

Цитування:

Карпенко О. В. Ремінісценції імпресіонізму в творчості українських авангардистів. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 194-199.

Karpenko O. (2021). Reminiscences of Impressionism in the works of Ukrainian avant-garde artists. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 194-199 [in Ukrainian].

Карпенко Ольга Валер'янівна,
аспірантка

Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9160-7267>
helga@caro.com.ua

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ІМПРЕСІОНІЗМУ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АВАНГАРДИСТІВ

Мета роботи – виявити спільні риси у творчості українських авангардистів, що мають ознаки імпресіонізму. **Методологія** роботи ґрунтується на використанні історико-логічного методу, компаративного аналізу, формального аналізу та методу інтерпретації. Саме тлумачення ідеї твору, художнього задуму допомагає осягнути історичний і стилістичний контекст у взаємодії з іншими творами епохи чи автора, яка підлягає дослідженню. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше було досліджено у статті роль імпресіонізму у становленні творчої манери таких художників українського авангарду, як О. Богомазов, Д. Бурлюк, К. Малевич, О. Екстер. **Висновки.** Експерименти в дусі імпресіонізму та постімпресіонізму допомогли представникам українського авангарду звільнитися від методу повторення натури у бік вільної трансформації живописного відчуття та побудови твору за допомогою суто живописних елементів, відкидаючи сюжет, літературність, повчальний характер та багато інших нашарувань. Імпресіонізм став першим кроком у звільненні живопису від меж матеріальної форми.

Ключові слова: імпресіонізм, постімпресіонізм, авангард, супрематизм, мистецьке відчуття, деформація.

Karpenko Olga, postgraduate student, Art Expertise Department, senior lecturer of the Drawing, Painting and Sculpture Department, National Academy of Culture and Arts Management

Reminiscences of Impressionism in the works of Ukrainian avant-garde artists

The purpose of the study is to reveal the identification of common features in the work of Ukrainian avant-garde artists, which have the character of impressionism. **Methodology** of the study employs historical-logical, comparative methods, formal analysis and method of interpretation. **Scientific novelty** of the research consists in the role of impressionism in the formation of the creative manner of such artists of the Ukrainian avant-garde as O. Bogomazov, D. Burluk, K. Malevich, O. Exter was first explored in the article. **Conclusions.** Experiments in the spirit of impressionism and post-impressionism helped the representatives of the Ukrainian avant-garde to free themselves from the method of repetition of the full-scale image towards the free transformation of the pictorial sensation and construction of the work with the help of purely pictorial elements, discarding the plot, literature, instructive character and many other layers. Impressionism was the first step in freeing painting from the boundaries of material form

Key words: impressionism, post-impressionism, avant-garde, supremacism, artistic sensation, deformation.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на загальний нігілістичний характер, який притаманний авангардизму у цілому, існувала точка відліку для становлення живописної манери багатьох представників українського авангарду. Це був імпресіонізм та постімпресіонізм, який формував світогляд представників українського авангарду. Імпресіонізм об'єднав новаторів, які шукали інших шляхів втілення мистецького відчуття і виступали проти

салонності. Тому спроба ґрунтовного аналізу прояву імпресіонізму в ранніх творах художнього авангарду є актуальною для вивчення авангардної спадщини.

Метою дослідження є виявлення спільних рис у ранній творчості найяскравіших представників українського авангарду.

Аналіз досліджень і публікацій. Однією з перших публікацій із заявленої теми є брошура Давида Бурлюка «Голос

академізму, критичного реалізму та критикує передвижництво і підкреслює роль російського імпресіонізму, що виріс на західних зразках – на творах Гогена, Ван Гога і Сезанна і називає їх «надією російського оновленого живопису» [3, 2]. 1910 року під редакцією Миколи Кульбіна виходить у світ книга «Студія імпресіоністів», в якій наголошується на поняттях гармонія і дисонанс, а також на ролі вільного мистецтва: «Визнаємо лише гармонію, дисонанс, ритм, стиль, кольори, радість і горе!» [13, 8].

У Музеї російського імпресіонізму декілька років тому було проведено масштабну виставку, яка мала назву «Імпресіонізм в авангарді». На ній було представлено більш ніж 60 художніх творів таких художників, як Казимир Малевич, Михайло Ларіонов, Наталя Гончарова, Олександра Екстер [14].

