

Марина ЮР

стафійний науковий співробітник ІПСМ,
канд. мистецтвознав., стафій. наук. співроб.

ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ЖИВОПИСІ ІМПРЕСІОНІЗМУ

Твір мистецтва повинен бути естетично-самостійним, разом з тим виглядати як результат абсолютної спонтанності, яка несе в собі самій власну доцільність...

Антоніо Банфі [1, с. 189]

Сьогодні існує безліч філософських, естетичних, культурологічних, мистецтвознавчих концепцій і теорій щодо розуміння художнього простору. Але найбільш універсальним методологічно є інтегральний підхід, заснований на міждисциплінарних принципах дослідження не лише даного поняття, але й феномена культури, художніх практик тощо. Усвідомлення проблеми художнього простору пов'язують із появою дослідження Г. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» (1766). Теоретичного узагальнення концепція художнього простору набула на межі ХІХ–ХХ ст., стимульована розвитком релятивістської фізики та появи теорії відносності А. Ейнштейна, згідно якій будь-яке фізичне явище чи процес розглядаються як система, що формує власні просторові та часові відношення. Ця теорія була дуже швидко адаптована мистецтвом, як найбільш гнучка та оперативна форма відображення дійсності, і поступово освоїлась у художньому та методологічному планах [2, с. 75]. У зв'язку з цим тлумачення поняття художнього простору вийшло за межі простого відображення фізичного світу у творах мистецтва і почало ґрунтуватися на філософських, культурологічних, мистецтвознавчих узагальненнях, поетиці образотворчої мови, психології творчості тощо.

Художній простір — досить складне багатокомпонентне явище, межі якого значно ширші, ніж у мистецтва, яке є його семантичною основою, обов'язковою змістовною і функціональною складовою [3, с. 80]. Разом з тим слід зауважити, що сьогодні це поняття досить активно використовується у контексті осмислення картини світу,

простору культури, мистецтва та, зокрема, конкретного мистецького твору, де його специфіку складають різні компоненти. Еволюція, складові та умови існування художнього простору як у творах мистецтв різних стильових епох та культур, так і в самому мистецтві, на сьогодні не досліджені. Це й визначило мету даної статті — встановлення естетико-культурологічних особливостей художнього простору імпресіоністичного живопису (Франції й України), який призвів до кардинальних змін у мистецтві, окресливши його сучасні межі.

Але, перш ніж розглядати задану тему, важливо дати узагальнюючу характеристику художнього простору, спираючись на його трактування у філософії, культурології та в мистецтві.

У філософії мистецтва ХХ ст. першим представив концепцію художнього простору О. Шпенглер в книзі «Захід Європи» (1918). В ній він висловлював думку про те, що простір виростає з надр культури і обумовлюється нею як органічним цілим, оскільки «кожна культура знаходиться у глибоко символічному зв'язку з матерією і простором, в якому і через яке вона прагне реалізуватися» [4, с. 172]. Він зазначив, що художній простір трансцендентний за своєю суттю, а його характерною ознакою є глибина. Х. Ортега-І-Гассет виділив два прийоми утворення глибини — геометрична, породжена людським розумом, як система перспектив, і змістовна, або інтуїтивна, яка формує художнє начало твору. Він вважав, що еволюція західноєвропейського живопису відбувалась шляхом поглиблення художнього простору, оскільки увага художника спершу зосереджувалася на зовнішній реальності у відображенні предметів; далі на суб'єктивному, тобто на його власних відчуттях; і на завершення — на інтерсуб'єктивному — самій ідеї [5, с. 200–201]. Другий етап почався з появою імпресіоністів, які перейшли від об'єкта до суб'єкта, віддзеркалюючи власні світовідчуття в моделюванні образів. Дві властивості «глибини», — як відношення між речами або навіть площинами, та «інтуїтивну глибину», що залежить від речей і сприймаючого їх суб'єкта та відчувається художником і глядачем інтуїтивно, вирізняв М. Мерло-Понті [6, с. 297–299]. Він стверджував, що перехід від художнього простору Нового часу до художнього простору сучасного живопису є, насамперед, радикальним переворотом у трактуванні глибини простору мистецтва, і полягає він у різкому обмеженні ролі геометричної, перспективної глибини й виході на перший план інтуїтивної глибини. А. Бергсон зауважував, що простір — це однорідне, пусте, безкінечно ділене, що піддається будь-якому способу поділу середовище, яке ніколи не сприймається,

але лише досягається інтелектом. Тому простір є точкою зору розуму, який може описати лише зовнішні обриси об'єкта; проте в глибину життя може проникнути лише інтуїція [7, с. 168].

