



УДК 75.036(477) «18/19»

Бабуніч Ю.І.

Львівська національна академія мистецтв

ПАРАДИГМА МОДЕРНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ. (ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ)

Бабуніч Ю.І. Парадигма модернізму в українському живописі першої третини ХХ ст. (пошуки національного стилю). У статті проаналізовано пошуки нових принципів формотворення в українському живописі першої третини ХХ ст., їх зв'язок з модернізмом, що орієнтований на зміни в мистецькій теорії та практиці й спричинив трансформацію художньої свідомості. Наголошено, що в живописі спостерігається перехід до нових форм і конструкцій, водночас, бачимо звернення до давніх тем і образів, відкриття їхнього значення для сучасників. О. Екстер, В. Пальмов, А. Петрицький захоплювалися стихією народного мистецтва. На родючому ґрунті національної спадщини сформувався неопримітивізм Д. Бурлюка і М. Синякової. Представники школи М. Бойчука надихалися формами візантійських ікон, живописом Ренесансу, мистецтвом Київської Русі.

Ключові слова: модернізм, мистецтво, новітні тенденції, живопис, національні традиції, джерела, народна творчість.

Бабуніч Ю.И. Парадигма модернизма в украинской живописи первой трети ХХ в. (поиски национального стиля). В статье проанализированы поиски новых принципов формообразования в украинской живописи первой трети ХХ в. и их связь с модернизмом, ориентированным на изменения в художественной теории и практике и вызвавшим трансформацию художественного сознания.

Отмечено, что в живописи наблюдается переход к новым формам и конструкциям, имеет место обращение к древним темам и образам и открытие их значения для современников. О. Экстер, В. Пальмов, А. Петрицкий восхищались стихией народного искусства. На плодородной почве национального наследия сформировался неопримитивизм Д. Бурлюка и М. Синяковой. Представители школы М. Бойчука вдохновлялись формами византийских икон, живописью Ренессанса, искусством Киевской Руси.

Ключевые слова: модернизм, искусство, новейшие тенденции, живопись, национальные традиции, истоки, народное творчество.

Babunych Yu. The paradigm of modernism in Ukrainian art of the first third of the twentieth century (the search for a national identity). In the history of national culture of the twentieth century modernism occupies an important place. Acquaintance of Ukrainian artists with samples of European aesthetic movements have defined their attitude to the main trends of art culture of modernism. The article discusses the search for new principles of forming in the Ukrainian painting of the first third of the twentieth century and their relationship with modernism. It focused on the changes in art theory and practice, caused transformation of the artistic consciousness. The results of the research support the idea that in the modernism painting there is a shift to new forms and structures. At the same time, it takes place the reference to ancient themes and images and opening their values for contemporaries. O. Exter was fond of elements of folk art. Victor Palmov drew his inspiration in the folk paintings. Decorative principles of folk art become a reliable basis for monumental forms in the works of A. Petrytskyj. On the base of the national heritage formed the neo-primitivism D. Burlyuk and M. Sinyakova. Representatives of M. Boychuk school were inspired by the forms of Byzantine icons, paintings of the Renaissance, art of Kievan Rus. We conclude that connection of painting of modernism with the national culture, fine folklore is explained by the desire to move away from the realistic tradition in the art of the XIX century.

Keywords: modernism, art, the latest trends, painting, national traditions, sources, folk art.

Зародження модернізму позначило важливу межу у розвитку художньої свідомості і глобальний розрив із попередніми, реалістичними тенденціями мистецтва. Художня практика початку ХХ ст. породила ідеї про вивільнення мистецтва від реальності, про можливість художньої творчості генерувати власний сенс, видобуваючи його з інтонації, тембру, світла, кольору, фарб, ліній, рухів, ритмів, контрастів, звуків. Багатовимірність нового художнього бачення відмовляється від легко пізнаваних і давно адаптованих образів. Модернізм будує свою художню символіку не звертаючись безпосередньо до реальності, а використовуючи внутрішньо художні засоби, що й призвело до становлення нових комунікативно-ціннісних відносин людини і світу.

