

УДК 7.036(477.83-25)"1918/1939"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-2-10>

Лян КЕЯНЬ,

orcid.org/0009-0009-6735-5432

аспірант

Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

(Київ, Україна) liang.keyan@naoma.edu.ua

РЕЦЕПЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В ПРАКТИКАХ ХУДОЖНИКІВ ЛЬВІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ОСЕРЕДКУ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ

Пропонована стаття присвячена комплексному мистецтвознавчому аналізу багатовекторного історико-культурного процесу засвоєння, переосмислення та трансформації постімпресіоністичних ідей у творчості мистців, пов'язаних із львівським художнім осередком міжвоєнного періоду. У статті досліджено процес рецепції та трансформації постімпресіонізму в художніх практиках львівського мистецького осередку міжвоєнного періоду, що дозволяє побачити, як це місто стало динамічним посередником між західноєвропейськими модерністичними течіями та місцевими візуальними традиціями. Розташований на перехресті Центральної та Східної Європи, Львів увібрав у себе впливи французького малярства та краківського колоризму, водночас формуючи власну виразну художню мову, укорінену в українській духовній і народній культурі. Постімпресіонізм розглянуто не лише як стилістичне явище, а як спосіб художнього мислення, що визначив засади формування модерного українського мистецтва першої половини ХХ століття. Опертя на теоретичні підходи Джона Ревада, Піютра Лукашевича, Олени Рінко та каталог «*In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s*» (Лондон–Нью-Йорк, 2023) стало передумовою до того, що у статті простежено, як львівські мистці переосмислювали французькі моделі крізь призму власної культурної ідентичності. Дослідження наголошує на значенні Краківської академії мистецтв та її професора Юзефа Панькевича, чия франкоорієнтована педагогіка стала містком між паризьким постімпресіоністичним колоризмом і новонародженою львівською школою живопису.

Творчі практики Олекси Новаківського, Романа Сельського, Маргіт Сельської, Олени Кульчицької та Павла Ковжуна розглянуто як показові приклади цієї трансформації. У статті підкреслено, що їхнє звернення до конструктивних принципів Сезанна, синтетизму Гогена та хроматичної інтимності Боннара сприяло формуванню унікального українського синтезу, у якому раціональна структура поєдналася з духовною глибиною. Також проаналізовано діяльність авангардного об'єднання «*Artes*», окремі члени якого радикалізували постімпресіоністичні методи, поєднуючи живописну колористичну вібрацію з елементами сюрреалізму, пуризму та конструктивізму. Таким чином, львівський варіант постімпресіонізму інтерпретується як автономна гілка європейського модернізму, а не як провінційне відлуння паризького мистецтва, що переосмислив співвідношення між формою й емоцією, перетворивши колір на носій національного вислову. Львівське мистецьке середовище міжвоєнного часу постає як важливий вузол трансєвропейської мережі модерністичних експериментів, де художня свобода перепліталася з інтелектуальною дисципліною та культурною самосвідомістю.

Ключові слова: львівський художній осередок, постімпресіонізм, модернізм, Центральна Європа, колоризм, група «*Artes*», Краківська академія красних мистецтв, Олекса Новаківський, Маргіт Сельська, Павло Ковжун, художня рецепція, культурна трансформація.

Liang KEYAN,

orcid.org/0009-0009-6735-5432

PhD student

Ukrainian Kyiv National Academy of Fine Arts and Architecture

(Kyiv, Ukraine) liang.keyan@naoma.edu.ua

RECEPTION AND TRANSFORMATION OF POST-IMPRESSIONISM IN THE PRACTICES OF ARTISTS OF THE LVIV ART CENTRE OF THE INTERWAR PERIOD

The article explores the reception and transformation of Post-Impressionism in the artistic practices of the Lviv art centre during the interwar period, revealing how this city became a dynamic mediator between Western modernist currents and local visual traditions. Situated at the crossroads of Central and Eastern Europe, Lviv absorbed the influences of French painting and Kraków colourism while developing a distinctive visual language rooted in Ukrainian spiritual and folk culture. Post-Impressionism is analysed not merely as a stylistic phenomenon but as a mode of artistic thinking that shaped the foundations of modern Ukrainian art in the first half of the twentieth century. Drawing upon theoretical

frameworks from John Rewald's, Piotr Łukaszewicz's, Olena Ripko's, and the catalogue "In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s" (London–New York, 2023), the study traces how Lviv artists reinterpreted French models through the prism of their own cultural identity. The research emphasizes the importance of the Kraków Academy of Fine Arts and its professor Józef Pankiewicz, whose French-oriented pedagogy became a bridge between Parisian post-impressionist colourism and the emerging Lviv school of painting. The artistic practices of Oleksa Novakivskyi, Roman Selskyi, Margit Selska, Olena Kulchytska, and Pavlo Kovzhun are presented as paradigmatic examples of this transformation. The paper highlights how their interaction with Cézanne's constructive principles, Gauguin's synthetism, and Bonnard's chromatic intimacy fostered a uniquely Ukrainian synthesis—one in which rational structure met spiritual depth. The study also analyses the role of the avant-garde group *Artes*, whose members radicalized post-impressionist methods, combining painterly colour vibration with elements of surrealism, purism, and constructivism. Ultimately, the Lviv variant of Post-Impressionism is interpreted as an autonomous branch of European modernism rather than a provincial reflection of Parisian art. It redefined the relationship between form and emotion, turning colour into a vehicle of national expression. The article positions Lviv's interwar art scene as a crucial node in the trans-European network of modernist experimentation, where artistic freedom intertwined with intellectual discipline and cultural identity.

