

Ірина ЛІТИЧЕВСЬКА,
 orcid.org/0009-009-3430-9990

аспірант
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
 (Київ, Україна) bracelightiryna@gmail.com

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

У статті стверджується, що історико-культурні передумови становлення Київської школи пейзажного живопису (КШПЖ) є результатом складної взаємодії інституційних, ідеологічних, освітніх та художніх чинників. Акцентовано увагу, що саме в межах цього феномена відбулася кристалізація академічних традицій українського мистецтва, зокрема через діяльність Київського державного художнього інституту, практику пленерів та майстерень. Першою чергою, означені чинники стали базовими для формування тягості художніх традицій, які втілювалися у пейзажному жанрі другої половини XX – початку XXI ст. Своєю чергою, це дозволяє відстежити трансформації художнього мислення митців, параметризацію їхнього стилю та способів репрезентації простору.

Підкреслено, що феномен КШПЖ розглядається не лише як мистецьке угруповання, а як відкрита система, у межах якої поєднано академізм і новаторство, традиційність і модерні пошуки. Разом з тим, у контексті радянського культурного простору пейзаж набуває значення естетичного опору, стаючи формою вираження національної ідентичності й духовного досвіду. Цей аспект увиразнює пейзаж як репрезентанта світоглядних орієнтирів митців, що формувались у межах київського мистецького середовища. Такий підхід розширює розуміння ролі КШПЖ як феномена, що акумулював культурну пам'ять, академічну спадкоємність і самобутність національного живопису.

Таким чином, проаналізовані історико-культурні передумови засвідчують цілісність та багаторівневість феномена КШПЖ, зумовленого соціальними, політичними та мистецькими трансформаціями другої половини XX ст. Представлений підхід дозволяє глибше осягнути естетичну природу цього явища, його функціональну роль у формуванні національної картини світу та художнього самоусвідомлення доби. Окрім того, виявлена у дослідженні структура підсумків дозволяє простежити механізми спадковості української пейзажної традиції й увиразнити місце школи у системі культурної ідентичності України.

Ключові слова: Київська школа пейзажного живопису, історико-культурні передумови, пейзаж, мистецькі практики, ідентичність, академічна спадкоємність, естетичний опір.

Iryna LITICHEVSKA,
 orcid.org/0009-009-3430-9990
 PhD

National Academy of Culture and Arts Management
 (Kyiv, Ukraine) bracelightiryna@gmail.com

HISTORICAL AND CULTURAL BACKGROUND OF THE FORMATION OF THE KYIV SCHOOL OF LANDSCAPE PAINTING

The article argues that the historical and cultural prerequisites for the formation of the Kyiv School of Landscape Painting (KSLP) are the result of a complex interaction of institutional, ideological, educational, and artistic factors. It is emphasized that within this phenomenon, the crystallization of academic traditions in Ukrainian art occurred, particularly through the activities of the Kyiv State Art Institute, which involved both plein air and studio practices. Primarily, these factors became fundamental in shaping the continuity of artistic traditions embodied in the landscape genre of the second half of the 20th century to the early 21st century. In turn, this makes it possible to trace the transformations of artistic thinking, the parameters of style, and the ways of spatial representation employed by the artists.

It is emphasized that the phenomenon of the KSLP is considered not only as an artistic association but as an open system that combines academicism and innovation, traditionalism and modern experimentation. At the same time, within the Soviet cultural space, landscape painting acquired the meaning of aesthetic resistance, becoming a form of expressing national identity and spiritual experience. This aspect highlights the landscape as a representative of the artists' worldview orientations, formed within the Kyiv artistic milieu. Such an approach expands the understanding of the role of the KSLP as a phenomenon that accumulated cultural memory, academic continuity, and the originality of national painting.

Thus, the analyzed historical and cultural prerequisites demonstrate the integrity and multidimensionality of the KSLP phenomenon, which is determined by the social, political, and artistic transformations of the second half of the 20th century. The presented approach makes it possible to gain a deeper understanding of the aesthetic nature of this

phenomenon, its functional role in shaping the national worldview, and artistic reflection of the era. In addition, the structure of the determinants identified in the study allows for tracing the mechanisms of continuity in the Ukrainian landscape tradition and clarifying the school's place within Ukraine's system of cultural identity.

Key words: Kyiv School of Landscape Painting, historical and cultural prerequisites, landscape, artistic practices, identity, academic continuity, aesthetic resistance.

Постановка проблеми. Феномени культури природно корелюють з історико-соціальним та іншим розвитком: зокрема, мовиться про інтенсифікацію такого взаємозв'язку у період другої половини ХХ століття. Означений період означувався динамічною генезою українського образотворчого мистецтва, яке у цьому контексті доцільно розглядати як історичний конструкт з соціальною природою. Особливе місце у цьому процесі належало пейзажному живопису, у якому було об'єднано світогляд, супротив тогочасній цензури й ідеологічному тиску на митців.

Так, саме у пейзажному живописі, що зазнав низки формальних, сутнісних та інших трансформацій, пов'язаних зі специфікою культурного, соціального й політичного середовища радянської України, втілювався прихований ідейний зміст. Показовою щодо розвитку цього виду мистецтва є діяльність Київської школи пейзажного живопису (далі – КШПЖ), феномен якої набув особливої значущості. Зокрема, роль останньої пов'язана з агрегуванням самотності історико-культурного тла часу: не лише низки індивідуальних художніх практик, а й унаочнення складної взаємодії інституційних, ідеологічних та освітньо-методичних чинників (Білецький, 1981: 159).

Зокрема, показовим є побутування загальновідомої Співки художників України (далі – СПУ), яка у нашій роботі розглядається провідним інструментом моніторингу, контролю та іншого мистецького середовища. Вона (СПУ) мала, першою чергою, функціональну (регламентуючу) та ідеологічну (репрезентативну) ролі. Така самотність її функціонування взаємодіє зі специфікою мистецького руху: з одного боку, вона забезпечувала митцям офіційне визнання (статус), з іншого – давала можливість безпосередньої монетизації їхньої діяльності (набір замовлень). Відповідно, СПУ надавала базу для мистецької діяльності та виставкові майданчики, проте, разом із цим, окреслений орган мав лімітуючу роль: він став формальним змістовим та стильовим фільтром легітимації творчості певних митців (Каблова, 2013: 18–26).

