

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕТВА І ДИЗАЙНУ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

«Допущено до захисту»:

Завідувач кафедри образотворчого мистецтва

_____ Ольга ШКОЛЬНА

Протокол № ____ від «__» _____ 2025 р.

ГАВРИК ІРИНА ВІТАЛІЇВНА

КИЇВСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ
ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Кваліфікаційна робота бакалавра зі спеціальності

023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

Керівник творчої частини дипломної роботи:

Попінова Оксана Миколаївна, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва

Керівник науково-дослідної частини дипломної роботи:

Коновалова Ольга Володимирівна, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ПЕЙЗАЖИ КИЄВА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ	6
1.1. Історичний контекст формування образу Києва в українському мистецтві.....	6
1.2. Вплив доби Незалежності України на розвиток пейзажного жанру.....	15
1.3. Київ у творчості сучасних українських художників: стилі, техніки, інтерпретації.....	30
Висновки до першого розділу.....	39
РОЗДІЛ II. ПЕЙЗАЖ «КИЇВ. НАДВЕЧІР'Я»	40
2.1. Вивчення пейзажного жанру провідних українських митців; вибір композиційного рішення, техніки виконання, колориту.....	40
2.2. Робота над ескізами, виконання картону.....	43
2.3. Етапи створення живописного полотна.....	45
Висновки до другого розділу.....	49
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	52
ДОДАТКИ	58

ВСТУП

Пейзаж як жанр образотворчого мистецтва виник у процесі прагнення художників відтворити природне та архітектурне середовище, передати його емоційно-естетичний зміст. На відміну від інших жанрів, пейзаж має здатність показувати не лише видимий світ, а й передавати почуття гармонії, величі природи або урбаністичної динаміки. Завдяки цьому він став універсальною мовою для висловлення духовного зв'язку між людиною та її оточенням.

Київський пейзаж є невід'ємною частиною української культури, адже він не лише відображає унікальну архітектурну й природну гармонію столиці, а й слугує джерелом натхнення для митців протягом століть. У добу Незалежності України ця тема набула особливої актуальності, адже художники почали переосмислювати ідентичність міста у контексті його історії, сучасності й майбутнього. Зображення Києва на полотнах митців стало не просто відображенням реальності, а також засобом висловлення національної свідомості, пошуку нових художніх форм і глибоких духовних сенсів.

Пейзажне мистецтво Києва досліджували С. Удовік, І. Братусь, О. Дениско. Окремих київських художників та їх творчий доробок розглядали Г. Заїка, О. Олешкевич та В. Погребняк. У той же час, А. Ложкіна дослідила вплив історичного контексту на розвиток українського мистецтва ХХ–початку ХХІ, зокрема, після здобуття Україною незалежності.

Проте, на сьогодні недостатньо уваги приділено аналізу щодо ролі київського пейзажу як джерела натхнення для сучасних українських митців у добу Незалежності. Зокрема, бракує досліджень, які б розглядали динаміку змін у зображенні міста в контексті урбанізації та соціально-політичних трансформацій. Не до кінця вивчені питання використання київського пейзажу у синтезі традиційних і сучасних художніх стилів, а також впливу

національної ідентичності на формування образу столиці в образотворчому мистецтві.

Актуальність дослідження. Тема київського пейзажу у творчості митців доби Незалежності набуває особливої значущості в сучасних умовах. З початком повномасштабної війни Росії проти України Київ став символом стійкості, боротьби за свободу та національної ідентичності. Художнє зображення міста в цей період не лише відображає його архітектурну та культурну спадщину, але й передає емоційні переживання, драматизм подій і надію на майбутнє.

Крім того, дослідження київського пейзажу дозволяє простежити, як митці переосмислюють традиційні образи міста, інтегруючи їх у нові соціально-політичні реалії. У контексті війни твори, присвячені Києву, відіграють важливу роль у збереженні культурної спадщини, формуванні національної пам'яті та підтримці морального духу суспільства. Тому саме дослідження цього аспекту є актуальним.

Об'єкт дослідження: київський пейзаж в живописі митців доби Незалежності.

Предмет дослідження: художньо-змістові аспекти інтерпретації теми київського пейзажу в живопису українських художників зазначеного періоду.

Мета дослідження: визначити особливості створення київського пейзажу в контексті специфіки художньої образності та впливу історико-культурного контексту на формування унікальних художніх образів.

Завдання дослідження:

- дослідити історичний контекст формування образу Києва в українському мистецтві;

- простежити вплив доби Незалежності України на розвиток жанру пейзажу та його інтерпретації в творчості сучасних художників;

- обґрунтувати специфіку колориту, технік, авторських стилів у київському пейзажі на прикладі художніх творів;

-проаналізувати етапи створення живописного пейзажу «Київ. Надвечір'я».

Теоретичне значення роботи полягає в дослідженні художньо-змістових аспектів київського пейзажу, визначенні еволюції цього жанру в українському живописі доби Незалежності, а також в обґрунтуванні нових підходів до інтерпретації міського ландшафту у контексті сучасного мистецтва.

Практичне значення роботи становлять її результати, висновки і положення, які сприятимуть подальшому розвитку досліджень у галузі українського пейзажного живопису, зокрема в контексті творчості митців доби Незалежності. Рекомендації можуть бути використані для створення нових художніх концепцій, організації виставок, а також для вдосконалення методичних підходів у викладанні образотворчого мистецтва в навчальних закладах.

Методи дослідження. Для досягнення мети і розв'язання поставлених завдань на різних етапах дипломної роботи застосовувався комплекс наступних методів: з філософського блоку – герменевтичний, який дозволив ґрунтовно інтерпретувати твори мистецтва, зокрема, аналізуючи художній образ сучасного Києва; з історичного блоку – історико-культурний, завдяки якому визначено характеристику історичного колориту київського пейзажу в контексті доби Незалежності України; історико-порівняльний (компаративний), що дозволив шляхом порівняння творів різних митців виокремити схожість та відмінність у трактуванні образу Києва.

Метод мистецтвознавчого аналізу був спрямований на опис та аналіз художніх творів, а також визначення стилів, які використовуються у створенні пейзажів міста.

Структура науково-дослідної частини. Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури і додатків. Основний зміст викладений на 51 сторінках. Загальний обсяг роботи – 72 сторінки.

РОЗДІЛ І. ПЕЙЗАЖІ КИЄВА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

1.1. Історичний контекст формування образу Києва в українському мистецтві

Перші зображення Києва з'явилися в європейських середньовічних картах, малюнках мандрівників та історичних хроніках. Різноманітні іконописні та рукописні мініатюри створювались ще в добу Київської Русі, проте, на жаль, більшість із них були знищені під час міжусобних війн та спустошливих набігів татар та монголів.

Тогочасні майстри найчастіше працювали у техніці гравюри. Одним із перших відомих зображень є «План Києва» із книги «Тератургіма» (1638) (див. Додаток 1, рис. 1.1) А от найвідомішим вважається офорт Абрагама ван Вестерфельда (1651) (див. Додаток 1, рис. 1.2), який відтворює панораму Києва того часу [38]. У тому ж році художник намалював олівцем Ближні печери Києво-Печерського монастиря.

Лавра стала місцем натхнення багатьох митців. Гравюра у виданні «Пречесні акафісти» (1677) (див. Додаток 1, рис. 1.3) зображує дерев'яну церкву та дзвіницю над Ближніми печерами, Троїцьку надбрамну церкву, Успенський собор, дерев'яну головну дзвіницю (згоріла в 1718 р.) та церкву над Дальніми печерами. Ще одна гравюра з «Києво-Печерського патерика», автором якої є Леонтій Тарасевич, відтворює краєвид Києво-Печерської лаври та прибуття у монастир будівельників із Візантії (1702) (див. Додаток 1, рис. 1.4).

Наприкінці XVIII століття виникла техніка літографії. Вона була дешевшою у порівнянні з офортом, тому швидко набула популярності, адже дозволила митцям створювати високоякісні пейзажі з деталізованою архітектурою. Це дало змогу популяризувати образ Києва як історичної та культурної столиці, а також зберігати його вигляд для майбутніх поколінь. У техніці літографії відтворювались уже наявні малюнки таких художників, як А. Вестерфельд, В. Тімм, Р. Ражинський та багатьох інших.

У 1862 році київський історик Юліан Бартошевич випустив «Мальовничий альбом Києва з детальним описом міста Камілла де Бельє» [44], де були зібрані найкращі літографії різних частин міста. Найцікавішими серед них є зображення Колони Магдебурського права та руїн Золотих воріт, виконані Дж. Цеглінським за малюнками Р. Ражинського (1861), що показують первісний вигляд цих пам'яток до початку масштабної реставрації ХХ століття (див. Додаток 1, рис. 1.5, 1.6)

Тарас Шевченко, видатний український поет і художник, після звільнення з кріпацтва в червні 1843 року приїхав до Києва, де розпочав новий етап свого життя. Він був зачарований містом і хотів відобразити його красу та історію у своїх роботах [19]. Шевченко планував створити серію малюнків, присвячених визначним місцям Києва, його храмам та околицям. Серед його творів, виконаних у різних техніках, збереглися такі роботи, як «Краєвид Києва» та «Києво-Межигірський монастир» (олівець) (див. Додаток 1, рис. 1.7, 1.8), «Аскольдова могила» (сепія та акварель) (див. Додаток 1, рис. 1, 9), а також офорти «У Києві» та «Видубицький монастир» (див. Додаток 1, рис. 1.10, 1.11). Ці твори не лише демонструють майстерність Шевченка як художника, але й відображають його глибоку любов до Києва та прагнення зберегти його образ.

У ХІХ столітті особливо активно почав розвиватись олійний живопис. На своїх полотнах зображували Київ у техніці реалізму такі художники, як Михайло Сажин («Переправа біля Києва вночі», «Вид Володимирської гірки в Києві», 1840-і рр.), Василь Штеренберг («Краєвид Подолу у Києві», 1837 р., «Переправа через Дніпро в Києві», 1837 р.), Федір Солнцев («Краєвид Старого Києва з Царського Саду», 1843 р.) та інші.

Визначними є роботи Сергія Світлославського, який здебільшого писав глухі київські вулички з їхньою незайманою природою. Одна з таких робіт під назвою «Дворик» у 1900 році отримала бронзову медаль на Всесвітній художній виставці в Парижі (див. Додаток 1, рис. 1.12). Художник присвятив

окрему серію робіт київським околицям. На його полотонах було відтворено куточки Подолу, Пущі-Водиці, Куренівки тощо.

Михайло Сажин, вільний учень Петербурзької академії мистецтв і близький друг Тараса Шевченка, провів у Києві майже десять років свого життя. Вони разом мріяли замалювати усі визначні місця у місті, проте їхнім планам завадив арест Шевченка в 1847 році. Сажин усе одно продовжив малювати і в результаті видав цілий альбом під назвою «Види Києва», до якого увійшли численні сепієві та акварельні роботи.

Цікавим є також його живописне полотно «Переправа біля Києва вночі» (див. Додаток 1, рис 1.13), на якому художник зміг майстерно зобразити гру місячного світла, що відбивається від поверхні Дніпра та освітлює набережну. Сажин активно малював різні райони міста, але найбільшу увагу приділяв Подолу. У різних техніках та ракурсах зображено цю частину Києва на таких роботах як «Пейзаж Подолу з-за Дніпра» (1855), «Вид на Поділ зі Щекавиці» (1853), «Толкучий ринок на Подолі» (1840-і рр.) та «Панорама Подолу» (1840) (див. Додаток 1, рис 1.14).

На межі XIX–XX століть активно займався творчістю Микола Пимоненко, чиї роботи гармонійно поєднують жанровий живопис із пейзажем, створюючи реалістичні сцени українського села та міського життя. Художник зробив декілька етюдів, присвячених Києву («Київський вокзал» кін. XIX–поч. XX ст., «Етюд під Києвом», 1900-і рр.). Одним із найпримітніших полотен митця є «Київська квіткарка (на Хрещатику)» (1897) (див. Додаток 1, рис. 1.15). На картині зображена молода дівчина, яка продає квіти на вулицях Києва. Вона одягнена у традиційний український одяг, що підкреслює національну самобутність. В руках дівчина тримає кошик із барвистими квітами – акцент у композиції. На тлі можна побачити архітектуру Києва, зокрема, будівлі, що передають атмосферу міського життя початку XX століття, а сама картина демонструє контраст між соціальними верствами: квіткарка представляє простий народ, тоді як на задньому плані можна помітити містян у модному вбранні [38].

Українське мистецтво ХХ століття розвивалося під впливом нових художніх течій, таких як авангард, кубізм, футуризм та експресіонізм, Олександр Богомазов, якого ще називають «українським Пікассо», активно займався творчістю та створив чимало незабутніх пейзажів міста. Його картини, зокрема, «Міський пейзаж. Київ» (1913), «Сінний ринок в Києві» (1914), «Трамвай» (1914) відображають динамізм міського середовища та індустріального розвитку Києва, поєднуючи елементи кубофутуризму та конструктивізму. Ще одним цікавим полотном є «В'язниця» (1914) (див. Додаток 1, рис. 1.16), на якому зображено Лук'янівську в'язницю – похмуру будівлю, що на той час була символом репресивної системи. Композиція картини насичена динамікою: масивні геометризовані стіни розламуються на площини, ламані лінії додають відчуття внутрішньої напруги, а різкі контрасти кольору підсилюють експресію.

Окрім Олександра Богомазова, образ Києва у своїх роботах передавали й інші видатні художники першої половини ХХ століття. Іван Їжакевич, відомий завдяки своїм ілюстраціям до творів Шевченка, створив низку живописних полотен із зображенням київських краєвидів. Його роботи «Аскольдова могила» (1913) та «Покровський монастир» (1910) відзначаються реалістичністю та емоційною насиченістю, майстерно передаючи атмосферу зимового Києва (див. Додаток 1, рис. 1.17, 1.18). Художник тонко відтворює ефект засніжених схилів, приглушене світло зимового дня та велич київських архітектурних пам'яток.

У першій половині ХХ століття українське мистецтво активно формувалось навколо таких міст, як Київ, Харків та Одеса. У свою чергу столиця стала осередком впровадження основних засад і ознак, що визначали загальну картину «українського радянського мистецтва». У цей час була заснована Київська школа живопису, основою для якої став Київський художній інститут (нині – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури), який зібрав навколо себе плеяду митців, що працювали

здебільшого в реалістичній манері, часто доповнюючи її елементами імпресіонізму та індивідуального художнього бачення.

На початку XX століття Київська художня школа займалась активною інтеграцією українського мистецтва в європейський простір. У цей час в Україну приходить модернізм, що фактично являв собою сукупність усіх на той час новітніх художніх течій, таких як кубізм, футуризм, сюрреалізм, абстракціонізм та багатьох інших. Разом вони проголошували поступовий відхід художників від культурних цінностей академізму в сторону зображення внутрішнього відчуття та більш особистісного мистецтва. Київські митці активно вбирали в себе ідеї модерністичних течій, однак не зливались з ними повністю, формуючи натомість власну художню мову на основі національного контексту та новаторських підходів [2, 131].