В історії української культури ХХ ст. модернізм посідає важливе місце. Він проявився спершу в літературі, згодом вплинув на розвиток театру й музики, охопив розмаїті мистецькі явища і визначився трьома основними факторами: зверненням до Європи, пошуками коріння українського мистецтва й переоцінкою сутності й ролі самого мистецтва. У період модернізму в живописі відбувається перехід до нових художніх форм, переосмислення світоглядних позицій митців, використання тем, образів і технік, притаманних давньому й традиційному мистецтву, аналіз їхніх міфологічних, релігійних або містичних начал і відкриття їхнього значення для сучасників. В основі пошуків українських художників-новаторів лежав досвід шкіл Франції, Німеччини, Італії. У той же час їхня творчість генетично була частиною саме української культури – без її традицій це мистецтво складно уявити.

Розрив з естетикою реалізму та формальними засобами мистецтва ХІХ ст. призвів до зосередження уваги на простих, суворих, різких формах, абстракціях. Мистецькі напрями першої третини ХХ ст. базуються на спрощеному синтезі форм та їх доцільній організованості [9:6]. До прикладу, кубізм формально геометризує реальну дійсність, деформує її і творить нову предметність. Конструктивізм шляхом синтезу геометричних форм будує нову дійсність. Футуризм подібно до кубізму геометризує формальні елементи, але за основу творчості обирає рух. Звісно, цими мистецькими напрямками не вичерпується багатогранність модернізму. Багато митців шукали нових творчих досягнень, беручи за основу формальні досягнення видатних стильових епох минулого, народних примітивів, сучасного мистецтва екзотичних народів.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. В сучасному мистецтвознавстві заслуговують на увагу пошуки шляхів до самотності власної творчості, що були частиною розвитку модернізму в українському мистецтві першої третини ХХ ст. Митці шукали підґрунтя національного мистецтва у культурі минулого. Яскравими прикладами такої тенденції були дослідження національної традиції М. Бойчука (візантійські ікони, фрески) і Г. Нарбути (портрети й ілюстрації українського бароко). Водночас, по-новому переосмислив і дослідив народне мистецтво В. Кричевський, осягнувши символічне значення стародавніх орнаментальних мотивів. На родючому ґрунті національної спадщини виріс неопримітивізм Д. Бурлюка, М. Синякової. Певні національні корені мали кубофутуризм О. Богомазова, супрематизм К. Малевича, кубізм у скульптурі О. Архипенка та інших представників мистецтва першої третини ХХ ст. Життєствердний світогляд, безпосередність, мелодійність художньої мови українські модерністи брали з надр колек-

тивної творчості українського народу, звертаючись, зокрема, до ікон і керамічних кахлів, розпису весільних скринь, килимів, писанок. Певна частина живописної творчості, в тому числі театральньо-декораційного мистецтва українського модернізму навіяна атмосферою народних вистав, ярмарку, цирку.

Мета даної статті – висвітлити різні аспекти пошуків національного стилю митцями-модерністами в українському живописі першої третини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток мистецьких рухів першої третини ХХ ст. в Україні можна поділити на два періоди. Перший охоплює 1907 – 1914 рр., і джерела його слід шукати в середовищі митців українського походження. На жаль, Перша світова війна перервала цей динамічний й багатовекторний інтелектуальний злет. Другий період розпочався наприкінці 1917 року (і тривав до 1932 р.), коли стався вибух творчих сил в усіх галузях мистецтва: архітектурі, графіці, малярстві, літературі, театрі. Знайомство українських митців із зразками європейських естетичних досвідів спонукали їх замислитись над своїми уявленнями про мистецтво взагалі та визначити ставлення до передових тенденцій сучасності.

Нові напрями, що виникли в художній культурі Заходу на початку ХХ ст., позначилися на діяльності когорти українських митців, що мали змогу навчатися за кордоном, у провідних мистецьких осередках Європи. Серед них варто згадати хоча б О. Мурашка, О. Новаківського, М. Бойчука, О. Екстер та ін. Саме вони привозили з Європи нові набутки й екстраполювали їх на національний ґрунт, пориваючи зі старими реалістичними постулатами. Вихідною точкою відтепер вважалося шукання нових літературних, мистецьких, театральних форм і засобів. С. Гординський зазначав: «Проблеми нашого сучасного мистецтва вже надто складні і вимагають поважного підходу. ... Завдання нового українського мистецтва дати вияв своєї національної живучості і нових, зв'язаних міцно з життям поглядів на світ, наскрізь сучасних по формі і духу...» [5: 335]. Зміна естетичних позицій, принципів, уявлень українських митців відбулася значною мірою після їхнього знайомства з найбільш репрезентативними творами європейського мистецтва модернізму, зокрема виставленими в Одесі 1909–1910 рр. на першому міжнародному Салоні, організованому скульптором В. Іздебським.

