelaire, E. Bénézit, D. Downton, Jacob, G. W. von. Frank, A.Jawlensky;

- освіта у школах та академіях, зокрема, в академії Жуліана, школі Антона Ашбе, навчання іноземців у Києві тощо: K.Ambrozic, L. Bellencontre,

L. Bicart-Sée, C.Fehrer, M.Hérolde, A.Larcher, L. Nieszawer, P. Princ, M. Trsar, G.P. Weisberg, J. R. Becker, G. P .Weisberg, V. Guybert, G.Willhalm;

- творчість окремих митців та діячів мистецтва: H.Bahr, Constantin von Wurzbach, G. Fliedl, P. Guénégan, S. L. Ball, M.Guillemain, G. Kleine, L. Kowalski, J. A. Lux, S.Montiège, T. G. Natter, D. Schmidt, J. Varly, C. Weiler, P. Zimmermann;

- традиційні та новітні течії, особливості їх адаптації в образотворчому мистецтві Європи та України шляхом творчих контактів, через виставкову діяльність: C. Caubisens-Lasfargues, A.Cogné, S. Blond, G. Montègre, F. Denoyelle, C.Guichard, J.-F. Heim, C.Béraud, A.Hoberg, C. Hould, J. Kearns, P.Vaisse, O. Le May, G.-G. Lemaire, H. F. Mallgrave, V. Marcadé, D. Massonnaud, , H.-U.Simon.

Наукова новизна отриманих результатів, що виносяться на захист.

У роботі вперше:

- комплексно упорядковано і теоретично осмислено творчий доробок митців-живописців Києва в контексті розвитку українського живопису кінця XIX-початку XX ст.;
- впорядковано значний обсяг живописних образів, літературних джерел і зарубіжних матеріалів окресленого періоду;
- здійснено систематизацію матеріалів, щодо життя і творчості художників, представників київської школи живопису;
- розкрито ключові ідеї, головні теми, основні стилістичні системи, якими надихались митці київської школи живопису;
- обгрунтовано вплив стилістичних напрямів та течій європейських митців на композиційно-образне рішення творів українських митців, проаналізовано видозміни стилістики живописних творів зазначеного періоду внаслідок стажування, навчання, участі у виставкових проєктах,

що відбувалися у європейських центрах;

- констатовано взаємозв'язок творчості зарубіжних митців з творчістю українських живописців кінця XIX-початку XX ст.;
- розкрито зорієнтованість живописної творчості переважної більшості випускників школи М.Мурашка на європейські новітні тенденції; впровадження у практику традицій європейських художніх академій, приватних шкіл, авторських методик провідних європейських митців;
- розкрито значення творчої діяльності київських митців, представників київської школи живопису в контексті українського живопису кінця XIX-початку XX ст.,
- обґрунтовано, що впроваджуючи традиції європейських шкіл, українські митці продукували проєвропейське майбутнє української художньої культури наступних періодів;

удосконалено: відомості про роль та значення творчого стажування київських митців в європейських культурних центрах наприкінці XIX-на початку XX ст.;

набули подальшого розвитку концепції: про суттєву близькість до європейських тенденцій мистецтва київської школи живопису кінця XIX-початку XX ст. як однієї з тенденцій українського мистецтва XX ст.;

Особистий внесок здобувача полягає у введенні в науковий обіг комплексного поняття київського живопису кінця XIX – початку XX ст. Усі результати наукового дослідження отримані самостійно й оприлюднені в публікаціях автора.

Теоретичне і практичне значення дослідження полягає у формуванні цілісного уявлення про живописну творчість митців київської школи живопису кінця XIX-початку XX ст., систематизації та уточненні

даних про їхній життєвий і творчий шлях, зокрема, в частині активних взаємодій з мистецькими процесами Європи. На підставі проведеної роботи може бути укладений окремий каталог колекції творів. Результати дослідження можуть бути використані для доповнення цілісної картини мистецького розвитку київської художньої школи кінця XIX-початку XX ст. Наукові матеріали другого розділу «Гене́за київської школи живопису та її роль у розвитку українського живопису кінця XIX - початку XX ст.», третього розділу «Європейські мистецькі течії кінця XIX-початку XX ст. та їх роль у формуванні художніх шкіл Європи», та четвертого розділу дисертації «Вплив європейських художніх течій на формування київської школи живопису» вносять дані в лекційний курс дисципліни ВК «Історія українського мистецтва» професійного циклу ОНП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». Результати проведеного наукового дослідження та візуальний матеріал можуть стати в нагоді науковцям, працівникам музеїв, викладачам у створенні посібників, лекцій з історії мистецтва України та навчальних програм.

Апробація матеріалів дослідження. Основні положення та результати дисертаційної роботи висвітлено на восьми міжнародних наукових конференціях: «Гагенмейстерські читання: тези доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції. Кам'янець-Подільський, 1-2 грудня 2022 р.»; «Сімдесят другі економіко-правові дискусії». Львів, Україна – Переворськ, Польща (21-22 лютого 2023 р.); інтернет-конференція «Вісімдесят третя економіко-правові дискусії». Львів, Україна – Ополе, Польща (27-28 лютого 2024 р.); інтернет-конференція «Вісімдесят дев'яті економіко-правові дискусії. Львів, Україна – Ополе, Польща (24-25 вересня 2024 р.); II науково-практична конференція «Наука, технології, інновації: нові підходи та актуальні дослідження».Полтава (27–28 вересня 2024 р.); III Міжнародній науковій конференції «Розвиток наук в умовах нової реальності: проблеми та перспективи». Ужгород (4 жовтня 2024 р.); V Міжнародній науковій конференції «Стратегічні Напрямки розвитку науки: фактори впливу та

взаємодії»(11 жовтня 2025); VIII Міжнародна науково-теоретична конференція «Проблеми та перспективи реалізації та впровадження міждисциплінарних наукових досягнень». Конотоп (20 грудня 2024 р.).

Публікації. Основний зміст і результати дисертаційного дослідження опубліковано в дванадцяти роботах, з яких – 4 у наукових фахових виданнях, визначених переліком МОН України (категорія Б), 8 – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура і обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел, який охоплює 25- позиція, а також трьох додатків: Додаток А – «Список опублікованих праць за темою дисертації» (4 позиції); Додаток Б – «Список публікацій здобувача та відомості про апробацію результатів дослідження» (8 позицій) ; Додаток В – « Альбом ілюстрацій» (78 позицій). Загальний обсяг дисертаційного дослідження – 233 сторінок, з них основного тексту – 157 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія питання.

Для ґрунтовного дослідження обраної теми було опрацьовано наукові та публіцистичні твори як вітчизняних так і зарубіжних авторів.

Під час вивчення вітчизняних досліджень, поняття київська живописна школа у значенні сукупності творчих здобутків митців з КРШ і КХУ не зустрічається. Проте термін «Київська живописна школа» використовується в дослідженні М. Криволапова, проте в іншому значенні, а саме в значенні живописних здобутків випускників КХІ (Криволапов, 2019)

Одним з найбільш ґрунтовних вітчизняних досліджень щодо опрацювання теми творчості київських художників у Парижі стала монографія В.Сусак «Українські митці Парижу». Ця робота є важливим джерелом для дослідження впливу європейських мистецьких течій на київську школу живопису через призму діяльності українських художників.

Видання детально розглядає творчість митців, які працювали у французькій столиці в період з 1900 по 1939 рік. Париж у цей час був центром світового мистецтва, і українські художники не тільки переймали нові стилі та техніки, але й активно брали участь у формуванні місцевого мистецького середовища. Книга містить біографічні довідки, аналіз творчості та численні ілюстрації робіт таких художників, що дозволяє досліднику простежити зв'язки між київською та європейською школами живопису (Сусак, 2010).

Не менш цінною для опрацювання була робота: «Професори НАОМА» Наукового збірника Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Цей спеціальний випуск збірника наукових праць Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) охоплює період з 1917 по 2007 роки і надає цінну інформацію про викладачів та їхній внесок у розвиток київської школи живопису. Публікація включає дослідження та статті про професорів академії, які відігравали ключову роль у формуванні художньої освіти в Києві. Аналіз їхніх педагогічних методик, творчих досягнень та впливу на студентів допомагає зрозуміти, як формувалися та передавалися знання і майстерність у сфері образотворчого мистецтва протягом майже століття. Це джерело також містить багатий ілюстративний матеріал, що ілюструє еволюцію стилів і технік у київській школі живопису.

Для аналізу живописних здобутків О. Мурашко було розглянуто: «Эти десять лет большого, глубокого счастья...» – спогади Маргарити Мурашко. Ця книга є збіркою спогадів дружини відомого київського художника Олександра Мурашка. Збірка охоплює період спільного життя та творчості і дають цінні особисті свідчення про внутрішній світ митця, його роботу та взаємини з іншими художниками. Видання містить статті та коментарі, які допомагають контекстуалізувати події та людей, згаданих у спогадах. Книга також ілюстрована фотографіями та репродукціями робіт Мурашка, що дозволяє досліднику глибше зануритися в атмосферу того часу та отримати безпосереднє уявлення про художнє життя Києва на початку XX століття (Добріян 2016).

Іншою не менш важливою книгою, яка розглядає творчість Олександра Мурашка, є «Знаєте, Тіно, я дуже люблю життя...»: – спогади про Олександра Мурашка. Ця книга є ще одним важливим джерелом, присвяченим Олександру Мурашку, одному з найвизначніших представників київської школи живопису. Видання містить спогади, статті та коментарі, що розкривають багатогранну особистість художника, його творчі пошуки та вплив на мистецьке середовище Києва. Окрім текстових матеріалів, книга багата ілюстраціями, що включають репродукції робіт Мурашка та фотографії, які відображають його життя та діяльність. Це джерело є незамінним для дослідників, оскільки надає глибоке та особисте бачення творчості художника та його місця в історії українського мистецтва (Добріян, 2017).

Найновішою роботою з дослідження творчості Олександра Мурашка є «Гріхи молодості. Паризький період Олександра Мурашка» 2025 року відповідно. Особливо цінним у данному джерелі є ґрунтовне уточнення біографічних відомостей французького періоду творчості Мурашка. Також досліджено походження творів, підтверджено створення семи полотен під час відвідин Парижу (Добріян, 2025).

Також, важливим науковим джерелом про творчість художника є видання Членової Л. Г. «Олександр Мурашко: сторінки життя і творчості». Ця книга Лариси Членової є ґрунтовним дослідженням життя та творчості одного з найвидатніших українських художників Олександра Мурашка. Видання охоплює всі ключові етапи його кар'єри, від ранніх робіт до найбільш значущих творів, створених у зрілому віці. Авторка ретельно аналізує художні техніки Мурашка, його стилістичні еволюції та впливи, що формували його творчість. Книга ілюстрована численними репродукціями робіт Мурашка, що дозволяє читачам візуально ознайомитися з його мистецтвом. Окрім художнього аналізу, видання містить біографічні

відомості, які допомагають зрозуміти особисті та професійні обставини, що впливали на художника (Членова, 2004).

Іншим київським художником, чия творчість розглядається у дослідженні, є Абрам Маневич. Найбільш широко його творчість розглядається у монографії Олени Жбанкової про Абрама Маневича. Це є фундаментальним дослідженням творчості цього відомого київського художника. Книга містить докладний аналіз живописних робіт Маневича, його художніх технік, стилістичних особливостей та тематичних пріоритетів. Жбанкова також досліджує впливи, які формували творчість Маневича, включаючи європейські художні течії та місцеві культурні традиції. Видання ілюстроване численними репродукціями робіт Маневича, що дозволяє читачам оцінити його внесок у розвиток київської школи живопису. Це джерело є важливим для дослідження, оскільки надає глибоке розуміння творчості одного з ключових фігур українського мистецтва початку ХХ століття (Жбанкова, 2003).

Інша праця, що аналізує творчість Костенка та використовується у даному дослідженні, є дослідження Жбанкової О. Б. «Сергій Костенко. Широко й просто». Стаття Олени Жбанкової присвячена творчості Сергія Костенка, одного з визначних представників Київської рисувальної школи. У своїй публікації автор аналізує художній стиль Костенка, його техніки та тематичні пріоритети. Жбанкова також розглядає біографічні відомості художника, що допомагають зрозуміти його творчий шлях та впливи, які формували його мистецтво. Стаття містить численні ілюстрації робіт Костенка, що дозволяє візуально оцінити його внесок у розвиток київської рисувальної школи). Видання є важливим для дослідників, оскільки надає комплексний аналіз творчості одного з ключових художників того часу (Жбанкова 2008).

Інший київський живописець згаданий у дослідженні аналізувався у статті Проніної М. «Подих мефістофельського генія». Стаття опублікована в журналі "Образотворче мистецтво" у 2012 році, розглядає творчість одного з

видатних митців київської школи живопису, який характеризується своєю харизматичною особистістю та впливом на мистецьке середовище. Проніна аналізує творчий стиль художника, його унікальні техніки та інноваційні підходи до мистецтва. У статті також розглядаються біографічні аспекти життя митця, що допомагають зрозуміти його мотиви та натхнення. Видання містить аналіз кількох ключових творів, що дає можливість глибше зрозуміти його художні пошуки та внесок у розвиток київської школи живопису (Проніна 2012).

Грунтовним дослідженням творчості київських митців закордоном є праця Віталія Абліцова «Галактика „Україна“. Українська діаспора: видатні постаті». Ця книга є енциклопедичним довідником про видатних представників української діаспори. Видання охоплює різні сфери діяльності, включаючи мистецтво, науку, літературу та інші галузі. У книзі представлені біографії та досягнення українців, які зробили значний внесок у розвиток світової культури та науки. Абліцов детально описує життя та діяльність цих особистостей, їхній вплив на культурний розвиток своїх країн проживання та зв'язок з Україною. Це видання є важливим для дослідників, оскільки надає вичерпну інформацію про українську діаспору, її внесок у світове мистецтво та культуру, а також про збереження національної ідентичності за межами України (Абліцов, 2007).

Каталог «Catalogue illustré du Salon de 1879» ілюструє роботи, представлені на Паризькому салоні 1879 року, одного з найважливіших мистецьких заходів того часу. Номери 2452 і 2453 містять інформацію про роботи художників з України, які мали вплив на розвиток живопису, а також відображали естетичні тенденції, що панували в європейському мистецтві. Це джерело може бути корисним для порівняльного аналізу стилю та техніки київських художників з європейськими.

Подібно до попереднього, каталог «Catalogue illustré du Salon de 1885» містить інформацію про експоновані роботи на Паризькому салоні 1885 року. Номери 150 і 151 містять твори, що ілюструють розвиток

живописних стилів, які вплинули на українських митців. Це джерело є важливим для вивчення того, які художні тенденції були актуальними в той час і як вони могли вплинути на київських художників.

У каталозі «Catalogue illustré du Salon de 1907» представлені твори, які демонструють еволюцію художніх стилів на Паризькому салоні 1907 року. Номер 1271, вказує на картину, яка створена представником Київської школи живопису. Це джерело допоможе зрозуміти, які нові ідеї та техніки з'явилися в живопису на початку XX століття і як вони вплинули на українських митців.

Каталог «Catalogue illustré du Salon de 1910» містить інформацію про твори, представлені на Паризькому салоні 1910 року. У ньому можна знайти опис та ілюстрації робіт художників, які брали участь у виставці, включаючи українських митців. Це джерело є важливим для вивчення впливу міжнародних художніх течій на Київську школу живопису.

Подібно до попереднього, каталог «Catalogue illustré du Salon de 1911» відображає твори, представлені на Паризькому салоні 1911 року. Він служить цінним ресурсом для аналізу художніх тенденцій того часу і дозволяє простежити участь українських художників у європейських виставках, що сприяло формуванню їхнього стилю.

У статті Ігоря Роздобудько «Пам'ятки української культури в Таганрозі» розглядаються українські культурні пам'ятки, зокрема в Таганрозі, що є важливим контекстом для дослідження впливу української культури на художнє середовище. Джерело підкреслює важливість міжкультурних зв'язків та їх вплив на розвиток живопису в Україні (Роздобудько, 2020).

Стаття в енциклопедії історії України «Київська Рисувальна школа» детально висвітлює історію Київської рисувальної школи, її засновників, основні етапи розвитку та вплив європейських течій. Джерело є основним для розуміння контексту, в якому формувалась київська школа живопису, а також її впливу на розвиток українського мистецтва.

Енциклопедичний довідник «Головна редакція Української радянської енциклопедії» охоплює різні аспекти культури та мистецтва Києва, включаючи живопис. Під редакцією А. В. Кудрицького, видання містить статті про ключових художників, мистецькі школи та вплив європейських течій на київське мистецтво. Це джерело є корисним для отримання загального уявлення про культурний контекст Київської школи живопису в досліджуваний період (Кудрицький, 1995).

Біобібліографічний покажчик присвячений життю та творчості Івана Дряпаченка, українського художника, який зробив значний внесок у розвиток живопису в Україні. У виданні міститься інформація про його основні твори, стилістичні особливості та вплив на формування київської школи живопису. Це джерело є важливим для дослідження, оскільки висвітлює зв'язок між особистістю художника та загальними тенденціями в українському мистецтві того часу.

У статті Тетяни Мячкової досліджується взаємозв'язок між творчістю Ісаака Бродського та Івана Дряпаченка через призму одного портрета. Автор аналізує, як цей портрет відображає не лише індивідуальність художників, але й культурний контекст того часу. Стаття містить порівняння стилістичних особливостей обох митців та їхній вплив на розвиток українського живопису, що робить її важливою для вивчення відносин між художниками в рамках київської школи живопису (Мячкова, 2018).

У іншій доповіді Т. Мячкова досліджує еволюцію портрету Івана Дряпаченка, відзначаючи його значення в контексті українського живопису. Автор прослідковує зміни у стилі та техніці художника, а також його вплив на сучасних митців. Ця робота є корисною для розуміння як творчості Дряпаченка, так і загальних тенденцій у розвитку київської школи живопису (Мячкова, 2017).

Ще у одній статті Т. Мячкова представляє матеріали каталогу втрачених творів Івана Дряпаченка, що дозволяє краще зрозуміти його

спадщину та вплив на українське мистецтво. Автор аналізує причини втрати творів та їх значення для дослідження творчості художника. Це джерело важливе для оцінки внеску Дряпаченка в розвиток київської школи живопису та його місця в історії українського мистецтва (Мячкова, 2020).

У тезах конференції Т. Мячкова аналізує портрет польської актриси В. В. Кавецької, створений І. Дряпаченком на початку 1910-х років. Автор розглядає стилістичні особливості роботи, культурний контекст та значення портрета для українського мистецтва. Це джерело є корисним для розуміння того, як Дряпаченко поєднував традиції українського живопису з європейськими впливами (Мячкова, 2019).

Ще у одній статті Т. Мячкова досліджує особистість Івана Дряпаченка, акцентуючи увагу на філософсько-релігійних аспектах його творчості. Автор аналізує, як ці аспекти вплинули на стиль та тематику робіт художника, а також його місце в контексті київської школи живопису. Ця робота є важливим внеском у розуміння не лише творчості Дряпаченка, але й загального розвитку українського мистецтва в досліджуваний період (Мячкова, 2020).

У бібліографічному покажчику Т. О. Мячкова систематизує матеріали про життя і творчість Івана Дряпаченка, видатного українського художника. Авторка наводить списки основних публікацій, що стосуються його робіт, а також аналізує його внесок у розвиток українського живопису. Це джерело є корисним для дослідників, які прагнуть зрозуміти контекст та етапи творчості Дряпаченка (Мячкова, 2016).

У статті в збірнику «KELM» Мячкова аналізує, як Іван Дряпаченко відобразив національну ідентичність у своїх творах. Авторка досліджує теми, мотиви та стилістичні особливості, що свідчать про національні корені художника. Ця робота є важливою для розуміння культурного контексту, в якому створювалися його картини, і підкреслює вплив соціально-культурних чинників на творчість Дряпаченка (Мячкова, 2020).

У статті яка опублікована у збірнику «Мистецтвознавство» авторка представляє нові дані про портрети родичів Івана Дряпаченка, підкреслюючи їх значення в контексті його творчості. Мячкова аналізує стилістичні риси та емоційне наповнення цих творів, що дозволяє краще зрозуміти не лише особисту, а й родинну історію художника. Це дослідження є важливим для вивчення портретного жанру в українському живопису (Мячкова, 2017).

У спільній статті Мячкова та Белічко розглядаються твори Анатолія Терещенка, представлені в Полтавському художньому музеї. Автори аналізують стилістичні особливості робіт, а також їхній вплив на формування художньої традиції в Україні. Це джерело є корисним для дослідження колекцій українських музеїв та їх ролі у збереженні культурної спадщини (Мячкова & Белічко, 2020).

У цій тезі доповіді опублікованій у 2020 році Мячкова Т. аналізує картину І. Дряпаченка «Куточок садка російського консула у Флоренції», розглядаючи її композиційні та кольорові рішення, а також контекст створення. Авторка підкреслює значення цього твору в контексті творчості художника та його зв'язок із європейськими художніми течіями. Це джерело збагачує розуміння художнього доробку Дряпаченка.

У статті Т. Ніколаєвої досліджується архівні документи, які стосуються життя та творчості Івана Дряпаченка, українського художника, чий внесок у живопис залишився недостатньо вивченим. Автор аналізує раніше невідомі матеріали, що дозволяють відновити важливі етапи його кар'єри та творчого розвитку. Ця робота є цінним джерелом для дослідників, оскільки надає нові факти та контекст, що сприяють глибшому розумінню творчого спадку художника (Ніколаєва, 2013).

У іншій статті Ніколаєва аналізує внесок двох відомих українських мистецтвознавців — А. Терещенка та Б. Литовченка — у вивченні творчого доробку Івана Дряпаченка. Автор порівнює підходи та методологію дослідників, а також акцентує увагу на значущості їхніх праць для формування сучасного розуміння творчості Дряпаченка. Це джерело

підкреслює важливість колективних зусиль у дослідженні українського мистецтва (Ніколаєва, 2013).

У не менш цінній статті Т. Ніколаєва розглядає картину Івана Дряпаченка «Мадонна під яблунею», аналізуючи її композиційні особливості та символіку. Автор розглядає контекст створення твору, його вплив на українське мистецтво та місце в творчості художника. Ця робота є корисною для розуміння естетичних та культурних аспектів живопису Дряпаченка (Ніколаєва, 2013).

У тезах Ніколаєвої до ювілею НАОМА обговорюється розвиток портретного жанру в творчості Івана Дряпаченка, акцентуючи увагу на його стилістичних особливостях та впливі на сучасне українське мистецтво. Автор наводить приклади портретів, що ілюструють еволюцію художника у цьому жанрі. Дане джерело є важливим для розуміння індивідуальних рис творчості Дряпаченка в контексті розвитку портретного живопису в Україні (Ніколаєва, 2014).

У цій статті, «Етапи в творчості дореволюційного періоду українського художника і графіка І. К. Дряпаченка», Т. Ніколаєва досліджує основні етапи творчості Івана Дряпаченка до революції, акцентуючи на його художніх досягненнях та впливі на українське мистецтво. Автор аналізує ключові роботи, стилістичні зміни та контекст, у якому працював художник. Цей матеріал є корисним для дослідження еволюції його творчості та впливу на київську школу живопису (Ніколаєва, 2014).

У статті «Втрачена спадщина художника Івана Дряпаченка» Т. Ніколаєва розглядає спадщину Івана Дряпаченка, акцентуючи увагу на його внеску в українське мистецтво та значення творчості для сучасного художнього процесу. Автор досліджує, які роботи залишилися невідомими або недооціненими, та обґрунтовує необхідність збереження та популяризації творчого доробку митця. Це джерело є цінним для висвітлення контексту творчості Дряпаченка в рамках київської школи живопису (Ніколаєва, 2013).

У статті «Кременчуцькі історії Івана Дряпаченка» Ніколаєва Т. досліджує місце Кременчука в житті та творчості Івана Дряпаченка. Автор аналізує, як рідне місто вплинуло на формування художнього стилю митця та його тематику. Окрім того, стаття містить цікаві факти про маловідомі епізоди з життя Дряпаченка, що допомагає глибше зрозуміти його творчість та зв'язок з локальною культурою (Ніколаєва, 2014).

У статті «Твори І. Дряпаченка в мистецькій збірці Кременчука» Ніколаєвої та Гудзя йдеться про колекцію творів Івана Дряпаченка в Кременчуці. Авторами розглядається значення цих робіт для культурної спадщини міста, а також їхній вплив на сучасне мистецтво. Стаття містить опис окремих творів, а також їхнє місце в контексті розвитку київської школи живопису. Це джерело важливе для розуміння спадщини Дряпаченка як частини ширшого художнього процесу (Ніколаєва, 2014).

У статті «Сутінки. Музейний простір» Ніколаєва Т. аналізує одну з робіт Івана Дряпаченка під назвою "Сутінки", розглядаючи її стилістичні та тематичні особливості. Автор порівнює цю роботу з іншими творами митця та вказує на її місце в контексті київської школи живопису. Стаття є корисною для розуміння художнього підходу Дряпаченка та його впливу на сучасних українських митців (Ніколаєва, 2015).

У статті «Назустріч вечору» у «Мистецькому Арсеналі» Т. Ніколаєвої йдеться про виставку робіт Івана Дряпаченка під назвою "Назустріч вечору", що відбулася в "Мистецькому Арсеналі". Автор аналізує експозицію, обговорює значення робіт для сучасного мистецтва та їхній вплив на глядачів. Стаття висвітлює важливі аспекти творчості Дряпаченка, що підкреслюють його зв'язок з європейськими художніми течіями та київською школою живопису.

У статті «Від Одеси до Петербурга: «Натурниці» Івана Дряпаченка» Ніколаєвої Т. розглядається творчість Івана Дряпаченка, зокрема його роботи в жанрі натурального живопису, які мали значний вплив на українське мистецтво. Автор аналізує стильові особливості натурниць, а також їх

значення в контексті художніх тенденцій Одеси та Петербурга. Це джерело важливе для розуміння ролі Дряпаченка у формуванні київської школи живопису і його впливу на наступні покоління художників (Ніколаєва, 2015).

У монографії «Український портретний живопис другої половини XIX-початку XX століття» Рубан В. досліджує розвиток портретного живопису в Україні в зазначений період, зокрема звертаючи увагу на вплив європейських художніх течій. Окремі розділи присвячені творчості Івана Дряпаченка, що дозволяє зрозуміти його внесок у формування портретного жанру в українському мистецтві. Цей матеріал є корисним для вивчення еволюції портретного живопису в рамках київської школи (Рубан, 2004).

У статті «Листи Івана Дряпаченка до свого вчителя Павла Чистякова» Сторчая О. представлені листи Івана Дряпаченка до його вчителя Павла Чистякова, які містять цінну інформацію про художні пошуки, навчальні процеси та взаємини в мистецькому середовищі. Листи ілюструють вплив Чистякова на формування Дряпаченка як художника і його зв'язок з київською рисувальною школою, що робить це джерело важливим для дослідження (Строчай, 2023).

У рецензії на біобібліографічний покажчик "Іван Дряпаченко – художник, який малював дерево роду і народу : до 140 річчя від дня народження" Сторчая О. аналізується біобібліографічний покажчик, присвячений Івану Дряпаченку, акцентуючи увагу на його внесок у розвиток українського живопису. Автор оцінює зміст і структуру покажчика, а також його значення для дослідників та шанувальників мистецтва. Це джерело є корисним для розуміння сучасних підходів до вивчення творчості Дряпаченка (Строчай, 2014).

У статті «Митець з народу» розглядається особистість Івана Дряпаченка, його соціальний статус та зв'язок з народом. Автор підкреслює, що Дряпаченко, як митець, відображав у своїх творах дух українського народу, що робить його творчість важливою для національної культури. Це

джерело корисне для аналізу соціокультурного контексту, в якому розвивалася київська школа живопису.

У статті «Вшановано пам'ять визначного митця» В. Ханка обговорюється вшанування пам'яті українського художника, значення його творчості та вплив на розвиток образотворчого мистецтва в Україні. Автор наводить приклади робіт митця, підкреслює їхню культурну цінність і важливість у контексті української художньої традиції. Це джерело є корисним для дослідження впливу окремих митців на формування київської школи живопису (Ханко, 2007).

У статті «Мурашко Олександр Олександрович» О. В. Янковської представлено біографічні дані та творчий шлях Олександра Мурашка, одного з видатних представників Київської школи живопису. Автор аналізує основні етапи його кар'єри, стилістичні особливості робіт та внесок у розвиток українського мистецтва. Це джерело є важливим для розуміння впливу Мурашка на київську школу живопису та її зв'язку з європейськими художніми течіями (Янковська, 2010).

У монографії «Олександр Мурашко (1875—1919)» Д. Антонович досліджує життя та творчість Олександра Мурашка, видатного українського художника, який відіграв важливу роль у формуванні Київської школи живопису. Автор аналізує основні етапи творчого шляху митця, його стилістичні особливості та вплив на contemporaries. Це джерело є важливим для розуміння контексту художньої діяльності Мурашка та його місця в українському мистецтві початку ХХ століття.

У статті К. Сліпка-Москальцева представлено аналіз творчості Олександра Мурашка в контексті українського малярства. Автор порушує питання про вплив європейських художніх течій на стиль Мурашка, а також розглядає його внесок у розвиток Київської школи живопису. Видання містить ілюстрації робіт митця, що допомагає краще зрозуміти його художній стиль і техніку.

У цій статті «Модернізм у малярстві Олександра Мурашка» Олег Сівков досліджує модерністські елементи в живопису Олександра Мурашка, акцентуючи увагу на його експериментах з формою, кольором та композицією. Автор розглядає, як впливи європейських модерністських течій відобразилися в творчості митця та які новаторські ідеї він приніс у українське мистецтво. Це джерело допомагає виявити нові аспекти творчості Мурашка, що важливо для дослідження київської школи живопису (Сівков, 2001).

У виданні «Енциклопедія українознавства : Словникова частина» представлений словниковий опис Івана Селезньова, українського художника, котрий також був активним учасником Київської школи живопису на початку XX століття. Енциклопедія надає інформацію про його основні твори, творчий шлях та вплив на розвиток живопису в Україні, що є корисним для аналізу контексту київської художньої школи.

У енциклопедичному довіднику «Митці України» представлено короткий опис Івана Селезньова, його творчого внеску та ролі в українському живопису. Видання містить інформацію про основні етапи кар'єри художника, його стилістичні особливості та вплив на формування київської школи живопису. Це джерело є корисним для систематизації знань про митців, які вплинули на розвиток українського мистецтва.

Обширне видання «Енциклопедія українознавства: Словникова частина» є важливим ресурсом для вивчення української культури, історії та мистецтва. Словникова частина містить статті про видатних українських художників, їхні твори та вплив на розвиток мистецтва в Україні, зокрема в контексті Київської школи живопису. Енциклопедія укладена на основі широкого спектру джерел, що робить її цінним довідником для дослідників українознавства.

Довідник «Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers» є одним з найавторитетніших

джерел інформації про художників у світі. Він містить біографічні дані, критичні оцінки, а також інформацію про творчість митців різних епох і країн. У п'ятому томі особливо звертається увага на художників, які мали вплив на розвиток живопису, зокрема в контексті європейських течій, які також вплинули на Київську школу живопису. Це видання є важливим для дослідження міжнародного контексту українського живопису.

У статті «Майстер живописної палітри» Блюміної І. розглядається творчість Федора Кричевського, зокрема його майстерність у використанні кольору та композиції. Автор акцентує увагу на технічних аспектах живопису художника, його стилістичних особливостях та впливі на сучасних українських митців. Це джерело є цінним для дослідження творчої спадщини Кричевського та його ролі у формуванні української художньої школи (Блюміна 1999).

Довідник «Вулиці Києва» містить інформацію про вулиці Києва, їх історію, назви та значення. У ньому представлено детальний опис окремих вулиць, що може бути корисним для дослідження культурного та історичного контексту місць, пов'язаних із Київською школою живопису. Видання під редакцією А. В. Кудрицького є авторитетним джерелом для вивчення міської топографії та її впливу на розвиток художньої культури (Кудрицький, 1995).

У праці «Український некрополь» В. О. Жадько досліджує українські некрополі, зокрема київські, аналізуючи їхню історію, архітектурні особливості та значення для української культури. Сторінка 211 містить інформацію про видатних художників, похованих у Києві, що може допомогти зрозуміти контекст розвитку київської школи живопису та її представників. Це джерело є корисним для вивчення зв'язку між живописом і пам'ятниками культурної спадщини (Жадько, 2005).

У цьому словнику художників України представлено статтю про Федора Григоровича Кричевського, видатного українського художника, який зробив вагомий внесок у розвиток живопису в Україні. Описуються його основні роботи, стилістичні особливості та вплив на київську художню

школу. Це джерело є важливим для розуміння творчості Кричевського та його ролі у формуванні української художньої традиції.

Монографія П. Н. Мусієнка присвячена життю та творчості Федора Григоровича Кричевського, українського художника і педагога. Автор аналізує основні етапи кар'єри художника, його стилістичні пошуки, а також вплив на учнів та розвиток київської школи живопису. Це джерело є важливим для вивчення особистості Кричевського та його внеску в українське мистецтво.

У книжці «Кричевські і українська художня культура» В. Рубан досліджує родину Кричевських, зокрема Василя Кричевського, та їхній внесок у українську художню культуру. Автор аналізує творчість членів родини, їхній вплив на київську школу живопису та взаємодію з європейськими художніми традиціями. Це джерело надає глибоке розуміння ролі родини Кричевських у формуванні українського мистецтва (Рубан, 2004).

У праці «Українські митці у світі: Матеріали до історії українського мистецтва XX ст.» Г. Стельмашук аналізує внесок українських художників у світове мистецтво XX століття. Автор розглядає біографії та творчі шляхи митців, їхній вплив на розвиток української живопису, а також взаємодію з європейськими художніми течіями. Це джерело є корисним для дослідження, оскільки дає можливість зрозуміти, як українські митці інтегрувалися у глобальний контекст мистецтва (Стельмашук, 2015).

У статті «Пам'яті майстра» Яценка С. згадується про видатного українського художника, який зробив значний внесок у розвиток живопису. Автор акцентує увагу на творчих досягненнях митця, його стилістичних особливостях та впливі на сучасних художників. Ця стаття є корисною для дослідження, оскільки висвітлює важливі аспекти спадщини митця (Яценко 2009).

У статті «Otto Wagner. Zum siebzigsten Geburtstag. Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung. Abendausgabe» Г. Бахра, присвяченій ювілею Отто Вагнера,

відомого австрійського архітектора та теоретика мистецтв, розглядається його вплив на розвиток архітектури та дизайну в Європі. Автор аналізує внесок Вагнера в сучасне мистецтво та його взаємодію з художніми течіями, що може бути корисним контекстом для розуміння впливу європейських митців на київську школу живопису (Bahr, 1911).

Біографічний словник, укладений Константином фон Вурцбахом, містить інформацію про життя та творчість Отто Вагнера. Цей матеріал є важливим, оскільки висвітлює вплив Вагнера на розвиток архітектури та дизайну, а також його зв'язки з іншими художніми течіями, що можуть бути корисними для дослідження впливу європейських стилів на українське мистецтво (Wurzbach, 1885).

У книзі «Gustav Klimt 1862–1918» Г. Флієдл досліджує життя та творчість одного з найвідоміших австрійських художників Густава Клімта. Автор розглядає вплив Клімта на сучасне мистецтво, його стиль, тематику та техніки живопису. Зокрема, увага приділяється зв'язкам Клімта з іншими художніми течіями та його ролі в розвитку австрійської культури на рубежі XIX-XX століть. Цей матеріал є корисним для розуміння контексту художнього середовища, в якому функціонувала київська школа живопису (Field, 1994).

У магістерській праці «Metropolitan Architecture and Modernity: Otto Wagner in Context (Master's thesis)» досліджено внесок Отто Вагнера у розвиток архітектури та урбаністики в контексті модернізму. Фріспі аналізує проекти Вагнера, його інноваційний підхід до простору та матеріалів, а також вплив його робіт на сучасну архітектуру. Це джерело є важливим для розуміння архітектурних тенденцій, які могли вплинути на художників Київської школи та їхнє сприйняття простору.

У статті «Ein Haus der Kunst MCM-MM von Otto Wagner» О. А. Граф розглядає архітектурний проект Отто Вагнера "Haus der Kunst" (Будинок мистецтв), аналізуючи його архітектурні рішення та естетичні принципи. Автор підкреслює важливість цього проекту для розвитку європейської

архітектури та його вплив на художні течії того часу. Стаття містить ілюстрації, що сприяють кращому розумінню візуальних аспектів проекту (Graf, 1962).

Монографія «*Otto Wagner. Eine Monographie*» Я. А. Люкса присвячена життю та творчості Отто Вагнера, одного з ключових постатей модернізму в архітектурі. Автор аналізує важливі проекти Вагнера та його внесок у формування нових архітектурних концепцій. Це видання є цінним джерелом для дослідження впливу Вагнера на художні процеси в Україні, зокрема в контексті київської школи живопису (Lux, 1914).

У книзі «*Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*» М. Ф. Маллгрейв пропонує всебічний огляд історії архітектурної теорії від XVII до XX століття. Автор аналізує різні течії та ідеї, що вплинули на розвиток архітектури, зокрема модернізм і його представників, таких як Отто Вагнер. Це джерело є важливим для розуміння теоретичних основ, які могли вплинути на українських митців та їхні творчі пошуки в період формування київської школи живопису (Mallgrave, 2005).

У розділі "Biografie", що входить до збірки, присвяченій Густаву Клімту та його відносинам з жінками, Т. Г. Наттер розглядає біографічні аспекти життя художника. Автор аналізує вплив жінок на творчість Клімта, а також відображення жіночого образу в його живопису. Це джерело є важливим для розуміння контексту, в якому формувалися художні ідеї Клімта, а також його впливу на європейське мистецтво кінця XIX - початку XX століття (Natter, 2000).

У монографії «*Otto Wagner. Wien/Berlin/München/Leipzig: Rikola*» Г. Тієце докладно розглядає життя та творчість австрійського архітектора Отто Вагнера, який відіграв ключову роль у розвитку модернізму в архітектурі. Автор аналізує основні проекти Вагнера, його архітектурні принципи та вплив на сучасну архітектуру. Це джерело є важливим для вивчення європейських художніх течій, оскільки Вагнер також вплинув на художників і

дизайнерів, включаючи представників київської школи живопису (Tietze, 1922).

У статті «Орловський Володимир Донатович» представлена біографія Володимира Орловського, він один із провідних українських художників другої половини XIX століття. Лазанська Т. І. аналізує його внесок у розвиток живопису, особливо в жанрі пейзажу, а також розглядає його творчий шлях у контексті художніх течій того часу. Це джерело є важливим для розуміння ролі Орловського в українському мистецтві (Лазанська 2012).

Філімонова А. С. «Творчість Володимира Орловського: еволюція стилю в контексті розвитку пейзажного живопису другої половини XIX – XX століття». Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2019 (Філімонова, 2015).

У авторефераті дисертації Філімонова А. С. досліджується еволюція стилю Володимира Орловського в контексті змін, що відбувалися в пейзажному живопису в Україні та Європі в період з другої половини XIX до початку XX століття. Авторка акцентує увагу на художніх прийомах Орловського та його впливі на сучасників. Це джерело є корисним для глибшого аналізу творчості художника. Також видано альбом, який містить ілюстрації робіт Володимира Орловського та Миколи Пимоненка, супроводжені коментарями про їхнє життя та творчість. Це видання надає візуальне уявлення про стиль і тематику обох художників, висвітлюючи їхній внесок у розвиток українського живопису. Альбом є цінним ресурсом для дослідників та шанувальників мистецтва (Лазанська 2013).

1.2. Джерельна база та методи дослідження

Для дослідження формування Київської школи живопису кінця XIX - початку XX століть було обрано якісний методологічний підхід, який дозволяє глибше зрозуміти культурні та художні процеси того періоду.

Якісний підхід надає можливість детально вивчити контекст, в якому розвивалося мистецтво, а також зрозуміти впливи та взаємодії між митцями, їхніми творами та соціально-історичними обставинами. Він акцентує увагу на інтерпретації художніх явищ, на відміну від кількісного підходу, який зосереджується на числових даних і статистичному аналізі.

Використання якісних методів дослідження передбачає аналіз широкого спектру джерел, таких як архівні документи, листування художників, каталоги виставок та наукові публікації. Це дозволяє вивчити особисті історії митців, їхні творчі пошуки та впливи, які формували їхню творчість. Архівні документи та листування дають змогу дослідити внутрішні мотиви та натхнення художників, а також їхні взаємини з іншими митцями та культурними діячами.

Крім того, якісний підхід включає візуальний аналіз творів мистецтва, що дозволяє детально розглянути техніки, стилістичні особливості та тематичні пріоритети київських художників. Аналізуючи художні твори, дослідник може виявити, які європейські течії впливали на митців Києва, та як ці впливи інтегрувалися в місцеву художню традицію. Це дає змогу побачити не тільки зовнішні запозичення, але й унікальні елементи, які формували київську школу живопису.

Інтерв'ю з експертами, істориками мистецтва та кураторами виставок також є важливим компонентом якісного підходу. Вони допомагають отримати професійні оцінки та думки щодо розвитку мистецтва в Києві того періоду, що дозволяє сформувати більш об'єктивну та всебічну картину досліджуваної теми.

Отже, якісний методологічний підхід є найкращим вибором для дослідження формування Київської школи живопису кінця XIX - початку XX століть, оскільки він надає глибоке розуміння культурних та художніх процесів, враховуючи їхню багатогранність та складність. Цей підхід дозволяє досліднику зосередитися на нюансах і деталях, що є ключовими для повного розуміння еволюції мистецького середовища того часу.

Аналіз літературних джерел є одним з ключових методів у дослідженні формування Київської школи живопису кінця XIX - початку XX століть. Він включає систематичне вивчення наукових праць, монографій, статей та інших друкованих матеріалів, які висвітлюють різні аспекти мистецького процесу того періоду. Літературні джерела надають базову інформацію, на основі якої можна будувати подальше дослідження, формувати гіпотези та інтерпретувати зібрані дані.

Наукові праці, які розглядають загальні тенденції в мистецтві кінця XIX - початку XX століть, дозволяють зрозуміти ширший контекст, у якому розвивалася київська школа живопису. Ці роботи можуть охоплювати історичні, соціальні та культурні фактори, що впливали на художників. Монографії, зокрема, часто надають детальні біографії окремих митців, аналіз їхньої творчості та впливу на сучасників. Такі джерела є надзвичайно цінними для розуміння особистих і професійних шляхів художників, а також для вивчення специфічних стилістичних особливостей їхніх творів.

Статті в наукових журналах і збірниках матеріалів конференцій часто фокусуються на конкретних питаннях або аспектах, які можуть бути корисними для вашого дослідження. Вони можуть містити нові інтерпретації відомих фактів, аналіз раніше невідомих документів або розгляд маловідомих художників та їхніх робіт. Такі статті можуть стати основою для порівняння різних точок зору та підходів до вивчення київської школи живопису.

Окрім наукових публікацій, варто звернути увагу на літературні джерела, що представляють первинні документи епохи, такі як виставкові каталоги, мистецька критика того часу, мемуари та листування художників. Ці джерела надають безпосереднє уявлення про реакції сучасників на мистецькі явища та події, що є надзвичайно важливим для реконструкції історичного контексту. Вони можуть допомогти зрозуміти, як сприймалася київська школа живопису її сучасниками, та які були основні дискусії і полеміки навколо неї.

Таким чином, аналіз літературних джерел є невід'ємною частиною дослідження, що дозволяє зібрати й систематизувати великий обсяг

інформації, необхідний для глибокого та всебічного вивчення формування Київської школи живопису. Цей метод забезпечує надійну основу для подальших аналітичних етапів дослідження, сприяючи формуванню комплексного розуміння мистецького процесу кінця XIX - початку XX століть.

Архівний пошук є одним із найважливіших методів дослідження вивчення історії мистецтва, зокрема, формування київської школи живопису кінця XIX - початку XX століть. Робота з архівними документами, листуванням художників та каталогами виставок дозволяє досліднику отримати унікальні дані, які не завжди представлені в друкованих джерелах або наукових працях. Ці матеріали допомагають глибше зрозуміти контекст, у якому працювали художники, їхні взаємини з колегами та впливові фактори, що формували їхню творчість.