П. Флоренський відстоював три фундаментальні тлумачення простору, який він не визначав в якості художнього, але розглядав саме у цьому контексті: перше онтологічне, де світорозуміння є просторорозумінням; у цьому контексті сприйняття та осмислення художнього твору ставало можливим лише завдяки розумінню його просторової організації. Друге тлумачення — гносеологічне, в якому пояснюється, що простір, середовище й речі є окремими категоріями, що утворюють дійсність; вони є також мовою просторорозуміння. Третім тлумаченням є культурологічне, де «вся культура може розумітися як діяльність організації простору» [8, с. 79–193]. Флоренський відстоював ідею про визначення культурою епохи радикальної зміни типу, або стилю трактування простору в мистецтві, з переходом від однієї епохи до іншої. Така універсальність розуміння простору надала мистецтвознавчому аналізу художніх творів нового вектору, — не у напрямку стилів і манер, а стосовно типів просторової організації. Оскільки тут естетичні цінності, що визначалися стилем, стали розглядатися крізь призму культурологічних уявлень. У фокус аналітичної думки тепер потрапляли просторово-часові, а разом з ними і колористичні, фактурні, тектонічні універсалиї [9, с. 9–46].

Дослідження художнього простору з позицій культурології містять роботи М. Кагана, Р. Зобова, А. Мостепаненко, Л. Юлдашева, С. Бабушкіна. За Каганом, художній простір у творі виявляє світ образів; Бабушкіним у творі поєднуються ідеальний художній образ із ідеальним простором. Поняття перцептуального й концептуального художнього простору представляють Р. Зобов і А. Мостепаненко. Концептуальний простір, на їхню думку, являє собою певну абстрактну хроно-геометричну модель, що служить для впорядкування ідеалізованих подій. У ньому твір мистецтва виступає у вигляді певної моделі певного класу реальних або надуманих ситуацій. Перцептуальний простір, стверджують автори, є умовою співіснування та зміни людських відчуттів і зорового сприйняття людини, включаючи й діяльність мозку. У ньому твір мистецтва виступає у формі художнього образу. Л. Юлдашев не виокремлює перцептуальний і концептуальний простір, а об'єднує їх на основі інтуїтивного сприйняття й модельного відображення об'єкта. Спільним у культурологічних дослідженнях є характеристика художнього простору по відношенню до твору мистецтва, з його образністю, ідеальністю та сприйняттям глядачем.

Іншу грань феномена художнього простору розкриває мистецтвознавчий підхід, спрямований на вивчення образної та пластичної мови у просторовій будові картини. Такі мистецтвознавчі концепції представлені М. Волковим, Л. Мочаловим, С. Даніелем і Б. Раушенбахом. Дослідник наукової системи перспективи Б. Раушенбах вводить поняття «перцептивна система перспективи», відзначаючи, що наукові системи перспективи, на відміну від художніх, ґрунтуються тільки на законах зорового сприйняття й математики; їх сила в повній об'єктивності, повній незалежності від художнього образу й художньої практики. Система перцептивної перспективи передає співвідношення масштабів переднього, середнього й далекого планів, узгоджуючись із природним зоровим сприйняттям. Цю ж думку поділяє С. Даніель, наголошуючи на тому, що перспективне зображення не так «вікно» у реальний простір, як мова, за допомогою якої художник говорить про реальний простір і формулює досвід зорового сприйняття простору. Він вважає простір живопису антропоцентричним, — головним героєм котрого є людина. Просторова побудова картини, за Л. Мочаловим, виражається у певному співвідношенні категорій глибинності й площинності, що обумовлює ціннісну орієнтацію певної системи живопису, де композиція є основною ланкою, що забезпечує цілісність картини. Питання просторової побудови в аспекті завдань композиції розглядає М. Волков, на думку якого простір у картині — це й місце дії, й істотний компонент самої дії. Це — поле зіткнення фізичних і духовних сил. Разом з тим це також середовище, в яке занурені предмети, й суттєвий компонент їхньої характеристики.

