

9. Кіба М.П. Архітектурно-художні характеристики римсько-католицьких храмів на південній та східній Україні (кінець XVIII – початок XX століття) : Автореф. дис... канд. архіт. : 18.00.01 / М.П. Кіба ; Харк. держ. техн. ун-т буд-ва та архіт. – Х., 2004. – 20 с. – укр.
10. Мер'є О.В. Архітектура дерев'яних римо-католицьких храмів Галичини другої половини XVII – першої половини XX століть: автореф. дис... канд. архіт.: 18.00.01 / О.В. Мер'є ; Нац. ун-т «Львів. політехніка». – Л., 2009. – 20 с. – укр.
11. Sas-Zubrzycki J. Rohatyn, miasto królewskie / J. Sas-Zubrzycki // Sprawozdania komisij do badań historii sztuki. – Kraków, 1914. T. IX, z. III–IV. – S. 377–398.
12. Рогатин. Костел Св. Миколая [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://rkc.in.ua/index.php?l=u&m=k&f=ozifro&p=ifroromk>
13. Schematismus archidioecesis Leopoliensis ritus Latini. – Leopoli, 1914. – S. 76, 104.
14. Шатко С. Матвіїв, Ферліїв (село Липівка). Исторична монографія / С. Шатко. – Львів, 1937. – С. 16.
15. ЦДДАУ у Львові. – Ф. 146. – Оп. 20. – Спр. 2263. – Арк. 3.
16. ЦДДАУ у Львові. – Ф. 159. – Оп. 9. – Спр. 2760. – Арк. 6.

*В статтє рассматриваются архитектурные особенности действующих римо-католических храмов Рогатинского району Ивано-Франковской области, прослежены изменения внесены перестройками костелов в разные периоды.*

**Ключевые слова:** *архитектура, интерьер, экстерьер, готика, ренессанс, барокко, часовня, костел.*

*The article deals with the architectural peculiarities of active Roman Catholic cathedrals of Rohatyn Raion in Ivano-Frankivsk Oblast. The changes caused by reconstruction of the churches during different periods are studied.*

**Key words:** *architecture, interior, exterior, Gothic style, Renaissance, baroque, chapel, Roman Catholic church.*

УДК 75.036.2+75.038 (477) «1920–1930»

Олександр Чурсін

### УКРАЇНСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ У 1920–1930-ті РОКИ ХХ СТ. (АВАНГАРДНІ ПОШУКИ І ПЛЕНЕРИЗМ)

*Стаття розглядає розвиток українського плерного пейзажу у період 20–30-х років ХХ ст., коли на перші позиції у мистецтві вийшли численні авангардні напрямки – від кубізму, фовізму, футуризму, неовізантизму, експресіонізму до супрематизму, конструктивізму і інших спрямувань. Розглянуто вплив авангарду на творчість художників, які в ці роки звертались до плерного пейзажу як в Україні, так і тих, хто працював за кордоном, зокрема мистців «Паризької школи».*

**Ключові слова:** *авангард, живопис, плер, етюд, творчість.*

Плерні пошуки художників 1920–1930-х років ХХ ст. продовжують робити помітний вплив на розвиток плерного пейзажу сьогодення. Захоплення сучасними плерністами виразною експресією, декоративністю і площинністю трактування мотиву, фрагментарністю композиції багато в чому йде від пошуків авангардистів тієї пори. Їх мистецькі традиції разом із вільною можливістю для експерименту є великою спадщиною, яка сприяє зростанню сучасного плерного мистецтва пейзажу.

Однією з особливостей сучасного плерного руху є толерантне співіснування в ньому різноманітних стильових спрямувань. На численних українських плерних поряд із художниками традиційного реалістичного напрямку працюють мистці монументального, «узагальненого» («епічного»), а також «абстрактного», «нефігуративного» пейзажу. Їх творчість вирізняється іншим пластичним мисленням і багато в чому продовжує плерні пошуки авангардистів 20–30-х років ХХ ст. Назріла необхідність вивчення цих пошуків і їх впливу на розвиток сучасного плерного пейзажу.

Досліджень, які б спеціально вивчали і узагальнювали плерні пейзажні пошуки у творчості українських художників-авангардистів 1920–1930-х років ХХ ст., не виявлено.