Перш за все, архівні документи надають безпосередню інформацію про події, виставки, угоди та інші аспекти мистецького життя того часу. Наприклад, офіційні звіти про діяльність художніх шкіл та академій можуть розкрити деталі про навчальні програми, викладачів і студентів, що впливали на розвиток київської школи живопису. Також важливими є документи, що стосуються фінансування мистецьких проєктів, участі в міжнародних виставках та інших культурних подіях.

Листування художників є ще одним цінним джерелом інформації, яке дозволяє досліднику зануритися у внутрішній світ митців, зрозуміти їхні думки, переживання та творчі пошуки. Листи можуть містити обговорення нових художніх ідей, рефлексії про сучасні тенденції, а також коментарі щодо роботи колег. Такі матеріали є незамінними для розуміння особистих і професійних взаємин між художниками, а також для виявлення впливів, які формували їхній творчий шлях.

Каталоги виставок є важливими документами, що дозволяють відтворити картину мистецького життя певного періоду. Вони надають інформацію про твори, представлені на виставках, їхніх авторів, а також про

реакції критиків та публіки. Аналізуючи ці каталоги, можна виявити ключові тенденції у мистецтві того часу, зрозуміти, які художні течії були найбільш впливовими, та як вони проявлялися у творчості київських митців. Також ці документи допомагають відстежити розвиток кар'єри окремих художників та їхню участь у важливих мистецьких подіях.

Таким чином, архівний пошук є невід'ємною частиною дослідження формування Київської школи живопису. Він дозволяє отримати глибоке та детальне розуміння культурних та художніх процесів того періоду, використовуючи унікальні та автентичні джерела інформації. Робота з архівними матеріалами допомагає виявити нові факти, підтвердити або спростувати існуючі гіпотези та створити більш повну картину розвитку київського мистецтва кінця XIX - початку XX століть.

Візуальний аналіз є ключовим методом дослідження для розуміння формування Київської школи живопису кінця XIX - початку XX століть. Цей метод передбачає детальне вивчення художніх творів, що збереглися в музеях та приватних колекціях. Візуальний аналіз дозволяє досліднику безпосередньо працювати з матеріальними об'єктами мистецтва, що є невід'ємною частиною культурного спадку, і через їхнє вивчення розкрити художні техніки, стилістичні особливості та ідейні змісти.

Аналізуючи художні твори, збережені в музеях, дослідник має змогу оцінити, як змінювались художні підходи та стилі протягом часу. Музеї часто володіють великими колекціями робіт, що дозволяє проводити порівняльний аналіз творів різних періодів і напрямків. Наприклад, можна дослідити, як імпресіоністичні або модерністські впливи проявлялись у творчості київських художників і як ці стилі адаптувались до місцевих умов. Вивчення творів у музеях також дає змогу побачити роботи в оригінальному вигляді, що важливо для оцінки техніки виконання, кольорових рішень та композиційних прийомів.

Приватні колекції також є важливим джерелом для візуального аналізу. Вони можуть містити унікальні твори, які не представлені в музейних

експозиціях, але мають значну історичну та художню цінність. Робота з приватними колекціями дозволяє розширити базу даних досліджуваних об'єктів і включити в аналіз менш відомі або навіть невідомі твори. Це може сприяти виявленню нових аспектів творчості окремих митців або підтвердженню існуючих гіпотез щодо розвитку київської школи живопису.

Візуальний аналіз також включає вивчення технічних аспектів художніх творів, таких як використання матеріалів, технік нанесення фарби, підготовка полотна тощо. Ці деталі можуть багато розповісти про навчання художників, їхні майстерні та технічні впливи, яких вони зазнали. Наприклад, аналіз техніки виконання може вказати на навчання у певній школі або вплив конкретного вчителя.

Крім того, візуальний аналіз дозволяє розглянути ідейний та символічний зміст творів мистецтва. Аналізуючи композиції, сюжети та символи, дослідник може розкрити культурні, релігійні та соціальні впливи, що відображені у творах. Це допомагає краще зрозуміти, як художники реагували на події свого часу, які теми були для них важливими і як вони висловлювали свої думки та почуття через мистецтво.

Отже, візуальний аналіз є важливим інструментом для дослідження Київської школи живопису, оскільки він дозволяє глибше зрозуміти художні та культурні процеси через безпосереднє вивчення творів мистецтва. Цей метод допомагає виявити як загальні тенденції, так і унікальні особливості творчості київських художників кінця XIX - початку XX століть.

В процесі написання дисертаційної роботи був використаний системний підхід, який ґрунтується на розгляді об'єктів як цілісних систем зі взаємопов'язаними елементами. Суть цього методу полягає, по-перше, у сприйнятті об'єкта дослідження як системи, а по-друге — у розгляді самого процесу дослідження як системного, що характеризується певною логікою та використанням відповідних засобів.

Важливе місце серед джерел дослідження складають живописні твори. Зокрема, значну кількість творів київських живописців представлено у Національному художньому музеї України.

Експозиція Національного художнього музею України є надзвичайно репрезентативною в контексті розвитку українського живопису кінця ХІХ — початку ХХ століття. Вона включає в себе значну кількість творів, що демонструють різні художні підходи, стилістичні пошуки й професійну майстерність авторів. У цьому контексті особливої уваги заслуговують роботи, які не лише відповідають високим естетичним критеріям, а й свідчать про вплив провідних європейських художніх тенденцій на українське мистецтво. Як живописець і дослідник, я вважаю за доцільне акцентувати увагу на трьох виразних творах: триптиху «Життя» Федора Кричевського, картині «Парижанки» Олександра Мурашка та пейзажі Абрама Маневича.

Ці роботи є знаковими не лише в межах творчості своїх авторів, а й у ширшому мистецькому контексті. Їх об'єднує новаторський підхід до форми, кольору, композиції, який суттєво відрізняється від академічної манери, що панувала в Україні наприкінці ХІХ століття. У кожному з цих творів відчутна свіжість живописного мислення, прагнення до експерименту, сміливе переосмислення традиційної образності. Такі риси стали можливими завдяки тому, що зазначені митці не обмежувались винятково вітчизняною художньою освітою, а здобули безцінний досвід у художньому середовищі Європи — у Парижі, Мюнхені, Римі, де на той час активно розвивались модерністські напрямки.

Опанувавши основи місцевої художньої школи, ці митці зуміли вийти за межі академічного реалізму та створити авторський стиль, який увібрав у себе елементи імпресіонізму, символізму, постімпресіонізму та декоративного модерну. Триптих «Життя» Кричевського вражає синтезом народної пластики та європейського модернізму. «Парижанки» Мурашка — це зразок блискучої колористики, впливу французького імпресіонізму, поєднаного з психологічною глибиною. А пейзажі Маневича демонструють декоративну

площинність і колористичну експресію, що свідчить про його діалог із європейськими постімпресіоністами. На відміну від багатьох їхніх сучасників, які залишалися в межах національної академічної школи та тяжіли до консервативної естетики, ці художники не тільки засвоїли сучасні тенденції, а й адаптували їх до українського культурного простору, започаткувавши нову якість у національному живописі.

Висновки до розділу 1

У першому розділі дисертації було здійснено ґрунтовний комплексний аналіз історіографії, джерельної бази, а також окреслено методологічні підходи та дослідницьку стратегію, що стали основою для вивчення процесу формування Київської школи живопису в кінці XIX — на початку XX століття. Історіографічний огляд дав змогу виявити основні етапи вивчення українського образотворчого мистецтва зазначеного періоду, а також визначити основні напрями, в межах яких здійснювалося осмислення цієї тематики. Аналіз літератури засвідчив, що питання еволюції українського живопису кінця XIX — початку XX століття вже отримувало наукову інтерпретацію в працях як українських, так і зарубіжних дослідників. У центрі уваги більшості з них перебували як загальні тенденції художнього розвитку, так і постаті окремих митців, вплив європейських художніх течій на їхню творчість, а також формування національної ідентичності через художню мову.

Особливої актуальності набувають дослідження, в яких простежується взаємодія між локальними (українськими) традиціями та загальноєвропейськими художніми впливами. Таке поєднання стало характерним для мистецтва Києва межі століть, що поступово трансформувалося в оригінальний феномен — Київську школу живопису. У цьому контексті важливим завданням першого розділу стало не лише систематизувати наявні наукові підходи до теми, а й окреслити межі дослідницького поля, в межах якого відбувається подальший аналіз художніх процесів.

Джерельна база дослідження є широкою та багат шаровою, оскільки охоплює як первинні, так і вторинні джерела, що дозволяє всебічно охарактеризувати процес становлення художньої освіти, мистецьких практик і творчих підходів у Києві кінця XIX — початку XX століття. Первинні джерела включають мемуарну літературу — спогади самих художників,

педагогів та їхніх сучасників, що дозволяють відтворити атмосферу культурного середовища того часу, а також простежити особистісні фактори, які впливали на мистецьке формування представників Київської школи. Ці джерела є надзвичайно цінними, оскільки містять безпосередні свідчення про навчальні процеси, взаємини між художниками, особливості творчих пошуків.

Серед вторинних джерел важливе місце посідають наукові публікації — статті в профільних журналах, монографії, дисертаційні дослідження та енциклопедичні довідники, які систематизують і осмислюють накопичений історико-мистецький матеріал. Біобібліографічні покажчики, каталоги виставок і архівні документи дають змогу простежити не лише життєвий і творчий шлях окремих художників, а й їхній внесок у становлення та розвиток Київської школи живопису. Завдяки такому поєднанню джерел з різними рівнями інтерпретації вдалося сформувати глибоке аналітичне підґрунтя для подальшого розкриття дослідницької проблематики.

Методологічний апарат дослідження є багатовимірним і забезпечує глибоке осмислення об'єкта дослідження — процесу формування Київської школи живопису. Застосовані методи охоплюють історико-методологічний підхід, який дозволяє проаналізувати розвиток художніх явищ у хронологічній динаміці, враховуючи культурно-історичні передумови та соціокультурний контекст. Компаративний метод, у свою чергу, дає змогу співставити вплив різних європейських художніх течій — таких як імпресіонізм, реалізм, символізм, модерн — з тими естетичними рішеннями та стилістичними особливостями, які проявилися у творчості київських митців. Завдяки порівнянню джерел, творів мистецтва, педагогічних систем та інституційних умов вдалося виявити як подібності, так і унікальні риси українського мистецького процесу.

Стратегія дослідження побудована на принципі міждисциплінарності, що включає елементи мистецтвознавства, історії культури, біографістики та освітньої історії. Інтеграція цих підходів дозволила не лише реконструювати

мистецький процес, а й виявити механізми формування образно-пластичної мови київських художників, зокрема — вплив освітнього середовища, особистісних контактів, закордонних стажувань та виставкової практики. Таким чином, перший розділ не лише закладає ґрунтовну теоретико-методологічну основу, але й визначає ключові напрямки аналізу, необхідні для всебічного дослідження феномену Київської школи живопису в контексті загальноєвропейських культурно-мистецьких процесів.

РОЗДІЛ 2. Генеза київської школи живопису та її роль у розвитку українського живопису кінця XIX - початку XX ст.

2.1. Історичні та суспільно-громадські умови виникнення київської школи живопису

Протягом усього XIX століття відбувався процес наростаючого та розширюючого обміну культурними цінностями між народами різних країн.

Подібні умови у суспільному розвитку європейських народів на той час значною мірою зумовили однакову закономірну послідовність історико-художніх явищ, та у швидкому поширенні, боротьбі та зміні стилів і напрямів у різних галузях культури. Поступово в єдиний художній процес вступає дедалі більше національних шкіл, до кінця століття він набуває всесвітнього характеру. Поруч із збільшенням ринку, збільшенням кількості зв'язків зростає темп взаємообміну мистецькими творами. Рік у рік зростає різноманіття міжнародних виставкових проєктів, до яких долучаються митці з різних куточків світу — не лише лідерів у художньому процесі, а й тих, хто лише нещодавно включився до нього. На міжнародну арену виходить мистецтво країн Східної Європи, вносячи свій внесок у стрімке «розгалуження» течій, напрямів, різних програм, які змінили до кінця століття колишню цілісність європейських художніх стилів (Русакова 2016).

Постімпресіонізм, символізм, неоромантизм, ар деко, модерн співіснують і суперничають на грандіозних всесвітніх виставках, що об'єднали культурні досягнення своєї епохи (Стельмахук 2013).

Проте, залежно від соціально-історичного контексту та національних особливостей, у кожній країні художні напрями та стилі набувають власних модифікацій, доповнюючись унікальними національними рисами та локальним колоритом. Відбувається консолідація культур різних народів і водночас утвердження національної самобутності кожної з них. Невипадково різні пошуки національного стилю були програмними у низці напрямів межі століть. У свою чергу, представлена на міжнародних виставках творчість

художників різних країн, у тому числі далеких від традиційних культурних центрів, стає широко відомою, нові імена талановитих майстрів привертають увагу художньої критики, а європейське мистецтво, все більше набуваючи міжнародного характеру, збагачується яскравими, національно - виразними творами.

Порівняльне вивчення мистецтва європейських країн кінця XIX - початку XX століття дозволяє простежити загальні, закономірності художнього розвитку і водночас визначити національні особливості та специфічні риси, що набували дедалі більшого значення у художній свідомості кожного народу (Сусак 2010).

У мистецтві країн Європи в другій половині XIX століття ми чітко бачимо спільність пошуків, що базувалися на прагненні художників відобразити реальне життя, людські відносини та характери, саму натуру такими, якими вони є насправді, з усіма особливостями їхнього мінливого образу. Ці завдання вступили в конфлікт із застиглими образотворчими формулами, що насаджувались офіційним неоакадемізмом і салонним мистецтвом, також мали багато спільного у всіх європейських країнах. Їхні представники в очах опонентів однаково були далекі від проблем сучасного життя і, пристосовуючись до смаків недосвідченої публіки, наповнювали академічні виставки творами, в яких штучність та псевдореальна ілюзорність зображення поєднувалися з патетичним чи сентиментальним сюжетом.

Кінець XIX століття характеризувався бурхливим розвитком української літератури, театру, образотворчого мистецтва. Початок нового, – народного, етапу визвольного революційного руху, посилення боротьби українського народу за свої національні права мали величезний вплив на уявлення творчої інтелігенції про свій соціальний обов'язок та громадське призначення, сприяли консолідації передових художніх сил (Селезньов 1992).

У цей час створюються значні мистецькі об'єднання та товариства у Києві, Одесі, Харкові та інших містах України, щорічно відкриваються виставки українських художників, започатковуються художні колекції В. В.

Тарновського, А. А. Русова, І. М. Терещенка, а також В. Н. та Б. І. Ханенків, які набували безліч творів за кордоном, відкриваються міські музеї, художні училища та приватні школи, виходять з друку перші глибокі мистецтвознавчі дослідження.

Таким чином, художнє життя європейських країн у другій половині XIX століття проходило під знаком відмови, поступового звільнення від канонів салонно-академічного мистецтва, що зжили себе. Антиакадемічні тенденції виливалися в різні, часто не схожі одна на одну форми. Як переконливо показала Н. А. Дмитрієва, навіть такі різні зовні явища, як пересувництво в Росії та імпресіонізм у Франції, були єдині у своїй спрямованості проти академізму. В цей час «правда, реальність, сучасність, свобода художника були програмними поняттями однаково Франції, і в Росії» (Малиніна, 2015).

Наприкінці XIX століття поглиблюються і стають систематичними зв'язки українських художників із такими великими європейськими центрами, як Париж, Мюнхен, Відень. Молоді покоління художників дедалі активніше вирушають за кордон, прагнучи ознайомитися з новітніми мистецькими тенденціями та випробувати себе в середовищі провідних художніх центрів, де формувалися нові напрями й ідеї (Красюк 2001). При цьому для них було важливим не лише ознайомлення з усталеними досягненнями європейського мистецтва, а й пошук нових імпульсів, здатних надихнути на подальші творчі експерименти, пов'язані з актуальними завданнями розвитку національного мистецтва. Молоді художники нерідко сподівалися знайти визнання власної майстерності на виставках, які одна за одною відкривалися в таких мистецьких центрах, як Париж, Мюнхен, Берлін, Відень, Краків.

На рубежі XIX-XX століть у європейському мистецтві визрівають нові сили, які значною мірою визначили розвиток художніх процесів XX століття. У цей період, відзначений надзвичайною складністю процесів, коли не було єдиного стилістичного спрямування, єдиної художньої програми, під гаслом

якої можна об'єднати різних майстрів-сучасників, багато течій та напрямів співіснували, накладаючись один на одного, перегукувались іноді у творчості одного і того ж художника, тим паче - у мистецтві цього часу загалом. Але течії та напрямки, що у західноєвропейському мистецтві виявилися у завершеному вигляді, як це було, наприклад, з імпресіонізмом у Франції, — і в російському, і в українському мистецтві, з'являючись через типологію розвитку загальноєвропейського процесу, розчинялися у потоці вітчизняного мистецтва (Корж-Радько 2013).

Пожвавлення художнього життя в Україні супроводжувалося появою освіченого та професійно підготовленого покоління митців, які глибоко усвідомлювали суспільну вагу своєї творчості та прагнули зробити вагомий внесок у збагачення національного мистецтва кращими досягненнями світової культури, сприяли зміцненню контактів із зарубіжними художніми школами. Одночасно розширювалися художні горизонти, народжувалося прагнення вийти за межі національної замкнутості, активно включитися до загальноєвропейського художнього процесу. Стрімке зростання капіталізму в країні, де «у кілька років відбувалися перетворення, що зайняли в деяких країнах Європи цілі століття», сприяло розвитку джерел зв'язків і комунікацій, завдяки чому зріс обмін художньою продукцією з іншими державами, стала постійна участь у всесвітніх виставках, які часто організовуються в останні десятиліття XIX століття у різних регіонах світу. Українське мистецтво, вбираючи та засвоюючи досвід світової культури, саме виходить на загальноєвропейську художню арену (Білокінь 2008).

На початку XX століття європейська художня спільнота відкриває для себе нову хвилю талановитих і самобутніх митців, які не лише досягають рівня провідних здобутків європейського мистецтва, а й сміливо освоюють авангардні напрями та експериментальні рубежі творчості. Водночас змінюється ставлення українських митців до європейських шкіл. З учнів та послідовників вони перетворюються на рівноправних соратників, а часом претендують на лідерство у заснованому ними художньому напрямі.

Закордонна критика вперше розглядає українське мистецтво як самостійне явище, яке має традиції та великий творчий потенціал. У статтях, присвячених виступам українських майстрів, насамперед відзначаються та оцінюються яскрава самобутність українського мистецтва, його близькість до народної творчості (Балабко 2007).

Водночас навчання у закордонних академіях та студіях, контакти з європейськими художніми школами, творче використання прогресивного досвіду сприяли збагаченню та вдосконаленню майстерності багатьох українських живописців, скульпторів, графіків, знаменували новий щабель у розвитку вітчизняної мистецької культури.

Найактивніші та найрізноманітніші зв'язки українських художників склалися з Парижем — провідним культурним осередком Європи того часу. Про загальне паломництво до Франції молодих художників наприкінці XIX століття яскраво писав І. Є. Репін: «With today's communications and rapid general development, it is difficult to keep young people at home. Paris, the world capital of all manifestations of life, attracts artists from all countries. There, as in our Zaporozhye at that time, all the determined heads flock there now and there they learn the price of everything, there they measure their strength, although they scurry in this bustle and die in masses, like flies in a flytrap. It is difficult to give up this exuberant life; one must have enormous strength to remain here as oneself» (Jackson, 1998). Низка прикладів свідчить про те, що українські майстри зуміли не лише відстояти свою самобутність, а й завоювати визнання у цьому найбільшому європейському мистецькому центрі.

У свою чергу, творче використання досвіду французького мистецтва українськими художниками сприятливо вплинуло на розвиток як окремих напрямів, так і певних жанрів образотворчого мистецтва України.

До кінця XIX століття для молодих художників стає привабливим інший художній центр Європи - Мюнхен. Їх приваблює насамперед можливість здобути там ґрунтовні професійні знання (Willhalm, 2024).

Крім Академії з добре налагодженою системою викладання у Мюнхені відкриваються дві приватні школи — художників Антона Ашбе та Шимона Холоші, де багато вітчизняних живописців та графіків знайомилися з новими принципами зображення натури.

Крім того, сама художня атмосфера Мюнхена — часті міжнародні виставки, виступи художників-сецесіонерів — сприяли розширенню світогляду молодих майстрів.

Оскільки в Україні на той час не було вищого художнього навчального закладу, українські художники здобували професійну освіту найчастіше у Петербурзькій академії мистецтв та основними стилістичними особливостями насамперед завдячували ретроградній імперській освіті. Формуючись у середовищі російських майстрів, нерідко зберігаючи з ними тісний зв'язок усе життя, неодноразово беручи участь у спільних виставках як у імперських містах, так і за кордоном, українські художники у своїх творах вирішували ідейні та мистецькі проблеми (Абліцов 2007).

Із закордонними європейськими мистецькими центрами взаємозв'язки українського мистецтва склалися по-різному. Художники, які працювали на території Західної України, що входила на той час до складу Австро-Угорської імперії, здобували освіту і тісно були пов'язані з такими великими центрами, як Краків та частково Відень. Вивчення цих контактів, що дали низку цікавих творчих результатів, — тема для окремої роботи, що успішно здійснюється львівськими дослідниками. Тут ми торкнемося лише найбільш показових прикладів зв'язків українських майстрів з краківською художньою школою, яка зіграла на рубежі століть значну роль у формуванні цілої плеяди талановитих майстрів.

Однак українські художники зберегли інтерес до Мюнхена набагато довше. Тут у перші роки XX століття вдосконалюють свою майстерність такі великі живописці, як А. А. Мурашко, Г. І. Нарбут та інші. Лише до 1910-х років, коли молоде покоління художників - І. П. Кавалерідзе, Л. Ю. Крамаренко, А. А. Екстер, О. Р. Трипільська, С. Ф. Колесников, А. П.

Архипенко, Н. Г. Бурачек, С. А. Налепінська-Бойчук, яка раніше навчалася в Мюнхені та інші - виїжджає вчитися до Франції, Мюнхен втрачає своє значення, знову поступаючись чільним місцем Парижу. Навчання у європейських мистецьких центрах мало велике значення для професійного формування цілого покоління українських митців. Освоєння досвіду найбільших майстрів, знайомство з найвизначнішими музейними колекціями, можливість близько доторкнутися до живого художнього процесу, що розвивається, у західноєвропейському мистецтві дозволили українським живописцям, скульпторам, графікам позбутися провінційної обмеженості, стати нарівні з сучасними досягненнями європейського мистецтва (Блюміна, 1999).

Багато хто з них у наступні десятиліття стали педагогами, у деяких майстрів з'явилися власні школи. Придбані в Парижі, Мюнхені, Кракові навички, майстерність та досвід безсумнівно сприяли тому, щоб розкрити талант М. Л. Бойчука, Л. А. Блох, О. Х. Новаковського, О. О. Мурашко, Л. Ю. Крамаренко, І. І. Труша та інших.

Сельський, В. Ф. Седляр, Я. С. Ражба, Д. Н. Шавикін, зуміли запозичити навички високої художньої культури своїх педагогів, увібрати готовність і відкритість для новаторських пошуків, що збереглася навіть у роки найжорстокіших регламентацій (Ковальчук, 2015).

Сьогодні вже не викликає сумнівів той факт, що українське мистецтво слід розглядати не ізольовано, а в тісному зв'язку з загальноєвропейським художнім процесом. Багато фактів свідчать про відкритість і здатність української художньої культури активно сприймати зовнішні впливи та інтегрувати їх у власну традицію. Так само існують численні підтвердження того, що творчість українських майстрів зробила певний внесок у європейську культуру. Українське мистецтво в його зв'язках із Заходом досі практично не вивчалось. Імена деяких художників-українців, які успішно виступали за кордоном, нині забуті у себе на Батьківщині, зарубіжна творчість інших мало відома, ціла низка цікавих спогадів та свідоцтв про

перебування та навчання українських майстрів у мистецьких центрах Європи знаходяться у різних архівах та за її межами (Красюк 2005).

Ще в недавньому минулому творчість низки великих майстрів, таких як О. Архипенко, М. Бойчук, Д. Бурлюк або просто ігнорувалась, або не розглядалася у зв'язку з художнім процесом в Україні. Деякі художники, як, наприклад, М. Башкирцева, І. Похітонов, що народилися на Укранні, вважали її своєю батьківщиною, створили тут цілу низку творів, але волею долі довго жили за кордоном і успішно представляли там мистецтво Росії, за інерцією зараховуються до російської художньої школи.

Водночас про творчість багатьох значних майстрів, таких як О. Маневич, С. Левицька, свого часу високо оцінених зарубіжною критикою, зараз практично нічого не відомо за межами України, оскільки єдині публікації, присвячені їм, з'являлися лише в вітчизняній періодиці (Лазанська 2012).

Спробою зібрати й у міру можливості проаналізувати найяскравіші приклади зв'язків українських митців із європейськими культурними центрами на рубежі століть і стала пропонована робота. Подальше вивчення та теоретичне узагальнення великого і мало відомого дотепер матеріалу художніх зв'язків - завдання, що потребує часу та зусиль багатьох дослідників.

2.2. Ідейно-світоглядні засади формування київської школи живопису

Київська школа живопису, яка почала формуватися наприкінці XIX століття, стала важливим етапом у розвитку українського національного мистецтва. Її поява не була випадковою чи ізольованою, а, навпаки, стала логічним результатом складних трансформацій, що відбувалися на перетині культурних, соціальних, політичних і освітніх процесів. Цей феномен сформувався в добу значних змін у світовому мистецтві та паралельно з процесами національного відродження в Україні, що позначилося на зростанні попиту на нові мистецькі концепції, орієнтовані на синтез національного й європейського (Русакова, 2016).

Одним із ключових чинників, що спричинили формування київської школи живопису, стало загострення національної свідомості в Україні. Цей процес мав глибоке коріння, яке сягало ще романтичної хвилі початку XIX століття, але значно посилювався в другій його половині. Вплив загальноєвропейських ідей романтизму, реалізму, а згодом і модернізму стимулював митців звертатися до тем власної культурної ідентичності. Особливої ваги набули інтерес до української мови, фольклору, звичаєвого права, етнографії, національної історії, що, в свою чергу, зумовило появу мистецьких творів, які прагнули інтерпретувати ці теми в новому світлі (Волинська, 2000). Українські художники намагалися візуалізувати національний міф, надати художньої форми уявленням про "українське", що актуалізувалося в умовах відсутності державності.

У цьому контексті не можна не згадати про роль інтелігенції — письменників, істориків, етнографів, які своєю працею підтримували ідеї культурного відродження. Їхні твори ставали джерелами натхнення для митців. Наприклад, популяризація образу козацтва, сільського побуту, народних звичаїв у творах Тараса Шевченка, Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького закладала основи для формування тематичного арсеналу живописців. У свою чергу, художники, як-от Іван Їжакевич чи Сергій

Костенко, візуалізували ці ідеї, поєднуючи жанровий реалізм із національним колоритом.

Іншим фундаментальним чинником розвитку київської школи живопису був розвиток системи художньої освіти. Заснування Київської рисувальної школи в 1875 році за ініціативи Миколи Мурашка стало подією великого значення для українського культурного життя. На відміну від імперських академій, які диктували певний канон і естетику, школа Мурашка робила акцент на розвитку індивідуального стилю, підтримці національного елементу в мистецтві, наданні можливостей для навчання талановитим студентам незалежно від їхнього соціального статусу. Школа стала осередком модернізації мистецького процесу в Києві. Тут викладалися не лише техніка живопису, а й історія мистецтв, основи композиції, анатомія, працювали відомі викладачі — зокрема Федір Кричевський, який згодом стане одним із найяскравіших представників нової генерації художників (Чуліпа, 2000; Снагощенко, 2018; Антоненко, 2009).

Яскравим візуальним свідченням атмосфери, що панувала у Київській рисувальній школі в останній чверті XIX століття, є картина Миколи Пимоненка «Куточок нашої рисувальної школи» (1885). Художник зображає учнів за роботою в майстерні, передаючи не лише інтер'єр навчального простору, а й дух спільності, зосередження та творчого пошуку, який панував серед молоді. Цей твір є цінним джерелом для візуального розуміння освітнього середовища доби (Рис. 2.1.1).

На тлі Київської школи особливу роль відігравала і Одеська малярська школа, заснована в 1865 році. Попри те що вона виникла раніше, її внесок у формування національного мистецького простору був дещо іншим: Одеса була поліетнічним містом із сильним впливом південноєвропейських культур, зокрема грецької, італійської, французької. Художнє середовище Одеси формувалося під впливом академізму, який переважав у мистецькому навчанні Імперської академії мистецтв. Проте і ця школа стала одним із центрів, що забезпечували художню освіту на теренах України (Мистецтво

України, 1997). Її відкриття стало можливим завдяки толерантнішій політиці влади щодо портових міст, де контроль за культурною діяльністю був менш жорстким.

Значна проблема для обох шкіл — київської та одеської — полягала у нестабільності фінансування та відсутності власної матеріальної бази. Більшість шкіл існувала завдяки ентузіазму викладачів, підтримці меценатів і добровільним внескам. Історії таких діячів, як Василь Симиренко, Григорій Галаган чи Варвара Ханенко, свідчать про те, що саме завдяки меценатству культурне життя України в умовах імперської цензури залишалося живим (Шпак, 2014; Дубовик, 2013). Меценатські родини не лише фінансували заклади та художні ініціативи, але й створювали приватні колекції, які згодом стали основою для перших українських музеїв.

Політичний контекст кінця XIX століття суттєво впливав на розвиток мистецтва. Українські землі входили до складу Російської та Австро-Угорської імперій. У межах Російської імперії діяла сувора централізована культурна політика. Всі офіційні мистецькі процеси мали координуватися через Санкт-Петербург — центр імперської академічної системи. Навіть отримання дозволу на відкриття художньої виставки потребувало цензурного схвалення. Ця ситуація ускладнювала розвиток локальних шкіл мистецтва, зокрема в Києві (Енциклопедія історії України, 2007). У той же час в Австро-Угорщині, попри також імперський статус, українці (особливо в Галичині) мали трохи більше автономії в культурній сфері, що дозволило формувати особливу мистецьку традицію, яка згодом перетнеться з загальнонаціональною.

Особливо важливим джерелом формування живописної традиції, яка вплинула на майбутнє Київської школи, стала іконописна спадщина. Іконописна школа Києво-Печерської лаври, яка бере свій початок ще у XII столітті з діяльності Аліпія Печерського, формувала особливе бачення композиції, колористики, символізму, що згодом трансформувалися в нові стилістичні підходи (Хведченя, 2009; Степовик, 2001). Сакральний живопис,

попри певну консервативність, став основою естетичного виховання багатьох поколінь українських художників. У другій половині XIX століття іконопис поступово секуляризується, зберігаючи водночас візуальні архетипи, які можна помітити в роботах таких митців, як Михайло Бойчук, який уже в XX столітті повернеться до візантійської стилістики у своїх творах.

Вагомим чинником у формуванні Київської школи було повернення на Батьківщину художників, які отримали освіту в провідних європейських мистецьких центрах — Парижі, Мюнхені, Відні, Римі. Саме такі митці як Олександр Мурашко, Абрам Маневич, Федір Кричевський, Микола Пимоненко привносили нові тенденції, орієнтовані на імпресіонізм, модерн, постімпресіонізм та символізм. Вони інтегрували європейський досвід у місцеве мистецьке середовище, пропонуючи нову образну мову, оновлену тематику та стилістичне різноманіття (Добріян, 2015). Особливо слід відзначити роль Олександра Мурашка, який, повернувшись із Європи, відкрив власну студію в Києві, де навчав молодих художників за модернізованою програмою. Його внесок полягав не лише в інноваційній живописній техніці, а й у формуванні нового типу митця — вільного, самостійного, креативного.

Не менш важливою була роль інституцій — художніх виставок, галерей, музейних ініціатив. У Києві відбувалися регулярні мистецькі виставки, які приваблювали не лише місцевих глядачів, а й гостей із з різних кінців імперії. Участь українських художників у міжнародних виставках — наприклад, у Парижі, Мюнхені, Відні — також сприяла підвищенню престижу українського мистецтва. Художні виставки виконували роль не лише демонстраційного простору, а й платформи для обговорення, критики, популяризації нових ідей (Vauxcelles 1911).

Узагальнюючи, можна стверджувати, що передумови виникнення київської школи живопису наприкінці XIX століття є результатом складного й багатoshарового процесу. До них належать: піднесення національної самосвідомості, розвиток художньої освіти, культурна політика імперій,

спадщина іконопису, повернення європейських тенденцій, діяльність меценатів та роль мистецьких інституцій. Саме синтез цих чинників забезпечив не лише появу нового мистецького явища, а й його якісний вплив на подальший розвиток українського живопису у XX столітті. Київська школа стала символом культурного опору, творчого оновлення і поступу до формування повноцінної національної мистецької традиції.

2.3. Етапи розвитку київської школи живопису

Формування київської школи живопису наприкінці XIX — на початку XX століття було тісно пов'язане з інституційним становленням художньої освіти в місті Києві. В умовах активного національного та культурного піднесення зростала потреба у власних художніх школах, орієнтованих не лише на академічні стандарти, а й на розвиток самобутньої мистецької традиції. Саме в цьому контексті надзвичайно важливою стала діяльність Київської рисувальної школи — закладу, який не лише готував митців, а й сформував підґрунтя нової мистецької ідентичності.

Період виникнення школи розпочинається 1875 року, коли художник і педагог Микола Мурашко, усвідомлюючи брак системної художньої підготовки в Києві, заснував приватну рисувальну школу. Вже з 1876 року заклад отримав офіційний статус за підтримки міської думи та київської громадськості (Ковпаненко, 2007). Навчання велося на добровільних засадах, що дозволяло залучати талановиту молодь з різних прошарків суспільства — від дітей ремісників до представників заможного купецтва та духовенства. Школа стала альтернативою столичним академіям у Санкт-Петербурзі та Москві, поєднуючи академічні засади з національним мистецьким змістом (Звід пам'яток, 1999).

Педагогічна концепція Мурашка передбачала розвиток не лише технічної майстерності, а й індивідуального творчого бачення. Вона спиралася на ідеї гармонійного поєднання класичних методик з елементами новаторства, що передбачало відкритість до реалізму, імпресіонізму, а згодом

і модерну (Шпак, 2014; Майстренко-Вакуленко, 2010). Сам Мурашко був активним популяризатором мистецтва: він організовував виставки, видавав публікації, залучав до викладання відомих художників. Серед педагогів, які працювали в школі, варто згадати Миколу Пимоненка, Івана Селезньова, Федора Балавенського, Михайла Врубеля, Іллю Рєпіна, Яна Станіславського (Русакова, 2014).

Період розквіту припадає на 1880–1890-ті роки, коли школа набула всеукраїнського, а частково й загальноімперського визнання. За спогадами сучасників, у той час заклад став осередком інтелектуального і культурного життя Києва (Снагощенко, 2018). Виставкова діяльність школи набула системного характеру: учні й викладачі брали участь у міських, регіональних та загальноросійських виставках, що формувало публічну репутацію закладу (Павліченко, 2013). Учні школи активно залучалися до практичної роботи — зокрема, до реставраційних проектів у Софійському та Михайлівському Золотоверхому соборах, Кирилівській церкві (Дубовик, 2013).

Цей період ознаменувався також активним залученням єврейської інтелігенції та молоді до навчання в школі — рисувальна школа стала місцем інклюзивної художньої освіти, що було рідкістю в умовах обмежень для євреїв у вищій освіті імперії (Кальницький, 2012). Атмосфера творчої свободи, відсутність формалізму, а також емоційна підтримка з боку викладачів сприяли формуванню цілого покоління митців, які згодом визначатимуть обличчя українського живопису XX століття.

Проте, вже наприкінці 1890-х років у діяльності школи починають накопичуватися організаційні проблеми, що загрожували її подальшому існуванню. Основні труднощі стосувалися нестачі фінансування, неофіційного статусу дипломів, проблем з утриманням приміщень і викладацького складу (Трохименко, 2008). Відсутність державного визнання обмежувала кар'єрні можливості випускників. Зростала й конкуренція з боку приватних студій і навчальних курсів у Києві та інших містах. На цьому тлі ініціатива викладачів школи відіграла вирішальну роль: вони виступили з

пропозицією перетворити рисувальну школу на офіційний державний навчальний заклад.

У 1901 році з ініціативи викладачів та за сприяння Київської міської думи відбулася реорганізація школи в Київське художнє училище, що стало логічним продовженням її діяльності на новому рівні. При цьому було збережено творчі принципи, сформовані ще за часів Мурашка: доступність освіти, поєднання академічних та національних елементів, індивідуальний підхід до навчання (Смолій, 2007). Важливу роль у цій трансформації відіграли такі фігури, як Іван Селезньов, Крюгер-Прахова Анна, Олександр Мурашко, які одночасно були вихідцями зі школи Мурашка і активними реформаторами освітнього процесу.

Ілюстрацією наступності поколінь і спадкоємності традицій стала групова фотографія 1908 року (Рис. 2.2), на якій зафіксовано викладачів і вихованців Київського художнього училища. Серед них — і видатний живописець Кириак Трохименко, другий зліва у другому ряду, що символізує тяглість між етапами розвитку школи та училища.

Таким чином, Київська рисувальна школа у 1875–1901 роках була не просто навчальним закладом — вона стала лабораторією нової української мистецької свідомості. Через педагогічні практики, виставкову активність, відкритість до нових мистецьких течій і глибоку національну вкоріненість, школа Мурашка заклала основи для формування Київської школи живопису як впливового художнього явища початку ХХ століття (Дубовик, 2013).

В рамках дослідження творчих здобутків було розглянуто перелік учнів які навчалися у Київській рисувальній школі за увесь період існування 1875-1901. Серед них: Андреев Володимир Іванович (1874-?), Балавенський Федір Петрович (1864-?) скульптор, закордоном не стажувався; Берус Іван Євтихійович (1856-?), Блонська Серафима Ясонівна (1870-1947), живописець, стажування в Італії; Будкевич (Буткевич) Йосип Константинович (1841-1895) Подорожував закордоном, наприкінці 1878, на поч. 1879 вик. КРШ.; Бурданов (Богданов) Григорій Григорович (?-?); Бистренін (?-?); Бялиницький-Біруля

Вітольд Каетанович (1872-1957) стажування у країнах західної Європи; Васютинський Антон Федорович (Афодійович) (1858-?); Вершинін Ілля Євгенович (?-?); Глоба Микола Васильович (1859-?); Гронович В. Я. (?-?); Данилов Федір Іванович (?-?); Дряпаченко Іван Кирилович (1881-1936); стажування в Італії; Дядченко Григорій Кононович; Ертель Леонід Дмитрович (1866-?); Єгоричев Іван Петрович (1870-?); Животовський Сергій Васильович (1869-?); Жук Михайло Іванович (1883-1964) навчався у Кракові; Замирайло Віктор Дмитрович (1868-1939); Зейденберг Савелій Мойсейович (1862-?); Їжакевич Іван Сидорович (1864-1962); Кандинський Василь Васильович (1866-1944); школа Ашбе Мюнхен Ковальський Лев Марянович (187-1937); Краків Косиченко Іван Васильович (?-?); Костенко Сергій Петрович (1868-1900) Париж, Академія Жуліана; Красицький Фотій Степанович (1873-1944); Крижицький Костянтин Якович (1858-1911) 1890 Франція, Німеччина, 1900 Всесвітня виставка Париж, 1909 Міжнародна худ. виставка Мюнхен; Крюгер-Прахова Анна Августинівна (1876-1962) Академія Делеклюза Париж, Франція 1899; Кузьмін Євген Михайлович; Курінний Олександр Авакумович (1865-1944); Маковський Василь Михайлович (1870-1930); Малевич Казимир Северинович (1879-1935); Моравов Олександр Вікторович (1879-1935); Мохов Василь Андрійович (1859-?); Мурашко Олександр Олександрович (1875-1919) Париж, Мюнхен; Отмар Валеріан Йосипович (Осипович) (1858-?); Пашенко Володимр Михайлович (?-?); Пимоненко Микола Корнилович (1862-1912) 1909 Париж, 1904 Мюнхен; Пузиревський Павло Ілліч (1860-?); Світлицький Григорій Петрович (1872-1948); Селезньов Іван Федорович (1865-1936) Відень, Мюнхен, Венеція, Флоренція, Рим, Равенна; Серов Валентин Олександрович (1865-1911) (відвідував заняття у 1877—1878 роках, мешкаючи в Києві) Мюнхен, Париж; Склярів Прокопій Олексійович (1862-?); Троїцька-Гусева Ольга Іннокентіївна (1857-1910); Турцевич Йосип Григорович (1838-?); Фабриціус Василь Іванович (навчався, потім читав курс перспективи); Холодний Петро Іванович; Чирка Пилип Антонович (1859-?); Шаврін Федір

(?-1915); Шинкаренко Тимофій Павлович (1865-?); Яремич Степан Петрович (1869-1939) працював у Парижі.

А також розглянуто перелік випускників Київського художнього училища (1901-1918):

Архипенко Олександр Порфирівич (1887-1964) Париж 1908, 1902-1905 роки навчання; Богомазов Олександр Костянтинович (1880-1930) 1902-1905 КХУ, 1911 Фінляндія; Вайсблат Йосип Наумович (1898-1979) 1912-1918 роки навчання; Вжещ Євген (1853-1917) 1876-1880 роки навчання, 1884 Мюнхен; Давидсон Самуїл Абрамович (1897-1987); Длугач Михайло Оскарович (1893-1988) 1905-1917 КХУ роки навчання; Донцов Матвій Олексійович (1877-1974) 1908-1913 роки навчання; Екстер Олександра Олександрівна (1882-1949) 1901-1903, 1906 роки навчання, 1907 Париж; Епштейн Марко Ісайович (1899-1949) 1911-1912 роки навчання; Єлева Костянтин Миколайович (1897-1950); Іщенко Василь Григорович; Кавалерідзе Іван Петрович; Ковжун Павло Максимович; Козик Михайло Якимович (з 1915 року — викладач); Коновалюк Федір Зотикович (1897-1984) 1911-1915 роки навчання; Лентулов Аристарх Васильович (1882-1943) 1900-1904 роки навчання, 1911 Париж, Франція, Італія; Лозовик Луїс (?-?); Лозовський Лесь (1900-1922); Маневич Абрам Аншелович (1881-1942) 1901-1905 роки навчання, 1904-1907 Мюнхен, 1909 Франція, Швейцарія, Італія, Англія; Мане-Кац (Кац Мань Лейзерович) (1894-1962) 1910-1913 роки навчання, 1913 Париж, Академія Кормона; Митурич Петро Васильович (?-?); Мінчин Абрахам (1898-1931) 1923 Берлін, 1926 Париж; Осмьоркін Олександр Олександрович (1892-1953) 1911-1913 роки навчання; Падалка Іван Іванович (1894-1937) 1913-1917 роки навчання; Певзнер Антуан (?-?); Петрицький Анатолій Галактіонович (1895-1964) 1912-1918 роки навчання; Проценко Степан Андрійович (1884-1954) 1903-1905 роки навчання; Рабинович Ісак Мойсейович (1894-1961) 1906-1912 роки навчання; Седляр Василь Теофанович (1899-1937) 1915-1918 роки навчання; Семенко Василь

Васильович (?-?); Судомора Охрім Іванович (1889-1968) 1907-1913 роки навчання; Теремець Олександр (?-1916/1917); Тишлер Олександр Григорович (1898-1980) 1912-1917 роки навчання; Трохименко Карпо Дем'янович (1885-1979) 1902-1910 роки навчання; Фера Серж (Ястребцов Сергій Миколайович) (?-?); Хворостецький Іван Федорович (1888-1958) 1908-1915 роки навчання; Черкаський Абрам Маркович (1886-1967) 1901-1909 роки навчання; Шифрин Ніссон Абрамович (1892-1961) 1912-1915 роки навчання; Шпінель Йосип Аронович (1892-1980) 1914 закінчив навчання; Ольга Форш (1873-1961) (Вільна слухачка).