Key words: Lviv art centre, Post-Impressionism, Modernism, Central Europe, colourism, *Artes* group, Kraków Academy of Fine Arts, Oleksa Novakivskyij, Margit Selska, Pavlo Kovzhun, artistic reception, cultural transformation.

Постановка проблеми. Львівський художній осередок 1910–30-х рр. ХХ століття постає як унікальне явище у контексті центральноєвропейського модернізму. Так, завдяки унікальному геополітичному розташуванню та мультикультурному середовищу, Львів став ретранслятором західноєвропейських візій, зокрема французької малярської традиції. Постімпресіонізм, як перехідний етап від фігуративного відтворення дійсності до абстрагування та експресивної деформації, відіграв фундаментальну роль у формуванні локального візуального коду. Водночас, варто наголосити, що внаслідок особливостей художнього процесу у той період, певна кількість мистців зверталися до постімпресіоністичного формотворення та ідейних пошуків у контексті формування індивідуального творчого методу, але у процесі обрали відмінний підхід до образотворення. Внаслідок цього, виразними є декілька тенденцій, перша з них – у цьому осередку можна виокремити лише невелику групу тих авторів, хто у своїй практиці обрав постімпресіонізм засадничими для своєї практики, а друга – у значній кількості авторів знаходимо поліваріантні форми осмислення постімпресіонізму у контексті перехідної, експериментальної ланки до більш радикальних модерністичних пошуків.

Аналіз джерел. Дослідження постімпресіонізму як окремої фази європейського мистецтва розпочалися з класичних праць, що окреслювали цю течію в межах модерного мистецького процесу. В англомовній традиції одним із базових джерел є монографія Джона Ревада (1978), де постімпресіоністичні ідеї проаналізовано в контексті трансформації європейського живопису після імпресіонізму. Однак, що є визначальним, то у центральноєвропейському науковому дискурсі вагоме місце належить творчому аналізу та історичному осмисленню модернізму, зокрема у книзі

Пйотра Лукашевича (2021), де постімпресіонізм є радше етапом переходу від образно-колеристичних експериментів до більш концептуальних форм модерного мистецтва. Загалом, у польській мистецтвознавчій школі постімпресіонізм трактували як елемент ширшого трансферу образно-пластичних пошуків Центральної Європи, адже, до прикладу Краківська академія красних мистецтв навіть у складні часи мала практику скеровувати кращих студентів та викладачів у Францію, там же був її постійний філіал (Materiały..., 1969: 195).

Зазначимо, що чисельні праці, видані в Arkady та Wydawnictwo Naukowe PWN, присвячені мистецтву ХХ ст., загалом часто акцентують увагу на перехідних стилях, що виникали під впливом французьких ідей, але формувалися в умовах локальних художніх традицій, що є важливим для аналізу львівського контексту. Серед українських дослідників особливе місце займає праця Олени Ріпко «У пошуках страченого минулого», де здійснено ґрунтовний огляд львівського мистецького життя ХХ ст. та показано, як постімпресіоністичні практики серед інших впліталися у локальний художній контекст міжвоєнного періоду. Комплексному розгляду модерних тенденцій в українському мистецтві, зі спробою аналізу взаємодії локальних художніх пошуків із ширшими європейськими процесами, присвячено низку публікацій. Так, у каталозі *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s* (2023) постімпресіоністичні впливи репрезентовано як невід'ємну частину модерністської палітри українського образотворчого мистецтва в першій третині ХХ ст. У міжвоєнному львівському середовищі питання стилістичних трансформацій аналізували традиційно такі мистецтвознавці, як Роман Яців, чий публікації є рецепцією новаторських художніх практик та поясненням локальних варіацій європейських тенденцій у творчості мистців у Львові

(Яців, 1992; 2012). Імена художників українського походження, які працювали у Парижі, зокрема Соня Левицька, висвітлено як у польських, так і міжнародних виданнях. Їх творча практика дає додаткову парадигму для дослідження постімпресіоністичного спадку у ширшому середовищі міграцій та мистецьких контактів початку ХХ ст.

Загалом наразі наукова література виокремлює декілька основних напрямів в осмисленні постімпресіоністичних впливів у львівському контексті: історико-стильовий аналіз, із фокусом на формальні трансформації; соціально-культурні тлумачення, що вивчають рецепцію європейських ідей локальними митцями; та міжнаціональні порівняння, які розширюють поле дослідження на Центрально-Східну Європу (Мудрак, 1986). Безперечно історіографія питання буде неповною без праць Ю. Бабуніч, І. Гах, О. Голубця, О. Ноги, Р. Шмагала, однак з огляду на те, що у них авторів наша тема не акцентована, то основна увага в опрацюванні цих джерел була орієнтована на дослідження історико-мистецького контексту. Окрім того, у процесі підготовки матеріалу було проведено опрацювання архівів Краківської академії красних мистецтв та встановлено авторів, пов'язаних з львівським осередком, котрі навчалися у додатковій студії паризького філіалу цього навчального закладу, а також мали змогу ознайомитись з найбільшими колекціями постімпресіоністичних творів та мистецтвознавчими рефлексіями у провідних локальних виданнях (AASPK, № 62, 68, *rodowody* 1929-1931, *rodowody* 1932-1934[оригінал, машинопис]).