Саме тому логічним є розгляд феномену КШПЖ у контексті тогочасного дискурсу: зокрема, сформованої тогочасною радянською системою культурної політики (цензура, ідеологія

тощо) та, власне, історико-культурних передумов становлення й існування. Такий підхід продуктивний у широкому спектрі проявів соціокультурних детермінант, однак питомими для нашого дослідження є ідеологічні та естетичні орієнтири тогочасного мистецтва. Останні втілені у формах низки культурних практик і стратегій, які так чи інакше взаємодіють з такою (культурною) політикою і актуалізовані саме у її контексті, що і зумовлює актуальність представленого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій Вищезазначена постановка проблеми засвідчила актуальність та диференційованість представленого дослідження. Зокрема, увиразнила потребу у фундаментальному та ґрунтовному підході до аналізу феномена КШПЖ, у межах якого охоплено як класичний, так і сучасний шар мистецтвознавчої думки. Так, представлена історіографія засвідчує не лише фактологічне охоплення, а й концептуальну системність.

Останні дозволяють відтворити цілісну, комплексну й фундаментальну модель всієї низки історико-культурних детермінант становлення угруповання. Натомість структура джерельної бази узвичаєно вибудовується на принципі взаємозв'язку між емпіричними, теоретико-методологічними та контекстуально-аналітичними матеріалами. Своєю чергою, це забезпечує імплементацію історичних, культурологічних та мистецтвознавчих площин аналізу проблеми.

Зокрема, вагомий блок становлять фундаментальні праці радянського та пострадянського періоду (Білецький, 1981: 159, Лобановський, 1989: 204, Овсійчук, 1985: 182). У цих роботах сформовано історичну перспективу розвитку українського пейзажного живопису, а також розкрито самотність формування національної художньої традиції. Продуктивним є поєднання вищезазначеного доробку з сучасними працями (Братусь, 2018: 8–9, Заїка, 2025: 260–264, Мельничук, 2022: 57–62, Ситник, 2023: 379), що уможливило підтвердження достовірності еволюційної динаміки мистецьких процесів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Так, окреслені роботи засвідчують актуальність, затребуваність аналізованої проблематики, а також підкреслюють ступінь її вкоріненості у сучасний науковий дискурс.

Окремо виділимо низку методологічних та теоретико-естетичних праць (Бердджер,

2020: 176, Каблова, 2014: 176–180, Яланський, 2014: 125–133), у яких окреслено інструментарій аналізу формотворчих засад пейзажного жанру. Актуалізація цих праць дозволяє детальніше розглянути самотність композиційної структури цього виду робіт, їх колористику, спадкоємність культурних та мистецьких практик. Останні розглянуті нами у контексті існування Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (далі – НАОМА). Зазначимо, що праця Дж. Берджера впроваджує у мистецтвознавчі дослідження філософську рефлексію зорового сприйняття, поглиблюючи інтерпретаційний потенціал пейзажу як естетичного тексту.

Згадаємо культурно-історичні праці (Асєєва, 2011: 9–11, Даренська, 2013: 105–109, Скаканді, 2015: 254–260), орієнтовані на реконструювання соціокультурного контексту існування КШПЖ. Ці праці репрезентативні щодо естетичних орієнтирів радянського періоду, де пейзаж репрезентований не лише жанровою формою, а й символічним репрезентантом національної ідентичності та духовного спротиву ідеологічним канонам. Вищезазначена група праць репрезентативна щодо відстеження процесу трансформації пейзажу від маргіналізованого мистецького конструкта до простору внутрішньої свободи й художнього самоствердження.

Важливим також є інституційно-контекстуальні праці (Зайцева, 2022: 79–86, Гейко, 2008: 42–52, Мельничук, 2022: 57–62, Стрельцова, 2022: 79–86), де відтворено самотню структуру тогочасної академічної освіти та механізми формування пейзажного (образного) мислення. Представлені праці локалізують питому роль відповідних (мистецьких) установ, студій і майстерень під час ретранслявання художніх традицій. Окрім того, у цих роботах відстежено генезу та строкастість актуалізованих педагогічних практик, які були підґрунтям професійного рівня київських пейзажистів.

Вагомими в контексті аналізованої у цьому дослідженні проблематики є дисертаційні дослідження (Бондарчук, 2017: 474, Заїка, 2025: 260–264, Капшукова, 2025: 229, Ситник, 2023: 379), у яких репрезентовано сучасний стан наукової розробки проблеми, а також засвідчено її наукову новизну, практичне й теоретичне значення. Наукова новизна цього виду праць підсумовує інтеграцію іконографічного, стилістичного (стильового) та соціокультурного підходів. Першою чергою, вищезазначене дозволяє імплементувати результати цих робіт у широкий дискурс українського мистецтвознавства. Своєю чер-

гою, цей корпус праць розширює емпіричну базу нашого дослідження, засвідчуючи його імплементацію у поле новітніх наукових студій.

Заслужують на увагу також праці, у яких зафіксовано неформальні мистецькі ініціативи (Бондарчук, 2017: 474, Паркомун, 2018: 208, Щербина, 2006: 304–316), які є репрезентативними щодо альтернативної естетики КШПЖ. Зокрема, залучення таких робіт дозволяє реконструювати широкий спектр художніх практик – від академічних до неофіційних. Це забезпечує фундаментальність, глибину та інше вивчення феномена угруповання як відкритої системи, детермінованої не лише інституційно, а й дискурсивно (культурні та мистецькі практики, їх спадкоємність та інше).

Таким чином, проаналізована історіографія засвідчила репрезентативність, структурованість та концептуальну наповненість щодо аналізованої у цій роботі проблематики. Саме інтегрована природа останньої створює інтегрування історичного, аналітичного й культурологічного підходів, забезпечуючи разом із цим міждисциплінарну глибину інтерпретації. Залучені у межах цього дослідження праці не лише підкріплюють його емпіричну базу, а й виформовують методологічне підґрунтя для подальшого осмислення феномена КШПЖ у контексті української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Відзначимо широкий спектр історіографії та джерельної бази досліджуваної проблематики, які, тим не менш, лишають низку вагомих аспектів концептуально невизначеними. Конституємо, що на сьогодні в українському мистецтвознавстві наявна велика прогалина щодо існування усталеного категоріально-понятійного апарата.

