МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЗ «ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА»

ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ

Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

Волик Христина Анатоліївна

«ЕКСПРЕСІОНІЗМ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ»

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістра
зі спеціальності 023«Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» на тему:

Особистий підпис – _____ Христина ВОЛИК

Науковий керівник – _____ к. арх. Артур АРОЯН

Зав. кафедри – _____доцент Інна ГУРЖІЙ

Полтава – 2026

Анотація. Стиль експресіонізм розвинувся і розповсюдився під впливом наслідків Першої світової війни. Живопис, графіка, скульптура, кінематограф експресіонізму вплинули на світове мистецтво середини ХХ ст, а згодом, і на сучасне мистецтво. Ця робота досліджує витоки та головні осередки експресіонізму в Європі та, згодом в Америці. Розглядаються найбільш значущі представники стилю та їхні творчі підходи, вплив який вони здійснили. Окрему увагу приділено німецькому експресіонізму, як найбільш потужному явищу, яке представлено відомими іменами митців. Описано американський варіант стилю середини ХХ ст. – абстрактний експресіонізм. Досліджуються експресіоністські техніки в образотворчому мистецтві кінця ХХ початку ХХІ ст., зокрема в цифровому мистецтві. Виявлено вплив експресіонізму на українських митців радянської доби, що проявлено, зокрема в модерністській скульптурі. Також розглянуто сучасних українських художників, які використовують експресіоністські техніки. Розроблено рекомендації, щодо впровадження програми дисципліни «Експресіоністські техніки в образотворчому мистецтві» для студентів мистецьких закладів освіти.

Ключові слова: експресіонізм, німецький експресіонізм, група «Міст», «Блакитний вершник», абстрактний експресіонізм.

Annotation. Expressionism as a style developed and spread out under the influence of World War I. Painting, drawing, prints, sculpture and cinema of expressionist era has had influence on art of middle part of 20th century and later on modern art. This work explores the beginnings and spots of further development in Europe and later America. It takes a look at the most important representatives of the style, their artistic approach and influence of their legacy. Special focus is given to German expressionism for its substantial body of work and large number of important and subsequently famous names who made their mark on the style. It gives description to the American branch – “abstract expressionism”. It researches expressionist techniques in art of the middle part of 20th and early 21st century, in

particular digital art. It finds influence of expressionist art on Ukrainian artists of Soviet era, that is most seen in modernist sculpture. Also the work provides recommendations for integration of the lerning agenda for the “Expressionist techniques in fine arts” discipline for the students of art educational institutions.

Key words: expressionism, German expressionism, «Die Brücke», «Der Blaue Reiter», abstract expressionism.

ЗМІСТ

ВСТУП 5
РОЗДІЛ 1. Виникнення і поширення Експресіонізму в Образотворчому Мистецтві. 10
1.1 Передумови виникнення та фактори впливу на Експресіонізм в Німеччині. 10
1.2 Експресіонізм в Європі та Америці. 23
1.3 Сучасні експресіоністські течії в традиційному та цифровому образотворчому мистецтві. 49
Висновки до Розділу 1 53
РОЗДІЛ 2. Ролі і впливи Експресіонізму в Образотворчому мистецтві XX - XXI ст. 55
2.1 Характерні прийоми/характеристика особливостей експресіонізму в Образотворчому мистецтві. 55
2.2 Класифікації творів Експресіонізму. 64
2.3 Вплив експресіонізму на візуальні й перформативні мистецтва: фотографію, кіно, театр та архітектуру. 69
Висновки до Розділу 2 72
РОЗДІЛ 3. ЕКСПРЕСІОНІЗМ І СУЧАСНІСТЬ: МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА 74
3.1 Силабус вибіркової навчальної дисципліни «Експресіонізм у образотворчому мистецтві» 74
3.2 Візуальне мистецтво та самовираження у мистецтві XX - XXI ст. 77
3.3 Розробка серії творчих робіт «Фестиваль нещастя у палаці Р'юго» 80
Висновки до Розділу 3 81
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ 84
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 85
ДОДАТКИ 89

ВСТУП

Актуальність дослідження. На межі століть у Європі, у відповідь на великі зміни в соціальній атмосфері, відбувся бум змін в художніх стилях і баченні. Нові технології та масштабна урбанізація змінили світогляд людини, і художники почали відображати психологічний вплив цих подій, відходячи від реалістичного зображення того, що вони бачили, до емоційного та психологічного відображення того, як світ вплинув на них.

З початком Першої світової війни сміливі кольори та нерівні кути експресіонізму знайшли нове призначення. Багато експресіоністів спочатку були за війну, вважаючи, що вона призведе до повалення суспільства середнього класу та його повсюдного матеріалізму та культурних обмежень. Коли митці вступали на військову службу чи призвалися в армію, їхній власний досвід війни зруйнував цей оптимізм і привів багатьох до психічного зриву. Ці солдати-художники почали створювати роботи, які відображали їхні побиті розуми та тіла та давали глядачам змогу зазирнути у кошмарний світ передової. Художників, пов’язаних із експресіонізмом, об’єднала повсюдна втрата надії в панівний соціальний порядок і віра в те, що утворену таким чином екзистенціальну порожнечу можна заповнити мистецтвом.