Прихід модернізму в Україну проявився як глибокий зсув у світогляді. Увага до більш суб'єктивного сприйняття світу, внутрішнього переживання, експерименти з формою та кольором, відмова від класичних норм академізму і пошук нових сенсів – стали характерними рисами мистецького життя столиці. Проте, на жаль, цей період активного розвитку був різко перерваний затвердженням в Україні радянської влади. Модернізм був змушений піти в підпілля, а на зміну йому прийшов соцреалізм. Ідеологічний тиск на мистецтво поступово зростав, а з початком Другої світової війни, в умовах масових репресій, евакуацій і загальної мобілізації, художники були остаточно поглинуті системою державного контролю. Після війни соціалістичний реалізм закріпився як єдино дозволений стиль, який диктував не лише тематику, а й естетику художніх творів. Упродовж 1930-х років у радянській Україні можна простежити знецінення художника як творчої особистості. Митці мали дедалі менше свободи в плані вибору теми, мотивів та стилю для своїх робіт. Все це жорстоко контролювалося в умовах тоталітарної держави [16, 245].

Київська художня школа була змушена адаптуватися до цих змін: митці створювали «тематичні картини», що прославляли трудові подвиги та

радянську ідеологію. Водночас у межах офіційної парадигми вони часто зверталися до пейзажу як відносно «безпечного» жанру, у якому все ще можна було зберігати елементи особистісного бачення, ліризму та національної ідентичності.

Одним із найяскравіших представників Київської художньої школи був Сергій Шишко, чия творчість стала вагомим внеском у розвиток не лише київського пейзажу, а й національного мистецтва загалом. Йому вдалося органічно поєднати стиль реалізму з вишуканим імпресіоністичним відчуттям кольору та світла. Шишко понад 40 років створював альбом «Київська сюїта», куди увійшли численні пейзажі міста.

Його творчість відзначається гармонійним поєднанням імпресіоністичних мотивів із реалістичним баченням міського середовища, що дозволяло йому не лише точно передавати вигляд столиці, а й відтворювати її неповторну атмосферу [15, 133]. Його роботи, такі як «Київ. Хрещатик» (1973), «Площа Сталіна в Києві (нині Європейська площа)» (1949) (див. Додаток 1, рис 1.19), «Вид Дніпра. Володимирська гірка» (1958) з особливою точністю передають ритм центральних київських вулиць, створюючи відчуття невгамовного життя мегаполісу.

Вдале поєднання квітучої рослинності зі старою архітектурною забудовою створює гармонію між містом та природою. Шишко часто працював на пленері, що дозволяло йому максимально точно передавати зміну світла і кольорів у різні пори року. Він уникав ідеологізованих сюжетів, натомість зосереджувався на переданні настрою, сезонних змін і духовного зв'язку з містом. Палітра художника насичена м'якими пастельними відтінками, які роблять його міські пейзажі особливо живими та повітряними.

З-поміж митців, чия творчість зафіксувала образ Києва в першій половині XX століття, безумовно, слід відзначити постать Абрама Маневича – одного з найяскравіших представників українського імпресіонізму. Його полотно «Весна на Куренівці» (1912–1913) (див. Додаток 1, рис. 1.20)

майстерно передає мінливий стан природи та весняне пробудження міського простору після зими. Атмосферу міжвоєнного Києва, у якому старовинна архітектура органічно співіснує з новими урбаністичними тенденціями, схожим чином відтворив і Василь Кричевський у своїй роботі, що лаконічно називається «Київ» (1930) (див. Додаток 1, рис. 1.21).

Період Другої світової війни став суворим іспитом як для мистецьких осередків, так і для окремих творців. Чимало з них опинилися в евакуації, втратили можливість працювати у звичних майстернях, відчули нестачу необхідних матеріалів і були відірвані від знайомих міських пейзажів

Проте навіть у складних умовах художники не припиняли творити. Цей період позначився зосередженістю на інтимних темах, зверненням до спогадів і внутрішнього світу. Водночас після війни у творчості багатьох митців з'являється новий погляд на місто – не лише як на ландшафт, а як на простір, який пережив травму і відновлюється. Київ у повоєнному живописі постає символом відродження, пам'яті та незламності.

Варто згадати творчість Іллі Штільмана, який після Другої світової війни зобразив післявоєнну відбудову столиці. Його роботи «Київський ботанічний сад» та «Володимирська гірка» (1947) (див. Додаток 1, рис. 1.22) передають спокійний, урівноважений образ міста, що відроджується після руйнувань. У той же час Петро Носко у своїй драматичній картині «Руїни Хрещатика» (1944) (див. Додаток 1, рис. 1.23) зафіксував Київ у найтрагічніший момент його історії, показавши наслідки нищівних бомбардувань та пожеж у центрі міста. Контраст між спустошеним Хрещатиком та відродженими пейзажами післявоєнного Києва у творах Штільмана символізує стійкість і відновлення міста, що пережило війну.

У другій половині XX століття, до здобуття Україною незалежності, київський пейзаж залишався важливою темою у творчості багатьох художників, які прагнули передати у своїх роботах як історичну велич міста, так і його сучасний вигляд. Одним із найвидатніших майстрів архітектурного пейзажу цього періоду був Юрій Химич, який створив десятки зображень,

присвячених архітектурним пам'яткам Києва [37]. Його картини, зокрема, «Києво-Печерська лавра» (1970-і рр.), «Софійський собор» (1964), «Золоті Ворота» (1960), відзначаються графічною виразністю, точною передачею архітектурних форм та насиченим колоритом, що передає велич історичних споруд столиці. Цікавим є триптих «Київ взимку» (1985–1986), який демонструє глядачеві зимову панораму міста і вид на будівлі з висоти пташиного польоту (див. Додаток 1, рис. 1.24).

У 50-х роках активно зображав радянський Київ художник Олександр Хвостенко-Хвостов, що також є одним із засновників української сценографії. Його київські краєвиди вирізняються особливою поетикою – за манерою вони близькі до імпресіонізму, однак створювались у межах естетики соціалістичного реалізму, з характерною ідеалізацією образу міста.

У своїх роботах митець зафіксував момент історичних змін у столиці: час, коли Хрещатик відроджувався після руйнувань, мешканці радісно сприймали появу нового мосту через Дніпро, а міський простір ще не був перевантажений автомобільним рухом. На таких полотнах, як «Київ. Ранок» (1954) (див. Додаток 1, рис 1.25) можна ясно відчувати атмосферу оновленого Києва, сповненого надії та відносного спокою [3; 17].

Особливої уваги митець надає архітектурі післявоєнного Києва, широким площам і чистим вулицям, що мають символізувати порядок і контроль – ключові ознаки уявного «міста мрії», яке пропагувала радянська ідеологія. Можна помітити, що люди на картинах митця це теж наче своєрідна декорація, метою якої є показати ідеальне місто сталінської епохи. Пейзажі Хвостова стають не лише художніми творами, а й візуальними документами міської трансформації, створюючи ідеалізований образ Києва як місця стабільності, краси та світлого майбутнього [27].

Художниця Тетяна Яблонська, завдяки своїм сюжетним картинам, вважається ледь не найвидатнішою фігурою в історії українського мистецтва. Серед її пейзажних робіт особливе значення мають «Зима у Старому Києві» (1976) та «Зима у Києві» (1987) (див. Додаток 1, рис 1.26, 1.27). У першій

картині Яблонська зображує урочище Кожум'яки – історичний район на Подолі, відомий своїм автентичним колоритом. Художниця передає засніжені вулички, м'яке розсіяне світло та особливу тишу зимового дня, створюючи атмосферу затишку та спокою. У другій роботі, «Зима у Києві», вона відтворює панорамний вид столиці із гори Копирів Кінець, що відкриває величний простір укритого снігом міста [8]. Тут завдяки майстерному використанню світлотіні та глибокої палітри холодних відтінків художниця передає особливий настрій зимового Києва – водночас великого індустріального міста і сповненого спокійної гармонії простору.

Одним із ключових представників київського пейзажного живопису можна назвати Василя Чегодара, чия творча діяльність активно розвивалась в умовах радянської доби. Попри значні обмеження в плані художньої свободи, митець все ж таки зумів віднайти власну унікальну стилістику, зберігаючи при цьому вірність традиційному реалістичному пейзажу. Його Київ – це сповнене надії, яскраве, квітуче місто, що живе і розвивається попри всі незгоди.

Особливе значення для художника мали сакральні споруди Києва. Зображення церков і храмів у радянські часи було табуйованим, натомість митців закликали до відтворення на полотнах тодішніх новобудов та інших здобутків сталінізму. Чегодар зміг віднайти баланс, приховуючи та розмиваючи церковні елементи на своїй картинах, роблячи таким чином їх мало помітними. Та все ж критики в свою сторону через любов до церков Чегодар не уникнув. Зокрема, картина митця під назвою «Березняки будуються» (1965) була розкритикована через зміщення фокусу уваги з новобудов на церкви. У свою чергу художник усі зауваження категорично відкинув, адже на його думку Київ перестане бути особливим без своєї унікальної архітектури, а теперішні «сталінки» роблять міський простір одноманітним та нецікавим [12].

Митці розглянутого періоду розкривали різні аспекти Києва – від його архітектурного різноманіття до мінливого стану природи та міського

середовища. Їхні роботи проілюстрували своєрідну хроніку змін, що активно відбувалися в Україні та столиці зокрема у другій половині ХХ століття. Вони відображали як багатовікові історичні та культурні надбання, так і поступову модернізацію міста. Не менш значущою для мистецтва була і стагнація періоду Радянського Союзу, що на деякий час відрізала українських художників від дослідження нових європейських течій.

Водночас, із наближенням становлення України як самостійної держави, спостерігається зменшення контролю над мистецтвом та поступовий відхід від канонів соцреалізу. У творчості багатьох художників починає простежуватися нове осмислення Києва – тепер як символу відродження національної ідентичності та культури.

1.2. Вплив доби Незалежності України на розвиток пейзажного жанру

Від часу проголошення незалежності України у 1991 році, наше національне мистецтво отримало новий поштовх до розвитку, так як тепер нарешті стало вільне від ідеологічних догм та обмежень радянської епохи. Це відкрило перед українськими і, зокрема, київськими митцями можливість більш вільно досліджувати тему власної ідентичності, національної пам'яті й культурної спадщини. Київ, як символ духовного, історичного та політичного центру країни, у цей період почав набувати особливого значення в образотворчому мистецтві. Він став не лише тлом для пейзажів, а й до того ж важливою складовою концептуального висловлювання, яке поєднувало у собі суспільні трансформації, пошук нової самоідентифікації та людське прагнення до гармонії з власним корінням. Якщо брати до розгляду саме пейзажний жанр, то тут це виразилось у поєднанні традиційного образу міста із сучасними художніми техніками та персональним досвідом митця.

Протягом 1970-х років ідеологічний тиск на українських митців з боку радянської влади почав поступово слабшати. Це зі свого боку посприяло

тому, що наприкінці 1980-х років в українському мистецтві утворилась «Нова хвиля». Це покоління художників застало епоху кардинальних змін, що прийшли в Україну разом із розпадом Радянського Союзу і проголошенням незалежності. Вони вже не були залякані репресіями, як їхні попередники, і мали змогу вільно виражатись у мистецтві, досліджувати нові художні течії та стилі [25, 272].

Така атмосфера творчої свободи сприяла тому, що художники почали інакше сприймати образ Києва: місто вже не виступало суто символом історичної величі чи політичної ідеї, а набувало інтимного, особистісного характеру. У пейзажах 1990–2000-х років все частіше простежується акцент на емоційних враженнях, суб'єктивних відчуттях митця, а також на багатошаровості міського середовища. Поряд із зображенням величних архітектурних пам'яток з'являються сцени затишних двориків, тихих вулиць, індустриальних зон і навіть закинутих місць – усього того, що складає реальне, живе обличчя столиці. Київ стає ареною особистих історій, пошуків і рефлексій, а пейзажі цього періоду дедалі більше тяжіють до ліризму, символізму і експресії, що підкреслює глибину змін у художньому сприйнятті міського простору після здобуття незалежності.

Основну масу «Нової хвилі» складали студенти Київського художнього інституту. Майстри, що їх навчали, свого часу формували канони соцреалізму, коли той був на піку свого розвитку. Більшість представників «старого» покоління виростили в середовищі, де академічний живопис був основою художньої освіти та візуального мислення. Вони з дитинства опановували класичні техніки, розвивали малюнок, композицію, роботу з кольором, і тому для них картина зберігала статус найвищої форми художнього самовираження.

З приходом в Україну постмодернізму, у мистецтві все ще простежуються деякі риси соцреалістичного живопису: великі формати, виразна палітра, впевнена жестикуляція мазка – все це наче перегукується з естетикою радянської монументальної школи. Проте зміст змінюється

кардинально: художники «Нової хвилі» не лише використовують знайому форму, але й трансформують її, наповнюючи новими ідеями, особистими переживаннями та енергією змін. Таким чином, від традиційної радянської візуальної складової залишається лише каркас, який нове покоління заповнює власним змістом, розширюючи межі живопису та поступово готуючись до виходу за його рамки – у простір нових медіа та концептуальних практик [25, 272].

Художники 1990-х років парадоксально змогли зберегти фундаментальну майстерність академічного живопису, водночас експериментуючи зі змістом і формою. Вони перенесли у пейзаж нові настрої епохи: прагнення до свободи, індивідуалізм, рефлексію над швидкоплинністю часу та трансформаціями суспільства. Саме це поєднання академічної техніки та новаторських ідей стало характерною рисою київського пейзажного живопису доби незалежності, що ознаменував перехід від офіційного мистецтва до глибоко особистісних художніх висловлювань.

Період 1990–2000-х років став часом переосмислення міського простору Києва в образотворчому мистецтві. Втрата централізованого державного контролю над художнім процесом, зниження ролі ідеологічного замовлення та відкритий доступ до світового культурного контексту дозволили митцям звернутися до більш інтимного, особистісного бачення міста. Київ поступово втрачає свій «офіційний» образ і постає в роботах художників як живий, багат шаровий організм, у якому співіснують історія і сучасність, занедбане і відроджене. Художники дедалі частіше зображають нетуристичні райони столиці: старі дворики, провулки Подолу, міські пагорби, індустріальні зони, підкреслюючи таким чином індивідуальну атмосферу міста.

У пейзажах цього періоду відчувається прагнення до ліризму, емоційності, а також спроба зафіксувати нестійкий момент змін – архітектурних, соціальних, психологічних. Замість прославлення героїчних сюжетів радянської доби з'являється інтерес до буденного, часом

меланхолійного, часто – ностальгійного зображення міського середовища. Зазначений період можна описати як спробу рефлексії та усвідомленого відгуку. Митці звертаються до минулого у спробі осмислити його та не допустити повторення тих самих помилок. Страх стрімких та кардинальних змін, що прийшли в Україну зі здобуттям незалежності, також вніс свої корективи у сприйнятті митцями навколишнього середовища, що досить чітко простежується у живописі кінця XX століття [30, 276].

