

Літічевська Ірина Борисівна,

аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0009-009-3430-9990

bracelightiryna@gmail.com

САМОБУТНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ І ТЕМАТИЧНИХ ПРІОРИТЕТІВ ПРЕДСТАВНИКІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ

У статті досліджено художньо-образну структуру та тематичні пріоритети представників Київської школи пейзажного живопису. Стверджується, що остання була стрижневим феноменом українського мистецького процесу другої половини XX – початку XXI століть. Акцентовано увагу на динаміці еволюційних змін пейзажного жанру від реалістичної моделі фіксації натури до глибоко рефлексивних, лірично-редукованих і метафізичних концепцій простору, притаманних трьом поколінням київських митців.

Окрім того, особливу увагу приділено самобутності художнього сприйняття пейзажу як поліструктурного когнітивного акта, у межах якого глядач взаємодіє з образом на рівні чуттєвих, символічних і концептуальних нашарувань. Доведено, що Київська школа пейзажного живопису сформувала стійкий тип пейзажотворення, який поєднує історико-мистецьку послідовність, філософську інтерпретацію простору та виразну індивідуальну авторську інтонацію, що визначає її значущу роль у структурі сучасної української візуальної культури.

За допомогою інтегрованого підходу (міждисциплінарної методології) проведено аналіз формально-пластичної організації пейзажів, серед характерних параметрів якої висвітлено асиметричні, нефронтальні композиції, розмиті фокусні центри, багатопланову перспективу, пастельну колористику та м'яку світлову модель. Підкреслено, що саме вищезазначені чинники були визначальними щодо зосереджені на глибоких роздумах природи зображення, яке продукувало ефект уповільненої темпоральності та стан внутрішньої зосередженості (медитативності).

З'ясовано, що пейзаж у реценції представників угруповання значно переріс жанрові межі, набувши статусу повноцінної когнітивно-емоційної полісистеми, спрямованої на досвід переживання простору як стану, події часу, а також форми тихої інтимної рефлексії. Особливу увагу приділено мотивам переходу й неперсоніфікованої природи: туманам, вечірнім і осіннім станам, безіменній міській периферії (маргінальним елементам), полям та дорогам. Останні актуалізовані митцями як метафори культурної пам'яті, фрагментації часу та внутрішнього руху свідомості.

Ключові слова: живопис, пейзаж, художньо-образна структура, тематика живопису, Київська школа пейзажного живопису, мистецькі практики, ідентичність, культурна спадкоємність, естетичний опір.

Litichevska Iryna. THE ORIGINALITY OF THE ARTISTIC STRUCTURE AND THEMATIC PRIORITIES OF THE REPRESENTATIVES OF THE KYIV SCHOOL OF LANDSCAPE PAINTING

This article investigates the artistic and figurative structures and thematic priorities of representatives of the Kyiv School of Landscape Painting. It is argued that the school constituted a central phenomenon in the Ukrainian art process of the second half of the 20th and early 21st centuries. The study focuses on the dynamics of evolutionary changes within the landscape genre, ranging from a realistic model of nature representation to deeply reflective, lyrically reduced, and metaphysical spatial concepts characteristic of three generations of Kyiv artists.

Particular attention is given to the distinctive approach to perceiving landscape as a polystructural cognitive act, in which the subject (viewer) engages with the image across sensory, symbolic, and conceptual layers. The Kyiv School of Landscape Painting established a consistent model of landscape composition, combining historical and artistic continuity, a philosophical interpretation of space, and a distinctive individual authorial intonation, thereby securing its significant role within contemporary Ukrainian visual culture.

Using an integrated, interdisciplinary methodology, the formal and plastic organization of landscapes was analyzed, highlighting key features such as asymmetrical compositions, non-frontal perspectives, blurred focal

centers, layered spatial arrangements, pastel coloration, and a soft light model. These factors were decisive in producing the contemplative nature of the imagery, evoking a sense of decelerated temporality and a state of inward concentration or meditateness.

The analysis further demonstrates that landscapes, in the reception of the school's representatives, significantly transcended traditional genre boundaries, emerging as a fully developed cognitive-emotional polysystem oriented toward experiencing space as a state, a temporal event, and a form of quiet, intimate reflection. Particular emphasis is placed on motifs of transition and impersonal nature, including fog, evening and autumnal atmospheres, nameless urban peripheries (marginal elements), fields, and roads. These motifs are activated by artists as metaphors of cultural memory, temporal discreteness (fragmentation), and the inner movement of consciousness.

Key words: painting, landscape, artistic structure, painting themes, Kyiv School of Landscape Painting, artistic practices, identity, cultural continuity, aesthetic resistance.

Вступ. Київська школа пейзажного живопису (далі – КШПЖ) є самотутнім феноменом українського мистецького дискурсу. У межах останнього пейзаж набув історіософського звучання з специфічною художньо-образною структурою та тематичними пріоритетами. Так, в контексті творчості представників угруповання цей жанр зазнав низки трансформацій, ставши чимось більшим, ніж узвичаєна репрезентація природи чи міського середовища. Підкреслимо, що українському живопису ХХ століття (зокрема, КШПЖ як його активному складнику) властиве самотутнє розуміння окресленого жанру [4, с. 8–9].

Відтак, доцільно говорити про функціональну актуалізацію жанру, у якій він став детермінантою широкого спектра інструментів візуального письма. У контексті нього природа стає не просто статичним зображуваним об'єктом, а носієм стану, часу, безумовних вимог пейзажиста. У такому контексті пейзаж доцільно позиціонувати частиною культурних практик, національної картини світу та іншого. Разом із цим, цей жанр у сприйнятті, засвоєнні та переосмисленні представників КШПЖ набув ще більшої глибини, осмислюючись як екзистенційний елемент. Зокрема, художники угруповання не просто малювали й осмислювали певні природні форми, а й, певною мірою, мислили ними, наділяючи їх (образи природи і міста) прихованими смислами.