Відповідно, неможливим є стабільне ідентифікування феномена КШПЖ як інституційної та/або естетичної сформованої мистецької спільноти. Зокрема, низка праць більшою мірою актуалізує її феномен у координатах умовного позначення локального художнього середовища. Натомість відсутнє цілісне розуміння цього угруповання як концептуальної основи, результату осмисленої естетичної традиції (Каблова, 2014: 176–0180). Зокрема, невирішеними аспектами цієї проблеми є:

1. Принципова відсутність системного аналізу інституційних чинників становлення КШПЖ, яка полягає у ґрунтовному аналізі ролі мистецьких установ (до прикладу, НАОМА тощо) у виформуванні художнього мислення пейзажистів та спадкоємності їх культурних та мистецьких практик.

Так, показовою є вертикаль «майстер – учень», у межах якої відбувається ретрансляція низки професійних настанов (Гейко, 2008: 42–52).

2. Специфіка впливу ідеологічних нашарувань на жанрову самобутність пейзажу, що виявляється у вищезазначеній меншовартісності цього жанру у екосистемі радянської культурної політики. Показовим у цьому контексті є проблема видозміни вимог офіційної естетики у самобутні художні практики та механізми перетворення пейзажу. За ними, пейзажний жанр набуває ознак прихованій рефлексії у ціннісній парадигмі (час, ідентичність, пам'ять) (Скаканді, 2015: 254–260).

3. Параметризація внутрішнього розшарування КШПЖ як цілісного конструкта, виявлена у природі спільноти, яка була утворенням, що об'єднувало художників різних уподобань. Мовиться про широкий спектр (від академічного реалізму до постімпресіонізму, абстракціонізму, символізму тощо), що, своєю чергою, вимагає формування типологічної моделі КШПЖ. У такій моделі необхідно імплементувати стильові, світоглядні, а також художні й методичні відхилення (Заїка, 2025: 260–264).

4. Репрезентація пейзажу як складника національної картини світу українців в умовах радянського полікультурного простору та специфічної політики. Пейзажі київських митців мали не лише декларативну, а культуроцентристську роль, яка виявлялась у вкоріненості в українську ідентичність. Остання була реалізована через вибір певних мотивів, репрезентацію параметризаційної особливості гри (мови) світла та взаємодії з традиціями свого народу. У межах представленого аспекту увиразнено значення пейзажного жанру як елемента культурного супротиву та естетичної автономії українського мистецтва (Розмай, 2011: 6–8).

Таким чином, представлене дослідження зосереджене на соціальних, культурних особливостях мистецького середовища, які стали підґрунтям формування КШПЖ, а також строкатості її концептуальних векторів. Ці вектори репрезентативні щодо переосмислення феномена угруповання у актуальному мистецтвознавчому вимірі: з реалізацією сучасного самоусвідомлення атомізації, самоствердження українського мистецтва. Відповідно, представлений підхід продуктивний в контексті уникнення спрощення КШПЖ до суми творчих біографій та робіт її учасників. Разом із цим, у межах цього підходу відбувається розгляд спільноти як результату значущих соціоісторичних процесів у інтегрованому ключі.

Мета статті – проаналізувати дослідження особливості побутування феномена КШПЖ в кон-

тексті культурних і мистецьких практик. Предмет дослідження – самобутність історико-культурних передумов становлення вищезазначеного угруповання. Окреслені мета і предмет дослідження закономірно спродукували формулювання його завдань:

1. Виявити самобутність функціонування КШПЖ у сакральному вимірі: щодо особливостей світогляду українців, взаємозв'язок з дискурсом (історико-культурними передумовами та реаліями), особливостями українського націєтворення тощо).

2. Висвітлити специфіку представлення й залучення природних форм у продуктах культури (пейзажних роботах), акцентувавши на параметризаційній самобутності цього процесу.

3. Проаналізувати роль і місце КШПЖ щодо історико-культурних передумов її розвитку та локалізувати її значущість у координатах мистецтвознавчих досліджень.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вищезазначені частини нашого дослідження (постановка проблеми, аналіз досліджень, постановка завдання) засвідчили несприятливу природу умов функціонування пейзажного живопису аналізованого періоду. Зокрема, мовиться про маргіналізованість, «другорядність» цього жанру відносно тематичного живопису, у центрі зображення якого був соціалістичний реалізм. Разом із цим, таке «вторинне» позиціонування жанру дозволило його представникам перетворити українські пейзажі на територію вибору і свободи.

Так, саме у межах пейзажного живопису художники актуалізовували своє самобутнє (авторське) бачення, експериментували з рефлексією онтологічної реальності та іншим. Внаслідок цього виформовувалась репрезентація соціалістичної дійсності на, першою чергою, підґрунті смислу, що було віддалене від усталених «заготовок» радянської пропаганди (Братусь, 2018: 8–9). Тут говоримо вже про сакралізованість українських пейзажів, символічність та інше, що продукувало особливий естетизм та елегантність зображення у останніх.

Незважаючи на певну ідейну цілісність репрезентованих пейзажних робіт, представники КШПЖ відзначались строкатістю авторських технік, високим ступенем експерименталізму та тому подібного. Такий фундаментальний і, водночас, несталый зв'язок, спадковість, технік пояснюється якістю підготовки тогочасних митців. Своєю чергою, згадаємо про такі мистецькі інституції як Київський державний художній інститут (зараз – НАОМА), підготовка у якому була ґрунтовною, якісною і різнобічною.