У цей період відомий художник Анатолій Криволап пише «Андріївський узвіз» (1990-ті рр.), хоча на цьому етапі художник ще перебуває у пошуках свого фірмового стилю, вираженого у яскраві, насиченій кольоровій палітрі. (див. Додаток 1, рис. 1.28) У цій роботі вже проглядається відчутна стилізація і спрощення київського образу.

Те ж саме можна сказати і про картину Тетяни Яблонської «В старому Києві» (1995). Тут художниця поєднує імпресіоністичну манеру письма з глибоко відчутим ностальгічним мотивом (див. Додаток 1, рис. 1.29). Київ постає ніби у спогадах, розмитий, залитий теплим світлом, у якому губиться точна топографія, але з'являється глибока емоційна напруга.

Подібний тип сприйняття столиці, у якому архітектура втрачає чіткі контури, а місто перетворюється на символ, простежується і в полотні Олекси Захарчука «Дорога до Майдану Незалежності» (1998). Захарчук, так сама як і Яблонська, використовує вільну імпресіоністичну манеру, де лінія і колір не диктують форму, а натякають на неї, залишаючи простір для глядацької інтерпретації (див. Додаток 1, рис. 1.30). Його Київ – це не лише локація, а й настрій, внутрішній ландшафт часу, що змінюється.

З появою фотографії, вже давно відпала потреба у тотальній реалістичності міського пейзажу, і якщо за Радянського Союзу на реалізмі все ще наполягали, а інші європейські художні течії, такі як постмодерн, абстракція та інші експериментальні техніки – були під суворою заборонаю, вже на даному етапі можна побачити поступовий відхід українських митців від встановлених канонів у сторону чогось більш інтимного та стилізованого.

Художники дедалі частіше звертаються до особистого бачення міста, створюючи зворушливі, камерні й стилістично розкуті пейзажі, в яких Київ уже не лише столиця держави, а й простір індивідуального переживання. Місто стає фоном для роздумів, іноді – метафорою втрати, а іноді – джерелом нової надії. У цій трансформації особливо відчутною є тенденція до стилізації, узагальнення та навіть певною мірою символічного трактування деталей – того, чого майже не було в офіційному мистецтві попередньої епохи.

Таким чином, у пейзажах періоду незалежності домінує не стільки точна передача реальної топографії Києва, скільки прагнення передати емоційний стан, атмосферу часу і внутрішній досвід митця. Ця естетика індивідуального бачення суттєво розширила художні можливості пейзажного жанру, дозволивши кожному автору інтерпретувати Київ по-своєму.

Окремої уваги заслуговує творчість Ернеста Коткова – одного з найяскравіших представників київського модернізму. Його ім'я міцно пов'язане з історією українського неофіційного мистецтва, що виникло в умовах ідеологічного тиску тоталітарної держави. Ще за радянських часів Котков зазнав критики через свою «формалістичну» манеру, що не відповідала вимогам офіційно затвердженого тоді соціалістичного реалізму. Після того, як його роботи були визнані «абстракціоністськими», художника фактично усунули з державних виставкових проєктів і обмежили участь у публічних мистецьких заходах. Значну частину свого живописного доробку він змушений був створювати «в стіл», працюючи без надії на визнання. Водночас, попри обмеження у сфері живопису, Котков активно розвивався як монументаліст, реалізуючи масштабні мозаїчні та просторові композиції, що мали широкий суспільний резонанс. Його вміння експериментувати зі стилістикою дозволило йому вдосконалювати власну художню мову у прихованій творчій практиці, яка згодом вплинула й на його публічні твори.

Із проголошенням незалежності України митцеві вдалося повною мірою реалізувати свій творчий потенціал. Він фактично став одним із тих,

кому довелося відроджувати український авангардизм, що ледь жеврів на той час [38, 263]. Протягом 1990–2000-х років Ернест Котков організував понад десяток персональних виставок у Києві, а також презентував свої роботи за кордоном – у Німеччині, Нідерландах, Болгарії та Люксембурзі. Сьогодні монументальні композиції Коткова вважаються зразковими пам'ятками українського мистецтва другої половини XX століття, однак його живописна спадщина залишається дещо менш відомою широкій публіці. Власне ця частина його творчості найкраще свідчить про його належність до внутрішнього процесу переосмислення художньої мови доби переходу від тоталітарного до вільного мистецького середовища.

Попри те, що Ернест Котков, перш за все, відомий своїми монументальними творами й абстрактними композиціями, у його творчому доробку можна знайти й окремі інтерпретації київських краєвидів. Особливої уваги заслуговує робота «Гідропарк» (1997), яка демонструє яскраво виражений абстрактний підхід (див Додаток 1, рис. 1.31). У цій картині художник вільно інтерпретує простір природного середовища, передаючи не стільки конкретний вигляд локації Гідропарку, скільки емоційне враження від природи та ритму, доповнене яскравою кольоровою палітрою.

Цікавим є той факт, що мистецькі традиції Ернеста Коткова наразі продовжує його син – Ігор Котков, також відомий український художник. У 2024 році на одній із київських виставок роботи батька й сина були нецілеспрямовано представлені поруч, що дозволило глядачам простежити еволюцію художнього мислення через покоління. Картина Ігоря Коткова «Джаз у Маріїнському» (2018) яскраво демонструє спадковість символізму й абстрактного мислення, властивого творчості його батька. (див Додаток 1, рис. 1.32). Водночас Ігор додає власне авторське бачення – легкість, ритміку й експресію сучасного урбаністичного життя. Такий мистецький діалог між поколіннями підкреслює безперервність розвитку українського пейзажного живопису в контексті нової доби.

Говорячи за пейзажний живопис періоду незалежності, доцільно буде розглянути творчість Віктора Козика, чиє ім'я тісно пов'язане з Києвом, який за час незалежності став основною темою його творчості. Козик пройшов класичну художню освіту, закінчив спочатку Республіканську середню художню школу ім. Тараса Шевченка, а і згодом Київський художній інститут. Його наставниками були визначні постаті українського мистецтва – Ілля Штільман, Карпо Трохименко, Володимир Костецький та Василь Забашта, які допомогли йому освоїти потрібну академічну основу. Митець виріс у глибоко релігійній родині, де шанували православні цінності та національні традиції, що неабияк вплинуло на формування його світогляду і творчого почерку.

Вже на початку своєї мистецької кар'єри Козик проявив себе як майстер пейзажу: його роботи почали з'являтися на міських, республіканських і всесоюзних виставках. Особливу увагу художник приділяв зображенню природних краєвидів Криму, Карпат, а також старовинних куточків українських міст. У його творчості знайшлося місце і морським пейзажам із зображенням портів Ялти та Севастополя, де безмежні морські простори ставали символом нескінченності та свободи [11].

Однак найбільш емоційно насиченою лінією у творчості Віктора Козика є, авжеш, зображення київських мотивів. Протягом усього життя він неодноразово повертався до рідного міста, відтворюючи його на полотнах із надзвичайною чуттєвістю та духовною глибиною. У його картинах Київ постає не тільки через відомі архітектурні пам'ятки, як-от Києво-Печерська Лавра, Хрещатик чи Видубицький монастир, а й через ліричне осмислення міського ландшафту, старовинних вулиць і храмів над Дніпром [10].

Його живопис вирізняється насиченою колористикою, майстерним володінням малюнком і глибиною емоційного сприйняття. У кожному полотні художника відчувається радість буття, пошук внутрішньої гармонії та прагнення до узагальнення природного і архітектурного середовища.

Завдяки високій культурі живопису та неупинним пошукам художньої виразності, роботи Козика мають особливу атмосферу ширості й духовного піднесення. Наразі вони зберігаються в музеях Києва, Москви, Ялти, Севастополя, Ужгорода, а також у приватних колекціях у США, Німеччині, Угорщині, Болгарії, Польщі, Ізраїлі та Австралії. Його творчість є вагомим внеском у розвиток українського пейзажного живопису другої половини ХХ століття, зокрема в контексті формування нового художнього образу Києва у добу незалежності.

Художній почерк Віктора Козика відзначається живописною експресією, у якій поєднуються яскрава, часом навіть смілива палітра, енергійні, широкі мазки та потужне композиційне рішення. Його стиль є легко впізнаваним завдяки поєднанню технічної майстерності з емоційним наповненням. Кожне полотно Козика промовляє до глядача – воно не просто зображає, а відчуває. Однією з таких емоційно насичених робіт є «Покровська церква» (1993), яка особливо вирізняється серед інших (див. Додаток 1.33). У цьому полотні митець не лише фіксує архітектурну форму, а й наповнює її символічним змістом, передаючи дух стародавнього Києва, його сакральність і зв'язок поколінь. Через динамічні кольори та багатошарову фактуру художник досягає враження вібрування простору – як ніби сама пам'ятка дихає у ритмі міста.

Церкви й монастирі – безумовно, один із улюблених образів у творчості митця. Це не просто архітектурні об'єкти, а справжні духовні маркери київського ландшафту. У картинах «Іллінська церква» (1992), «Хрестовоздвиженська церква» (1993), «Флорівський монастир» (1994) сакральні споруди постають як центри сили, опори пам'яті та символи національної тяглості. Вони не загублені у просторі, а навпаки – вписані в міське середовище з надзвичайною повагою та трепетом. Митець ніби веде глядача вглиб історії Києва, занурюючи у діалог між минулим і теперішнім.

У своїх роботах Козик не лише фіксує красу архітектури, а й розмірковує над темою духовності та національної ідентичності. Його

пейзажі – це не просто візуальні замальовки з натури, а складні образи, насичені внутрішньою рефлексією, в яких історія міста постає живим, відчутним простором. Саме завдяки такому глибокому осмисленню художник і сьогодні залишається вагомою постаттю у контексті київського пейзажного живопису доби незалежності.

Одним із тих художників, що вже на початку 1990-х років почали сміливо звертатися до новітніх мистецьких течій, став Олександр Лірнер. В умовах радянської цензури подібна візуальна мова була просто неможливою, адже будь-які спроби вийти за рамки соцреалізму одразу трактувались як формалізм або ідеологічно «шкідливі впливи Заходу». Лише після здобуття Україною незалежності художники отримали змогу відкрито працювати в експериментальних напрямках.

Творчість Лірнера стала ще одним яскравим прикладом того, як українське мистецтво почало швидко реагувати на нові можливості самовираження. Найбільш помітною ця зміна є на таких його полотнах, як «Київський дворик» (1992) та «Осінній вечір» (1993) (див. Додаток 1, рис. 1.34). Художник продовжує традиції класичного авангарду. Він працює з формою сміливо – деформує перспективу, використовує ламані лінії, стилізує деталі, що робить його архітектурний пейзаж Києва не просто фіксацією реального, а самостійною художньою інтерпретацією [23].

Примітною є і колористика Лірнера – палітра його картин насичена глибокими кольорами, які емоційно підсилюють композицію. Художник майстерно працює з ефектом освітлення, зокрема у зображенні вечірньої пори: м'яке загравання світла і тіні, теплі й глибокі відтінки неба, спокійна атмосфера призахідного сонця створюють відчуття тиші, занурення в задуму й особливої київської меланхолії. У цьому сенсі вечір для Лірнера – це не просто час доби, а метафора внутрішнього стану міста, момент споглядання і рефлексії.

Таким чином, Олександр Лірнер не просто долучився до процесу оновлення українського пейзажу, а й засвідчив, що з моменту проголошення

незалежності у Києві з'явилося нове художнє бачення – відкрите, сміливе, суб'єктивне, готове до інтеграції з європейськими авангардними практиками. Його роботи можна розглядати як один із перших кроків до пострадянської стилістичної свободи у зображенні міського середовища.

Звісно, не всі українські митці, що працювали у добу незалежності, орієнтувались на новітні форми самовираження чи активно долучались до експериментальних художніх практик. Василь Непийпиво був одним із тих майстрів, чия творчість зберегла ліричну традицію пейзажного жанру, спираючись на класичну школу і глибоку внутрішню етику зображення світу.

Непийпиво народився у складний період української історії та формувався як художник у реаліях воєнного та повоєнного Києва. У ті роки він був однією з ключових постатей у мистецькому житті столиці, адже його залучали до оформлення післявоєнного Києва. Він працював у різних жанрах – створював натюрморти, портрети, архітектурні та природні пейзажі. Особливо активним був його доробок у радянський період, коли митцеві доводилося виконувати замовлення, пов'язані з офіційною ідеологією – зокрема, писати портрети політичних діячів, таких як Блюхер та Сталін. Однак, після резонансного випадку, коли гігантське зображення Сталіна, виконане ним, випадково впало з дирижабля на київському стадіоні, художник вирішив назавжди відійти від жанру портретної пропаганди. Із сотень ранніх робіт він залишив у своєму архіві лише дві – як мовчазне свідчення складного етапу своєї творчої біографії.

Згодом Василь Непийпиво зосередився на більш камерному, споглядальному мистецтві. Він став віртуозним майстром натюрморту і пейзажу, у яких поєднував глибоку емпатію до природи з тонкою естетичною чутливістю. Мистецтвознавці відзначають його як одного з найвиразніших представників української пейзажної школи, що тяжіє до ліризму, спокійного ритму та щирого замилювання навколишнім світом [6].

Особливу увагу художник приділяв пейзажам без людської присутності. У своїх міркуваннях він зазначав, що природа сама по собі є

мислячим середовищем і здатна передати великі ідеї навіть без зображення людини. Ба більше – в останні роки Непийпиво свідомо уникав включення людських фігур до своїх композицій, вважаючи, що сучасна людина втратила гармонію з довкіллям і часто сама стає джерелом його руйнації.

Серед численних творів Василя Непийпива особливо вирізняються полотна «Софіївський собор, Київ» (1992) та «Осінь у Видубицькому монастирі» (1994) (див. Додаток 1, рис. 1.35, 1.36), що вражають глядача не тільки точністю архітектурних форм, а й надзвичайно чутливим передаванням природного стану міста. Тут Непийпиво зосереджується на глибині сезонних змін, майстерно відтворюючи осінні та зимові барви, що огортають місто. Його палітра насичена багатством тональних переходів – від м'яких охристих відтінків до глибоких сірих і ніжних блакитних тонів, що передають не лише візуальний вигляд, а й емоційний настрій пейзажу.

Непийпиво не шукає ефекту через драматизм чи гіперболізацію – його твори мовчазні, ліричні, зосереджені на гармонії природи та архітектури. У центрі цих композицій – не людина, а сам Київ як живий, дихаючий простір, у якому минуле й теперішнє співіснують на рівних. Для художника природа не була фоном чи доповненням до міста – вона була головною героїнею, що містила в собі моральний та духовний смисл. Його погляд на довкілля завжди був глибоко етичним: у природі він бачив не лише красу, а й джерело істини, тиші та рівноваги. Цей внутрішній філософський підхід дозволяв йому створювати пейзажі, в яких відчувається глибока повага до середовища, інтелігентне споглядання, прагнення до чистоти форми та змісту.