Деяких окремих сторін зазначеної теми у своїх працях доторкуються Л. Савицька («Український краєвид як мегатекст національного світобачення», журнал «Образотворче мистецтво», 2003, № 3), В. Сусак (монографія «Українські мистці Парижа. 1900–1939»), Н. Асєєва («Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст.»), Т. Павлова («Малярство і світлопис у пейзажних візях Харкова на межі ХІХ–ХХ століть», журнал «Образотворче мистецтво», 2008, № 3), Б. Лобановський («Український живопис у лабетах пербудов. Від джерел соцреалізму до 1980-х років» у книзі «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу»).

**Мета статті** – вивчення та аналіз авангардних пошуків у пейзажному плернерному мистецтві українських мистців 20-30-х років ХХ ст.

Вплив символізму, модерну, тенденції декадансу, естетизму, які набули розквіту у 10-х роках ХХ століття, створили в мистецтві таку атмосферу, коли «втеча в минуле, індивідуалістичні візії і марення, естетизм, еротика, містика – все це мало місце не тільки в літературі (повісті В. Винниченка, поезія «молодомузівців»), але й в живопису та графіці...» [3, с. 13].

Саме в ці роки москвич В. Кандинський і киянин К. Малевич наголосили мистецьку теорію «нової реальності», що, як вони визначали, відкривала вільний рух форми і давала змогу відтворювати усе багатство складних емоційних переживань, відмежовуватись від земного життя і занурюватись у простір неймовірних живописних пошуків і перетворень. К. Малевич створює свої перші супрематичні картини «Чорний квадрат» (1915), «Чорний хрест» (1915–1927), «Червоний квадрат» (1915), які втілювали очікування змін, наголосивши свою теорію супрематизму «новим реалізмом»: «...Підіймайтесь, товариші, і звільняйтеся від тиранії об'єктів». В. Кандинський пише перші пейзажі під впливом фовізму, символізму і експресіонізму згідно зі своєю теорією абстракції «Церква у Мурнау» (1908), «Озеро» (1910), в яких вже ледь-ледь вгадуються реальні зображення. Він уперше оприлюднив концепцію, згідно з якою «...усі засоби можуть бути використані, якщо виникає внутрішня необхідність» («О духовном в искусстве», 1911).

1908 року Є. Агафонов – харків'янин, учень І. Рєпіна в С–Петербурзькій академії мистецтв, разом із Д. Бурлюком, О. Екстер, М. Ларіоновим бере участь в Києві у виставці авангардного мистецтва «Ланка».

В 1914 році в Києві на виставці «Кільце» уперше виступив О. Богомазов, творчість якого стала унікальним явищем в українському і європейському авангарді. Навесні цього ж року він пише теоретичну роботу «Живопис та елементи», яка стала обґрунтуванням його творчих пошуків своєї формули «нового мистецтва», що «перетворювала живу матерію в її образ» [4, с. 292].

У 1910–1914 роках О. Архипенко, який згодом отримав світове визнання як авангардист-новатор, почав розробляти концепцію тривимірного кубізму, працює над своїм «скульптуро-живописом», а в 20-ті роки у Нью-Йорку розробив і запатентував апарат «рухомого живопису» – «архипентуру».

На художні терени вийшло мистецтво авангарду (*фр. avant-garde* – «передовий загін»), яке відкрило новий етап у розвитку пластичного мислення, іншу модель світобачення і сприйняття мистцями сучасних їм життєвих явищ і визначилось у безлічі течій, напрямків та інтерпретацій. З авангардними течіями пов'язана творчість багатьох українських художників. Велика кількість з них у своїх творчих пошуках пройшли тим же шляхом, про який писав В. Пальмов у 1928 році: «В своїх формальних шуканнях я пройшов через школу натуралізму, імпресіонізму, трохи кубізму, багато футуризму» [11, с. 221].