В результаті аналізу цих даних було сформовано перелік митців, які стажувались за кордоном:

- 1.Блонська Серафима Ясонівна (1870-1947), живописець, стажування в Італії.
- 2.Будкевич (Буткевич) Йосип Констянтинович (1841-1895) Подорожував закордоном, наприкінці 1878, на початку 1879 викладав в КРШ.
- 3.Бялиницький-Біруля Вітольд Каєтанович (1872-1957) стажування у країнах західної Європи.
- 4.Вжещ Євген (1853-1917) навчання у Мюнхені з 1884.
- 5.Дряпаченко Іван Кирилович (1881-1936) стажування в Італії.
- 6.Жук Михайло Іванович (1883-1964) навчався у Кракові.
- 7.Кандинський Василь Васильович (1866-1944) школа Ашбе Мюнхен.
- 8.Ковальський Лев Марянович (1870-1937) Краків.
- 9.Костенко Сергій Петрович (1868-1900) Париж, Академія Жуліана.
10. Крижицький Костянтин Якович (1858-1911) 1890 Франція, Німеччина, 1900 Всесвітня виставка Париж, 1909 Міжнародна худ. виставка Мюнхен.

- 10.Крюгер-Прахова Анна Августинівна (1876-1962) Академія Делеклюза Париж, Франція 1899
- 11.Мурашко Олександр Олександрович (1875-1919) Париж, Мюнхен
- 12.Пимоненко Микола Корнилович (1862-1912) 1909 Париж, 1904 Мюнхен
- 13.Селезньов Іван Федорович (1865-1936) Відень, Мюнхен, Венеція, Флоренція, Рим, Равенна.
- 14.Серов Валентин Олександрович (1865-1911) (відвідував заняття у 1877—1878 роках, мешкаючи в Києві) Мюнхен, Париж.
- 15.Яремич Степан Петрович (1869-1939) працював у Парижі

Випускники Київського художнього училища:

1. Архипенко Олександр Порфірович (1887-1964) Париж 1908, 1902-1905 КХУ
2. Богомазов Олександр Костянтинович (1880-1930) 1902-1905 КХУ, 1911 Фінляндія
3. Екстер Олександра Олександрівна (1882-1949) 1901-1903, 1906 КХУ, 1907 Париж
4. Маневич Абрам Аншелович (1881-1942) 1901-1905 КХУ, 1904-1907 Мюнхен, 1909 Франція, Швейцарія, Італія, Англія.
5. Мане-Кац (Кац Мань Лейзерович) (1894-1962) 1910-1913 КХУ, 1913 Париж, Академія Кормона.
6. Мінчин Абрахам (1898-1931) 1923 Берлін, 1926 Париж
7. Лентулов Аристарх Васильович (1882-1943) 1900-1904 КХУ, 1911 Париж, Франція. Італія

З них активно займались живописом:

1. Блонська Серафима Ясонівна (1870-1947)
2. Будкевич (Буткевич) Йосип Констянтинович (1841-1895)
3. Бялиницький-Біруля Вітольд Каетанович (1872-1957)

4. Вжещ Євген (1853-1917)
5. Дряпаченко Іван Кирилович (1881-1936)
6. Кандинський Василь Васильович (1866-1944)
7. Ковальський Лев Марянович (1870-1937)
8. Костенко Сергій Петрович (1868-1900)
9. Крижицький Костянтин Якович (1858-1911)
10. Крюгер-Прахова Анна Августинівна (1876-1962)
11. Мурашко Олександр Олександрович (1875-1919)
12. Пимоненко Микола Корнилович (1862-1912)
13. Селезньов Іван Федорович (1865-1936)
14. Серов Валентин Олександрович (1865-1911)
15. Богомазов Олександр Костянтинович (1880-1930)
16. Екстер Олександра Олександрівна (1882-1949)
17. Маневич Абрам Аншелович (1881-1942)
18. Мане-Кац (Кац Мань Лейзерович) (1894-1962)
19. Мінчин Абрахам (1898-1931)
20. Лентулов Аристарх Васильович (1882-1943)

2.4. Представники київської школи живопису та їх творчість наприкінці XIX-на початку XX ст.

Кінець XIX - початок XX століття став важливим періодом у розвитку українського живопису, зокрема творчості київських художників. Цей час характеризується активною інтеграцією європейських художніх течій, що сприяло формуванню унікального стилю, який поєднував як традиції українського мистецтва, так і новітні європейські впливи.

Київська рисувальна школа, заснована у 1875 році, стала важливим осередком художньої освіти та творчості. Серед її випускників були майбутні представники "передвижників", які прагнули до відображення соціальних реалій та народного життя. Вплив цієї течії на київських художників був значним: вони перейняли ідеї соціальної відповідальності митця, прагнучи показати просту людську істину через мистецтво(Снагощенко, 2018).

Значним фактором у розвитку київського живопису стало знайомство художників з новими стилями, такими як імпресіонізм, символізм та модерн. Ці течії не тільки збагачували художню мову, але й відкривали нові можливості для вираження емоцій та настроїв. Художники, такі як Федір Кричевський, Олександр Мурашко та інші працювали в різних жанрах, від портретного до пейзажного живопису, що свідчить про їхню різнобічність і прагнення до експериментів.

Київські художники активно досліджували національні теми, повертаючись до українського фольклору, традицій та культурних символів. Вони намагалися передати дух часу, відобразити природу, людей і їхній побут, створюючи твори, що стали знаковими для українського мистецтва. Важливу роль у цьому процесі відіграли культурні осередки, виставки та періодичні видання, які популяризували мистецтво та сприяли обміну ідеями.

Досліджуючи творчість київських живописців цього періоду, слід зазначити, що кожен з них унікальний у своєму підході, проте їх об'єднує спільне прагнення до самовираження, пошуку нових форм та змістів у мистецтві. Цей період став основою для подальшого розвитку українського

живопису, заклавши традиції, що вплинуть на наступні покоління художників.

Таким чином, творчість київських художників кінця XIX - початку XX століття є важливою складовою частиною української культурної спадщини, що відображає не лише індивідуальні досягнення митців, але й загальні суспільні зміни, які відбувалися в той час. Вивчення цієї теми дозволяє глибше зрозуміти еволюцію українського живопису та його місце в європейському контексті.

Кінець XIX — початок XX століття став важливим етапом у розвитку українського мистецтва, зокрема у творчості київських художників, які працювали на перетині академічної традиції та нових художніх пошуків. У цей період у Києві сформувалося декілька поколінь живописців, які зробили вагомий внесок у формування національної художньої школи, і багато з них були випускниками Київської рисувальної школи або Київського художнього училища. Їхня творчість поєднувала риси реалізму, символізму, модерну й імпресіонізму, а також містила національні мотиви й прагнення до оновлення візуальної мови.

Серед представників цього періоду вирізняється Серафіма Ясонівна Блонська (1870–1947) — художниця, яка у своїх роботах тонко поєднувала традиції академічного малярства з інтересом до повсякденного українського життя. Її особистість та творчість залишили глибокий слід у культурному просторі тогочасного Києва. Про визнання її авторитету серед колег свідчить зокрема портрет, створений Д. Сіноді-Поповим у 1890 році — «Лист. Портрет художниці С. Я. Блонської» (Рис. 2.3.1). У цьому творі художник зобразив Блонську в задумливій позі, з листом у руках, що додає композиції інтимності та психологічної глибини, підкреслюючи внутрішній світ мисткині (Погорілий, 2024).

Власна творчість Блонської демонструє її глибокий зв'язок із народною культурою та щире зацікавлення національними сюжетами. У картині «Дівчата. Вербна неділя» 1900 р. (Рис. 2.3.2), вона зображує групу молодих

дівчат у момент релігійного свята. Робота позначена стриманою кольоровою гамою, уважністю до деталей народного одягу та ніжною, теплою атмосферою, що створює образ чистоти та єднання з духовними традиціями. Композиція, позбавлена зовнішньої патетики, акцентує увагу на внутрішньому переживанні, щирості та природності зображених фігур.

Творчість Блонської — яскравий приклад художнього синтезу академізму та народної тематики, що був характерний для київського мистецького середовища цього періоду. Вона не тільки працювала в жанрах побутової сцени, портрету та пейзажу, а й розвивала національну художню традицію, наближаючи її до сучасних тенденцій європейського мистецтва (Погорілий 2024).

Одним із найбільш самобутніх і тонких майстрів пейзажного живопису кінця XIX — початку XX століття був Вітольд Каятанович Бялиницький-Біруля (1872–1957). Його мистецтво відзначається винятковою ліричністю, глибоким відчуттям природи та схильністю до медитативного, м'якого споглядання. Художник здобув освіту у Київській рисувальній школі, а згодом продовжив навчання в Московському училищі живопису, скульптури та зодчества. Утім саме ранній київський період, де формувався його індивідуальний стиль, відіграв важливу роль у його подальшій творчій еволюції (Русакова, 2014).

Особливістю живопису Бялиницького-Бірулі є емоційна насиченість та водночас стриманість кольорової палітри. Він надавав перевагу спокійним, пастельним відтінкам, часто звертався до тем пізньої осені, зими та ранньої весни — перехідних, тихих сезонів, де візуальна образність поєднується з філософським сприйняттям часу.

У ранній роботі "Вечір у Тундрі" (1893) (Рис. 2.3.3) художник передає сувору красу північного пейзажу. У композиції домінує горизонтальна структура, а кольорове рішення, зосереджене на холодних сіро-блакитних тонах, створює враження спокою та віддаленості від цивілізації (Погорілий 2024).

До улюблених тем митця належали також весняні мотиви. У картинах "Рання весна" (1902) (Рис. 2.3.4) та "Рання весна" (1912) (Рис. 2.3.5) він майстерно зображує процес пробудження природи, поєднуючи реалістичну манеру з ліричним відтінком. Художник акцентує увагу не на драматизмі змін, а на їх м'якій, природній циклічності. Простір у картинах відкритий, легкий, повітряний, насичений світлом (Снагощенко 2018).

Цей мотив продовжується в роботі "Степна річка весною" (1899) (Рис. 2.3.6), де домінують плавні лінії річкового ландшафту, що віддзеркалює небо й перші зелені відтінки рослинності. Твір наповнений відчуттям простору, свіжості, прозорості повітря, що додає йому елегантної декоративності.

У "Березневій ночі" (1910) (Рис. 2.3.7) Бялиницький-Біруля використовує багату темно-синю та фіолетову палітру для створення вечірнього настрою. Зображення зимового пейзажу зі снігом, що відбиває місячне світло, підкреслює тишу і таємничу красу пізньої зими.

Надзвичайно влучним прикладом поєднання природної динаміки і живописної пластики є картина "Швидка річка" (1908) (Рис. 2.3.8), де стрімкий потік води передано не лише через композиційну побудову, а й через експресивність мазка. Пейзаж у цій роботі — не лише зображення місцевості, а жива субстанція, сповнена руху й сили.

Робота "Березневі сутінки" (1903) (Рис. 2.3.9) вирізняється камерністю та внутрішньою зосередженістю. Напівтемний вечірній пейзаж, де сніг поступово тане, а небо огортає землю легким серпанком, занурює глядача в атмосферу споглядання, в якому кожна деталь має значення.

Пізніші твори, зокрема "Талі води. Чайка" (1927) (Рис. 2.3.10), демонструють збереження митцем власної манери, попри зміну епохи. У цій роботі він зберігає ліризм, але надає більше свободи мазку, тонше передає колористичні нюанси — особливо гру світла на воді. Птах, що з'являється в композиції, додає образу символічного звучання — вільного духу природи, руху, надії (Погорілий, 2024).

Серед представників київського мистецького середовища початку ХХ століття помітне місце посідає Іван Кирилович Дряпаченко (1881–1936) — живописець, який сформувався як художник у добу активного переходу від академізму до індивідуальних стилістичних пошуків (Мячкова, 2018). Його навчання, що включало також стажування в Італії, дало йому ґрунтовну професійну підготовку, водночас відкривши простір для глибшого осмислення форм, світлотіні та психологізму образів. Дряпаченко не відходив від реалістичної манери, проте його підхід до кольору й композиції часто свідчить про впливи модерного бачення (Мячкова, 2019).

У ранній роботі «Натурниця» (1907) (Рис. 2.3.11) спостерігається спокійна камерність, зосередженість на поставі та внутрішньому стані моделі. Світло, що м'яко огортає постать жінки, створює ефект інтимності та глибини. Композиція врівноважена, а колорит — стриманий, витриманий у теплих охристих і землястих тонах (Мячкова, 2016).

У «Портреті батька художника» (1913) (Рис. 2.3.12) Дряпаченко демонструє майстерне володіння класичним портретним жанром. Психологічна виразність зображення, уважність до деталей обличчя та рук, підкреслює глибоку повагу автора до образу (Ніколаєва, 2013). Картина несе відчуття родинної близькості, водночас залишаючись суворо стриманою в емоційному ключі.

В іншій роботі того ж року — «Відпочинок (Гра у шахи)» (1913) (Рис. 2.3.13) — автор звертається до побутового жанру. Сцена, сповнена тиші, передає мить зосередженого дозвілля. Постаті персонажів занурені в гру, композиція побудована так, аби створити ефект безперервності дії, а вишукане світло моделює простір, утримуючи увагу глядача на діалозі поглядів та положенні фігур на шахівниці (Ніколаєва, 2014). Цей твір також демонструє тяжіння Дряпаченка до світло-тіньового моделювання, що надає сцені внутрішньої динаміки.

У «Портреті Ганни Миргородської» (1934) (Рис. 2.3.14) простежується значне поглиблення портретного стилю митця. Цей образ — не лише

вивірене відображення зовнішності, а візуалізація внутрішнього спокою й гідності (Ніколаєва, 2015). Художник використовує насичені темно-зелені й коричневі тони, аби посилити враження глибини, серйозності образу. Водночас — це свідчення того, як реалістична традиція живопису, що її несе Дряпаченко, не втрачає актуальності навіть у 1930-х роках (Строчай, 2023).

Заключна робота — «Українка» (1931) (Рис. 2.3.15) — є прикладом глибоко національного образу в мистецтві художника. Героїня картини — узагальнений образ української жінки — втілює спокій, внутрішню силу й зв'язок з традиційною культурою (Строчай, 2014). Її поза стримана, але впевнена, костюм — з традиційними елементами, колористика — тепла, з акцентом на червоно-бурякових і темно-зелених відтінках. Цей твір репрезентує синтез реалістичного малярства з ідеєю національної ідентичності, яку художник транслює через образ простої, але гідної людини (Ніколаєва, 2014).

Особливе місце серед художників, дотичних до київського мистецького середовища кінця XIX — початку XX століття, посідає Василь Васильович Кандинський (1866–1944), який провів дитячі та юнацькі роки в Києві. Саме тут сформувався його початковий візуальний досвід, пов'язаний із навколишнім середовищем, архітектурою, традиційною іконою, українським фольклором (Абрамов, 1995). Попри те, що Кандинський здобув широку популярність як один із засновників абстракціонізму у Європі, його рання творчість пов'язана з реалістичною та символістичною образністю, відлуння якої можна побачити в низці його робіт, створених наприкінці XIX — на початку XX століття (Абрамов, 2008).

Картина «Порт Одеси» (1898) (Рис. 2.3.16) — одна з небагатьох робіт митця цього періоду, що поєднує натуралістичну манеру з тонким декоративним ритмом. Композиція сповнена повітря і кольорових нюансів, що передають відчуття міського пейзажу з морською стихією. Вона фіксує ще не розірваний зв'язок художника з реальним світом, у якому формується відчуття простору через ритм і колір (Абрамов, 1995).

Робота «Охтирка» (1901) (Рис. 2.3.17), створена під час перебування Кандинського в Україні, вирізняється особливою настроєвістю. Пейзаж набуває ознак поетичного символізму: м'яка кольорова гама, спокійний ритм форм, пластична узагальненість, що вже натякає на майбутні пошуки митця в бік абстрактної пластики (Голуб, 2010). Охтирка тут постає не просто як конкретне місце, а як архетипний образ малої батьківщини, втілений у тонкому живописному ладі.

Завершальним акордом цього етапу стала робота «Неділя (Давня Русь)» (1904) (Рис. 2.3.18), яка синтезує фольклорні мотиви, декоративність та міфопоетичне мислення. Композиція ускладнена, фігури мають іконописну врівноваженість, а кольори — глибокий символічний зміст. Цей твір можна розглядати як підсумок «українського періоду» Кандинського — спроба створити візуальну модель національного світу, де синтезуються історичні, духовні й мистецькі уявлення (Велігура, 2018).

Таким чином, творчість Василя Кандинського в кінці XIX — на початку XX століття виявляє глибоку внутрішню пов'язаність з українським ґрунтом, попри подальший розвиток його стилістики у рамках європейського авангарду. Київський візуальний досвід, український ландшафт і декоративна традиція стали невід'ємною частиною його художньої мови, заклавши основи майбутнього новаторства (Галичак, 2022).

У мистецькому середовищі кінця XIX — початку XX століття вагому роль відіграв живописець Лев Мар'янович Ковальський (1870–1937), випускник Київської рисувальної школи, чиї роботи демонструють поєднання академічного малярства з тонким відчуттям настрою та побутових деталей. Його творча спадщина охоплює пейзажі, жанрові сцени та портрети, в яких художник виявляє уважність до нюансів характеру, емоційної атмосфери та декоративного компонента.

Картина «Коні перед штормом» (Рис. 2.3.19), підписана і датована в Києві, є характерним зразком тонкого психологізму митця. Художник передає відчуття напруження природи перед негодою через динамічну композицію та

нюансовану акварельну техніку. Постаті коней, що схилили голови, і широкий простір неба створюють особливий ритм, що перегукується з емоційним станом глядача. Цей твір репрезентує глибоку повагу художника до сільського побуту та природи, яку він не ідеалізує, а змальовує щиро й глибоко.

Портретна творчість Ковальського вирізняється вишуканістю та інтимністю. У полотні «Портрет дами у капелюсі» (Рис. 2.3.20) він зображує молоду жінку в елегантному капелюсі, де фокус зроблено не лише на реалістичне відтворення зовнішності, а й на передання внутрішнього стану моделі. Тонка кольорова гама, деталізоване моделювання рис обличчя, м'яка гра світла і тіні — усе це робить портрет емоційно переконливим та глибоко психологічним.

Менш формальний, але не менш виразний — невеликий жанровий етюд «Садівниця» (Рис. 2.3.21), у якому художник зображує дівчину-садівницю в моменти праці. Композиція камерна, колористика насичена, але стримана, що надає образу ліричності. Робота ніби фіксує мить з життя, підкреслюючи любов автора до спостереження за буденним життям та його поетизацію.

У творчості Ковальського виявляється глибока прихильність до української землі, людей і повсякденних мотивів. Його роботи позначені щирістю, теплотою і уважністю до деталей, що дозволяє розглядати його як одного з виразників національного художнього бачення у період пошуків власної мистецької ідентичності.

Сергій Петрович Костенко (1868–1900), один із талановитих представників Київської рисувальної школи, залишив по собі порівняно невеликий, але вражаючий доробок, який поєднує академічну майстерність із щирим інтересом до повсякденного життя, людських характерів та українських краєвидів. У своїй творчості Костенко тяжів до камерних композицій, уважного студіювання фігури та світлотіні, зберігаючи водночас живу емоційну інтонацію.

Одним із ранніх прикладів графічної майстерності художника є рисунок «Натурщик» (1889, папір, олівець) (Рис. 2.3.22), де чітко виявляється академічна школа митця. Автор зосереджує увагу на анатомічній точності та пластичності людського тіла, демонструючи не лише технічну вправність, а й художнє чуття до форми (Жбанкова, 2008).

Інше живописне полотно, «За уроком» (1891), передає сцену з повсякденного життя самої рисувальної школи або учнівської аудиторії. Робота позначена спокійною атмосферою, в якій відчувається зосередженість та вдумливість зображених персонажів. Композиція відзначається рівновагою та стриманим, але виразним емоційним тоном (Проніна 2012) (Рис. 2.3.23) .

Пейзаж «Вечір над Дніпром» (1891) демонструє іншу грань таланту художника — уміння передати настрій природи. В роботі поєднано м'яку світлову модель і широку панораму, де спокійна водна поверхня перегукується з тонким вечірнім небом. Цей твір можна розглядати як приклад раннього українського ліричного пейзажу, позначеного ніжністю та інтимністю (Рис. 2.3.24).

Незважаючи на передчасну смерть, Костенко залишив по собі творчість, що стала важливим внеском у формування професійного художнього середовища Києва. Його твори засвідчують глибоку повагу до академічної традиції у поєднанні з чуттям національного образного мислення.

Костянтин Якович Крижицький (1858–1911), випускник Київської рисувальної школи, — один із найяскравіших пейзажистів свого покоління, відомий глибоким відчуттям природи та вишуканим живописним стилем, що поєднував академічну вивіреність із поетичністю. Його творчість формувалась у контексті впливу передвижників, проте мала свою впізнавану манеру — м'яке світло, широка перспектива, уважність до деталей українського сільського пейзажу (Шаров, 2007).

Рання робота «Перед дощем» (1880) демонструє притаманну художнику увагу до динаміки неба та змін у природному середовищі.

Напружене світло, що проривається крізь хмари, створює відчуття емоційної напруги, яке пізніше стане однією з візитівок митця (Рис. 2.3.25) .

У полотні «Дуби» (1884) (Рис. 2.3.26) відчутна віртуозна техніка зображення дерев і їх фактури. Крижицький не просто фіксує мотив, а передає велич і спокій української природи, підкреслюючи глибину колориту та стриману, але виразну кольорову гармонію (Малишев, 2024).

Однією з найзнаковіших робіт стала «Хутір в Україні» (1884) (Рис. 2.3.27), яка була настільки улюбленою автором, що він неодноразово звертався до цього сюжету. У цій композиції гармонійно поєднуються елементи пейзажу та побутові замальовки сільського життя. Простір побудований таким чином, щоб глядач міг відчути спокій, розміреність та доброзичливість сільського буття.

Пейзаж «Озеро» (1896) вирізняється особливою увагою до відбиттів у воді та гри світла. Твір демонструє, наскільки глибоко Крижицький володів засобами передачі повітряного середовища та простору (Ромашенко, 2015) (Рис. 2.3.28).

Крижицький був не лише технічно майстерним, а й емоційно глибоким художником, що прагнув відобразити у своїх картинах світ як гармонійний і благородний. Його роботи стали не лише естетичними пам'ятками, а й своєрідною поетичною хронікою українського ландшафту кінця XIX ст..

Олександр Мурашко — один із найбільш яскравих представників українського живопису початку XX ст., який відіграв визначну роль у розвитку модерного мистецтва в Києві. Його творчість вирізняється глибоким психологізмом, витонченістю колористичного рішення та постійним експериментом у межах академічної традиції і модерністських новацій (Сівков, 2001).

Особливе місце в доробку Мурашка посідають портрети. Вони не лише передають зовнішність моделі, а й розкривають її внутрішній світ. Яскравим прикладом є «Портрет Анни Крюгер-Прахової з первістком Володимиром» (1905) (Рис. 2.3.29), в якому художник створює зворушливий образ молодої

матері, сповнений ніжності та спокою. Полотно написано з особливою теплотою до натурниці — племінниці Адріана Прахова, знаної київської мистецької родини (Добріян, 2016).

Інше відоме полотно — «Мак (Ольга Прахова в маскарадній сукні)» (Рис. 2.3.30), вражає декоративністю та вишуканістю форми. Вплив модерну відчутний у пластичній ритміці ліній, у грі світла та колірних контрастах, що створюють емоційно насичене враження (Мосендз, 2019).

Особливу увагу дослідників привертає «Портрет Адріана Прахова» (1904) (Рис. 2.3.31), виконаний у виваженій манері, з глибоким розумінням характеру зображуваного. Тут Мурашко виступає як тонкий психолог, що вміє показати не лише зовнішність, а й духовний стан моделі (Членова, 2004).

У «Портреті Г. Шлейфера» (Рис. 2.3.32) художник поєднує експресію з лаконічністю композиції. Портрет відзначається тонким світлотіньовим моделюванням та вишуканим кольоровим рішенням.

«Портрет Л. М. Бенуа» (Рис. 2.3.33) засвідчує вміння Мурашка зберігати баланс між академічністю й індивідуальним трактуванням образу, уникаючи як холодної формальності, так і надмірної експресії (Добріян, 2017).

Окрім живописної діяльності, Мурашко активно виступав як педагог і виставковий організатор. Його виставки (1898–1922) сприяли популяризації українського мистецтва в європейському контексті (Добріян, 2015). Він надавав великого значення реформуванню художньої освіти, продовжуючи справу свого дядька — Миколи Мурашка, і утверджуючи принципи індивідуального підходу до учня (Антонець, 2009; Волинська, 2000).

Світло в живописі Мурашка виступає не лише як засіб моделювання об'єму, а й як головний емоційний чинник — елемент структурування простору, який надає композиціям особливої музикальності (Мосендз, 2019). Завдяки цьому Мурашко справедливо вважається провісником українського художнього модернізму.

Серед найбільш значущих творів Олександра Мурашка періоду початку ХХ століття особливо вирізняється полотно «Похорони Кошового» (Рис. 2.3.34) — його дипломна робота, виконана в Імператорській академії мистецтв. Цей масштабний сюжет став виявом самостійного національного художнього мислення митця: попри навчання в імперському академічному середовищі, Мурашко обирає українську історичну тему, демонструючи глибоке занурення в народну традицію та козацьку героїку. Картина вражає драматизмом, композиційною виваженістю та тонким колористичним вирішенням, що поєднує академічну школу з емоційністю національного характеру образу. Водночас інша його робота — «Дівчина в червонім капелюшку» (Рис. 2.3.35) — яскравий приклад раннього періоду його експериментів у площині кольору та світла. У цьому портреті відчутний вплив імпресіонізму: митець сміливо використовує контрастне поєднання кольорів, тонкі нюанси освітлення й настроїв ліричної загадковості, що надає образу психологічної глибини (Добріян, 2016).

Серед випускників і викладачів Київської рисувальної школи особливе місце займає Іван Федорович Селезньов (1856–1936) — видатний живописець і педагог, чия творча та освітня діяльність значною мірою вплинула на розвиток київського мистецького середовища на зламі ХІХ–ХХ століть (Павліченко, 2015). Його художня манера формувалася під впливом академічного живопису, проте поступово еволюціонувала до більшої експресії та сюжетної глибини.

Картина «Останній акорд» (1885) (Рис. 2.3.36), що зберігається в Алупкінському державному палацо-парковому музеї-заповіднику, вважається одним із найвиразніших зразків жанрового живопису Селезньова. У композиції поєднано глибокий психологізм із тонким декоративним чуттям. Сцена прощання музиканта з інструментом, ніби відлуння епохи романтизму, передає складний емоційний стан героя.

Інша значна робота — «В Помпеї» (1886) (Рис. 2.3.37), зберігається у Російському музеї в Санкт-Петербурзі. Це полотно демонструє звернення

Селезньова до історичних тем — поширеного жанру в європейському мистецтві другої половини XIX століття. У роботі видно вплив академічної школи, проте сюжет наповнений емоційним напруженням та драматичним підтекстом, що вирізняє стиль митця серед сучасників (Сторчай, 2012).

Окрім живописної практики, Селезньов активно займався педагогікою: протягом тривалого часу викладав у Київській рисувальній школі, де був не лише наставником молодих художників, а й реформатором освітнього процесу (Павліченко, 2015). Його участь у розробці навчальних програм, орієнтованих на глибоке засвоєння академічного малюнку, значно підвищила якість підготовки майбутніх митців (Селезньов, 1992). Саме Селезньов сформував покоління художників, для яких академічна школа стала не перепорою, а платформою для творчого розвитку.

Його внесок у становлення національного живопису варто розглядати не лише через призму індивідуальної творчості, а й як вияв впливу вчителя на формування київської художньої традиції.

Роботи Фотія Степановича Красицького (1873–1944) посідають особливе місце у розвитку українського живопису початку XX століття. Учень Миколи Мурашка та племінник Тараса Шевченка, Красицький поєднав академічну школу з глибокою прив’язаністю до національної тематики. Його мистецтво — це спроба зберегти українську візуальну ідентичність у складний період культурного тиску, коли художникам доводилося балансувати між офіційними імперськими вимогами та прагненням до самовираження (Красицький, 1992; Нестеренко, 2001–2024).

У картині «У криниці» (1900) (Рис. 2.3.38) Красицький звертається до теми українського села як джерела життєвої сили й духовності. Зображення селянської дівчини біля криниці вражає камерністю, теплою палітрою та простотою композиції. Але ця простота оманлива: за нею — багатий підтекст про гармонію людини й природи, про укорінення у традицію. Така поетика побутового жанру була характерною рисою українського національного

стилю, який Красицький розвивав у межах академічної школи (Ковпаненко, 2009).

Значно масштабніша за задумом композиція «Гість із Запоріжжя» (1916) репрезентує козацьку тематику в новому ключі. У цій роботі художник не лише відтворює історичні образи, а й підкреслює живу тяглість між минулим і сучасністю. Козак з'являється в хаті селян як вістун із героїчного минулого, втілюючи ідею спадкоємності національного духу. Ця сцена передає внутрішню гордість українців за своє коріння та прагнення зберегти ідентичність у нових соціокультурних умовах (Шаров & Толстоухов, 2007) (Рис. 2.3.39).

Особливо цінною в мистецькому доробку Фотія Красицького є його «Портрет Лесі Українки» (1904). Портрет, виконаний із глибоким розумінням внутрішнього світу поетеси, став одним із головних візуальних образів Лесі Українки в українському культурному просторі. Художник уникає надмірної ідеалізації, натомість передаючи психологічну напругу, інтелектуальну силу й емоційну глибину. Ця робота вказує на глибоку емпатію митця до свого персонажа і водночас демонструє його майстерність у поєднанні портретного реалізму з естетикою символізму (Красицький, 2010) (Рис. 2.3.40).

Творчість Красицького — це не лише живопис, а й візуальний літопис українського культурного досвіду. Його картини є джерелами не тільки естетичної насолоди, а й історичної пам'яті, вони формують національний образ, стверджуючи місце українського мистецтва в загальноєвропейському контексті (Нестеренко, 2001–2024; Ковпаненко, 2009).

Федір Григорович Кричевський (1879–1947) хоча й не навчався у Київській рисувальній школі, його зв'язок із київською мистецькою освітою був надзвичайно важливим. У 1907 році він став викладачем у Київському художньому училищі (КХУ), де сформувався як педагог і наставник нового покоління українських художників. Його викладацька діяльність вирізнялася високим професіоналізмом та глибоким розумінням специфіки українського образотворчого мистецтва (Криволапов, 2006; Сидоренко, 2013).

Найвагомішим внеском Кричевського у культурне життя України стало його співзаснування Української академії мистецтва у 1917 році, першого вищого художнього навчального закладу національного зразка. Він став не лише її ректором, а й ідейним натхненником нового академічного бачення мистецької освіти. У своїй педагогічній і творчій практиці Кричевський поєднував реалістичну манеру письма з модерними пошуками, впливаючи на становлення українського авангарду (Криволапов, 2006; Скрипін, 2023).

Однією з найзнаковіших робіт митця є «Наречена» (1910) (Рис. 2.3.41) — твір, що вважається вершиною українського модерну. В образі української дівчини Кричевський поєднав фольклорну символіку, елементи сецесії та глибоку інтимність. Композиція відзначається гармонійною колористикою, узагальненням форми та психологічною виваженістю. Саме ця картина принесла художнику визнання й стала знаковою для його подальшої кар'єри (Павельчук, 2019; Чернюшок, 2023).

У монументальному творі «Оплакування Христа» (1910), Кричевський демонструє майстерне поєднання європейської академічної традиції та української емоційної експресії. Тут відчувається вплив старих майстрів, зокрема іконопису, але й модерні відтінки також наявні в побудові простору, пластичності постатей та драматичному світлотіньовому моделюванні (Піаніда, 2011; Хіцінська, 2010) (Рис. 2.3.42).

Інтимний, психологічно витончений портрет «Беатріче» (1911) належить до етапу, коли Кричевський звертається до європейської романтичної та символістської традиції. Образ жінки, навіяний літературними алюзіями, перетворюється на поетичну метафору ідеалу, що вирізняє майстра серед сучасників. У цьому творі виразно простежується зв'язок Кричевського з естетикою Густава Клімта, але водночас — і відсторонення від зовнішньої декоративності заради глибшого сенсу (Побожій, 1997; Вакульницька, 2018) (Рис. 2.3.43).

Федір Кричевський мав не лише значний вплив як художник, а й сформував цілу школу українського живопису XX століття. Його учні —

зокрема Василь Кричевський, Тетяна Яблонська, Олександр Шовкуненко — згодом стали визначними митцями. Через власну педагогічну методику, яка поєднувала традицію і новаторство, Кричевський утвердив художнє мислення, де модерн був лише сходинкою до вищого духовного змісту мистецтва (Ніконенко, 2009; Кучук, 2011; Український інтерес, 2022).

Абрам Маневич (1881–1942) — один із найяскравіших представників українського постімпресіонізму, чия творча діяльність, хоч і була короткочасно пов'язана з Києвом, справила вагомий вплив на формування модерного пейзажного живопису в Україні. Художник здобув освіту у Київському художньому училищі, де почав розвивати власну образну мову, яка поступово відходила від академічного реалізму на користь експресивного узагальнення та колористичної експресії (Жбанкова, 2003).

У ранній період його творчості, до якого належать «Етюд» (1905) та «Етюд» (1906), Маневич зосереджується на пленерному спостереженні за природою. У цих роботах відчутна динамічна і жива передача світла, тональна гармонія і розкутість мазка, що виразно вказує на вплив імпресіоністичної техніки. Композиції насичені повітрям і напруженням кольорових відносин, де головну роль відіграє мотив дерева або лісового узлісся, що стає не лише елементом пейзажу, а майже автономною темою роздумів про простір і час (Павельчук, 2014) (Рис. 2.3.44) (Рис. 2.3.45).

Маневич від початку демонструє схильність до філософського осмислення ландшафту, що вирізняє його серед сучасників. Прагнення до духовного осмислення природи, інтенсивність кольору, пластика силуету та емоційна напруга — це риси, які згодом будуть розвинуті у його європейському та американському періодах. Водночас ранні етюди свідчать про його зв'язок з київською школою малярства, її прагненням до оновлення художньої мови на межі XX століття (Жбанкова, 2003).

Пейзажі, жанрові сцени та портрети, написані Євгеном Вжещем в Україні, відображають глибоке занурення митця в навколишній простір — як фізичний, так і культурний. Навчання в Київській рисувальній школі Миколи

Мурашка сформувало його як спостережливого художника з нахилом до ліричного реалізму. У своїх українських роботах Вжещ фіксує не лише видимі ознаки сільського побуту, а й атмосферу — тишу сутінків, тепле світло ранку, внутрішню гідність портретованих. Його живопис відзначається тонкою світлопластикою, стриманим колоритом і щирим, неідеалізованим ставленням до зображуваної дійсності.

У картині «Сонячний ранок» Євген Вжещ звертається до теми українського сільського побуту, сповненого тепла і світла. Композиційним центром стає звичайна селянська хата з солом'яною стріхою, на яку падає м'яке, ранкове проміння. Сонце, що пробивається крізь гілля дерев, проєктує на стіну хати химерні світлотіньові плями — саме це світлове моделювання стає головним живописним акцентом. Робота вирізняється делікатною кольоровою палітрою — Вжещ досягає відчуття ранкової свіжості за допомогою стриманих сірувато-зелених, рожевих і жовтих тонів. Його мазок легкий, рухливий, не перевантажений деталями, що дозволяє глядачеві зосередитись на настрої, а не на конкретиці зображення. Пейзаж має рису не лише реалістичного спостереження, а й ліричного узагальнення (Рис. 2.3.46) (Павліченко, 2013).

Цей твір демонструє особливу чутливість митця до світла як до носія емоції та форми. Вжещ, маючи за плечима навчання у Київській рисувальній школі Миколи Мурашка та в Мюнхенській академії мистецтв, поєднує в цій роботі академічну вивіреність побудови з безпосередністю плерного бачення. «Сонячний ранок» є прикладом тієї інтимної україноцентричної поетики, що формувалася в Києві на межі XIX–XX століть, коли увага до повсякденного життя гармоніювала з живописним вивченням природи.

У роботі «Пейзаж з хатою у сутінках» Євген Вжещ звертається до впізнаваного, майже архетипного образу українського села. Традиційна білена хата з солом'яною стріхою оточена квітучим садком, де цвітуть мальви, лілії та інші рослини — кожна деталь виписана з любов'ю та увагою до локального колориту (Рис. 2.3.47).

Сутінковий час, коли небо ще зберігає золотаве світіння, але земля вже занурюється в півтіні, дозволяє художнику досягти особливого живописного ефекту: контрасту між теплим, майже м'яким світлом заходу й прохолодними зеленуватими тінями. Світло не тільки оптично моделює простір, а й створює враження затишку, замкненості, внутрішнього спокою. Перед нами не просто побутовий етюд, а медитативний образ малої батьківщини — ідеалізований, але не прикрашений.

Цей твір ілюструє головні особливості зрілого стилю Вжеща: поєднання академічної школи з емпатичним, майже інтимним баченням українського села. Пейзаж не претендує на етнографічну точність, але вражає правдивістю стану — сутінкової тиші, повільного ритму життя, гармонії людини й природи (Білобровець, 2016).

У «Портреті жінки у темно-синій сукні» Євген Вжещ демонструє себе як глибокого психолога, здатного передати не лише зовнішність, а й внутрішній стан моделі. Постать жінки зображена на нейтральному тлі, що дозволяє зосередити увагу на її обличчі, позі та виразі. Вся композиція побудована на стриманій елегантності — від темного, глибокого кольору сукні до м'якого, але впевненого моделювання об'єму (Рис. 2.3.48).

Особливу роль у картині відіграє світло: воно м'яко ковзає по обличчю, плечах і тканині, підкреслюючи фактуру й будову форм, але залишаючи багато в тіні — як у прямому, так і в метафоричному сенсі. Погляд портретованої — трохи відсторонений, замислений, що додає образу гідності та загадковості. Цей портрет — не світський, не декоративний, а камерний і зосереджений, позбавлений зовнішніх ефектів (Павліченко, 2013).

Живописна мова Вжеща тут стримана, вивірена, але сповнена внутрішньої теплоти. Ймовірно, портрет написаний із натури, можливо, із близької художникові жінки. Незважаючи на академічну підготовку, художник не прагне до ідеалізації — він працює з натурою чесно, повноцінно, з увагою до індивідуальності. Картина втілює поєднання київської школи реалізму з

тихим, інтимним психологізмом, що набуває особливої цінності в контексті українського портрета початку XX століття.

Масштабне за форматом полотно «Літній польовий пейзаж» є розгорнутим живописним узагальненням українського ландшафту в його найбільш гармонійній і життєствердній формі. Перед глядачем — відкрита, добре освітлена просторова сцена з безмежною дальністю: поля, можливо з далекими луками, дорога чи межа на горизонті, небагато дерев або селянських споруд. Саме така композиція дозволяє автору повністю зосередитись на ритмах природи та кольорі (Рис. 2.3.49).

Центральним у цій роботі є світло — яскраве, денне, майже сліпуче літнє освітлення, що підкреслює жовтуваті й зеленкуваті тони стиглої трави, зерна або польових квітів. Не менш важливою є повітряна перспектива, завдяки якій Вжещ майстерно створює відчуття глибини, простору та спокою. Кольорова палітра витримана в теплих і м'яких тонах, без різких контрастів — натомість панує гармонія і плавність переходів (Федорук, 2009).

Цей твір репрезентує кращі риси українського ліричного реалізму кінця XIX — початку XX століття. Вжещ не прагне до декоративності чи ідеалізації, але його погляд на природу — емпатичний і життєствердний. У цьому пейзажі він не лише фіксує конкретний момент літа, а створює образ тиші, щедрості й злагоди, що вкорінений у культурному ландшафті України (Білокінь 2016).

У картині «Дівчина біля хати» Євген Вжещ поєднує жанровий і пейзажний живопис, створюючи зворушливий і водночас врівноважений образ українського села. Головною дійовою особою є молода жінка — зображена просто й природно, в повсякденному одязі, біля традиційної селянської хати зі стріхою. Позбавлена позування чи театральності, вона стає втіленням тиші, спокою й внутрішньої гідності (Рис. 2.3.50).

Композиція будується на гармонійному співвідношенні постаті, архітектури та природи. Вжещ приділяє велику увагу деталям: квітам у палісаднику, фактурі дерева, грі світла на стінах хати. Проте всі ці елементи

працюють не самі по собі, а на створення узагальненого образу — атмосфери тиші, затишку й рідного простору. Колористика витримана в м'яких, природних тонах: охристих, зеленкуватих, світло-сірих, із теплими акцентами в освітлених ділянках.

Ця робота — не лише етюд побуту, а художнє осмислення поняття «дому» як фізичного й емоційного простору. Через фігуру дівчини Вжещ уособлює жіночий вимір сільського життя — тиха присутність, пов'язана з природою, турботою, тяглістю традиції. Поза соціальною публічністю, ця сцена набуває сили через щирість і життєву вкоріненість образу (Білокінь, 2016).

Монументальна за розміром робота «Качки над ставом» репрезентує одну з найхарактерніших тем у творчості Євгена Вжеща — співіснування природи і спостережливого погляду людини. Художник зображує ставок у спокійний, імовірно ранковий або вечірній час, коли тиша порушується лише рухом птахів. Зграя качок — у польоті над водою або щойно здіймається в небо, створюючи динамічний акцент у врівноваженій пейзажній композиції.

Завдяки широкому горизонтальному формату Вжещ досягає панорамного охоплення природи — ставок, його береги, відображення в воді, небо, деревця чи кущі на дальньому плані. Картина побудована на витонченому колористичному балансі: холодні водянисті відтінки синього, сірого, блакитного м'яко врівноважуються теплими коричневими й охристими тонами берегової рослинності. Особливої уваги заслуговує передача світла: художник майстерно створює ефект розсіяного сяйва, що надає всій сцені майже медитативного характеру (Рис. 2.3.51) (Федорук, 2009).

Качки не лише анімізують пейзаж, а й задають ритм і глибину простору — їхній рух підкреслює безмежність неба, розширює горизонт і оживляє композицію. Це не просто сценка з натури, а візуалізація миті, де краса природи спостерігається не як фон, а як самодостатній об'єкт споглядання.

Ця робота — приклад зрілого стилю Вжеща, в якому поєднано академічну точність малюнка, тонке відчуття світла й глибоку емпатію до навколишнього світу. «Качки над ставом» — це не тільки пейзаж, а й візуальна поема про гармонію руху і спокою, природи й простору.

Висновки до розділу 2

У другому розділі дослідження було розглянуто генезу та становлення київської школи живопису в контексті загальноєвропейських і національних художніх процесів кінця XIX — початку XX століття. Виокремлено ключові чинники, що зумовили формування своєрідної мистецької традиції, яка поєднала європейські інноваційні стилі з українською історичною, духовною та етнокультурною основою. У центрі уваги перебували як інституційні передумови становлення школи (зокрема діяльність Київської рисувальної школи та Київського художнього училища), так і індивідуальні художні практики випускників цих закладів.

Аналіз підтвердив, що київська школа живопису не виникла стихійно, а стала результатом глибоких культурних процесів, пов'язаних із національним відродженням, пошуком української ідентичності в образотворчому мистецтві та водночас інтеграцією до загальноєвропейського художнього контексту. Вплив імпресіонізму, модерну, символізму, реалізму і навіть зародків абстракціонізму не витіснив національних орієнтирів, а натомість доповнив їх, відкривши нові шляхи візуальної мови для вираження тем українського життя, природи, духовності й історії.

У підрозділі 2.1 простежено ключову роль Миколи Мурашка у створенні Київської рисувальної школи, як першого осередку системної художньої освіти в Києві. Його викладацька, організаційна та публіцистична діяльність, підтримана багатьма представниками української інтелігенції, створила ґрунт для появи цілої плеяди митців, які згодом стали основою київської школи живопису. Окрім Мурашка, важливу роль відігравали й інші викладачі, що працювали в тісному діалозі з європейськими традиціями, адаптуючи їх до українських реалій.