Вищезазначене дозволяє зараховувати тогочасну освіту до історико-культурних передумов, завдяки якій було закладено базу технічних навичок художників. Окрім того, саме навчання стало академічною основою для забезпечення наступності історико-культурних практик та стратегій (мистецької спадковості). Згадаємо також у цьому контексті майстерні живопису, відроджувані після Другої світової війни, які стали осередками академічного обміну. У цих осередках навчальне середовище було виформовано викладачами і здобувачами, саме в межах академічних основ формувались культурні та мистецькі практики. Головним виявом таких практик ставали традиції, індивідуальні манери, самобутність технік, підходи до роботи з натурою та естетичні принципи, що набули форми КШПЖ (Історія НАОМА, вебсайт).

Саме тому в представленому дослідженні історико-культурні передумови виникнення вищезазначеного угруповання позиціоновані результатом розрізнених процесів відповідного широкого спектра. Зокрема, мовиться про діапазон від політичних та культурних до, власне, мистецьких (внутрішньомистецьких) змін. Таким чином, говоримо не лише про параметризаційну самобутність тогочасного врядування (низку соціальних та мистецьких передумов), а й про, власне, культурні та інші детермінанти функціонування дискурсу.

Так, в контексті існування останнього пейзажний жанр доцільно позиціонувати складником репрезентації смислової глибини, національних інтенцій та національної картини світу. Мовиться про те, що саме через нього відбувалося унаочнення українського досвіду у природних формах (формах ландшафту), самобутності світла й просторовій організації. Таким чином, важливою є реконструювання низки чинників, що стали базою для формування КШПЖ, а також локалізація ролі виставкової політики у цьому процесі. Вагомим є також аналіз впливу неформальних творчих ініціатив і, власне, вивчення творчої самоідентифікації українських пейзажистів в обмежених культурних умовах радянської доби (Київ в образотворчому мистецтві ХІІ–ХХ ст., 1982: 335).

Саме тому продуктивним є дослідження історико-культурних передумов становлення КШПЖ, де об'єднано ідеологічні, інституційні, освітні, суспільно-історично, художні та інші складники, що були вагомими для цього процесу. Для унаочнення всієї полісистеми взаємозв'язку використаємо пов'язану послідовність розміщення інформації (від загального історичного контексту до локалізованих тенденцій формування угруповання). Найперше виділимо історико-культурне

тло радянської України після Другої світової війни, специфіка якого полягає у високому ступені ідеологізації культурного простору.

Особливістю такого простору у означений період було те, що всі форми мистецтва співвідносилися з вищезазначеним концептом соціалістичного реалізму. Саме в призмі останнього відбувалося підпорядкування творчості потребам державної пропаганди задля репрезентацій його (реалізму) чеснот. Природно, що вищезазначений взаємозв'язок був безпосередньо й опосередковано закріплений у тогочасних нормативно-правових документах, а також у діяльності (статут, мета тощо) державних (партійно-контрольованих) інституцій (до прикладу, згаданої СПУ) (Стрельцова, 2022: 79–86). Першою чергою, це продукувало тематичне лімітування, переважання агітаційних сюжетів, надання переваги «життєвій правдивості» та «ідейній виразності» перед природною диференційованістю культурних творів.

До всього, вищезазначене спричиняло згадану маргіналізацію певних жанрів та напрямів через відсутність у їх складі ідеологічних компонентів. Закономірно, що пейзажний жанр став одним із них, набувши завдяки згаданим особливостям, самобутньої параметризації. Зокрема, пейзаж отримав ознаки специфічного творчого простору, якому був притаманний внутрішній спротив культурний та іншій експансії радянської влади. Такий спротив виявлявся у виразному превалюванні художнього, ліричного та/або філософського початку.

Закономірним був вияв означених детермінант у сприйнятті та/або висвітленні митцями онтологічної дійсності, варійованої у широкому спектрі – від ностальгії до прихованого національного світовідчуття (Скаканді, 2015: 254–260). Прикметно, що останнє різнилось у координатах споглядальної та світоглядної позицій, що стосувались природоцентризму, урбанізму, світлового й колористичного бачення. Вищезазначене, своєю чергою, набувало ознак кодів альтернативної чуттєвості, яка, тим не менш, не знаходилась у опозиції до офіційної риторики, приховано співіснуючи з нею.

Власне, з таким особливим світовідчуттям й самобутньою репрезентацією світу були пов'язані інституційні засади формування митців, базовані на екосистемі тогочасної академічної художньої освіти. Так, показовою у цьому контексті є діяльність Київського державного художнього інституту (далі – КДХІ), який був осередком викладацьких традицій, самобутніх живописних шкіл та академічної (культурної, мистецької, педагогічної та інших) наступності. Також показовим вида-

ється те, що післявоєнне відновлення окреслених закладів вищої освіти (далі – ЗВО), виявилось переважно у реорганізації живописних майстерень і спричинило формування стабільного професійного ядра. Окреслене ядро, своєю чергою, знаменувало ретрансляцію культурно-мистецьких засад живописної діяльності (Український живопис кінця 19–20 ст., вебсайт).

Зазначимо, що окреслені художні майстерні (зокрема, їх система) репрезентативні щодо тогочасних освітніх, культурних та мистецьких практик. Такі майстерні, очолювані художниками, інтегрували у своїй діяльності досвід академічного реалізму, поєднуваного з неповторним баченням стилістики творів. Центральною з таких майстерень була пейзажна (спочатку її керівником був Г. Світлицький, згодом – І. Штільман та В. Костецький). Кожен з них базував свої методи викладання на актуалізації класичного академічного малюнка й живопису, акцентуючи на роботі зі світлом, просторовій композиції, колористичності та інноваціях у техніці виконання. Такий підхід не лише виформовував технічну вправність, а й розвивав особливу самотутню внутрішню культуру бачення й репрезентації рідної природи (Жабрюк, 1990: 312).

Таким чином, важливим складником пейзажного бачення ставала робота з натурою, пленери, класичні моделі композиції та колористики. Відповідно, поряд із значущою роллю педагогічної майстерності у мистецькій освіті, значний вплив мала і виставкова діяльність. Зокрема, вагомими були республіканські та союзні експозиції, які були визначальними (подібно до діяльності згаданої СПУ) щодо розбудови тем, жанрів та авторитетів (Яланський, 2014: 125–133). Останнє було особливо показовим щодо діяльності СПУ, яка виконувала роль легітимного органу, особливо у контексті змістового наповнення, актуалізації мистецьких напрямів та тому подібного. Внаслідок такої особливої ролі, ця організація відігравала стрижневу роль у контексті популяризації (публічної видимості) мистецьких творів, виробляє окреслену маргіналізацію окремих жанрів (зокрема, пейзажного).