Внаслідок такого самотутнього побутування пейзажного жанру у сприйнятті представників КШПЖ була увиразнена питома репрезентативність останнього у контексті краси рідної природи митців, а також націєтворчої ролі. Спостерігаємо також

наступність культурних і мистецьких практик щодо вищезазначеної рецепції: так, початок формування пейзажу в нашій країні припав на добу середньовіччя, проте справжній його розквіт почався з ХVІІІ століття. При цьому непоодинокі звернення митців до вищезазначеного жанру не спродували його формалізації як самостійного: так, він часто виконував допоміжну роль у портретному та/або історичному живописі (як фон для зображення історичних постатей і подій) [13, с. 57–62].

Таким чином, проблема параметризації жанру пейзажу (зокрема, самотутності художньо-образної структури і тематичних пріоритетів) у рецепції представників КШПЖ є актуальною. Разом із цим, незважаючи на репрезентативність, концептуальну глибину та інше історіографії, присвяченої вивченню аналізованої проблематики, постулюємо певну лакунізованість досліджуваної проблеми [6]. Остання визначена її інтегрованою природою, що зумовлює поєднання у представленому дослідженні історичного, аналітичного й культурологічного підходів. Своєю чергою, це забезпечує його міждисциплінарну релевантність та глибину щодо аналізованої проблематики, а також сприяє осмисленню феномена КШПЖ у контексті української культурної полісистеми (зокрема, мистецтва) другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Відповідно, метою представленого дослідження є аналіз специфіки функціонування феномена КШПЖ в контексті параметризації художньо-образної структури і тематичних пріоритетів. Предметом – історико-культурні передумови функціонування пейзажу у рецепції представників угруповання.

Вищезазначені мета та предмет статті дозволяють послідовно, логічно сформулювати низку завдань останньої: а) проаналізувати специфіку побутування КШПЖ у культурологічно-мистецтвознавчій площині в контексті мовної та національної картин світу, що виявились у самобутньому пейзажотворенні представників угруповання; б) локалізувати особливості репрезентації й актуалізації природних форм та міських ландшафтів у низці пейзажних робіт, виявивши унікальну параметризацію вищезазначеного процесу; в) окреслити роль і місце КШПЖ щодо історико-культурних передумов її розвитку та локалізувати значущість останньої у контексті мистецтвознавства.

Матеріали та методи. Відповідно до вищезазначеного вступу, мети, предмета і завдань представленого дослідження його матеріалами є низка творів представників різних поколінь згаданого угруповання. Окрім того, у межах цієї праці актуалізовано наративи митецьких практик цих митців, вифіксовані у низці наукових праць (історіографія аналізованої проблематики), музейних каталогах, архівних фондах тощо. Так, репрезентативну вибірку цієї праці становлять роботи М. Глуценка, О. Животкова, П. Лебединця, С. Шишка, Т. Яблонської та інших художників. Останні виформували історико-культурну й аксіологічно-релевантну тяглість пейзажного жанру у київському регіоні.

Відтак, актуалізовані матеріали охоплюють період від середини ХХ до початку ХХІ століття, що дозволяє простежити динаміку змін у художньо-образній структурі та тематичних домінантах КШПЖ. Наслідком цього є диференційоване за природою методологічне підґрунтя представленої праці: так, остання вміщує комплексний підхід. У межах нього інтегровано мистецтвознавчий, культурологічний, соціально-історичний (історико-стильовий), а також когнітивно-естетичний аналіз. Такий підхід продукує локалізацію самобутності пейзажного образу як форми візуального мислення, а також локалізацію культурних і світоглядних параметрів, притаманних КШПЖ.

Таким чином, підґрунтя дослідницької стратегії складають такі методи:

1. Іконографічний та іконологічний аналіз актуалізований для декодування змістової полісистеми пейзажних образів, локалізації системи символічних мотивів, тем переходу, тиші, замислення й медитативності тощо. Вищезазначений метод продуктивний щодо інтерпретації пейзажу не як сталої константи, фіксації стану об'єкта, а, першою чергою, смислового утворення (структури), параметризація (простір, світло та інше) якого набуває функціональної ролі емоційно-світоглядних маркерів.

2. Стильовий і формально-пластичний аналіз використаний задля вивчення особливостей композиційної логіки, інтонування ритміки, колористичних рішень, типів перспективи, а також рольового навантаження світла, фактурності та просторового втілення. Так, саме цей метод продуктивний щодо виокремлення характерних для творчості представників КШПЖ ознак: асиметричності композицій, відсутності фокусної точки, приглушеного світла, м'яких колористичних рішень, нерозривності образного й часового шарів та тому подібного.

3. Порівняльно-історичний аналіз дозволив актуалізувати в межах дослідження соціальну (так звану «подієву») історію, що, своєю чергою, дало можливість зіставити три покоління митців вищезазначеного угруповання (у тому числі їхню мистецтвознавчу генезу: від реалізму до метафізичного пейзажу), а також співвіднести втілювані митцями культурні й художні практики з культурними, соціальними та історичними детермінантами розвитку українського живопису.

4. Культурологічний та герменевтичний підхід застосований під час інтерпретування пейзажу як форми історико-культурної пам'яті, екзистенційного виміру національної й мовної картин світу, простору ідентичності та феномена естетичного опору. Саме вищезазначені підходи були продуктивними щодо вивчення пейзажу як сакрального та екзистенційного топосу, у якому втілено національно-світоглядну послідовність

й мистецьку самотність робіт представників КШПЖ.

5. Елементи когнітивної естетики стали міцним підґрунтям для сегментації процесу сприйняття мистецьких творів згаданих митців. Мовиться про широкий спектр побутування останнього: від сенсорної рецепції до формування сприйняття образу й довільного (інтерпретаційного) смислотворення. Наслідком використання вищезазначених методів стала локалізація специфіки ваги та ролі композиційних і колористичних стратегій митців на емоційно-психологічну вплив робіт, а також самотності взаємодії з ними глядачів.

6. Джерелознавчий аналіз закономірно включав роботу з архівними матеріалами, каталогами виставок, дослідницькими працями щодо побутування пейзажного жанру у Києві, документами НАОМА [9], а також текстами мистецтвознавчих досліджень. Застосування цього методу забезпечило реконструкцію історико-культурного контексту формування угруповання.