Художнє життя в Києві, Харкові, Одесі, Львові відіграло значну роль у формуванні загальноукраїнської картини модернізму. Такі потужні мистецькі напрями, як символізм, імпресіонізм, кубізм, футуризм, супрематизм, експресіонізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, які були пов'язані з модернізмом, більшою або меншою мірою позначилися в українському мистецтві першої третини ХХ ст.

[8: 226]. Чільними представниками модернізму в графіці, малярстві й декоративному мистецтві були П. Ковжун, В. Кричевський, М. Бойчук, М. Андрієнко, О. Грищенко, М. Бутович, Г. Мазепа, П. Холодний-старший, А. Петрицький та інші яскраві особистості.

Модернізм у живописі реалізувався, насамперед, у монументальному його різновиді та в оформленні театральних вистав, адже передбачав використання великого простору і площини. У станковому малярстві, водночас, також маємо немало прикладів новітнього творення форми й образу. Українські модерністи охоче вдавалися до принципів аналітичного кубізму, забарвлюючи його багатим українським колоритом. Вони прагнули наситити світ кубізму барвистістю, почерпнутою з народної творчості – кераміки, лубків, ікон, вишиванок, ляльок, килимів, писанок, де зберігалася близькість до таємничих стихій життя. Тут немає прямих стилізацій, проте є ясна, ритмічна мова кольорів, які звучать дзвінко, локально, наділені силою, але зберігають при цьому вишукану палітру – синьо-фіолетові гами, одне з джерел яких – колорит стародавніх київських мозаїк.

Натхнення у безпредметному малярстві черпала О. Екстер. Особливо художниця захоплювалася станковим живописом і театром. Багатогранність мистецьких пошуків пов'язує О. Екстер з кубофутуризмом, кубізмом, в які вона внесла неповторну національну колористику української вишивки, ікони, селянського одягу [7: 9]. Колір і ритм художниця використовує як головні засоби виразності для зображення руху й динаміки у своїх композиціях.

Наприкінці 1900-х років мисткиня бере участь у багатьох виставках Києва, Петербурга, Москви. З 1908 року починає регулярно відвідувати Париж, підтримує дружні стосунки з кубістами та футуристами. Завдяки своїм широким контактам на Заході вона сприяє поширенню ідей сучасного мистецтва в Україні та Росії. О. Екстер віддала данину всім напрямкам українського модернізму – від кубізму до конструктивізму, створила безліч неповторних робіт, серед яких – «Безпредметне», «Міський пейзаж (композиція)», «Кольорова конструкція», «Місто Київ» та ін.

О. Екстер захоплювалася стихією народного мистецтва: українським живописом, вишиванками та керамікою. Знаменно, що фольклорні імпульси її творчості даються взнаки в момент її приходу до кубізму у 1908 р. [7: 24]. Саме кубізм із особливою гостротою примушував художницю замислитись і по-новому усвідомити первісну суть таких категорій живопису, як колір, його відтінки, маса й щільність, як лінія і площина. Відповіді на ці питання Екстер знаходила саме в українському народному живописі. Ми бачимо такі властиві українським розписам і вишиванкам поєднання протилежних тонів: білого й чорного, червоного і зеленого, синього та жовтого. Звичайно, колористичний зміст

у художниці набуває такого значення та виразності ще й тому, що на нього «працюють» усі інші компоненти твору, передусім малюнок.

Визнаним лідером українського модернізму є О. Богомазов – фундатор національного кубофутуризму [8: 228]. Термін «кубофутуризм» виник з назв двох живописних напрямків: французького кубізму та італійського футуризму, які, здавалось би, важко синтезувати. Адже кубізм, хоча й розкладав (на «аналітичній» стадії свого розвитку) предмети і фігури, в цілому прагнув до конструктивності, до архітектоніки. Футуризм же – це надзвичайна динаміка, що руйнує конструкцію. Його кумири – рух, швидкість, енергія. Однак саме українські авангардні живописці – при більшому тяжінні до кубізму – об'єдналися під назвою кубофутуризму. Звільняючись від прямого наслідування природи, ці художники одержали певну свободу по-своєму інтерпретувати світ.