Отже, аналіз трактувань поняття художнього простору у рамках філософії мистецтва початку ХХ ст. (за О. Шпенглером, Х. Ортега-і-Гассетом, М. Мерло-Понти, П. Флоренським) показує, що воно стало предметом дослідження представників різних філософських напрямків (філософія життя, екзистенціалізм, феноменологія та ін.), на основі яких можна визначити основні характеристики художнього простору: вибір системи перспективи як центральний прийом організації художнього простору; інтуїтивна, змістовна глибина, як властивість його існування на площині; сенсорна природа художнього простору; художній простір — як відображення культури епохи, а не окремої особистості чи наукової ідеї. Як зауважила І. Нікітіна, уявлення про простір лежить в основі культури, тому ідея художнього простору є фундаментальною для мистецтва будь-якої культури [10, с. 83].

З точки зору культурологічних теорій (за М. Каганом, А. Мостепаненко, Р. Зобовим, А. Юлдашевим, С. Бабушкіним), художній простір є втіленням ідеального та ілюзорного світу образів у творі мистецтва, натомість у мистецтвознавчих концепціях (за М. Волковим, Л. Мочаловим, С. Даніелем, Б. Раушенбахом), він виступає як концептуальний і перцептуальний, заснований на принципах просторової побудови картини, де співвідносність глибини та площинності обумовлена жанром мистецтва конкретного історичного періоду чи епохи, творчим методом й естетичним ідеалом художника, завданням композиції твору та засобів виразності (колір, світло). Тому він є інтегральною характеристикою твору мистецтва.

Історія імпресіонізму, як художньої течії, визначається 1874–1886 рр. За цей короткий час група молодих художників Франції — К. Моне, О. Ренуар, К. Піссаро, А. Сіслей, Е. Дега, П. Сезан, Б. Морізо — здійснила переворот у системі художнього відображення дійсності, що полягав у новому просторовому мисленні, яке було обумовлене багатьма аспектами культури Франції періоду класицизму і сучасного мистецтва, тенденціями інших європейських шкіл. К. Піссаро відзначав, що їх вчителями були Франсуа Клуе, Нікола Пуссен і Клод Лоррен, які заклали основи плерного живопису; художники XVIII ст. з Шарденом на чолі і група 1830-х на чолі з Коро [11, с. 85]. Разом з тим їх новаторству передували і досягнення митців венеціанської школи, які прагнули передати живу реальність, використовуючи яскраві кольори і проміжні тони; творчість деяких іспанських художників, зокрема Ель Греко, Веласкеса та Гойї, живопис яких вирізнявся площинністю і методом «ніби недбало» покладених мазків при моделюванні форми, що підсилювали рух і освітлення останньої [12, с. 5]. Досить важливу роль у становленні імпресіонізму відіграла творчість митців Англії — насамперед це твори Д. Констебла, Р. Бонінгтона та М. Тернера; та японських митців Утамаро, Хокусая та Хіросіге.

Імпресіоністи вважали, що універсум — виключно проекція наших почуттів і афектів, <...>, безкінечний ряд нестійких внутрішніх станів [13, с. 181]. Тому імпресіоністичний світоглядний ідеал не поривав з емоційним ставленням до видимого світу, чим зближувався з реалізмом, і не апелював до невидимого, але акцентував своє зацікавлення на емоційному ставленні до нетипового — нестійкого, неповторного, ефемерного, швидкоплинного [14, с. 391]. Це означало, що на зміну поезії характеру прийшла поезія миті. Як говорив Сезанн: «Мить іде і не повертається. Правдиво передати її у живописі! І заради цього забути про все!» [15, с. 229].

Як відомо, перше враження є найсильнішим. Але це не було індивідуальним переживанням миті: специфіка світоглядного імпресіоністичного ідеалу полягала у загальнозначимому емоційному ставленні до мінливості світу. У цьому була суть розуміння імпресіонізму як нового напрямку у мистецтві.