Композиції Непийпива характеризуються цілісністю: кожен колористичний і лінійний елемент підпорядкований єдиному задуму – відображенню гармонійної взаємодії архітектурного та природного середовища. У пейзажах художника Київ постає як ілісний простір культурної пам'яті та духовної присутності, де архітектура не протиставляється природі, а інтегрується з нею у єдину образну систему.

Однією із помітних постатей в українському мистецтві XX століття став Євген Волобуєв, який усе своє життя присвятив правдивому і глибоко людяному зображенню дійсності. Він здобував освіту у провідних мистецьких закладах країни: спершу в Харківському художньому технікумі, далі – у Харківському художньому інституті, а вже згодом – у Київському художньому інституті.

Починаючи з 1940-го року і аж до смерті, Волобуєв був повноправним членом Спілки художників України. Але доля митця була далеко не простою: під час Другої світової війни він воював на фронті, потрапив у полон, а після звільнення з табору опинився у штрафному батальйоні.

Після війни, Волобуєв якийсь час викладав у Київській художній середній школі, а згодом повністю присвятив себе творчій роботі. Його художній стиль хоч і тяжів до реалізму, проте він сам рішуче відмовлявся наслідувати канони офіційного соцреалізму. Митець стверджував: «Реалізм – це таке сильне живуче чудовисько, яке постійно потребує жертв у вигляді невпинних, безперервних пошуків нової форми, інакше він робиться безсилим» [31, 3]. Замість ідеалізованих образів він створював щирі, емоційно насичені картини, сповнені глибокого гуманізму. Через це його творчість часто піддавалася жорсткій критиці.

Вражаючим прикладом цього став резонанс навколо персональної виставки Волобуєва у 1968-у році в Києві. Його полотно «Трудівниця», на якому митець зобразив втомлену жінку похилого віку з натрудженими руками, викликало шалене обурення серед представників влади, які звинуватили майтра у викривленні радянської дійсності. Офіційна критика називала його стиль «дворовим живописом», а після нею навіть було подано звернення до Спілки художників з вимогою «вжити заходів».

Проте навіть під тиском критиків художник залишався вірним власним переконанням та ніколи не прагнув стати речником ідеології [14]. Його мистецтво виходило за межі офіційних рамок і, врешті решт, знайшло своє визнання за кордоном: окремі твори Волобуєва експонувалися у Великій

Британії, Франції та Італії. Митець був глибоко пов'язаний із київським мистецьким середовищем, прожив усе життя у столиці. Родина художника також залишила значний слід в українському мистецтві — його дружина, Олена Яблонська, а також діти Євген і Наталя Волобуєви стали професійними художниками.

Євген Волобуєв залишив по собі не лише велику кількість полотен, а й приклад чесної, емоційно насиченої творчості, яка в умовах тоталітарного тиску зберігала гідність, глибоку людяність та художню правду. Його пейзажі та жанрові сцени стали важливим свідченням епохи і прикладом того, як мистецтво може бути формою внутрішнього спротиву і збереженням національного духу.

Більша частина пейзажів Волобуєва були написані ще до 1990-их років, проте серед його доробку є одна робота періоду незалежності, що варта уваги. Це картина «Будинок на околиці Києва (1991)» (див. Додаток 1, рис. 1.37), де можна наглядно побачити як художники того періоду тягнулись до нетуристичних районів Києва та його віддалиних вуличок. Цей пейзаж вражає своєю неприкрашеною правдивістю та реалістичністю, як і вся творчість митця. Волобуєв — безумовно важлива постать в історії українського мистецтва, адже його життєвий і творчий шлях уособлюють боротьбу митця за право бути чесним перед собою, перед глядачем і перед часом, у якому він жив. Його твори не просто фіксують реальність, а й транслюють внутрішню правду про людину, суспільство й місто, що переживає постійні зміни.

У перші десятиліття незалежності України, коли суспільство ще лише починало формувати власну ідентичність поза тінню радянського минулого, з'явилося ціле покоління художників, які прагнули зберегти глибокий зв'язок з рідною землею через зображення міського середовища. Одним із таких митців є Віталій Петровський, чия творчість стала тихою, але виразною одою Києву. У своїх численних пейзажах він з особливою любов'ю фіксує вигляд

вулиць, скверів, схилів і площ столиці, немов намагається затримати мить у її найбільш гармонійному вияві.

Картини Петровського – це передусім емоційне споглядання. Вони вражають спокійною реалістичністю, але водночас наповнені внутрішньою музикальністю: м'яке світло, гра тонів, ритмічні лінії архітектурних форм – усе це створює враження, ніби місто живе у власному повільному, глибокому ритмі. Улюбленими місцями художника стали Андріївський узвіз, Софійський собор, Михайлівська площа та Поділ. Кожна деталь – фасад, вуличне дерево, силует даху – набуває значення в структурі особистісного пейзажу, який поєднує в собі реальне і символічне. Такий підхід дозволяє розглядати творчість Петровського як послідовне осмислення Києва [18].

У роботах Петровського чітко відчувається ностальгія за «справжнім» Києвом – тим, що зникає з мапи під натиском часу та урбанізації, але зберігається у пам'яті тих, хто його любить. Художник не прагне до авангардного новаторства чи епатажу – його мета глибша: показати місто, як воно є, у його щоденній красі та затишку. Такий підхід дозволяє глядачеві не просто впізнавати знайомі ландшафти, а й відчувати до них особливу, майже родинну прив'язаність.

У підсумку, творчість Віталія Петровського – це не лише образи міста, а й свідчення любові до Києва як простору, в якому відлунюють історія, пам'ять та духовність. Його роботи стають художнім документом часу, у якому столиця постає не як об'єкт репрезентації, а як живий співрозмовник – багатоголосий, мінливий і, водночас, незмінно рідний.

Однією з найхарактерніших для Віталія Петровського є картина «Хрещатик. Негода» (1998), у якій художник вдається до гранично емоційного трактування урбаністичного простору (див. Додаток 1, рис. 1.38). У цьому полотні столиця постає не святково-ідеалізованою, а реальною, живою, вразливою перед стихією. Замість сонячного, звичного Хрещатика глядач бачить вулицю, огорнену хмарами, вкрите дощем каміння, навислі сірі силуети будівель, що, однак, не пригнічують, а навпаки відкривають

новий бік краси міського пейзажу. Ця негода несе з собою не руйнування, а медитативну зупинку, можливість прислухатися до ритму міста у його більш повільному, задумливому стані.

Тут Петровський надзвичайно точно передає вологе повітря, зміну світла, динаміку руху крізь дощові потоки. Його пензель водночас стриманий і емоційний – у цьому балансі відчувається майстерність художника, що вміє говорити про Київ не лише в урочистих, а й у буденних, звичних, але від того не менш поетичних моментах. У цьому творі відсутня людська фігура, але місто не здається порожнім: кожна архітектурна деталь, кожен колір у палітрі випромінюють присутність та відчуття того, що Київ завжди живий, навіть коли він мокрий, сірий та понурий. «Хрещатик. Негода» – це не лише зображення центральної вулиці столиці, а й спроба художника зафіксувати внутрішній стан міста в момент тиші, самоти й природної невпевненості. Така робота добре ілюструє пострадянський настрій кінця 1990-х, коли Київ ще шукає себе, свою нову ідентичність, а мистецтво виступає чутливим інструментом фіксації цих пошуків.

Таким чином, київський пейзаж в українському мистецтві після здобуття нашою країною незалежності постає як складний, багатовимірний образ. Він уже не скутий в рамках одного лише соцреалізму, що його диктував Радянський Союз. Твори митців «Нової Хвилі» не лише документують візуальні зміни міського середовища, а й формують нову художню мову. Шляхом використання індивідуальних стилістичних підходів та експериментів із кольоровою палітрою, художники репрезентують Київ у всій його складності: як місце історичної пам'яті, як простір пошуку ідентичності та як живу матерію, що дихає разом із суспільством. Місто постає перед нами дзеркалом культурних змін, що невинно відбуваються в Україні, і вже у мистецтві двохтисячних років ми будемо бачити ці зміни ще чіткіше, адже в Україні починають активно розвиватися, неоекспресіонізм, концептуалізм, та урбан-арт, де концепція все частіше домінує над формою.

1.3. Київ у творчості сучасних українських художників: стилі, техніки, інтерпретації

Із початку 2000-х років українське мистецтво вступає у кардинально нову фазу розвитку, зумовлену як суспільними та політичними трансформаціями всередині країни, так і глобальними культурними впливами. У цей період митці остаточно звільняються від пострадянського культурного тягаря, чий вплив відходить у далеке минуле. Художники вільно експериментують із формою, активно використовують медіа, а також відкривають для себе кардинально новий мистецький напрям – цифровий живопис. Шаленої популярності у цей період набувають вуличний стріт-арт, колаж, фотоарт та різноманітні інсталяції, доводячи, що мистецтво не має конкретної форми і може виражатися у будь-який спосіб. [25, 388]

Ми розглядатимемо українське мистецтво цього періоду саме в контексті пейзажного живопису та графіки, бо саме тут образ Києва відтворюється найчастіше. На прикладі цих напрямків можна побачити бажання митців зафіксувати «зараз» – той Київ, що активно змінюється щодня, але зберігає свою унікальну атмосферу. Таким чином, не зважаючи на загальну розмитість жанрових меж, саме у пейзажі та графіці зберігається своєрідна сталість та здатність до візуального оповідання та передачі духу часу. Хоча сучасне мистецтво все частіше та активніше тяжіє до концептуальних рішень, саме у цих форматах – живописі і графіці – образ Києва проступає найбільш виразно, щиро та цілісно.

У період між 2000-ми роками та подіями Майдану 2014 року митці фіксують Київ на межі епох – ще поки мирне та не зранене новою війною місто, але, тим не менш, вже сповнене передчуттям змін. У пейзажній творчості цього періоду ми можемо побачити дещо романтизоване та поетичне сприйняття міського простору. Воно виражається у невимушених мазках, насиченій кольоровій палітрі та дещо імпресіоністичній манері, з

якою художники передають атмосферу як звичайних київських вулочок, так і визначних місць столиці.

Особлива увага тут приділяється саме кольоровим рішенням [5, 24]. У той же час стилізованість зображення у цей період помітно зростає, адже Україною невпинно курсують нові течії постмодернізму. У роботах багатьох митців першого десятиліття 2000-х відчувається баланс між традицією та новими формами – вони ще поки не цілковито занурюються в постмодерністську фрагментарність, але вже і не є зразками академічної суровості. Київ постає перед нами у різних станах: він і споглядальний, і урбаністичний, і камерно-побутовий.

Яскраве та насичене кольорами місто можна спостерігати на полотнах Ганни Криволап із серії «Київські горизонти». Тут колір є важливим елементом композиції, що допомагає розкрити столицю з іншої, більш експресивної сторони. Мистецтвознавиця Олеся Авраменко так прокоментувала роботи художниці: «Живопис Ганни Криволап завжди виділяється за широким нестримним мазком, яскравою колористичною гамою та непересічними ідеями. За допомогою концентрації кольору, художниця вміє створити впізнаваний та незабутній образ.» [33].

Примітним є той факт, що Ганна Криволап є дочкою не менш відомого художника Анатолія Криволапа. Цей родинний зв'язок є доволі помітним, адже художниця певною мірою успадкувала експресивну палітру свого батька. У той же час її роботи вирізняються панорамністю і видом міста з висоти пташиного польоту. Ці риси простежуються на таких полотнах, як, наприклад, «Києва-Печерська лавра» (2012), де написана майже цілковито білим кольором архітектурна пам'ятка контрастно виділяється на фоні яскраво-червонного простору місцевості та насиченого синього неба (див. Додаток 1, рис. 1.39).

Подібне колористичне рішення можна простежити і в творчості Михайла Демцю, який у 2004 році пише «Золоті куполи Лаври», вокиростовуючи поєднання червоного, жовтого та синього кольорів (див.

Додаток 1, рис. 1.40). Творчість митця привертає глядача своєю насиченою кольоровою палітрою, рельєфністю мазків і позитивним емоційним настроєм. Його живопис легко вирізнити завдяки унікальному поєднанню естетики українського національного мистецтва з елементами західноєвропейської художньої традиції. Завдяки такому синтезу стилів, мистецькі крити часто визначають художника як одного з провідних представників українського експресіоністичного напрямку [36].

На противагу вище згаданим митцям, Віктор Ковтун був одним із тих, хто у 2000-х роках відстоювали цінність реалістичного живопису в умовах стрімкої та невинної трансформації мистецького простору. Його слова: «сьогодні треба захищати реалізм» стали своєрідним маніфестом для тих, хто прагнув зберегти зв'язок із традиційним живописом, не втрачаючи при цьому актуальності [9]. У 2002 році Ковтун створює полотно «Центральний будинок художника» (див. Додаток 1, рис. 1.41), у якому тонко передає атмосферу київського простору: завдяки розведеним олією фарбам мазки стають прозорішими, а сам простір – легким і наповненим повітрям. Палітра виважених, приглушених тонів створює особливе відчуття глибини та спокою великого міста.

Примітною у період після здобуття незалежності є зростаюча кількість жінок у мистецтві. Мисткині активно зображають столицю у різноманітних стилях та техніках. Своєю фактурністю вражає глядача робота Бондаренко Ніни «Вечір на схилах Дніпра» (2005) (див. Додаток 1, рис. 1.42). Помітну стилізацію київського простору можна побачити на полотні Бринюк Світлани «Червоний автобус» (2013) (див. Додаток 1, рис. 1.43). У той же час художниця Світлана Аношкіна, яку вважають однією з найяскравіших послідовниць традиційного реалістичного живопису, пише картину «Святковий день у Лаврі» (2010) (див. Додаток 1, рис. 1.44), що вирізняється яскраво вираженою живописністю, насиченою кольоровою палітрою та виваженим композиційним рішенням. У цій роботі простежуються паралелі з доробком Василя Чегодара. Зокрема, це стосується способу зображення

сакральної споруди як важливої частини столичного простору та носія духовного контексту.

Таке трактування храмів засвідчує зміни у ставленні до сакрального простору в українському мистецтві доби незалежності, де ці архітектурні пам'ятки вже не цензуються, а навпаки – стають основою для роздумів про ідентичність, історію та національну пам'ять у контексті сьогодення.

Активне та безбоязне зображення сакральних споруд є ще однією примітною ознакою живопису доби незалежності. Митець Юрій Качкін неодноразово зображує їх на своїх полотнах, відтворюючи не просто зображення історичної пам'ятки, а візуальне враження, сформоване через живописну матеріальність – потужні, рельєфні мазки, насичену палітру та ритмічну структуру. Однією із таких робіт є «Костел Святого Миколая. Київ» (2009) (див. Додаток 1, рис. 1.45). Особливість манери Качкіна полягає у щільності живописного шару, що надає поверхні полотна майже тактильного виміру. Завдяки цьому архітектура набуває емоційного забарвлення – вона начебто «виходить» із площини картини та вступає у візуальний діалог із глядачем.