Також у червні 2018 року було проведено Міжнародну конференцію під назвою «Імпресіонізм в авангарді», де представили свої статті такі дослідники, як Джон Е. Боулт «Студія імпрессионистов»; Наталя Свиридова «Імпрессионизм как путь к авангарду в творчестве Давида Бурлюка»; Олександра Шатських «Імпрессионизм: начало и завершение пути Казимира Малевича»; Ірина Карасик «Проблема импрессионизма в теоретической и педагогической деятельности Казимира Малевича»; Ірина Вакар «"Возвратный импрессионизм": Михаил Ларионов и Казимир Малевич» [1].

Виклад основного матеріалу. У питанні мистецької спадщини художнього авангарду тлумачення значень і символів є важливим для створення цілісної картини означеного періоду. Потреба у роз'ясненні власних мистецьких експериментів відчувалася творцями авангарду безпосередньо, тому і виникла теорія авангарду майже одночасно з практичним доробком. Давид Бурлюк пише маніфести, Казимир Малевич не лише обґрунтовує власну теорію супрематизму, а й робить мистецтвознавчий аналіз сучасного йому мистецтва в часописі *Нова Генерація*. Олександр Богомазов пише трактат «Живопись та елементи» [2], де вибудовує теорію живописних елементів та їх використання в мистецтві. Василь Кандинський пише такі праці, як «Точка і лінія на площині» [7], а також трактат «Про духовне в мистецтві» [6]. Багато авангардистів вибудовують власні теорії мистецтва, інтерпретуючи практичні досягнення. Тому застосування методу інтерпретації у дослідженні мистецтва художнього авангарду обумовлене не лише

імпресіоніста на захист живопису», в якій він вимогами сучасного мистецтвознавства, а й історичним аспектом розвитку авангардизму.

Також для розуміння авангардної спадщини потрібно застосовувати формальний аналіз творів мистецтва, яскравим прикладом якого є праця Генріха Вельфліна «Ренесанс і бароко» [4]. За допомогою подібного методу компаративного аналізу можна окреслити стилістичні характеристики різноманітних напрямків авангарду. Метод формального аналізу застосований і Казимиром Малевичем у його статтях («Аналіз нового і образотворчого мистецтва») [5, 40-49]. Як Г. Вельфлін використовує принцип бінарних опозицій – лінійність – живописність, площинність – глибинність та ін., так і К. Малевич застосовує протиставлення образотворчого та нового мальовничого мистецтва, де під образотворчим він розуміє твори, в яких відображено натуру (пейзажі, портрети, побут, історичні та релігійні події), а під новим мальовничим мистецтвом мислить твори, в яких за допомогою сполучень кольорів утворюється нова структура, яка висловлює мальовниче відчуття. «І коли ми порівняємо нові малярські твори з творами образотворчого мистецтва, то в образотворчому мистецтві ми одразу побачимо, як домінуюче – сюжет, побут, ідею, тобто усвідомлення мальовничого відчуття метою, ідеєю, анекдотом, і це домінуватиме над тим, що набуло самостійної цінності, "як таковості" малярства в новому мистецтві» [5, 42]. У своїй статті К. Малевич робить порівняльний аналіз творів Шишкіна і Рєпіна з творами Пікассо і Сезанна, де на протиставленні різних мистецьких стилів вибудовує концепцію побудови твору за допомогою безпредметних формальних елементів. І називає більш реалістичними ті твори, які відображають мистецьке відчуття, а не просто відтворюють зовнішню форму предметів.