Митці прагнули відтворити узагальнений, типовий момент, що вбирає в себе характерні риси конкретної події, дійства, природи і т. ін. Суть їхньої роботи полягала у створенні єдиного образу цієї «миттєвості», гармонія якого заснована на контрасті швидкоплинних елементів і рівновазі швидкоплинної композиції. Художники дуже тонко вловлювали і передавали цей образ, враховуючи швидкість оптичної й емоційної реакції глядача. Новітнє життя світла й кольору вимагало глибокого знання теорії кольору та невпинних спостережень, метою яких було якомога правдивіше і більш природно передати те, що сприймає око художника. Імпресіоністи вирішили по можливості запам'ятовувати відтінки, які створює освітлення, що швидко змінюється. Тому їх творчим методом став етюд, який дозволяв точно відображати певні стани природи. Даний метод змінив темпи їхньої роботи — писати потрібно було швидко, що призвело до створення рухливої імпульсивної фактури живопису. При фіксації миті вони наближалися до «чистої зображуваності», де об'єкт ставав тільки приводом для вирішення чисто живописних (малярських) завдань, у зв'язку з чим важливим було не те, що художник зображує, а те, як саме він це передає. Відмовившись від темних, земляних фарб, вони наносили на полотно чисті спектральні кольори, моделюючи обриси та об'єм предметів кольором і світлом. П'єр Франкастель писав, що серед п'яти художників ХІХ ст., які вирізнялися новаторством, на особливу увагу заслуговував Клод Моне, який вперше послідовно розробляв чисто формотворчі задачі світла і кольору, що зводили реальну дійсність до ролі приводу [16, с. 14]. Завдяки глибокому вивченню природи, впливу світла, що змінювало природні тони предметів, атмосферу навколишнього середовища, митці прийшли до нової системи передачі кольору, підкріпленої новими науковими знаннями. Вони досягли виняткової тонкості сприйняття оточуючої дійсності; їм вдалося виявити у взаємозв'язку кольору повітря, світла, тіні й рефлексів такі чарівні ефекти, котрі нецікаве, буденне, прозаїчне перетворювали на прекрасне, — вартувало тільки художникові побачити там тонкі нюанси відтінків.

Позиції імпресіоністів були чіткими і ясними, оскільки їх пошуки були пов'язані не з суб'єктивною формотворчістю, а зі зміною

світогляду, заснованому на новому ставленні до світу і людини. Ці процеси одночасно відбувалися у різних сферах культури — науці, мистецтві, літературі, — в самих прогресивних колах французької інтелігенції. Імпресіоністи прискіпливо вивчали життя; вони стали своєрідними коментаторами свого часу і по-новому розуміли його, стверджуючи нове відчуття реальної дійсності, в яке «включали» і глядача, змінивши принципи перспективи і композиції. Художники відкрили для мистецтва багато нових тем: контрасти сучасного міста з його жителями, природа з її безкінечним поетичним розмаїттям, які вирішувалися не лише на основі нового бачення реальності, а й на її новій оцінці, що виявляла естетичну складову художнього простору живопису імпресіоністів. Натомість культурологічною складовою стала життєствердна сила і демократичне спрямування їх живопису, в якому знайшов відображення духовний світ людей усіх категорій. Французький письменник і критик Л.-Е. Дюранті писав, що молоді митці намагалися стерти кордон між студією та повсякденним життям, вивести художника між простих людей, у великий світ [17].

Тому швидкоплинні враження від повсякденного життя ставали основним сюжетом їх художніх творів. У сюжеті превалював культ руху, — але не в безперервному, а в дискретному розгортанні, як локальний характер передачі безпосереднього враження. У цьому сенсі художники відмовлялися від закономірного і фіксували увагу на випадковому і неповторному. Тому актуальною стала передача взаємодії предмету і оточуючого його світлоповітряного середовища, гра кольору рефлексів. У імпресіоністів не було програми, але була велика амбіція: розуміння ролі світла, який впливав на форму і об'єкт. Світло стало принциповим елементом їх живопису, у зв'язку з яким нівелювалася зовнішня форма реальних речей і відтворювалася їх внутрішня форма — поліхромна маса. Відмова від рисунку і моделювання предмету за допомогою світлотіні, активізація ролі кольору і світла, висвітлення палітри, змішування фарб безпосередньо на полотні, яке призводило до дифузності зображення (розчинення предмету у світлоповітряному середовищі) стали формальними ознаками імпресіоністичного методу, що відповідав новому змісту живопису, а разом із тим заклав основи нових прийомів побудови художнього простору картини, що ґрунтувалися не на об'єктивному методі з його лінійною перспективою, а на суб'єктивному, де простір набував ознак перцептуальності.

Перцептуальність простору утворювалася завдяки перетворенню сприйняття тривимірного простору на двомірне відображення

його на площині, де він вибудовувався «не на основі центральної точки, що підкоряла собі зображення й робила автора творцем зображуваного світу» [18, с. 86], а завдяки використанню таких принципів композиції, де був відсутній традиційний поділ на тло й основний предмет зображення. Це паралельна перспектива, або ефекти різко посиленої прямої перспективи, нахили вертикальних осей і розворот площин до першого плану композиції тощо. Таким чином, уявлення про композицію як замкнуту цілісну структуру образів, підпорядковану заданій ідеї, імпресіонізм замінив новим для мистецтва розумінням картини, в якій система образів змінилася фіксацією фрагменту. Це те, що призвело до децентралізації зображення, побудованого на змінній, рухомій точці зору, привнесений у живопис традиціями японського мистецтва.