Таким чином, інтеграція згаданих методів у межах представленого дослідження дозволила комплексно проаналізувати феномен КШПЖ у широкому спектрі. Мовиться про діапазон від формальної структури пейзажного образу до його тематичного, культурного та екзистенційного навантаження. Відповідно, цей інтегрований підхід був продуктивним, забезпечивши поліцентричне вивчення жанру з урахуванням його історичної послідовності (історико-культурного підґрунтя, дискурсу), внутрішньої різноспрямованості та вагомої ролі у формуванні української художньої ідентичності зазначеного періоду.

Результати. Природно, що розквіт аналізованого у цьому дослідженні жанру пейзажу припав на середину XIX століття і був більшою мірою спродукований побутуванням романтизму, реалізму та імпресіонізму [1, с. 122–161]. Саме в призмі останніх художники переосмислили природу та запозичення та засвоєння елементів з іншої культури у контексті власної творчості: так, М. Мурашко, дотримуючись загального

ідейно-тематичного руслу КШПЖ, не зосереджувався виключно на красі природних форм. Мовиться про те, що художник не лише віддзеркалював природні форми, а зафіксував емоційну рефлексію на їхньому тлі. Природно, що це відбулось тоді, коли з'явився жанр «пейзажу з фігурою», у якому людська онтологія тісно спліталась з природним контекстом [15, с. 254–260].

Своєю чергою, це додавало роботам пейзажистів додаткових смислових шарів, що були детерміновані образами природи. Разом із тим, вагомих в контексті аналізованої проблеми є вплив на вищезазначений жанр низки світових течій (згаданих романтизму, реалізму й імпресіоналізму). Показово, що українські митці (до прикладу: К. Костанді, О. Мурашко та інші) активно експериментували, інтегруючи європейський досвід у свої мистецькі практики: досліджували можливості кольору і світла та іншого [5, с. 42–52].

Саме ця потенційна відкритість дозволила художникам передавати найтонші відтінки вражень від природи, наділяючи її форми обрисами власних емоцій та душ. Так, саме у аналізований у цій праці період особливо показовою стала інтенсифікація генези пейзажного живопису, що дозволило згодом йому виокремитись у самостійний жанр. Зокрема, він став осередком імплементації нових технік, підходів та практик зображення природних форм, а також унаочнення змін станів душі митця. Саме у XX столітті українськими митцями (у тому числі й представниками КШПЖ) акумульовано значні видозміни у жанрі пейзажу: так, згадаємо творчість однієї з представниць угруповання – Т. Яблонської [21]. Творчість мисткині була знаковою у контексті еволюції жанру: зокрема, її картина «Літо» (1960 р.), яка стала символом української природи [16].

У представленій роботі знайшли яскраве відображення мистецькі шукання авторки: зокрема, саме у цій картині інтегровано традиції реалізму та романтизму з власними художніми пошуками мисткині. Тут Т. Яблонській вдалось передати низку вимірів: безпосередня репрезентація описаного виміру органічно поєднується з цілою

парадигмою смислів. Останні представлені через самобутню колористику, світло та тому подібне [16]. Закономірно, що у творчості авторки якскраво виявлена самобутня роль українського пейзажу: останній став значущою детермінантою не лише національної свідомості (зокрема, націєтворення), а й динамічним каталізатором культурних змін мистецького дискурсу.

Підкреслимо, що націєтворча роль українського пейзажу у рецепції представників КШПЖ набула ознак збереження культурної спадщини, репрезентації унікальної й строкатої рідної природи на їхніх полотнах. Зокрема, саме у пейзажних роботах художників втілились мистецько-естетичні пошуки українських митців, а також актуалізовані історико-соціокультурні процеси. Відповідно, жанр пейзажу набув визначальної ролі щодо національної ідентичності й культурної спадщини, ставши відкритою системою, розвиток якої триває і до сьогодні [20].

Показово, що саме у ключі самобутнього поєднання традицій та сучасних мистецьких та/або культурних віянь/практик полягає актуальність і значущість українського пейзажного живопису. Так, унікальність його феномена полягає у динамізації актуалізації процесу смислотворення, тобто низки інтерпретаційних процесів. Саме завдяки останнім глядачі роблять ті чи інші відкриття, сприймаючи культурний продукт (живописне полотно), а також міркуючи про красу природи.

При цьому цей підхід контрастує зі звичайною ідеологічною нормалізацією (зокрема, тогочасною) мистецтва, яка інтенсифікувалась у другій половині ХХ століття. Саме у межах такої тенденції пейзаж набув статусу території інтонування особистого, при цьому цій особливості не була притаманна ні декларативність, ні демонстративність тощо [3]. Відповідно, проява особистісності відтіснялася на периферію живописних робіт. Так, мова йде про самобутню організацію образної полісистеми, унікальність актуалізованих мотивів, специфічну композиційну логіку, «живе» світло й колористику, ритмізацію мазків й фрагментацію зображуваного простору.

При цьому закономірним є зв'язок самобутнього пейзажотворення представників КШПЖ з феноменом сприйняття [18], когнітивна природа якого є надзвичайно багатшаровою і складною. Мовиться про особливого роду детермінування останнього пізнавальною діяльністю людини та забезпечення рецептивної орієнтації у онтологічній реальності. У такому розумінні сприйняття доцільно позиціонувати невіддільним гносеологічним складником пізнання, у який входить аналіз і синтез сенсорних даних, а також їхнє подальше осмислення й інтерпретування [22, с. 125–133]. Своєю чергою, складна когнітивна природа перегукується з представленим дослідженням художньо-образної структури та тематичних пріоритетів київських митців у межах побутування КШПЖ. Зокрема, основний акцент і самобутність робіт художників полягає не у фактологізмі зображення природних форм (природи), а у низці конотацій, покладених смислів та іншому.

Останні формуються художниками через образну організацію їхніх пейзажів: при цьому чільне місце в контексті дослідження займає саме візуальний і стильовий аналіз робіт представників угруповання різних поколінь. (Мовиться про широкий діапазон: від Т. Яблонської й С. Шишка до О. Животкова та П. Лебединця [14].) Характерно, що вивчення робіт цих митців провадилося з урахуванням унікальної природи й мистецького контексту угруповання. Так, КШПЖ – першою чергою, живе і неканонічне явище українського мистецтва, у якому було інтегровано детермінацію формальної структури з тематичною домінантою. Згадаємо вищезазначену колористичну унікальність, ритмову самобутність та іншу параметризацію робіт художників, які взаємопов'язані зі сприйняттям теми, образного ладу.