Період 20-х – початку 30-х років – період глибоких соціальних потрясінь, визначився для українського мистецтва незвичайною складністю і суперечливістю. І хоча нова влада наголосила про своє нейтральне ставлення до сучасного мистецтва, але вона не могла примиритися з його незалежною позицією, намагаючись підкорити своїй доктрині «нового пролетарського мистецтва», і, як писав Б. Стебельський, «...була дискусія, велика культурна дискусія у 1920-х роках, бо треба було творити «пролетарську культуру», поняття якої не були устійнені» [8, с. 3]. Виникають різноманітні мистецькі об'єднання, боротьба між якими стала характерним явищем для художнього життя тих років (АРМУ – Асоціація революційного мистецтва України, ідеологами якого були І. Врона та В. Седляр; ОСМУ – Об'єднання сучасних мистців України, ідеологічно близьке до АРМУ; АХЧУ – Асоціація художників Червоної України, що об'єднала мистців реалістичного напрямку; об'єднання українських мистців «Жовтень» та інші).

Кожне з цих об'єднань керувалось своїм розумінням «пролетарського» мистецтва зі своїми методами, «дало власну інтерпретацію форми» [7, с. 5]. Такими були обставини, у яких формувалось українське мистецтво 20-х років, одним із складових якого залишалося мистецтво пейзажу.

Початок 20-х років характеризується деякою розгубленістю художників-реалістів перед натиском авангардного мистецтва у всіх його різновидах, що йшло шляхом руйнування реалістичних традицій. Один з таких мистців-традиціоналістів Г. Світлицький, який у 1935–1941 й у 1944–1948 роках очолював майстерню пейзажного живопису у Київському художньому інституті, згадував: «Під час розгулу формалізму, коли мене не вважали художником, знущались над моїм реалізмом... я продовжував співати тієї самої пісні. Я намагався до кінця бути ширим у своїй творчості, не мудрувати, не кривлятися, а працювати, як відчуваєш, як розумієш» [10, с. 40].

Безумовно, авангард мав великий вплив на мистецтво 20-х–30-х років ХХ ст., якого не оминуло і пейзажне мистецтво. Історик мистецтва В. Сусак у монографії «Українські мистці Парижа. 1900–1939» наводить слова із статті критика С. Ромова (1927 р., «Українське мистецтво»), в якій він визначає «три основні тенденції в українському мистецтві 1920-х: конструктивізм (переважно в театрі), монументальний живопис (використання народних і візантійських традицій), та чисте малярство (постімпресіонізм)» [9, с. 174]. Першу тенденцію уособлює творчість А. Петрицького, другу – М. Бойчук і його школа, третю – більш широкий осередок мистців, який у свою чергу представляє два основних угруповання.

У 1920-ті роки продовжують працювати відомі майстри пленерного пейзажу «старшого покоління» М. Бурачек, І. Труш, Н. Онацький, Г. Світлицький, В. Галимський, С. Світославський, П. Волокидін, К. Костанді, Є. Буковецький і інші, які визначали лірико-поетичний напрямок в українському пейзажі тих років. На їх творчі засади майже не впливали авангардні віяння, що захопили мистецький простір. Поряд із цими майстрами активну творчу позицію починають стверджувати художники нової, молодшої хвилі, які наприкінці 10-х років здобули художню освіту в С.-Петербурзькій академії, МУЖСА, академіях Кракова, Відня, Мюнхена, Парижа, а також приватних навчальних закладах мистецьких центрів Європи – школі А. Ашбе, студії К. Дюрана, академіях Кормона, Жюльєна, Ж.-П. Лоранса і ін. Серед них О. Шовкуненко, А. Петрицький, В. Пальмов, Л. Крамаренко, Д. Бурлюк, І. Врона, М. Сосенко, А. Ерделі, В. Кричевський, П. Холодний, Р. Сельський, С. Борачок, Г. Смольський, П. Ковжун, П. Громницький, І. Іванець, О. Кульчицька, К. Трохименко, С. Зарецька, Ю. Михайлів та інші.

Зупинимось на творчості художників, які були виразниками основних напрямків новочасного пленерного пейзажного живопису.

А. Петрицький (1895–1964) – визначний представник конструктивізму, до якого він залучився у ВХУТЕМАСі під керівництвом О. Древіна і Н. Удальцової. У 20-ті роки він працює як живописець-станковист, графік, сценограф. Наприклад, у пейзажах «Куточок Харкова» (1925), «Харків. Жаткинський провулок узимку» (1928) присутній вплив конструктивістських і стилізаторських тенденцій. Висловлюючись про своє мистецьке кредо, 1921 року художник написав: «Люди навчаються кохатись, «дивитись» на малярство, а не шукати сюжета, літературного, психологічного оповідання, анекдота, образу, «як живого»...» [11, с. 226] (Д. Бурлюк тоді ж писав, що він тільки змінює форму впливу «з речово-сюжетно-ілюзорного на кольоровий» [11, с. 223]).