Загалом, звернення сучасних митців та мисткинь до теми сакральної архітектури Києва свідчить про прагнення до візуалізації історичної глибини міста, а також про поступову реінтеграцію релігійних символів у культурний простір, що були під забороною у радянський період.

Події на Майдані та початок війни росії проти України спричинили радикальні зміни не лише в суспільно-політичному житті нашої країни, а й значною мірою вплинули на образотворче мистецтво. Український живопис у цей час трансформується у форму емоційного свідчення, адже художники дедалі частіше зображають не зовнішню красу, а внутрішній стан народу, біль, втрати та спротив. Естетика творів стає більш експресивною, віддається перевага швидкому мистецтву без значної концентрації на реалістичності. [34, 3].

Події Революції Гідності 2013–2014 років стали переломними не лише в політичному житті країни, а й у сфері культури, адже саме в цей час мистецтво остаточно закріплюється як вижлава складова суспільного діалогу. У період протестів митці не залишилися осторонь – вони активно долучалися до громадських дій, створюючи інсталяції, перфоманси та інші форми мистецького реагування. Саме тоді народжується нове усвідомлення ролі художника як носія громадянської позиції та учасника політичного процесу [43].

Художні твори цього періоду перестають бути лише естетичними об'єктами – вони трансформуються у візуальні свідчення історичних подій, порушуючи теми ідентичності, соціальної нестабільності, війни та колективної травми. Євромайдан також дав імпульс до формування нових мистецьких ініціатив і творчих об'єднань, які почали фокусуватися на аналізі актуальної реальності та пошуку нових засобів художнього висловлювання.

На початку російсько-української війни відома українська художниця та волонтерка Марина Соченко з перших днів стала активною учасницею Революції гідності, документуючи її у своїх творах. Мисткиня постійно відвідувала шпиталі, писала портрети поранених та добровольців, що йшли на передову одразу з Майдану [39].

Серед найвідоміших картин Марини Соченко, створених у дні Революції гідності, особливе місце посідає пейзаж Майдану, який художниця писала безпосередньо на місці подій (див. Додаток 1, рис. 1.46). Попри сніг та дощ, морозний холод та пронизливий вітер, не враховуючи загальну напругу в центрі Києва, мисткиня залишалась разом з протестувальниками, а її ще навіть не закінчена картина в мить розійшлась новинами і стала дуже популярною. Через кольорову палітру, ритм мазків і композиційну побудову Соченко зуміла передати не тільки вигляд Майдану, а й його внутрішній дух: поєднання тривоги, рішучості, людської згуртованості та надії. Цей пейзаж засвідив національну єдність народу проти спільного ворога. Зображення не має прикрашеного урбаністичного вигляду – натомість це живе полотно

спротиву, створене буквально «зсередини» революції, що надає йому особливої документальної та емоційної цінності [26, 170].

За період повномасштабного вторгнення росії в Україну пейзажне мистецтво зазнало значних змін. У зображенні українських міст та Києва зокрема все частіше простежуються ознаки травматичного досвіду, які формують нову візуальну мову воєнного часу. Руйнування цивільної інфраструктури, знеструмлені райони періоду блекаутів, пусті вулиці – все це формує нову іконографію урбаністичного пейзажу. Такі образи не лише документують трагедію, а й перетворюються на художні символи спротиву, витримки та національної єдності.

Колористика таких пейзажів часто тяжіє до ахроматичних та контрастних рішень, де переважаючими є чорні, червоні, сині та жовті відтінки, які емоційно підсилюють атмосферу напруги та нестабільності, що панує у суспільстві. У композиціях художників спостерігається тенденція до спрощення малюнку, без значного акценту на реалістичності та пропрацюванні деталей. Для митців важливим є сам процес вивільнення накопичених емоцій на полотні, що можна охаректизувати як певний спосіб боротьби зі стресом. Таким чином, жанр пейзажу в умовах війни трансформується у засіб осмислення колективної травми, забезпечуючи комунікацію між художником, простором та суспільством [34, 1].

У цьому контексті варто висвітлити творчість Сергія Кондратюка, що особливо активно зображує Київ у воєнний період. Художній стиль Кондратюка досить неоднозначний. Його підхід вирізняється інтелектуальністю та візуальною строгістю, у той же час кожен елемент композиції має символічне значення. Він часто обирає для своїх робіт нетипові ракурси, зосереджуючи увагу глядача не на самому пейзажі, а на конкретній деталі у ньому. Наприклад у картині «Подільський район» (2022) такою деталлю є стела Подолу, що займає більшу частину композиційного простору (див. Додаток 1, рис. 1.47).

Сам художник родом із Харкова. Там він закінчив Харківську академію дизайну та мистецтв, а згодом переїхав жити до Києва. Кондратюк важко сприйняв початок повномасштабного вторгнення росії на територію України, що відобразилось у його творчості. У серії робіт «Після блекауту» художник зображує Поділ під час аварійних відключень світла – місто постає перед нами майже цілковито зануреним у темряву, де лише окремі плями світла створюють атмосферу тривожного очікування. Такі роботи, як «Вечір» та «Починай нове життя» (2022) (див. Додаток 1, рис. 1.48, 1.49) стають не просто фіксацією подій, а водночас глибоким роздумом про психологічний стан міста та його мешканців.

Кондратюк коментує свою серію тематичних творів так: «Знайомі вулиці змінилися, але змінилися й самі люди. Дуже скоро вони озброїлись ліхтарями і світловідбиваючими браслетами, а біля кожної двері по вулицях почав гудіти генератор. Російські атаки мали своєю метою занурити українське суспільство у темряву, але і темрява не вічна. З приходом весни починаєш усвідомлювати, що ми пережили цієї осені та зимою. Пережили «блекаут», тепер зрозуміле нам слово, знаємо ціну. Дні почали довшати, й вулиці Києва почали заливатися сонячним світлом, якого так бракувало взимку, коли доводилось обходитися свічками та ліхтарями» [42].

За час війни змінилась не лише форма подачі мистецтва, а й сам контекст у якому, воно створюється. До прикладу, визначний художник та викладач мистецтва Андрій Богомолів під час довгих тривог був змушений працювати у бомбосховищі разом зі своїми учнями. Його картина зазначеного періоду під назвою «Андріївська церква» (2022) виконана в техніці гуаші на папері (див. Додаток 1, рис. 1.50). Митець майстерно зображає історичну пам'ятку у сутінковому світлі. Тут знову простежується символічне використання синього та жовтого кольорів, характерне для мистецтва воєнного періоду.

Попри поширену думку, що мистецтво воєнної доби обов'язково має відображати жахи, руйнування та страждання, така позиція є лише однією

з можливих форм реакції митців на травматичну дійсність. Насправді, не менш важливою стає здатність мистецтва дарувати людині відчуття внутрішнього спокою, рівноваги та гармонії – тих емоційних станів, які особливо цінні в часи нестабільності [24]. У цьому сенсі жанр пейзажу зберігає свою унікальну функцію: він не лише фіксує зовнішній світ, а й пропонує глядачеві простір для тиші, роздумів і відновлення. Образи природи, знайомі міські краєвиди та архітектурні пам'ятки – навіть у найпростіших композиціях – можуть стати джерелом внутрішньої підтримки.

Таким чином, пейзажний живопис не суперечить актуальності воєнної тематики, а доповнює її, виконуючи гуманістичну й терапевтичну функцію. Художник не завжди повинен транслювати біль буквально – іноді він здатен дати глядачеві те, чого бракує найбільше: спокій, надію та красу як опору для душі.

У цьому контексті варто згадати творчість видатного архітектора та художника Сергія Брандта, що прославився завдяки своїй успішній серії урбаністичних пейзажів столиці. На його полотнах Київ постає сучасним, динамічним містом, у якому гармонійно переплітаються історична архітектура та новобудови. Стиль Брандта – це поєднання вивареної академічної точності з емоційною експресією, що додає його творам особливої чарівності. У своїй творчості художник зосереджується не лише на відомих туристичних та історичних локаціях, таких як Поділ чи Хрещатик, але й активно досліджує київські дворики та околиці, цебто ті місця, які зазвичай залишаються поза увагою [1].

Навіть за час повномасштабного вторгнення Брандт не перестає творити, даруючи глядачам неймовірні види столиці. У його роботах Київ часто постає у вечірню добу, коли тисячі вогнів створюють вражаючу атмосферу життя, що продовжується, не дивлячись на війну. Багато робіт художника написані у весняний період, як от, до прикладу, «Видубичі. Весна» (2023), що зображує квітучі бузкові дерева на фоні Видубуцького монастиря (див.

Додаток 1, рис. 1.51). Атмосфера весни та пробудження природи створює відчуття спокою, якого так не вистачає українцям у наш час. Цілком закономірно, що роботи Сергія Брандта набули популярності й у форматі картин за номерами, адже їхня гармонійна композиція та впізнавані київські мотиви мають виражений заспокійливий і терапевтичний ефект.

Художниця Ганна Криволап у 2025 році на виставці «Білий світ» презентує нову серію робіт під назвою «Горизонти у спектрі білого», де на противагу «Київським горизонтам», мисткиня відходить від своєї традиційної яскравої палітри, занурюючи глядача у спокійну та тиху атмосферу столичного пейзажу [13]. У контексті сьогодення, білий колір набуває особливого значення. Він стає символом надії, миру та гармонії, яких наразі бракує українському суспільству. Таким чином, мистецтво художниці стає своєрідною терапією, що допомагає пережити складні часи та знайти внутрішню гармонію.

Отже, в період з 2000-х років і до сьогодення київський пейзаж у творчості українських митців зазнав суттєвих змін, відобразивши як естетичні пошуки, так і глибокі соціальні трансформації. Якщо протягом 2000–2010-х років місто часто постає в романтизованій, майже поетичній формі, то після подій Революції гідності та початку війни пейзаж набуває більш напруженого, емоційно насиченого характеру. Художники дедалі частіше звертаються до теми втрати, душевного болю, внутрішньої боротьби, трансформуючи київський простір у символічний образ країни, що змінюється. Також тут є помітною стилістична гнучкість між реалізмом, постмодернізмом і експериментальними техніками, що свідчить про відкритість митців до нових форм вираження в умовах воєнного й культурного досвіду.

Висновки до першого розділу

У цьому розділі було проаналізовано історичну трансформацію образу міста Києва в українському мистецтві, визначено ключові етапи художніх та стилістичних змін пейзажного жанру, починаючи від доби Київської Русі і аж до сьогодення. Столичний пейзаж постає не лише як зображення архітектурного чи природного середовища, а також як символ культурної, духовної та національної ідентичності.

У добу Незалежності відбулося суттєве оновлення художньої мови, адже митці отримали свободу від ідеологічного тиску Радянського Союзу та змогли до новітніх європейських течій та більш індивідуального бачення міста. Київ став простором для рефлексії, особистого досвіду, історичної пам'яті та пошуку нових художніх форм. У творчості художників «Нової Хвилі» все частіше з'являються стилістичні експерименти, постмодерністські елементи та акценти на суб'єктивному переживанні урбаністичного простору, що засвідчують розширення меж пейзажного жанру.

Події Революції гідності, війна і загальні трансформації міського середовища наклали нові смислові шари на образ Києва в мистецтві. Пейзаж стає не лише естетичним зображенням, а й до того ж вбирає в себе настрій епохи, страхи й надії, біль і внутрішню силу.

Таким чином, київський пейзаж доби незалежності демонструє глядачеві динаміку національних, суспільних та політичних змін, виражених у різноманітних стилях та техніках. За допомогою, кольору, текстури та форми, митці майстерно зображають багат шаровий простір столиці. Це і давній, і новий Київ. Його образ чітко простежується і в золотих куполах церков та храмів і через квітуче природне різноманіття.

РОЗДІЛ II. ПЕЙЗАЖ «КИЇВ. НАДВЕЧІР'Я»

2.1. Вивчення пейзажного жанру провідних українських митців; вибір композиційного рішення, техніки виконання, колориту

Пейзаж є одним із найвідоміших жанрів образотворчого мистецтва, що відображає взаємини людини і простору, у якому вона живе, її емоційне та духовне сприйняття навколишнього світу. У пейзажі художник не лише фіксує стан природи чи міський ландшафт, а й виражає своє особисте бачення, настрій та національну культуру. Як зазначає Ірина Брижата: «Саме у пейзажах органічно поєднуються безпосередність індивідуального світосприйняття й оригінальність його образного відтворення в окремому творі. Живописна манера митця дає багато можливостей особистості для роздумів над шляхами і майбутнім національного мистецтва взагалі» [5, 23].

В Україні доби незалежності жанр пейзажу розвивається під впливом як академічного мистецтва, так і європейських модерністичних течій – імпресіонізму, експресіонізму, постмодернізму та ін. У творчості митців ХХ-ХХІ століть український пейзаж трансформується від класичного натурного зображення з метою фіксації навколишнього середовища до узагальнених форм, де акцент часто зміщується від подібності в сторону цікавого колористичного рішення, композиційної свободи та символічного наповнення.

Колір є одним із ключових засобів художньої виразності в сучасному українському живописі. Саме через колір митці передають не лише форму та простір, а й настрій, внутрішній стан, глибину переживань. У багатьох роботах він стає самодостатнім художнім елементом, здатним нести смислове навантаження навіть без чіткого зображення об'єкта. Сучасні українські художники активно експериментують із кольоровою палітрою, поєднуючи несподівані відтінки, порушуючи академічні правила,

використовуючи колір як емоційний акцент або засіб художнього узагальнення.

У творчості багатьох авторів помітна тенденція до вільного поводження з кольором, що перегукується з традиціями імпресіонізму – передусім у прагненні передати світло, атмосферу та миттєвість враження через колористику. Проте сучасний живопис не замикається у межах одного стилістичного напрямку: митці охоче змішують імпресіоністичні принципи з елементами експресіонізму, абстракції, постмодернізму, створюючи індивідуальні авторські системи кольорового мислення. Саме через насичену, сміливу й часом навіть провокаційну кольорову мову український живопис першої половини ХХІ століття вирізняється високою емоційною інтенсивністю та здатністю до глибокого художнього узагальнення [5, 25].

Починаючи роботу над живописним полотном, важливо виділити сюжет і мотив твору. Як основну локацію було обрано Будинок художника в Києві, що славиться своїм багатим історичним та культурним надбанням, а також має велике значення як для київських митців, так і для гостей столиці. Ця будівля є не лише архітектурною пам'яткою, а й осередком мистецького життя, місцем проведення численних виставок, зустрічей і творчих ініціатив.

Образ Будинку художника обрано не випадково. Він уособлює тяглість художніх традицій у просторі сучасного Києва. Його масивна, але вишукана архітектура вдало поєднується з атмосферою вечірнього міста, створюючи виразний художній настрій. Таким чином, ця локація стала не лише центральним об'єктом у композиції, а й символом творчості, тиші, споглядання та зв'язку між минулим і сучасністю.