Разом із цим, індивідуальні пошуки українських митців часто тяжіли до внутрішньої автономії, яка виявилася у атомізації їхньої творчості від панівних ідей соціалістичного реалізму. Така позиція, своєю чергою, зумовила особливу роль Києва як самотутнього мистецького центра, середовища зі специфічною гуманітарною рефлексією. У межах цього особливу увагу було приділено художниками інтимному простору природи, урба-

ністичним пейзажам та сакралізованості архітектурних форм.

Вагомими були естетичні та ментальні передумови формування та існування КШПЖ, які виявились, першою чергою, у актуалізації академічної майстерності з тонкою ліричною інтонацією. Таке особливе поєднання було втілене не лише безпосередньо (через стилістику робіт), а й через специфічне засвідчення нового підходу до ландшафту як, своєю чергою, знакової екосистеми (естетичного тексту) (Лобановський, 1989: 204). Мовиться про те, що київські митці означеного періоду не лише усталено відтворювали натуру, а створювали низку напіввідтінків на своїх полотнах, формуючи атмосферу, настрій, світло, тишу тощо. Окреслений імпресіоністичний початок, природно, накладався на зображення природи чи міста, дозволяючи митцям увіковічнити вид (форму та інше), локалізувати власну рефлексію, акцентуючи увагу на певному об'єкті, місці та тому подібних (Овсійчук, 1985: 182).

Показово, що витоки окресленої традиції доцільно шукати в імпресіонізмі (Асеева, 2011: 9–11), що був офіційно засуджений у СРСР, проте на практиці лишався складником методології тогочасних художників. Саме тому логічно, що у межах КШПЖ митці активно здійснювали на практиці його риси, складники, стилістичні шукання (акцентування на світлі, змінюваності станів, дискретності вражень, емоційному сліді від певних подій або об'єктів тощо). Таким чином, національно забарвлені концепції, конструкти та інше художників угруповання здобули нові відтінки, які мали за основну спадковість культурних та мистецьких практик.

При цьому для останніх було притаманне особистісне переживання простору, естетизації побуту та інше (Каблова, 2014: 176–180). Вищезазначене, власне, становило основу естетичної позиції митців КШПЖ, у межах якої питомою була включеність художника (не свідок, а дійова особа) у творення краси. Натомість останній вже була властива диференціація внутрішніх категорій, атомізованих від узвичаєної тогочасної концепції соціалістичного реалізму. Це, своєю чергою, репрезентувалось у пейзажі, що дозволяло митцям виформовувати так званий духовний обрис КШПЖ.

Закономірно, що такий обрис взаємодіяв із задіяними освітніми практиками та педагогічними моделями. Останні дозволяють позиціонувати угруповання своєрідним художнім інститутом – середовищем формування пейзажного мислення. Таким чином, освітній компонент був визначаль-

ним у діяльності КШПЖ, оскільки він був не лише її інституційним підґрунтям, а й екосистемою покладених у діяльності смислів. Окреслені смисли мали спадкову природу, передаючись з покоління у покоління у межах мистецького навчання, забезпечуючи його збереження і наступність щодо передаваного культурного спадку.

Осередком таких смислів був зазначений КДХІ – як простір інтегрування академічних традицій, педагогічної спадковості та органічної еволюції естетичних настанов (Мельничук, 2022: 57–62). Прикметно, що у навчальному процесі ЗВО активно використовували плернерну практику, у межах якої плернер позиціонувався не лише методикою, а й самотутньою споглядальною філософією (Берджер, 2020: 176). Внаслідок цього КДХІ мала замкнену, проте орієнтовану на внутрішній мистецький процес, структуру, де осередком ставали згадувані майстерні. Така система передавання знань дозволяє говорити про її індивідуалізовану природу, особистісне навчання майбутніх пейзажистів, яким не заважав ідеологізм тогочасного мистецтва (Асадчева, вебсайт).

Показово, що важливу роль у вищезазначеному процесі відіграє самотутня структура післядипломної професійної актуалізації здобувачів. Мовиться про виставкову діяльність, прийом до СПУ, практику викладання у студіях та інших закладах, після чого здебільшого відбувалося подальше повернення до ЗВО у статусі викладача. Означена циклична модель була продуктивною, що пов'язано з її сприяючою роллю відносно усталення загальноновизнаних уявлень про якість, техніку, ліризм та глибину пейзажу як жанру (Свенціцька, 1990: 70).

Внаслідок вищезазначеного відбувалося створення навколо ЗВО, як осередку знань, сталого художнього середовища. У останньому було акумульовано педагогічні витоки, жанрові вподобання та культурні інтенції. Саме в цьому контексті КШПЖ доцільно позиціонувати не лише результатом певних творчих здобутків/пошуків її представників, а, власне, системної педагогічної традиції. Так, завдяки цій традиції відбувалося формування особливого типу художника, якому була властива вдумливість, аналітична споглядальність щодо світу довкола, а також акцентування на рефлексії на нього (світ). Для такого митця притаманна також глибока чутливість до природного середовища, форми якого на картинах набувають філософського прочитання (Щербаков, 2005: 283–287).

Показовою у контексті вищезазначеного є роль Києва щодо розвитку згаданого угруповання,

оскільки місто набуло властивостей простору формування пейзажного мислення. Зокрема, важливою є детермінація КШПЖ культурною ментальністю міста, яке у другій половині ХХ ст. набуло статусу адміністративного, історико-культурного та політичного центра УРСР. Згадаємо те, що воно також стало простором символічної глибини, що ранжована у історичних, релігійних, природних тощо вимірах. Зокрема, особливої значущості набули пейзажі Києва: м'які пагорби, звивисті річки, строкаті архітектурні форми (зокрема, сакральні), пластика світла та інше. Вищезазначене сформувало унікальне художнє мислення, у якому превалював не опис, а споглядальне занурення у онтологічну реальність.