Пейзажі А. Петрицького 30-х років відкривають нові риси у трактуванні сучасного міста, зокрема «Харків уночі» (1934), «Парк у Харкові», НХМУ (1935). В останньому композиційне і колористичне вирішення плям гарячого жовтого і зелено-чорного хоча і втримує відцентрові ритми полотна, але водночас відчуття тривоги і чогось непередбаченого, трагічного є явно присутнім. Яскраві гілки дерев, що як блискавки спалахують на темному тлі по краях картини, стрімкі ритми паркової алеї, хмари і дими з труб заводу на горизонті активно посилюють цей настрій. Можливо, художник написав пейзаж під впливом творчості німецького експресіоніста Л. Мейднера («Апокаліптичний пейзаж», 1912, пр. збірка), у якого сильно розвинуте почуття містицизму і тривоги передвоєнних 1910-х років (також у Е. Нольде і Е. Хеккеля).

В. Пальмов (1888–1929) – один із визначних українських мистців, у пейзажній творчості якого відбилися новітні віяння авангарду 20-х років. Ставши членом ОСМУ у 1927 році, мав творчі стосунки із художниками конструктивістського і футуристичного напрямків П. Голуб'ятниковим, І. Іванівим, Л. Крамаренко. Цього ж року разом із М. Епштейном і А. Петрицьким створює Українську спілку художників.

Пейзаж 1920-х років «Пальми в Японії» (1920) передає складне сполучення ритмів колірних і тональних плям у композиції із будівель і високих пальм. Живопис цього полотна яскравий, щільний,

«сезаннівського» типу – холодні складно-умбристі плями по сусідству із рожевими спалахами світла, характерними для постімпресіонізму Е. Бернара, фовізму і синтетизму А. Матісса і М. Вламінка.

Інший пейзаж 1920 року «Суйфунський ринок», побудований, як здається, на зовсім безсистемній взаємодії стін будівель, дахів, дверей, вікон, при усій різноспрямованості ритмів створює їх композиційну, колірну і тональну єдність. Площинність зображених елементів полотна підкреслюється за рахунок великих колірних плям жовтого, червоного і зеленого.

У цих краєвидах В. Пальмов відступає від натуральності речей, надає кольору головне значення у передачі настрою. Він говорив, що «...найлютіший ворог самостійної ролі кольору в малярстві... річева ілюзорність... Обробляти колір, а не переробляти його на ілюзорну дійсність стало моїм завданням» [11, с. 213].

Р. Сельський (1903–1990) навчався у Краківській академії у Ю. Панкевича. 1925 року виїхав до Парижа, де коло його інтересів визначали Сезанн, Боннар, Пікассо, Матісс. У 1930–1932 роках як член об'єднання «Артес», що виступала проти рутини, консерватизму і натуралізму, брав участь у 12 виставках. Але згодом, багато працюючи, не виставлявся до 1968 року.

Р. Сельський – оригінальний художник-пейзажист, якому різноманітні стилі західного мистецтва слугували лише для створення нового, свого неповторного стилю. Він пише берег моря, хатинку на засніженій галявині у Карпатах, околиці міста, абстрактні краєвиди – і для кожного полотна знаходить свій засіб, стиль і техніку зображення: імпресіоністичні живописні відтворення («Хата. Зима»), символізм стилізованих скель на березі моря («Скелі з куточком пляжу»), постімпресіоністичний густий декоративний живопис («Будинок на околиці міста»). Зовсім інший засіб – абстрактний, представляє полотно «Пейзаж». Його композиція створена на рівновазі контрастів тепло-оранжевих і яскраво-зелених колірних плям, які перетинають чорні, протяжні штрихи пензлю, і які нагадують будівлі, дахи, дерева. Цьому сприяють точно знайдені дозовані вкраплення плям синього і рожевого, що підкреслюють бездоганний художній смак колориста, створюють піднесений живописний настрій без натуралізму реальності.