Послідовність творчих переконань Богомазова виявилася у його прагненні до аналітичного розкладу форми, що завершується художнім синтезом (наприклад, картина «Трамвай. Вулиця Львівська у Києві»). У роботах «Ліс. Боярка», «Портрет доньки» художник намагається знайти об'єктивні закони перекладу емоційного впливу предмета зображення на картинну площину. Живопису Богомазова притаманні вишукана заокругленість ліній, свобода побудови площинної поверхні картини, схематичне зображення предметів, динамічна напруженість фігуративних елементів.

У своїй подальшій творчості митець послідовно розвивав саме кубофутуристичні традиції, збагачуючи їх новими знахідками. Будучи прихильником і теоретиком кубофутуризму, він пише трактат «Живопис і елементи» – оригінальну теоретичну розвідку про те, як темп і ритм зовнішнього життя перекладається художньою особистістю на мову живопису. «Світ виповнений енергією руху, – розмірковує автор, – і спостережливе око бачить динаміку навіть у статичному предметі («гора насувається», «рейки біжать», «стежка в'ється»)» [1: 42]. Художник, розуміючи це, може зімітувати своє переживання за допомогою ліній і форм.

В полотнах художника В. Пальмова сюжет і предмет доповнюють колір і ні в якому разі не обмежують його – на відміну від традиційного живопису. На його думку, сучасне мистецтво відтворює потік свідомості і розливами барв імітує боротьбу людської душі, а предмети зовнішнього світу сприймає «асоціативно по частковому спрощеному синтезованому натякові» – найбільш характерними і виразними формами [10: 213]. Невичерпні запаси натхнення В. Пальмов знайшов не в академічному живописі, не у вищій математиці конструктивізму, а в анонімних народних картинах, у дитячому малюнку, де космічне і земне поєднані так природно. Саме на основі цих джерел митець творить власну живописну систему, яку називає кольорописом.

Відомий художник українського модернізму – Анатолій Петрицький, – маючи багатограний талант і величезну працездатність, творив новаторські театральні декорації, розписував стіни будинків, малював тематичні картини, портрети, пейзажі, ілюстрував книжки, займався художнім конструюванням, у кожній галузі залишивши по собі довершені твори, які не раз ставали видатною подією в українському мистецтві. Головні художні прийоми Петрицького – динамічність композицій, лаконізм та наповненість живописних рішень – зумовлені прагненням узгодити репрезентативність подання моделі з відчуттям її внутрішньої активності та свободи і дають змогу художникові виражати характер людини в тісному зв'язку з часом. Основним мотивом його творів стає велич і цінність людського духу. А. Петрицький не задовольнявся звичайним, буденним, вже відомим, а шукав виходу в світ нового, досі не баченого. Він хотів показати красу життя в усій його величі. У центрі кращих його творів – людина, що бореться за своє визволення та краще майбутнє. Тема народу й декоративні принципи народного мистецтва стають надійною основою тяжіння до монументальних форм, притаманного творчості Петрицького. А творчість його – яскрава, національна, українська.

Майстри живопису першої третини ХХ ст. самі підкреслювали свій зв'язок з колективною народною творчістю. М. Бойчук, до прикладу, головні завдання своєї школи визначав так: «Творитимемо сучасне в життєвих сюжетах. Зафіксуємо в цілості традиційні підстави народного малярства на Україні. Простота рисунку, золоті фони, ніжність тонів, все до найменшої рисочки варте уваги на малюнку. Нічого зайвого, досконале розуміння площини, фарб, розуміння і розташування ліній. ... ми маємо невичерпні джерела зразків у іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вишиванках, килимах і т.д.» [3: 97].

У своїх творах художники українського модернізму не втратили прикмет автохтонності, оскільки черпали натхнення у давній іконі, фресці, селянському мистецтві та його міфологічних джерелах. До прикладу, для творчості О. Екстер витоками слугували колористика ікони й вітражу. Народні традиції, ритуали народних звичаїв і святкувань, міфопоетичні образи й символіка декоративно-ужиткового мистецтва (народна вишивка, українські писанки, мальовані народні іграшки) не могли не хвилювати художників першої третини ХХ ст.