Мета статті – здійснити комплексне дослідження рецепцій та трансформацій візуальної концепції постімпресіонізму у живописних практиках мистців пов'язаних з львівським художнім осередком міжвоєнного періоду. Акцент також зроблено на індивідуальних підходах до осмислення засад постімпресіонізму у формотворенні та підході до стилізації образів.

Виклад основного матеріалу. Тому слід наголосити, що рецепція постімпресіонізму у Львові не була вторинним копіюванням, даже вона сформована на безпосередніх контактах художників із паризьким середовищем. Ключову роль у цьому процесі мала вже згадана Краківська академія мистецтв, де викладав Юзеф Панькевич, прихильник французького колоризму та творчості П'єра Боннара. Художники львівського кола, зокрема Роман Сельський, Маргіт Сельська (Райх), Олекса Новаківський та Олена Кульчицька, прямо чи опосередковано пройшли через «школу Парижа», де засвоїли принципи Сезанна, Гогена та Ван Гога.

Проте, львівська рецепція відрізнялася особливою увагою до синтезу європейського досвіду з місцевою традицією (Голубець, 2012:14). Так, сезаннізм став методологічним фундаментом для багатьох львівських мистців, а принцип «трактування природи через циліндр, сферу та конус» знайшов відгук у прагненні львів'ян до конструктивності. У міжвоєнний час у Кракові під орудою Юліана Панькевича формується особлива течія, яку можна назвати «кольористичним інтимізмом». Відтак, під безпосереднім впливом групи «касітів» львівські художники зосередилися на проблемах чистого живопису, де ключовим постало створення гармонійної кольорової плями, де світло у роботі не є зовнішнім чинником, а випромінюється самим кольором. Пейзажі Львова та інтер'єри стали передумовами для віднайдення складних колористичних підходів, що перекукувалися з набідами.

Водночас, рецепція постімпресіонізму у львівській школі не була лінійним процесом, то радше був діалог, у якому західні та центральноєвропейські моделі (сезаннізм, колоризм, інтимізм) проходили крізь фільтр локальної ідентичності. Так, художники Львова трансформували постімпресіонізм із суто стилістичного напрямку у світоглядну позицію, де свобода кольору та пластики стала засобом збереження індивідуальності мистця. Тому, львівський постімпресіонізм необхідно розглядати не як провінційне відлуння Парижа, а як автентичний сегмент загальноєвропейської практики, що поєднала раціональну конструкцію Заходу з емоційно-образними інтенціями Сходу. Відтак, формування львівської художньої школи неможливо розглядати у відриві від загальноєвропейського контексту, де Париж відігравав роль «світової майстерні», однак саме Юзефу Панькевичу рецепція постімпресіонізму у Львові розпочалася з усвідомлення того, що імпресіоністична фіксація «миттєвості» вичерпала свій аналітичний потенціал (AASPK, № 62: 1-15). Відтак, художники потрапили в епіцентр трансформації, де колір ставав самостійною категорією, й то був не просто експорт стилю, а інтелектуальна міграція сенсів. Також, коректно стверджувати, до для львівського середовища «паризький вектор» означав насамперед культуру малярства, де не лише техніка роздільного мазка чи сезаннівську конструктивність, а й особливу етику ставлення до полотна як до автономного світу, однак не у текстоцентричному сенсі. Окрім того, постімпресіонізм у львівському виконанні збагатився галицькою рефлексивністю, й то був синтез, де паризька свобода зустрілася з центральноєвропейською

лімінальною філософійністю та глибокою повагою до ремісничої якості живопису.

Важливо розуміти, що львівські мистці не просто копіювали Гогена чи Тулуз-Лотрека, а передусім шукали в їхніх методах інструменти для вислову власної ідентичності. Наприклад, Маргіт Сельська (Райх), навчаючись у Фернана Леже, трансформувала його пуризм через призму постімпресіоністичної м'якості кольору, створюючи унікальний метод, який пізніше назвуть «львівським колоризмом». Таким чином, генеза школи засадничо ґрунтована на критичному засвоєнні західного досвіду, що дозволило Львову стати самостійним модерністським центром, а не провінційною копією метрополії (про що ствердив Пьотр Лукашевич, котрий у процесі свого дослідження мистецтва міжвоєнного Львова (1975) ретельно опрацював не лише польські колекції, с й проводив ретельну особисту комунікацію з родиною Сельських та дотичними особами) (Лукашевич, 1975: 233). Якщо імпресіонізм розчиняв форму в повітрі, то сезаннізм, як ядро постімпресіонізму, повернув живопису його вагу та архітектуру. Зазначимо, до для львівського інтелектуального малярства, визначальним стало переосмислення сезаннівського принципу побудови простору через кольорові площини, тому у різних авторів ландшафт перетворюється на складну систему взаємопов'язаних об'ємів. Світло тут більше не вихоплює корпускулярно-хвильовим потоком предмети, а конструюється кольором. Водночас постімпресіоністична деформація об'єкта є засобом виявлення внутрішньої структури, що втримало від надмірної декоративності. Навіть у натюрмортах художників львівського кола відчувається інтелектуальна напруга: кожен глечик чи яблуко мають свою «масу» та місце в ієрархії полотна. Наголосимо, до трансформація методу полягала й у тому, що львів'яни поєднали сувору логіку Сезанна з локальним відчуттям матеріальності, почасти народного малярства, й то був живопис, який можна було «відчутти на дотик». Така пластична мова дозволила мистцям вийти за межі простої ілюстративності та створила передумови для наступних експериментів з абстракцією, оскільки, художник отримував ключ до повної творчої свободи. Тому сезаннізм у Львові став не стилем, а школою бачення, де дисципліна ока була нерозривно пов'язана з дисципліною розуму.