На відміну від розвитку мистецтва Західної Європи кінця XIX – початку XX ст., який носив характер поступової зміни стилів і напрямків, в Україні і тогочасній Російській імперії панували традиції народництва і передвижництва, тобто критичного реалізму. Поява нового мистецтва – сецесії (ар-нуво, модерну) збігалася в часі з імпресіоністичними і постімпресіоністичними тенденціями, а також зародженням авангарду. «Стадіальне співпадіння в українському мистецтві модерну, символізму і авангарду ускладнює чітке стилістичне визначення деяких з цих явищ і дозволяє продовжувати час їх розвитку аж до першої чверті XX ст. Так, хронологічні

межі авангарду в Україні встановлюються досить широко: з 1906 по 1935 рік. На 1910-і роки припадає розквіт в українському мистецтві модерну, а риси символістської образності залишаються актуальними в мистецтві 1920-х років [12, 9]. Яскравим прикладом наведеної думки є становлення мистецького шляху К. Малевича, який гігантськими кроками йшов від імпресіонізму і неоімпресіонізму, крізь модерн і символізм, неоприми́тивізм і кубофутуризм до супрематизму і, згодом, супранатуралізму і реалізму. Учасники першої авангардної виставки «Ланка» 1908 року у Києві представили імпресіоністичні і постімпресіоністичні твори, чим надто шокували тогочасну київську публіку, котра була вихована на мистецтві реалізму і салонного академізму, і, здебільшого не була готова до сприйняття досить невинних експериментів з кольором і формою, що представили учасники виставки: Д. Бурлюк, В. Бурлюк, Л. Бурлюк, М. Ларіонов, А. Лентулов, О. Екстер. «Трохи більше, ніж століття тому, у Києві відбулася подія, котра була сприйнята глядачами та критиками в якості мистецького анекдоту або ж просто невдалого жарту. Група молодих митців з Києва, Санкт-Петербургу та Москви об'єдналася для проведення художньої виставки під назвою «Ланка» («Звено»), яка об'єднала молодих художників, захоплених принципами імпресіоністичного живопису. Ядро цієї групи складала Д. Бурлюк, В. Бурлюк, Л. Бурлюк, М. Ларіонов, А. Лентулов та О. Екстер» [10, 266]. Як згадує Бенедикт Лівшиць, коли він завітав до Олександри Екстер і побачив на стінах картини, що залишилися з виставки «Ланка», його вразило, що «ця невинна пуантель, де несміливо повторено спроби Сіньяка, здавалося мені відвагою, доведеною до краю» [11, 28]. Брати Бурлюки представили на виставці твори, в яких вивчали можливості кольору і форми та засвоювали принципи імпресіонізму. «Як бачимо, київська виставка представляла головним чином зроблені влітку 1908 року твори, котрі були натурним матеріалом, який засвоювався молодими художниками в системі опанування імпресіоністичної та постімпресіоністичної концепції» [10, 268]. На виставці Давид Бурлюк роздавав відвідувачам листівки, в яких було надрукована його власна концепція виставки: «Голос імпресіоніста на захист живопису». У цих листівках зокрема йшлося: «Дикое огрубение. Ужасы передвижничества – общая сбитость – исчезающий дворянский строй. Хулиганы от палитры а la`Маковский и

Айвазовский и т.д. Медленный рост, новые идеалы – увлечения и ужасные ошибки! С первой выставки "Мира Искусства" в 1899 году – новая эра. Смотрят на запад. Свежий ветер – мякинный дух Репина отпускает, лапоть передвижников теряет свою видимую силу. Но не Серов, не Левитан, не потуги на гениальность Врубеля, не литературные Дягилевцы, – а Голубая роза, те, что сгруппировались вокруг "Золотого Руна", далее импрессионисты русские, выросшие на западных образцах, те, кто трепетал, глядя на Гогена, Ван Гога, Сезанна (синтез франц. живописн. течений) вот надежда русской обновленной живописи!» [3, 2]. Як зазначає Олена Кашуба-Вольвач, «Голос» можна вважати першим маніфестом художнього авангарду України і Росії ХХ ст. [10, 266].

Казимир Малевич згодом у часописі «Нова генерація» надрукує статтю, в якій виводить історію розвитку нового мистецтва від імпресіонізму до супрематизму (безпредметності). Задля підтвердження власної концепції, він нерідко вдається до автофальсифікації у датуванні робіт – більш пізні твори іноді спеціально написані у стилі імпресіонізму і неоімпресіонізму (пуантилізму).