Мистецтво українського модернізму, взявши на себе функцію пізнання в ті моменти, коли реалізму було вже замало, здійснило перехід до нового художнього світосприйняття, і не остання роль у цьому належить символу. Просторово-часова система живопису модернізму споріднена з символічною системою національної культури. Увага до народної традиції, котра несе в собі

глибинні пласти культурної пам'яті часто посідає у творчості живописців першої третини ХХ ст. вагомим місце. Особливо бойчукісти часто зверталися до давнього українського мистецтва, навіть подекуди до первісної культури. Із школи М. Бойчука вийшла ціла плеяда митців, які, у контексті розвитку модернізму в українському мистецтві, провадили його національну лінію шляхом звернення до традицій минулого [5: 22]. Вдавшись до переосмислення мистецтва минулих століть, художники рано чи пізно мали «відкрити» характерний для первісної культури «безпредметний живопис», який за допомогою лінії та символу виражав світогляд своїх творців. Наприклад, символ яблуні як дерева життя став свого роду культовим для М. Бойчука та його послідовників. Запозичений він із творчості Г. Сковороди, і влучно вписався в сутність творінь бойчукістів, які плекали традиції національної «натури» [2: 36]. Численні інтерпретації на цю тему слугують вагомим підтвердженням.

Майже всі модерністи першої третини ХХ ст. були своєрідними міфотворцями, а відтак, зверталися до міфу, обряду, фольклорних витоків, подій і явищ далекої давнини. Згідно з авторською інтерпретацією, митці по-різному використовували міф: творчо засвоювали і використовували його прийоми, символи, метафори; намагалися шляхом його вивчення і відтворення проникнути у таємниці минулого і майбутнього; розглядали його як об'єкт стилізації та ін. [11: 11]. Символ є одним із шляхів пізнання міфу. Мовою символів та архетипів у творах художників українського модернізму часто передається їхнє світосприйняття. Прагнення до спрощення форм, до стирання меж між звичайним і надзвичайним, буденним і вічним спонукає митців звертатися до попередніх традицій, і народних зокрема. Найбільш властиві народній системі символічного зображення світу образи дому, дерева життя зустрічаються і в творах художників українського модернізму («Дім у степу» Д. Бурлюка, 1908; «Пейзаж з п'ятьма домами» К. Малевича, 1928–1932; «Під яблунею» М. Бойчука, 1912; «Біля яблуні» Т. Бойчука, 1920 та ін.).

На живописній роботі Д. Бурлюка «Козак Мамай» 1912–1913 рр. бачимо новітню манеру трактування образу Мамає. Він – символ непереможності; величі духу, оптимізму українця; співучої душі народу; швидкоплинності життя; мужності та відваги. Це один із найпоширеніших фольклорних героїв. Та чи не найповніше він зображений у живописі. Козака Мамає на таких картинах завжди малювали з бандурою, що є символом співучої душі народу. Безумовно, тема Козака Мамає привертала увагу художника своїм сакральним символічним змістом первообразу [14:8].

Кожна культурна доба заново осмислює проблему історії, традиції, спадкоємності. Оскаржуючи історіографію раціоналістичного

зразка, модерністи водночас не заперечували влади історії, пам'яті, минувшини над людиною загалом. Сенс історії полягав не у функції повчальній, вона сприймалася як скарбниця загальних, універсальних символів, образів, цінність яких розкривається не в їх типовості, а навпаки, в унікальності. Для модернізму не стільки важливим є факт в історії, скільки суб'єкт, в якому персоніфікується історичний процес, індивідуальний герой, надзвичайна особистість. Таким чином, історія факту поступається історії ідей, втілених в образах, символах їх конкретних героїв. Той же князь Святослав чи Козак Мамай виступають не лише символами, але й міфами, що сприймаються на рівні архетипів.

Звернення у живописі модернізму до народної культури, образотворчого фольклору пояснюється бажанням відійти від усталеної «високої» традиції у мистецтві академізму. Зразки цієї культури були поширені у вигляді народної картини, ікони і слугували митцям джерелом манери, сюжетів, колориту.