Вагомою рисою власне київського середовища було згадане поєднання академічної школи з особливим акцентом на емоційному, неафішованому експерименті. До прикладу, пейзажі М. Глуценка, С. Шишка, Т. Яблонської, а надалі – А. Криволапа, П. Лебединця, О. Животкова та Г. Гавриленка, репрезентативні щодо різних ступенів окресленої трансформації. Так, говоримо про широкий спектр залученості – від постреалістичних рефлексій до майже абстрактного візуального письма (Глуценко Микола, вебсайт; Капшукова, 2025: 229; Пономар, 2011: 98–170; Ситник, 2023: 379).

Так, саме Київ сформував особливе багаторівневе середовище художньої взаємодії (обміну), що пояснюється функціонуванням у його межах одразу декількох поколінь митців. Перше покоління представлено митцями, які мали ще передвоєнну підготовку (Г. Світлицький, І. Штільман), друге – митцями-представниками післявоєнного відновлення (М. Глуценко, С. Шишко, Т. Яблонська), третє – художниками неофіційного мистецтва (Г. Гавриленко, сквот «Паркомуна»), четверте – митцями нового покоління (1980–1990 рр.).

Таким чином, нашарування практик, технік та досвідів (у тому числі – самотутності реалізованої освіти) утворило унікальний феномен – відкрити пластичну поліфонію. У її межах кожен пейзаж ставав самотутнім, самоцінним, набуваючи ознак засобу мистецького мовлення та професійної комунікації митців угруповання. Окрім того, вагомою була і самотутня інституційна агрегація міста, де співіснували репрезентанти різних напрямів і векторів – КДХІ, СПУ, Будинок художника та інші. Своєю чергою, така строкатість формувала особливий контекст культурної розрізненості, де пейзаж здобув все більшу значущість.

Остання полягає у його виході за жанрові межі, набутті функціональних характеристик репрезентанта певного центру (Бондарчук, 2017: 474).

Відповідно, кожний художній простір мав свою параметризацію: до прикладу, для київського було притаманне тяжіння до інтимної пластичної мови. Тут колористика, ритмічні візерунки тощо підпорядковані настроєвій гармонії, домінує не показний пафос або композиційна риторика, а деталізація, натяжки, динаміка світла та інше. Відтак, феномен КШПЖ – самобутня, «тиха» традиція, концентрована, рефлексична й інтелектуально тонована. Внаслідок цього, пейзаж є не просто репрезентантом онтологічної реальності, він є виразником сакралізованого світу, втілений у переживанні світу через спостереження, замислення та тому подібне.

Показово, що означена екосистема детермінована неформальними мистецькими ініціативами, які набувають ознак альтернативної інтерпретації пейзажної чуттєвості. Тут мовиться про усталену систему академічної освіти (базу технічної й світоглядної основи), яка є важливою щодо окреслених неформальних мистецьких середовищ. Такі середовища пов'язані з розвитком естетичної автономії художників, репрезентуючись на межі напівдозволеного, стаючи своєрідним «культурним підпіллям». Відповідна роль неформальних мистецьких ініціатив є логічною щодо вищезгаданої ролі міста як культурного та мистецького центра (1970–1980-ті, а також 1990-ті роки), де вони (ініціативи) активно поширювались і розвивались. Показово, що такі ініціативи були невідконтрольні політиці влади та мали значний вплив на існування тогочасного художнього середовища.

Висновки. Отже, КШПЖ є самобутнім та інтегрованим феноменом, який важко локалізувати у стильових або інших координатах. Складність локалізації угруповання пов'язана з його розрізненою структурою, що складала: а) інституційне підґрунтя (унікальність радянського культурно-мистецького простору); б) академічну освітню

модель (визначена використовуваними методами, практиками й стратегіями мистецької освіти); в) специфіку київського культурного середовища (культурна, мистецька, соціальна та інші агрегація, строкатість стилістики тощо); г) неформальні ініціативи (були доповненням, дискурсивними практиками конкретних персоналій, які прискорювали й розвивали неповторність їхнього творчого почерку).

Пейзажний жанр щодо існування окресленого угруповання позиціонований конструктом, втіленим у художній мові, специфіка якої дозволювала осмислювати художникам онтологічну реальність. Поряд із цим, відбувалося формування складних за структурою і світоглядними орієнтирами позицій, позірно підлаштованих під спектр дозволеного радянською владою. Маргіналізована, периферійна та інша природа пейзажу компенсувалася його стрижневою роллю щодо естетичної рефлексії, у межах якої впроваджувались ретрансляційні мистецькі практики, локалізовано національний код, а також забезпечено збереження (спадкоємність, наступність) художньої традиції.

Таким чином, історико-культурні передумови функціонування КШПЖ визначені її роллю як відкритої системи, де поєднано академізм, імпресію (постімпресіонізм), традиціоналізм та інновації тощо. Вищезазначені віхи прискорюють редукування пейзажу не як зображення, а світоглядного наративу, з яким пов'язані вищезазначені передумови. Відповідно, аналіз останніх дозволив нам глибше осягнути специфічність, роль та широту генези КШПЖ, а також локалізувати унікальність українського образотворчого мислення в умовах радянського гніту. Своєю чергою, це спродувало переосмислення ролі угруповання як специфічної моделі опору системі, мистецької автономії і національної присутності у візуальній культурі ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асадчева Т. Барви ХХ століття : у столиці представили каталог зі 150 творами Миколи Глуценка. *Вечірній Київ* : веб-сайт. URL: <https://tinyurl.com/2yme8gjn> (дата звернення: 30.09.2025).
2. Асеева Н. Історія побутування поняття «імпресіонізм» на терені вітчизняної художньої культури. *Імпресіонізм і Україна* : альбом / упор. О. Жбанкова. Київ : ПФ Галерея, 2011. С. 9–11.
3. Асеева 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/yxcbyd9s> (дата звернення: 30.09.2025).
4. Берджер Дж. Як ми бачимо / пер. з англ. Я. Стріха. Харків : IST Publishing, 2020. 176 с.
5. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1981. 159 с.
6. 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: 30.09.2025).
7. Братусь І. В., Дениско О. А. Дослідження пейзажного жанру у творчості київських художників другої половини ХХ ст. *Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття* : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції, м. Чернівці, 25-26 травня 2018 року. Херсон : Молодий вчений, 2018. С. 8–9. *Інституційний репозиторій Київ-*

ського столичного університету імені Бориса Грінченка : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/5xdcnjd9> (дата звернення: 30.09.2025).