Розвиток науки та технологій набирає швидкостей. З приходом інтернету ми тепер маємо доступ до величезного каталогу знань та подій, безкінечний потік інформації за яким наш розум дарма старається угнатися. Кожна трагедія, кожен конфлікт, смерть - тепер перед нашими очима, жадають нашої ауденції. Ще тільки сто років тому мир був для кожної людини настільки малий, що ми могли дізнатися про події назовні в швидких абзаців газет та від спліток сусідів. Тепер же в наші суспільні обов’язки входить слухати тисячі історій і оплакувати кожну з них, при цьому не лишивши ні слізинки для себе. “Люди в Африці голодують, а ти ниєш”.

З погіршенням воєнного стану та настанням відкритого геополітичного конфлікту, стрес та тривога за власне майбутнє, цілодобовий доступ до жахів війни, а також цифрове вікно у глобальні проблеми заставили український народ різко хвилюватися за тематику ментального здоровья. Як і сто років тому ера яка фундаментально змінила наш світогляд принесла з собою військовий конфлікт, занурюючи при цьому людей у прірву безнадійності. Приймаючи це до уваги, можна зробити припущення, що експресіонізм має не тільки потребу, але й вже пройшов своє переродження двічі - з традиційного в аналоговий, а потім - цифровий. Люди які народилися на початку комп'ютерної ери вже ніколи не побачать світ таким як раніше, не тільки фізично, але й ментально. Тепер ми виховуваємся культурою миру, історія та спадщина інших країн - невід'ємна частина нашого світогляду. На нас впливають люди голоса яких ми ніколи не чули, але життя яких відлунюється в наших думках, споглядаючи їх творіння. І що найголовніше - у нас є засоби самовираження які можуть не тільки імітувати все що існує, але й те що ніколи не було бачено.

Дослідження та документація зміни такої течії як експресіонізм у цифрову еру не тільки дасть змогу подалі розвивати способи відображення внутрішнього стану людини через менш традиційні методи мистецтв, але й дозволить боротися зі психо-емоційними станами які приносять ті події, що в першу чергу й популяризували експресіонізм, адже супресія негативних емоцій та думок тільки шкодить і незважаючи на те наскільки гидкі та неприємливими вважаються (соціально) ці стани, вони мають право існувати і бути почутими в першу чергу митцем.

Аналіз публікацій за темою дослідження. Німецький експресіонізм є достатньо добре описаним мистецьким явищем. В першу чергу слід згадати .. Феномен американського експресіонізму розкрито у працях … Сучасні експресіоністські техніки використовуються в комп'ютерній графіці - про це розповідають праці …

Об’єкт дослідження: стиль експресіонізм в образотворчому мистецтві початку XX ст. та цифрове експресіоністичне мистецтво XXI ст.

Предмет дослідження: Експресіонізм як рух та стиль, його еволюція та вплив на мистецтво.

Мета дослідження: Дослідження та документація розвитку та впливів руху експресіонізму на образотворче та візуальне мистецтво та розуміння потенціалу подальшого використання його методів у мистецтві сьогодення.

Завдання дослідження

Для досягнення поставленої мети у роботі передбачено виконання таких завдань:

- Проаналізувати передумови виникнення та фактори впливу на Експресіонізм в Німеччині.
- Ознайомитися з проявами експресіонізму в Європі та Америці.
- Дослідити сучасні експресіоністські течії в традиційному та цифровому Образотворчому мистецтві.
- Проаналізувати характерні прийоми та дати характеристику особливостей експресіонізму в Образотворчому мистецтві.
- Класифікувати твори Експресіонізму.
- Дослідити вплив експресіонізму на візуальні й перформативні мистецтва: фотографію, кіно, театр та архітектуру.

Межі дослідження. Історичні межі охоплюють період від кінця XIX ст. до сучасності. Географічно - розглянуто країни Європи, а також США та Японію.

Методи дослідження: емпіричні (переважно історичний метод, спостереження і порівняння творів мистецтва), теоретичні (аналіз та синтез, класифікація творів та течій). Загальна методика дослідження - комплексна, яка ґрунтується на аналізі якомога більшої кількості об’єктів, для формулювання найбільш точних висновків.

Наукова новизна. Робота торкається питань впливу експресіонізму початку - середини XX ст. на сучасне цифрове мистецтво, проводить паралелі з іншими видами візуальних і перформативних мистецтв, як то фотографія, кінематограф, театр, архітектура.

Практичне значення роботи полягає у можливості застосування результатів дослідження в якості навчально-методичного матеріалу, зокрема запропоновано розробку вибіркового освітнього компонента задля впровадження експресіоністських технік живопису і графіки у навчальний процес.