Французька школа, яка приділяла значну увагу вирішенню нових живописних проблем — розробці та передачі світло-повітряного простору, яскравого і безпосереднього враження від явищ природи, втіленню на практиці теорії кольорових рефлексів, — суттєво вплинула і на формування живописної майстерності багатьох молодих митців [19, с. 13], а водночас і на творчість художників, які приїздили сюди навчатися, підвищувати професійний рівень чи експонувати свої твори. До Франції приїздили митці з різних країн, але вплив нової художньої системи цінностей на розвиток їх творчості був різним. Здобуття мистецької освіти українськими художниками починалося зазвичай у місцевих школах, училищах чи в приватних академіях та майстернях окремих митців. Далі цей шлях пролягав до Петербурзької Академії мистецтв, в якій навчалися С. Васильківський, М. Беркос, М. Кузнецов, П. Левченко, М. Ткаченко, П. Нілус; по її закінченню митці вдосконалювали свою майстерність за кордоном, — зокрема, М. Бурачек, О. Новаківський, І. Труш у Краківській академії мистецтв, М. Ткаченко — у приватних школах та академіях Парижу, Відня та Мюнхену. Серед таких митців, які певний час працювали у Франції, можна відзначити В. Орловського, І. Похитонova, С. Васильківського, М. Ткаченка, М. Гриценка та інших художників, які по-своєму сприйняли вплив імпресіонізму, стилістика якого простежувалася у різних за жанром творах, написаних як у Франції, так і після повернення в Україну.

Як вважає Д. Антонович, першим українським митцем, що в найбільш конвенціональній формі належав до імпресіонізму, була М. Башкірцева, але її приклад не знайшов наслідувачів. Натомість в Україну імпресіонізм прийшов через два десятки років після досві-

ду Башкірцевої, завдяки майстерні Я. Станіславського — професора Краківської академії мистецтв, який походив із Київщини, а все своє життя й талановиту мистецьку творчість присвятив українському краєвидові. Він виховав велику групу українських пейзажистів-імпресіоністів, що навчалися в Краківській академії [20].

У другій половині XIX — на початку XX ст. в Україні більш активно розвивався жанр пейзажу; він вирізнявся різноманітним і багатим образним змістом та живописними пошуками. Саме в пейзажі раніше, ніж в інших жанрах, почали спостерігатися енергійні прагнення нових засобів виразності; у ньому ж розв'язувалася проблема пленеру, випробовувалися і бралися на озброєння здобутки імпресіонізму. Яскравими представниками даного жанру були митці, що належали до київської групи: С. Світославський, В. Орловський, К. Крижицький, В. Менк, Є. Вжеш, А. Саботовський; харківської: І. Казарновський, М. Дубовський, К. Первухін, М. Сергєєв, П. Левченко, М. Ткаченко, М. Беркос, С. Васильківський; одеської: І. Похитонов, Г. Головков, М. Околович, Г. Ладиженський, С. Горонович, О. Попов, В. Бальц, П. Ганський, К. Костанді, П. Нілус, М. Длексоматі, Є. Буковецький, О. Стіліануді, Б. Егіз, К. Петрококіно, Е. Маврокордато, О. Бистань, Є. Посполітакі; львівської: Ю. Панькевич, І. Труш, О. Новаківський, М. Сосенко та інші митці, у творчій практиці яких стилеутворюючі принципи пейзажу поєднувалися у певній співмірності з пластичною лексикою пленеризму, імпресіонізму та модерну. Загалом до імпресіоністичних засобів у своїй творчості зверталися майже всі українські митці, серед яких — В. Кричевський, М. Мурашко, М. Бурачек, М. Жук, В. Маслянников, М. Пимоненко, В. Лепікаш, В. Козловський, Д. Боровков та ін.