У підрозділі 2.2 було проаналізовано функціонування Київського художнього училища, яке стало наступною інституційною ланкою в системі художньої освіти. Порівняно з Київською рисувальною школою, училище мало вже більш академічну орієнтацію, хоча зберігало відкритість до інновацій. Саме тут викладали й навчалися майбутні представники нового покоління українських митців, які не лише розвивали національну стилістику, але й започаткували модерністські пошуки, що згодом проявилися у творчості таких художників, як Богомазов, Екстер, Маневич, Мане-Кац та інших.

Найбільшу увагу в розділі було приділено аналізу творчості київських художників кінця XIX — початку XX століття (підрозділ 2.3), які є безпосередніми представниками київської школи живопису. Роботи Серафими Блонської, Вітольда Бялиницького-Бірулі, Івана Дряпаченка, Василя Кандинського, Льва Ковальського, Сергія Костенка, Костянтина Крижицького, Олександра Мурашка, Фотія Красицького, Федора Кричевського, Абрама Маневича, Івана Селезньова та інших художників демонструють широкий спектр мистецьких тем, технік і стилістичних підходів.

Ці митці працювали в різноманітних жанрах — від портретного живопису до пейзажу та історичної композиції — і у своїй творчості поєднували точне академічне малярство з елементами модернізму, національного символізму, психологічної глибини та експериментів із формою. Зокрема, творчість Олександра Мурашка стала визначним явищем не лише в українському, але й у європейському контексті. Його педагогічна та організаційна діяльність, зокрема участь у заснуванні Української академії мистецтв, стала каталізатором нового етапу в розвитку української художньої освіти.

Також варто відзначити Федора Кричевського, який, хоч і не був вихованцем Київської рисувальної школи, активно викладав у Київському художньому училищі та став одним із засновників Української академії

мистецтв. Його філософська глибина, композиційна майстерність та стильова багатогранність залишили глибокий слід у розвитку українського мистецтва.

Загалом, творчість київських художників цього періоду відображає складний і багатоплановий процес становлення української художньої традиції модерного часу. Їхня діяльність засвідчує не лише індивідуальні здобутки, але й колективне прагнення до утвердження національної художньої мови в умовах колоніального тиску, суспільної трансформації та пошуку нової культурної ідентичності.

Таким чином, київська школа живопису сформувалася як важливе художнє явище, що поєднало європейські новаторські підходи з національною традицією. Її представники не лише заклали основи українського професійного образотворчого мистецтва, але й стали містком між епохами — між академізмом XIX століття та модернізмом XX століття, між народною культурою і світовим художнім контекстом. Вивчення цього періоду дає змогу глибше осмислити процеси формування української візуальної культури та визначити роль Києва як одного з ключових центрів мистецького життя в Україні.

РОЗДІЛ 3. Європейські мистецькі течії кінця XIX-початку XX ст. та їх роль у формуванні художніх шкіл Європи

3.1. Європейські художні школи як відображення культурних процесів кінця XIX-початку XX ст.

Кінець XIX століття в Європі ознаменувався справжньою художньою революцією, що торкнулася не лише змісту мистецтва, але й його соціальних функцій, освітніх структур і самосвідомості художника. Це був час глибоких зрушень — політичних, наукових, філософських, які безпосередньо впливали на формування нової мистецької мови. Здобутки природничих наук, урбанізація, розвиток залізничного транспорту та телеграфу значно прискорили циркуляцію інформації та сприяли поширенню художніх ідей на великі відстані. У центрі цих трансформацій перебували великі європейські міста — насамперед Париж, Мюнхен, Відень, Берлін, Лондон — що стали лабораторіями художнього експерименту і формували нові школи як у буквальному, так і в образному сенсі цього слова. У цих мегаполісах формувалися художні колонії, працювали численні салони, галереї, студії, виникали авангардні спільноти, які згодом суттєво вплинули на європейське та світове мистецтво (Lavezzi, 2011).

На зламі століть мистецтво дедалі активніше відмовляється від суто академічних підходів, які до того часу домінували в європейських художніх академіях. Якщо у середині XIX ст. визначальними були канони реалізму й історичного живопису, з орієнтацією на спадщину античності, ренесансного і класицистського мистецтва, то наприкінці століття на перший план виходять індивідуальність митця, пошук нових тем і форм, спроба виразити внутрішній стан людини у швидкоплинному та суперечливому світі. Усе більше уваги приділяється суб'єктивному сприйняттю, психологічному нюансу, емоції, символу, що супроводжується зростанням ролі особистої інтуїції митця у створенні твору (Le May, 2014).

Швидкий розвиток технічних засобів, поява фотографії, кіно, кольорового друку, розширення міст, активізація міжнародного обміну та індустріалізація стали каталізаторами нових художніх пошуків. Фотографія не

лише кинула виклик традиційним видам образотворчого мистецтва, а й стимулювала художників до пошуків нової виразності — поза точною фіксацією зображення. Прагнення передати мить, рух, враження стало визначальним для імпресіонізму, що сформувався у Франції в 1870–1880-х роках і набув широкого поширення в Європі наприкінці століття (Bénézit, 1976).

У цей період виникають і поширюються такі напрямки як імпресіонізм, символізм, постімпресіонізм, модерн (ар-нуво), експресіонізм, які в різних формах виявляються в європейських художніх школах і спільнотах. Імпресіоністи прагнули передати мінливі враження природи та міського життя, використовуючи світло, кольорові плями та нестандартну композицію. Символісти, навпаки, зверталися до внутрішніх станів і міфопоетичних образів, спираючись на ідеї філософії, літератури та психології. Постімпресіоністи шукали глибших структур у формі та кольорі, що стало основою для подальшого розвитку авангардних стилів XX століття — кубізму, футуризму, абстракціонізму (Alexandre, 1913).

Особливо важливу роль у цьому процесі відігравав Париж — світова столиця мистецтва, що притягувала митців з усіх куточків Європи, включно з Україною. Поряд із офіційною Школою мистецтв (École des Beaux-Arts), яка залишалася центром академічної традиції з довгими традиціями класичної підготовки, у Парижі активно розвивалися приватні академії, зокрема Академія Жуліана, Академія Фернана Кормона, Академія Гранд Шом'єр, Академія Колароссі. Вони відрізнялися від офіційних установ демократичністю, відкритістю до нових ідей і надавали можливість навчання жінкам, чого не дозволяли державні академії до 1897 року. Багато з цих академій дозволяли вільне формування індивідуального стилю, замість

уніфікованих академічних програм, акцентуючи увагу на копіюванні з натури, малюнку з оголеного тіла, пленерному живописі, дискусіях і критичних обговореннях (Downton, 2011).

Саме в цих нових умовах формувалися моделі викладання, засновані на повазі до творчої індивідуальності, що стало магнітом для молодих художників з Києва та інших міст імперії. Вони прагнули не лише навчатися, але й інтегруватися у художнє середовище Заходу, брати участь у виставках, вивчати сучасні тенденції та адаптувати їх до національного контексту. Такий контакт із європейським культурним простором суттєво вплинув на розвиток українського мистецтва, зокрема на еволюцію його стилістичних засад, розширення тематичного спектру та модернізацію системи художньої освіти в Києві.

У цих паризьких студіях навчалися й українські художники, які починали свою освіту в Київській рисувальній школі або Київському художньому училищі. Серед них — Серафима Блонська, Олександр Мурашко, Анна Крюгер-Прахова, Микола Пимоненко, Степан Яремич, Абрам Маневич, Олександра Екстер, Мане-Кац. Їхнє перебування в Парижі було не просто етапом професійного вдосконалення, але глибоким зануренням у атмосферу художнього пошуку, де нові стилі народжувалися буквально на очах. Париж на межі століть був не лише місцем навчання, а й простором постійного зіткнення ідей, суперечок про цілі мистецтва, дебатів між прихильниками академічної школи та представниками нових течій — імпресіонізму, постімпресіонізму, символізму, модерну (Le Roy, 1999).

Українські митці не просто пасивно переймали ці новації, а активно включалися в мистецьке життя міста — брали участь у виставках, вступали в творчі кола, контактували з французькими, бельгійськими, російськими й німецькими художниками. Для багатьох із них навчання у таких майстрів, як Гюстав Моро, Жан-Поль Лоран, Фернан Кормон чи вільне відвідування курсів у майстернях на Монпарнасі стало поштовхом до формування

власного стилю. Саме в цьому контексті формувалася нова образність, увага до кольору, світла, вільної композиції, що згодом з'являтиметься в українському модернізмі. Париж перетворювався на осередок, де національна ідентичність художника збагачувалась універсальними європейськими візіями (Ambrozic, 1985).

Іншим важливим мистецьким осередком кінця століття був Мюнхен — місто, яке приваблювало як традиціоналістів, так і новаторів. На відміну від Парижа, де панував дух інтелектуального неспокою і стилістичного різноманіття, Мюнхен пропонував більш збалансоване поєднання академічної системності з експериментаторською відкритістю. Мюнхенська академія образотворчих мистецтв залишалася потужним навчальним центром з високим рівнем підготовки, однак поруч із нею функціонували численні приватні майстерні, як, наприклад, школа Шимона Голлоші, що мала пленерний нахил, або школа Антона Ашбе, відома своєю ліберальною атмосферою та увагою до конструкції і кольорової гармонії (Fäthke, 1988).

У цих школах активно навчалися українські художники: Сергій Костенко, Лев Ковальський, Абрам Маневич, Василь Кандинський, Олександр Мурашко, Микола Пимоненко. Для кожного з них мюнхенський період був надзвичайно важливим у сенсі технічного загартування та творчого визрівання. Мюнхенська традиція поєднувала академічну вивіреність із відкритістю до експерименту, що особливо проявилось у пошуках форми, площинності, кольорових ритмів — рис, які пізніше стали ознаками експресіонізму. Середовище Мюнхена було більш камерним порівняно з Парижем, але не менш активним — тут також діяли виставкові об'єднання, зокрема «Сецесія», що впливала на формування мистецьких орієнтацій молодих митців (Lefaix, 2006).

Саме в Мюнхені виникла одна з найбільш прогресивних мистецьких груп початку XX ст. — "Синій вершник" (Der Blaue Reiter), учасником якої був Василь Кандинський, один із перших українських художників, що прийшов до абстракції. Цей напрям виводив мистецтво за межі

зображального, пропонуючи вираження духовного й емоційного через колір, ритм і композицію. Естетика "Синього вершника" була спробою синтезу мистецтва й метафізики, в основі якого лежала ідея про первинність внутрішнього змісту над зовнішньою формою. Порив до трансцендентного, потреба знайти в образі не буквальну реальність, а її духовний аналог, стали передвісниками радикальних змін у мистецтві першої половини ХХ століття (Fäthke, 2001).

Ще однією важливою ланкою у європейському мистецькому контексті став Відень. У 1897 році тут виник рух "Сецесія", який постав проти застарілих форм академізму та офіційного мистецтва. Група художників на чолі з Густавом Клімтом, Коломаном Мозером і Йозефом Гоффманом пропонувала нову естетику — декоративну, символістичну, чуттєву, що відображала дух «кінця століття» (*fin de siècle*). Віденська сецесія була не просто мистецьким об'єднанням, а справжньою ідеологією нового мистецтва, що прагнула синтезувати різні види творчості — живопис, архітектуру, прикладне мистецтво — в єдиний «загальний твір мистецтва» (Fäthke, 2004).

Віденська сецесія, поряд із французьким модерном та німецьким югендстилем, формувала візуальний стиль епохи. Вплив її проявлявся не лише в оздобленні інтер'єрів чи декоративному живописі, а й у глибокому символізмі сюжетів, естетизації лінії та орнаменту, ідеї художника як провидця, творця нового світу краси. У цьому контексті навіть ті українські художники, які безпосередньо не навчалися у Відні, все одно зазнавали впливу сецесійної стилістики — через виставки, публікації, творчі контакти з європейськими митцями, або ж через архітектурно-дизайнерське середовище Києва, що активно переймало зразки віденського мистецтва. У цей самий час суттєво зростає роль жінок у мистецькому процесі, що є ще одним маркером глибинних зрушень у художньому житті Європи кінця ХІХ — початку ХХ століття. Якщо раніше жінки були здебільшого виключені з професійної художньої освіти, то тепер вони отримують можливість навчатися у вільних академіях, зокрема в Академії Жуліана або Академії Колароссі, де вперше

були відкриті двері для студенток-жінок. Це не лише сприяло появі нового покоління художниць, але й поставило під сумнів усталені гендерні стереотипи про «жіноче» мистецтво як вторинне (Lemaire, 2003).

Такі українські художниці, як Серафима Блонська, Анна Крюгер-Прахова, Олександра Екстер, були не просто майстринями пензля — вони стали символами нової жіночої суб'єктності в культурі. Блонська, яка навчалася в Італії після завершення навчання в Київській рисувальній школі, відкрила власну рисувальну студію; Крюгер-Прахова, отримавши освіту в Академії Делеклюза в Парижі, заснувала власну художню майстерню в Києві; Екстер — одна з ключових постатей європейського авангарду — активно організовувала виставки, модерністські салони, об'єднувала навколо себе художнє середовище. Їхня діяльність сприяла збагаченню мистецького процесу новими чуттєвими вимірами — увагою до інтуїції, емоції, декоративності — а також стала важливим кроком у подоланні патріархального поділу мистецтва на «високе» та «побутове», «чоловіче» й «жіноче» (Lobstein, 2006).

Однією з ключових характеристик епохи була також глобалізація мистецького досвіду, що виявилася в небаченому раніше масштабі культурного обміну. Завдяки інтенсивному розвитку транспорту, періодиці, міжнародним виставкам, художні зв'язки долали національні кордони, створюючи складну й мобільну художню мапу. Навчання в Парижі, Мюнхені, Відні або Римі ставало майже нормою для митців, які прагнули творчої самореалізації й ширшого визнання. Водночас, ці європейські впливи не сприймалися пасивно — вони інтерпретувалися, переосмислювалися, адаптувалися до локального художнього середовища.

Це особливо яскраво видно на прикладі українських художників, які після навчання у провідних академіях поверталися до Києва, Харкова, Одеси, Полтави, і ставали не просто виконавцями нових стилів, а провідниками модерністських ідей. Вони засновували власні студії, викладали в художніх

школах, організовували виставки та дискусійні клуби, через які європейський модерн інтегрувався в український мистецький ландшафт. Саме завдяки таким фігурам, як Олександр Мурашко, Олександра Екстер, Абрам Маневич, Степан Яремич, новітні художні практики ставали частиною вітчизняної культурної традиції.

Таким чином, кінець XIX — початок XX століття був унікальним періодом художнього оновлення, коли традиційні академії поступово втрачали монополію на мистецьку істину. На їхнє місце приходили вільні академії, творчі гуртки, неформальні об'єднання, в яких центральним критерієм ставала не відповідність канонам, а здатність художника до самовираження, експерименту, діалогу з сучасністю. Нові мистецькі центри — Париж, Мюнхен, Відень — стали не лише географічними точками на карті, а справжніми символами художньої свободи, модернізації, інтелектуального ризику (Maske, 1964) .

У цих містах формувалися не просто стилі — тут визрівали цілі генерації художників, які мислили мистецтво як спосіб бачити і переосмислювати світ. Саме в цьому просторі народжувалися майбутні класики модернізму — і водночас тут закладалася нова парадигма художньої освіти, що мала довготривалий вплив на весь європейський і зокрема український мистецький розвиток.

3.2. Особливості розвитку та основні мистецькі тенденції художніх шкіл європейських країн наприкінці XIX-на початку XX ст.

В кінці XIX – на початку XX століття художні школи європейських країн, зокрема Франції, Німеччини, Австро-Угорщини та Італії, стали не лише центрами академічної освіти, а й потужними осередками інтелектуального й естетичного оновлення. У цих мистецьких осередках відбувався активний обмін ідеями, стилями, педагогічними методиками, що віддзеркалювало загальноєвропейські культурні зрушення. Цей період позначився трансформацією самої сутності художньої освіти: поряд із традиційними академіями виникали вільні студії, приватні школи, майстерні новаторського типу, де викладання ґрунтувалося не лише на копіюванні античних зразків, але й на культивуванні індивідуальності, експерименту, пошуку нового бачення світу. Саме в цей час українські художники активно долучалися до європейських мистецьких процесів, навчаючись у провідних закладах Парижа, Мюнхена, Відня, Рима, Кракова, Петербурга та інших міст. Вони не лише переймали знання й техніки, а й вступали в діалог із тогочасними художніми течіями, що пізніше зумовило своєрідність модерністського руху в Україні.

Париж на зламі століть відігравав виняткову роль у формуванні нової художньої свідомості, стаючи справжньою столицею мистецтва, де сходилися найрадикальніші естетичні пошуки й утверджувалися новітні мистецькі течії. У цей період французька столиця перетворилася на багатонаціональний осередок інтелектуальної свободи, експерименту та прогресу. Тут існувало розмаїття художніх інституцій: поряд з офіційною Школою витончених мистецтв (École des Beaux-Arts), що зберігала академічні принципи викладання, діяли численні незалежні студії та приватні академії — Жуліана, Колароссі, Гранд Шом'єр, Кормона, Делеклюза, — які створювали альтернативу класичній академічній освіті. Вони приваблювали молодих митців з усіх куточків Європи, зокрема й з України, своєю відкритістю до нових ідей, демократичною атмосферою та свободою вираження.

Академія Жуліана (Académie Julian) стала не лише освітнім простором, де передавалися академічні традиції французького живопису, а й міжнародним середовищем, у якому формувався художній світогляд майбутніх митців з різних країн Європи та світу. Відкритість академії до іноземців, а також демократичний підхід до прийому жінок, вирізняли її серед інших паризьких інституцій. Атмосферу міжнаціонального обміну та високого професійного рівня ілюструють документальні фотографії кінця XIX століття, на яких зафіксовані учні й майстри академії.

На одній з таких фотографій зображено групу студентів Академії Жуліана близько 1885 року — молодих художників із різних країн, які сидять разом у студії, ймовірно, під час або після занять. Це не лише візуальне свідчення академічного побуту, а й підтвердження інтернаціонального статусу закладу (Hérolt, 1968) (рис. 3.2.1).

На іншому знімку (рис. 3.2.2) представлено учнів майстерні Вільяма Бугро приблизно 1890 року. Це ательє, що розміщувалося в філії академії на вулиці Драгон, вважалося одним із найавторитетніших у Парижі. У таких студіях панувала атмосфера інтенсивної академічної підготовки, з чіткою структурою навчального процесу, побудованого на копіюванні натури, вивченні класичного мистецтва та глибокому засвоєнні живописної техніки. Саме тут, серед подібного середовища, проходили навчання й українські художники, які згодом внесли новаторські підходи у формування київської школи живопису (Hérolt, 1968).

Саме в Парижі утвердився імпресіонізм — стиль, що зруйнував традиційні уявлення про композицію, сюжет і техніку живопису, акцентуючи увагу на миттєвому враженні, змінності світла й суб'єктивному переживанні реальності. Згодом ці пошуки трансформувалися у постімпресіонізм, символізм, а далі — в модерн і фовізм. Париж став осередком революційних художніх рухів, які змінювали саме розуміння функції мистецтва: з репрезентативної й описової воно ставало особистісною, експресивною мовою. Салон Незалежних, Осінній салон, виставки "Мистецтва і ремесел",

група "Набі" — усе це створювало складну й динамічну мистецьку екосистему, у якій нове не витісняло старе, а співіснувало з ним, формуючи багатовимірну картину художнього світу (Mallgrave, 2005).

Українські художники, що прибували до Парижа з Києва, Харкова, Одеси або Петербурга, мали можливість долучитися до цих процесів безпосередньо. Тут навчалися та працювали Серафима Блонська, Анна Крюгер-Прахова, Олександр Мурашко, Микола Пимоненко, Степан Яремич, Олександра Екстер, Абрам Маневич, Мане-Кац. Для більшості з них перебування у Парижі стало визначальним етапом у професійному та творчому становленні. Вони здобували не лише технічну майстерність, а й нове бачення мистецтва як засобу інтерпретації дійсності, особистісного висловлення та культурного діалогу. Зустрічі з європейськими художниками, участь у виставках, відвідування музеїв, обговорення нових теорій — усе це сприяло глибокому переосмисленню власної художньої мови та поступовому переходу до модерністського мислення.

У Парижі українські митці вперше побачили твори Моне, Дега, Ван Гога, Гогена, Матісса, Сезанна, які радикально змінювали традиції зображення. Вплив французького мистецького середовища позначився не тільки на техніці, але й на тематичному колі їхніх творів — з'являються нові сюжети, орієнтовані на міське життя, інтимні сцени, психологічні портрети, декоративні композиції. У багатьох українських художників у Парижі формувалося уявлення про мистецтво як синтез живопису, графіки, театру, дизайну. Згодом ці ідеї вони привезли до Києва, Одеси, Харкова, де стали провідниками модерністської традиції, організаторами виставок, викладачами в художніх школах, реформаторами естетичних смаків (Marcadé, 1971).

Отже, Паризьке середовище кінця XIX — початку XX століття відіграло ключову роль у трансформації художньої освіти і світогляду українських митців. Воно не тільки дало їм знання, а й сформувало творчу сміливість, відкритість до нового, усвідомлення своєї ролі як культурного творця. Через Париж в українське мистецтво увійшли ритми європейського

модернізму, що значно збагатило його ідейний та образний потенціал (Massonnaud, 2005).

Мюнхен наприкінці XIX — на початку XX століття посідав надзвичайно важливе місце серед провідних художніх центрів Європи. Це місто поєднувало в собі дві складові, які рідко зустрічалися разом: з одного боку, воно мало глибокі академічні традиції, втілені у діяльності Мюнхенської академії образотворчих мистецтв, з іншого — тут активно розвивалися нові мистецькі рухи, які протестували проти формального академізму. Завдяки цій подвійності Мюнхен став магнітом для талановитої молоді з Центральної та Східної Європи, включаючи українських художників, які шукали простір для свободи й експерименту (Montiège, 2011).

Академія образотворчих мистецтв у Мюнхені залишалася престижним навчальним закладом із добре структурованою програмою, спрямованою на вивчення анатомії, композиції, рисунку та живопису. Водночас вона поступово відкривалася до нових художніх підходів, допускаючи викладачів із модерністським баченням. Університетська система Баварії в той період підтримувала контакти з іншими європейськими освітніми центрами, що сприяло трансферу ідей та методик. Мюнхен був також відомий своїм вільним мистецьким середовищем: тут діяли приватні школи — такі як школа Антона Ашбе, Шимона Голлоші, Франца фон Штука — де учні мали змогу опановувати новаторські методи роботи з кольором, формою, площиною (Natter, 2000).

Місто ставало особливо привабливим для митців, які не бажали обмежувати себе рамками академізму, але водночас не мали змоги чи бажання одразу вирушити до радикальнішого Парижа. Мюнхенська традиція вирізнялася тим, що підтримувала прагнення до гармонії, майстерності та глибокої пластичної культури, однак не виключала виразності, декоративності, експресії. У цьому контексті українські художники, що прибували сюди з Києва, Харкова чи Одеси, знаходили ідеальне середовище

для поєднання власного художнього досвіду з найновішими західноєвропейськими тенденціями (Nieszawer, 2020).

Серед українських митців, які навчалися в Мюнхені або працювали тут, варто згадати Костенка Сергія, Ковальського Лева, Маневича Абрама, Мурашка Олександра, Пимоненка Миколу, а також Василя Кандинського — одного з найяскравіших представників нового мистецтва, який пройшов через Мюнхенську школу і згодом став співзасновником художнього об'єднання "Синій вершник" (Der Blaue Reiter). Саме Мюнхен дав йому поштовх до формулювання ідеї про "внутрішню необхідність" у мистецтві, що стала основою його естетики абстракції. У творах багатьох художників, пов'язаних із Мюнхеном, простежується характерна для міста гама — лаконічність форм, виразна контурність, увага до ритмів і площинності, що єднає пізній модерн і ранній експресіонізм (Fäthke, 2019).

Крім освітніх структур, у Мюнхені активно діяли мистецькі виставкові товариства, зокрема Мюнхенський сецесіон «Secession München», створене в 1892 році. Воно об'єднувало художників, які відмовилися від офіційного Салону і прагнули створити альтернативний простір для презентації індивідуальних пошуків. Сецесійний рух, до якого належали митці з Німеччини, Австрії, Чехії, України, мав на меті оновлення не лише стилістики, а й загального художнього мислення, що ґрунтувалося на принципах особистісного вираження, символізму та синтезу мистецтв (Friedl, 1994).

Зрештою, Мюнхенський досвід дав українським художникам не лише нові технічні навички, а й сміливість осмислювати мистецтво як засіб формування нової культурної ідентичності. Повертаючись додому, вони приносили з собою не лише знання й стиль, але й досвід свободи творчості, який трансформував мистецьке життя Києва, Харкова, Одеси, створюючи підґрунтя для українського модернізму (Noël, 2004).

Відень на рубежі XIX–XX століть відігравав важливу роль у розвитку європейського мистецтва, зокрема завдяки власним мистецьким академіям і

активним творчим рухам, що виникали у місті. Віденська академія мистецтв (Akademie der bildenden Künste Wien) була традиційним центром художньої освіти, що тримав високу планку викладання класичного живопису і рисунку. Водночас, це місто стало ареною для народження унікального мистецького руху — віденської сецесії, який кардинально змінив уявлення про мистецтво й архітектуру (Frank, 1952).

Рух "Віденська сецесія", заснований у 1897 році групою художників і архітекторів на чолі з Густавом Клімтом, Коломаном Мозером та Йозефом Гоффманом, став символом відходу від консервативних академічних традицій. Сецесія пропонувала нову естетику, де мистецтво переставало бути лише зображенням реальності і ставало інструментом для вираження символічних ідей, емоцій та настроїв. Художники сецесії акцентували увагу на декоративності, плавних лініях, орнаментальності, що знаходило вияв у живописі, графіці, дизайні та архітектурі (Fresnault-Deruelle, 2008).

Для українських художників, які навчалися у Відні, це означало доступ до прогресивних методик викладання і творчих експериментів, що поєднували традиційний живопис із новаторськими ідеями модерну та символізму. Віденські студії і академії пропонували їм можливість зануритися в атмосферу культурного та мистецького оновлення, де важливу роль відігравала не лише технічна майстерність, а й розуміння мистецтва як цілісної, органічної системи (Frisby, 1998).

Відень став своєрідним центром, де перетиналися різні художні школи, стилі і напрями: від реалістичного живопису і академізму до експериментів із формою і кольором, які згодом отримали розвиток у модерністському мистецтві. Зокрема, вплив віденської сецесії відчутний у роботах українських художників, які намагалися гармонійно поєднати модерністські тенденції з національними мотивами та локальними традиціями (Gleis, 2023).

Важливою складовою віденського мистецького середовища були також численні виставки, салони та мистецькі об'єднання, що стимулювали живий діалог між митцями різних країн. Завдяки цьому українські художники не

лише навчалися нових технік, але й розвивали власне художнє мислення, отримували натхнення для пошуку нових форм і змістів.

Таким чином, Відень кінця XIX — початку XX століття став не лише містом із багатими традиціями академічного живопису, а й місцем, де зароджувалися нові ідеї, які безпосередньо впливали на становлення модернізму в українському мистецтві. Освіта і творчий досвід, отримані в цьому культурному центрі, допомогли українським художникам зайняти гідне місце в європейському мистецькому процесі та сприяли розвитку національної художньої школи (Graf, 1962).

Рим традиційно вважається однією з найвеличніших мистецьких столиць Європи, яка зберегла і передала наступним поколінням багатство класичних та ренесансних традицій. На рубежі XIX–XX століть Рим залишався важливим осередком художньої освіти, який приваблював митців з усього світу, зокрема й українських художників, які прагнули зануритися в глибини історії мистецтва та здобути класичну майстерність (Guénégan, 2019).

Навчання у Римській академії образотворчих мистецтв передбачало глибоке вивчення анатомії, композиції, рисунку і живопису, які базувалися на канонах і зразках античного, ренесансного і барокового мистецтва. Особливу увагу приділяли класичним технікам і методам, що сформували фундаментальний професійний рівень художника. Саме тут студенти знайомилися з творами великих майстрів, відвідували музеї, археологічні пам'ятки, що дозволяло їм безпосередньо сприймати мистецькі цінності епох минулого (Guichard, 2010).

Для українських митців, які навчалися у Римі, це був унікальний шанс поглибити розуміння історичного мистецтва, набути технічної досконалості та опанувати класичні канони, що згодом дозволяло їм органічно поєднувати традиції з новітніми напрямками європейського живопису. Відвідування Риму надихало художників на творчість, яка поєднувала академізм із модерними пошуками (Guillemain, 2005).

Рим також був центром активного мистецького життя, де відбувалися численні виставки, пленери та мистецькі зустрічі, що сприяли обміну ідеями і творчими здобутками. У такій атмосфері українські художники могли не лише навчатися, але й інтегруватися в ширше європейське мистецьке коло, набувати нових знайомств і творчих контактів (Heim, 1989).

Важливо зазначити, що Рим зберігав свій статус не лише академічного, а й культурного центру, де багатство історичних традицій поєднувалося з життям сучасної мистецької спільноти. Цей баланс дав змогу художникам розвивати не лише технічну майстерність, а й глибше осмислювати роль мистецтва в культурному діалозі різних епох і народів (Schmidt, 1986).

Отже, для українських митців кінець XIX — початок XX століття, навчання у Римі було важливим етапом у формуванні їхньої художньої ідентичності. Поєднання класичних традицій із сучасними європейськими тенденціями сприяло розвитку унікального стилю, що збагачував не лише українське мистецтво, а й сприяв інтеграції в ширший європейський мистецький процес.

Таким чином, художні школи європейських країн наприкінці XIX — на початку XX століття стали ключовими майданчиками для формування та розвитку українського живопису. Вони відіграли роль не просто освітніх установ, а справжніх мистецьких лабораторій, де відбувався активний обмін ідеями, стилями та техніками. Для українських художників навчання у таких культурних центрах, як Париж, Мюнхен, Відень і Рим, було можливістю не лише отримати професійну освіту найвищого рівня, а й стати учасниками світового мистецького процесу (Simioni, 2005).

Саме тут, у серці Європи, вони мали змогу зануритися в атмосферу творчої свободи, де традиції перепліталися з експериментами, а класика — з новаторством. Такий досвід формував у них здатність гнучко поєднувати академічну базу з пошуками модерністських форм, що, у свою чергу, стало основою для появи нових художніх напрямків в Україні, особливо в рамках київської школи живопису.

Важливим аспектом цього періоду була також взаємодія між митцями різних національностей, що навчалися в одних і тих же академіях і студіях. Такий міжнародний культурний діалог створював умови для крос-культурного збагачення і надихав художників на нові творчі звершення. Українські художники, повертаючись до рідних міст — Києва, Харкова, Одеси, — приносили з собою не лише технічні знання, але й нові ідеї, стилістичні експерименти, що поступово впливали на розвиток національного мистецтва.

Врешті-решт, цей період став епохою трансформації художньої освіти і творчості: традиційні академічні школи, які свого часу домінували в Європі, поступово відходили на другий план, а на їхнє місце приходили вільні академії, приватні студії та мистецькі об'єднання. Така нова система навчання була більш відкритою, індивідуалізованою та орієнтованою на розвиток особистості митця, що відповідало духу часу (Simon, 1976).

У підсумку, мистецькі школи Європи кінця XIX – початку XX століття не лише сприяли професійному зростанню українських художників, але й стали каталізаторами формування нової мистецької мови, яка гармонійно поєднувала традиції з модерними тенденціями. Це сприяло зміцненню позицій українського мистецтва на європейській арені і заклало підвалини для подальшого розвитку національного художнього стилю.

Кінець XIX — початок XX століття став переломним періодом у розвитку художньої освіти та мистецьких практик у Європі. У цей час художні школи перестають бути виключно центрами академічного навчання і перетворюються на осередки нових ідей, експериментів і трансформацій. Європейські мистецькі академії та приватні студії стали живими культурними лабораторіями, в яких формувалося бачення мистецтва нового століття — відкритого до змін, інтернаціонального за суттю, але глибоко індивідуального у виразі.

Визначальним явищем цього періоду стала трансформація традиційних моделей художньої освіти. У Парижі, Мюнхені, Відні, Римі та інших

культурних столицях Європи почали активно розвиватися альтернативні форми навчання — приватні академії, вільні студії, майстерні, де викладачі надавали перевагу індивідуальному підходу до учня, заохочували пошук власної художньої мови. Це протиставлялося консервативним академічним канонам, які досі домінували у офіційних художніх інституціях. У нових умовах мистецької освіти зростала роль не стільки технічної досконалості, скільки здатності до самовираження, художнього мислення та філософського осмислення світу (Sternin, 1976).

Художні школи дедалі більше відкривалися до міжнаціонального контексту. Митці з різних країн — у тому числі й з України — активно включалися в європейські мистецькі процеси. Вони не лише здобували фахову освіту в найпрестижніших закладах континенту, але й долучалися до авангарду нових ідей, які поступово руйнували академічну монолітність. Для українських художників це був шлях професійного та світоглядного зростання: вони отримували можливість безпосередньо знайомитися з провідними мистецькими течіями свого часу — імпресіонізмом, символізмом, модерном, постімпресіонізмом, експресіонізмом — і водночас переосмислювати ці впливи у власному національному контексті.

У кожному європейському центрі — Парижі, Мюнхені, Відні, Римі — художні школи мали свої особливості: методи навчання, перевагу тим чи іншим стилям, характерну атмосферу. Але спільною для всіх була відкрита динаміка змін, прагнення до оновлення, відхід від канонічного академізму. Саме тому в цей період формується поняття «художньої школи» не лише як інституції, а як цілісного естетичного, ідеологічного й педагогічного простору, де вільна творчість ставала головною цінністю (Hould, 1989).

У цьому підрозділі буде розглянуто, як провідні художні школи Європи кінця XIX — початку XX століття впливали на формування мистецьких уявлень українських художників. Через аналіз окремих творів митців, які навчалися в цих школах, простежимо, як саме проявлялися ці тенденції у творчому доробку, які ідеї були запозичені, адаптовані або трансформовані в

контексті української художньої традиції. Зокрема, буде звернено увагу на формальні прийоми, колористику, композиційні рішення, а також концептуальні засади творів, створених під впливом європейських академій та студій (Карпенко, 2014).

У творчості Льва Ковальського — українського художника, який отримав академічну освіту в Києві та продовжив навчання в Мюнхені, — виразно відчувається вплив європейських мистецьких шкіл початку ХХ століття. Його твори є свідченням синтезу академічної школи із новітніми пошуками європейського живопису, де центральну роль відіграють світлові ефекти, декоративність композиції та спроба передати атмосферність моменту.

Картина «Санта-Марія делла Салюте у Венеції » (Santa Maria della Salute in Venice)— невелике, камерне за форматом (картон, олія, 23.3 x 30.5 cm), але багате за візуальним враженням полотно. Архітектурний пейзаж Венеції постає не стільки як точне зображення пам'ятки, скільки як живописне враження, сповнене м'якого світла, легкого серпанку й колористичної делікатності. Цей підхід тісно перегукується з імпресіоністичними принципами, засвоєними художником у середовищі мюнхенської школи, де велика увага приділялася пленерному живопису та передачі змінного стану природи. Вплив французького імпресіонізму тут очевидний не лише в палітрі, але й у композиційній свободі, в акценті на мінливому освітленні, що оживлює каміння та воду, збагачуючи простір нюансами. Твір свідчить про поєднання академічної основи (чітке володіння формою, лінійною перспективою) з новим художнім баченням, де атмосфера й настрої стають важливішими за точність деталей (Рис. 3.3.1).

“Париж” (1908) — робота значно масштабніша(49×70 см) й амбітніша за задумом. Зображення міського простору Парижа в цій композиції набуває декоративного ритму: будівлі, дерева, постаті розташовані вільно, але гармонійно, створюючи динаміку сучасного міста. Вплив паризького художнього середовища, де Ковальський перебував наприкінці 1900-х років,

виявляється у сміливішому використанні кольору, узагальненні форм, прагненні до стилізації. Тут уже відчувається відгомін постімпресіонізму та навіть декоративного модерну, який був характерний для виставок "Салону незалежних" та "Осіннього салону", що їх художник, найімовірніше, відвідував. Париж у цьому творі — не лише географічна локація, а символ міської модерності, наповненої рухом, звуком, світлом. Таким чином, композиція є відображенням того мистецького духу, що панував у паризьких академіях: орієнтація не на копіювання дійсності, а на її інтерпретацію через призму особистих вражень (Рис. 3.3.2).

Обидва твори — “Санта-Марія делла Салюте у Венеції” та “Париж” — демонструють, як художник, вихований у традиціях української академічної школи, активно освоює нові європейські тенденції, зберігаючи технічну дисципліну, але доповнюючи її живописною свободою та атмосферою чутливості. Вони засвідчують не лише мистецьке зростання Ковальського, але й типову для українських художників цього періоду здатність інтегрувати європейський досвід у власну творчу мову.

Творчість Олександра Мурашка, одного з найяскравіших представників українського модернізму, постає як зразок глибокого переосмислення європейського мистецького досвіду в контексті національної культури. Його перебування в Мюнхені (1890-ті роки), участь у виставках у Венеції, Парижі, Берліні та враження від Парижа, де він удосконалювався як художник, мали безпосередній вплив на формування його стилю. Мурашко — це приклад митця, для якого освіта в європейських художніх центрах стала не копіюванням зразків, а платформою для пошуків нової виразності (Catalogue illustré du Salon de 1885, 1907, 1910, 1911).

“Карусель” (1906) — один із ключових творів раннього модерністського періоду в українському живопису. У цій роботі Мурашко поєднує мотив дитячої розваги з глибоким естетичним і філософським осмисленням динаміки сучасного життя. Композиція вирізняється не лише

декоративністю, а й експресивністю кольору, ритмікою мазка, що нагадує вплив постімпресіоністичних тенденцій. Помітно, що художник активно експериментує з рухом — обертовий мотив каруселі передається через розмитість форм, що зближує цей твір з імпресіонізмом, однак доповнюється символічною глибиною. Образи дітей — водночас радісні й дещо тривожні — створюють багатовимірну інтерпретацію теми, перегукуючись із модерністською ідеєю «втраченого дитинства» в урбанізованому світі. “Карусель” як візуальний символ ритмізованої сучасності відповідає духу мистецьких експериментів, характерних для паризького середовища на межі століть (Cogné, Blond, & Montègre, 2011) (Рис. 3.3.3).

“Парижанки біля кафе” (1902–1903, НХМУ) — робота, створена під враженням від життя у французькій столиці, демонструє наближення художника до манери імпресіоністів. Композиція побудована на вловленні миттєвого настрою, сцена сповнена світла й повітря. Жіночі постаті, розміщені біля столика просто неба, зображені в невимушеній позі — глядач стає свідком фрагмента повсякдення, типового для паризького життя початку ХХ століття. Мурашко не деталізує обличчя, зосереджуючись натомість на загальному колористичному ритмі. У цій роботі простежується вплив Едгара Дега, Едварда Мане, а також художниць середовища Академії Жуліана, де жіноча постать часто ставала елементом міського жанру. Водночас у полотні відчувається інтелектуальна дистанція — образи “парижанок” злегка узагальнені, наче естетизовані втілення модерного міського типажу (Baudelaire, 1992) (Рис. 3.3.4).

“Парижанки. Біля кав’ярні” (1903, Харківський художній музей) — твір, близький за композицією та настроєм до попереднього, проте з відмінною організацією простору. Тут художник ще більше зосереджується на пластичній цілісності фігур та їхній взаємодії з навколишнім середовищем (Волинська, 2000). Колористичне вирішення стриманіше, з м’якими

контрастами. Робота виявляє поглиблення у спостереженні за психологією персонажів — вони не просто типажі, а живі фігури з внутрішньою напругою. Мурашко використовує особливу “паризьку” палітру — сіро-блакитні, перлинні, охристі відтінки, які створюють атмосферу ранкової або вечірньої кав’ярні. Такий колористичний вибір співвідноситься з пошуками художників кола “Набі” та пізніх імпресіоністів (Bailly-Herzberg, 1985) (Рис. 3.3.5).

Обидві “парижанські” сцени є не лише фіксацією європейського досвіду митця, а й свідченням того, як на тлі французького модерну формувалося власне бачення урбаністичного жанру в українському живописі. Через декоративність, увагу до побутової сценки, через жіночий образ як провідний мотив — Мурашко виводить міський пейзаж на рівень художнього символу модерної епохи.

Віденська сецесія, що виникла як протест проти академізму наприкінці XIX століття, стала одним із найяскравіших проявів європейського модернізму. Її ідеологом і провідним художником був Густав Клімт — постать, що уособлювала нове бачення ролі митця у суспільстві. Клімт прагнув поєднати декоративне і символічне, тілесне й метафізичне, створюючи нову візуальну мову, яка відповідала духу «кінця століття» (*fin de siècle*).

Серед ключових робіт цього періоду вирізняється «Шуберт за піаніно» (1899)— камерна сцена, у якій митець змальовує відому постать композитора в інтер’єрі, насиченому декоративними мотивами. Увага до драпірувань, глянець поверхонь, орнаментальні структури свідчать про прагнення Клімта трансформувати повсякденне в естетично довершене (Tietze, 1922). Композиція не лише передає атмосферу музичного салону, а й утворює ідею синтезу мистецтв — музичного та образотворчого мистецтв (рис. 3.3.6).

Особливе місце у творчості Клімта посідає скандально відомий цикл для Великої актової зали Віденського університету. Серед них — «Філософія»

(1898–1900), «Медицина» (1900), «Юриспруденція» (1903) — три панно, які стали точкою зіткнення між художником і консервативним академічним середовищем. Зображення оголених фігур, що пливають у безмежному просторі, алегоричні сцени народження, хвороби, страждання й смерті, не вкладалися у традиційне розуміння «академічного мистецтва» (Weiler, 1960). Хоча оригінали не збереглися, фотокопії й реконструкції дають уявлення про інтенсивність драматизму й експресивність цих образів. Тут відчутна відмова від просвітницької раціональності на користь символізму, містицизму й суб'єктивного бачення (Weisberg, 1999) (рис. 3.3.7–3.3.9).

Схожі ідеї були втілені й у монументальних розписах, створених для інтер'єру Музею історії мистецтв у Відні (1890–1891), де Клімт працював у межах офіційного замовлення, однак зберіг свою виразну пластичну мову. Його фрески вбудовані в архітектурне середовище, що підтверджує його відданість концепції *Gesamtkunstwerk* — тотального твору мистецтва, у якому поєднуються живопис, архітектура, декоративне мистецтво, графіка й просторове оформлення (рис. 3.3.11).

Таким чином, Густав Клімт постає як центральна фігура у формуванні модерного мислення про мистецтво на межі століть. Його естетика поєднує символічне й чуттєве, особисте й універсальне, що стало знаковим для художніх шкіл Центральної Європи. Саме в контексті віденської сецесії можна розглядати й творчі пошуки українського митця Федора Кричевського, у якого теж виявляється прагнення до синтезу мистецтв, філософсько-естетичної концептуальності, глибинного символізму та пластичної виразності (Willhalm, 2024).

Одним із провідних архітекторів і теоретиків Віденської сецесії був Отто Вагнер, чия діяльність стала втіленням ідеї модернізації міського простору на межі століть. Вагнер був переконаний у необхідності гармонії між функціональністю архітектури та її естетичною виразністю. Він виступав проти історизму й декоративної перевантаженості старої архітектури,

пропонуючи натомість нову мову — чисту, лаконічну, водночас тісно пов'язану з новими матеріалами та технологіями (Zimmermann, 2003).

Знаковим прикладом його архітектурного кредо є Майоліковий дім у Відні (1898–1899) — одна з найвідоміших споруд стилю сецесії. В основі композиції — чітка, симетрична структура, ритм вікон і горизонтальних поясів, однак увагу глядача одразу привертає унікальний керамічний декор фасаду. Майоліка, використана у зовнішньому оздобленні, надавала можливість створити візуально яскравий, вишуканий і довговічний орнамент, що відповідав духу нової епохи. Це був своєрідний маніфест синтезу мистецтва і промисловості, де естетика не суперечить утилітарності, а підкреслює її (рис. 3.3.10), (рис. 3.3.12).