Серед мистців, які у 1920–1930-ті роки звернулися до плерного пейзажу і зазнали впливу авангардних течій (Л. Крамаренко, В. Пальмов, А. Ерделі, П. Холодний, А. Петрицький і інші), лише Р. Сельський створює пейзажні абстракції, краєвиди на межі фантастичних марень, що підкреслює його оригінальний і самобутній талант.

А. Ерделі (1891–1955) – один із найповажніших українських художників, засновник закарпатської школи живопису. Навчався у Будапештській академії у К. Ференці, І. Реверса. У 1922–1926 роках перебував в Мюнхені, у 1929–1931 роках – в Парижі. Зазнавши впливу новітніх західних стильових напрямків, експериментував у створенні плерних пейзажів. Для робіт 1920-х років характерним є пейзаж «Моя майстерня в Гаржилесі» (1929), який має ознаки впливу фовізму з його буйством кольору – настільки сміливо і яскраво звучить колір від блакитно-смагдого до насиченого рожевого. Поряд з цим етюдом можна відзначити «Літо у парку» (1920-ті), «Пейзаж» (кін. 1920-х), «Воли біля водоймища» (1920-ті), які приваблюють сміливими контрастами і барвистими колірними сполученнями.

Краєвиди 1930-х років вирізняються глибиною емоційного переживання мотиву, значними знахідками в колористичному вирішенні. Це – «Дорога у лісі» (1930-ті), яка написана широко і щільно в умбристій гамі абстраговано від натуралістичної реальності; «Дорога над рікою» (1930-ті), цікава композиційним прийомом виразного повороту річки, що врівноважений протилежним рухом дерев. Низка творів 1930-х років, яка включає «Мукачевський замок», «Міський пейзаж», «Скелястий берег», «Хутір», написані олією легко, «на одному подиху», з використанням прозорої акварельної техніки – світлі і свіжі в живописі і відтворюють настрій святковості у природі.

А. Ерделі створив багато краєвидів, але жоден з них не повторює вже знайдене і виражене: вони написані «душею», наповнені внутрішньою експресією і динамізмом, є визначною сторінкою в українському плерному живописі. 18 липня 1930 року у своєму щоденнику А. Ерделі писав сокровенне: «Покладені на музику, описані або зображені у двох чи трьох вимірах драми, трагічні події, а головним чином пережиті (виділено Ерделі – *О.Ч.*) форми лише тому гарні, що ведуть з потічків радощів, з океанів страждань до нас самих...», а 18 серпня записав: «...І сьогодні ще не могу охопити ту перспективу, суть якої – неспокій творіння, що страшно мучить» [1, с. 111].

Серед талановитих українських мистців, які у 1920–1930 роках звертались до плерного пейзажу і у тій чи іншій мірі зазнали впливу авангардних течій, варто відзначити І. Іванця («Сільська хата», 1920; «Пейзаж з Ременова», 1922), П. Ковжуна («Зимовий сад», 1930; «Зимовий сад», 1935), В. Кричевського («Затока з турецькою фелогою», «Сутінки на виноградниках. Крим», 1937),

О. Кульчицьку, яка вивчала і спиралась у своїй творчості 20-30-х років народне мистецтво як джерело для творчих пошуків («Гірські луки», 1923; «Село Міхова», 1930), С. Гординського («Море», 1930-ті; «Квіти», 1936), П. Громницького («Старий Сміховський цвинтар», 1920), Ю. Михайліва («Шлях, його же не пройдеши», 1924), С. Зарицьку («Соняхи», 1919), К. Трохименка («Над великим шляхом», 1926), Г. Смольського («Напровесні», 1932) та інших.

Початок 1920-х років ХХ ст. відзначився в українському мистецтві такими несприятливими і небажаними для багатьох художників обставинами, коли, головне під час громадянської війни і пізніше, не витримавши задушливого тиску більшовицької «пролетарської соціалістичної доктрини» у мистецтві, і коли, як писав Д. Антонович, «... саме мистецтво на Україні обмежене політичною програмою, стиснуте до пролетарських сюжетів... й задихається, як у тюрмі» [12], вони змушені були виїхати за кордон. Серед них – киянин А. Маневич, харків'яни Д. Бурлюк, Мане-Кац, Є. Агафонов, одесити П. Нілус, Д. Відгофф, О. Ісайлов, Соня Делоне, О. Цалюк, А. Вейнбаум, полтавчанин І. Мясоедов, а також І. Бабій, О. Грищенко, З. Менкес і інші; за кордоном опинився М. Глущенко.