Ключовою метою стала передача реалістичної атмосфери вечірнього міста через глибину кольору та особливості освітлення. Саме тому доцільним стало звернення до творчості таких митців, як Сергій Шишко, Євген Волобуєв та Василь Непийпиво, які майстерно відтворюють київські простори у жанрі реалізму. Крім цього, надихаючою стала також творчість Василя Чегодара, пейзажі якого сповнені яскравою та цікавою кольоровою палітри.

За пору року живописного полотна планується обрати зиму, коли погодні умови достатньо сприятливі для випадіння снігу. Час доби – пізні сутінки. Композиційне рішення базується на контрасті освітлених архітектурних площин і глибокої вечірньої тіні, що занурює глядача в настрій надвечірнього Києва.

Важливою частиною роботи є освітлення, адже воно тут грає одну з головних ролей і допомагає визначити кольорове та тонове співвідношення в роботі. У композиції планується декілька основних джерел освітлення: вуличні ліхтарі на передньому плані, що дають холодне світло, а також ліхтарики кав'ярні «QRKY», що в свою чергу, дають тепле освітлення.

Поєднання різних типів освітлення є доволі складним у живописі, оскільки потребує точного визначення кольору відтінків, температури тіней, а також вміння передати різну інтенсивність світла в межах одного простору. Проте такий підхід дозволяє створити глибину сцени, підкреслити атмосферу та кольорове різноманіття вечора, а також візуально збалансувати композицію, комбінуючи реалізм та емоційну виразність.

Робота буде створюватись на форматі 80x90 см, що дозволить детально відтворити усі архітектурні елементи. Композиція полотна охоплюватиме частину парку «Львівська площа», що знаходиться безпосередньо біля Будинку художника. На території парку, що є переднім планом, розташована кав'ярня «GRKY». Для більш правдивої візуалізації міського життя, біля зазначеної кав'ярні знаходитимуться люди. Окрім цього, на передньому плані також буде зображена авторка, що прямує до Будинку художника. В руках у авторки знаходиться холст – натяк на художню діяльність.

Важливим елементом картини є надпис на кав'ярні «Скоро темрява відступить», що в темний час доби символізує надію на краще майбутнє та своєрідний «світанок», якого ми дуже чекаємо.

Полотно виконуватиметься у техніці олійного живопису – одній із найдавніших і водночас найпоширеніших технік у пейзажному жанрі. Олія як живописний матеріал дає художнику велику свободу у використанні

різноманітних виразних засобів. Вона дозволяє працювати як у техніці лесування – наносячи фарбу тонки, напівпрозорими шарами; так і накладати густі пастозні мазки, створюючи відчуття фактури та глибини простору.

Саме завдяки цим властивостям олійний живопис здавна використовувався майстрами для передачі кольорових нюансів, освітлення та плавних тональних переходів. До того ж, олійна техніка забезпечує високу стійкість і довговічність зображення, що також є вагомою перевагою у контексті історії.

2.2. Робота над ескізами, виконання картону

Для виконання початкових ескізів було обрано два ракурси. Ескізи виконуються одразу в кольорі для кращого розуміння загальної атмосфери та настрою пейзажу. У якості матеріалу використовуємо акрилову фарбу з ефектом глянце, адже вона має схожу текстуру з олійною фарбою, але в той же час набагато швидший час висихання, що дозволяє швидко створювати потрібні начерки (див. Додаток 2, рис. 2.1, 2.2).

У результаті обговорення з керівником, вирішено працювати із першим ракурсом, що зображує Будинок художника зблизька, адже він має краще композиційне рішення та більше можливостей для детального зображення архітектурної пам'ятки.

Невдовзі після цього створюємо ще один ескіз формату 30x40 вже з використанням олійної фарби для кращого розуміння колористики та виявлення оптимальних співвідношень світла й тіні в умовах сутінкового освітлення. (див. Додаток 2, рис 2.3).

Робота над кольоровим ескізом дозволяє більш точно визначити гармонію між теплими та холодними відтінками, а також випробувати основні живописні прийоми, які згодом будуть використані в основному полотні. Ескіз є важливим етапом у переході від попереднього задуму до практичного втілення творчої ідеї.

Після завершення роботи над попередніми ескізами, наступним етапом у роботі над картиною є створення повноформатного композиційного малюнка на ватмані. Цей етап необхідний для точного опрацювання деталей, пропорцій та загальної побудови простору майбутньої композиції.

Завдяки збільшеному формату маємо можливість глибше опрацювати елементи архітектури Будинку художника, зосередитися на ритмі ліній, розміщенні головних акцентів та гармонійному розподілі об'ємів у просторі. Особливу увагу приділяємо перспективі та розміщенню лінії горизонту, адже саме від цього залежить реалістичне сприйняття міського середовища в межах полотна.

Також при роботі над повноформатним малюнком важливо врахувати розміщення світлових акцентів, що впливають на загальний настрій композиції. Робота над картоном дозволяє більш усвідомлено перейти до етапу перенесення зображення на холст і є важливим проміжним результатом у реалізації творчого задуму.

Малюнок виконується вугіллям, так як цей матеріал дозволяє швидко працювати з тональними співвідношеннями, легко вносити корективи й водночас досягати виразності ліній та об'ємів. Саме вугілля дало можливість максимально точно передати архітектурну структуру Будинку художника, зберігаючи при цьому гнучкість у побудові композиції. Отриманий малюнок беремо за основу для подальшого перенесення композиції на полотно та підготовки до виконання живописної роботи.

Вугільний малюнок (див. Додаток 2, рис 2.4) відіграє важливу роль у підготовчому етапі, адже дозволяє чітко визначити тональні співвідношення в майбутній картині, а також окреслити розташування основних джерел світла. Завдяки цьому вже на етапі картону можна простежити загальну світлотіньову структуру композиції, закласти основу атмосферності й підкреслити просторову глибину сцени.

Після завершення роботи над повноформатним малюнком на ватмані наступним кроком переносимо композицію на ґрунтоване полотно. Для

цього використовуємо техніку відбивання – один із найпоширеніших традиційних способів перенесення зображення у живописній практиці. Суть методу полягає в тому, що зворотний бік аркуша з малюнком натирається графітом або вугіллям, після чого сам аркуш накладається лицьовою стороною догори на полотно. Обводячи основні лінії зображення по контуру олівцем або тупим предметом, художник «відбиває» композицію на поверхню основи, залишаючи на ній легкі сліди вугілля.

Такий спосіб дозволяє точно зберегти пропорції, положення об'єктів і загальну структуру малюнка, не втрачаючи при цьому свободи у подальшій живописній роботі. Метод відбивання особливо зручний при роботі з деталізованими архітектурними формами, оскільки гарантує відповідність основного зображення затвердженому ескізному рішенню. У цьому випадку дана техніка стає ефективним містком між етапом підготовки композиції та початком живопису на полотні.

2.3. Етапи створення живописного полотна

Після перенесення ескізу на полотно за допомогою техніки відбивання та його фіксації для запобігання розмазуванню вугілля під час подальшої роботи з олійними фарбами, розпочинаємо нанесення імприматури.

Імприматура – це тонкий, частіше за все напівпрозорий шар фарби, який наноситься на ґрунтовану поверхню полотна перед початком живопису. Її основна функція полягає в створенні загального тонального фону, що допомагає художнику краще орієнтуватися в кольорових та світлотіньових співвідношеннях під час роботи над картиною. Крім того, імприматура зменшує абсорбцію олії з фарб у ґрунт, що сприяє рівномірному висиханню та запобігає появі плям або «жухлості» кольорів. [28, 14]

Спочатку для імприматури використовували вохру – традиційний теплий земляний пігмент, який часто застосовується в класичному живописі завдяки своїй нейтральності та здатності створювати м'який тональний фон.

Однак у процесі роботи було вирішено замінити охру на марс оранжевий – більш насичений та яскравий пігмент, що надає підкладці теплішого відтінку.

Це рішення було прийнято з метою посилення світлових ефектів у майбутній картині, особливо в зонах, де передбачається передача вечірнього освітлення та гри світла на архітектурних елементах. Марс оранжевий, завдяки своїй прозорості та яскравості, дозволяє досягти більшої глибини кольору та підкреслити атмосферу теплого вечірнього світла.

Після нанесення імприматури чекаємо тиждень для її повного висихання. Далі розпочинаємо основний етап роботи над полотном, що передбачає поступове накладання шарів олійної фарби з паралельною деталізацією окремих елементів композиції. Робота ведеться послідовно – від загального до конкретного, з урахуванням колористичних та тональних співвідношень, закладених на попередніх етапах.

Першим опрацьовуємо небо як один із ключових елементів пейзажу, що задає настрій усієї композиції. Для його написання використовуємо гармонійну палітру синіх відтінків: цируліум, кобальт синій та ультрамарин. Суміш цих кольорів дає можливість створити насичене синє небо, що чудово передає атмосферу сутінок.

Легкий теплий відтінок рожевого додаємо у нижній частині неба, де тільки-но зайшло сонце, аби передати залишкове світло вечора, що поступово розчиняється в глибших блакитних та синіх тонах. М'яке, тепле світіння на горизонті створює відчуття переходу від дня до ночі та допомагає збалансувати холодні відтінки верхньої частини неба. Ми намагаємось досягти плавного градієнту, уникаючи різких контрастів, аби передати природність кольорових змін у вечірній час і посилити загальну атмосферність композиції.

На цьому етапі також уточнюємо розміщення гілок дерев на передньому плані. Проте самі гілки залишаємо неторкнутими. Поверхня полотна в цих місцях не заповнюється фарбою, аби зберегти чистоту підкладки й уникнути змішування небесного фону з подальшими шарами

фарби. Такий підхід дозволяє досягти чіткості ліній у майбутньому та зберегти прозорість мазків у делікатних ділянках зображення.

Після опрацювання неба продовжуємо роботу над основною архітектурною домінантою композиції – Будинком художника, а також над елементами переднього плану. На цьому етапі важливо закласти базові кольорові та тональні співвідношення, які згодом уточнюватимуться шляхом нашарування нових шарів фарби, деталізації форм і тонкої роботи зі світлом.

Завдяки теплій імприматурі одразу отримуємо ефект освітленої поверхні, що значно полегшує подальшу роботу з кольором, задаючи потрібні співвідношення уже на початковому етапі роботи з картиною.

Для зображення будівлі використовуємо стриману, але насичену палітру з поєднанням теплих і холодних відтінків, які допомагають передати фактуру матеріалу, освітлення фасаду та атмосферу вечора. Особливу увагу приділяємо гармонії між теплим штучним світлом від кав'ярні і ліхтариків та холодним світлом вуличних ліхтарів – ці джерела освітлення поступово «вписуємо» у колористичну структуру картини.

Передній план виконуємо паралельно з архітектурною частиною: тут прописуємо основні тіні, фіксуємо розміщення дерев, доріжки та інших урбаністичних елементів. Застосовуємо метод роботи великими кольоровими плямами – без зайвої деталізації, але з чітким урахуванням ескізної побудови. Цей етап є підґрунтям для подальшого уточнення об'ємів, текстур і глибини простору (див. Додаток 2, рис. 2.5).

Наступним етапом ми переходимо до детальнішої проробки композиції. Починаємо з опрацювання ключових елементів – кав'ярні, яка є джерелом теплого світла в композиції. Паралельно працюємо над сніговими ділянками на землі. Для цього використовуємо нюансовані поєднання холодних і теплих білих відтінків, додаючи до білих домішки синього, фіолетового та охристого для створення об'ємності й реалістичності. Сніг намагаємось зобразити не як суцільну білу площину, а як органічну структуру, що взаємодіє з освітленням і навколишнім середовищем.

Далі переходимо до опрацювання заднього плану – будинків, дерев, тіней та повітряної перспективи. Тут кольори стають менш насиченими, а контрасти – м'якішими, щоб створити ефект глибини простору.

На цьому ж етапі пишемо фігури людей – вони невеликі за масштабом, але відіграють важливу роль у створенні живої атмосфери міста. Люди додають динаміки та підсилюють настрій вечора, коли місто починає жити своїм особливим, приглушеним ритмом. Завершуємо етап деталізацією Будинку художника: уточнюємо архітектурні елементи, скульптури, вікна, розміщення світлотіней та рефлексів. Усі ці деталі допомагають підкреслити характер споруди та її значення в композиційному центрі картини.

Підсвічуємо вікна Будинку художника, використовуючи теплі охристі відтінки. Така деталь надає будівлі затишного вигляду та відчуття присутності життя всередині.

Після завершення роботи над основними об'ємами переходимо до промальовування гілок дерев і стовбурів. Цей етап потребує точності та ритмічної логіки, адже гілки не лише формують передній план, а й відіграють роль декоративного елементу, що обрамляє композицію. Для цього використовуємо темні, але м'які відтінки, аби зберегти глибину та не перевантажити зображення зайвою жорсткістю.

Далі допрацьовуємо простір біля кав'ярні – додаємо декоративні ліхтарики, які створюють додаткове джерело освітлення та підсилюють атмосферу затишку. Їх ми вводимо обережно, враховуючи вплив на навколишні об'єкти – прописуємо рефлекси на снігу, легке сяйво на стінах будівлі та тротуарі (див. Додаток 2, рис. 2.6).

На завершення цього етапу уточнюємо світло й тінь у всій композиції: підсилюємо ключові контрасти, вводимо додаткові тіньові градації, врівноважуємо теплі й холодні плями. Це дозволяє досягти цілісності у кольоровому рішенні картини та завершеності в передачі вечірнього освітлення. Живописне полотно завершене.

Висновки до другого розділу

У другому розділі було представлено процес створення авторського живописного твору «Київ. Надвечір'я», в основу якого ліг архітектурний пейзаж із зображенням Будинку художника в Києві. Робота над полотном включала кілька послідовних етапів: від вивчення особливостей пейзажного жанру в українському мистецтві та створення ескізів – до виконання повноформатного картону, перенесення композиції на полотно та багатошарової живописної реалізації задуму.

У процесі реалізації твору велика увага приділялась роботі зі світлом, яке стало одним із головних художніх засобів виразності. Поєднання теплого й холодного освітлення дозволило передати атмосферу зимового вечора та акцентувати архітектурну будівлю як композиційний центр. Техніка олійного живопису надала можливість поступового нашарування кольорів, гнучкої роботи з тоном та деталізацією.

Завдяки поетапному підходу, ретельній роботі з колоритом, перспективою, ритмом і світлотінню, вдалося досягти цілісності композиції, передати настрій міського простору та індивідуальне художнє бачення. Практична частина підтвердила важливість поєднання теоретичних знань і професійних навичок у створенні завершеного живописного твору.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження в першому розділі було визначено історичні етапи формування київського пейзажу як окремого явища в українському живописі. Встановлено, що Київ упродовж століть надихав художників різних епох: від середньовічної графіки до класичного олійного живопису у техніці реалізму та модерністських пошуків початку ХХ століття.