Фрагменти декору Майолікового дому розкривають ідеї художнього оздоблення, що не є прикрасою заради прикраси, а візуально структурує поверхню, ритмізує простір, надає йому символічного виміру. Рослинні мотиви, характерні для сецесії, тут перетворено на декоративну систему, що функціонує як мова, де кожен елемент несе змістову й пластичну функцію (Bahr, 1911) (рис. 3.3.13, 3.3.14).

Вагнер наполягав на тісному зв'язку між архітектурою і життєвими процесами. Він вважав, що мистецтво має інтегруватися в повсякденність — бути у вікнах, дверях, ліхтарях, перилах, фасадах. Його позиція справила глибокий вплив на формування нової художньої свідомості в Центральній Європі, зокрема у творчості молодших митців, які працювали в галузі живопису, дизайну, сценографії. Особливо це відчувається у стилістичних і концептуальних паралелях з українським митцем Федором Кричевським, у якого бачимо подібну увагу до декоративності, синтезу мистецтв та естетизації повсякденного.

Отто Вагнер, як і Клімт, втілював дух Відня кінця XIX — початку XX століття, коли межі між мистецтвом, архітектурою та дизайном стиралися,

відкриваючи простір для нової художньої мови, що відповідала викликам модерної доби.

У цьому контексті особливого значення набуває творчість Федора Кричевського, одного з найвидатніших представників українського модернізму. Його триптих «Життя» (1927), створений вже в умовах незалежного творчого становлення, проте глибоко закорінений у європейські впливи, можна розглядати як синтез основних художніх ідей, які формувалися в Парижі, Відні та Мюнхені (Вакульницька, 2018).

Триптих складається з трьох частин: «Кохання», «Сім'я» і «Повернення», кожна з яких не лише тематично, а й композиційно виражає окрему фазу людського існування. У манері виконання відчутна декоративність і орнаментальність, що перегукуються з естетикою віденської сецесії та живописом Густава Клімта — зокрема його університетськими панно з їхньою символістською складністю, багат шаровістю й алегоричністю. Як і Клімт, Кричевський використовує площинне трактування форм, чіткі контури, стилізовані пози та мову символів для передачі екзистенційного змісту.

У колористиці триптиха домінують золотисті, теплі, землісті відтінки, що викликають асоціації не лише з сецесією, а й з традиційною іконою, — ще одна ознака пошуку синтезу між європейськими новаціями та локальним контекстом. Як і Отто Вагнер, який створював "суцільний художній простір", Кричевський мислить декоративну площину картини як цілісну структуру, де колір, лінія та композиція підпорядковані виразній ідеї.

У композиціях триптиха вчувається також вплив французького постімпресіонізму, зокрема — увага до експресивної лінії та психологічного напруження образів, а також нюансованого моделювання об'ємів. Водночас його роботи зберігають глибоко українську чуттєвість — це видно у трактуванні постатей, костюмів, побутових деталей, які укорінені в національну традицію.

Триптих «Життя» став не лише вершиною творчості Кричевського, але й уособленням того шляху, який пройшли українські художники від академічного реалізму до символізму, модерну й виразного національного стилю. У ньому втілено головні ідеї європейського мистецтва межі століть: синтез мистецтв, глибокий психологізм, декоративна форма і концепція "мистецтва як життєвого простору". Саме такий тип мислення сформувався у художників, що пройшли європейські школи і повернулися в Україну з багажем модерного досвіду. Його подальша ініціатива зі створення Української академії мистецтва у 1917 році, де він став першим ректором, була

безпосереднім продовженням і водночас оновленням традицій, закладених ще у Київській рисувальній школі. Кричевський зумів поєднати європейські художні інновації з національним ґрунтом, зробивши вагомий внесок у формування київської мистецької школи нового часу — вже в контексті українського модерну та культурної самосвідомості (рис. 3.3.15).

Окрім монументального триптиха «Життя», важливе місце у творчому доробку Федора Кричевського початку 1920-х років займають камерні портрети та жанрові образи, створені в умовах глибокого осмислення європейських мистецьких впливів і водночас національної традиції. Серед них виділяються роботи: «Хлопчик із пташкою» (1923–1924), «Автопортрет у святці» (1923–1924) та «Портрет дівчини» (1923–1925) — усі збережені у фондах Національного художнього музею України.

У «Хлопчику з пташкою» художник поєднує стилістичну стриманість із внутрішньою емоційною напругою. Картина має декоративне трактування форми, типове для модерну: фігура узагальнена, тло площинне, позбавлене глибини, кольорова гама обмежена теплими охристо-коричневими тонами. Темпера на дереві посилює ефект іконописної площинності, а сам мотив дитини з пташкою набуває символічного змісту, перегукуючись з християнськими уявленнями про невинність, надію та зв'язок із вищим світом (рис. 3.3.16).

«Автопортрет у святці» — зразок глибоко інтимного, внутрішньо зосередженого образу. Постать подана фронтально, у статичній позі, з ясним, дещо відстороненим поглядом. У колористиці переважають землісті, глибокі кольори, композиція симетрична, врівноважена, з декоративними деталями в орнаменті вбрання, що підсилюють відчуття стилізованої монументальності. Автопортрет у цьому контексті постає не просто як зображення митця, а як візуальне маніфестування його ідентичності, що формується на перетині академічної школи, модерного бачення й національного контексту (рис. 3.3.17).

Ще один твір — «Портрет дівчини» — є прикладом майстерного поєднання психологічного портрета з декоративною площинністю. Колір тут стриманий, світлотінь майже відсутня, обличчя моделі умовно освітлене, з великою увагою до пластики силуету та лінії плеча, що нагадує стиль Клімта. Кричевський використовує орнаментальний фон і спрощену форму, аби сконцентрувати увагу на внутрішньому стані героїні. Саме таке трактування жіночого образу відповідає модерній естетиці початку XX століття, де індивідуальність зливається з декоративною поверхнею образу (рис. 3.3.18).

Паралельно зі стилістичними пошуками Кричевського, в українському живописі спостерігаються подібні трансформації в творчості Абрама Маневича, одного з найяскравіших представників пейзажного модернізму. Його роботи «Весняна симфонія» (1912) та «Весна на Куренівці» (між 1914 і 1915), що також зберігаються в Національному художньому музеї України, демонструють перехід від реалізму до емоційно-декоративного бачення простору, характерного для європейського постімпресіонізму та експресіонізму.

У «Весняній симфонії» художник демонструє яскраву кольорову палітру, яка домінує над лінійною побудовою форми. Пейзаж стає не відтворенням натури, а виразом внутрішнього переживання весни — як зрушення, оновлення, емоційного прориву. Кольори — яскраві, насичені, узагальнені, композиція ритмізована, майже музикальна, що відповідає

загальній ідеї синестезії, яку культивували багато митців європейського авангарду (рис. 3.3.19).

У «Весні на Куренівці» Маневич звертається до київського сюжету, але трактує його в модерній манері: декоративність, площинність, відсутність лінійної перспективи й емоційна експресія кольору створюють образ не пейзажу як реальності, а пейзажу як стану. Художник передає не зовнішню правду природи, а внутрішню — суб'єктивну правду митця, що узгоджується з пошуками французьких постімпресіоністів і німецьких експресіоністів початку XX століття (рис. 3.3.20).

Отже, роботи Кричевського і Маневича, створені після їхнього знайомства з європейським мистецтвом, свідчать про цілковите оновлення художньої мови — від академічного реалізму до декоративного модерну. Їхні твори не лише демонструють індивідуальні досягнення, а й втілюють загальний напрям еволюції київської школи живопису, яка в цей час інтегрувалася в ширший європейський мистецький контекст, зберігаючи при цьому національну унікальність.

Також в контексті розгляду закордонних стажувань варто згадати подорож до Італії, здійснену Іваном Дряпаченком на початку 1910-х років у межах пенсіонерства ІАМ, стала однією з ключових подій у його становленні як живописця. Як і для багатьох українських митців того часу, Італія була не лише джерелом знань про класичну спадщину, а й натхненням завдяки світлу, кольору та новим просторовим враженням. Враження від архітектури, побуту, природи півдня Європи стали основою низки камерних пейзажних і жанрових композицій, виконаних на полотні та картоні (Мячкова, 2019).

У створених у цей період творах переважає камерна інтонація. Художник обирає буденні сцени або ж кути міського пейзажу, що мають внутрішній спокій і рівновагу. Його цікавить не урочистість, а делікатність освітлення, співвідношення архітектурних мас і природного середовища, тонка гра між людиною й простором. У трьох роботах, що збереглися —

«Вулиця ввечері», «Сутінки» та «Флоренція» — можна простежити, як змінюється його манера: від густої вечірньої атмосфери до світлого, майже повітряного денного пленеру (Ніколаєва, 2013).

Цей досвід південного світла й нової просторової логіки суттєво збагатив художника й залишив виразний слід у його подальшій творчості.

У пейзажі “Вулиця Ввечері” Іван Дряпаченко передає враження від вечірньої італійської вулиці — мокрої після дощу, освітленої теплим сяйвом ліхтарів, що м’яко розчиняється в сутінковому повітрі. Композиція вибудована у глиб перспективного звуження — глядача немов затягує в тісний міський простір, де архітектура відіграє не менш важливу роль, ніж постаті перехожих. Трепетне світло вітрин і вогнів створює особливу атмосферу спокою та меланхолії. Синювата гама неба контрастує з жовтуватобурих колоритом фасадів, посилюючи відчуття вечора на межі ночі (Мячкова, 2018).

Ця робота є зразком інтернаціональної чутливості українського митця початку ХХ століття, який у своїх подорожах відкриває нові світлові й просторові ефекти, зберігаючи при цьому власну образну мову. Сюжет і трактування світла можуть перегукуватися з традиціями імпресіонізму, однак у виконанні Дряпаченка вони набувають камерної, зосередженої інтонації.

У творі «Сутінки» Іван Дряпаченко звертається до камерного урбаністичного пейзажу, сповненого тиші й прозорого світла надвечір’я. Композиція побудована на гармонійному співвідношенні архітектурних мас і зелені, серед яких майже непомітно з’являється постать жінки, що сидить на лавці у сквері. В її присутності відчувається інтимність і психологічна глибина сцени — художник уникає анітрохи театральності, зосереджуючись натомість на споглядальному настрої (Ніколаєва 2014).

Світло в цій роботі має майже пастельну якість: м’які рожево-сіруваті рефлекси на стінах будинків, ледь освітлене небо, спокійна зелень дерев. Це не просто зображення італійського містечка — це стан, настрій, відлуння вечірнього спокою, що проявляється у повільному ритмі мазка й стриманій

кольоровій гамі. Картина демонструє вміння Дряпаченка працювати з формою і кольором у стані зосередженого споглядання.

У невеликій за форматом роботі «Флоренція» Дряпаченко зображує відомий монумент Давиду роботи Верроккьо, розташований на площі Мікеланджело з краєвидом на Апенніни. Центральну частину композиції займає статуя на високому постаменті, однак вона не домінує — художник врівноважує її з високою пальмою на передньому плані, а внизу додає квіткову клумбу, що додає сцені декоративної легкості (Мячкова, 2022).

Це зразок плерного живопису, виконаного на одному диханні: художник фіксує атмосферу ясного дня, м'яке світло, розмиті контури гір у тлі. Постаті людей написані узагальнено, як ритмічні акценти, що підкреслюють масштаб композиції. Робота свідчить про зацікавленість Дряпаченка не лише побутовими сценами чи сутінковими пейзажами, а й міським простором у його урочисто-публічному вимірі. Водночас трактування залишає простір для індивідуального, споглядального переживання (Ніколаєва, 2014)

Перебування Євгена Вжеша в Італії, пов'язане з подорожами в межах пенсіонерства після навчання в ІАМ, дало йому новий живописний досвід — перш за все у роботі з природним світлом, повітряною перспективою та насиченим середземноморським колоритом. Роботи, створені під враженням від італійських пейзажів, вирізняються просторовою розгорнутістю, делікатною передачею атмосфери та зосередженістю на спокійних, медитативних сценах. Замість акценту на архітектурній величі чи екзотиці, Вжеш обирає ракурс простого спостерігача, який вдивляється в далечінь, у небо, у рух води — і саме цим надає італійському циклу щемливої інтимності. У пейзажі «Вид на Везувій з Неаполітанської затоки» Євген Вжеш поєднує ліризм споглядання з точною передачею природної обстановки. Перед глядачем розгортається один із найвідоміших краєвидів

Італії: спокійна затока, димний Везувій і золотаво-осяяні вечірнім сонцем кам'яні мури Неаполя (Білобровець, 2016).

Композиція побудована за горизонтальним принципом: нижній план займає спокійна водна гладінь, яку розсікатимуть кілька човнів, зокрема — з фігурами, що дають масштаб усьому зображеному. Центральний акцент припадає на легкий серпанок і рожевуватий обрис вулкана, що постає не як загроза, а як спокійна домінанта серед гармонійного морського простору.

Живописна мова роботи надзвичайно делікатна — кольори тонко злагоджені, мазки легкі, ніби напівпрозорі. Вжещ демонструє тут вплив мюнхенської школи, зокрема її плернерної традиції, поєднаної з українською любов'ю до світлових ефектів і пейзажної простоти. Відчувається зацікавлення митця у передачі не лише виду, а й настрою — лагідної тиші та безтурботної рівноваги, властивій середземноморському вечору (Федорук, 2009).

Ця робота — одне з підтверджень того, що для Вжеща Італія була не просто об'єктом вивчення чи споглядання, а джерелом візуального досвіду, який надалі розгортався в його творчості як особливе відчуття світла, повітря й кольору.

Висновки до розділу 3

У третьому розділі дисертаційного дослідження було здійснено поглиблений аналіз впливу провідних художніх течій на формування художніх шкіл Європи кінця XIX — початку XX століття, а також окреслено шляхи трансформації художньої освіти в цьому періоді. Саме кінець XIX століття став поворотним моментом у розвитку європейського мистецтва, коли класичні академічні традиції, що десятиліттями визначали підхід до навчання малюванню та композиції, почали втрачати свою монополію. Їхнє місце поступово посідали нові, більш відкриті й гнучкі форми мистецької підготовки, які не лише враховували індивідуальні творчі пошуки, але й заохочували художників до експериментів у формі, кольорі, сюжетах та техніках.

Ці процеси були безпосередньо пов'язані з формуванням нових художніх течій — імпресіонізму, постімпресіонізму, символізму, модерну, експресіонізму, які, по суті, стали відповіддю на кризу академічного мистецтва та викликану нею потребу оновлення художнього висловлювання. В результаті, провідні європейські мистецькі школи стали не просто центрами підготовки художників, а інституціями, що брали активну участь у процесі переосмислення ролі мистецтва в суспільстві.

Особливу увагу у цьому контексті заслуговує активна участь українських художників у європейському освітньому процесі. Париж, Мюнхен, Відень і Рим перетворилися на справжні магніти для молодих митців з України, які прагнули здобути фахову освіту на найвищому рівні. Навчання у цих містах давало змогу не лише опанувати сучасні художні техніки, але й долучитися до європейського інтелектуального та мистецького простору. Такі контакти ставали особливо цінними в умовах обмежених можливостей художньої освіти в межах Російської імперії, де українські митці часто стикалися з бюрократичними бар'єрами й цензурою.

Париж, без сумніву, був головним осередком новітньої художньої культури, де зосереджувалися академії, студії, салони, а також осередки

художніх авангардів. Українські художники, які навчалися у французькій столиці, потрапляли в атмосферу відкритого діалогу між представниками різних національних шкіл, що стимулювало їх до переосмислення власного творчого методу. Академія Жуліана, Ательє Кормона, Гранд Шом'єр — ці інституції стали не лише школами майстерності, але й лабораторіями формування модерного художника. Париж ставав для українців не лише місцем навчання, а й простором культурного розширення, де формувалася здатність працювати у діалозі між європейською традицією та національною специфікою.

Навчання в таких престижних академіях, як Академія Жуліана в Парижі, Мюнхенська академія мистецтв, а також віденські художні школи, дало українським митцям не лише можливість здобути професійну підготовку на високому рівні, але й сформувало середовище, де народжувався новий тип художника — відкритого до європейських новацій, але водночас глибоко вкоріненого у власну культурну традицію. В умовах динамічних змін у мистецтві на рубежі століть, коли на перший план виходили особистісне бачення, суб'єктивне сприйняття світу, символіка, емоційність і нова естетика форми, українські митці активно інтегрували ці нововведення у власну творчість. Вони не копіювали західні зразки, а трансформували їх, вбудовуючи в національний контекст.

Цей процес виразно виявився у становленні київської школи живопису, яка стала одним із осередків модерністських пошуків в Україні. Її представники, багато з яких навчалися в європейських столицях, виступали провідниками нових художніх ідей на батьківщині, поєднуючи інноваційні техніки, стилі та композиційні прийоми з українською тематикою, декоративністю, фольклорними елементами та історичною пам'яттю. Саме така синтеза — західноєвропейського модернізму та українського національного духу — стала одним із фундаментальних принципів українського мистецтва початку XX століття.

Особливо важливим у цьому контексті є приклад Федора Кричевського, творчість якого засвідчує глибоке переосмислення європейських модерністських тенденцій, зокрема австрійського сецесіону. Незважаючи на те, що він не проходив навчання у Київській рисувальній школі, його подальша викладацька та організаційна діяльність у Київському художньому училищі та, згодом, у заснованій ним Українській академії мистецтв, суттєво вплинула на формування нового художнього середовища в Україні. Його внесок можна вважати продовженням і трансформацією київських рисувальних традицій у руслі модерного мислення.

Ретельний аналіз триптиху «Життя» (1927), одного з найвідоміших творів Кричевського, дозволяє побачити наскільки глибоко він засвоїв і переосмислив естетику Віденської сецесії. Зокрема, декоративно-площинне трактування композиції, ритмізована побудова фігур, орнаментальні елементи, колористичне узагальнення — все це є характерними рисами австрійського модерну, насамперед творів Густава Клімта. Частина триптиху під назвою «Кохання» демонструє очевидний перегук з «Поцілунком» Клімта — не як пряма цитата, а як спроба візуального діалогу, де еротична чуттєвість, символізм і декоративізм зливаються в узагальнену метафору почуття.

Окремої уваги заслуговує також вплив архітектурного модерну, зокрема майолікових фасадів Отто Вагнера, на художнє мислення Кричевського. Його чутливість до матеріалу, колірних площин, декоративного ритму й узагальненої форми свідчить про спорідненість із тими ж візуальними кодами, які Вагнер реалізував у своїх архітектурних проєктах. Таким чином, творчість Федора Кричевського виступає одним з найяскравіших прикладів трансформації європейських модерністських моделей у межах української національної традиції. Його мистецька мова — це водночас і вияв приналежності до великого європейського культурного простору, і утвердження своєї унікальної ідентичності.

Важливо зазначити, що розглянутий період позначений не лише одностороннім сприйняттям європейських мистецьких тенденцій, але й активною міжшкільною та міжкультурною взаємодією. Художні школи Європи кінця XIX — початку XX століття перебували у постійному творчому обміні: митці мандрували між містами, відвідували майстерні, брали участь у міжнародних виставках, що сприяло ширшому горизонтальному поширенню ідей. Українські художники, які навчалися за кордоном, не залишалися пасивними спостерігачами цього процесу. Їхнє занурення в європейський мистецький простір супроводжувалося активною інтелектуальною і творчою діяльністю, яка з часом трансформувалася у потужний імпульс для національного мистецтва.

Повертаючись до України, ці митці не лише демонстрували нові художні техніки або стильові прийоми — вони фактично творили нову систему мистецького мислення, закладали основи модерної української художньої освіти, ставали викладачами, організаторами художніх шкіл та об'єднань, кураторами виставок і активними учасниками культурного життя. Їхні твори ставали візуальним свідченням діалогу між локальним і глобальним, у якому український художній досвід отримував своє особливе місце в загальноєвропейському мистецькому контексті.

Таким чином, українські митці кінця XIX — початку XX століття не лише асимілювали нові художні ідеї, але й адаптували їх відповідно до національного світогляду, створюючи власні стилістичні парадигми. Вони активно долучалися до пошуків формальної новизни, але водночас залишалися вірними глибинним культурним кодам — історичним, етнографічним, емоційним. Саме така двовекторність — синтез західноєвропейського модернізму і національної традиції — стала основою для формування художнього феномену, який можна умовно означити як «Київська школа живопису».

Отже, роль провідних художніх течій Європи в процесі становлення українських мистецьких шкіл не зводиться лише до впливу — це була

складна, багатогранна і взаємно збагачувальна взаємодія. Київська школа живопису постала як результат цієї взаємодії, і в цьому полягає її унікальність: вона увібрала в себе краще з європейських мистецьких досягнень, але трансформувала їх у відповідності до українського культурного ґрунту. Вивчення цих процесів є не лише важливим для розуміння історії мистецтва, але й дозволяє глибше осягнути процеси самоідентифікації української культури в модерну добу.

РОЗДІЛ 4. Вплив європейських художніх течій на формування кийвської школи живопису

4.1. Стажування за кордоном художників кийвської школи живопису: історичний аспект.

На межі XIX — початку XX століття українське мистецтво переживало період активної трансформації, зумовлений як внутрішніми національними пошуками, так і безпосереднім впливом провідних європейських художніх течій. Одним із ключових чинників цього процесу стало стажування українських митців за кордоном — у мистецьких центрах Західної Європи, які на той час стали лабораторіями новітніх ідей, естетичних концепцій і технічних інновацій. Для багатьох випускників Київської рисувальної школи (КРШ) та Київського художнього училища (КХУ) навчання або стажування за межами Російської імперії було не лише етапом фахового зростання, а й важливим моментом самоусвідомлення як частини загальноєвропейського культурного процесу.

Значна частина митців, що розпочинали свій шлях у Києві, вирушали до Парижа, Мюнхена, Рима, Відня, Флоренції, Кракова, де мали змогу безпосередньо ознайомитися з живими течіями модернізму, сецесії, імпресіонізму, символізму та експресіонізму. На відміну від більш традиційного академічного підходу, який ще зберігався в художній освіті на території імперії, саме європейські студії й академії пропонували більш відкриту, експериментальну і творчо вільну атмосферу. У таких умовах художники з України не лише переймали новітні стилістичні засоби, а й виробляли індивідуальні творчі стратегії, які пізніше втілювали у власній практиці, повернувшись на батьківщину.

Особливу роль відігравали художні подорожі та стажування в межах так званого «великого європейського маршруту художника», який охоплював ключові культурні столиці — Париж, Рим, Відень, Мюнхен. Це дозволяло

майбутнім представникам київської школи живопису не лише ознайомитися з музейними колекціями і сучасним виставковим процесом, а й увійти до художніх кіл, здобути персональні контакти, долучитися до інтернаціональних виставок, майстерень і мистецьких об'єднань.

Художники, які згодом стали центральними фігурами київського мистецького середовища — як-от Олександр Мурашко, Лев Ковальський, Сергій Костенко, Степан Яремич, Олександра Екстер, Олександр Архипенко, — отримали у європейських школах новий художній досвід, що проявлявся у формальному оновленні їхньої мови: у трактуванні кольору, простору, ритму, композиції. Для когось це було занурення в атмосферу французького постімпресіонізму, для когось — знайомство з німецькою експресією, для інших — вплив віденського модерну чи італійської класичної школи. Проте спільним для них усіх залишалося прагнення привнести нові форми та ідеї у розвиток українського мистецтва, адаптуючи їх до місцевого контексту.

Таким чином, саме завдяки активному стажуванню за кордоном наприкінці XIX — на початку XX століття художники, пов'язані з київським мистецьким середовищем, стали носіями європейського модерністського досвіду. Вони не лише збагачували особистий арсенал художніх засобів, але й сприяли становленню київської школи живопису як явища, здатного синтезувати західноєвропейські традиції з українським національним ґрунтом.

Серед представників київського мистецького середовища, які активно шукали фахового вдосконалення за кордоном, варто згадати Блонську Серафиму Ясонівну (1870–1947). У 1890-х роках вона навчалася у Київській рисувальній школі, що на той час була одним із головних осередків художньої освіти в Україні. Отримавши базову підготовку в Києві, Блонська вирушила на стажування до Італії — країни, яка традиційно вважалась колискою образотворчого мистецтва і приваблювала художників з усього світу багатою спадщиною відродження та бароко.

Перебування в Італії упродовж 1900-х років дало художниці змогу не лише вдосконалити технічну майстерність, а й глибше осмислити європейські естетичні цінності. Контакт із класичною спадщиною, а також ознайомлення з сучасним мистецьким життям Італії сприяв формуванню її власного стилю, що поєднував академічну основу з тенденціями модернізації художнього мислення.

Після повернення в Україну Блонська активно долучалася до освітньої діяльності, заснувавши власну рисувальну школу. Цей крок свідчив про її прагнення передати отримані знання наступному поколінню українських художників. Її педагогічна практика стала важливою складовою поширення європейських художніх ідей у Києві, а також сприяла формуванню нового середовища митців, яке тяжіло до модерного переосмислення традицій.

Таким чином, стажування Серафими Блонської в Італії стало не лише етапом її особистої професійної еволюції, але й внеском у становлення Київської школи живопису як простору інтеграції європейського досвіду в українське мистецтво.

Йосип Констянтинович Будкевич (Буткевич) (1841–1895) належить до числа художників, які, хоча й не залишили великої спадщини у вигляді відомих творів, відіграли значну роль у формуванні художньої освіти в Києві. У 1870-х роках він здійснив подорожі за кордон, які, хоча й не мають чітко задокументованого освітнього характеру, безперечно відіграли роль у його професійному становленні. Такі поїздки дозволяли ознайомитися з мистецтвом провідних європейських шкіл, переймати нові підходи до композиції, колористики та техніки, що було надзвичайно важливим у добу активного переосмислення академічних традицій (Wurzbach, 1885).

Після повернення до Києва Будкевич долучився до педагогічної діяльності: наприкінці 1878 року, а також на початку 1879 року він викладав у Київській рисувальній школі. Його присутність у викладацькому складі цієї інституції засвідчує певну передачу досвіду, здобутого за кордоном, у середовище молодих українських митців. З огляду на те, що саме в цей час

КРШ формувала свій мистецький профіль і активно шукала нові моделі навчання, участь Будкевича в освітньому процесі була вчасною та необхідною (Криволапов, М. 2006).

Хоча творчість самого Будкевича залишається недостатньо дослідженою, його педагогічна діяльність є свідченням тієї моделі професійного обміну, яка була характерною для художнього середовища Києва: закордонні впливи не лише інтегрувалися в особисту практику художника, а й передавалися через навчальні інституції, сприяючи розвитку київської школи живопису як простору постійного діалогу з європейською культурою.

Вітольд Каетанович Бялиницький-Біруля (1872–1957) – один із найяскравіших представників українського та білоруського пейзажного живопису, чия мистецька діяльність має безпосередній зв'язок з Київською рисувальною школою. У 1885–1889 роках він здобував початкову художню освіту саме в КРШ, яка в цей час формувала нове покоління митців із глибоким розумінням академічних основ і чутливістю до національного культурного контексту.

Подальше професійне становлення художника було пов'язане зі стажуваннями та участю у виставках у провідних європейських художніх центрах, зокрема у Мюнхені та Барселоні. Саме тут, у середовищі новітніх мистецьких пошуків кінця XIX — початку XX століття, Бялиницький-Біруля поглибив свої знання з живопису та розвинув індивідуальний стиль, який поєднував академічну школу з ліричним імпресіонізмом. Особливої уваги заслуговує його картина «Час тиші», яка в 1911 році отримала одразу дві нагороди: почесну медаль у Мюнхені та бронзову медаль на міжнародній виставці в Барселоні. Ці відзнаки засвідчують високий рівень його майстерності та визнання у європейському художньому середовищі.

Участь у міжнародному мистецькому процесі не лише сприяла особистому зростанню Бялиницького-Бірулі, але й посилила зв'язки між Києвом і художніми центрами Європи. Його творчість є прикладом того, як

художник, маючи академічну базу, отриману в Київській рисувальній школі, міг успішно інтегруватися в європейський контекст, зберігаючи при цьому національну чутливість та унікальність стилю.

Іван Кирилович Дряпаченко (1881–1936) був одним із представників покоління українських митців, формування яких відбулося під впливом традицій Київської рисувальної школи. У 1894–1898 роках він навчався в КРШ, де здобув ґрунтовну академічну освіту, що поєднувала рисункову точність з увагою до пластичної виразності форми — характерні риси київського художнього середовища кінця XIX століття.

Прагнучи удосконалити свій фаховий рівень, Дряпаченко здійснив стажування в Італії у 1912–1913 роках. Цей період був особливо важливим для художника, оскільки саме в Італії він мав можливість глибше ознайомитися з монументальними традиціями класичного європейського живопису та архітектури. Сприйняття ренесансного та барокового мистецтва, а також досвід вивчення світла, кольору та композиції в історико-культурному середовищі Італії, стали для Дряпаченка джерелом натхнення у подальшій творчості.

У 1916–1917 роках художник працював у складі Трофейної комісії, яка фіксувала та каталогізувала культурні цінності, що залишилися після Першої світової війни. Участь у цій діяльності не лише розширила його уявлення про музейну та документальну практику, а й сприяла формуванню глибшого усвідомлення ролі мистецтва як культурного надбання.

Таким чином, Іван Дряпаченко був прикладом художника, який, отримавши освіту в КРШ і перейнявши європейські традиції в Італії, поєднував академічну школу з чутливістю до національного та історичного контексту. Його життєвий і творчий шлях засвідчує важливість міжнародного досвіду для формування професійної та ідейної основи представників Київської школи живопису.

Михайло Іванович Жук (1883–1964) був одним із найяскравіших представників українського художнього життя першої половини XX століття,

творчість якого стала прикладом плідного поєднання традицій академічної школи та модерністських пошуків. Свою мистецьку освіту він розпочав у Київській рисувальній школі, де навчався у 1896–1899 роках. Саме тут відбулося його первинне формування як митця: академічна база КРШ сприяла розвитку точного рисунку, композиційної виразності та уваги до національних сюжетів, що згодом визначило його стиль.

У 1900–1904 роках Жук продовжив навчання в Краківській академії мистецтв — одному з провідних центрів художньої освіти Австро-Угорщини. Тут він опинився у середовищі, яке активно реагувало на нові європейські художні течії, зокрема модерн, символізм і сецесію. Краківська академія сприяла розвитку індивідуального стилю Жука, в якому поєднувалися орнаментальні й декоративні принципи з вишуканою графічною лінією та образною вишуканістю. Вплив польського модерну та синтез декоративних засад із національним змістом стали характерними рисами його подальшої творчості.

Михайло Жук став одним із фундаторів Української академії мистецтва, заснованої в 1917 році. Його педагогічна й організаційна діяльність мала значний вплив на становлення системи художньої освіти в Україні. Як викладач і теоретик, він активно сприяв формуванню українського національного стилю, орієнтованого на синтез європейських інновацій та місцевих традицій.

Таким чином, навчання за кордоном у Кракові відіграло важливу роль у формуванні Михайла Жука як художника і педагога. Його внесок у розвиток київської школи живопису проявився не лише у власній творчості, а й у вихованні нового покоління українських митців.

Василь Васильович Кандинський (1866–1944) — всесвітньо відомий художник і теоретик мистецтва, один із засновників абстракціонізму, починав свій творчий шлях у Києві. До 1885 року він навчався у Київській рисувальній школі, яка в цей період була одним з провідних центрів початкової художньої освіти в Україні. Саме тут Кандинський засвоїв основи

академічного малюнку та живопису, що пізніше стало важливим підґрунтям для його самобутнього мистецького мислення (Hoberg, 1994).

Рішучий поворот у творчій біографії митця стався після 1897 року, коли Кандинський вирушив до Мюнхена — одного з ключових центрів європейського художнього життя того часу. У Мюнхенській академії мистецтв він навчався у Франца фон Штука та спілкувався з представниками художнього авангарду, серед яких були майбутні засновники мистецьких об'єднань «Блакитний вершник» і «Нова художня асоціація Мюнхена». Саме в цьому середовищі формувався його новаторський погляд на живопис як засіб духовного вираження.

Кандинський став однією з ключових фігур у розвитку модерного мистецтва початку XX століття. Його творчість пройшла еволюцію від символістських і імпресіоністичних мотивів до повної абстракції, що знаменувала народження нового етапу у світовому мистецтві. Його теоретичні праці, зокрема «Про духовне в мистецтві» (1910), мали глибокий вплив на подальше розуміння ролі художника і образотворчого мистецтва.

Попри те, що Кандинський провів більшість свого творчого життя за межами України, його початкове навчання у Києві стало частиною формування його художньої свідомості. Його внесок у модернізацію художнього мислення в Європі та створення абстрактного живопису став прикладом того, як вихідці з українського мистецького середовища впливали на глобальні процеси у світовій культурі.

Лев Мар'янович Ковальський (1870–1937) — український живописець, графік і педагог, належить до числа тих митців, чия діяльність поєднала традиції академічної школи та нові європейські впливи. Він завершив навчання у Київській рисувальній школі в 1903 році, після чого, прагнучи удосконалити свій фаховий рівень, вирушив на навчання до Мюнхена. Протягом 1903–1905 років він перебував у цьому європейському мистецькому центрі, де мав змогу зануритися в атмосферу модернізму, яка панувала у тодішньому художньому середовищі (Fehrer, 1984).

Мюнхенський період став для Ковальського ключовим у формуванні його художнього бачення. Тут він не лише ознайомився з новітніми мистецькими течіями, зокрема імпресіонізмом і сецесією, але й набув досвіду участі в художніх виставках, що стало важливим етапом у професійному становленні митця. Вплив мюнхенської школи позначився на стилістиці його живопису — роботах Ковальського притаманна увага до світлоповітряного середовища, вишукана декоративність і тонка колористична гармонія.

Повернувшись до Києва, Ковальський активно долучився до художнього життя міста. Він став одним із ініціаторів створення декоративного художнього об'єднання, що ставило за мету поєднання традицій народного мистецтва з модерними тенденціями. Його організаторська діяльність, так само як і педагогічна практика, відіграла важливу роль у формуванні нового покоління українських митців початку ХХ століття.

Таким чином, творчий шлях Лева Ковальського і його мюнхенський досвід стали складовою тієї культурної трансформації, що зумовила формування київської школи живопису в її новому модерному вияві.

Сергій Петрович Костенко (1868–1900) — український живописець, який пройшов ґрунтовну мистецьку підготовку в Київській рисувальній школі у 1884–1889 роках. Вже на ранньому етапі своєї творчості проявив себе як талановитий портретист і пейзажист, що зумовило його прагнення до подальшого фахового вдосконалення. У 1890 році Костенко вирушив до Парижа, де провів наступне десятиліття — період, який став вершиною його професійного зростання.

У Парижі Костенко потрапив у вир художнього життя доби постімпресіонізму. Його творча діяльність припала на час надзвичайного піднесення інтересу до нових форм і засобів художнього вираження. Париж кінця ХІХ століття — це середовище вільних академій, інтенсивних виставкових практик і активного міжнаціонального мистецького обміну. Власне, участь Костенка у престижному Салоні на Марсовому полі у 1894

році засвідчує високу оцінку його творчості у французькому мистецькому середовищі (Ambrozic, 1985).

Париж сформував у Костенка витончене відчуття кольору та композиції, характерне для французької школи живопису. Його роботи вирізнялися стриманою емоційністю, глибоким психологізмом у зображенні портретованих осіб та вмінням передати настрій через тонкі живописні засоби. Його рання смерть у 1900 році обірвала перспективну кар'єру, однак його внесок у розвиток українського мистецтва був відчутним.

Сергій Костенко є прикладом художника, який завдяки стажуванню у Франції зміг інтегрувати українську художню традицію у загальноєвропейський контекст, що в подальшому стало важливим орієнтиром для формування стилістики Київської школи живопису (Downton, 2011).

Костянтин Якович Крижицький (1858–1911) — один із найяскравіших представників українського пейзажного живопису кінця XIX — початку XX століття, чия мистецька діяльність пов'язана з Київською рисувальною школою, де він навчався до 1877 року. Його художній розвиток отримав потужний імпульс завдяки подорожам до Франції та Німеччини у 1890-х роках, де він знайомився з досягненнями європейських пейзажистів і переймав їхні техніки.

У Франції Крижицький мав можливість безпосередньо вивчати твори майстрів барбізонської школи, що, безперечно, вплинуло на його власний підхід до зображення природи — він тяжів до ліричного реалізму, натхненного споглядальним ставленням до навколишнього середовища. У Німеччині, зокрема в художньому середовищі Мюнхена, він опанував академічні принципи живопису, які поєднував із імпресіоністичними спостереженнями за світлом і атмосферою.

Його участь у Всесвітній виставці в Парижі 1900 року та Міжнародній художній виставці в Мюнхені 1909 року засвідчила визнання його творчості на європейському рівні. Такі виставки слугували не лише платформою для

демонстрації індивідуального стилю художника, а й зміцнювали авторитет українського мистецтва в загальноєвропейському контексті (Fehrer, 1989).

Крижицький поєднував академічну точність і вивіреність композиції з емоційною виразністю, що стало характерною рисою багатьох представників київської школи живопису. Його творчість є прикладом того, як стажування та мистецькі контакти за кордоном сприяли розвитку високого професіоналізму й формуванню естетичних засад, що стали фундаментом української художньої школи.

Анна Августинівна Крюгер-Прахова (1876–1962) — художниця, викладачка та активна учасниця мистецького життя Києва початку ХХ століття. Свою мистецьку освіту вона розпочала у 1890-х роках у Київській рисувальній школі, що дало їй фундаментальні знання з рисунку та живопису. Раннє навчання в Києві дозволило Крюгер-Праховій сформувати базу професійних навичок, яка була поглиблена завдяки подальшому стажуванню у Франції.

У 1899 році вона вступила до Академії Делеклюза в Парижі — одного з престижних приватних навчальних закладів, що приваблював студентів з усього світу завдяки своїй відкритості до новітніх мистецьких течій. У Парижі вона опинилася в середовищі, де формувалися такі напрями, як постімпресіонізм, символізм, ар-нуво. Це дало їй змогу не лише вдосконалити техніку, а й відчувати естетичну свободу, що визначала дух тогочасного європейського мистецтва.

Повернувшись до Києва, Крюгер-Прахова заснувала власну мистецьку студію, яка стала одним із важливих осередків художньої освіти в місті. Вона продовжувала європейську традицію студійного навчання, передаючи свої знання й досвід молодому поколінню митців. Її діяльність сприяла збагаченню художнього середовища Києва та була вагомим внеском у становлення київської школи живопису.

Таким чином, приклад Анни Крюгер-Прахової демонструє, як здобутий у європейських мистецьких центрах досвід не лише збагачував індивідуальну

творчість українських художників, а й ставав основою для розвитку нових інституцій та освітніх ініціатив у самому Києві.

Олександр Олександрович Мурашко (1875–1919) — один із найяскравіших представників українського живопису початку ХХ століття, який суттєво вплинув на розвиток Київської школи живопису. Художню освіту він розпочав у Київській рисувальній школі до 1894 року, продовживши родинну традицію, адже його дядько — Микола Мурашко — був засновником цієї школи. Саме тут сформувалися перші уявлення митця про академічне мистецтво та його соціальну роль.

У період з 1901 по 1905 роки Мурашко навчався та стажувався у Парижі та Мюнхені — двох провідних центрах художнього життя Європи. У Парижі він мав можливість зануритися в атмосферу імпресіонізму, постімпресіонізму та сецесії, що справили суттєвий вплив на його подальшу творчість. Водночас навчання в Мюнхенській академії мистецтв дало змогу засвоїти як традиційні академічні принципи, так і модерні підходи до живопису, які формувалися у рамках мюнхенської школи (Archives de Paris, 1908). Це стало основою для синтезу європейських стилів з національним українським колоритом у творчості Мурашка (Ambrozic, 1988).

Одним із найвідоміших його творів, створених після повернення до України, стала картина «Карусель» (1906), що була представлена на Міжнародній виставці в Мюнхені. Її яскрава декоративність, вишукана колористика та емоційна виразність свідчили про повноцінне засвоєння західноєвропейських художніх тенденцій. У 1909 році митець провів персональні виставки в Кельні та Дюссельдорфі, що засвідчило його визнання в колі європейських художників (Jacob, 1909).

Таким чином, творчий шлях Олександра Мурашка і його досвід навчання в Європі стали важливими чинниками у формуванні нового художнього мислення в Україні. Його діяльність, як викладача і митця, суттєво вплинула на розвиток Київської школи живопису, яка поєднала

національні традиції з досягненнями європейського модернізму (Babunych, 2020).

Микола Корнилович Пимоненко (1862–1912) — визначний український живописець, чия творчість заклала основи реалістичного напрямку в українському мистецтві кінця XIX — початку XX століття. Він розпочав свою мистецьку освіту у Київській рисувальній школі з 1878 року, де виявив винятковий талант до зображення народного життя. У КРШ Пимоненко не лише здобув технічну майстерність, але й перейняв глибоку увагу до національної тематики, що надалі стала ключовою у його творчості.

Художник мав змогу неодноразово подорожувати до провідних європейських художніх центрів. Зокрема, у 1904 році він побував у Мюнхені, а в 1909 — у Парижі. Візити до цих міст, де активно розвивалися новітні мистецькі течії, розширили його уявлення про сучасне європейське мистецтво. Особливо важливою подією стало представлення його творів на Паризькому салоні — одному з найпрестижніших мистецьких форумів того часу. Участь у цьому салоні свідчила не лише про високий рівень професіоналізму художника, а й про визнання його творчості в європейському контексті (Bellencontre, 2023).

Попри те, що Пимоненко зберіг прихильність до академічного реалізму, його твори поступово набували більшої експресії та декоративності, що свідчить про вплив європейського модернізму. Його полотна вирізняються тонким психологізмом, глибоким знанням народного життя та майстерною колористикою, що поєднує традиційні українські мотиви з новими художніми відкриттями.

Таким чином, Микола Пимоненко не лише гідно представив українське мистецтво на міжнародному рівні, а й став важливою фігурою в розвитку Київської школи живопису, збагачуючи її реалістичну традицію впливами європейського художнього досвіду.

Іван Федорович Селезньов (1865–1936) — український художник і педагог, чия діяльність відіграла важливу роль у становленні професійної

художньої освіти в Києві. Він розпочав свій шлях у мистецтві ще до 1872 року, навчаючись у Київській рисувальній школі, де здобув фундаментальні знання в галузі живопису. Ранній мистецький досвід у КРШ заклав основу для його подальшого професійного зростання.

У 1883–1886 роках Селезньов здійснив широкомасштабне стажування за кордоном, відвідуючи провідні художні центри Європи — Відень, Мюнхен, Венецію, Флоренцію, Рим і Равенну. Це дало йому можливість ознайомитися з різноманітними мистецькими традиціями: від німецького академізму й історизму — до італійської ренесансної спадщини. Особливу увагу він приділяв вивченню технік монументального живопису, що в майбутньому позначилося на його викладацькій методиці (Champier, & Sandoz, 1900).

Повернувшись до Києва, Селезньов активно включився в процес організації художньої освіти. Його педагогічна діяльність досягла апогею з призначенням на посаду директора Київського художнього училища, яке він очолював у період, коли формувалася київська школа живопису як впливовий мистецький осередок. Під його керівництвом училище стало платформою для синтезу українських і європейських художніх традицій, і саме через це Селезньова можна вважати одним із архітекторів цього напрямку.

Завдяки глибоким знанням європейського мистецтва, здобутим під час стажування, Селезньов сформував освітній підхід, у якому поєднувалися академічна строгість із відкритістю до новітніх європейських ідей. Його внесок у формування художньої школи Києва був не лише педагогічним, а й організаційним, оскільки він фактично створив умови для виховання нового покоління українських художників, здатних працювати в європейському мистецькому контексті.

Валентин Олександрович Серов (1865–1911) — один із найяскравіших представників російського живопису кінця XIX — початку XX століття, який мав безпосередній зв'язок із Києвом на ранньому етапі своєї мистецької освіти. У 1877–1878 роках він навчався в Київській рисувальній школі, що стало для нього одним із перших кроків до професійного становлення. Саме в

цей період Серов здобув початкову академічну підготовку, яка заклала основу для його подальшого розвитку як художника.