Окремої уваги заслуговує природа чітко відокремлених частин репрезентації простору на картинах пейзажистів угруповання, поєднувана з специфічною цілісністю, яка принципово існує поза будь-яким ідеологічним нашаруванням. Внаслідок цього

представлена стаття висвітлює спробу виходу з усталеної жанрової класифікації з осмисленням (аналізом) пейзажу як самобутньої мови. У межах останньої простір, світло, форма і час на полотнах набувають рефлексивних ознак, стаючи домінантами внутрішнього діалогу художника з самим собою, а також зовнішнього – з глядачем [19, с. 79–86].

Вищезазначений підхід є інноваційним, оскільки наявна історіографія аналізованої проблеми переважно репрезентивна щодо історико-біографічного, контекстуального та термінологічного аналізу історії КШПЖ. Разом із тим, констатуємо брак праць, безпосередньо сфокусованих на внутрішній структурі пейзажного образу, а також його культурному конотуванні та іншому [8, с. 260–264]. Наслідком цього стає те, що малодослідженими досі лишаються механізми трансформації пейзажного мистецтва не у вертикальній та/або горизонтальній шкалі, а саме як засобу емоційно-смыслового виконструювання візуального складника певного наративу.

Зокрема, переважно творчість представників КШПЖ вивчають у контексті стилю (реалізм, імпресіонізм тощо), ідіостилію конкретного митця, а також історико-культурного контексту формування тощо [1, с. 122–161]. Разом із тим, окреслені підходи є доволі обмеженими, оскільки лишають поза увагою дослідників типологію образного мислення певного представника угруповання, а також самобутність структурної організації його картин. До речі, останню позиціонуємо у координатах композиційної логіки, унікальності актуалізованих кольорів, просторового ритму та тому подібного. Вагомим є і тематичні пріоритети: мотиви творчості певної персоналії, а також основа вибору тієї чи іншої стратегії, практики або напряду реалізації пейзажного жанру [7].

Значущим в контексті аналізованої проблематики є звернення представників КШПЖ до тихого міського ландшафту, осінніх і літніх пейзажів, специфічної світлової меланхолії, вечірнього затишку та ризомного простору саду тощо. Акцентуємо увагу на

смыслових рефренах, виявлених у згаданих ризомності (Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі) таких тем, а також їх впливі на структурування наративу певного твору [12]. Вищезазначене природно переплітається у контексті мистецтвознавчого дискурсу зі сприйняттям як базовим процесом живопису, детермінованим визначальною роллю останнього щодо феномена інтерпретації, оцінювання та/або іншої взаємодії з культурним продуктом.

Вищезазначено, що КШПЖ є самобутнім мистецьким феноменом, саме тому показовою є роль процесу сприйняття у його контексті. Так, у межах останнього задіяні не лише фізіологічні, а й психологічні, культурні, історико-соціальні та інші чинники. Безпосередньо щодо робіт угруповання, то сприйняття останніх детерміноване отриманням й досягненням покладених у них смислів суб'єктами культурної практики (пейзажотворення) [15]. Саме тому згаданий процес у цьому контексті має багатопланову природу, позаяк він актуалізований паралельно у сенсорному, когнітивному, емоційному, історико-соціальному та інших рівнях.

При цьому тут він постає не пасивним актом, а динамічною невід'ємною частиною глядача. Останній (носіє мовної і національної картин світу) на базі свого досвіду, фонових знань, актуального стану сприймає і декодує культурний продукт (картину). Таким чином, відбувається увиразнення саме художнього сприйняття, яке сутнісно постає цілісним, багатограним процесом [10]. Функціонально воно є імплементацією певних деталей робіт представників угруповання у екосистему єдиного смыслового поля. Цей процес доцільно позиціонувати в контексті формування полісистеми образів, які, своєю чергою, спричиняють ґрунтовне та завершене уявлення про певну картину.

Разом із тим, відповідне сприйняття більшою мірою розгортається на підсвідомому рівні, внаслідок чого формування аксіологічного результату (оцінки), продукування думки та поява низки емоцій відбувається швидко, на протипагу деталізованому аналізу роботи експертами [2]. Природно, що окреслений рівень сприйняття (та його

комплексність, повнота тощо) детермінований багатьма факторами, серед яких питомих є актуалізована представником КШПЖ стратегія, практика та тому подібне. Під нею у межах цього дослідження розуміємо задум митця щодо впливу на емоції та свідомість глядача.

Таким чином, вся структура роботи (від її формальних елементів (назви, жанру тощо) до актуалізованих художніх засобів) підпорядкована єдиній меті: сформувати «реальність у реальності» [19, с. 79–86]. Відтак, художнє сприйняття у рецепції представників КШПЖ відрізняється від, власне, побутового, оскільки воно передбачає ламання «третьої стіни» між глядачем і митцем. Відповідно, доцільно говорити про те, що присутність автора пейзажу завжди відчутна, так само як і його світогляд та емоційне ставлення до зображуваних природних форм (пейзажів).

Отже, у рецепції представників угруповання творчість стала діалогом між автором (об'єктом) культурного продукту (мистецького твору – пейзажу) та глядачем (реципієнтом, поціновувачем – його суб'єктом). У межах сформуваної системи вищезазначений культурний продукт постає засобом самопрезентації, саморефлексії та іншого митця. Останній (об'єкт, тобто *Я*) через вплив (сугестію) на Іншого (тут – суб'єкта) впливає на самого себе, таким чином неначе замикаючи герменевтичне коло.

У назві представленого дослідження природно вміщено два аналітичні блоки, які логічно розкриємо далі. Так, доцільно розпочати з художньо-образної структури пейзажів – власне того, як саме організовано простір, композицію, ритм, світло, кольори та інше (поетика споглядання, медитативність тощо) у роботах представників КШПЖ. Зокрема, стрижневою рисою таких робіт є унікальна візуальна камерність, яка інтегрується у них з внутрішньою структурною цілісністю. Тут доцільно говорити про самотній тип візуалізації (унаочнення) на аналізованих пейзажах, у межах якого природні форми набувають рис медитативного об'єкта. Внаслідок цього, такий об'єкт формує

особливий настрій роботи: споглядальний, інтимний, рефлексивний, філософський тощо [8, с. 260–264].