У столиці Франції гурт українських художників створив «Асоціацію українських мистців в Парижі» (1928), яка отримала назву «Паризької школи», до якої входили О. Грищенко, М. Глущенко, С. Борачек, К. Редько, Мане-Кац, М. Андрієнко, В. Перебийніс і інші «українські парижани».

Мистецькі пошуки 20-х років «не були вже настільки радикальними» [9, с. 96], як революційні експерименти 1910-х. Особливістю живописної техніки стали типові ознаки малярства Ecole de Paris (Паризької школи), коли «набула поширення розкута живописна манера, яка відзначилась деформованим зображенням і фактурною вібруючою поверхнею вільно накладених майже незмішаних фарб» [Там само]. Навіть з'явилися тенденції повернення до сталих традицій реалізму («новий традиціоналізм» – «повернення до Порядку» Ж. Кокто). Поштовх таким засобам роботи на полотні надала творча манера Х. Сутіна.

Відгук цих спрямувань спостерігається у пейзажах і пленерних етюдах М. Глущенко («Оливи», 1930), О. Грищенка («Сніг в Іспанії», 1930-ті; «Пейзаж», 1930-ті; «Порт Одьєрн», 1932; «Парусне судно. Тулон», 1932), Д. Відгоффа («Поле», «Фіалки»), С. Левицької («Помаранчева дорога», 1928; «Тополі»; «Пейзаж з хатами»), З. Альтмана («Пейзаж з вітрильниками і будинками»), І. Бабія («Пейзаж»), С. Борачока («Пейзаж», 1931; «Міський пейзаж»), І. Добринського («Вулиця на старому Монпарнасі», 1938), О. Савченка-Бельського («Підлісок», 1935).

Вони писали, звертаючись «до останніх ідей французької школи, сміливо починали власні пошуки в найновіших галузях мистецтва» [9, с. 188].

Д. Бурлюк (1882–1967) – яскравий представник українського мистецтва авангарду (якого називали «українським батьком російського авангарду»), разом із В. Маяковським, В. Хлебніковим і О. Кручених впроваджував теорію футуризму («Пощічина общественному вкусу», 1912). У 1908 році Д. Бурлюк публікує свою декларацію «Голос імпресіоніста в захист живописи», в якій наголошує: «... Але не Серов, не Левітан, ні потуги на геніальність Врубеля, ні літературні Дягилівці, а «Голуба роза», ті, що згуртувались навколо «Золотого Руна», далі імпресіоністи російські, які зросли на західних зразках, ті, хто тріпотів, дивлячись на Гогена, Ван-Гога, Сезанна, ось надії російського поновленого живопису!» [11, с. 98].

Створюючи свої авангардистські композиції, Д. Бурлюк не відмовляється від імпресіоністичних пленерних етюдів. Він сам зазначав, що у імпресіоністичних студіях він відпочиває від яскравих фарб своїх картин, «позбавлених гармонійних співзвучних настроїв» [2, с. 137] (цікаво, що до пленерного пейзажу звертався і засновник харківського конструктивізму В. Єрмілов («Літо. Боярка», 1938, пр. збірка І. Лучковського, Харків)).

Дрібний мерехтливий мазок, який то надає зимовому небу специфічне яскраве саяво («Куточок міста. Зима», кін. 1900-х), то різноманітно-трепетно формує кущі розквітлого білого бузку у суцільному весняному зеленому мережеві («Сільський пейзаж», 1900-ті), то в густій парковій тиші об'єднує складно-зелену розробку кольору дерев із рожевою прохолодою алеї («Алея в парку», 1908), або весняну степову фіолетову дорогу («Сільський пейзаж», 1900-ті) із ніжним малахітом трави у сонячному весняному садку («Сад весною», 1909) – всі якості живопису Д. Бурлюка при порівняльному аналізі цих його робіт з колекції Національного художнього музею України і Київського Національного музею російського мистецтва, дають змогу зробити висновок: художник вільно і точно, у згоді із композиційним і колірним задумом майстерно використовує новітні методи відтворення ліричного настрою у природі. Про це ж говорить і різноманітна фактура живописної поверхні.