Подальше навчання та творчі пошуки Серов продовжив за межами України — у Мюнхені та Парижі, де він мав можливість безпосередньо ознайомитися з новітніми мистецькими течіями. Перебування в цих провідних європейських художніх центрах сприяло формуванню його власної художньої мови, в якій класична традиція гармонійно поєднувалася з імпресіоністичними відкриттями. У Франції він мав змогу спостерігати за еволюцією новітніх напрямів — реалізму, імпресіонізму, символізму — що згодом частково відобразились у його творах (Bellier, & Auvray, 1882).

Серов здобув широку відомість як портретист, створивши низку визначних робіт, серед яких портрети Іди Рубінштейн, Миколи II, Костянтина Коровіна та інших видатних діячів епохи. Його живопис вирізняється тонкою психологічною характеристикою образів, увагою до нюансів настрою та глибоким відчуттям кольору.

Хоча основна частина його творчого шляху була пов'язана з Петербургом та Москвою, раннє навчання в Київській рисувальній школі є важливим штрихом до розуміння його формування як художника. Присутність таких постатей, як Серов, у культурному середовищі Києва свідчить про відкритість і європейський вектор розвитку київської художньої освіти вже наприкінці XIX століття.

Степан Петрович Яремич (1869–1939) — живописець, графік і мистецтвознавець, який належав до когорти українських художників, чия мистецька освіта та творчий шлях були тісно пов'язані з європейським художнім середовищем. Він навчався у Київській рисувальній школі впродовж 1887–1894 років, де здобув ґрунтовну підготовку під впливом традицій академічного малювання та настанов провідних київських викладачів.

Продовженням його професійного формування стало навчання у Парижі в 1904–1908 роках. Саме тут Яремич не лише поглибив свої знання у

сфері живопису, але й безпосередньо долучився до мистецького життя французької столиці — одного з найбільш впливових центрів модерного мистецтва. Працюючи художником у театрі «Гранд Опера», він мав змогу поєднати мистецтво станкового живопису з декоративно-сценічною практикою, що вимагала гнучкого володіння стилістикою та композиційними прийомами (Bénézit, 1966).

Париж на початку XX століття був середовищем, де перехрещувалися численні течії — імпресіонізм, символізм, постімпресіонізм, модерн. Впливи цих напрямів не могли не відбитися на творчості Яремича, зокрема в його живописних і графічних роботах, у яких поєднувалося декоративне мислення з аналітичним підходом до образу. Водночас його участь у паризькому театральному житті свідчить про розширення поля діяльності київських митців за межами традиційного живопису.

Діяльність Яремича і його освітній маршрут — від Києва до Парижа — демонструє типовий приклад культурного діалогу, у якому українські художники брали активну участь. Його досвід роботи у французькому мистецькому середовищі, зокрема у сфері театального дизайну, став важливою складовою розвитку української мистецької школи в контексті європейських впливів (Bicart-Sée, L, 1978).

Олександр Костянтинович Богомазов (1880–1930) — один із найпослідовніших українських представників авангарду, теоретик і практик живопису, чия діяльність справила вагомий вплив на становлення новітніх художніх течій в Україні. Навчання в Київському художньому училищі в 1902–1905 роках дало йому академічну підготовку, а також можливість увійти в середовище молодих митців, що прагнули оновлення мистецтва. Саме тут почалося формування його індивідуального стилю та інтересу до теоретичних аспектів образотворення.

У 1911 році Богомазов здійснив подорож до Фінляндії, де мав змогу ознайомитися з європейськими художніми тенденціями та практиками. Ця поїздка стала важливою частиною його творчого стажування, відкривши нові

перспективи для формальних експериментів. На відміну від багатьох українських митців, що стажувалися у Франції або Німеччині, Богомазов звернув увагу на північний модерн, що проявлявся у своєрідному поєднанні конструктивності та декоративізму.

Повернувшись до Києва, Богомазов стає ініціатором створення мистецького об'єднання «Кільце», до складу якого увійшли найактивніші молоді художники, зокрема Олександра Екстер. «Кільце» стало осередком модерністських пошуків у Києві й важливим етапом у розвитку Київської школи живопису. У своїх роботах Богомазов прагнув синтезувати впливи кубізму, футуризму й конструктивізму, що виявилось і в його теоретичних працях — зокрема в трактаті «Живопис і елементи».

Завдяки поєднанню глибокої рефлексії, інтелектуального осмислення мистецтва та сміливих формальних експериментів, Богомазов посів особливе місце в історії українського модернізму. Його стажування за кордоном, попри географічну нетиповість, стало каталізатором нових художніх пошуків і сприяло розвитку унікальної образно-пластичної мови, що збагатила Київську школу живопису.

Олександра Олександрівна Екстер (1882–1949) — одна з найвизначніших художниць українського авангарду, чиє навчання в Київському художньому училищі (1901–1903, 1905) стало міцним фундаментом для подальших мистецьких звершень. Уже в цей період вона проявила інтерес до модерністських напрямів, поєднуючи академічну школу з прагненням до експерименту (Jawlensky, 1970).

Важливим етапом у творчому становленні Екстер стало стажування у Парижі у 1908 році — головному центрі світового мистецтва початку XX століття. Там вона отримала безцінний досвід спілкування з провідними митцями-новаторами, ознайомила з кубізмом, футуризмом, та іншими авангардними течіями, що активно формувалися у французькій столиці (Bicart-Sée, 1983).

Після повернення до Києва Олександра Екстер стала однією з ініціаторок створення мистецького об'єднання «Кільце», яке об'єднувало молодих художників, зацікавлених у пошуках нових виражальних засобів і модернізації українського мистецтва. Її творчість вирізнялася поєднанням живопису, театрального дизайну та прикладного мистецтва, що дало поштовх розвитку комплексних мистецьких практик у Києві.

Стажування в Парижі та активна участь у модерністських колах значно вплинули на формування її унікальної образно-пластичної мови, яка стала важливою складовою Київської школи живопису і сприяла інтеграції українського мистецтва у європейський культурний контекст (Kearns, 2010).

Абрам Аншелович Маневич (1881–1942) — видатний представник Київської школи живопису, навчався у Київському художньому училищі в 1901–1905 роках. Після завершення навчання Маневич продовжив свою мистецьку освіту та професійний розвиток за кордоном, зокрема в Мюнхені (1905–1907), а також у Франції, Швейцарії, Італії та Англії в період з 1909 по 1914 роки (Caubisens-Lasfargues, 1960).

Особливо важливою подією в творчій кар'єрі Маневича стала персональна виставка у Мюнхені 1907 року в галереї Kunst Verein, яка підтвердила його майстерність і відкрила шлях до європейського мистецького кола. Цей період за кордоном був насичений знайомствами з провідними течіями модернізму, що суттєво вплинуло на його образно-пластичну мову (Fäthke, 1986).

Перебування в різних європейських країнах дозволило Маневичу опрацювати широкий спектр технік і стилістичних підходів, поєднуючи академічну традицію Київського училища з сучасними напрямками живопису. Цей досвід сприяв формуванню унікального художнього стилю, який зробив помітний внесок у розвиток Київської школи живопису та її інтеграцію у загальноєвропейський культурний процес (Kleine, 1990).

Мань Лейзерович Кац, більш відомий як Мане-Кац (1894–1962), навчався у Київському художньому училищі у період 1910–1913 років. Після

завершення навчання він продовжив своє мистецьке вдосконалення у Парижі, де у 1913 році вступив до Академії Фернана Кормона — одного з провідних мистецьких навчальних закладів столиці Франції (Bredt, 1922).

Перебування у Парижі, у центрі авангардного мистецтва початку ХХ століття, стало для Мане-Каца важливим етапом у формуванні його індивідуального художнього стилю. Академія Кормона надавала ґрунтовну класичну освіту, водночас студентів ознайомлювали з новими течіями, зокрема постімпресіонізмом і модернізмом, що значно розширювало їхню мистецьку свідомість (Sevc, 1979).

Цей досвід у поєднанні з київською традицією став підґрунтям для подальшої творчості Мане-Каца, який згодом увійшов до кола видатних художників київської школи живопису, відзначаючись експресіоністичними рисами та яскравою образністю в своїх роботах.

Арістарх Васильович Лентулов (1882–1943) навчався у Київському художньому училищі в період 1900–1904 років. Після завершення навчання він продовжив свою мистецьку освіту і професійний розвиток у Парижі у 1911 році, а також працював і навчався в Італії. Цей період був надзвичайно важливим для формування його творчої манери (Larcher, 1982).

Париж того часу був центром мистецьких інновацій і авангардних течій, що значною мірою вплинуло на Лентулова. Вплив французького кубізму, фовізму та інших модерністських напрямків відбився у його роботах, які поєднували яскраві кольори та геометричну структуру (Lux, 1914).

Лентулов став одним із засновників видатного мистецького об'єднання «Бубновий валет», яке значно вплинуло на розвиток українського і російського авангардного мистецтва. Його творчість і активна діяльність зробили внесок у формування київської школи живопису як частини європейського мистецького процесу початку ХХ століття.

Абрахам Мінчин (1898–1931) навчався у Київському художньому училищі починаючи з 1912 року. Після здобуття базової мистецької освіти він продовжив свою діяльність і професійний розвиток у європейських

мистецьких центрах — з 1923 року у Берліні, а з 1926-го у Парижі (Caubisens-Lasfargues, 1959).

У цей період Мінчин активно брав участь у виставках, що відбувалися у Берліні та Парижі, що сприяло його професійному зростанню і знайомству з новітніми художніми тенденціями, зокрема європейським модернізмом та авангардом. Виставкова діяльність у цих культурних центрах допомогла йому розвинути індивідуальний стиль і внести свій внесок у розвиток мистецтва Київської школи живопису у контексті європейських художніх процесів (Fäthke, 1988).

Стажування за кордоном стало важливим і визначальним етапом у професійному становленні багатьох представників Київської школи живопису. Відвідування таких мистецьких центрів, як Мюнхен, Париж, Відень, Італія, Краків та інші, дало можливість київським митцям безпосередньо ознайомитися з найактуальнішими художніми течіями та техніками того часу. Вивчення традицій європейського академізму, імпресіонізму, символізму, модерну та інших напрямків суттєво розширило їх художній світогляд і дозволило сформувати унікальну образно-пластичну мову.

Водночас, навчання і стажування за кордоном не було сліпим наслідуванням чужих зразків. Українські художники творчо осмислювали отримані знання, адаптували їх до власних культурних і національних особливостей, що згодом стало визначальним для формування самобутнього стилю Київської школи живопису. Ці митці не просто переносили в Україну європейські тенденції, а й внесли в них власний вклад, створюючи синтез традицій та новаторства.

Таким чином, досвід навчання в європейських академіях і художніх студіях став важливою платформою для розвитку українського мистецтва на зламі XIX–XX століть. Цей період ознаменувався активним діалогом з європейським мистецьким середовищем і заклав фундамент для подальшого еволюційного розвитку Київської школи живопису.

4.2. Вироблення художниками київської школи живопису самобутньої образно-пластичної мови як результат взаємодії з європейським мистецтвом

Київська школа живопису, яка сформувалася наприкінці XIX — на початку XX століття, посіла важливе місце в історії українського мистецтва, ставши одним із його найяскравіших проявів. Однак її художній розвиток та особливості образно-пластичної мови значною мірою визначалися тісним взаємозв'язком із провідними європейськими художніми течіями того часу. Цей вплив проявився у багатьох аспектах творчості київських митців — від вибору тематики і композиційних схем до колористичних рішень і технік виконання, що формували унікальну синтезовану манеру, поєднуючи локальні традиції з новітніми європейськими ідеями.

Художники київської школи свідомо та активно запозичували і адаптували художні елементи з таких провідних європейських напрямів, як імпресіонізм, символізм, модернізм, а також постімпресіонізм і сецесія. Вплив імпресіоністичних технік виявлявся у їхньому прагненні передати світло, атмосферу і швидкоплинність моменту за допомогою нових колористичних прийомів і розімкнутих мазків. Символізм додав глибини змісту, дозволивши використовувати образи і знаки, які виходили за межі буквального зображення, натякаючи на ідеї, емоції та метафори. Модерністські експерименти з формою і кольором збагатили художню мову новими композиційними структурами, абстрактними мотивами та декоративністю.

Ця багатогранність впливів призвела до появи в творчості київських митців не лише оновлених колористичних рішень і технік, а й складних композиційних побудов, які вміло поєднували традиційні українські мотиви, фольклорні елементи і національну символіку з актуальними європейськими художніми тенденціями. Такий синтез дозволив київській школі жити в авангарді мистецького життя свого часу, а водночас зберегти унікальність і самобутність українського образотворчого мистецтва.

Передвижницьке мистецтво, яке на початку та в середині XIX століття акцентувало увагу на соціальній справедливості, реалістичному зображенні буденного життя і долі простих людей, справило суттєвий вплив на формування творчих орієнтирів українських художників київської школи. Ідеї передвижників, їх прагнення показати соціальні проблеми, гострі суспільні теми та підкреслити духовну глибину буденного життя надихали київських митців до створення творів, які не просто відтворювали реальність, а ставали дзеркалом складних життєвих обставин та внутрішнього світу людини. Саме завдяки цьому впливу в живописі київської школи почав активно розвиватися соціально-критичний напрям, який згодом зайняв важливе місце в її образно-пластичній мові, поєднуючи мистецьку майстерність із суспільною аналітикою.

Паралельно з цим європейські художні течії відкривали для київських митців ширший спектр тем і стилістичних можливостей. З'явилися нові підходи до зображення психологічного портрета, що дозволяли глибше розкривати внутрішній світ персонажів, а також пейзажі, написані в нетрадиційних ракурсах і з використанням нових кольорових гармоній, які додавали їм експресії і настрійності. Особливо важливими стали експерименти з формою і змістом — київські художники почали відходити від суворих канонів академізму, вводячи у свої роботи абстрактні, символічні й декоративні мотиви, що розширювали межі традиційного живопису і створювали унікальну, багат шарову образно-пластичну мову. Ця творча відкритість дозволила київській школі не лише відповідати світовим мистецьким тенденціям, а й збагачувати українське мистецтво новими ідеями та техніками.

Вплив європейських художніх течій не лише не знищив самобутність київських митців, а навпаки — став потужним стимулом для розвитку їхнього індивідуального стилю. Взаємодія з європейськими напрямками дала можливість художникам київської школи сформувати унікальну образно-пластичну мову, яка гармонійно поєднувала високі

досягнення західноєвропейського мистецтва з глибокими українськими національними традиціями. Саме це поєднання стало ключовим чинником, що визначив своєрідність і багатогранність київської художньої школи, яка зуміла зберегти своє коріння, водночас відкриваючись для нових ідей та технік.

Відкриття в Києві нових художніх шкіл і студій, які базувалися на передових європейських методах навчання, стало важливим поштовхом для розвитку мистецтва в Україні. Ці заклади не лише дали молодому поколінню митців можливість отримати ґрунтовну професійну підготовку, а й створили середовище для творчих експериментів та обміну ідеями. Завдяки цьому нове покоління художників змогло успішно інтегрувати європейські тенденції у свою творчість, розвиваючи образно-пластичну мову Київської школи в руслі сучасних світових мистецьких процесів, зберігаючи при цьому власну національну ідентичність і культурну самобутність.

Таким чином, роль європейських художніх тенденцій у формуванні образно-пластичної мови київської школи живопису є багатогранною і важливою. Цей вплив не лише розширив творчі горизонти митців, а й сприяв формуванню незалежного українського мистецтва, яке поєднувало в собі кращі традиції та новаторські підходи.

Отже, роль європейських художніх течій у формуванні образно-пластичної мови київської школи живопису виявилася багатогранною та надзвичайно значущою. Вплив західноєвропейських стилів не тільки розширив художні горизонти київських митців, надихнув їх на пошук нових форм і змістів, а й став каталізатором становлення самостійного українського мистецтва. Воно об'єднало в собі найкращі традиції європейської художньої культури з глибокою національною самобутністю, відкриваючи нові шляхи для творчих експериментів і розвитку. Таким чином, європейські тенденції сприяли не лише професійному зростанню окремих

художників, а й створенню цілісної образно-пластичної системи, що визначила унікальний характер київської школи живопису.

Київська школа живопису, яка сформувалася наприкінці XIX — на початку XX століття, посіла помітне місце в українському мистецькому процесі, тісно взаємодіючи з панівними європейськими художніми тенденціями. У цей період українське мистецтво переживало суттєві трансформації, викликані як внутрішніми соціокультурними змінами, так і впливом зовнішніх, передусім європейських, мистецьких практик та ідей. Київські митці активно засвоювали й адаптували західноєвропейські художні напрямки, що дозволяло їм не лише розширити художній діапазон, а й створити власну оригінальну образно-пластичну мову.

Особливо вагомим був вплив таких течій, як імпресіонізм, постімпресіонізм, символізм і модернізм, що кардинально змінили підхід до кольору, світла, форми та композиції. Художники Київської школи, багато з яких здобували освіту або проходили стажування в провідних європейських академіях — зокрема у Мюнхені, Парижі, Італії — привносили до своєї творчості інноваційні технічні прийоми, нові колористичні рішення та глибокі ідейні концепції. Зокрема, імпресіоністська увага до миттєвих ефектів світла, кольорових нюансів і атмосфери отримала своє відображення у роботах українських митців, які активно експериментували з живописними техніками, розширюючи межі традиційного сприйняття реальності та емоційності.

По-друге, київська школа живопису тісно взаємодіяла з культурними та мистецькими явищами, що панували в ширшому просторі Російської імперії та Європи. Зокрема, значний вплив мала діяльність «передвижників» — групи російських художників, які пропагували реалістичний підхід у мистецтві і ставили за мету відтворення життя простих людей, соціальних проблем та суспільних явищ. Цей напрямок не лише сформував певний суспільний запит на мистецтво, яке розкривало актуальні теми, а й надихнув українських художників на створення творів із яскраво вираженим соціальним та національним контекстом.

Такі митці київської школи, як Микола Мурашко та Олександр Мурашко, перейняли від передвижників елементи реалізму, що дозволило їм глибше розкрити українську культурну ідентичність через живопис. Їхні роботи не лише фіксували реалії повсякденного життя, а й відображали особливості національного побуту, традицій та характеру українського народу. Цей соціально-критичний напрямок став однією з важливих складових образно-пластичної мови київської школи, підкреслюючи її прагнення до поєднання художньої майстерності з глибиною змісту і громадянською позицією.

Київська школа живопису не лише активно засвоювала впливи європейських художніх течій, але й творила власний, неповторний художній стиль, у якому європейські ідеї гармонійно поєднувалися з багатством українських народних традицій і культурних особливостей. Цей унікальний синтез давав змогу київським митцям виразити на полотні саме ту ідентичність, яка була характерною для українського народу, підкреслити його самобутність і духовність.

Розвиток київської школи живопису слід розглядати як один із ключових етапів у формуванні сучасного українського мистецтва, що відбувався на тлі масштабних європейських змін і художніх експериментів кінця XIX — початку XX століть. Такий творчий діалог між українською культурою та європейськими художніми тенденціями відкрив нові шляхи для українських художників, сприяв формуванню оригінальних напрямів у живописі та розширенню можливостей для їхньої самореалізації і творчого пошуку. Завдяки цьому київська школа живопису посіла вагоме місце не лише в історії українського мистецтва, а й у контексті європейського культурного простору загалом.

Висновки до розділу 4.

У цьому розділі було здійснено ґрунтовний аналіз впливу провідних європейських художніх течій на процес формування київської школи живопису в кінці ХІХ — на початку ХХ століття. Дослідження показало, що цей вплив був багатовимірним, охоплюючи як художньо-стилістичні, так і ідейно-концептуальні аспекти. Київські митці не лише пасивно сприймали нові мистецькі явища, що зароджувалися в художніх центрах Європи, а й активно переосмислювали їх у контексті власної культури, національних традицій і соціальних реалій. Таким чином, формування київської школи живопису постало як результат складної взаємодії між локальними художніми практиками та загальноєвропейськими тенденціями, що сприяло створенню своєрідної і водночас відкритої до новаторства мистецької системи.

Зокрема, одним із найбільш помітних векторів європейського впливу став імпресіонізм, що виник у Франції та швидко поширився по всій Європі. Його ідеї знайшли відгук у творчості київських художників, які почали активно експериментувати з колористикою, грою світла, динамікою мазка та зображенням миттєвих вражень. Таке оновлення колористичних і композиційних рішень дало змогу митцям передати не лише зорові образи, а й емоційні, психологічні стани, атмосферу часу та простору. Імпресіоністичний підхід посприяв оновленню художньої мови київських митців, яка почала виходити за межі академічного реалізму й тяжіти до суб'єктивного сприйняття дійсності. Цей поворот від об'єктивного до індивідуального бачення став одним із ключових факторів модернізації українського живопису та заклав основи для подальших художніх пошуків у межах київської школи.

По-друге, вагомим джерелом впливу на розвиток київської школи живопису стали ідеї реалізму та мистецький рух передвижників, що виник у Російській імперії в другій половині ХІХ століття. Ці напрями, зосереджені на зображенні повсякденного життя, соціальних проблем і драм людського існування, стали основою для формування у київських художників соціально

зорієнтованої тематики. Твори, що висвітлювали працю, побут і долі звичайних людей, стали своєрідною художньою хронікою часу, відображенням соціального ландшафту епохи. У творчості представників київської школи, зокрема Миколи Пимоненка, Івана Селезньова та інших, реалізм поєднувався з глибоким гуманістичним змістом і національною ідентичністю, що зробило їхні твори близькими і зрозумілими широкій аудиторії.

Крім того, важливу роль у розширенні тематичного і стильового діапазону київської школи відіграли символізм і модернізм. Ці течії, що зародилися в Європі наприкінці XIX століття, започаткували нову художню мову, засновану на образній метафориці, інтуїтивному пізнанні, алегорії та прагненні до духовного осмислення реальності. В українському контексті ці тенденції набули своєрідного звучання: митці почали активно досліджувати внутрішній світ людини, її емоції, підсвідомість і метафізичні стани. Так, у творчості Олександра Мурашка, Михайла Жука, Олександри Екстер чи Абрама Маневича символізм і модернізм сприяли поглибленню психологізму образів, впровадженню нових форм композиції, а також декоративності як естетичного принципу. Цей синтез дозволив київській школі не лише залишатися в руслі загальноєвропейських процесів, а й водночас формувати власну унікальну мистецьку мову, в якій матеріальне невідривно поєднувалося з духовним, а зовнішнє — з внутрішнім.

Ознайомлення з додатками дозволяє чітко простежити глибоку трансформацію у творчості київських художників під впливом європейського мистецького середовища. Різниця між роботами, створеними до закордонних стажувань, та тими, що були виконані під час або після перебування в Європі, є показовою. Ці зміни стосуються не лише технічних аспектів, а й загального художнього мислення митців, їх ставлення до форми, кольору, композиції та змісту творів.

На прикладі творчості Федора Кричевського особливо виразно видно зміну художнього підходу. Якщо у ранніх роботах, написаних в Україні, він

тяжів до академічного реалізму з ретельним проробленням деталей та об'ємним моделюванням фігур, то у творах, створених після знайомства з європейським модернізмом, з'являється зовсім інший стиль. Замість реалістичної передачі людського тіла — образно-монументальна трактовка, де фігура набуває узагальненого характеру. Традиційні градієнтні переходи кольору поступаються декоративним, пласким плямам, а глибина простору замінюється площинністю та орнаментальністю. Тло більше не відіграє роль середовища — воно набуває самотійної декоративної функції, часто слугуючи символічною площиною.

Подібна трансформація простежується і в роботах Олександра Мурашка. У його парижських картинах відчутно вплив імпресіоністичних та постімпресіоністичних колористичних пошуків. Яскраві кольори, мерехтливі вогні вечірнього Парижа, домінують у живописі, витісняючи консервативні тональні співвідношення, які були характерні для його ранніх робіт, зокрема конкурсної картини, створеної у майстерні Іллі Репіна. Якщо раніше колір слугував підтримкою форми, то тепер він сам стає головним носієм виразності, настрою та емоційного впливу.

Творчість Абрама Маневича також демонструє подібні зміни. Його ранні роботи тяжіли до об'ємної, майже скульптурної моделі форми, але під впливом європейських модерністичних течій, зокрема фовізму та символізму, його стиль трансформується у напрямі декоративності. Форми спрощуються, лінія стає більш активною, а колір використовується як самодостатній пластичний засіб, здатний створювати настрій і наповнювати картину внутрішнім змістом.

Таким чином, приклади з творчості Кричевського, Мурашка та Маневича свідчать про принципову зміну художнього світогляду, яка відбулася завдяки контакту з європейськими художніми школами та течіями. Це ще раз підтверджує глибину і важливість впливу західного мистецтва на формування нової образно-пластичної мови київської школи живопису.

Загалом, синтез різноманітних європейських художніх течій у межах формування київської школи живопису став не лише джерелом інновацій, а й важливим каталізатором розвитку всього українського образотворчого мистецтва на зламі століть. Така взаємодія з провідними тенденціями європейського мистецтва дозволила київським митцям глибше осмислити та виразити національну ідентичність через нові образно-пластичні засоби, оновити традиційні жанри й мотиви, надати їм актуального звучання. Вплив імпресіонізму, постімпресіонізму, символізму, модерну й навіть раннього авангарду не розмив, а, навпаки, підсилив національний контекст, відкривши нові можливості для інтерпретації української історії, культури й сучасності.

Цей процес мав довготривалі наслідки — він сприяв не лише виробленню індивідуальних стилів окремих митців, а й формуванню цілісної мистецької традиції, яка вирізнялася концептуальною глибиною, технічною досконалістю та виразним національним характером. Київська школа живопису стала не ізольованим явищем, а органічною частиною загальноєвропейського художнього простору, спроможною не тільки сприймати, але й продукувати нові художні ідеї.

Таким чином, вплив європейських мистецьких течій на київську школу живопису виступає яскравим прикладом того, що мистецтво розвивається у постійному культурному діалозі. Воно не існує у вакуумі, а є продуктом багатовекторної взаємодії, де зустрічаються і взаємно збагачуються різні школи, традиції та ідеї. Саме ця відкритість до європейського досвіду дозволила київській школі не лише увійти в контекст загальноєвропейського мистецтва початку XX століття, а й внести до нього власний, глибоко національний і водночас модерністський голос.

На основі проведеного дослідження можна з упевненістю стверджувати, що формування українських живописців на початку XX століття було зумовлене багатогранним і взаємодоповнюючим впливом як вітчизняної художньої освіти, зокрема Київської рисувальної школи та Київського художнього училища, так і провідних європейських академій та

приватних студій. Саме така синтезація освітніх практик сприяла не лише технічному удосконаленню митців, але й суттєво вплинула на естетичне, стилістичне та концептуальне осмислення мистецтва.

Навчання у Києві закладало фундамент — базові академічні знання, реалістичне бачення світу, повагу до національної тематики. Продовження ж освіти в Мюнхені, Парижі, Римі, Кракові чи Відні відкривало перед українськими художниками інший вимір — знайомство з новітніми тенденціями, стилістичними експериментами, свободою самовираження. Такі контакти з європейським культурним середовищем стали вирішальними для формування особистої художньої мови. Митці почали не лише переймати, але й адаптувати модерністські підходи до національного ґрунту, що й призвело до появи нового, оригінального українського живописного стилю.

Таким чином, на початку XX століття саме взаємодія локального й європейського досвіду зумовила народження якісно нового явища — київської школи живопису. Її представники створили самобутній художній світ, де гармонійно поєднали академічну виучку, вишукану техніку, глибоку національну тематику та модерну образність, що й забезпечило їхній внесок у європейський мистецький дискурс.

Крім того, слід особливо наголосити на ключовій ролі видатних педагогів, таких як Микола Мурашко, у процесі формування художньої ідентичності українських митців кінця XIX — початку XX століття. Саме завдяки діяльності цих наставників Київ став одним із центрів мистецької освіти, що поєднувала класичні академічні засади з відкритістю до інновацій. Мурашко, зокрема, не лише заснував і очолив Київську рисувальну школу, а й сформував середовище, де молоді художники могли розвивати свій індивідуальний стиль, опираючись на національні традиції та водночас сприймаючи впливи європейських шкіл.

Його педагогічна діяльність сприяла створенню умов для глибшого творчого осмислення мистецтва як соціального, культурного і національного явища. Багато з його учнів — серед них Олександр Мурашко, Микола

Пимоненко, Костянтин Крижицький, Олександр Архипенко — згодом стали не лише видатними художниками, але й носіями і провідниками нового художнього мислення, здатного інтегрувати європейський досвід у локальний контекст.

Результати проведеного дослідження акцентують на важливості подальшого вивчення процесів взаємодії між європейськими та українськими мистецькими традиціями. Такий підхід дозволить глибше і повніше осмислити еволюцію українського живопису, розкрити його структурні особливості та продемонструвати його вагоме місце у ширшому контексті світового мистецтва. Виявлення закономірностей і впливів, які формували київську школу живопису, відкриває перспективи для нового наукового осмислення українського культурного надбання як невід'ємної частини європейської художньої спадщини.

ВИСНОВКИ

1. Проведений критичний огляд історичних джерел, періодичних публікацій і творів мистецтва дозволив узагальнити підходи до вивчення творчості київських художників у європейському контексті. Виявлено фрагментарність досліджень у вітчизняному мистецтвознавстві, що не забезпечувала системного бачення художньої трансформації Києва як мистецького центру. Саме узагальнення проблематики критики та реценції творчості київських митців стало необхідним кроком до формулювання цілісного уявлення про київську живописну школу.

2. Визначено історичні та соціокультурні передумови формування Київської живописної школи — від відкриття КРШ до створення Української академії мистецтв. Узагальнення інституційного ландшафту дозволило виявити, що система мистецької освіти, меценатські ініціативи й участь у культурній політиці сприяли становленню у Києві осередку, відкритого до європейських художніх новацій.

3. Систематизовано факти про стажування випускників КРШ і КХУ в європейських академіях, таких як Академія Жуліана, ательє Кормона, школа Ашбе тощо. Доведено, що цей досвід став основою формування нової художньої якості, в якій синтезувались академічні знання й модерністські експерименти. Отримані знання не тільки вплинули на персональний стиль митців, але й були адаптовані до педагогіки, створюючи підґрунтя для узагальнення як цілісної мистецької школи.

4. Досліджено стильові, композиційні та концептуальні особливості творчих підходів представників київської живописної школи. Порівняльний аналіз із творами європейських митців виявив як спільні риси, так і характерні трансформації, що сформували самобутню образно-пластичну мову, в основі якої — поєднання європейських течій із українською культурною традицією.

5. Розглянуто участь українських митців у міжнародних виставках, що сприяло утвердженню Києва як активного гравця на карті європейського мистецтва. Ці виставкові практики стали не лише інструментом визнання, а й засобом репрезентації художньої школи як феномену, який міг бути узагальнений у понятті Київської живописної школи.

6. Визначено внесок Київської живописної школи у формування модерного мистецького дискурсу в Україні. Її представники поєднали універсальні естетичні цінності з національним змістом, що сприяло не лише еволюції художньої мови, а й формуванню нового покоління митців, здатних продукувати власний мистецький код у межах загальноєвропейської системи координат.

7. Виявлено чинники міжнародного визнання українських художників — зокрема, діяльність мистецьких гуртків, меценатів, освітніх і виставкових інституцій. Це забезпечило інфраструктуру, на базі якої могла постати школа як явище, що охоплює не лише художню творчість, але й механізми її популяризації.

8. Досліджено специфіку художньої освіти в Києві, зокрема ступінь впливу європейських методик на навчальні програми КРШ і КХУ. Повернення викладачів із європейських академій сприяло адаптації новітніх методів викладання, що в свою чергу заклало підґрунтя для узагальнення освітніх практик як складової київської живописної школи.

9. Визначено, що художній процес у Києві кінця XIX — початку XX століття був тісно пов'язаний із загальноєвропейськими соціокультурними трансформаціями. Діяльність випускників КРШ і КХУ, їхні освітні, виставкові, творчі практики дозволили обґрунтовано ввести поняття київської живописної школи як системного мистецького явища, сформованого в контексті європейських модернізаційних впливів та національних традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абліцов, В. (2007). Галактика «Україна». Українська діаспора: видатні постаті. Київ: КИТ. с.13-15.
2. Абліцов, В. (2011). Башкирцева Марія. Український Все-Світ, Т. 1. Київ: КИТ. с. 25
3. Андрейканіч, А. І. (2012). Антологія українського плаката першої третини ХХ століття. Косів: Видавничий дім «Довбуш». с. 34.
4. Андрейканіч, А. І. (2014). Українські майстри кіноплаката першої третини ХХ століття. Косів: Видавничий дім «Довбуш». ISBN 966-5467-23-4. с.11.
5. Антонець, М. (2009). Мистецтво-педагогічні погляди Миколи Мураш-ка: до 160-річчя від дня народження. Мистецтво та освіта, (4), 10.
6. Бабуніч, Ю. (2017). Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості. Вісник Львівської національної академії мистецтв, 44-57.
7. Балабко, О. (2007). З Ніцци до Мужена. Від Башкирцевої до Винниченка: Есеї, п'єса. Київ: Факт. с. 6.
8. Балдинюк, А. (2014). Олександр Мурашко: життєвий та творчий шлях. http://ukrconf.fl.kpi.ua/wpcontent/uploads/2014/12/49._Baldynyuk_Anastasiya.pdf (Дата звернення: 10.05.2022).
9. Білобровець, О. (2016). Польські мистецькі виставки в Києві в 1915 р.: суспільний погляд. Інтермарум: історія, політика, культура, (3).
10. Бібліотека українського мистецтва. (н.д.). Федір Кричевський. <http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/krichevskiy-fedir/> (Дата звернення: 22.11.2022)
11. Білокінь, С. (2008). Життя в мистецтвознавстві. с.118.
12. Близнюк, А., & Гурець, М. (2014). Краса Сумщини в слові, музиці, живописі. Суми: Тов. «Видавничо-поліграфічне підприємство «Фабрика друку». с. 214.

13. Блюміна, І. (1999). Майстер живописної палітри. Київ. вісн. с. 46.
14. Бондаренко, Р. І., & Грузін, Д. В. (2009). Кричевський Федір Григорович. У В. А. Смолія (голова) та ін. (Ред.), Енциклопедія історії України (с. 401, 560). Київ: Наукова думка.
15. Булаєвська, Н. (2010). Людина семи талантів. До 140-річчя від дня народження С. П. Яремича. с. 145.
16. Вакульницька, Л. (2018). Майстер модерну. Художник-новатор Федір Кричевський відмовився малювати радянських вождів і помер від голоду.
https://texty.org.ua/articles/87018/Majster_modernu_Khudozhnyk-novator_Fedir_Krychevskyj_vidmovyvsa_maluvaty-87018/ (Дата звернення: 23.11.2022)
17. Величко, В. М. (2011). Степан Яремич-учень і популяризатор творчості Миколи ГЕ. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, (2), с. 99-102.
18. Волинська, О. (2000). Традиції художньої освіти в Україні: досвід шкіл М. Раєвської і М. Мурашка. У Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта. Зб. наук. праць (Вип. 5, с. 488). Львів: Світ.
19. ГРАБОВИЧ, Г. (2020). Переосмислюючи український модернізм. Krytyka, 24. с. 9.
20. Добріян, Д. (2016). «Эти десять лет большого, глубокого счастья...»: Спогади Маргарити Мурашко Автор статті та коментарів Дар'я Добріян; укладач Віталій Ткачук. Київ: ArtHuss. с. 13-18, 24, 29.
21. Добріян, Д. (2016). Постать Олександра Мурашка (на матеріалах спогадів вдови художника). Етнічна історія народів Європи, (49), с. 71-80.
22. Добріян, Д. (2017). «Знаєте, Тіно, я дуже люблю життя...»: Спогади про Олександра Мурашка Уклад., авт. ст. та ком. Дар'я Добріян. Київ: ArtHuss. с. 3-12.

23. Добріян, Д. (2015). Виставкова діяльність Олександра Олександровича Мурашка (1898–1922 роки). Гілея: науковий вісник, (93), с. 122-125.
24. Добріян, Д. (2025) Гріхи Молодості. Паризький період Олександра Мурашка. К. Родовід, с. 49-51.
25. Донік, О. (2000). Освітня діяльність родини Терещенків у контексті духовної спадщини українського народу. С. 78.
26. Дубовик, С. О. (2013). Школа Миколи Мурашка у документах ЦДАМЛМ України. Архіви України, (6), с. 130-141.
27. Жадько, В. О. (2005). Український некрополь. Київ. с.36.
28. Жбанкова, О. (2003). Абрам Маневич. Живопис. Київ: Дух і Літера. с. 39.
29. Жбанкова, О. (2003, 18–24 лютого). Класики й сучасники. Дзеркало тижня. с. 14.
30. Жбанкова, О. Б. (2008). Сергій Костенко. Широко й просто. Музейний провулок, № 1(9), с. 13–21.
31. Жук, М. І. (2015). Київ. Академія мистецтв. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, (11), с. 96-117.
32. Жулинський, М. Г. (Ред.). (2015). Світлицький Григорій Петрович. У Шевченківська енциклопедія (Т. 5, с. 672–673). Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка.
33. Ковальчук, О. (2015). Анатолій Петрицький: початкові етапи мистецького розвитку (1912–1915 роки). Сучасні проблеми художньої освіти в Україні, (10), с. 222–251.
34. Ковальчук, О. В. (2003). Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років. К.: Нац. акад. образотв. мистецтва і архітектури. с.114.
35. Ковпаненко, Н. Г. (2007). Київська Рисувальна школа. Енциклопедія історії України, Т. 4, С. 230. Київ: Наукова думка. с. 41.

36. Ковпаненко, Н. Г. (2009). Красицький Фотій Степанович. У Енциклопедія історії України: у 10 т. (Т. 5, с. 293). Київ: Наукова думка. ISBN 978-966-00-0855-4.
37. Ковпаненко, Н. Г. (2012). Світлицький Григорій Петрович. У Енциклопедія історії України: у 10 т. (Т. 9, с. 476). Київ: Наукова думка. ISBN 978-966-00-1290-5.
38. Корж-Радько, Л. А. (2013). Компаративний аналіз портретного живопису в українському мистецтві кінця ХІХ–початку ХХ ст. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, (3), с. 130-134.
39. Красицький, Ф. С. (1992). Фотій Степанович. У Митці України: Енциклопедичний довідник (с. 330). Київ: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана. ISBN 5-88500-042-5.
40. Красицький, Ф. С. (2010). Фотій Степанович. У Черкащина. Універсальна енциклопедія (с. 477–478). Київ: ВПК «Експрес-Поліграф».
41. Красюк, І. О. (2001). Формування осередків художньої освіти на Лівобережній Україні в ХІХ столітті. с. 83.
42. Криволапов, М. (2006). Федір Кричевський як педагог і фундатор української живописної школи ХХ століття (До 85-річчя Української академії мистецтва). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва, (6), с. 142-158.
43. Криволапов М. (2019) Шляхи формування київської живописної школи у ХХ столітті. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Вип. 15. С. 141-185. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2019_15_11
44. Кубійович, В. (Гол. ред.). (1955–1995). Енциклопедія українознавства: Словникова частина (в 11 т.). Наукове товариство імені Шевченка; Молоде життя. с. 295.

45. Кудрицький, А. В. (Ред.). (1995). Вулиці Києва: Довідник. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана. с. 338.
46. Кучук, М. (2011). Історія однієї картини. Федір Кричевський, Улас Самчук та «Полтавський краєвид». с. 63.
47. Лазанська, Т. І. (2011). Пимоненко Микола Корнилович. У Енциклопедія історії України: у 10 т. (Т. 8, с. 208). Київ: Наукова думка. ISBN 978-966-00-1142-7.
48. Лазанська, Т. І. (2012). Світославський Сергій Іванович. У Енциклопедія історії України: у 10 т. (Т. 9, с. 480). Київ: Наукова думка. ISBN 978-966-00-1290-5..
49. Лазаренко, Е. Т., & Мельников, О. В. (2009). Іванченко Роман Григорович. Наукові записки [Української академії друкарства], (2), с. 191-193.
50. Левицька, Н. М., & Юхименко, Є. С. (2017). Утворення Української академії мистецтв (УАМ) у добу Української революції 1917-1921 рр.(до 100-річчя Української революції)(Doctoral dissertation). с. 27.
51. Майстренко-Вакуленко, Ю. В. (2010). Рисунок у творчості викладачів та учнів Київської рисувальної школи М. Мурашка (До 135-річчя з дня заснування). с. 179.
52. Малиніна, І. О. (2015). Європейські цінності художніх шкіл України (друга половина ХІХ–початок ХХ ст.), як основа сучасної освітньої глобалізації. с. 98.
53. Марченко, М. А., & Захарченко, М. В. (2019). Мистецька діяльність Олександра Мурашка (1875-1919). Актуальні проблеми природничих і гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка–2019» ХХІ Всеукраїнська наукова конференція молодих учених, с. 32-33.
54. Меська, К. П. (2023). Пленерне освітлення в портретному живописі. с. 61.

55. Міллер, Н. В., & Рязанова, Т. М. (2019). Таємниці родини Мурашків, або хто робив іконостаси для воронізьких церков?. Сіверщина в історії України. с. 38.
56. Мосендз, О. (2019). Еволюція світла у живописі Олександра Мурашка. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, (9[21]), с. 3–8.
57. Мячкова, Т. О. (2016). Матеріали каталогу втрачених творів українського художника І. Дряпаченка. У IV Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (с. 61–62). Київ: СПД Чалчинська Н. В.
58. Мячкова, Т. О. (2017). Портрет художника І. Дряпаченка. Шлях з 1906 до 2015 року. У Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності (с. 102). Київ: Фенікс.
59. Мячкова, Т. О. (2018). Іван Дряпаченко: особистість художника та філософсько-релігійні аспекти творчості. *Мистецтвознавчі записки: Збірник наукових праць*, 34, с. 122–133.
60. Мячкова, Т. О. (2018). Щодо портрету польської актриси В. В. Кавецької (худ. І. К. Дряпаченко, поч. 1910-х рр.). У *Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті: тези доповідей Міжнародної наукової конференції* (с. 58–59).
61. Мячкова, Т. О. (2019). Бібліографічний покажчик «Іван Дряпаченко – художник, який малював дерево роду і народу». У VI Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (с. 108). Київ.
62. Мячкова, Т. О. (2019). Нові відомості про портрети родичів художника І. К. Дряпаченка. *Теорія і практика дизайну: Збірник наукових праць. Серія «Мистецтвознавство»*, 17, с. 40–52.
63. Мячкова, Т. О. (2020). Національна ідентичність у творах І. Дряпаченка. *KELM: Збірник наукових праць*, 3(31), с. 48–54.

64. Мячкова, Т. О. (2020). Твір І. Дряпаченка «Куточок садка російського консула у Флоренції». У *Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку: тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 207–208). Венеція: Baltija Publishing. с. 160.
65. Мячкова, Т., & Белічко, Н. (2020). Твори Анатолія Терещенка з колекції Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка. *Актуальні питання гуманітарних наук: Збірник наукових праць*, 34, с. 59–62.
66. Некича, М. (2002, 16 листопада). Історія однієї вулиці. *День*, № 211.
67. Нестеренко, П. В. (2001–2024). Красицький Фотій Степанович. У *Енциклопедія сучасної України* (ред. І. М. Дзюба). Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. ISBN 966-02-2074-X.
68. Ніколаєва, Т. (2013). «Назустріч вечору» у «Мистецькому Арсеналі». *Українська культура*, (12), с. 25–27.
69. Ніколаєва, Т. (2013). Дослідження творчого доробку Івана Дряпаченка в працях А. Терещенка і Б. Литовченка. *Архіви України*, 6(288), с. 175–186.
70. Ніколаєва, Т. (2013). Повернення з небуття (архівні документи про українського художника І. Дряпаченка). *Архіви України*, 4(286), с. 143–155.
71. Ніколаєва, Т. (2013). Сутінки. Музейний простір, (3), с. 52–55.
72. Ніколаєва, Т. (2014). Від Одеси до Петербурга: «Натурниці» Івана Дряпаченка. *Українська культура*, (2-3), с. 54–55.
73. Ніколаєва, Т. (2014). Втрачена спадщина художника Івана Дряпаченка. *Українська культура*, (6), с. 32–33.
74. Ніколаєва, Т. (2014). Етапи в творчості дореволюційного періоду українського художника і графіка І. К. Дряпаченка. *Вісник КНУКіМ: Збірник наукових праць. Серія «Мистецтвознавство»*, 31, с. 76–83.