Наслідком вищезазначеного стає видозміна ролі та функціоналу пейзажних образів: останні несуть вже не дескриптивну, а контеплативну значущість. Тобто вони не просто репрезентують «щось», а ретранслюють рефлексію від «чогось», що трансформує не лише узвичаєне розуміння такого твору, а й змушує глядача відрефлексувати його усередині себе. Відповідно, змінюється і роль простору у означеній системі координат: останній набуває ознак системи певних зафіксованих станів на протигагу звичній репрезентативності локусу [11].

Саме тому логічним є розгляд простору у окреслених системах координат культурних продуктів (пейзажних робіт представників угруповання) як систем певних зафіксованих станів, а не презентації згаданого локусу. Навіть більше: у їх контексті локус не такий важливий, як рух душ митця та глядача, оскільки останній утворює особливу синергію. Так, для авторів КШПЖ притаманне вибудовування простору їхніх робіт без глибокої перспективи: через нашарування площин, «розчинення» об'єктів у повітрі та сповнення їх кольором та/або світлом.

Першою чергою, це дозволяє позиціонувати простір у роботах митців у сенсорному вимірі – як територію дотику, а не споглядання (огляду). До прикладу, більшість пейзажів С. Шишка унаочнюють особливу цілісність, детермінацію неба і землі. Ці два полюси взаємоперетікають на полотнах, а предмети на них – лише натяк, тінь тощо без контрастного акцентування. Така особлива структура композиції утворює самотній стан уповільненого часу, тиші, сповненої спокоєм [2].

Своєю чергою, це дозволяє акцентувати на самотності композиційної ритміки у роботах представників угруповання: здебільшого митці тяжіють до асиметричних, змінених композицій, де центр тяжіння відсутній або зсунутий у бік. Такий прийом дозволяє художникам виформувати особливу динаміку, внутрішній рух: він непоказний,

прихований. У роботах митців КШПЖ композиція не є імперативним центром, вона не лімітує світосприйняття, разом із тим неначе втягуючи глядача у свою полісистему. Остання, уповільнена, неначе під водою, незалежна від рябіння поточного на своїй поверхні, глибока і медитативна. Зокрема, використання цього прийому знаходимо в роботах П. Лебединця, де поле кольору й абстрагованої фактури організоване довкола ледь окресленого (скоріше символічного) пейзажного ядра [10].

Значущим в цьому контексті є роль кольору у роботах представників КШПЖ, оскільки він був стрижневим елементом образної структури картин. Так, здебільшого для пейзажів останніх було притаманне уникнення контрастності, натомість контури виформовувались на картинах за рахунок градації світла, пастельних тональностей, детермінації між згущенням кольору й емоційним напруженням. При цьому, попри формальну схожість з імпресіонізмом, це було більшою мірою рефлексивне, медитативне занурення у колірну палітру онтологічної реальності, подібну до магічної функції мови [1, с. 122–161]. Скоріше це було схоже на співтворення такої реальності, ніж її репрезентацію на полотні: саме у цій полісистемі колір набув формату структури, лакуни пам'яті [8, с. 260–264]. В результаті вищезазначеного, щезла чіткість обрисів, проте лишилося хитке хронотикальне відчуття суб'єкта, схоже на емоційне відлуння або спогад об'єкта.

Не менш вагомою у роботах згаданих пейзажистів була і роль світа, ретрансльована структурою мислення: показовою є його не джерельна природа, що натякає на барокову або імпресіоністичну практики. Разом із тим, світло на картинах представників КШПЖ розлите, неначе «вростає» у зображувану онтологічну реальність (матерію). Переважно воно вечірнє, осіннє або взагалі розмите, що виформовує ефект віддалення, дереалізації, сакралізації покладеного смислу, імпліцитного контексту тощо. Таким чином, художники не репрезентували той чи інший об'єкт онтологічної реальності,

натомість вписували його у світлову атмосферу та м'яку метафізику часу та самотності екзистенцію у своїх роботах. Відповідно, унікальність використовуваного ними світла полягає у особливій функційності останнього: так, воно формує певний стан, який стає настроєвим лейтмотивом зображеного пейзажу [5, с. 42–52].

Значущими є і тематичні пріоритети митців КШПЖ, репрезентативні щодо певної емоційної, соціальної, культурної тощо інтенції (здебільшого це мотиви тиші, спокою, внутрішнього часу та тому подібного). При цьому безпосередньо тематичний спектр київських пейзажистів є доволі вузьким, оскільки митців цікавили сільські краєвиди, міські околиці, парки, річки, поля, окремі індустріальні елементи – все те, що можна віднести до периферії. Однак тематика їх робіт не була радикально обмежена, проте вони обирали локуси своїх картин усвідомлено, оскільки вбачали у них, першою чергою, символічне значення. Своєю чергою, природні форми, зображені у їхніх пейзажах мали символістську природу, будучи символами покладених глибоких смислів. Зокрема, вони (символи) ставали носіями спокою, замислення, медитативної тиші та іншого, що протиставляється митцями пишній риторичній, помпезності й соціальному контракту та тому подібним речам.

Закономірно визначальною у роботах представників КШПЖ була роль пейзажу, яка актуалізувалась не у звичному соціально-реалістичному шаблоні, де він мав статус фону для трудового подвигу, а як атомізований конструкт. Так, у роботах митців люди відіграють функціонально протилежну роль: вони або відсутні, або ледь окреслені, малопомітні. Зокрема, це тіні, далекі фігури та/або частини ландшафту, що дозволяє говорити про актуалізацію усвідомленої художниками практики де-персоналізації заради універсалізації. Останнє пов'язане з тим, що на полотнах представників угруповання пейзаж перестає бути промовистою деталлю, фоном для чогось, стаючи узагальненим, наративним, тобто не подією, а станом душі (об'єкта і суб'єкта).