Як зауважує Н. Асєєва, перші прояви імпресіонізму в українському живописі можна простежити з 1880–1890-х, коли виникає пейзаж-етюд [21, с. 128]. Пленерний етюд, в якому у новому художньому баченні відтворено не лише своєрідність місцевої природи, а й її стан, «настрій», у даний момент назвали «пейзажем настрою». Його емоційною складовою, найбільш відповідною українським митцям, був ліризм. «Пейзаж настрою», або ліричний пейзаж, еволюціонував в Україні наприкінці XIX ст. Він вирізнявся від європейських чи російських аналогів пластичною лексикою, в якій знайшли відображення традиції української колористичної культури, естетика та художня стилістика імпресіонізму та світоглядні позиції митця. Такий синтез склав основу розвитку пейзажу в українському живописі в кінці XIX — на початку XX ст., яскраві представники

котрого своєрідно трансформували живописну систему імпресіонізму, спираючись на місцеві традиції художньої культури, а також на ідейний ґрунт, підготований передвижниками.

Київські митці, орієнтуючись на нові віяння у живописі, виробили власний підхід до відображення природи та оточуючої дійсності. С. Світославський прославився як майстер поетичного пейзажу з тонким колоритом, оскільки він повсякденне, буденне перетворював на образи високої художньої вартості («Розлив Дніпра на Оболоні», 1890-і; «Дніпровські пороги», 1887; «Воли на ниві», 1891; «Зима», 1905). Своєрідно інтерпретована українська природа у творчості В. Орловського, який, мандруючи її просторами, написав багато етюдів, фіксує не лише характер краєвиду, а й «живе» сонячне світло. Цей підготовчий матеріал художник часто переводив в картини академічного плану, де представляв узагальнений образ рідної землі з реаліями побуту людини в її календарно-обрядовому циклі життя. Яскравим представником українського пейзажного живопису був і М. Пимоненко, який досить ретельно вивчав мінливість стану природного середовища і людей у ньому залежно від освітлення, охоплюючи найширший діапазон цих станів, — від ранкового сонячного до вечірнього й навіть місячного світла («Брод», 1901; «Вечоріє», 1890-і; «Сінокіс» 1890-і; «Українська ніч», 1905). Його творчі досягнення вивели плернерний живопис на новий рівень, де оповідність і ліричність, як риси українського мистецтва, поєднувалися з експериментаторством, заснованим на власній філософії художнього мислення і світосприйняття та розумінні нових віянь у європейській культурі.

У творчості художників одеської групи важливу роль відігравало опанування законів плернерного живопису, пошуки у галузі колориту, до певної міри — засвоєння досягнень французького імпресіонізму [22, с. 89–90]. Творчий метод та естетика імпресіонізму були здебільшого впроваджені у пейзажах К. Констанді, в яких присутність персонажів з часом «поглиналася» колірною масою, чому сприяли і улюблені художником ефекти вранішнього чи вечірнього освітлення, завдяки якому нівелювалися чіткі контури предметів. Митець створив чимало пейзажів, де мінлива стихія світла домінувала над образним втіленням, що притаманно серії робіт із зображенням околиць Одеси. Високою живописною культурою відзначалися картини М. Кузнецова, зокрема його плернерні роботи, які вирізнялися продуманою композицією, чітким рисунком, майстерним виконанням живопису, широким колористичним діапазоном («На водопої», 1888; «Літній вечір на Україні», 1889; «Таврія. Етюд», 1889; «Бульвар капуцинів», 1892; «Сноп», 1913).

Розквіт пейзажу у Харкові відбувався під впливом загальноєвропейських і російських художніх традицій та українського мистецтва другої половини XIX ст. Тема єдності людини і природи, визначена романтичним світосприйняттям, а також духовності і своєрідності народної душі в її глибинних проявах, окреслена проблемами сучасності того періоду, стала провідною у творчості харківських митців, які продовжували розвивати ці питання, поставлені перед собою ще прерафаелітами в Англії та по-своєму інтерпретовані у творчості російських художників Абрамцівського гуртка [23, с. 112]. Багато хто з харківських художників отримав освіту в Петербурзькій академії мистецтв (С. Васильківський, П. Левченко, Г. Горелов, М. Пестриков, М. Федоров, К. Пінеєв та інші), і вони у своїй творчості продовжували традиції академічного живопису. Під впливом російської пейзажної школи [24, с. 108] та досвідом вдосконалення професійної діяльності за кордоном формувалася творчість С. Васильківського, яку він спрямував на розвиток пейзажного жанру в українському мистецтві. Ним створено багато ліричних пейзажів та етюдів, в яких відображена мальовничість української природи, де центральним мотивом часто були українські хати, архітектурні пам'ятки чи жанрові сцени («Чумацький Ромоданівський шлях», «Весняний день на Україні», «Околиця», «Полтавщина» (усі — кінець XIX — початок XX ст.)). У творах «Козачий пікет» (1888), «Сторожа запорозьких вольностей» (бл. 1890), «Козацька левада» (1893) художник майстерно поєднував минуле й сьогодення — історичні сцени чи події розгорталися на тлі місцевого краєвиду. Художній простір картин з новими структурними елементами та з широким діапазоном тональних співвідношень розкривав нове художнє бачення митця, його естетичні уподобання, засновані на сучасних тенденціях українського, російського і європейського мистецтва.