Передумовою для виникнення авангарду в Україні був також і модерн. Саме в модерні уперше зазвучала ідея масової культури, яка згодом знайшла свій прояв в мистецтві авангарду. Модерн носив дуалістичний характер: з одного боку, теоретики модерну захищали право митця бути незрозумілим широким масам, тобто підкреслювали елітарний характер творчого процесу; з іншого боку, мистецтво модерну зверталось до форм повсякденного мислення і виходу до функціональності [8, 65]. Модерн і символізм концентрували увагу на внутрішньому світі людини, інтуїтивному, підсвідомому, оперували образами і символами. Якщо імпресіонізм змінював зображальний об'єкт під впливом вражень від природи, гри світло-повітряних ефектів, то модерн намагався відтворити світ відчуттів за допомогою пластики ліній і кольорових мас. Це наступний крок убік відходу від реального об'єкту, його деформації і, згодом, цілковитої руйнації, розкладання спочатку на геометричні елементи, як це можна побачити в аналітичному кубізмі, а потім і повної відмови від речового світу і появи безпредметності.

В українському мистецькому середовищі, як і загалом в тогочасній Російській імперії, імпресіонізм поширюється зі значним запізненням. Якщо сам напрям виник у Франції в 1970-х роках, то в Росії

імпресіонізм набуває популярності лише у 1900-х роках. За свідченнями О. Бенуа, ще у 1890-х про імпресіонізм було дуже мало відомо. Як зазначається в енциклопедії російського авангарду, першим зацікавився імпресіонізмом К. Коровін: «імпресіоністичні прийоми з'являються в його живописі вже наприкінці 1890-х» [14]. І дуже швидко цей напрям у мистецтві набирає популярності. Крізь імпресіонізм пройшли майже всі представники художнього авангарду України і Росії. Як зазначає автор статті А. Сараб'янов, що крізь захоплення імпресіонізмом у 1900-х роках пройшли М. Ларіонов, Н. Гончарова, К. Малевич, В. Кандинський. Особливо цінувався авангардистами Клод Моне. Крім зазначених автором художників, можна говорити про значний вплив імпресіонізму на становлення О. Богомазова, Д. Бурлюка, О. Екстер. У своїх теоретичних нотатках К. Малевич виводив початок Нового мистецтва і зародження супрематизму саме з імпресіонізму. Хоча сам він більш високо оцінював внесок постімпресіонізму, зокрема живопис предтечі авангарду – П. Сезанна. Коло інтересів імпресіонізму К. Малевич окреслює в галузі досліджень світло-повітряних змін кольору: «Художник імпресіоніст досліджує зміни світла у всіх видах його напруження холодного і теплого коливання» [5, 135]. Живописні експерименти Ж. Сера Малевич пояснює бажанням виявити зміни кольору під дією світла за допомогою пуантилізму. Мистецтво П. Гогена Малевич характеризує як певний етап деформації законів природи за принципами власного естетичного відчуття. Гоген підпорядковує анатомію людини вимогам «композиції естетичного відчуття» [5, 136]. А творчість П. Сезанна Малевич оцінює виключно під кутом живописного відчуття. Загалом і Гогена, і Сезанна К. Малевич відносить до мистецтва новореального що ставить собі за мету деформацію видимого в естетично-художньому плані. Ті ж твори, в яких не відчувається подібна деформація, К. Малевич відносить до мистецтва ілюзорного, яке «фотографує натуру» як, приміром, передвижництво.

У творчості Олександра Богомазова є роботи, виконані в дусі імпресіонізму і постімпресіонізму. Так в картині «Пейзаж з пальмою і квітучою клумбою» 1905 року можна побачити дослідження взаємозв'язку кольору і світла. Художник вивчає різні ефекти світла, яке пронизує наскрізь рослину і від того виникає група соковитих жовто-зелених кольорів. В тінях зелені кольори помітно холоднішають, стають синьо-

зеленими. Простір підкреслений за допомогою градацій біло-фіолетових, бірюзових відтінків, а також плямами синьо-зелених і оливкових тонів. І на цьому килимі з різноманітних відтінків зеленого спалахує контраст червоно-оранжевих плям квітів. В картині присутній певний декоративізм, що проявляється в локальних плямах та застосуванні кольорового контуру.

В іншій роботі О. Богомазова 1905 року «Натюрморт з овочами і фруктами» помітний вплив П. Сезанна в побудові натюрморту, застосуванні сміливих контрастних кольорових співставлень – жовті і оранжеві фрукти на глибокому синьо-фіолетово-чорному кольорі скатертини, а також в розкутій і динамічній композиційній побудові натюрморту.