З самотутністю ролі пейзажу у митців пов'язані образи осені, вечора, туманів, що є мотивами переходу, наявні у низці полотен художників. У рецепції представників КШПЖ окреслені мотиви представлені у вищезазначеному прагненні до осінніх сцен, сутінків, зів'ялої трави, легкого туману і так далі. Показово, що все окреслене у рецепції художників не набуло рис декадансу, оскільки сутнісно було не смутком, тугою тощо, а метафорою переходу, порогу, напівсну, оновлення та тому подібного. Внаслідок цього окреслені мотиви сповнені особливого, сакрального виміру онтологічної реальності, яка виявляється у контекстах, натяках, шепоті листя та інших образах. Саме у цих мотивах пейзажисти заклали інтенції уповільнення, у яких втілювався самотутній, не фіксований час, а індивідуальний (внутрішній), тобто суб'єктивний.

Нерозривно пов'язаний з мотивами переходу міський ландшафт, представлений у творчості художників угруповання локусом зниклого, що засвідчене самотутністю висвітлення пейзажів Києва у роботах митців. Вищезазначено, що у фокусі їхньої уваги була периферія, тому зображались переважно не центральні райони столиці, а її околиці, тихі дворики, вікна, огорожі та тому подібне [5, с. 42–52]. При цьому роботи художників не є дескриптивними щодо міста, а скоріше репрезентативними щодо його атмосфери, настрою тощо, що дозволяє позиціонувати їх у координатах культурної та/або історичної пам'яті, а також соціально («подієвої») історії.

Мовиться про те, що у роботах представників КШПЖ немає звичної метушні, динаміки, транспортних засобів або інших побутових елементів. Натомість наявні світло й фактура, на які накладається тінь присутності об'єкта (самого художника), з якою пов'язаний концепт сповільненого (суб'єктивного) часу. Детермінована останнім актуалізована у картинах сповільнена пам'ять – образний ряд, у якому приховане емоційне минуле зображуваних форм.

Важливою в контексті аналізованої проблематики є динаміка поколінь представників угруповання, оскільки вона впливала на

існування КШПЖ у широкому спектрі практик: від реалізму до метафізики. Окреслена специфіка стала підґрунтям для вивчення динаміки угруповання: так, останнє не застигло у академічній традиції, будучи відкритою системою. Разом із тим, КШПЖ була притаманна наступність, змінність і послідовність використовуваних практик, поєднувана з рефлексивністю, медитативністю та унікальним темпоральним чуттям, а також просторовою організацією робіт.

Згадаємо також продуктивну в контексті чуттєвого виміру творчості представників угруповання концепцію стадіальності сприйняття. Саме в межах останньої актуалізовано генезу репрезентації природи: від загального уявлення до детального аналізу. Зокрема, остання виявилась у градації усвідомлення певного подразника (зображуваного у роботі об'єкта) до локалізації його параметризації (форми, положення тощо). Відповідна, означена тяглість практик, змінність поколінь тощо КШПЖ представлена самотутнім витлумаченням конструкта пейзажу. Разом із тим, відкритість інтерпретації не знаменувала атомізацію щодо історико-культурної наступності й тяглості, інтегруючись у багатозарядності покладеного смислу у рецепції митців.

Так, для першого покоління (1940–1960-ті рр.) притаманний споглядальний реалізм, його представниками були М. Глушенко, С. Шишко, І. Штільман, Т. Яблонська та інші. Саме це покоління було поетичним фундаментом угруповання: роботи його представників тяжіють до спостереження і фіксації стану, переважно з ідеалізованим, однак не патетичним, забарвленням. Натомість увага другого покоління (1970–1980-ті рр.) була зосереджена більшою мірою на ліричній редукції, представниками цього покоління були Г. Гавриленко, А. Пламеницький, О. Шовкуненко (пізній) та інші. Окресленому етапу існування КШПЖ притаманний перехід від опису, який набуває невизначених рис, до узагальнення, завдяки якому зображення стає фрагментованим, а сюжет – умовним.

У третьому поколінні (1990–2000-ті рр.) актуалізованим метафізичний пейзаж, його

представника були О. Животков, А. Криволап (ранній), П. Лебединець та інші. Саме у цьому поколінні жанр пейзажу здобув найбільші трансформації: так, природа втратила ознаки описового об'єкта, ставши компонентом низки полісистем (колористичної, ритмічної та інших), а інколи – ілюзією пейзажності. Відповідно, вибір розміру, техніки, композиції та іншого представниками КШПЖ був результатом ретельного планування та аналізу природних форм, детермінованих порухами душ митців [12].

Окреслена замисленість, філософічність та медитативність праць представників угруповання продукувала побудову особливої гармонії у вимірі композиції. Остання увиразнювала красу, динамічність та, одночасно, плинність природних форм, водночас імплементуючи в себе додаткові композиційні принципи (асиметрії, домінуючих елементів та іншого). Внаслідок цього підхід митців до формування пейзажних робіт продукував самотутню динаміку, недовомленість та специфічний баланс без формальної статичності пейзажів.

Також значущою у цьому контексті є згадана ризомність, яка використана мистцями для створення ритму композиції. Зокрема, повторення природних форм (квітів, листя та тому подібного) формує відчуття цілісності представленої на полотні картини світу. При цьому самотутня колористика і строкастість актуалізованих текстур підвищує динаміку зображення й додає інтересу глядачу, оскільки дозволяє уникнути одноманітності пейзажотворення.

Майстерно обіграні у роботах і провідні лінії, які, подібно до дороговказів, виструнчують напрям погляду глядача у картині: до прикладу, це може бути стежка або інша лінія, яка вифокусовує рух, захожуючи вивчати певні ділянки полотна. Згаданий принцип контрасту не знаходить достатнього використання, оскільки він лише б посилював візуальну експансію, концептуально не вкладаючись у задум представників КШПЖ. Переважно він актуалізований для фокусування уваги глядача на вагомих віхах композиції, продукуючи враження глибини, яке митці передають ритмікою, світлом тощо.

Висновки. Отже, художньо-образна структура і тематичні пріоритети митців КШПЖ мають специфічну природу. Мовиться про те, що образний лад цього жанру у другій половині ХХ – початку ХХІ століття не може бути зведений до певних традиційних елементів відображення природи або стилістичного канону. Внаслідок цього аналізований жанр у рецепції представників угруповання набуває функціональної ролі, стаючи засобом візуального мислення, носієм перехідності, низки станів, розмитої темпоральності (суб'єктивного часу), а також репрезентатом української ідентичності.