Близькими до жанрової специфіки та змісту пейзажів С. Васильківського були роботи П. Левченка, який віддавав перевагу зображенню скромних садиб простих людей, з їх мінорною емоційною гамою. Водночас його експериментальним майданчиком стала поетика української природи — переважно Харківщини та Київщини, що налаштувало творчі пошуки митця на відповідний композиційний лад, з колористичним і тональним звучанням у передачі різних її станів та атмосферних явищ. У 1880–1910-х він апелював також і до творчих засобів імпресіонізму, віддзеркалення яких виявляються у пейзажах «Світанок», «Вітрячок. Вечоріє», «Краєвид Харківщини над річкою», «Хутір», «Глухомань», «Вечір. Сльота», «На Харківщині», «Зимова річка», «Хата. Путивль» та ін.

Неперевершеним колористом, що входив до складу харківської групи художників, був М. Беркос, який створив численну групу полотен в улюбленому ним жанрі пейзажу, опираючись на художній метод плереризму та стилістичні особливості імпресіонізму. В його на перший погляд спокійних ліричних образах українського села, квітучого поля, саду чи зимового лісу простежується внутрішній рух, динаміка, що дискретно розгортається у просторі картини. Художник вибудовував композицію на основі суміщення центрів образотворчого поля і формату картини, але водночас експериментував із прийомами симетрії та асиметрії, застосовуючи різновекторність у розташуванні елементів. Одні з них він спрямовував у глибину картинного простору, — зокрема, малюючи звивисту дорогу, яка бере початок від нижнього краю картини і зникає ближче до центру композиції, про що красномовно свідчать роботи «Льон цвіте» (1893), «Вулиця в Умані» (1895), «Село улітку» (1905), «У квітучому саду» (1916). Водночас митець вибудовує ритм вертикалей, зображуючи на першому плані рослини («Будяки», 1898), верхів'я яких іноді виходили за межі формату. Такий прийом застосовано і в картинах «Рубка лісу» (1886) та «Зима» (1913), мотивами яких є дерева. Продумуючи композицію, М. Беркос чітко вибудовував змістовні зв'язки, головним з яких виступало світло, що лилося з чистого, інколи майже білого неба, чи пробивалося крізь хмари. Художник не писав відкрите сонячне світло, але майстерно передавав його дію на предмети, людей, сільські хатки, природу загалом, досягаючи на основі широкого тонового і колористичного діапазону відтінків своєрідного мерехтіння.

На противагу М. Беркосу, М. Ткаченко малював не лише яскраві сонячні пейзажі та етюди, але й саме сонце та природу під час його заходу за обрій. До тематики його творів входили морські та сільські пейзажі, жанрові композиції та портрети, часто виконані на плерері. В них віддзеркалювалися не лише віяння імпресіонізму, але й власне колористичне світовідчуття, що виявляло найширший діапазон кольорних сполучень, побудованих на контрасті («На схилі», початок ХХ ст.) чи нюансі («Схід місяця», 1894; «Сонячний день», 1910), або тонових співвідношеннях («У лісі», 1882).

Львівські митці, які здебільшого отримували художню освіту в Краківській академії мистецтв, а далі самостійно опановували новітні тенденції у європейському мистецтві, формували свою систему художніх прийомів, оновлювали лексику живопису, в чім віднайшли вплив традиції української культури та імпресіоністичні ідеал і метод. Неперевершеним колористом і майстром українського пейзажу

був І. Труш, який творив у дусі тогочасних модерних західноєвропейських течій, спираючись на радикальні концепції новітньої естетичної думки, а також на малярську культуру минулих епох. Його улюбленими мотивами були краєвиди Гуцульщини та життя її людей. Створені ним численні етюди та картини сповнені ліричності, особистого настрою та філософських роздумів художника, що надають їм певної узагальненості, а водночас і національної специфіки. До галереї його пейзажів входили «Кримський берег», «Кримський пейзаж» (обидва — перша чверть XIX ст.), «На схилі» (перша чверть XX ст.), «Дорога з тополями», «Пейзаж (обидва — 1920)», «Італійський пейзаж», «Квітучий сад» (обидва — 1930) тощо.