Саме з огляду на це Олекса Новаківський та його школа (1923–1935) займає особливе місце у рецепції постімпресіонізму, адже то діонісійська стихія, вкорінена у спадщині Ван Гога, а творчість є найяскравішим прикладом трансфор-

мації постімпресіонізму у національній експресіонізм. Варто вказати, що на мисиця безперечно теж мали виняткові впливи творчі практики Станіслава Виспянського та молодопольської Групи П'яти (Леопольда Готліба, Вітольда Войткевіча, Властимила Гофмана, Мечислава Якімовіча та Яна Рембовського), адже Олекса Новаківський був учасником мистецького життя Кракова ще з часів навчання й саме тут відбулась його перша персональна виставка (Волошин, 2024). Для Олеси Новаківського удар кисті широкий, пастозний, часто хаотичний на перший погляд, насправді є філігранно вибудованою системою емоційних акцентів, а рецепція Ван Гога тут виявлена у відмові від реалістичного кольору на користь символічного. Коли Олекса Новаківський малював портрет митрополита Андрея Шептицького чи краєвид зі Святоюрським собором, то використовував колір як засіб метафізичного вислову. Золотисті, вогняно-руді та глибокі сині тони стають еквівалентами духовного напруження. Трансформація методу Олеси Новаківського полягала у тому, що він наповнив постімпресіоністичну форму релігійним та патріотичним змістом, а його «Мистецька школа» виховала ціле покоління художників, які сприймали живопис як служіння. Колір для них перестав бути оптичним ефектом (як у Клода Моне) і став способом дослідження та філософського осмислення світу. Важливо підкреслити, що Олекса Новаківський трансформував постімпресіоністичну динаміку у своєрідний візуальний епос, тому в роботах мистця природа не просто існує, а страждає, радіє або молиться разом із людиною. Й то антропоморфізм ландшафту, що був характерний для пізнього Гогена чи Ван Гога, але у Львові він отримав специфічне забарвлення, пов'язане з українською бароковою традицією та іконописом. Таким чином, експресіоністична лінія постімпресіонізму у Львові стала містком між європейським модерном і глибинними кодами української культури.

У свою чергу діяльність окремих представників об'єднання «Artes» постає, як найбільш радикальна фаза трансформації постімпресіонізму у Львові (Лукашевич, 1975: 7-12). Як мистецька група, то було середовище молодих бунтарів, які вважали класичний сезаннізм занадто «тихим» та інтегрували постімпресіоністичну увагу до фактури в контекст міського сюрреалізму та фотомонтажу. Й тут постімпресіонізм був вихідною точкою для деконструкції реальності, адже мистці розуміли, що якщо колір та форма можуть бути автономними, то їх можна комбінувати у найбільш парадоксальний спосіб. Рецепція тут відбувалася

через призму паризького «надреалізму», але з виразним акцентом на малярській якості об'єкта. Трансформація виявилася й у тому, що художники почали використовувати постімпресіоністичну техніку для зображення «анти-мистецьких» сюжетів: з виразними ознаками лімінальності: околиць Львова, звалищ, механічних деталей або майже сновидних видінь. У роботах того періоду ми бачимо, як чітка сезаннівська побудова розвивається сюрреалістичною грою сенсів, а це був момент, коли львівська школа довела свою здатність до самоіронії та інтелектуальної гри.

Представники групи «Artes» фактично перетворили постімпресіонізм на інструмент, адже шукали нову естетику у буденності, використовували при цьому витончену колористичну гаму, засвоєну у Франції. До певної міри то буду «пролетарський модернізм», де висока культура малярства поєднувалася з духом вулиці й той етап був надзвичайно важливим, оскільки розширив межі львівського мистецтва, вивівши його з локального контексту на простір актуального європейського авангарду.