У першій половині ХХ століття розвиток українського мистецтва значною мірою визначався впливом модернізму, що відкрив перед художниками нові можливості в осмисленні простору, світла, кольору та форми. Такі модерністські художні течії, як імпресіонізм, експресіонізм та постімпресіонізм сприяли переходу до більш суб'єктивного й емоційного бачення міського середовища. Митці прагнули вільно інтерпретувати реальність, зверталися до тем особистого досвіду, внутрішнього стану, духовного пошуку.

Однак із приходом радянської влади можливості для індивідуального висловлювання почали стрімко звужуватись. Ідеологічний контроль дедалі більше обмежував творчість, а пейзаж, на відміну від жанрових і історичних сцен, залишався відносно «нейтральним» простором, де митці ще могли зберігати ліризм, національні мотиви та авторське бачення. Саме тому пейзаж набув особливого значення як форма тихого спротиву, через яку художники могли говорити про світ так, як вони його відчували, попри жорсткі рамки соцреалістичного канону.

Із настанням незалежності України художники отримали творчу свободу, що сприяло появі індивідуальних інтерпретацій Києва – від реалістичних до експериментальних, від зображень пам'яток до камерних вуличок, занурених у суб'єктивні переживання автора. Київський пейзаж постає не лише як відображення міста, а й як художній образ, насичений символічним змістом, пам'яттю, емоціями та сучасним контекстом.

У другому розділі було представлено практичну реалізацію авторського живописного твору «Київ. Надвечір'я». На прикладі поетапної роботи над картиною простежено, як на основі вивчення традицій пейзажного жанру, колористичних і композиційних рішень, народжується завершений художній образ столиці.

Застосування техніки олійного живопису дало змогу передати багат шаровість освітлення, архітектурні деталі та атмосферу міста у вечірній час. Важливу роль у композиції відіграє світло — поєднання теплих і холодних джерел освітлення створює глибину простору та настрій.

Робота над картиною стала прикладом синтезу теоретичних знань та художньої практики, що підтверджує значущість поєднання дослідницького аналізу з творчим переосмисленням традицій пейзажного мистецтва в контексті сучасної України.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Архітектор, який малює Київ: як працює Сергій Брандт. URL: <https://projects.weekend.today/brandt>. (дата звернення 07.10.2024)
2. Бабунич Ю. Модернізм і пошуки нових принципів формотворення в українському живописі кінця XIX – першої третини XX ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 26. С. 128–141. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_26_16 (дата звернення: 01.05.2025)
3. Без хмарочосів та заторів: який вигляд мав Київ 1950-х років на картинах українського художника. URL: <https://www.obozrevatel.com/ukr/zhizn-stolitsyi/bez-hmarochosiv-ta-zatoriv-yakij-viglyad-mav-kiiv-1950-h-rokiv-na-kartinah-ukrainskogo-hudozhnika-foto.htm> (дата звернення 17.01.2025)
4. Братусь І. В., Дениско О. А. Дослідження пейзажного жанру у творчості київських художників другої половини XX ст. *Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття* : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф., м. Чернівці, 25–26 трав. 2018 р. С. 8–9.
5. Брижата І. Г. Провідні тенденції в сучасному українському пейзажі : Педагогіка вищої та середньої школи : зб. наук. праць / голов. ред. В. К. Буряк. Кривий Ріг, 2005. Вип. 13 : *Мистецько-педагогічна освіта: проблеми та перспективи*. С. 22–27.
6. Василь Непийпиво. Бібліотека українського мистецтва: веб-сайт. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/vasil-nepiypivo/> (дата звернення 21.04.25)
7. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.: *Сучасне мистецтво*. 2008. Вип. 5. С. 7–62. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2008_5_4 (дата звернення 02.05.25)
8. Від реалізму Шевченка до неоекспресіонізму: Київ очима українських митців. *Суспільне Культура*: веб-сайт. URL:

<https://suspilne.media/culture/753039-vid-realizmu-sevcenka-do->

[neoekspresionizmu-kiiv-ocima-ukrainskih-mitciv/](https://suspilne.media/culture/753039-vid-realizmu-sevcenka-do-neoekspresionizmu-kiiv-ocima-ukrainskih-mitciv/) (дата звернення 10.11.2024)

9. Віктор Ковтун: «Сьогодні треба захищати реалізм». URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/viktor-kovtun-sohodni-treba-zakhyshchaty-realizm> (дата звернення 09.05.25)

10. Віктор Козик : [комплект листівок] / авт. вступ. ст. Л. Чорновалюк, фот. В. Раєвський. Київ: Нове творче об'єднання, 1994. 20 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014615> (дата звернення 20.04.25)

11. Віктор Козик. Бібліотека українського мистецтва: веб-сайт. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/kozyk-viktor/> (дата звернення 20.04.25)

12. Волошина К. Київ у творчості Василя Чегодара. *Українська академія мистецтва*. 2023. № 33. С. 115–124. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/2033577> (дата звернення 01.05.25)

13. Горизонти у спектрі білого: Ганна Криволап презентує свої нові твори у Києві. Вечірній Київ: веб-сайт. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/111419/> (дата звернення 12.05.25)

14. Євген Волобуєв – Народний художник України (110 років тому). Український погляд: веб-сайт. URL: <https://ukrpohliad.org/blogs/yevgen-volobuyev-narodnyj-hudozhnyk-ukrayiny-110-rokiv-tomu.html> (дата звернення 21.04.25)

15. Заїка Г. О. Образ Києва у пейзажному живописі українського художника Сергія Шишка другої половини XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 133–139. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5725> (дата звернення 10.11.24)

16. Кара-Васильєва Т. Олексій Роготченко. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм : *Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2010. Вип. 7. С. 240–247. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2010_7_55 (дата звернення: 01.05.2025)

17. Київ без хмарочосів, шаленого трафіку та у каштановому цвітінні: пейзажі Олександра Хвостенка-Хвостова переносять у 50-ті. URL: <https://bigkyiv.com.ua/kyiv-bez-hmarochosiv-shaleno-trafik-ta-u-kashtanovomu-czvitinni-pejzazhi-oleksandra-hvostenka-hvostova-perenosyat-u-50-ti/> (дата звернення 05.05.25)
18. Київ очима художника. Пейзажі Віталія Петровського. URL: <https://travel.tochka.net/ua/9243-kiev-glazami-khudozhnika-peyzazhi-vitaliya-petrovskogo/> (дата звернення 25.04.25)
19. Київ у житті та творчості Т. Г. Шевченка. URL: <https://lukl.kyiv.ua/kyiv-v-zhytti-ta-tvorchosti-th-shevchenka-41/> (дата звернення 09.11.2024)
20. Київ у рамі: художники, що малюють місто. URL: <https://weekend.today/lica/kyiv-u-rami-hudozhnyky-shho-malyuyut-misto.htm>. (дата звернення 10.11.2024)
21. Кризь віки. Київ в образотворчому мистецтві XII–XX ст. Живопис. Графіка : Альбом / авт.-уклад. Ю. В. Белічко, В. П. Підгора. Мистецтво, 1982. 335 с.
22. Крюкова А. О., Крюк О. О., Мостовщикова Д. О. Витоки формування національного стилю в українському образотворчому мистецтві XX – початку XXI століття. *ЛЮГОС*. 2020. № 8. С. 1–7. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/31255/> (дата звернення: 01.05.2025)
23. Куточки старого Києва в пейзажах Олександра Лірнера. URL: <https://kyivpastfuture.com.ua/kutochky-starogo-kyyeva-v-pejzazhah-olek/> (дата звернення 10.05.25)
24. Культура та мистецтво під час війни. URL: <http://chas-time.com.ua/liudyna/kultura-ta-mistetstvo-pid-chas-vijni.html> (дата звернення 10.05.25)
25. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття : монографія. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.

26. Майдан від першої особи. Мистецтво на барикадах / уклад. Тетяна Ковтунович, Тетяна Привалко. Київ : Український інститут національної пам'яті, 2016. 304 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kovtunovych_Tetiana/Maidan_vid_pershoi_osoby_Mystetstvo_na_barykadakh/ (дата звернення: 15.05.2025)
27. Місто мрії: Київ 1950-х років у пейзажах Олександра Хвостенка-Хвостова. URL: <https://khreschatyk.news/misto-mriyi-kyiv-1950-h-rokiv-v-pejzazah-oleksandra-hvostenka-hvostova> (дата звернення 05.05.25)
28. Музика О. Я. Матеріали і техніка олійного живопису : навч. посібник / уклад. О. Я. Музика. Умань : ВПЦ «Візаві», 2013. 114 с.
29. Поділ, Лавра та Печерська ковзанка: Київ зимовий очима художників. URL: <https://bigkyiv.com.ua/kyiv-zymovyj-ochyma-hudozhnykiv/> (дата звернення 26.09.2024)
30. Поліщук В. А. Українська культурна спадщина у київському живописі 1990-х років. *Молодий вчений*. 2019. №11 (75). URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-60> (дата звернення 11.11.2024)
31. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму: живопис 60–80-х років ХХ століття : *Наукові записки НаУКМА. Серія : Культурологія*. 2007. Т. 73. С. 31–35. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/1408> (дата звернення: 23.04.25)
32. Петрова О. Третє Око. Мистецькі студії : моногр. зб. ст; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Фенікс, 2015. 478 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014483> (дата звернення 05.05.25)
33. Політ над містами: у столиці демонструють барвисті пейзажі Ганни Криволап. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/94672/> (дата звернення 10.05.25)
34. Прокопович Т. А., Галькун Т. Д. Живопис в умовах воєнного часу. Як змінилося мистецтво підчас війни – колористика, тенденції, сюжет. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний,*

мистецтвознавчий, педагогічний аспекти : матеріали VI Всеукр. наук-практ. конф., м. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2022. С. 99–102.

35. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця XX століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 188–196. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_18 (дата звернення: 01.05.2025)

36. Сонячний дощ: столична галерея демонструє барвистий живопис Михайла Демцю. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/97906/> (дата звернення 12.05.25)

37. Софія Київська в малюнках Ю. І. Химича / за заг. ред. О. Олешкевича, В. Погребняка. Київ: Мистецтво, 1966. 28 с. URL: https://uartlib.org/downloads/SofiaKyivPostcards1966_uartlib.org.pdf (дата звернення 15.11.2024)

38. Удовік С. Л. Київ у мистецтві : мистецький альбом. Київ : Ваклер, 2018. 240 с.

39. Фронтний літопис Марини Соченко. URL: https://i-ua.tv/culture/26937-frontovyi-litopys-maryny-sochenko?utm_source=chatgpt.com (дата звернення 01.05.25)

40. Художники столиці, які малюють місто. URL: <https://kyivski.info/uk/eternal-7516-hudozhnyky-stolyczi-yaki-malyuyut-misto> (дата звернення 10.11.2024)

41. Художниця Марина Соченко запрошує на ювілейну виставку. URL: <https://ukrreporter.com.ua/culture/hudozhnytsya-maryna-sochenko-zaproshuye-na-yuvilejnu-vystavku.html> (дата звернення 01.05.25)

42. Цікаві сучасні художники, які малюють Київ. URL: <https://tykyiv.com/mistekij/tsikavi-suchasni-khudozhniki-iaki-maliuiut-kiyiv/> (дата звернення 07.10.2024)

43. Як Помаранчева революція та Революція гідності змінили українське мистецтво. URL: <https://suspilne.media/culture/884689-ak-pomarancheva-revolucia-ta-revolucia-gidnosti-zminili-ukrainske-mistectvo/> (дата звернення 01.05.25)

44. Malownicze album Kijowa z szczegółowym opisem miasta przez Kamilla de Bellier. Historya Kijowa od początku jego założenia aż do naszych czasów napisana przez Juliana Bartoszewicza. Warszawa: 1861, t. 1; 1862, t. 2.

ДОДАТКИ

Додаток 1



Рис. 1.1. Кальнофойський А.
«Печерська Лавра. Київ». Гравюра
1638 р.



Рис 1.2. Вестерфельд А. «Загальний вигляд Києва
з північного сходу». Літографія, фрагмент. 1651 р.



Рис. 1.3. «Споруда Києво-Печерської лаври». Гравюра з «Пречесні Акафісти...».
Дереворит. 1667 р.



Рис 1.4. Тарасевич Л. «Красвид Києво-Печерської лаври. Прибуття у монастир будівельників із Візантії». Гравюра з «Києво-Печерського патерика». Мідьорит. 1702 р.

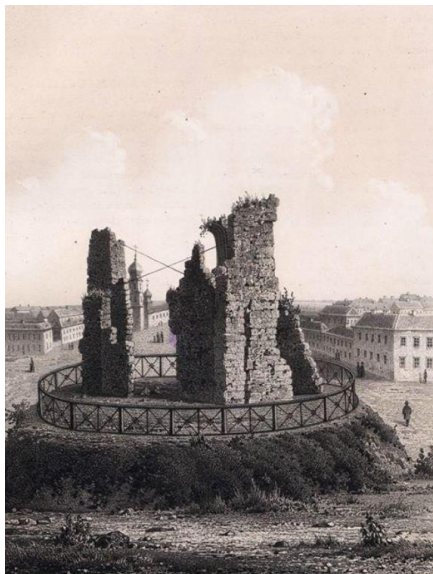


Рис. 1.5, 1.6 . Цеглінські Дж. Руїни Золотих Воріт (ліворуч), Колона Магдебурзького права (праворуч) із «Мальовничого альбому Києва з детальним описом міста Камілла де Бельє». Літографія. 1861 р.



Рис. 1.7, 1.8. Шевченко Т. «Краєвиди Києва» (ліворуч), «Києво-Межигірський монастир» (праворуч). Папір, олівець. 1843 р.

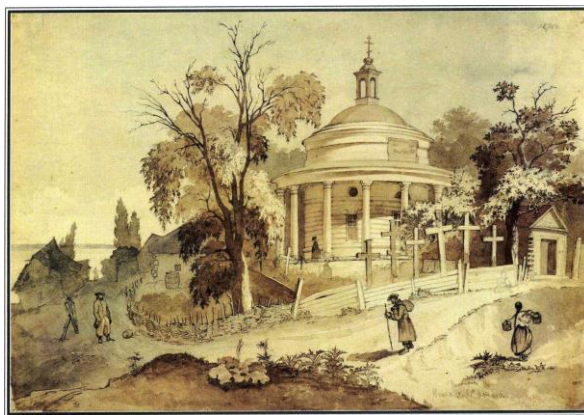


Рис. 1.9. Шевченко Т. «Аскольдова могила». Папір, сепія, акварель. 1846 р.



Рис. 1.10, 1.11. Шевченко Т. «У Києві» (ліворуч), «Видубицький монастир» (праворуч). Папір, офорт. 1844 р.



Рис 1.12. Світлославський С. «Дворик». Полотно, олія. 1990-ті рр.



Рис. 1.13. Сажин М. «Переправа біля Києва вночі». Полотно, олія. 1840-ві рр.