Більшою мірою риси імпресіонізму проявилися в роботі О. Богомазова «Міст» 1908 року, в якій художник відтворив ефект прохолодного ранку, коли туман стелиться над водою, а вся картина мерехтить і переливається відтінками фіолетових, ультрамаринових та сіро-зелених кольорів. Незважаючи на спокійну холодну кольорову гаму, картина сповнена динамізму: з лівого кута переднього плану діагональний рух спрямовує погляд глядача у верхню праву частину картини, де розчиняються в просторі ритми будинків і відблиски ліхтарів, що віддзеркалюються у воді. Пізніше цей динамізм розквітне з повною силою у кубофутуристичних творах О. Богомазова. Незважаючи на цілісну імпресіоністичну манеру виконання твору «Міст», в ньому відчувається дихання і символізму, і експресіонізму, що підкреслюється бентежним передчуттям і прихованим драматизмом.

У ранній творчості Олександри Екстер важко знайти приклади чистого імпресіонізму. Завдяки своєму темпераменту і любові до кольору, в роботах Екстер більше проявилися риси постімпресіонізму і фовізму. Так, наприклад, в натюрморті 1909-1910 рр. помітний вплив творчості Сезанна і російських послідовників Сезанна, таких як Машков, Кончаловський. В натюрморті Екстер зобразила фруктову розмаїття, що виразилося через контрасти червоно-помаранчевих та синьо-зелених кольорів. Матеріальність форми перетікає майже в безпредметність – від майже скульптурного ліплення форми на передньому плані – до килимної структури декоративних плям на задньому плані картини. Колірна маса неначе виплескується за межі контуру, їй тісно бути підпорядкованої предмету, і вона набуває самостійного значення і ваги як основного формотворчого начала. Тобто за допомогою

кольору О. Екстер будує композицію твору. У творах кубофутуризму цей композиційний прийом проявиться повною мірою, вступаючи у взаємовплив з геометричними формами предметів.

Імпресіонізм у творчості К. Малевича, як вже зазначалося, був не лише підсвідомим шляхом пробудження нового живописного реалізму, а й цілком осмисленою теоретичною концепцією, котру вже наприкінці 1920 – початку 1930 рр. художник представить, обґрунтує і доповнить творами, виконаними у стилі імпресіонізму та неоімпресіонізму задля підтвердження власної теорії розвитку мистецтва. Одна з ранніх робіт Малевича «Три жінки на дорозі», датована 1900 роком написана під впливом робіт М. Пимоненка, творами якого Казимир захоплювався, як свідчать його автобіографічні нотатки: «Минув час, я їду до Києва, знайомлюся з Пимоненком. Велике враження справили на мене його картини. Він показав мені картину "Гопак". Мене потрясло все побачене у його майстерні. Безліч мольбертів, на кожному картини, що зображали життя України» [5, 26]

Захоплення українською природою, сільським побутом, строями, культурою К. Малевич пронесе крізь усе своє життя, воно знайде свій прояв в естетиці супрематизму і особливій любові художника до кольору. У творі 1900 року помітно тяжіння до локальності кольору та відтворенні світло-повітряних ефектів. Картина залита гарячими сонячними променями теплих кольорів. Широта поля підкреслена горизонтальним форматом, в композиційному центрі розташовано три постаті селянок, вдягнутих у білі сорочки і яскраві кольорові спідниці. Ось так згадує К. Малевич свої юнацькі враження від української природи: «Селяни, од малого до великого, працювали на плантаціях майже ціле літо й осінь, а я, майбутній художник, милувався полями і мальовничими робітниками, що пололи або проріджували буряки. Рої дівчат у різнобарвних ношах просувалися лавою по всьому полю. Це була війна. Війська у кольорових одностроях боролися з непіддатливим бур'яном, обороняючи буряки від заростання непотрібною рослинністю. Я любив споглядати ці ниви ранками, коли сонце ще не високо, жайворонки піднімаються з піснями у височинь, бусли, цокаючи, летять по жаби, а шуліки, ширяючи в вишині, видивляються мишей та пташат» [5, 21]. У картині К. Малевича «Квітучий сад навесні» 1904 року видно захоплення художником ефектами світла, яким буквально просякнуто весь пейзаж. Дзвінкість і свіжість весняного повітря