Аналіз діяльності об'єднання «Artes» у контексті постімпресіоністичної традиції є особливим, оскільки саме це угруповання стало найбільш радикальним ретранслятором західних ідей у Львові. Такою для «артесівців» постімпресіонізм не був самоціллю, а радше «граматикою», на основі якої будували свої сюрреалістичні, конструктивістські та неопримітивістські висловлювання. Так, для Людвіка Лілле, постімпресіонізм у його сезаннівському варіанті став інструментом подолання «хаосу» імпресіонізму. Людвік Лілле, який був не лише художником, а й глибоким теоретиком, вбачав у Сезанні початок нової ери інтелектуального конструювання форми (Лукашевич, 2021:40). Трансформація методу полягала у радикалізації сезаннівської «геометризації». Якщо Сезанн шукав куб і сферу в природі, то Людвік Лілле вводив їх у композицію як архітектонічні доміанти. Роботи цього періоду демонструють відмову від зайвої деталізації на користь «пластичного синтезу». Постімпресіоністична увага до ваги предмета трансформувалася в «артесівців» у концепцію пуризму. Тож то був не просто живопис, а будівництво на полотні, де кожна колірна площа виконувала роль конструкції. Людвік Лілле доводив, що мистецтво має бути автономним від природи, хоча й живитися її структурними законами.

Маргіт Райх-Сельська є, мабуть, найбільш «постімпресіоністичною» постаттю в «Artes» з точки зору культури малярської плями, адже

згадане навчання у Кракові та Парижі у Фернана Леже надало їй розуміння сучасної форми, проте пріоритетним став французький кольоризм (П. Боннара та А. Матісса). Практика мисткині, то приклад того, як постімпресіоністична вібрація кольору поєднується з кубістичною дисципліною. У своїх натюрмортах та портретах Маргіт використовувала метод модуляції (зміни кольору за теплохолодністю), а не моделювання (зміни за світлотінню) (Лукашевич, 2021: 280). Це дозволяло створювати об'єм, не руйнуючи площини полотна. Трансформація тут полягала у «феміністичному» пом'якшенні суворого авангарду, тож роботи наповнені світлом і особливою лірикою, де постімпресіоністичне замилювання буденністю стає засобом створення модерної міфології щоденності.

Для Романа Сельського постімпресіонізм став фундаментом для пошуку «абсолютного пейзажу», а практика трансформації сезаннізму полягала у переході від аналізу природи до її кристалізації. У своїх морських пейзажах Роман Сельський використовує роздільний мазок не для фіксації світла (як імпресіоністи), а для створення ритмічної сітки. Мистець трансформував «класичний» постімпресіоністичний краєвид у складну інтелектуальну схему, колір став щільним, майже матеріальним. Роман Сельський довів, що постімпресіонізм може бути не лише емоційним, а й математично точним. Мистець фактично розробив «свій» постімпресіонізм, позбавлений випадковостей, залишив лише сутність форми, що пізніше дозволила легко перейти до формальних експериментів 1960-х років.

Важливою практикою «Artes» було перенесення постімпресіоністичної уваги до природи на вже згадану львівську периферію, що було радикальною трансформацією жанру пейзажу. Використання постімпресіоністичної свободи кольору та деформації створювали образи «міського примітиву». Мистці побачили в індустріальному пейзажі ту саму пластичну силу, яку Гоген бачив у тропіках. Це був «магічний реалізм» з постімпресіоністичним корінням, де звичайні об'єкти набували значення сакральності завдяки особливій живописній мові. Унікальність «Artes» полягала у синтезі постімпресіоністичної техніки з сюрреалістичним мисленням (Лукашевич, 1975: 10-17).

Художники, такі як Єжи Яніш, часто використовували класичну «пуантилістичну» або «сезаннівську» манеру для зображення ірреальних, фантастичних сюжетів (Лукашевич, 2021:190). Трансформація полягала в тому, що метод постімпресіонізму (що завжди базувався

на спостереженні за реальністю) був використаний для візуалізації підсвідомого. Глядач спостерігав малярську фактуру, але зображені предмети перебували у парадоксальних стосунках, що створювало ефект «відчуження», а почасти й лімінальності. Постімпресіонізм у «Artes» теж став інструментом, що робив сюрреалістичну візію переконливою та фізично відчутною, надаючи сновидінням ваги та щільності реальних об'єктів. Однак, чи варто стверджувати, до певний автор переніс ідею Гогена про «синтетизм» (площинність та чіткий контур) на ґрунт українського бароко та конструктивізму? Проте, ми можемо знайти спорадичні вияви цього явища, де була варта уваги трансформація, коли постімпресіоністичне прагнення до спрощення форми зустрілося з українською образною традицією. Результатом став унікальний стиль, де колірні плями організовувалися не світлом, а жорстким графічним ритмом. Це доводить, що рецепції постімпресіонізму у Львові виходили далеко за межі станкового живопису, знаходили свої формальні вияви у дизайні, книжковій графіці та візуальній рекламі.

У свою чергу аналіз творчості та теоретичних напрацювань представника київського осередку, котрий був змушений переїхати до Речі Посполитої, Павла Ковжуна у контексті постімпресіонізму, то осібно питання, адже мистець зазвичай фігурує як конструктивіст, футурист та майстер графіки. Проте саме в практиках художника ми бачимо найцікавішу «інтелектуальну трансформацію» постімпресіоністичних ідей. Мистець не копіював стиль Ван Гога, а видобував із постімпресіонізму його сутність, котру адаптував до українського національного модернізму, чому прикладом є зимові пейзажі та передусім образи дерев 1920-початку 1930-х рр., зокрема з колекції Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького та Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. Мистець зрозумів головний урок Гогена: мистецтво треба видобувати з природи через переосмислення. Для Павла Ковжуна це спрощення стало інструментом створення «нового українського стилю», де постімпресіоністична площинність була перемогою структури над ілюзією. Павло Ковжун, разом із Михайлом Бойчуком, але в іншому ключі, шукав шляхи оновлення релігійного та світського мистецтва через повернення до «першоджерел». Тут ми бачимо пряму паралель із набідами, адже Павло Ковжун прагнув до монументальності та сакралізації простору. Відтак, трансформація полягала у синтезі постімпресіоністичної площинності з візантійською іконографією. У розписах церков (зокрема