Рис 1.14. Сажин М. «Панорама Подола». Папір, акварель. 1840 р.



Рис 1.15. Пимоненко М. «Київська квіткарка (на Хрещатику)». Полотно, олія. 1897 р.



Рис. 1.16. Богомазов О. «В'язниця».

Полотно, олія. 1914 р.



Рис. 1.17. Їжакевич І. «Аскольдова могила».

Полотно, олія. 1913 р.

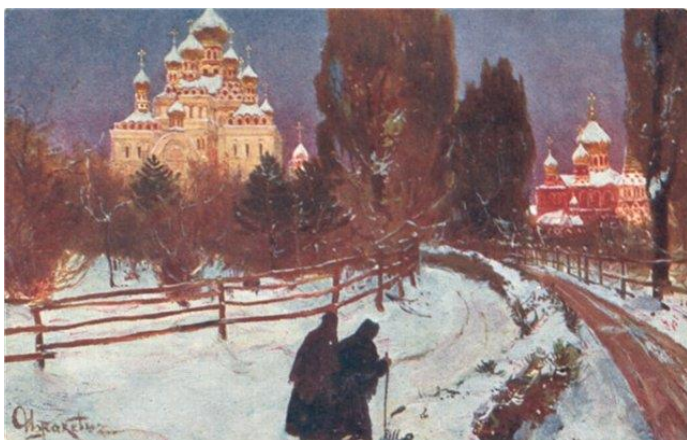


Рис 1.18. Їжакевич І. «Покровський монастир».

Полотно, олія. 1910 р.



Рис 1.19. . Шишко С. «Площа Сталіна в Києві (нині Європейська площа)». Полотно, олія. 1949 р.

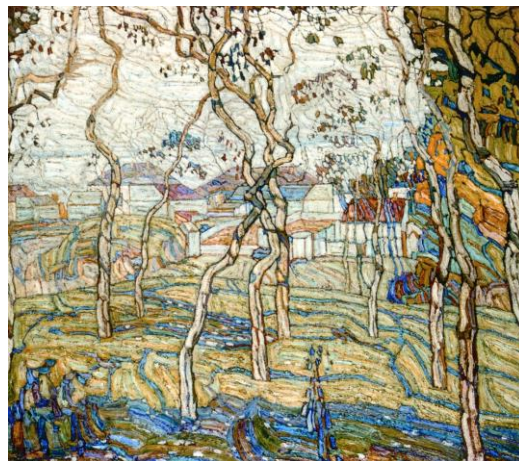


Рис 1.20. Маневич А. «Весна на Куренівці». Полотно, олія. 1912-1913 рр.



Рис. 1.21. Кричевський В. «Київ». Папір, акварель, вугілля. 1930-ті рр.

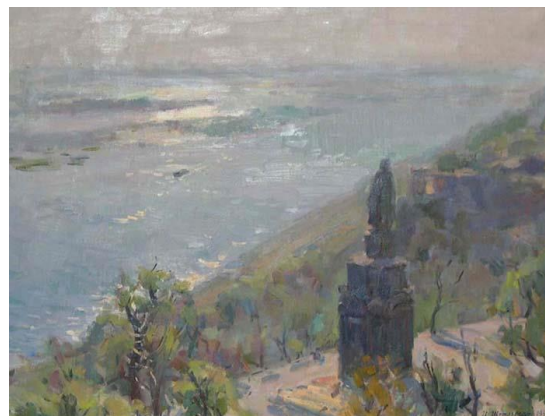


Рис. 1.22. Штільман І. «Володимирська гірка». Полотно, олія. 1947 р.

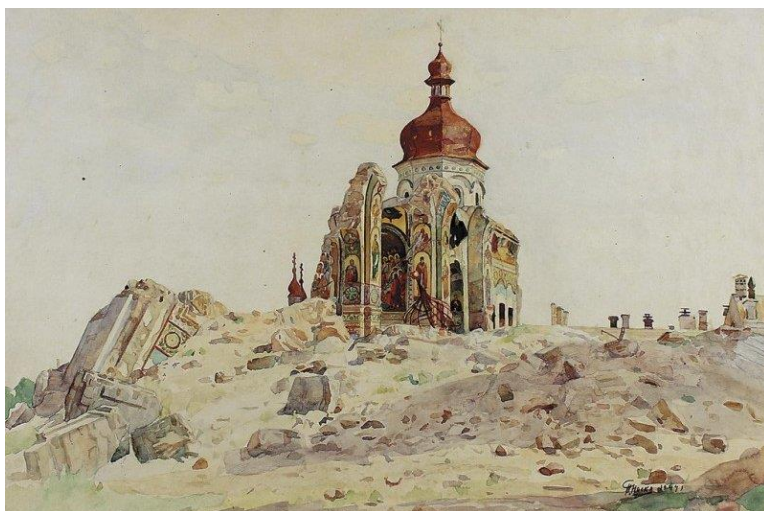


Рис. 1.23. Носко П. «Руїни Києво-Печерської лаври. Успенський собор». Папір акварель. 1944 р.



Рис. 1.24. Химич Ю. «Київ взимку». Триптих, акварель.
1985–1986 рр.



Рис. 1.25. Хвостенко-Хвостов О. «Київ. Ранок».
Полотно, олія. 1954 р.

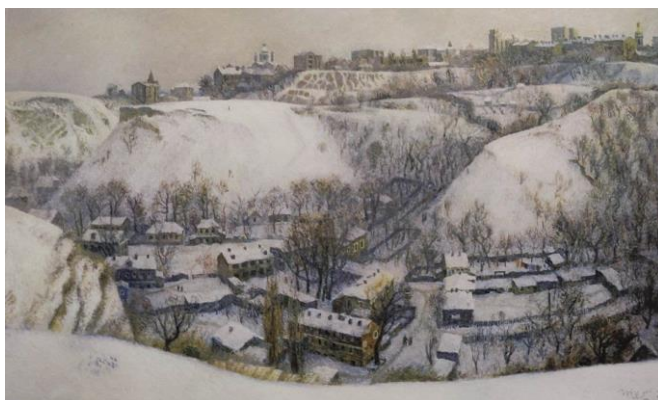


Рис. 1.26. Яблонська Т. «Зима у Старому Києві».
Полотно, олія. 1976 р.



Рис. 1.27. Яблонська Т. «Зима у Києві».
Полотно, олія. 1987 р.

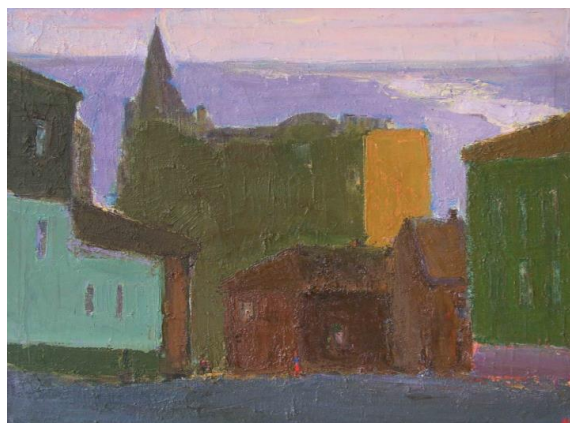


Рис. 1.28. Криволап А. «Андріївський
узвіз». Полотно, олія. 1990-ті рр.



Рис. 1.29. Яблонська Т. «В Старому
Києві». Полотно, олія. 1995 р.

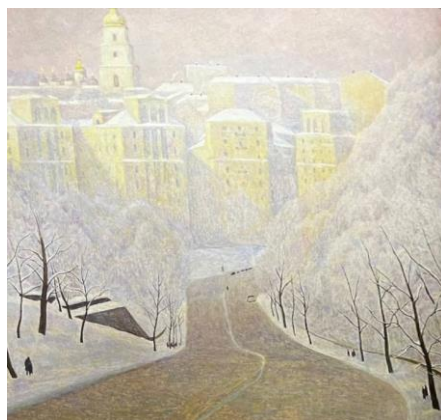


Рис. 1.30. Захарчук О. «Дорога
до Майдану Незалежності».
Полотно, олія. 1998 р.



Рис. 1.31. Котков Е. «Гідропарк»
Полотно, олія. 1997 р.



Рис 1.32. Котков І. «Джаз у
Маріїнському». Полотно, олія.
2018 р.

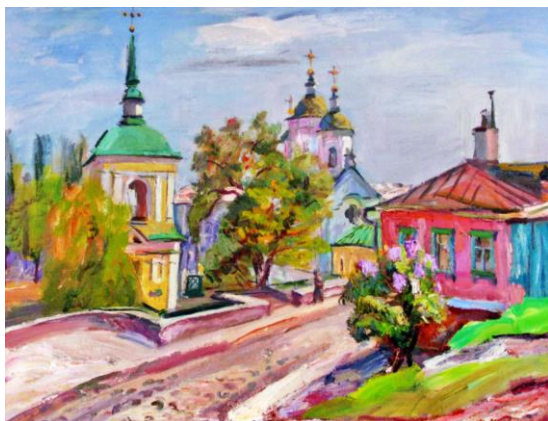


Рис. 1.33. Козик В. «Покровська церква».
Полотно, олія. 1993 р.

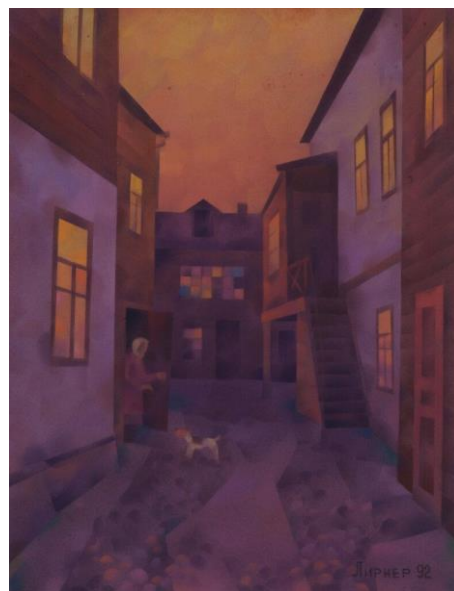


Рис. 1.34. Лірнер О. «Київський
дворик». Папір, пастель 1992 р.



Рис. 1.35. Непійпиво В. «Софіївський собор,
Київ». Полотно, олія. 1992 р.



Рис. 1.36. Непійпиво В. «Осінь у Видобуцькому
монастирі». Полотно, олія. 1994 р.



Рис. 1.37. Волобуєв Є. «Будинок на околиці Києва». Полотно, олія. 1991 р.



Рис. 1.38. Петровський В. «Хрещатик. Негода». Полотно, олія. 1998 р.

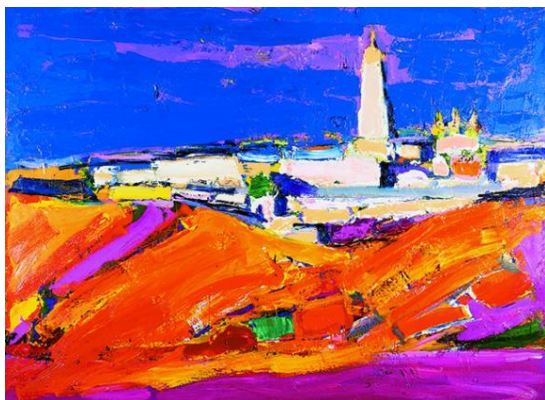


Рис. 1.39. Криволап Г. «Києво-Печерська лавра». Полотно, олія. 2012 р.



Рис. 1.40. Демцю М. «Золоті куполи Лаври». Полотно, олія. 2004 р.



Рис. 1.41. Ковтун В. «Центральний будинок художника». Полотно, олія. 2002 р.



Рис 1.42. Бондаренко Н. «Вечір на схилах Дніпра. Видубицький монастир». Полотно, олія. 2005 р.



Рис 1.43. Бринюк С. «Червоний автобус». Полотно, олія. 2013 р.



Рис. 1.44. Аношкіна С. «Святковий день у Лаврі». Полотно, олія. 2010 р.



Рис 1.45. Качкін Ю. «Костел святого Миколая. Київ». Полотно, олія. 2009 р.



Рис. 1.46. Соченко М. Полотно, олія.
2014 р.



Рис. 1.47. Кондратюк С. «Подільський район». Полотно, олія. 2022 р.



Рис. 1.48, 1.49 Кондратюк С. «Вечір» (ліворуч), «Починай нове життя» (праворуч).
Полотно, олія. 2022 р.



Рис 1.50. Богомолів А. «Андріївська церква». Папір, гуаш. 2022 р.



Рис. 1.51. Брандт С. «Видубичі. Весна». Полотно, олія. 2023 р.

Додаток 2

Послідовність роботи над пейзажем. Виконала Гаврик І. В.

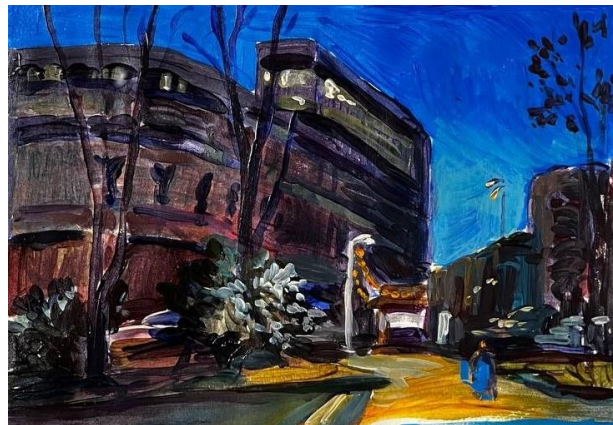
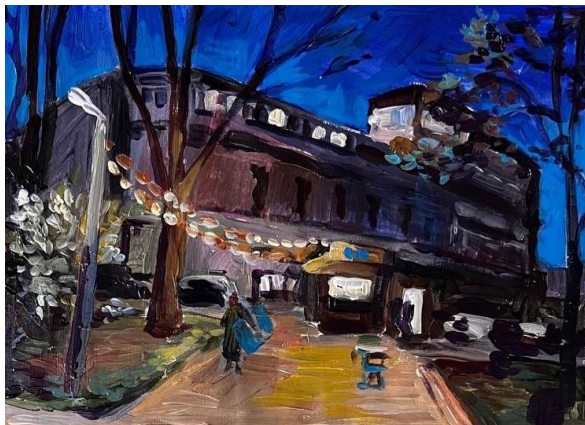


Рис. 2.1, 2.2. Перший етап роботи над пейзажем: пошук формату, композиційного рішення



Рис. 2.3. Створення фінального ескізу олійними фарбами



Рис. 2.4. Другий етап роботи над пейзажем:
Створення вугільного малюнку



Рис. 2.5. Третій етап роботи над пейзажем:
Перша тональна прописка



Рис. 1.6. Четвертий етап роботи над пейзажем: деталізація



Гаврик Ірина «Київ. Надвечір'я», 2025 р., полотно, олія, 80х90 см.