У манері народного примітиву творила художниця М. Синякова. Зацікавлення традиціями народного лубка, народних картинок, розписів хат, кахлів позначилося на акварелях мисткині. Вона послуговується їхньою стилістикою, загальним духом, особливістю світосприйняття. Причому намагається не копіювати стилістику наїву, а наче перевтілюється в нього, зображуючи життя так само безпосередньо і жваво, як це робили художники з народу.

За рідкими винятками, мистецтво першої третини ХХ ст. пов'язане з традиціями, які ретельно відбираються. Здавалось би сам характер нового мистецтва передбачав відхід від традицій, але модернізм весь час повертається до цього питання шляхом стилізацій і цитат. Навіть, маючи на меті відійти від традиційності у мистецтві, новаторська творчість увесь час вказувала на зразки, образи, з якими полемізувала. «Традиційність» підсилювалася ще й наявністю символів у творах модерністів.

Школа монументального українського мистецтва, представлена творчістю Михайла Бойчука і його учнів, надихалася формами візантійських ікон, релігійного малярства Ренесансу, живописного примітивізму безіменних українських малярів минулих віків. В основі естетики тогочасного монументального живопису – уникнення зайвих деталей, випадкових, не характерних ракурсів; схематизація, простота, сила і велич; зверненість до національних мистецьких скарбів та авангардність художньої мови [12: 65]. Обдарованими «бойчукістами» виявили себе В. Седляр, І. Падалка, М. Рокицький, М. Юнак, О. Павленко.

Спрямованість творчості М. Бойчука відбиває одну з тенденцій першої третини ХХ ст., пов'язану з посиленням символізму у живописі, що виявилось

і у творчості ряду європейських майстрів. Проте цей принцип у мистецтві українського художника знайшов специфічний вираз, орієнтований на візантійські витоки. Водночас, твори Бойчука орієнтовані на принципи нового формотворення. Своїх учнів майстер скеровував на українську символіку, на використання національних особливостей художньої мови [4: 95]. До улюблених мотивів можна віднести композиції, що зображують збирання яблук. У 1912 р. М. Бойчук виконав твір «Біля яблуні» («інша назва – «Двоє під деревом»), що стала новим кроком в українському образотворчому мистецтві. Завдяки глибокій філософській і символічній суті сюжет цієї композиції поширився в живописі першої третини ХХ ст., пройшовши серед українських митців шлях певної авторської інтерпретації.

Композиція роботи Бойчука нагадує релігійні полотна, що підкреслюється манерою написання фігур (в цьому вбачається прихильність митця до давнього іконопису). Яблуня – символ цілісності, початку всіх речей, родючості, безсмертя та вічної молодості. Водночас, яблуня уособлює дерево пізнання добра і зла. Цей твір втілює найвищі для видатного митця цінності екзистенції людини в єднанні з природою [2: 15].

Природно, що серед послідовників М. Бойчука у його мистецьких зверненнях були, насамперед, його учні. Так, 1920 р. Т. Бойчук, молодший брат Михайла, створив композицію «Біля яблуні». Невелике за розміром полотно стилістично витримане в дусі народного примітиву, на відміну від твору М. Бойчука, який творив під впливом візантійських канонів. М. Рокицький, ще один учень Бойчука, у 1922 р. також виконав картину «Яблуня» (на дереві, у техніці темпері), яку він вдосконалював упродовж всього навчання в майстерні.

Зображення біля яблуні було, так би мовити, програмним для школи М. Бойчука [13: 31]. Воно виконувалось у розмаїтих техніках. 1925 р. І. Жданко та Д. Шавикін виконали монументальний розпис на цю ж тему. У 1920-х рр. А. Іванова також виконала твір під назвою «Збирання яблук». Робота О. Павленко «Дівчина з яблуками» – ще один варіант авторської інтерпретації цього символу. Тут символічним є не лише образ яблуні, але й червоний колір, який ми бачимо на хустині дівчини і на яблуках, що вона тримає у руках. Мотив самотньої фігури вирізняє твір Павленко серед робіт інших бойчукістів. Малював «Яблуню» й І. Падалка. Ця тема має глибоко символічний підтекст.

Глибоко національний, символічний характер у роботах самого Бойчука та його учнів несуть в собі образи Катерини (за мотивами творчості Т. Шевченка), козака Мамає, запорожців. Особливе місце посідає тема селянської праці. Одні з робіт цього циклу – живописні («Урожай», «Молочниця», «На пасовиську»), інші виконані у графічній техніці («Пастух», «Чабан», «Пастушка»). Мотиви, взяті з

повсякденності, стають втіленням добра, внутрішньої гармонії, мають символічне звучання.