у співпраці з М. Осінчуком) П. Ковжун використовував постімпресіоністичний принцип відмови від прямої перспективи, що не було поверненням у минуле; це було використання модерністичного досвіду (деформації, ритмізації) для ревіталізації традиції.

Павло Ковжун трансформував «інтимізм» постімпресіоністів у «національну монументальність», де кожна лінія мала бути духовно навантаженою. Практики мистця доводять, що постімпресіонізм був для нього не стилем, а методом очищення форми від надмірно академічного підходу. Павло Ковжун сприймав площину як Сезанн, краєвид, як сукупність геометричних об'ємів та довів, що постімпресіоністична вимога до структурованості твору може бути реалізована навіть у графіці, де роль «колірного модуля» виконує ритм штриха та вільного простору паперу. Хоча, Павло Ковжун відомий як графік, можна стверджувати, що його розуміння кольору було глибоко постімпресіоністичним, а теоретичні розмірковування суголосні ідеям Сезана та набідів (Ковжун, 1936). Мистець відійшов від «реалістичного» забарвлення на користь експресивного використання колориту, що перегукується з пошуками Ван Гога та фовістів, зокрема у контексті «ідеологізації» кольору. Якщо для Ван Гога жовтий був кольором сонця та страждання, то для Павла Ковжуна колірні сполучення ставали символами національної енергії (про суголосне ще у київський період зазначала Олександра Екстер). Це була трансформація малярської вібрації у графічний сигнал. Павло Ковжун продемонстрував, як постімпресіоністична теорія кольору може працювати у культурі, перетворюючи мистецтво на інструмент формування національної ідентичності.

Павло Ковжун, як і багато представників львівської школи, звертався до теми Карпат та середовищ поруч з ними («Дзвіниця», «Бориславський пейзаж», «Церква»). Проте його рецепція «народного» була позбавлена надмірного консерватизму. Для мистця, до прикладу, пейзажі були простором, де збереглася первісна чистота форми та кольору. Трансформація методу виявилася у «геометричному примітивізмі», окрім того Павло Ковжун не копіював народне мистецтво, він його переосмислював у тогочасному контексті. Це був шлях трансформації етнографії в універсальну мову модернізму. Павло Ковжун довів, що український художник може бути «сучасним», не зрікаючись свого коріння, якщо він використовує аналітичний апарат постімпресіонізму для переосмислення власної традиції. Ці та суголосні тези Павло Ковжун трансливав через часопис «Мистецтво» та

АНУМ (Асоціація незалежних українських митців) здійснював інтелектуальну рецепцію постімпресіонізму, послідовно розкривав чому Сезанн чи інших європейських митців є важливими для українського контексту (Ковжун, 1936).

Наголосимо, до трансформація у цьому аспекті також була роллю «культурного перекладача», який адаптував складні концепції французького модернізму до потреб українського суспільства. Павло Ковжун ствердив, що то не «чуже» мистецтво, а необхідна стадія розвою національної школи. Кураторські практики мистця (організація виставок, де поруч експонувалися львів'яни та парижани) були спрямовані на те, щоб включити Львів у загальноєвропейський процес трансформації постімпресіонізму в авангард. Мистець створив інтелектуальне поле, у якому постімпресіоністичні ідеї стали фундаментом для нової української естетики й трансформував його із «стилю живопису» на «філософію форми».

Відтак важливою тезою, яку представники львівського художнього середовища винесли з постімпресіонізму, була боротьба за автономію мистецтва. Постімпресіонізм навчив їх, що картина, то насамперед поверхня, покрита кольорами у певному порядку (за висловом Моріса Дені), що стало маніфестом проти описовості та текстологічності у живописі. Трансформація методу полягала у створенні «чистого живопису», який був би самодостатнім. Навіть коли вони зверталися до соціальних тем, якість малярського виконання, віртуозність фактури та складність колористичних рішень залишалися пріоритетними. Саме цей «культ малярства», запозичений у Сезанна і трансформований у львівських майстернях, став тим підґрунтям, на якому пізніше виросла вся львівська школа другої половини ХХ століття.

Практики представників осередку продемонстрували, що постімпресіонізм у Львові став радше теоретичним методом чие формальне вирішення дозволяло широкий підхід до пошуків, адже він був динамічною системою, яка легко вбирала у себе кубізм, сюрреалізм та соціальний репортаж та змогли перетворити французький досвід на інтелектуальну зброю, створивши мистецтво, що було одночасно глибоко європейським за формою і гостро локальним за концептуальними інтенціями. У 1930-х роках, паралельно з авангардними пошуками, у Львові розквітає течія, що стала візитівкою міста колоризм, що був прямою рецепція французького «набізму» (Едуар Вюйяр, П'єр Боннар) та польського «капізму».