Зокрема, українські художники у Києві не лише висвітлювали рідні (місто та периферія) природні форми, а й створювали питому філософську екосистему тиші, медитативного споглядання й уповільнення. Відповідно, це дозволило інтегрувати під час вивчення їхніх робіт культурно-мистецький спадок українського пейзажу. Останній увиразнив самотутність генези пейзажних творів для національної та світової художньої культурної практики в контексті аналізу художньо-образної структури праць представників КШПЖ.

Виокремимо ці чинники: а) переважання асиметричних елементів, нефронтальних композицій з розмитим фокусом; б) унікальна гра зі світлом (приглушеним, м'яким тощо) без актуалізації просторової організації; в) частотність залучення колористики замість деталізації звичних ліній з униканням контрастування (чи використанням м'якого контрасту), що продукує периферійність конкретного; г) тенденційність зображення за відсутності героїв (якщо люди є, то вони більше тіні, ніж активні учасники простору), а причина і наслідок тривкі (взаємопроникні); г) ризомність тематики та форм: осінь, вечір, квіти, річки тощо – репрезентивні щодо онтологічної реальності на противагу внутрішньому світу (досвіду часу, культурної пам'яті тощо).

Відповідно, пейзаж постає проєкцією внутрішнього перехідного стану, простором переходу, споглядання невимовного тощо.

При цьому актуалізовані митцями практики були наступними щодо культурного, історико-соціального та, власне, онтологічного досвіду українців. Зокрема, вони втілювались представниками КШПЖ через послідовний розвиток від реалістичного споглядання до зведення до сутності образу.

Відтак, КШПЖ позиціонуємо репрезентантом унікальної художньої традиції, у межах якої інтегровано наступність

використовуваних практик, емоційну автономію, естетику побутового та поетикального стану. Питомим внеском митців угруповання став не лише розвиток пейзажотворення, а також його трансформація у особливу візуальну мову тиші. Параметризація, самотність та специфіка формування такої мови в межах КШПЖ становить особливий інтерес, складаючи перспективу подальших досліджень аналізованої проблематики.

Література:

1. Асєєва Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису ХХ ст. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : у 2 кн. Кн. 1.* / ред.упоряд. О. Авраменко. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 122–161. *Internet Archive* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/uxcbyd9s> (дата звернення: 19.12.2025).
2. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини ХVІІ–ХVІІІ століть. Київ : Мистецтво, 1981. 159 с.
3. Бондарчук Н. О. Пейзаж у живописі кримських художників ХХ ст. (традиції, стильова еволюція, тенденції розвитку) : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну й мистецтв. Харків, 2017. 474 с. *Львівська національна академія мистецтв* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/6wx4fbsm> (дата звернення: 19.12.2025).
4. Братусь І. В., Дениско О. А. Дослідження пейзажного жанру у творчості київських художників другої половини ХХ ст. *Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття* : матеріали ІІІ Міжнародної науковопрактичної конференції, м. Чернівці, 2526 травня 2018 року. Херсон : Молодий вчений, 2018. С. 8–9. *Інституційний репозиторій Київського столичного університету імені Бориса Грінченка* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/5xdcnjd9> (дата звернення: 19.12.2025).
5. Гейко С. М. Іронізм та реалізм у європейському модернізмі. Художня культурна. *Актуальні проблеми*. 2008. Вип. 5. С. 42–52. *Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/2s48cbvj> (дата звернення: 19.12.2025).
6. Глуценко Микола. *Аукціонний Дім Goldens* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/3zjzfwuu> (дата звернення: 19.12.2025).
7. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття : [монографія]. Київ-Одеса : Лебідь, 1990. 312 с.
8. Заїка Г. О. Традиції реалістичного живопису у відображенні київського міського пейзажу художників 1970–1980-х рр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 260–264. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327964> (дата звернення: 19.12.2025).
9. Історія НАОМА. Олімп мистецької освіти: з відстані Сторіччя. *Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/bdfukewe> (дата звернення: 19.12.2025).
10. Капшукова О. С. Еволюція творчості Миколи Глуценка 1960–1970х років. Дослідження колекції Дніпровського художнього музею : дис. ... д-ра філософ. з мист-ва : 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв України. Київ, 2025. 229 с. *Репозитарій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/mtc2su2f> (дата звернення: 19.12.2025).
11. Київ в образотворчому мистецтві ХІІ–ХХ століть / упоряд. Ю. В. Белічко, В. П. Підгора. Київ : Мистецтво, 1982. 335 с.
12. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Мистецтво, 1989. 204 с.
13. Мельничук І. Історія пейзажної майстерні в Київському державному художньому інституті 19461959 рр. Методичні аспекти освітнього процесу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 54, Т. 2. С. 57–62. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-8> (дата звернення: 19.12.2025).
14. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини ХVІ – першої половини ХVІІ ст. Київ : Наукова думка, 1985. 182 с.
15. Розмай Незалежної України. Художники Києва. Українське образотворче мистецтво 1991–2011 років : Живопис, графіка, скульптура. Київ : Криниця, 2011. 648 с.

16. Ситник І. В. Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурномистецьких процесів України середини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... дра філософії / Міністерство освіти і науки України, Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2023. 379 с. *Інституційний репозиторій Київського столичного університету імені Бориса Грінченка* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/pkd55m49> (дата звернення: 19.12.2025).

17. Скаканді Ю. Ю. Мистецтво пейзажу. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія «Технічні науки»*. 2015. № 5 (90). С. 254–260. *Електронний архів КНУТД* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/yc6m2ftk> (дата звернення: 19.12.2025).

18. Сприйняття. *Горюх* : онлайн-бібліотека : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/8dhtpnjy> (дата звернення: 19.12.2025).

19. Стрельцова С., Зайцева В. Формування та розвиток шкіл «старих майстрів» доби ренесансу та бароко в Європі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 52, Т. 3. С. 79–86. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-10> (дата звернення: 19.12.2025).

20. Український живопис кінця 19–20 століття. *ПроArt (історія образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва)* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/3a79par5> (дата звернення: 19.12.2025).

21. Яблонська Т. Літо. *WikiArt* : енциклопедія візуальних мистецтв : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/32efnbpp> (дата звернення: 19.12.2025).