75. Ніколаєва, Т. (2014). Кременчуцькі історії Івана Дряпаченка. Слово Просвіти, (13), с. 15.
76. Ніколаєва, Т. (2015). Портретний жанр у творчості українського художника і графіка І. К. Дряпаченка. У Ювілей НАОМА: Шляхи розвитку українського мистецтва: тези і матеріали доповідей міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів (с. 63–64). Київ: Фенікс.
77. Ніколаєва, Т. О. (2015). Мадонна під яблунею» Івана Дряпаченка. Мистецтво і освіта, 1–2, с. 78–79.
78. Ніколаєва, Т., & Гудзь, Я. (2014). Твори І. Дряпаченка в мистецькій збірці Кременчука. Музейний простір, (2), с. 46–48.
79. Ніконенко, Л. М. (2009). Кричевський Федір Григорович. Наукові записки (Української академії друкарства), (2), с. 189-191.
80. Нікуленко, С. І. (2015). Роль української центральної ради у створенні української академії мистецтв. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах, (45), с. 36-42.
81. Овчаренко, О., & Кравченко, А. (2021). «САД БОГІВ»—МІСЦЕ НАРОДЖЕННЯ ТАЛАНТІВ. Молодий вчений, (4 (92)), с. 145-149.
82. Павельчук, І. (2018). Імпровізації імпресіонізму в практиці Олександра Мурашка: синтез об'єктивної емпіричної дійсності та суб'єктивних вражень як підготовка до художнього узагальнення натури. Вісник Львівської національної академії мистецтв, 36, с. 40–50.
83. Павельчук, І. А. (2014). Мотив з деревом у краєвидах Абрама Маневича із зібрання Національного художнього музею України. Мистецтвознавчі записки, (26), с. 249-259.
84. Павельчук, І. А. (2019). На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму. Києво-Могилянська академія.
85. Павліченко, Н. (2013). Виставкова діяльність київської рисувальної школи 1875-1901 рр. с. 73.

86. Павліченко, Н. (2015). Іван Селезньов: творчий та педагогічний шлях митця у співпраці з Київською рисувальною школою. с. 52.
87. Павліченко, Н. (2015). Іван Селезньов: творчий та педагогічний шлях митця у співпраці з Київською рисувальною школою. с. 13.
88. Павліченко, Н. В. (2013). Арт-ринок Києва кінця XIX—початку XX століття. Магістеріум. Культурологія, (52), с. 71-75.
89. Папета, С. П. (2019). Поступ до національної самоідентифікації в українському мистецтві кінця XIX ст. Друкується за рішенням Вченої ради Київського університету культури (протокол № 8 від 7 березня 2019 р.), с. 222.
90. Піаніда, Б. М. (2011). Федір Кричевський - художник і педагог. с. 20.
91. Побожій, С. І. (1997). У “Золотих сітях”: Федір Кричевський і Густав Клімт. с. 28.
92. Побожій, С. І. (2023). Українське мистецтво минулого століття: історія художників. Університетська книга. с. 19.
93. Побожій, С. І. (2023). Українське мистецтво минулого століття: історія художників. Університетська книга. с. 74.
94. Присяжнюк, Ю. (2023) Олександр Мурашко—Фундатор нового українського малярства XX століття. НАУКА. ОСВІТА. МОЛОДЬ. с. 291-294.
95. Проніна, М. (2012). Подих мефістофельського генія. ОМ, № 3—4. с. 12-14.
96. Просалова, В. А. (Упоряд.). (2012). Українська діаспора: Літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості. Східний видавничий дім. с. 19.
97. Роздобудько, І. (2020). Пам’ятки української культури в Таганрозі. Донщина та далі на Схід. с. 67.
98. Рубан, В. (1986). Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX століття. Київ: Наук. думка. (с. 164—167, 213).

99. Рубан, В. (2004). Кричевські і українська художня культура. Василь Кричевський. Київ. с. 149.
100. Русакова, Л. (2014). Художня освіта в Україні другої половини ХІХ–початку ХХ століття: історія та педагогічні пошуки. Проблеми підготовки сучасного вчителя, (9 (2)), с. 279-285.
101. Русакова, Л. (2015). Розвиток художньої педагогіки центральної України кінця ХІХ–першої половини ХХ століття. Проблеми підготовки сучасного вчителя, (11 (1)), с. 150-155.
102. Русакова, Л. (2016). Внесок педагогів-фундаторів, випускників приватних художніх шкіл другої половини ХІХ–початку ХХ століття у становлення першої Академії мистецтв в Україні. Історико-педагогічний альманах, (1), с. 25-31.
103. Русакова, Л. (2016). Становлення вищої художньої освіти в Україні (друга половина ХІХ–перша третина ХХ ст.). Історико-педагогічний альманах, (1). с. 113.
104. Селезньов, І. Ф. (1992). Митці України: Енциклопедичний довідник. У М. Г. Лабінського, В. С. Мурза (Упоряд.), Митці України: Енциклопедичний довідник (с. 529). Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана.
105. Сидоренко, А. (2013). Творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920-х – початку 1930-х років П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського (на прикладі творів з мистецької збірки НАОМА). Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці, (21), с. 12–25.
106. Сівков, О. (2001). І модернізм у малярстві Олександра Мурашка. Образотворче мистецтво, 2, с. 12–13.
107. Сідіченко, Г. В. (2023). ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОЇ ЖІНКИ В ПОРТРЕТНОМУ ЖИВОПИСІ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ. Молодий вчений. с. 35.

108. Скрипичин, С. (2023). Культуротворчий аспект творчої та педагогічної діяльності Федора Кричевського. с. 36-38.
109. Смольницька, О. (2022). Федір Кричевський — запорука українського авангардизму. Український інтерес. <https://uain.press/blogs/olga-smolnytska-13-824793/> (Дата звернення: 22.11.2022)
110. Снагощенко, В. В. (2018). Белорусский художник В. К. Бялыницкий-Бируля – ученик Киевской рисовальной школы. Тези наукова конференція СПУ ім. М., Суми. с. 243.
111. Снагощенко, В. В. (2018). М.І. Мурашко – фундатор Київської рисувальної школи (1875–1901). У Сіверщина в історії України: Зб. наук. пр. (Вип. 11, с. 241–244). К.: Глухів.
112. Соболевський, О. (2024). Видатні українські художники – засновники Української державної академії мистецтв. с. 182.
113. Стельмашук, Г. (2013). Українські митці у світі: Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. Львів. с. 113.
114. Стефанович, Д. (2012, 6 березня). Невтомний трудівник Микола Пимоненко. Київський політехнік. с. 73.
115. Сторчай, О. (2007). Адріан Прахов: мистецтвознавча і викладацька діяльність в Україні (1880-1890 роки). Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, (4), с. 329-362.
116. Сторчай, О. (2012). Педагогічна діяльність Івана Федоровича Селезньова. Студії мистецтвознавчі, (4), с. 194-207.
117. Сторчай, О. (2014). Листи Івана Дряпаченка до свого вчителя Павла Чистякова. У Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції «Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна» (с. 142–153). Київ: НАКККиМ.

118. Сторчай, О. (2023). Рецензія на біобібліографічний покажчик “Іван Дряпаченко – художник, який малював дерево роду і народу: до 140 річчя від дня народження” (Полтава: ТОВ «АСМІ», 2021). Образотворче мистецтво, (3–4), с. 136–137.
119. Сусак, В. (2010). Українські мистці Парижа. 1900–1939. Київ: Родовід. С. 34, 47-52.
120. ТАРАСЕНКО, О., & ВОЛОКІТІНА, С. (2025). СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ПАРНОГО ПОРТРЕТА З ЕЛЕМЕНТАМИ ІНТЕР’ЄРУ В ТЕХНІЦІ ОЛІЙНОГО ЖИВОПІСУ _ . Редакційна колегія, 206.
121. Титенко, П., & Дяченко, А. (2024) роль художників у становленні художньо-промислової освіти кінця хіх–початку ХХ століття. Редакційна колегія, 48.КДАДПМід ім. М. Б..
122. Трохименко, К. (2008). Київське художнє училище (спогади). Студії мистецтвознавчі. с. 59
123. Федір Кричевський: вірний сану українського художника. (2015, 23 липня). Голос України. <http://www.golos.com.ua/article/257258> (Дата звернення: 23.11.2022).
124. Федорук, О. (2009). Євген Вжещ-немаргінальний варіант київського пленеризму. Художня культура. Актуальні проблеми, (6), 334-376.
125. Федорова, М. А., Дідусенко, Г. А., & Мячкова, Т. О. (2021). Іван Дряпаченко – художник, який малював дерево роду і народу: Біобібліографічний покажчик. Полтава: ТОВ «АСМІ». с.259.
126. Філімонова, А. С. (2015). Мистецькі освітні заклади Києва другої половини ХІХ СТ. PARADIGM OF KNOWLEDGE, (1 (4)). с.13.
127. Ханко, В. (2007). Вшановано пам’ять визначного митця. Образотворче мистецтво, 4, с. 68–69.
128. Хіцінська, І. (2010). Дух Федора Кричевського у творах сучасників. Українська академія мистецтва, (17), с. 469-470.

129. Черкаська, Г. (n.d.). Микола Мурашко. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://uahistory.com/topics/famous_people/6113#prettyPhoto.
130. Чернюшок, О. В. (2023). реалістична форма відтворення у знаково-символічній системі твору Федора Кричевського (триптих «життя»). с. 148.
131. Членова, Л. (2004). Олександр Мурашко: сторінки життя і творчості. Київ: Артанія Нова. с. 75.
132. Членова, Л. Г. (2004). Олександр Мурашко: сторінки життя і творчості Лариса Членова; Нац. худ. музей України, Всеукр. т-во «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Артанія Нова. с. 15.
133. Шаров, І. Ф., & Толстоухов, А. В. (2007). Художники України: 100 видатних імен. Київ: АртЕк. ISBN 966-505-134-2.
134. Шпак, В. (2014). Учитель художників: 170 років від дня народження Миколи Мурашка. Урядовий кур'єр, (87), 19.Юр, М. (2012). Декоративізм як стилістична основа безпредметного живопису Олександри Екстер. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія.
135. Юр, М. (2014). Естетико-культурологічні особливості художнього простору в живописі імпресіонізму. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія, (10), 255–269.
136. Юр, М. (2014). Художній експеримент як творча стратегія українських митців. Сучасне мистецтво, (10), 243–248.
137. Юр, М. (2021). Український живопис ХІХ—початку ХХІ століття: національна, конвенціональна, авторська моделі. Автореферат дисертації.
138. Юр, М. (2022). Українське малярство першої третини ХХ століття в науковому дискурсі: Національний аспект. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія, (18), 98–105.

139. Янковська, О. В. (2010). Мурашко Олександр Олександрович. У В. А. Смолія (голова) та ін. (Ред.), Енциклопедія історії України (Т. 7, с. 134). К.: Наукова думка.
140. Яценко, С. (2009). Пам'яті майстра. Образотворче Мистецтво, Вип. 2.

141. Alexandre, A. (1913). *Le portrait, le masque et la physionomie*. *Comœdia*, p. 3. Retrieved from <https://gallica.bnf.fr>
142. Ambrozic, K. (1985) 1873–1915. In *Bayerische Staatsgemäldesammlungen in der Neuen Pinakothek* (p. 14). München.
143. Ambrozic, K. (1985) 1873–1915. In *Bayerische Staatsgemäldesammlungen in der Neuen Pinakothek* (p. 59). München.
144. Ambrozic, K. (1988). *Der Künstler Anton Ažbe (1862–1905)*. In *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München* (p. 43). Museum Wiesbaden.
145. Ambrozic, K. (1988). *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München*. Recklinghausen: Bongers. ISBN 3-7647-0388-1.
146. Anton Ažbe in Niegova Sola. (1962). Ljubljana: Narodna Galerija. (pp. 30, 45, 90, 106, 109, 124, 126).
147. Archives de Paris. (1908). *Mariages - PARIS 18e - 18M 382 - acte n°3116*, p. 31. Retrieved from <https://archives.paris.fr>
148. Art Institute of Chicago. (n.d.). *Raphael-Schwartz*. Catalogue numérique. <https://www.artic.edu>
149. Babunych, Y. (2020). National-romantic manifestations of secession in the Ukrainian painting of modernism. *Bulletin of LNAA*, 43, 20-25.
150. Bahr, H. (1911). *Otto Wagner*. Zum siebzigsten Geburtstag. *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*. Abendausgabe, Nr. 339/1911, 40. Jahrgang, 1 f. ZDB-ID 1467368-x, univie.ac.at. [in German]
151. Bailly-Herzberg, J. (1985). *Dictionnaire de l'estampe en France 1830–1950* (p. 273). Paris: Arts et métiers graphiques / Flammarion.
152. Baudelaire, C. (1992). *Écrits sur l'art* (pp. 251–256). Paris: Le Livre de Poche.
153. Bellencontre, L. (2023). *Un phare pour l'art. L'académie Julian à Honfleur (1949–1957)*. Investigatio. <https://mastersfdl.hypotheses.org/3554>.
154. Bellier, É., & Auvray, L. (Eds.). (1882). *Dictionnaire Général des Artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*. [Без вихідних даних — класичний енциклопедичний довідник].

155. Bénézit, E. (1976). Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays (Vol. 5). Paris: Gründ.
156. Bénézit. (1966). Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs (Tome VIII, pp. 246–247). Paris: Gründ.
157. Bicart-Sée, L. (1978). Vie et œuvre de Jean Peské (Mémoire). Paris-Sorbonne.
158. Bicart-Sée, L. (1983). Publication critique du journal de Jean Peské (Doctorat de 3e Cycle). Paris-Sorbonne.
159. Bredt, E. W. (1922). Bärmann Märchen und Bilder. In Hugo Schmidts Kunstbreviere Band (p. 67). München: Hugo Schmidt Verlag.
160. Catalogue illustré du Salon de 1879. (1879). Paris.
161. Catalogue illustré du Salon de 1885. (1885). Paris.
162. Catalogue illustré du Salon de 1907. (1907). Paris.
163. Catalogue illustré du Salon de 1910. (1910). Paris.
164. Catalogue illustré du Salon de 1911. (1911). Paris.
165. Caubisens-Lasfargues, C. (1959). Les salons de peinture pendant la Révolution française 1789–1799 (Thèse pour l'obtention du diplôme de l'École du Louvre).
166. Caubisens-Lasfargues, C. (1960). Les salons de peinture de la Révolution française. Information d'Histoire de l'art, (1960), 67–73.
167. Cevc, E. (1979). Slowenische Impressionisten und ihre Vorläufer. In Slowenische Impressionisten und ihre Vorläufer aus der Nationalgalerie in Ljubljana (p. 35). Oberes Belvedere, Wien.
168. Champier, V., & Sandoz, C.-G. (1900). Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629–1900). Paris.
169. Cogné, A., Blond, S., & Montègre, G. (2011). Les circulations internationales en Europe, 1680–1780. Atlande.
170. Collectif. (2002–2003). Jean Peské, 1870–1949 (Catalogue d'exposition). Somogy.

171. Constantin von Wurzbach. (1885). Wagner, Otto. In Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich (Vol. 52, p. 122). Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei. [in German]
172. Denoyelle, F. (1997). La Lumière de Paris. Les usages de la photographie 1919–1939. Paris/Montréal: L'Harmattan. (ISBN 2-7384-5310-4)
173. Die Kunst für alle. (1902). Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 17, 354.
174. Downton, D. (2011). Les Maîtres de l'illustration de mode (B. Quentin, Trad.; S. Rolland, Préf.). Paris: Eyrolles. (ISBN 978-2-212-12705-8). (Œuvre originale publiée en 2010 sous le titre Master of Fashion Illustration)
175. Fehrer, C. (1989). The Julian Academy, Paris, 1868–1939: Spring exhibition. In R. & E. Kashey (Eds.), Exhibition catalogue. New York, NY: Shepherd Gallery.
176. Fäthke, B. (1986, February). Malerei im Vorfeld des Expressionismus. Die Schule des Anton Ažbe. Zirkular des Museums Wiesbaden.
177. Fäthke, B. (1988). Im Vorfeld des Expressionismus. Anton Ažbe und die Malerei in München und Paris (p. 9 ff). Wiesbaden.
178. Fäthke, B. (1988). Im Vorfeld des Expressionismus. Anton Ažbe und die Malerei in München und Paris. Wiesbaden: Verlag des Instituts für Bildende Kunst. ISBN 3-926899-01-8.
179. Fäthke, B. (2001). Marianne Werefkin (p. 47). München.
180. Fäthke, B. (2004). Jawlensky und seine Weggefährten in neuem Licht (pp. 36–42, 44–45, 64–67). München. ISBN 3-7774-2455-2.
181. Fäthke, B. (2004). Jawlensky und seine Weggefährten in neuem Licht. München.
182. Fäthke, B. (2019). Genins Stippvisite in der Ažbe-Schule. In Robert Genin 1884–1941. Russischer Expressionist in München (pp. 89 ff.). Schloßmuseum Murnau. ISBN 978-3-932276-59-0.

183. Fedoruk, O. (2019). *Ukraińska Państwowa Akademia Sztuki: podstawy kształtowania (1917-1920). Art of Eastern Europe/Sztuka Europy Wschodniej/Iskusstvo Vostočnoj Evropy*, 7.
184. Fehrer, C. (1984). New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian). *La Gazette des Beaux-Arts*. (англ.)
185. Fliedl, G. (1994). *Gustav Klimt 1862–1918*. Köln: Benedikt Taschen Verlag.
186. Frank, L. (1952). *Links, wo das Herz ist*. München.
187. Fresnault-Deruelle, P. (2008). Une affiche qui a du tranchant. *AS – Actes Sémiotiques*. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/> (ISSN 2270-4957)
188. Frisby, D. P. (1998). *Metropolitan Architecture and Modernity: Otto Wagner in Context* (Master's thesis). University of Glasgow.
189. Jackson, D. (1998). Western art and Russian ethics: Repin in Paris, 1873-76. *The Russian Review*, 57(3), 394-409.
190. Gleis, R. (Ed.). (2023). *Secessionen. Klimt, Stuck, Liebermann* (Exhibition catalogue). München: Hirmer.
191. Graf, O. A. (1962). Ein Haus der Kunst MCM-MM von Otto Wagner. *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 6, 33–45, Abb. 25–26. ZDB-ID 511979-0. [in German]
192. Guénégan, P., & Ball, S. L. (Préf.). (2019). *Le Purisme & son influence internationale: Annuaire de 50 artistes emblématiques*. St Alban, Hertfordshire: Editions Lanwell & Leeds Ltd. (ISBN 978-2-9700494-8-7)
193. Guichard, C. (2010). Les circulations artistiques en Europe (années 1680–années 1780). In P.-Y. Beaurepaire & P. Pourchasse (Eds.), *Les circulations internationales en Europe, années 1680–années 1780* (pp. 390). Presses Universitaires de Rennes.
194. Guillemain, M. (2005). *Jean Peské à Bormes* (Catalogue d'exposition). Réseau Lalan.

195. Heim, J.-F., Béraud, C., & Heim, P. (1989). *Les Salons de peinture de la Révolution française 1789–1799* (Préface de J. Tulard). Paris: C.A.C. éditions. ISBN 2-906486-01-9.
196. Hérold, M. (1968). *L'Académie Julian a cent ans* [Брошура коmemоративна до 100-річчя Академії Жуліана].
197. Hérold, M. (1968). *L'Académie Julian à cents ans* [Брошура]. Brochure commémorative des cent années de l'Académie Julian. (Фр.)
198. Hoberg, A. (1994). *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902–1914: Briefe und Erinnerungen*. München.
199. Hould, C. (1989). *Les beaux-arts en révolution : au bruit des armes les arts se taisent ! Études françaises*, 25(2–3), 193–208.
200. Jacob, G. W. von. (1909). *Die X Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast*. *Die Kunst für Alle*, (3), November.
201. Jawlensky, A. (1970). *Lebenserinnerungen*. In C. Weiler (Ed.), *Alexej Jawlensky. Köpfe-Gesichte-Meditationen* (p. 108). Hanau.
202. Karpenko O. (2014). *The art schools' influence on forming the artistic avant-garde in Ukraine in the 1910th-1930th years*. *National Academy of Managerial Staff of Culture & Arts Herald/Visnik Deržavnoï Akademii Kerivnih Kadriv Kul'turi i Mistectv*, (4).
203. Kearns, J., & Vaisse, P. (2010). *Ce Salon à quoi tout se ramène: Le Salon de peinture et de sculpture, 1791–1890*. Bruxelles: Peter Lang.
204. Kleine, G. (1990). *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky: Biographie eines Paares* (p. 145). Frankfurt am Main.
205. Kowalski, L. (1970). *Leon Kowalski. Artysta, malarz i grafik 1870-1937. Głos prasy o twórczości Leona Kowalskiego*.
206. Larcher, A. (1982). *Revivons nos belles années à l'Académie Julian 1919–1925*. Auxerre: Chez l'auteur.
207. Lavezzi, É. (2011). *Remarques sur la critique d'art au XVIIIe siècle*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 111(2), 269. <https://doi.org/10.3917/rhlf.112.0269>.

208. Le May, O. (2014). Note n°5 de la présentation de l'exposition « Olivier Le May, paysages animés » (26 mars – 22 juin 2014).
209. Le Roy, L. (Ed.). (1999). Journal: 26 septembre 1877 – 21 décembre 1879. Paris: L'Âge d'Homme. (ISBN 978-2-82511-107-9)
210. Lefaix, F. (2006, August 4). Au temps de l'Œil cacodylate. Retrieved from <https://example.com> (Note: replace with actual link if available)
211. Lemaire, G.-G. (2003). Histoire du Salon de peinture. Paris: Klincksieck. ISBN 978-2252033753.
212. Lobstein, D. (2006). Les Salons au XIXe siècle : Paris, capitale des arts. Paris: La Martinière. ISBN 2-7324-3383-7.
213. Lux, J. A. (1914). Otto Wagner. Eine Monographie. München: Delphin-Verlag; Textarchiv – Internet Archive. [in German]
214. Macke, A., & Marc, F. (1964). Briefwechsel (W. Macke, Ed.). Köln.
215. Mallgrave, H. F. (2005). Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968. New York: Cambridge University Press.
216. Marcadé, V. (1971). Le Renouveau de l'art pictural russe, 1863–1914. Lausanne: Éditions de l'Âge d'Homme.
217. Massonnaud, D. (2005). Le Nu moderne au Salon (1799–1853). Grenoble: Université Grenoble Alpes, édition Ellug, coll. Archives critiques.
218. Mercure de France. (1926), pp. 734–735. Retrieved from <https://gallica.bnf.fr>
219. Miachkova, T. (n.d.). Isaak Brodsky and Ivan Driapachenko: The history of one portrait. Text and Image: Essential Problems in Art History. Retrieved from [інтернет-ресурс].
220. Montiège, S. (2011). L'Académie Julian et ses élèves canadiens. Paris, 1880–1900. Papyrus, Université de Montréal. (Фр.).
221. Montiège, S. (2011). L'Académie Julian et ses élèves canadiens. Paris, 1880–1900. Montréal: Université de Montréal, Papyrus. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/12345> (посилання за потреби — як архів або репозиторій)

222. Musée d'art et d'histoire du judaïsme. (n.d.). Archive cote IM 1502.31.
223. Musée départemental breton. (2006). *Peintres Russes en Bretagne*. Rennes: Éditions Palantines. (ISBN 2-911434-56-0)
224. Musée du Louvre. (2013). *Un Allemand à la cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dyck, la collection nordique d'Everhard Jabach* [Exposition, 20 juin – 16 septembre 2013]. Paris: Musée du Louvre. <https://www.louvre.fr>
225. Natter, T. G. (2000). Biografie. In T. G. Natter & G. Frodl (Eds.), *Klimt und die Frauen* (p. 253). Köln: DuMont. ISBN 3-7701-5370-7. [in German]
226. Nieszawer, N., & Princ, P. (2020). *Histoires des artistes juifs de l'École de Paris, 1905–1939*. Les Étoiles éditions. (Original works published 2000 & 2015). (ISBN 979-8633355567)
227. Noël, D. (2004). Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle. *Clio. Femmes, genre, histoire*, (20). <https://doi.org/10.4000/clio.1254>
228. Offizieller Katalog der X Internationalen Kunstausstellungen. (1909). München.
229. Österreichische Akademie der Wissenschaften. (1957). Ažbe Anton. In *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (Vol. 1, p. 39). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
230. *Paris-Soir*. (1935, 6 novembre). p. 3. Disponible sur Gallica: <https://gallica.bnf.fr>
231. Pavelchuk, I. A. (2019). Key Cezannism Images in the New York Practice of Abram Manevich 1921-1927. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (3), 295-300.
232. Peignot, J. (1985). A. M. Cassandre ou l'autobiotypographie. *Communication & Langages*, 65(1), 53–73. <https://doi.org/10.3406/colan.1985.1719>
233. Roethel, H. K., & Hahl-Koch, J. (Eds.). (1980). *Gesammelte Schriften*. Bern.

234. Sanchez, P. (2004). Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des XVII et XVIIIe siècles à Paris et en Province (Préface de P. Rosenberg, Vols. 1–3). Dijon: L'Échelle de Jacob.
235. Sanchez, P. (2004). Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des XVII et XVIIIe siècles à Paris et en Province (Préface de P. Rosenberg, Vols. 1–3). Dijon: L'Échelle de Jacob.
236. Sauvage, A.-M. (Dir.). (2005). A. M. Cassandre. Œuvres graphiques modernes 1923–1939. Paris: Bibliothèque nationale de France. (ISBN 9782717723359)
237. Schmidt, D. (1986). Lehren-Malen-Schweigen. In Georg Muche. Leise sagen (pp. 8, 133). Neue Galerie, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel.
238. Simioni, A. P. C. (2005). A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, 17(1), 229–257. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702005000100011>
239. Simon, H.-U. (1976). Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
240. Sternin, G. J. (1976). Das Kunstleben Rußlands an der Jahrhundertwende. Dresden.
241. Tietze, H. (1922). Otto Wagner. Wien/Berlin/München/Leipzig: Rikola; Textarchiv – Internet Archive. [in German]
242. Trsar, M. (1991). Anton Ažbe. Ljubljana: Založba Park.
243. Univers des Arts. (1996). Spécial Salon - Salon des Artistes Français 1663–1996, Hors série, (1).
244. Varly, J. (2024). Jean Peské, peintre né en Ukraine. In P. Marne (Coord.), *Artistes parisiens à la campagne, « Les beaux jours de Bois-le-Roi »* (pp. 126–129). Association Bois-le-Roi Audiovisuel et Patrimoine. (ISBN 978-2-9561593-3-9)
245. Vauxcelles, L. (1911, December 19). Arts: Exposition Raphaël Schwartz. *Gil Blas*, p. 3. Retrieved from <https://gallica.bnf.fr>

246. Weiler, C. (Ed.). (1960). Marianne Werefkin. Briefe an einen Unbekannten 1901–1905 (p. 48). Köln.
247. Weisberg, G. P., & Becker, J. R. (Eds.). (1999). Overcoming all obstacles: The women of the Académie Julian. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press / Dahesh Museum.
248. Weisberg, G. P., & Guybert, V. (2012, November). L'Académie Julian au XIXe siècle. Univers des Arts, Salon 2012, hors-série(21), 12–27.
249. Willhalm, G. (2024). Anton Azbe. Münchner Friedhofsportal. Stadtgeschichte München. <https://www.friedhofsportal.de> (дата звернення: 16.03.2024)
250. Women at the Académie Julian in Paris. (1994). The Burlington Magazine, 136, November.
251. Zimmermann, P. (2003). Anton Azbe: Mensch-Maler-Lehrer. Literatur in Bayern, (71), 39.

ДОДАТОК А

Список опублікованих праць за темою дисертації

- 1) Погорілий А. В. «Вплив навчання у європейських культурних центрах на творчість А. Маневича, М. Ткаченка, С. Костенка та М. Башкірцевої». К. Український мистецтвознавчий дискурс, 2024, Випуск №1, 148–153. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.19>
- 2) Погорілий А. В. «Вплив навчання у європейських культурних центрах на творчість І. Селезньова, С. Яремича, І. Дряпченко, С. Блонської» К. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024 Вип. 73, том 3, 81-86, URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-12>
- 3) Чернявський К. В., Погорілий А. В. «Вплив особливостей монументально-декоративного мистецтва Відня початку XX ст. на творчість Федора Кричевського. Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво. К.:

НАУ, 2024. Вип. 3(33). С. 268-276. URL:
<https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.28>

4) Погорілий А. В. «Вплив Київської рисувальної школи на творчість Ф. Красицького, В. Бялиницького-Бірулі, Л. Ковальського.». К. 2024. Український мистецтвознавчий дискурс, (4), 126–133.

URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.18>

Матеріали конференцій і тези

1) Погорілий А. Вплив навчання у країнах Європи на видатних українських живописців. Гагенмейстерські читання : тези доповідей II Міжнар. наук.- практ. конф., м. Кам'янець-Подільський, 1-2 грудня 2022 р. С. 76–77.

2) Погорілий А. «Вплив Барбізанської школи на український пейзаж у творчості Володимира Орловського». Міжнародної наукової інтернет-конференції «Сімдесят другі економіко-правові дискусії» м. Львів (Україна) - м.Переворськ (Польща) 21-22 лютого 2023 року.

3) Погорілий А. «Вплив європейських живописних тенденцій на видатних майстрів живопису». Міжнародна наукова Інтернет-конференція «Вісімдесят третя економіко-правові дискусії. Серія: Суспільно-гуманітарні науки» Львів (Україна) -Ополе (Польща) 27-28 лютого 2024 року.

4) Погорілий А. «Константин Крижицький - вихованець Київської рисувальної школи». Міжнародна науково-практична Інтернет-конференція «Вісімдесят дев'яті економіко-правові дискусії. Серія: Суспільно-гуманітарні науки» Львів (Україна) -Ополе (Польща) 24-25 вересня 2024р.

5) Погорілий А. «Розвиток Київської живописної школи через призму творчості Анни Крюгер-Прахової». II науково-практичної конференції «Наука, технології, інновації: нові підходи та актуальні дослідження» С. 24-27, м. Полтава, 27–28 вересня 2024 року.

6) Погорілий А. «Розвиток Київської живописної школи на прикладі творчості С. Світлицького» III Міжнародній науковій конференції «Розвиток наук в умовах нової реальності: проблеми та перспективи» 4 жовтня 2024 року у м. Ужгород, Україна. DOI 10.36074/mcnd-04.10.2024

7) Погорілий А. «Розвиток київської живописної традиції у розрізі творчості Сергія Світославського» V Міжнародній науковій конференції «Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії» С. 246-248. DOI 10.36074/mcnd-11.10.2024

8) Погорілий А. В. «ЗАродження Київської живописної традиції у розрізі творчості Миколи Пимоненка» VIII Міжнародна науково-теоретична конференція «Проблеми та перспективи реалізації та впровадження міждисциплінарних наукових досягнень» 20.12.2024, м. Конотоп, Україна 652-653. <https://doi.org/10.62731/mcnd-20.12.2024>

ДОДАТОК Б

Додаткові матеріали, які засвідчують апробацію положень дисертації

КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА (УКРАЇНА)
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ (УКРАЇНА)
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА (УКРАЇНА)
УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ ДРУКАРСТВА (УКРАЇНА)
АКАДЕМІЯ МУЗИКИ, ТЕАТРУ ТА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА (МОЛДОВА)
НАЦІОНАЛЬНИЙ ІСТОРИКО-АРХІТЕКТУРНИЙ ЗАПОВІДНИК «КАМ'ЯНЕЦЬ» (УКРАЇНА)



СЕРТИФІКАТ

ПІДТВЕРДЖУЄ, ЩО

Анатолій Погорілий

Є УЧАСНИКОМ

**II МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
«ГАГЕНМЕЙСТЕРСЬКІ ЧИТАННЯ»**

ДО 135 ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВОЛОДИМИРА ГАГЕНМЕЙСТЕРА

У КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА

1-2 ГРУДНЯ 2022 РОКУ

0,6 КРЕДИТУ ЕКТС – 18 ГОДИН

Ректор
проф. Сергій Копилов



М. Кам'янець-Подільський, 2022

СЕРТИФІКАТ

www.spilnota.net.ua

цей Сертифікат засвідчує, що

Погорілий Анатолій Володимирович

взяв(ла) участь у роботі Міжнародної наукової інтернет-конференції

«Сімдесят другі економіко-правові дискусії» з публікацією на тему

«ВПЛИВ БАРБІЗОНСЬКОЇ ШКОЛИ НА УКРАЇНСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ

У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ОРЛОВСЬКОГО».

Форма участі: дистанційна, тривалість конференції 18 годин 0,6 ECTS credits.

Організаційний комітет
м. Львів (Україна) -
м.Переворськ (Польща)
21-22 лютого 2023 року



Конференція проведена за
сприянням та участю Громадської
організації «Наукова спільнота» та
Wyższej Szkoły Społeczno-
Gospodarcza w Przeworsku (Польща)

CERTIFICATE

www.spilnota.net.ua



SC № 000517

is hereby granted to

Погорілий Анатолій Володимирович

for participation in the International Scientific Internet Conference «Eighty third
economic and legal discussions. Series: Social sciences and humanities» with a
publication on the topic: «ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЖИВОПИСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ
НА ВИДАТНИХ МАЙСТРІВ ЖИВОПИСУ».

Form of participation: remotely, duration of conference is 18 hours 0,6 ECTS credits.

Organizational committee
Lviv (Ukraine) -
Opole (Poland)
February 27-28, 2024



The conference was held with the assistance
and participation of Public Organization
"Scientific Community" and Wyższa Szkoła
Zarządzania i Administracji w Opolu

CERTIFICATE

www.spilnota.net.ua



SC № 000802

is hereby granted to

Погорілий Анатолій Володимирович

for participation in the International Scientific Internet Conference «Eighty ninth economic and legal discussions. Series: Social sciences and humanities» with a publication on the topic: «КОНСТАНТИН КРИЖИЦЬКИЙ - ВИХОВАНЕЦЬ КИЇВСЬКОЇ РИСУВАЛЬНОЇ ШКОЛИ».

Form of participation: remotely, duration of conference is 18 hours 0,6 ECTS credits.

Organizational committee
Lviv (Ukraine) -
Opole (Poland)
September 24-25, 2024



The conference was held with the assistance and participation of Public Organization "Scientific Community" and Wyższa Szkoła Zarządzania i Administracji w Opolu

**Молодий
Вчений**

СЕРТИФІКАТ УЧАСНИКА

Погорілий Анатолій Володимирович

взяв участь у роботі II науково-практичної конференції

**«Наука, технології, інновації:
нові підходи та актуальні дослідження»**

м. Полтава, 27–28 вересня 2024 року

Матеріали учасника конференції прийняті
та опубліковані у науковому збірнику

Відповідальний секретар
Організаційного комітету конференції
Видавництво "Молодий вчений"



О.В. Петрова



СЕРТИФІКАТ

ПРО УЧАСТЬ У КОНФЕРЕНЦІЇ (З ПУБЛІКАЦІЄЮ)

ICSR № 24/0410-074



✓ 0,4 ECTS

Рекомендовано
Вченою Радою



Наукової установи
«Інститут науково-
технічної інтеграції
та співпраці»

Протокол № 56 від 03.10.2024

✓ Конференцію
зарєєстровано

в Державній науковій
установі у сфері
управління Міністерства
освіти і науки «УкрІНТЕІ»

Посвідчення № 350 від 12.06.2024.

✓ Офіційний
видавець

Свідоцтво суб'єкта
видавничої справи:
ДК № 7860 від 22.06.2023.

www.mcnd.org.ua

Погорілий Анатолій Володимирович

взяв(ла) участь у III Міжнародній науковій конференції

«РОЗВИТОК НАУК В УМОВАХ НОВОЇ
РЕАЛЬНОСТІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ»

4 жовтня 2024 року у м. Ужгород, Україна

та опублікував(ла) наукову роботу в збірці конференції

з ISBN 978-617-8440-15-2

DOI 10.36074/mcnd-04.10.2024



ВІЦЕ-ПРЕЗИДЕНТ МЦНД
ГОЛОВА ОРГКОМІТЕТУ

СОТНИК СОЛОМІЯ

СЕРТИФІКАТ

ПРО УЧАСТЬ У КОНФЕРЕНЦІЇ (З ПУБЛІКАЦІЄЮ)

ICSR № 24/1110-060

✓ 0,4 ECTS

Рекомендовано
Вченою Радою



Наукової установи
«Інститут науково-
технічної інтеграції
та співпраці»

Протокол № 57 від 10.10.2024

✓ Конференцію
зареєстровано

в Державній науковій
установі у сфері
управління Міністерства
освіти і науки «УкрІНТЕІ»

Посвідчення № 351 від 12.06.2024.

✓ Офіційний
видавець

Свідоцтво суб'єкта
видавничої справи:
ДК № 7860 від 22.06.2023.

www.mcnd.org.ua

Погорілий Анатолій Володимирович

взяв(ла) участь у V Міжнародній науковій конференції

**«СТРАТЕГІЧНІ НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ НАУКИ:
ФАКТОРИ ВПЛИВУ ТА ВЗАЄМОДІЇ»**

11 жовтня 2024 року у м. Луцьк, Україна

та опублікував(ла) наукову роботу в збірці конференції

з ISBN 978-617-8440-16-9

DOI 10.36074/mcnd-11.10.2024



ВІЦЕ-ПРЕЗИДЕНТ МЦНД,
ГОЛОВА ОРГКОМІТЕТУ

СОТНИК СОЛОМІЯ



СЕРТИФІКАТ

ПРО УЧАСТЬ У КОНФЕРЕНЦІЇ (З ПУБЛІКАЦІЄЮ)

ICSR № 24/2012-151

✓ 0,4 ECTS

Рекомендовано
Вченою Радою



Наукової установи
«Інститут науково-
технічної інтеграції
та співпраці»

Протокол № 67 від 19.12.2024

✓ Конференцію
зареєстровано

в Державній науковій
установі у сфері
управління Міністерства
освіти і науки «УкрІНТЕІ»

Посвідчення № 361 від 12.06.2024.

✓ Офіційний
видавець

Свідоцтво суб'єкта
видавничої справи:
ДК № 7860 від 22.06.2023.

www.mcnd.org.ua

Погорілий Анатолій Володимирович

взяв(ла) участь у VIII Міжнародній науковій конференції

**«ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ТА ВПРОВАДЖЕННЯ
МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ НАУКОВИХ ДОСЯГНЕНЬ»**

20 грудня 2024 року у м. Конотоп, Україна

та опублікував(ла) наукову роботу в збірці конференції

з ISBN 978-617-8440-26-8

DOI 10.36074/mcnd-20.12.2024



ВІЦЕ-ПРЕЗИДЕНТ МЦНД,
ГОЛОВА ОРГКОМІТЕТУ

СОТНИК СОЛОМІЯ



ДОДАТОК В

Джерела ілюстрацій

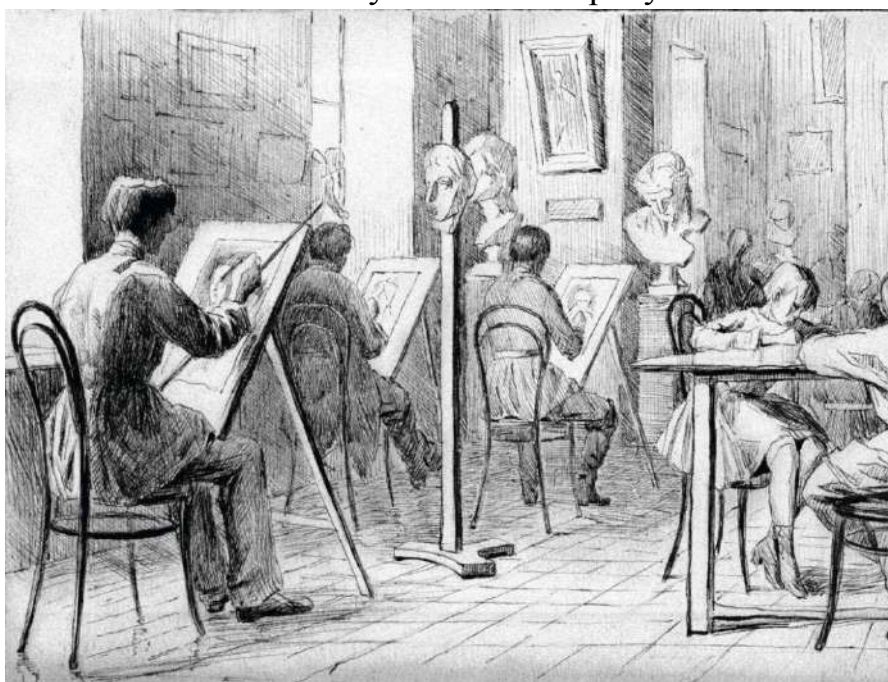
- 2.1.1 М. Пимоненко «Куточок нашої рисувальної школи» 1885, папір/графіт.
- 2.3.1 Д. Сіноді-Попов, «Лист. Портрет художниці С. Я. Блонської», 1890, полотно/олія.
- 2.3.2 С. Блонська, «Дівчата. Вербна неділя», 1900, полотно/олія.
- 2.3.3 В. Бялыницький-Біруля, «Вечір в Тундрі», 1893, полотно/олія.
- 2.3.4 В. Бялыницький-Біруля, «Рання Весна», 1902, полотно/олія.
- 2.3.5 В. Бялыницький-Біруля, «Рання весна» 1912, полотно/олія.
- 2.3.6 В. Бялыницький-Біруля, «Степна Річка Весною», 1899, полотно/олія.
- 2.3.7 В. Бялыницький-Біруля, «Березнева Ніч», 1910, полотно/олія.
- 2.3.8 В. Бялыницький-Біруля, «Швидка Річка», 1908 полотно/олія.
- 2.3.9 В. Бялыницький-Біруля, «Березневі Сутінки» 1903. полотно/олія.
- 2.3.10 В. Бялыницький-Біруля, «Талі води. Чайка», 1927, картон/олія.
- 2.3.11 І. Дряпаченко, «Натурниця» 1907, картон/олія, 31,5 x 46,5 см. Одеський художній музей.

- 2.3.12 І. Дряпаченко, “Портрет батька художника” 1913, полотно/олія, 80 х 59,5 см, Харківський художній музей.
- 2.3.13 І. Дряпаченко, “Відпочинок (Гра у шахи)” 1913, полотно/олія, 55,5х74,5 см, Полтавський художній музей.
- 2.3.14 І. К. Дряпаченко. Портрет Ганни Миргородської. 1934, полотно/олія, 79,5х58,5 см, Полтавський художній музей.
- 2.3.15 Іван Дряпченко «Українка» 1931, полотно/олія.
- 2.3.16 В. Кандинський, “Порт Одеси”, 1898, полотно/олія.
- 2.3.17 В. Кандинський, “Охтирка”, 1901, Міська галерея в будинку Ленбаха, Мюнхен.
- 2.3.18 В. Кандинський, “Неділя (Давня Русь)”, 1904, Музей Бойманса - ван Бенінгена, Роттердам.
- 2.3.19 Л. Ковальський, “Коні перед штормом”, папір/акварель, 61.5 х 78 см, Аукціон Крісті.
- 2.3.20 Л. Ковальський, “Портрет пані у капелюшку”, полотно/олія, 70 х 49,5 см.
- 2.3.21 Л. Ковальський, “Садівниця”, картон/олія, 15,5 х 11,5 см.
- 2.3.22 С. Костенко, «Натурщик», 1889, папір/олівець.
- 2.3.23 С. Костенко «За уроком», 1891, полотно/олія, НХМУ.
- 2.3.24 С. Костенко, «Вечір над Дніпром», 1891, полотно/олія, НХМУ.
- 2.3.25 К. Крижицький Костянтин «Перед дощем», 1880, полотно/олія.
- 2.3.26 К. Крижицький «Дуби», 1884, полотно/олія.
- 2.3.27 К. Крижицький «Хутір в Україні», 1884, полотно/олія.
- 2.3.28 К. Крижицький «Озеро», 1896, полотно/олія.
- 2.3.29 О. Мурашко «Портрет Анни Крюгер-Прахової з первістком Володимиром», 1905, полотно/олія, колекція родини Понамарчуків, Київ.
- 2.3.30 О.Мурашко «Мак (Ольга Прахова в маскарадній сукні)» 1897-1898, полотно/олія, 143 х 98 см, Національний художній музей ім. Андрія Шептицького.
- 2.3.31 О. Мурашко «Портрет Адріана Прахова» 1904, полотно/олія.