Головним об'єктом дослідження став колір як субстанція, що здатна передати найтонші нюанси

людських почуттів. Зазначимо, до львівські колористи (О. Шатківський, Р. Сельський, М. Сельська, Р. Смольський, І. Турин) свідомо обмежили своє тематичне коло: інтер'єри, квіти на підвіконні, портрети близьких, вулички міста та краєвиди сіл й гір. Проте, за цією зовнішньою камерністю знаходилась складна трансформація живописної мови. Зазначимо, що рецепція методу Боннара у Львові полягала в особливій увазі до світлоносності фарби. Так, ми можемо виявити особливий підхід до колориту: вони уникали чорного кольору, замінюючи його складними сумішами синього, фіолетового та коричневого. Світло у таких картинах не освітлює предмети зовні, воно немов просочується крізь шари фарби. Це створювало ефект особливої атмосферності, «львівського марева». Цей напрям був надзвичайно важливим як противага ідеологізації мистецтва. «Інтимізм» проголошував право художника на приватність, на замилювання красою буття. Постімпресіоністична свобода мазка тут перетворилася на тиху поезію кольору. Навіть у найскладніші часи львівські колористи зберігали вірність цій естетиці, що дозволило зберегти високий рівень художньої культури у регіоні, попри зовнішній тиск.

Однією з найбільш оригінальних трансформацій постімпресіонізму у Львові став його синтез із народним мистецтвом, що було відчутним й у повоєнний час. Львівські художники побачили у народній творчості те, що Гоген, тому свідомо інтегрували постімпресіоністичну мову в етнографічний контекст. Трансформація тут відбувалася на рівні ритму. Ритміка гуцульського килима, кераміки чи різьби по дереву виявилася ідеально сумісною з пост-сезаннівською конструкцією полотна. Художники не просто звертались до локальних мотивів, а створювали нову візуалізацію середовища, до прикладу, образно-пластичні рецепції, середовища від урбаністичного простору до краєвидів Карпат. Важливо, що цей синтез не був поверхневою стилізацією. Мистці використовували постімпресіоністичну трансформацію (площинність, відмова від світлотіні), щоб підкреслити монументальність народного життя.

Наприклад, у графіці та живописі О. Кульчицької ми бачимо, як лінія стає лаконічною, а колір – локальним і символічним, що перегукується з пошуками групи «Набіди». Цей напрям дозволив львівській школі стати унікальною у європейському масштабі. Якщо французький постімпресіонізм був продуктом міської цивілізації, то львівський (у його народній лінії) почасти став спробою знайти передумови для нової художньої мови у власному контексті, й то був до певної

міри, акт деколонізації, адже художники почали дивитися на власну традицію через призму сучасного європейського методу, що зробило українське мистецтво зрозумілим і актуальним для західного світу.

Після 1944 року, з приходом радянської влади, львівська школа опинилася перед загрозою повного знищення через нав'язування доктрини соціалістичного реалізму й у цих умовах традиції постімпресіонізму несподівано трансформувалися у форму інтелектуального та естетичного опору. Категорія «якості живопису», успадкована від паризької школи, стала захисним муром від ідеологічної халтури. Так, Роман Сельський у своїй педагогічній діяльності в Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва (нині ЛНАМ) зумів зберегти модерністичні засади та обов'язкове вивчення теоретичних засад та формальної мови постімпресіонізму. Трансформація у цей період полягала у переході до «декоративно-прикладного» маскування (Голубець, 2001: 5-7). Багато художників йшли у прикладне мистецтво (кераміку, скло, текстиль), де вони могли легально використовувати модерністичні прийоми: площинність, яскраві кольори, деформацію. Проте, й у станковому живописі львівська школа зберігала свою відмінність від інших радянських осередків.

Так, «львівський живопис» 1960–1970-х років, до певної міри, то пізній відгомін постімпресіонізму, де колір залишався головним компонентом, навіть якщо сюжет був цілком лояльним. Наголошено, що спадкоємність мала колосальне значення для формування покоління «шістдесятників» (в контексті Львова, то передусім Карло Звіринський та його «підпільна академія»). Можна припустити, що Карло Звіринський довів постімпресіоністичну логіку до логічного фіналу, а саме абстракції, ґрунтуючись на принципах Сезанна, зокрема відома теза цього автор, що стала передумовою до виключення з львівського художнього інституту: “весь радянський живопис не вартий одного яблука Сезана”.