22. Яланський А. В. Принципи формування цілісного сприйняття і відтворення академічного живопису тонових і колірних співвідношень. *Українська академія мистецтва*. 2014. Вип. 22. С. 125–133. *Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/2b9pxt2t> (дата звернення: 19.12.2025).

References:

1. Asieieva, N. (2006). Reministsentsii impresionizmu v ukrainskomu zhyvopysu XX st. [Reminiscences of Impressionism in Ukrainian Painting of the 20th Century]. In O. Avramenko (Ed.), *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.* (Vol. 1, pp. 122–161). Kyiv : Intertekhnolohiia. [Internet Archive]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/yxcbyd9s> (date of access: 19.12.2025).

2. Biletskyi, P. O. (1981). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVII–XVIII stolit* [Ukrainian Art of the Second Half of the 17th–18th Centuries]. Kyiv : Mystetstvo.

3. Bondarchuk, N. O. (2017). *Peizazh u zhyvopysi krymskykh khudozhnykiv XX st.* (tradytsii, stylova evoliutsiia, tendentsii rozvytku) [Landscape in the Painting of Crimean Artists of the 20th Century]. PhD dissertation (Art Studies). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/6wx4fbsm> (date of access: 19.12.2025).

4. Bratus, I. V., & Denysko, O. A. (2018). *Doslidzhennia peizazhnoho zhanru u tvorchosti kyivskykh khudozhnykiv druhoi polovyny XX st.* [Research of the Landscape Genre in the Works of Kyiv Artists of the Second Half of the 20th Century]. In *Innovatsiinyi rozvytok nauky novoho tysiacholittia* (pp. 8–9). Kherson : Molodyi vchenyi. [Institutional Repository]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/5xdcnjd9> (date of access: 19.12.2025).

5. Heiko, S. M. (2008). Ironizm ta realizm u yevropeiskomu modernizmi [Irony and Realism in European Modernism]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 5, 42–52. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/2s48cbvj> (date of access: 19.12.2025).

6. Hlushchenko, Mykola. (n.d.). *Auction House Goldens*. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/3zjzfwuu> (date of access: 19.12.2025).

7. Zhaboriuk, A. A. (1990). *Ukrainskyi zhyvopys ostannoi tretyny XIX – pochatku XX stolittia* [Ukrainian Painting of the Last Third of the 19th – Early 20th Century]. Kyiv–Odesa: Lebid.

8. Zaika, H. O. (2025). *Tradytsii realistychnoho zhyvopysu u vidobrazhenni kyivskoho miskoho peizazhu khudozhnykiv 1970–1980-kh rr.* [Traditions of Realistic Painting in Kyiv Urban Landscape of the 1970s–1980s]. *Visnyk NAKKKiM*, 1, 260–264. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327964>

9. *Istoriia NAOMA. Olimp mystetskoï osvity: z vidstani storichchia* [History of NAOMA. Olympus of Art Education]. (n.d.). National Academy of Fine Arts and Architecture. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/bdfukewe> (date of access: 19.12.2025).

10. Kapshukova, O. S. (2025). *Evoliutsiia tvorchosti Mykoly Hlushchenka 1960–1970-kh rokiv* [Evolution of Mykola Hlushchenko's Artistic Work in the 1960s–1970s]. Doctoral dissertation. National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/mtc2su2f> (date of access: 19.12.2025).

11. Belichko, Yu. V., & Pidhora, V. P. (Eds.). (1982). *Kyiv v obrazotvorchomu mystetstvi XII–XX stolit* [Kyiv in Fine Art of the 12th–20th Centuries]. Kyiv: Mystetstvo.

12. Lobanovskyi, B. B., & Hovdia, P. I. (1989). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XIX – pochatku XX st.* [Ukrainian Art of the Second Half of the 19th – Early 20th Century]. Kyiv: Mystetstvo.

13. Melnychuk, I. (2022). Istoriia peizazhnoi maisterni v Kyivskomu derzhavnomu khudozhnomu instytuti 1946–1959 rr. [History of the Landscape Studio at Kyiv State Art Institute]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 54(2), 57–62. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-8>
14. Ovsiihuk, V. (1985). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVI – pershoi polovyny XVII st.* [Ukrainian Art of the Late 16th – Early 17th Century]. Kyiv: Naukova dumka.
15. Rozmai Nezaleznoi Ukrainy. Khudozhnyky Kyieva [Blossoming of Independent Ukraine. Artists of Kyiv]. (2011). Kyiv : Krynytsia.
16. Sytnyk, I. V. (2023). *Tvorcha diialnist Tetiany Yablonskoi u konteksti kulturno-mystetskykh protsesiv Ukrainy seredyny XX – pochatku XXI st.* [Creative Activity of Tetiana Yablonska]. PhD dissertation. Borys Grinchenko Kyiv University. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/pkd55m49> (date of access: 19.12.2025).
17. Skakandi, Yu. Yu. (2015). Mystetstvo peizazhu [Art of Landscape]. *Visnyk KNUTD. Technical Sciences*, 5(90), 254–260. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/yc6m2ftk> (date of access: 19.12.2025).
18. Spryiniattia [Perception]. Horokh Online Library. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/8dhtpnjy> (date of access: 19.12.2025).
19. Streltsova, S., & Zaitseva, V. (2022). Formuvannia ta rozvytok shkil “starykh maistriv” doby renesansu ta baroko v Yevropi [Formation and Development of “Old Masters” Schools]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 52(3), 79–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-10>
20. *Ukrainskyi zhyvopys kintsia XIX–XX stolittia* [Ukrainian Painting of the Late 19th–20th Century]. ProArt. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/3a79par5> (date of access: 19.12.2025).
21. Yablonska, T. Lito [Summer]. WikiArt. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/32efnbpp> (date of access: 19.12.2025).
22. Yalanskyi, A. V. (2014). Pryntsypy formuvannia tsilisnoho spryiniattia akademichnoho zhyvopysu tonovykh i kolirnykh spivvidnoshen [Principles of Forming Integral Perception of Academic Painting]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 22, 125–133. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/2b9pxt2t> (date of access: 19.12.2025).

Стаття надійшла: 21.11.2025

Прийнято: 12.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025