8. 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: 30.09.2025).

9. Глущенко Микола. *Аукціонний Дім Goldens* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/3zjzfwuu> (дата звернення: 30.09.2025).

10. Даренська В. Українське бароко як світоглядний стиль. *Українознавство*. 2013. № 1. С. 105–109. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/5n8audpf> (дата звернення: 30.09.2025).

11. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття : [монографія]. Київ-Одеса : Лебідь, 1990. 312 с.

12. 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. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327964> Українська науково-освітня телекомунікаційна мережа (УРАН) : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/mseup2k> (дата звернення: 30.09.2025).

13. Історія НАОМА. Олімп мистецької освіти: з відстані Сторіччя. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/bdfukewe> (дата звернення: 30.09.2025).

14. Каблова Т. Золотий перетин як композиційний принцип художньої форми. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. Вип. 24. С. 18–26. Львівська національна академія мистецтв : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/4vzsdtps> (дата звернення: 30.09.2025).

15. Каблова Т. Поняття композиції художнього твору в образотворчому мистецтві : до питання вивчення золотого перетину. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 1. С. 176–180. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/y4xk7nu8> (дата звернення: 30.09.2025).

16. Капшукова О. С. Еволюція творчості Миколи Глуценка 1960–1970-х 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: 30.09.2025).

17. Київ в образотворчому мистецтві XII–XX століть / упоряд. Ю. В. Белічко, В. П. Підгора. Київ : Мистецтво, 1982. 335 с.

18. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ : Мистецтво, 1989. 204 с.

19. Мельничук І. Історія пейзажної майстерні в Київському державному художньому інституті 1946–1959 рр. Методичні аспекти освітнього процесу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 54, Т. 2. С. 57–62. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-8> *Актуальні питання гуманітарних наук* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/463yh8wm> (дата звернення: 30.09.2025).

20. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Київ : Наукова думка, 1985. 182 с.

21. Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище. Київ : Publish Pro, 2018. 208 с. *PinchukArtCentre* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/4nprcdxs> (дата звернення: 30.09.2025).

22. Пономар О. Квіти художника Сергія Шишка. *Ніжинська старовина*. 2011. № 11 (14). С. 98–170. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/3cadsebc> (дата звернення: 30.09.2025).

23. Розмай Незалежної України. Художники Києва. Українське образотворче мистецтво 1991–2011 років : Живопис, графіка, скульптура. Київ : Криниця, 2011. 648 с.

24. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів : Каменяр, 1990. 70 с.

25. Ситник І. В. Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини XX – початку XXI століть : дис. ... д-ра філософії / Міністерство освіти і науки України, Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2023. 379 с. *Інституційний репозитарій Київського столичного університету імені Бориса Грінченка* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/pkd55m49> (дата звернення: 30.09.2025).

26. 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/us6m2ftk> (дата звернення: 30.09.2025).

27. 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. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-10> *Актуальні питання гуманітарних наук* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/44d3h39d> (дата звернення: 30.09.2025).

28. Український живопис кінця 19 – 20 століття. *ПроArt (історія образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва)* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/3a79par5> (дата звернення: 30.09.2025).

29. Щербakov О. Ю. Зарисовки и наброски как метод исследования природы. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2005. № 13. С. 283–287. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/2hevjnba> (дата звернення: 30.09.2025).

30. Щербина В. Г. Формування і розвиток ідейного задуму в композиції та етапи творчого процесу. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2006. № 16. С. 304–316. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/47njkybd> (дата звернення: 30.09.2025).

31. 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: 30.09.2025).