Результати дослідження. Отже, українське мистецьке середовище першої третини ХХ ст. було розмаїтим у плані напрямів, принципів творчості, засобів художнього виразу. Західноєвропейські мистецькі новації співіснували поруч із місцевою культурною специфікою. У живописі відбувається перехід до нових художніх форм, трансформація світоглядних позицій митців, повернення до історичних першоджерел, використання тем, образів і технік, притаманних давньому та традиційному мистецтву, а також переосмислення їхніх міфологічних, релігійних або містичних начал і відкриття їхнього значення для сучасників. Просторово-часова система живопису модернізму споріднена із символічною системою національної культури. Увага до народної традиції, котра несе в собі глибинні пласти культурної пам'яті, часто посідає у творчості живописців першої третини ХХ ст. вагоме місце. Тому новітні живописні методи часто поєднувалися із глибоко традиційними й давніми символами українського народу, творячи неповторне та самотнє враження мистецтва того часу.

Висновки. Модернізм виступає добою в історії культури, що позначена вагами зрушеннями в мистецтві, зміною поглядів на загальнозрозумілі речі, трансформацією художньої свідомості. Це великий філософсько-естетичний, світоглядний пласт, комплекс тих мистецьких явищ, які абсолютизували цінність нового в художній теорії та практиці, орієнтувалися на постійні зміни й оновлення. Модернізм відмовляється від формальної естетики академізму і зосереджує увагу на абстрактних елементах творчості.

Український живописний модернізм має наднаціональний характер. Однак такі його риси, як колористичне багатство (чого ми не знайдемо ні у французькому кубізмі, ні в німецькому експресіонізмі, де колір використовували здебільшого для підкреслення фактури, матеріальності предмета, стану людини), як присутність у формах елементів середньовічної ікони, а також колориту київських мозаїк і, нарешті, декоративність (запозичена з українського селянського побуту) – надають йому певної національної специфіки.

Література:

1. Богомазов А. Живопись и элементы / Александр Богомазов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К.: РВА «Тріумф», 2005. – С. 42–69.
2. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки / О.О. Ріпко. – Львів: Каменярь, 1991. – 85 с.
3. Бойчук М. Візантинізм / Михайло Бойчук // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К.: РВА «Тріумф», 2005. – С. 97–98.
4. Бойчук М. Програма мастерской монументального искусства / Михайло Бойчук // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К.: РВА «Тріумф», 2005. – С. 93–96.
5. Вигнанець І. Михайло Бойчук / Ів. Вигнанець // Арка. – 1947. – Ч. 4. – С. 19–24.
6. Гординський С. Модернізм і українське мистецтво / Святослав Гординський // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939: Довідник; антологія мистецько-критичної думки / [авт.-упоряд. Р.М. Яців]. – Львів: ЛНАМ; Інститут народознавства НАН України, 2011. – С. 334–335.
7. Коваленко Г. Александра Экстер: От «Цветовых ритмов» к «Цветовым динамикам» / Георгий Коваленко // Александра Экстер. Цветовые ритмы: [альманах. Вып. 9]. – СПб.: Palace Editions, 2001. – С. 9–37.
8. Осінчук М. Нова мистецька дійсність / М. Осінчук // Мистецтво. Орган АНУМ. – 1932. – Зошит 1. – С. 5–10.
9. Пальмов В. Проблема кольору в станковій картині / Віктор Пальмов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К.: РВА «Тріумф», 2005. – С. 212–218.
10. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: [монографія] / Ярослав Поліщук. – [видання 2-ге]. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 391 с.
11. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. / Олена Ріпко – Львів: Каменярь, 1995. – 286 с.
12. Саварчук П. Рокицький і наш час / П. Саварчук // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 3. – С. 31–32
13. Українське мистецтво: [навч. посібн.]: У 3 ч. / Д.П. Кравич, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова. – Львів: Світ, 2005. – Ч.3. 2005. – 268 с.
14. Український авангард. 1910-1930 рр.: альбом / [автор-упор. Д.О. Горбачов]. – К.: Мистецтво, 1996. – 400 с.