передано за допомогою контрасту теплих і холодних кольорів (бірюзово-блакитні тінні контрастують з біло-жовтими та світло-помаранчевими кольорами), вся тканина полотна створена зі світлих розбілених тонів. Від сонячного сяйва хочеться примружитися. Сюжет простий – зображено ритми дерев на передньому плані і білий ошатний будинок з оранжевим дахом на дальньому, який контрастує з дзвінкою блакиттю неба, сповненого весняної свіжості. В роботі немає місця сірим, глухим кольорам, темним тонам. Живопис фактурний, утворений за допомогою дрібного мазка, що створює ефект мерехтіння світла і рух повітря. У роботах 1905-1907 рр., таких як «Пейзаж» 1906 р., «Зимовий пейзаж» 1906 р., «Пейзаж з жовтим будинком» 1907 р. К. Малевич застосовує принцип пуантилізму. Живопис фактурний, набуває ефекту суцільної кольорової маси, що вібрує і мерехтить дрібним мазком, сповнена сонця. Тіні майже відсутні. Картина тяжіє до площинності і рельєфності. Помітно, що художник не цікавиться предметом, а лише передає відчуття від природи, створюючи живу кольорову поверхню, котра неначе пульсує сплесками теплих і холодних мазків. Імпресіонізм і постімпресіонізм у творчості Давида Бурлюка проявив себе здебільшого у творах 1908-1910 років. У пейзажі «Ранок. Вітер» 1908 року бачимо відгомін ван-гогівського нервового мазка, що змушує картину дихати свіжим повітрям, створює динамічний рух кольорових мас, що скеровані вглибину картинного простору. Поєднання безлічі зелених відтінків з синьо-фіолетовими відтворює соковиті луки і ранкову свіжість літнього неба.

У картині «Пейзаж з рожевим будинком» 1910 року помітно як захоплює художника фактура живописної поверхні, вона набуває майже махрової фактури гобелену. В пейзажі активно звучить контраст групи кольорів – зелених з червоними і жовтих з синьо-фіолетовими. Тонові побудова твору дає відчуття надвечір'я. Давид Бурлюк як і його брат Володимир, великого значення приділяв питанню фактури живописної поверхні. За спогадами Бенедикта Лівшиця Давид Бурлюк колись порадив братові обваляти свіжий олійний пейзаж в землі задля досягнення більшої фактурності живописної поверхні [11, 43].

Висновки. Як можна побачити з наведеного аналізу ранніх творів українських авангардистів – О. Богомазова, О. Екстер, К. Малевича, Д. Бурлюка, експерименти в дусі імпресіонізму та постімпресіонізму допомогли цим художниками звільнитися від методу повторення природи у бік вільної трансформації

живописного відчуття та побудови твору за допомогою суто живописних елементів, відкидаючи сюжет, літературність, повчальний характер та багато інших нашарувань. Імпresіонізм став першим кроком у звільненні живопису від меж матеріальної форми.