Висновки. Таким чином, львівська школа не перервала свій розвиток, а трансформувала енергію постімпресіонізму в авангард, зберегла тяглість європейської культурної традиції. Рецепція та трансформація постімпресіонізму у Львові, то приклад, як глобальний художній метод стає частиною локального культурного коду. Львівські мистці не просто апропріювали “західні ідеї”, а трансформували їх у власному розрізі, створили феномен, де раціональність Сезанна, пристрасть Ван Гога та декоративність Гогена органічно поєднані з локальним візуальним контекстом, народним мистецтвом та міською інтимністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів: Академічний експрес. 2001. 175 с.
2. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: Український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 198 с.
3. Волошин Л. Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові 1923 – 1935. Львів-Дрогобич: Видавництво Коло, 2024. 592 с.
4. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття. Антологія. Частина перша / Упорядник Р. Яців. Львів: ЛНАМ. 2012. 231 с.
5. Ковжун П. Буденна і мистецька дійсність. За кулісами VII-ої виставки А. Н. У. М. Назустріч. 1936. Ч. 21.
6. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.
7. Лукашевич П. Об'єднання Митців artes [та інші історії львівського модернізму]. Львів: Центр міської історії, 2021. 355 с.
8. Яців Р. Львівська графіка 1945–1990. Традиції і новаторство. Київ: Наукова думка, 1992. 120 с.
9. Łukaszewicz P. Zrzeszenie artystów plastyków Artes. 1929–1935. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975. 119 s.
10. Materiały do dziejów Akademii sztuk pięknych w Krakowie. 1895–1939. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969. 493 s.
11. Mudrak M. The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine. UMI Research Press, 1986. 294 s.
12. Pankiewicz J. № 62. S. 1029/62. Archiwum Akademii sztuk pięknych w Krakowie. 155 k.
13. Pieńkowski I. № 68. Z. 1029/68. Archiwum Akademii sztuk pięknych w Krakowie. 139 k.
14. Rodowody 1929–1931. A 78 T 21 B. Archiwum Akademii sztuk pięknych w Krakowie.
15. Rodowody 1932–1934. A 78 T 21 B. Archiwum Akademii sztuk pięknych w Krakowie.

REFERENCES

1. Holubets O. (2001) Mizh svobodoiu i totalitaryzmoz. Mystetske seredovyshche Lvova druhoi polovyny XX stolittia [Between freedom and totalitarianism. The artistic environment of Lviv in the second half of the 20th century.] Lviv: Akademichnyi ekspres. 175 s. [in Ukrainian].
2. Holubets O. (2012) Mystetstvo XX stolittia: Ukrainyky shliakh [Art of the 20th Century: The Ukrainian Way] Lviv: Kolir PRO. 198 s. [in Ukrainian].

3. Voloshyn L. (2024) *Mystetska shkola Oleksy Novakivskoho u Lvovi 1923–1935*. [Oleksa Novakivskyi Art School in Lviv 1923–1935.] Lviv–Drohobych: Vydavnytstvo Kolo. 592 s. [in Ukrainian].
4. *Idei, smysly, interpretatsii obrazotvorchoho mystetstva: ukrainska teoretychna dumka XX stolittia. Antolohiia*. (2012) [Ideas, meanings, interpretations of fine art: Ukrainian theoretical thought of the 20th century. Anthology] Chastyna persha / Uporiadnyk R. Yatsiv. Lviv: LNAM. 231 s. [in Ukrainian].
5. Kovzhun P. (1936) *Budennia i mystetska diisnist. Za kulisamy VII-oi vystavky A. N. U. M.* [Everyday and artistic reality. Behind the scenes of the 7th exhibition of the A. N. U. M.] Nazustrich. Ch. 21. [in Ukrainian].
6. Lahutenko O. (2006) *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia*. [Ukrainian graphics of the first third of the 20th century] Kyiv: Hrani-T 240 s. [in Ukrainian].
7. Lukashkevych P. (2021) *Ob'iednannia Myttsiv Artes [ta inshi istorii lvivskoho modernizmu]* [The Association of Artists artes [and other stories of Lviv modernism]] Lviv: Tsentr miskoi istorii. 355 s. [in Ukrainian].
8. Yatsiv R. (1992) *Lvivska hrafika 1945–1990. Tradytzii i novatorstvo*. [Lviv Graphics 1945–1990. Traditions and Innovation] Kyiv: Naukova dumka. 120 s. [in Ukrainian].
9. Łukaszewicz P. (1975) *Zrzeszenie artystów plastyków Artes. 1929–1935*. [Artes Association of Visual Artists. 1929–1935.] Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 119 s. [in Polish].
10. *Materiały do dziejów Akademii sztuk pięknych w Krakowie. 1895–1939*. (1969) [Materials for the history of the Academy of Fine Arts in Kraków. 1895–1939.] Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 493 s. [in Polish].
11. Mudrak M. (1986) *The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine*. UMI Research Press. 294 s. [in Polish].
12. Pankiewicz J. № 62. S. 1029/62. *Archiwum Akademii sztuk pięknych w Krakowie* [Pankiewicz J. № 62. P. 1029/62. Archives of the Academy of Fine Arts in Krakow]. 155 k. [in Polish].
13. Pieńkowski I. № 68. Z. 1029/68. *Archiwum Akademii sztuk pięknych w Krakowie*. [Pieńkowski I. № 68. Z. 1029/68. Archives of the Academy of Fine Arts in Kraków.] 139 k. [in Polish].
14. *Rodowody 1929–1931. A 78 T 21 B. Archiwum Akademii sztuk pięknych w Krakowie* [Pedigrees 1929–1931. A 78 T 21 B. Archives of the Academy of Fine Arts in Krakow.] [in Polish].
15. *Rodowody 1932–1934. A 78 T 21 B. Archiwum Akademii sztuk pięknych w Krakowie* [Pedigrees 1932–1934. A 78 T 21 B. Archives of the Academy of Fine Arts in Krakow] [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 05.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