REFERENCES

1. Asadcheva T. (2025) Barvy XX stolittia: u stolytsi predstavleno katalog zi 150 tvoramy Mykoly Hlushchenka. [Colors of the 20th century: a catalog with 150 works by Mykola Hlushchenko presented in the capital] Vechirni Kyiv: website. URL: <https://tinyurl.com/2yme8gin> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
2. Asiieva N. (2011) Istoriia pobutuvannia poniattia “impresionizm” na tereni vitchyznianoï khudozhnoï kultury. [History of the notion “impressionism” in Ukrainian art culture] *Impresionizm i Ukraina*: album, ed. O. Zhabankova. Kyiv: PF Halleria, pp. 9–11. [in Ukrainian]
3. Asiieva N. (2006) Reministsentsii impresionizmu v ukrainskomu zhyvopysi XX st. [Reminiscences of impressionism in Ukrainian painting of the 20th century] *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.*, Book 1, ed. O. Avramenko. Kyiv: Intertekhnolohiia, pp. 122–161. Internet Archive: website. URL: <https://tinyurl.com/yxcbdy9s> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
4. Berger J. (2020) Yak my bachymo. [Ways of seeing] Kharkiv: IST Publishing, 176 p. [in Ukrainian]
5. Biletskyi P. O. (1981) Ukrainske mystetstvo druhoï polovyny XVII–XVIII stolit. [Ukrainian art of the second half of the 17th–18th centuries] Kyiv: Mystetstvo, 159 p. [in Ukrainian]
6. Bondarchuk N. O. (2017) Peizazh u zhyvopysi krymskykh khudozhnykiv XX st.... [Landscape in painting of Crimean artists of the 20th century] PhD thesis. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 474 p. Repository: website. URL: <https://tinyurl.com/6wx4fbsm> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
7. Bratus I. V., Denysko O. A. (2018) Doslidzhennia peizazhnoho zhanru... [Study of the landscape genre in the work of Kyiv artists...] *Proceedings of the III International Scientific-Practical Conference, Chernivtsi, 25–26 May 2018*. Kherson: Molodyi vchenyi, pp. 8–9. Repository: website. URL: <https://tinyurl.com/5xdcnjd9> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
8. Heiko S. M. (2008) Ironizm ta realizm u yevropeiskomu modernizmi. [Ironism and realism in European modernism] *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, no. 5, pp. 42–52. V. I. Vernadskyi National Library: website. URL: <https://tinyurl.com/2s48cbvj> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
9. Hlushchenko Mykola. (2025) Goldens Auction House: website. URL: <https://tinyurl.com/3zjzfwuu> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
10. Darenka V. (2013) Ukrainske baroko yak svitohliadnyi styl. [Ukrainian Baroque as a worldview style] *Ukrainoznavstvo*, no. 1, pp. 105–109. URL: <https://tinyurl.com/5n8audpf> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
11. Zhaboriuk A. A. (1990) Ukrainskyi zhyvopys ostannoï tretyny XIX – pochatku XX stolittia. [Ukrainian painting of the late 19th – early 20th century] Kyiv–Odesa: Lebid, 312 p. [in Ukrainian]
12. Zaika H. O. (2025) Tradytzii realistychnoho zhyvopysu... [Traditions of realistic painting...] *Visnyk NAKKKiM*, no. 1, pp. 260–264. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327964> URL: <https://tinyurl.com/mseupu2k> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
13. Istoriia NAOMA. Olimp mystetskoi osvity... [History of NAOMA: The Olympus of art education...] Official website. URL: <https://tinyurl.com/bdfukewe> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
14. Kablova T. (2013) Zoloty peretyn yak kompozytsiinyi pryntsy... [Golden ratio as a compositional principle...] *Visnyk LNAM*, issue 24, pp. 18–26. URL: <https://tinyurl.com/4vzsdtps> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
15. Kablova T. (2014) Poniattia kompozytsii khudozhnoho tvor... [Concept of composition in art] *Visnyk NAKKKiM*, no. 1, pp. 176–180. URL: <https://tinyurl.com/y4xk7nu8> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
16. Kapshukova O. S. (2025) Evoliutsiia tvorchosti Mykoly Hlushchenka... [Evolution of creativity of Mykola Hlushchenko...] PhD thesis. NAKKKiM, Kyiv, 229 p. Repository: website. URL: <https://tinyurl.com/mtc2su2f> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
17. Beličko Yu. V., Pidhora V. P. (1982) Kyiv v obrazotvorchomu mystetstvi XII–XX stolit. [Kyiv in fine arts of the 12th–20th centuries] Kyiv: Mystetstvo, 335 p. [in Ukrainian]
18. Lobanovskyi B. B., Hovdia P. I. (1989) Ukrainske mystetstvo druhoï polovyny XIX – pochatku XX st. [Ukrainian art of the late 19th – early 20th centuries] Kyiv: Mystetstvo, 204 p. [in Ukrainian]
19. Melnychuk I. (2022) Istoriia peizazhnoï maisterni... [History of the landscape workshop...] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, vol. 54(2), pp. 57–62. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-8> URL: <https://tinyurl.com/463yh8wm> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
20. Ovsichuk V. (1985) Ukrainske mystetstvo druhoï polovyny XVI – pershoï polovyny XVII st. [Ukrainian art of the late 16th – early 17th centuries] Kyiv: Naukova dumka, 182 p. [in Ukrainian]
21. Parkomuna. Mistse. Spilnota. Yavyshche. (2018) [Parkomuna. Place. Community. Phenomenon] Kyiv: Publish Pro, 208 p. URL: <https://tinyurl.com/4nprdxs> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
22. Ponomar O. (2011) Kvity khudozhnyka Serhiia Shyshka. [Flowers by artist Serhii Shyshko] *Nizhynska starovyna*, no. 11(14), pp. 98–170. URL: <https://tinyurl.com/3cadsebc> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
23. Rozmai Nezaleznoi Ukrainy... (2011) [Palette of Independent Ukraine...] Kyiv: Krynysia, 648 p. [in Ukrainian]
24. Svientsitska V. I., Sydor O. F. (1990) Spadshchyna vikiv... [Heritage of Centuries...] Lviv: Kameniar, 70 p. [in Ukrainian]
25. Sytnyk I. V. (2023) Tvorchia diialnist Tetiany Yablonskoi... [Creative activity of Tetiana Yablonska...] PhD thesis. Kyiv: Borys Hrinchenko Kyiv University, 379 p. Repository: website. URL: <https://tinyurl.com/pkd55m49> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]

26. Skakandi Yu. Yu. (2015) *Mystetstvo peizazhu*. [The art of landscape] *Visnyk KNUTD*, no. 5(90), pp. 254–260. URL: <https://tinyurl.com/yc6m2ftk> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
27. Streltsova S., Zaitseva V. (2022) *Formuvannia ta rozvytok shkil “starykh maistriv”...* [Development of Old Masters' schools...] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, vol. 52(3), pp. 79–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-10> URL: <https://tinyurl.com/44d3h39d> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
28. *Ukrainskyi zhyvopys kintsia 19–20 stolittia*. [Ukrainian painting of the late 19th – 20th century] *ProArt*: website. URL: <https://tinyurl.com/3a79par5> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
29. Shcherbakov O. Yu. (2005) *Zarysovky i nabrosky kak metod issledovaniia natury*. [Sketches as a method of studying nature] *Pedahohika vyshchoi ta serednoi shkoly*, no. 13, pp. 283–287. URL: <https://tinyurl.com/2hevjnba> (Accessed: 30 September 2025). [in Russian]
30. Shcherbyna V. H. (2006) *Formuvannia i rozvytok ideinoho zadumu...* [Formation and development of the artistic concept...] *Pedahohika vyshchoi ta serednoi shkoly*, no. 16, pp. 304–316. URL: <https://tinyurl.com/47njkybd> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]
31. Yalanskyi A. V. (2014) *Pryntsypy formuvannia tsilisnogo spryiniattia...* [Principles of forming wholeness of perception...] *Ukrainska akademiia mystetstva*, issue 22, pp. 125–133. URL: <https://tinyurl.com/2b9pxt2t> (Accessed: 30 September 2025). [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.10.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025
Дата публікації: 19.12.2025