До плеяди львівських митців, що сповідували європейські канони мистецтва, зокрема імпресіоністичний метод, належав О. Новаківський. У його живописі превалював відкритий, дещо декоративний колір, що бував на полотні, надаючи зображенню певного символічного звучання, котре було новим словом у українському мистецтві, зокрема у Галичині. Це буйство барв у пейзажах митця здебільшого нівелювало чіткість і структуру композиції, рисунок її елементів; але такий колористичний темперамент складав основу живописних експериментів О. Новаківського, завдяки чому було створено багато високохудожніх творів — «Діти» (1905), «Коляда» (1907–10), «Весна» (1909), «Пробудження» (1912) та ін.

Отже, розглянувши діяльність українських художників у контексті новітнього європейського мистецтва, зокрема течії імпресіонізму, можна сказати, що в Україні його змістовні і формальні нормативи мали різну міру засвоєння. Внаслідок цього сформувалася українська модель імпресіонізму, де узагальненість образу, з його багатьма культурологічними та естетичними особливостями, а не індивідуальність, як у французькому мистецтві, стала визначальною у побудові художнього простору картин.

1. Банфи А. Философия искусства. — М., 1989.
2. Аббасов А. С. Пространство и время, пространственно-временная организация // Вопросы философии. — 1985. — № 11.
3. Шуб М. Художественное пространство сквозь призму философско-культурологических концепций // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — Челябинск, 2007. — № 2 (12).
4. Шпенглер О. Закат Европы. — Новосибирск, 1993. — Т. 1.
5. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп. — М., 1991.

6. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / Пер. з фр. — К., 2001.
7. Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с фр. — М., 2001.
8. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1992.
9. Генисафетский О. И. Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М., 2000.
10. Никитина И. П. Тема художественного пространства в современной философии искусства // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Философия. — М., 2003. — № 1.
11. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. — М., 1969. — Т. 5 (1).
12. Энциклопедия импрессионизма / Под ред. М. и А. Серюля; Пер. с фр. — М., 2005.
13. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп. — М., 1991.
14. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. — Калининград, 1999.
15. Перфьюшо А. Сезанн. — М., 1966.
16. Импрессионизм // Галерея искусств: Сб. — М., 2007. — № 24/58.
17. Duranty. La nouvelle peinture: A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galleries Durand-Ruel (1876) / Nouvelle edition avant-propos et notes par M. Guerin. — P., 1946.
18. Кузнецова Е. А. Эстетика импрессионизма // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. — М., 2000. — № 2.
19. Асеева Н. Ю. Українсько-французські художні зв'язки 20–30-х років ХХ ст. — К., 1984.
20. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упоряд. С. В. Ульяновська. — К., 1993.
21. Асеева Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст. // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: В 2 кн. — К., 2006. — Кн. 1.
22. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ — початку ХХ ст. — К., 1989.
23. Немцова В. Харьковская пейзажная школа (последняя четверть ХІХ — начало ХХ века) // Вісник ХДАДМ. — Х., 2006. — № 4.
24. Безхутрий М. М. Сергій Васильківський: Біограф. повість. — К., 1979.

Анотація. В статті інтерпретовано поняття «художній простір» та визначено умови його поширення у мистецтві, зокрема в осмисленні картини світу, характеристики художніх процесів, видів мистецтва, конкретного твору. Водночас розглядаються естетико-культурологічні особливості художнього простору у живописі імпресіонізму.

Ключові слова: пейзаж, імпресіонізм, художній простір, український живопис кінця XIX — початку XX ст.

Аннотация. В статье интерпретируется понятие «художественное пространство» и отмечаются условия его распространения в искусстве, в частности, в процессах осмысления картины мира, характеристики художественных процессов, видов искусства или конкретного произведения. Одновременно рассматриваются эстетико-культурологические особенности художественного пространства в живописи импрессионизма.

Ключевые слова: пейзаж, импрессионизм, художественное пространство, украинская живопись конца XIX — начала XX в.

Summary. The paper interpreted the concept of «space», and is defined conditions for its spread in the arts, particularly in understanding the world view, the characterization of the artistic process, arts, a particular work. At the same time considered aesthetic and cultural features art space in painting impressionism.

Keywords: landscape, impressionism, art space, Ukrainian painting of the late XIX — early XX century.