Художник звертається до пленерного пейзажу і пізніше, вже коли жив у США і набув світового визнання («У дворі», 1950-ті; «Бурлюкова хата у Хемптон Бейс»). Його національність тоді визначали так: «Козак, народжений на Україні» [5, с. 102].

На початку 1930-х років в радянській художній критиці «частішають виступи проти ліричної споглядальності у мистецтві» [2, с. 149]. 1932 року виходить постанова ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», 1934 року – постанова Першого з'їзду радянських письменників, які припинили розвиток авангардного мистецтва і усіх його асоціацій. Після цих постанов «культурні процеси в Україні були спрямовані тотально на імітацію московського реалізму XIX ст. і погрому будь-яких проявів авангардизму XX ст. та національних традицій українського народу в історії його минулого..., у дальшій еволюції прийшов поділ кожного народу... на буржуазну культуру віджиту і пролетарську живу» [8, с. 4]. Соціалістичний реалізм став єдиним обов'язковим методом, а тематична картина, яка вихваляє «досягнення» сталінських п'ятирічок, стала панівною в образотворчому мистецтві, позбавляючи прагнення живописців до творчої свободи. У пейзажному жанрі спостерігається консервація певних схем і моделей, обмеження вільного розвитку.

1. Адальберт Ерделі. Мистецька спадщина // Образотворче мистецтво. 2006. – № 3. – С. 108–112.
2. Асеева Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі XX ст. / Н. Асеева // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. – Книга друга. – К. : Інтертехнологія, 2006, 543 с.
3. Історія українського мистецтва в 6-ти томах. – Т. 4, книга друга, – К. : Жовтень, 1970. – 433 с.
4. Кашуба-Вольвач О. Кубофутуризм О. Богомазова: стилістичні особливості творів 1914–1916 років / О. Кашуба-Вольвич // Сучасне мистецтво. – Вип. 7. – 2007. – С. 287–295.
5. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис XIX – початку XX сторіччя / З. Лильо-Откович. – К. : Балтія-Друк, 2007. – 120 с.
6. Павлова Т. Малярство і світлопис у пейзажних візіях Харкова на межі XIX – XX століть / Т. Павлова // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3 – С. 51–56.
7. Соколюк Л. Бойчукісти в АРМУ / Л. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – № 8. – Х.: ХДАДМ, 2011. – С. 110–123.
8. Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів». // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 3–7.
9. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900–1939 / В. Сусак. – К. : Родовід, 2010, 408 с.
10. Щербак В. Барви – неначе мелодії (130 літ від дня народження Г. Світлицького / В. Щербак // Образотворче мистецтво. – 2002. – №4. – С. 39–41.
11. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти (упоряд. Д. Горбачов, О. і С. Попети). – К. : РВА Триумф, 2005. – 384 с.
12. Антонович Д. Українське мистецтво [Електронний ресурс] / Д. Антонович. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/cultur/cult19.htm>.

*Стаття розглядає розвиток українського пленерного пейзажу в період 20–30-х років XX ст., коли на перші позиції в мистецтві вийшли численні авангардні напрями – від кубізму, фовізму, футуризму, неовізантизму, експрессионізму до супрематизму, конструктивізму та інших напрямів. Розглянуто вплив авангарда на творчість художників, які в ці роки зверталися до пленерного пейзажу як в Україні, так і тих, хто працював за кордоном, зокрема, митців «Парижської школи».*

**Ключеві слова:** авангард, живопись, пленер, етюд, творчість.

*The article deals with the development of the Ukrainian plain-air landscape during period of 20–30-ies of 20<sup>th</sup> century, when the first positions in art were occupied by the numerous vanguard directions from cubism, fauvism, futurism, neovisantism, expressionism to suprematism, constructivism and other directions. The influence of vanguard on creativity of artists who both worked in the plain-air landscape in Ukraine these years, and abroad, in particular, artists of «The Parisian school» is considered.*

**Key words:** vanguard, painting, plener, study, creativity.