Література

1. Барбьери Дж., Боулт Джон Э., Бурины С., Вакар И., и др. Импрессионизм в авангарде: сб. материалов межд. конф., Москва, 7-8 июня, 2018 г. 175 с.
2. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: Задумливий страус, 1996. 152 с.
3. Бурлюк Д. Голос імпрессионіста в захиту живописи. Київ: тип. П. Барський, 1908. 3 с.
4. Вельфлин Генрих. Ренессанс и барокко: Исследование сущности становления стиля барокко в Италии / Пер. с нем. Е. Г. Лундберга. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 288 с.: ил.
5. Горбачов Д.О. «Він та я були українці» Малевич та Україна. Київ, «СІМ студія», 2006. 456 с.
6. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). Из архива русского авангарда. Ленинград. 1989. 68 с.
7. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург.: Азбука, 2001. 560 с.
8. Каралюс М. Сильові доміанти модерну в українському мистецтві / Мистецтвознавчі студії. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. С. 64-69.
9. Кашуба Е. Первые авангардные выставки в Киеве 1908 – 1910 гг. Киев: РВА «Триумф», 1998. 54 с.
10. Кашуба-Вольвач О. Неочікуване мистецтво. Історія виставки "Ланка" : [Публікація присвячена київській виставці "Ланка" ("Звено"), яка відбулася у 1908 році] // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва ; редкол. В.Д. Сидоренко [та ін.] ; вступ. ст. В. Сидоренка. Київ : АКТА. Вип. 6 : Сучасне мистецтво : наукове вид. / вступ. В. Сидоренка. Київ : ІПСМ АМУ, 2009. С. 266 – 285 : іл. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/S_myst_2009_6_27.pdf (дата звернення 20.05.2021).
11. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. Москва: Художественная литература, 1991. 250 с.
12. Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890 – 1910-е годы. Харьков, НТУ «ХПИ». 2003. 468 с.
13. Студия импрессионистов : Кн. 1-я / Ред. Н.И. Кульбина. СПб. : Изд. Н.И. Бутковской, 1910. 127 с., 5 л. ил.
14. Энциклопедия российского авангарда. URL: https://artchive.ru/news/3521~Impressionizm_v_avangarde_Redkie_raboty_velikikh_khudozhnikov_sobrali_na_spetsial%27noj_vystavke (дата звернення 21.05.2021).

na_spetsial%27noj_vystavke (дата звернення 21.05.2021).

References

1. Barbieri J., Boulton John E., Burini S., Vakar I., et al. (2018). Impressionism in the avant-garde: collection of articles. materials int. Conf., Moscow, June 7-8. [in Russian].
2. Bohomazov O. (1996). Zhyvopys ta element. Kyiv: Zadumlyvyi straus [in Ukrainian].
3. Burliuk D. (1908). Voice of the impressionist in defense of painting. Kiev: type. P. Barsky. p. 3. [in Russian].
4. Wölflin Heinrich (2004). Renaissance and Baroque. Translation from German by E.G. Lundberg. St. Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].
5. Gorbachov D.O. (2006) "He and I were Ukrainians" Malevich and Ukraine. Kyiv, SIM Studio. [in Ukrainian].
6. Kandinsky V. (1989). On the Spiritual in Art (Painting). From the archive of the Russian avant-garde. Leningrad [in Russian].
7. Kandinsky V. (2001). Point and line on the plane. St. Petersburg: Azbuka [in Russian].
8. Karalus M. (2010). Stylistic dominants of modernity in Ukrainian art / Studii mystetctvoznavchi. Kyiv: In-t mystetctvoznavstva, folclorystyky ta etnologii im. M.T. Rylskogo National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
9. Kashuba E. (1998). The first avant-garde exhibitions in Kiev 1908 - 1910. - Kiev, RVA "Triumph" [in Russian].
10. Kashuba-Volvach O. (2009) Unexpected art. History of the exhibition "Lanka": [Publication dedicated to the Kyiv exhibition "Lanka" ("Link"), which took place in 1908]. Olena Kashuba-Volvach, Contemporary art: science. zb.. Academy of Arts of Ukraine, Institute of Contemporary Art; redcol. V.D. Sidorenko [etc.]; introduction. Art. V. Sidorenko. Kyiv: ACT. Vip. 6: Contemporary art: scientific form, introduction. V. Sidorenko. Kyiv: IPSM AUC. pp. 266 – 285. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/S_myst_2009_6_27.pdf [in Ukrainian].
11. Livshits B. (1991). Polutoraglazyy streletc. Memories. Moscow: Hudozhestvennaja literature [in Russian].
12. Savitskaya L.L. (2003). On the road to renewal. Art of Ukraine in the 1890s 1910s. Kharkov, NTU "KhPI" [in Russian].
13. Studio of the Impressionists: Book (1910). 1st. SPb. : Ed. N.I. Butkovskaya, 127, il. 5 [in Russian].
14. Encyclopedia of the Russian avant-garde URL: https://artchive.ru/news/3521~Impressionizm_v_avangarde_Redkie_raboty_velikikh_khudozhnikov_sobrali_na_spetsial%27noj_vystavke (access date: 21.05.2021) [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 03.02.2021
Отримано після доопрацювання 25.02.2021
Прийнято до друку 03.03.2021