- 2.3.32 О. Мурашко «портрет Г. Шлейфера», 1911, полотно/олія.
- 2.3.33 О. Мурашко «Портрет Л. М. Бенуа», 1904-1910, полотно/олія.
- 2.3.34 О. Мурашко, «Похорони Кошового», 1900, полотно/олія.
- 2.3.35 О. Мурашко. «Дівчина в червонім капелюшку», 1902-1903, полотно/олія, НХМУ.
- 2.3.36 І. Селезньов «Останній акорд», 1885, полотно/олія, Алупкінський державний палацо-парковий музей-заповідник.
- 2.3.37 І. Селезньов «В Помпеї» 1886, полотно/олія.
- 2.3.38 Ф. Красицький, У криниці. 1900, картон/олія. 37 x 41 см.
- 2.3.39 Ф. Красицький, "Гість із Запоріжжя" 1916, полотно/олія, НХМУ.
- 2.3.40 Ф. Красицький, "Портрет Лесі Українки" 1904, картон/олія, Музеї видатних діячів української культури.
- 2.3.41 Ф. Кричевський, «Наречена», 1910. НХМУ.
- 2.3.42 Ф. Кричевський, «Оплакування Христа», 1910 НХМУ.
- 2.3.43 Ф. Кричевський «Беатріче» 1911 НХМУ.
- 2.3.44 Абрам Маневич, етюд, 1905.
- 2.3.45 Абрам Маневич, етюд, 1906.
- 3.2.1 Академія Жуліана в Парижі, група студентів. 1885, невідомий автор, з приватної колекції.
- 3.2.2 Учні ательє Вільяма Бугро в Академії Жуліана, 1890, Frederick C. R. Ross, Kara Lysandra Ross, William Bouguereau, Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2018.
- 3.3.1 Л. Ковальський, "Santa Maria della Salute in Venice", картон/олія, 23.3 x 30.5 cm.
- 3.3.2 Л. Ковальський, "Париж", 1908, картон/олія 49×70 см.
- 3.3.3 О. Мурашко, "Карусель" полотно/олія 1906.
- 3.3.4 О. Мурашко "Парижанки біля кафе", полотно/олія 1902–1903, НХМУ.
- 3.3.5 О. Мурашко "Парижанки. Біля кав'ярні", 1903, Харківський художній музей.
- 3.3.6 Г. Клімт «Шуберт за піаніно» 1899, 150x200, знищено 1945.

- 3.3.7 Г. Клімт «Філософія». фреска 1898–1900, знищено 1945.
- 3.3.8 Густав Клімт «Медицина» 1900, знищено 1945.
- 3.3.9 Густав Клімт «Юриспруденція» 1903, знищено 1945.
- 3.3.10 Г. Клімт “Пано для Віденського університету” реконструкція 2005, Leopold museum .
- 3.3.11 Г. Клімт, інтер'єр Музею історії мистецтв, Відень 1890–1891. фреска.
- 3.3.12 Отто Вагнер, Майоліковий дім, фасад.
- 3.3.13 Отто Вагнер, Майоліковий дім, фрагмент декору 1.
- 3.3.14 Отто Вагнер, Майоліковий дім, фрагмент декору 2.
- 3.3.15 Федір Кричевський, Триптих «Життя» 1927, полотно/олія НХМУ.
- 3.3.16 Федір Кричевський, “Хлопчик із пташкою” 1923-1924, дерево/темпера, НХМУ.
- 3.3.17 Федір Кричевський, Автопортрет у Святці 1923-1924 полотно/олія, НХМУ.
- 3.3.18 Федір Кричевський “Портрет дівчини” 1923-1925, НХМУ.
- 3.3.19 А. Маневич, «Весняна симфонія» 1912, НХМУ.
- 3.3.20 Абрам Маневич, «Весна на куренівці», між 1914 і 1915, НХМУ.

2.1.1 М. Пимоненко «Куточок нашої рисувальної школи» 1885, папір/графіт.



2.3.1 Д. Сіноді-Попов, «Лист. Портрет художниці С. Я. Блонської», 1890, полотно/олія.



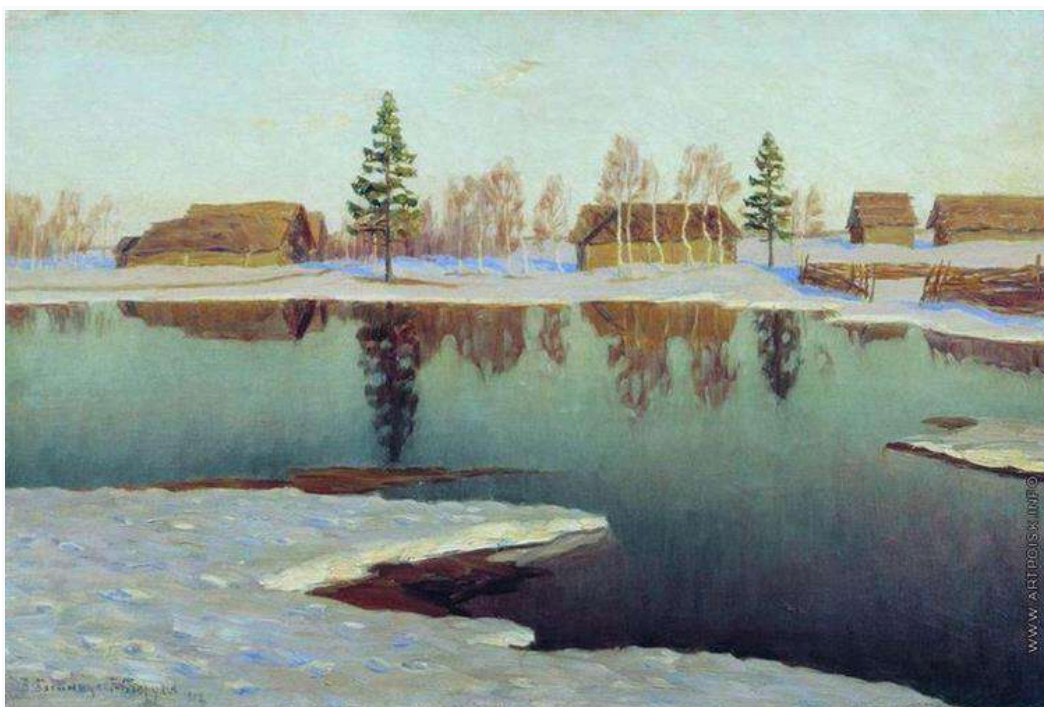
2.3.2 С. Блонська, «Дівчата. Вербна неділя», 1900, полотно/олія.



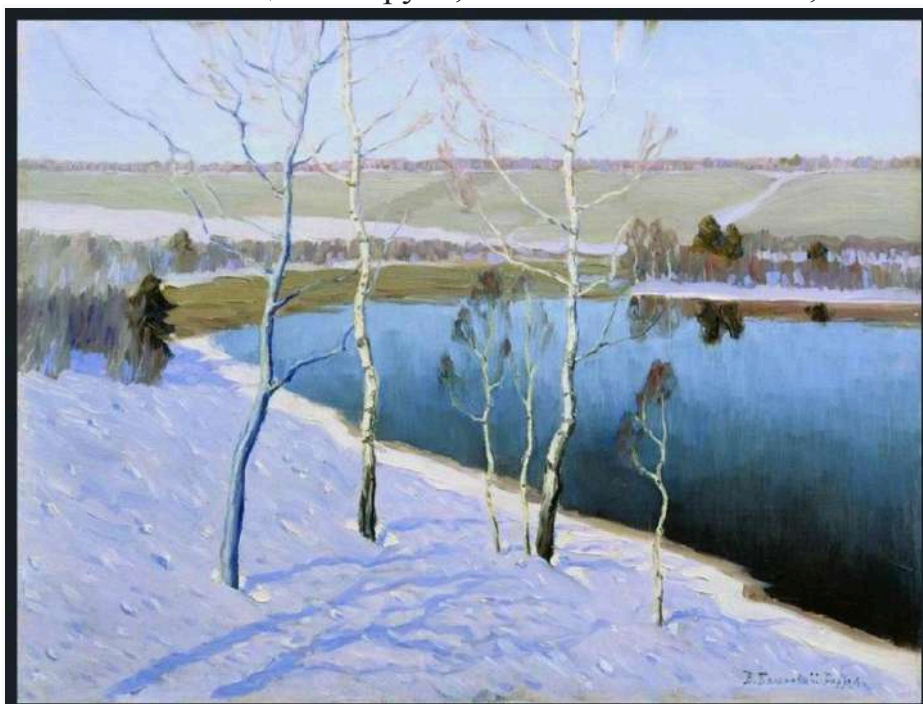
2.3.3 В. Бялыницький-Біруля, “Вечір в Тундрі”, 1893, полотно/олія.



2.3.4 В. Бялыницкий-Бируля, “Ранняя Весна”, 1902, полотно/олія.



2.3.5 В. Бялыницкий-Бируля, “Ранняя весна” 1912, полотно/олія.



2.3.6 В.Бялыницький-Бируля, “Степна Річка Весною”, 1899, полотно/олія.



2.3.7 В. Бялыницький-Бируля, “Березнева Ніч”, 1910, полотно/олія.



2.3.8 В. Бялыницький-Біруля, “Швидка Річка”, 1908 полотно/олія.



2.3.9 В. Бялыницький-Біруля, “Березневі Сутінки” 1903. полотно/олія.



2.3.10 В. Бялыницький-Біруля, “Талі води. Чайка”, 1927, картон/олія.



2.3.11 І. Дряпаченко, “Натурниця” 1907, картон/олія, 31,5 х 46,5 см. Одеський художній музей.



2.3.12 І. Дряпаченко, “Портрет батька художника” 1913, полотно/олія, 80 х 59,5 см, Харківський художній музей.



2.3.13 І. Дряпаченко, “Відпочинок (Гра у шахи)” 1913, полотно/олія, 55,5х74,5 см, Полтавський художній музей.



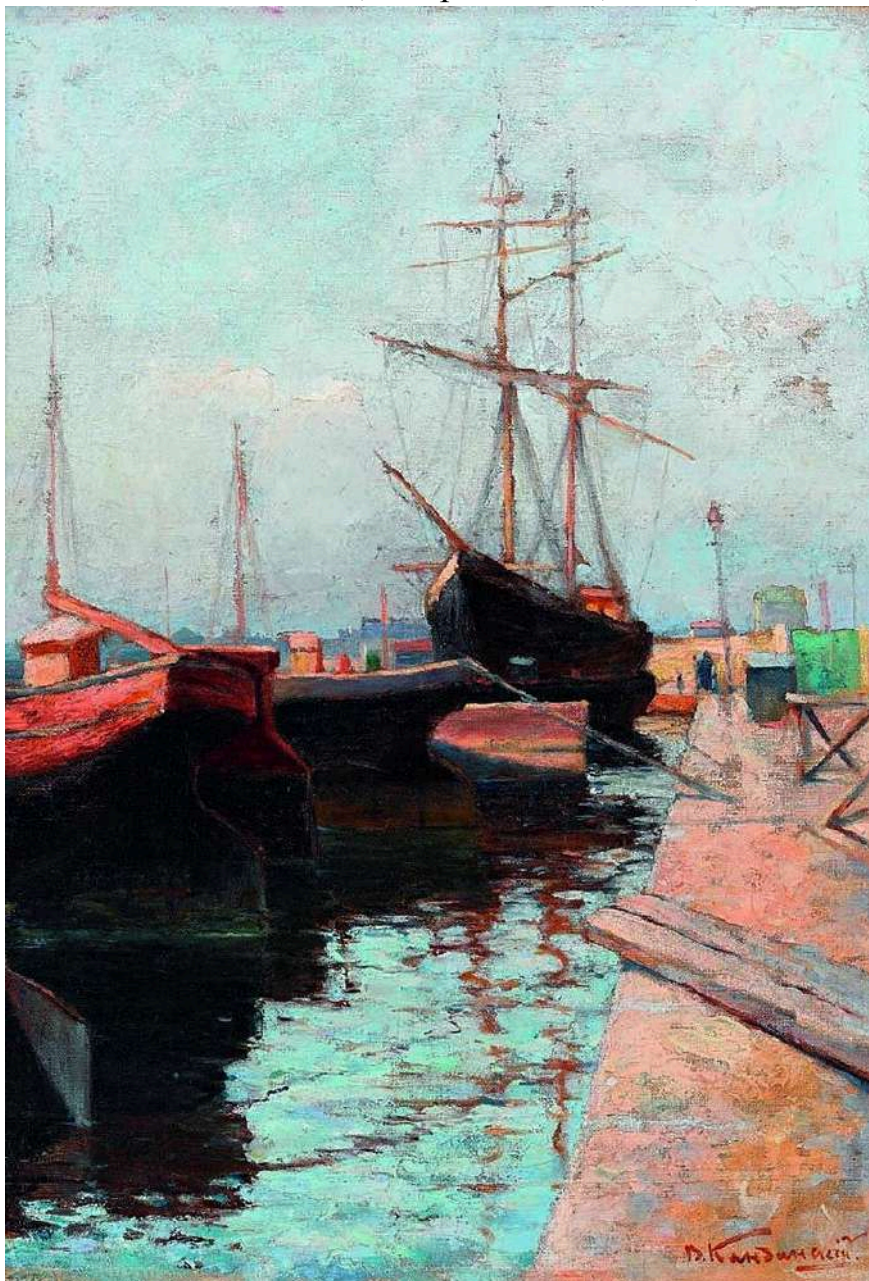
2.3.14 І. К. Дряпаченко. Портрет Ганни Миргородської. 1934, полотно/олія, 79,5х58,5 см, Полтавський художній музей.



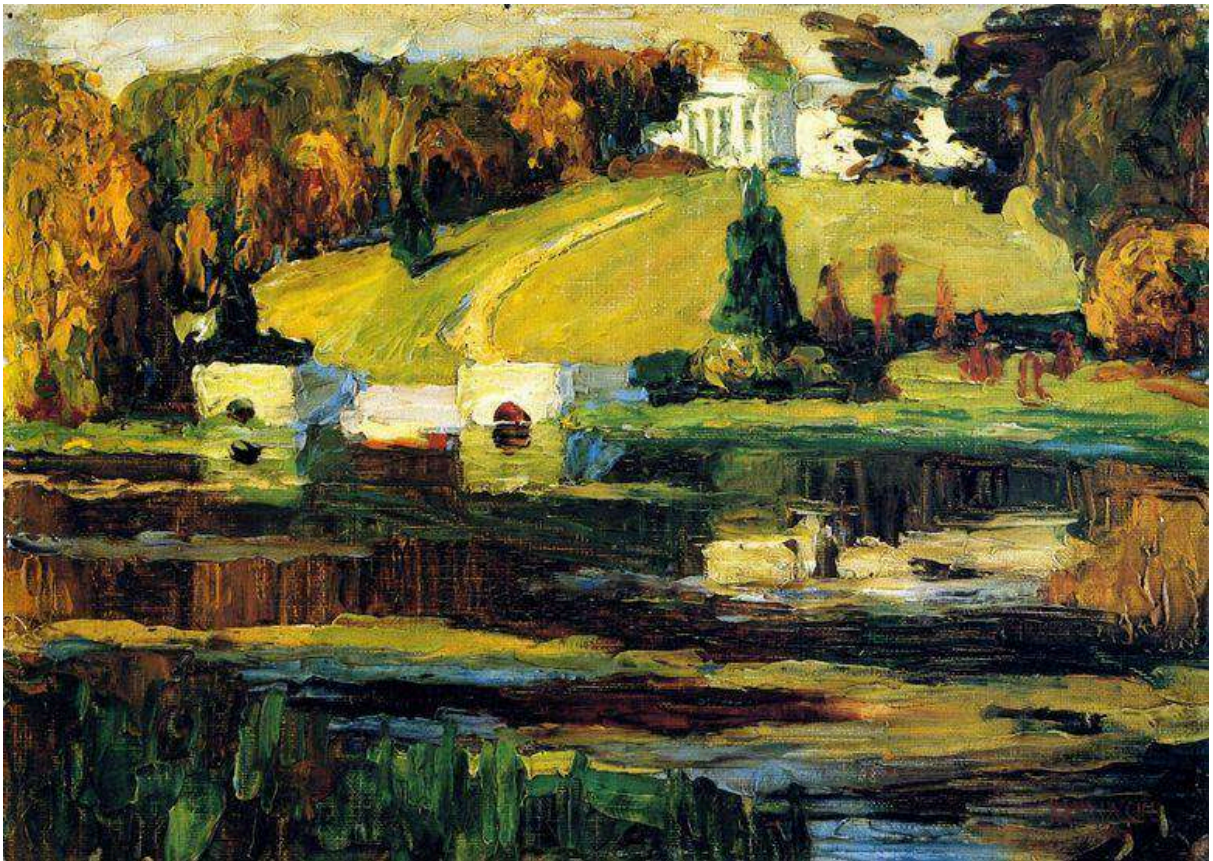
2.3.15 Іван Дряпченко «Українка» 1931, полотно/олія.



2.3.16 В. Кандинський, “Порт Одеси”, 1898,полотно/олія.



2.3.17 В. Кандинський, “Охтирка”, 1901, Міська галерея в будинку Ленбаха, Мюнхен.



2.3.18 В. Кандинський, “Неділя (Давня Русь)”, 1904, Музей Бойманса - ван Бенінгена, Роттердам.



2.3.19 Л. Ковальський, “Коні перед штормом”, папір/акварель, 61.5 x 78 cm, Аукціон Крісті.



2.3.20 Л. Ковальський, “Портрет пані у капелюшку”, полотно/олія, 70 x 49,5 cm.



2.3.21 Л. Ковальський, “Садівниця”, картон/олія, 15,5 x 11,5 см.



2.3.22 С. Костенко, «Натурщик», 1889, папір/олівець.



2.3.23 С. Костенко «За уроком», 1891, полотно/олія, НХМУ.



2.3.24 С. Костенко, «Вечір над Дніпром», 1891, полотно/олія, НХМУ.



2.3.25 К. Крижицький Костянтин «Перед дощем», 1880, полотно/олія.



2.3.26 К. Крижицький «Дуби», 1884, полотно/олія.



2.3.27 К. Крижицький «Хутір в Україні», 1884, полотно/олія.



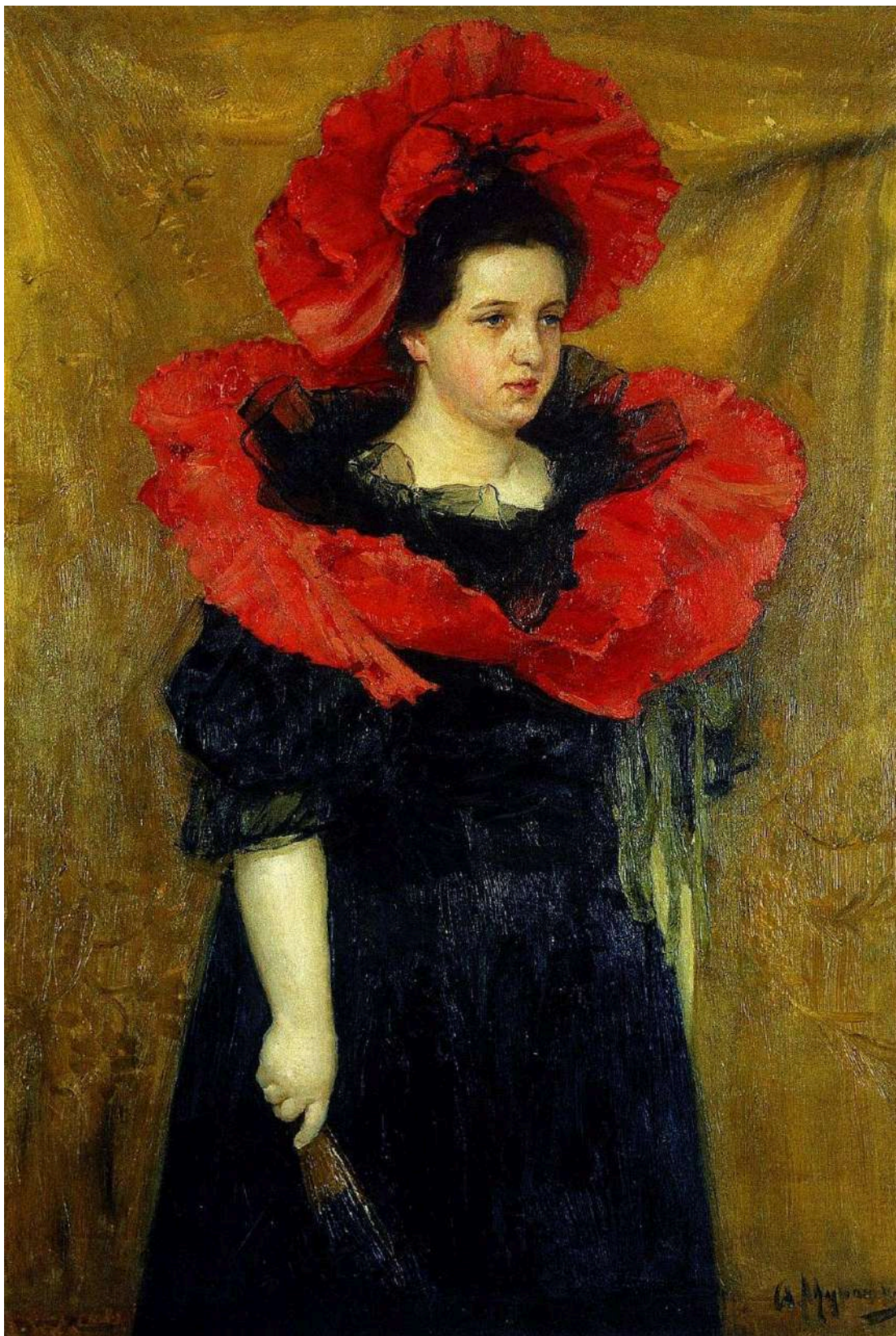
2.3.28 К. Крижицький «Озеро», 1896, полотно/олія.



2.3.29 О. Мурашко «Портрет Анни Крюгер-Прахової з первістком Володимиром», 1905, полотно/олія, колекція родини Понамарчуків, Київ.



2.3.30 О.Мурашко «Мак (Ольга Прахова в маскарадній сукні)» 1897-1898, полотно/олія, 143 x 98 см, Національний художній музей ім. Андрія Шептицького.



2.3.31 О. Мурашко «Портрет Адріана Прахова» 1904, полотно/олія.



2.3.32 О. Мурашко «портрет Г. Шлейфера», 1911, полотно/олія.



2.3.33 О. Мурашко «Портрет Л. М. Бенуа», 1904-1910, полотно/олія.



2.3.34 О. Мурашко, «Похорони Кошового», 1900, полотно/олія.



2.3.35 О. Мурашко. «Дівчина в червоному капелюшку», 1902-1903, полотно/олія, НХМУ.



2.3.36 І. Селезньов «Останній акорд», 1885, полотно/олія, Алупкінський державний палацо-парковий музей-заповідник.



2.3.37 І. Селезньов «В Помпеї» 1886, полотно/олія.



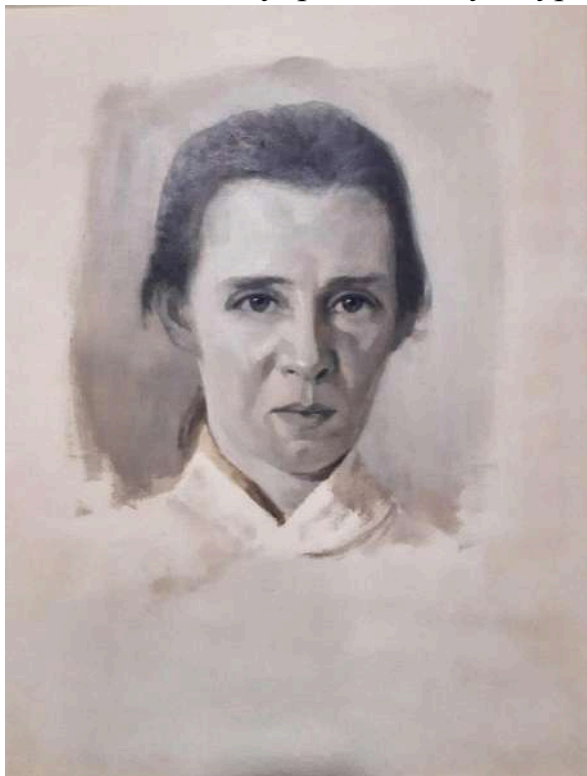
2.3.38 Ф. Красицкий, У криниці. 1900, картон/олія. 37 х 41 см.



2.3.39 Ф. Красицький, "Гість із Запоріжжя" 1916, полотно/олія, НХМУ.



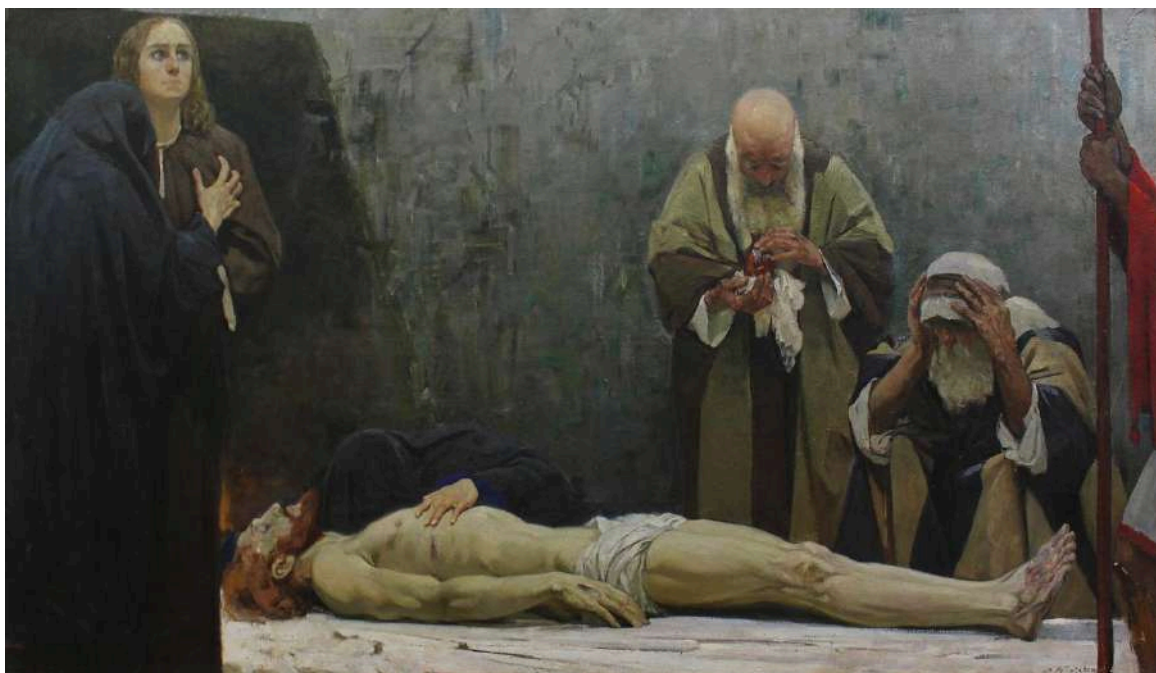
2.3.40 Ф. Красицкий, “Портрет Лесі Українки” 1904, картон/олія, Музеї видатних діячів української культури.



2.3.41 Ф. Кричевський, «Наречена», 1910. НХМУ.



2.3.42 Ф. Кричевський, «Оплакування Христа», 1910 НХМУ.



2.3.43 Ф. Кричевський «Беатріче» 1911 НХМУ.



2.3.44 Абрам Маневич, этюд, 1905.



2.3.45 Абрам Маневич, этюд, 1906.



2.3.46 Євгеній Вжеш «Сонячний ранок» 44,5х67 полотно/олія см.



2.3.47 Євгеній Вжеш «Пейзаж з хатою у сутінках» полотно/олія, 44х65,5 см.



2.3.48 Євгеній Вжещ «Портрет жінки у темно-синій сукні» полотно/олія
59х71 см.



2.3.49 Євгеній Вжещ «Літній польовий пейзаж» полотно/олія 73.8 х 120.5 см.



2.3.50 Євгеній Вжещ «Дівчина біля хати» Полотно/олія 70 х 100 см.



2.3.51 Євгеній Вжешч «Качки над ставом» полотно/олія 97 x 156 см,



Рис 3.2.1 Академія Жуліана в Парижі, група студентів. 1885, невідомий автор, з приватної колекції.



Рис 3.2.2 Учні ательє Вільяма Бугро в Академії Жуліана, 1890, Frederick C. R. Ross, Kara Lysandra Ross, *William Bouguereau*, Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2018.



Рис. 3.3.1 Л. Ковальський, “Santa Maria della Salute in Venice” ,картон/олія, 23.3 x 30.5 cm.

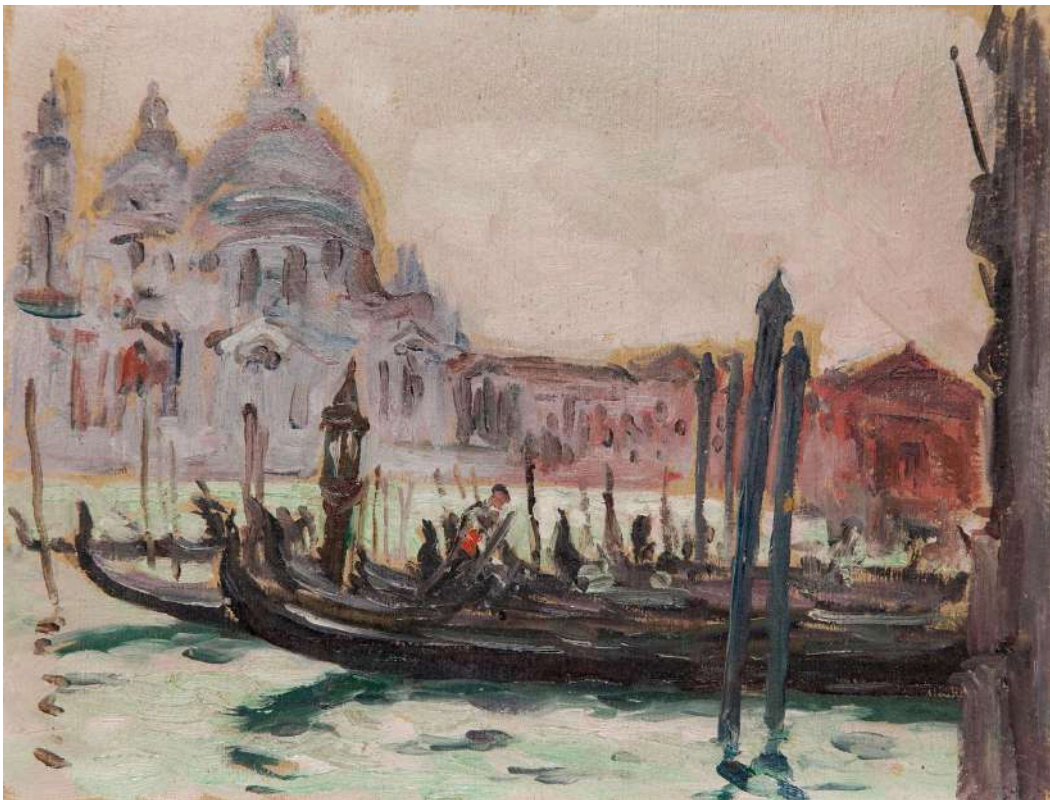


Рис. 3.3.2 Л. Ковальський, “Париж”, 1908, картон/олія 49×70 см.

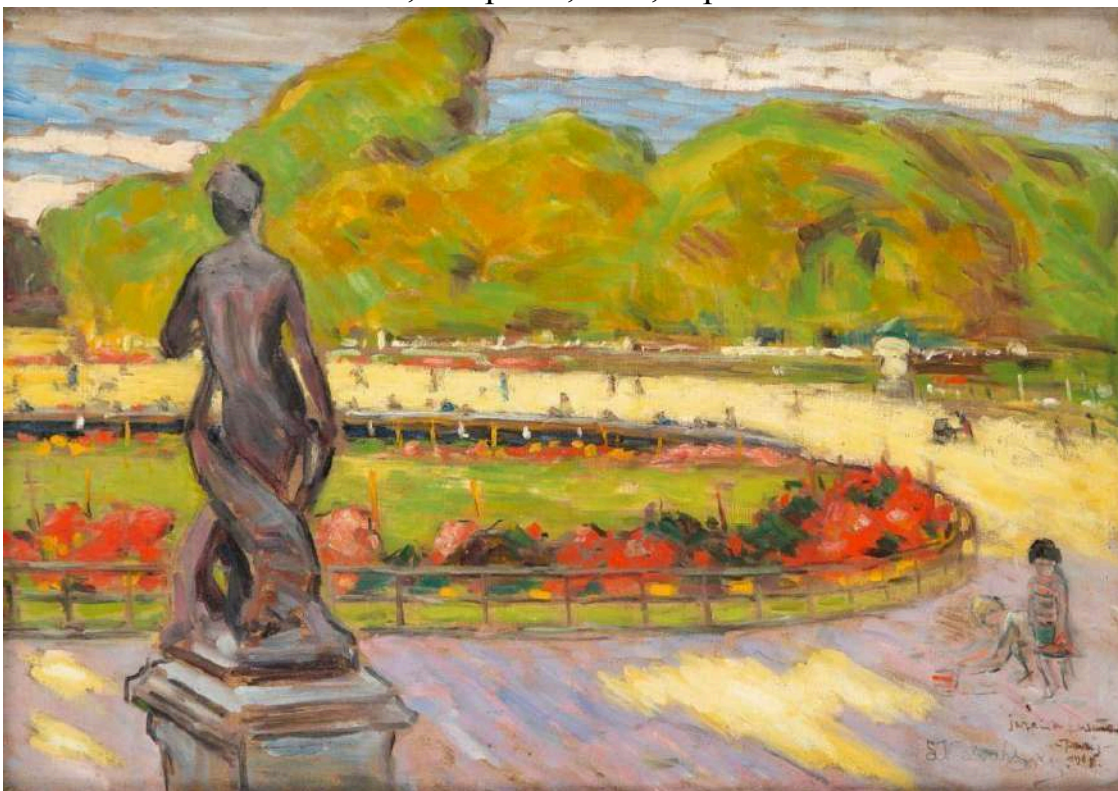


Рис. 3.3.3 О. Мурашко, “Карусель” полотно/олія 1906.



Рис. 3.3.4 О. Мурашко “Парижанки біля кафе”, полотно/олія 1902–1903, НХМУ.



Рис. 3.3.5 О. Мурашко “Парижанки. Біля кав’ярні”, 1903, Харківський художній музей.



Рис. 3.3.6 Г. Клімт «Шуберт за піаніно» 1899, 150х200, знищено 1945.



Рис. 3.3.7 Г. Клімт «Філософія». фреска 1898–1900, знищено 1945.



Рис. 3.3.8 Густав Клімт «Медицина» 1900, знищено 1945.



Рис. 3.3.9 Густав Клімт «Юриспруденція» 1903, знищено 1945.

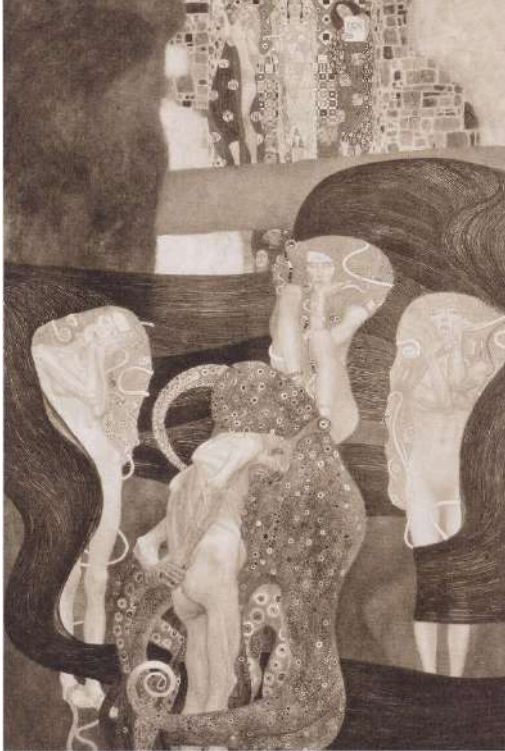


Рис. 3.3.10 Г. Клімт “Пано для Віденського університету” реконструкція 2005, Leopold museum .



Рис. 3.3.11 Г. Клімт, інтер'єр Музею історії мистецтв, Відень 1890–1891. фреска.



Рис. 3.3.12 Отто Вагнер, Майоліковий дім, фасад.



Рис. 3.3.13 Отто Вагнер, Майоліковий дім, фрагмент декору 1.



Рис. 3.3.14 Отто Вагнер, Майоліковий дім, фрагмент декору 2.

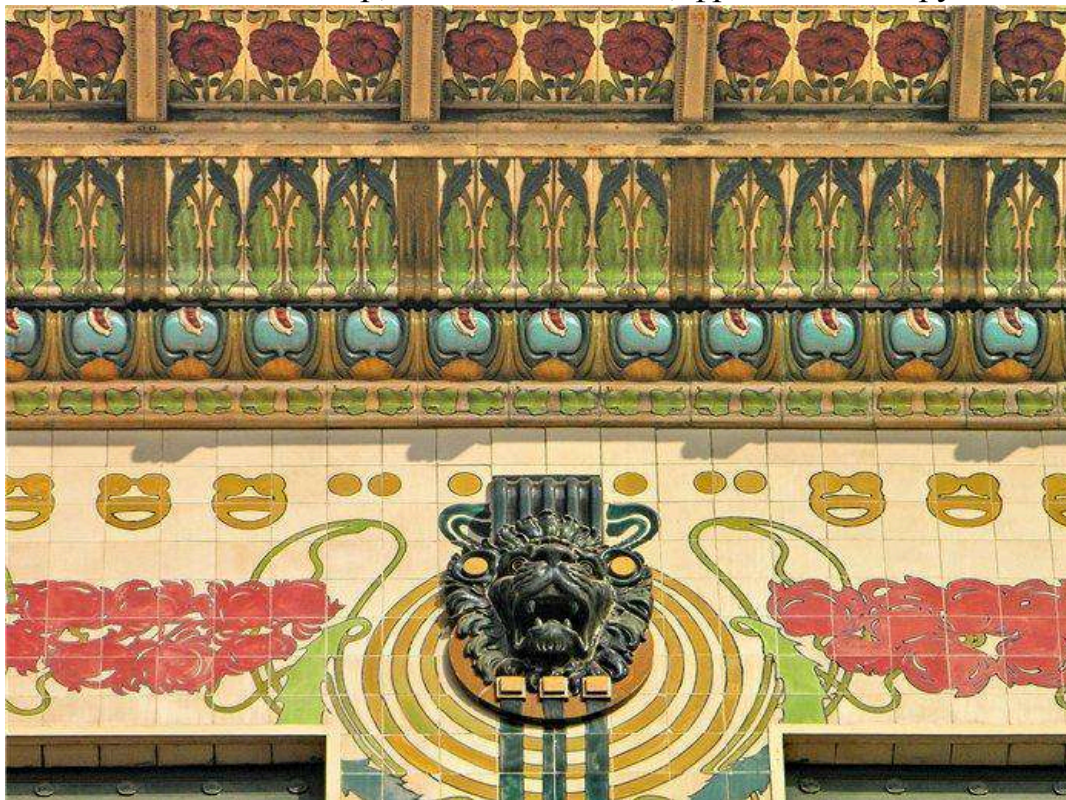


Рис. 3.3.15 Федір Кричевський, Триптих «Життя» 1927, полотно/олія НХМУ.



Рис. 3.3.16 Федір Кричевський, “Хлопчик із пташкою” 1923-1924, дерево/темпера, НХМУ.

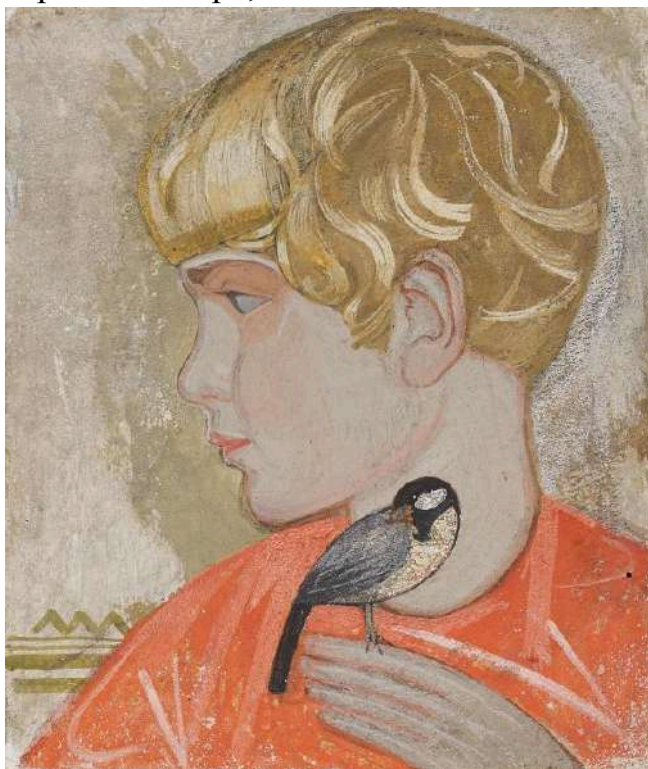


Рис. 3.3.17 Федір Кричевський, Автопортрет у Святці 1923-1924
полотно/олія, НХМУ.



Рис. 3.3.18 Федір Кричевський “Портрет дівчини” 1923-1925, НХМУ.



Рис. 3.3.19 А. Маневич, «Весняна симфонія» 1912, НХМУ.



Рис. 3.3.20 А. Маневич, «Весна на куренівці», між 1914 і 1915, НХМУ.



Рис. 3.3.21 І. Дряпаченко. Вулиця Ввечері. Італія 1912-1913 полотно на картоні/олія.



Рис. 3.3.22 І. Дряпаченко. Сутінки. Італія 1912-1913 полотно на картоні/олія.

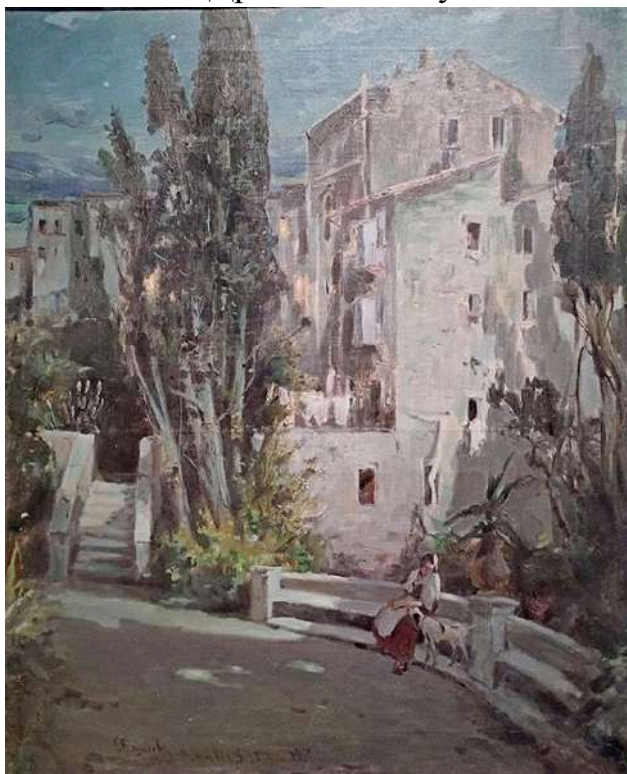


Рис. 3.3.23 І. Дряпаченко. Флоренція 1912 дошка, олія, 22 × 28,5 см.



Рис. 3.3.24 Є. Вжеш. «Вид на Везувій з Неаполітанської затоки», полотно на картоні, олія 27,5 х 42,5 см.