Апробація результатів дослідження. Аналітична частина дослідження був апробована у доповіді на ІІ Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецтво та освіта XXI століття: тенденції, проблеми, перспективи».

Структура роботи: магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (61 позиція), додатків обсягом на 12 сторінках. Загальний обсяг роботи становить 87 сторінок, з них основний текст — 80 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ВИНИКНЕННЯ І ПОШИРЕННЯ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ.

1.1 Передумови виникнення та фактори впливу на експресіонізм в Німеччині

«Невдоволеність – найуніверсальніший принцип людського існування»

Зігмунд Фройд,
«Невдоволеність культурою», 1930

На початку XX століття у європейській культурі, зокрема в образотворчому мистецтві, склалася чергова «революційна ситуація». Попередня «революція» була в середині XIX ст., коли в альтернативу застарілому ідеалізму з'явився реалізм. На цей раз мова йшла про більш радикальний злам – про відмову від реалістичного відображення, про експерименти з формою, кольором, простором, емоціями. Це була революція авангардизму, який проявився у різноманітті форм та засобів вираження і породив нові стилі – кубізм, футуризм, супрематизм, експресіонізм…

Експресіонізм (лат. expressio — вираження) як течія в авангардистському мистецтві, оформився напочатку XX століття, хоча його характерні риси прослідковуються вже наприкінці XIX ст. Він розвивався як відгук на гостру соціальну кризу початку XX століття (низка революцій в Європі, Перша світова війна), як заперечення позитивістських тенденцій реалізму, натуралізму та імпресіонізму, як критичне осмислення досвіду романтиків і символістів. Від пізнього романтизму експресіонізм узяв символізм, сецесію[1] енігматичних

[1] Сецесія (від лат. secessio — розрив, відхід, відокремлення) – 1. Стиль кінця XIX – початку XX століття, що характеризується плавними лініями, орнаменталістикою, вітражами, асиметричними формами, мозаїчністю та

образів і гострих декоративних форм. Протиставляючи дух творчої особистості ворожості світу і кризі сучасної цивілізації, митці експресіонізму наголошували на пріоритетності підсвідомості, спонтанному вираженні внутрішніх переживань (експресія), на суб'єктивній інтерпретації реальності, що часто приймало форми анархічного, антиідеалістичного бунту [1].

Особливого розвитку експресіонізм набув під час та після Першої світової війни у період кризи гуманізму, в часи стагнації та інфляції. Дослідник з психології мистецтва, арт-терапевт Олександр Львов зазначає, що на розвиток культури і мистецтва XX століття суттєво вплинула наукова революція, але найбільше – розвиток зброї масового знищення: «Кулемет Максима, розроблений Стивенсом Максимом у 1883 році, поклав початок не тільки щодо змін у веденні війни, військової форми (було введено «хакі»), але й вплинув на світогляд цілого покоління, як переусвідомлення людських цінностей, що знайшло відбиток й у мистецтві, де відбувся перехід від реальності до аутизації творчої особистості – до заглиблення у свій, внутрішній світ, як найбільш комфортний і безпечний» [2].

Таким став експресіонізм – з одного боку це був результат ескапізму, а з іншого – гострої необхідності пошуку нових форм виразу після того як «реальність закінчилась» (Хорас Уолпол). Основні творчі принципи експресіонізму — відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку XX століття – це, по суті, форми мистецького протесту, «бунту культури» (Олександр Львов). З усіх напрямків нового мистецтва XX ст. експресіонізм гостро

пастельною колористикою. Синонім: ар-нуво; 2. Назва художніх об'єднань (сецесії, сецесіони), що декларували відхід від старої консервативної академічної школи живопису і розробляли власні стилістичні підходи. Приклади: «Віденська сецесія» (нові образи в архітектурі), «Берлінська сецесія (об'єднання художників-експресіоністів).

відобразив конфлікт художньої особи, людини взагалі з трагічною й антигуманною дійсністю [1, 2].

Попередниками експресіонізму вважають німця Макса Лібермана, який був імпресіоністом і у своєму есе «Фантазія у живопису» (1903) засудив абстрактне мистецтво, як таке, що не відображає сприйняття дійсності, тим самим привернувши увагу до цього нового стилю живопису; бельгійця Джеймса Енсора, французів Поля Ґоґена та Анрі Матісса, норвежця Едварда Мунка, голландця Ван Ґоґа та інших митців, у чиїй творчості наявні ознаки символізму [21].

Найяскравіше експресіоністичні принципи втілились в роботах німецьких художників, тому більшість істориків мистецтва і критиків вважають експресіонізм явищем перед усім німецьким: німецький експресіонізм сам по собі має більш чіткі контури, також чітко відстежується хронологія і діяльність німецьких сецесіонів, тому при розгляді європейського експресіонізму, фокус зазвичай зводять до експресіонізму німецького.

Експресіонізм у Німеччині часів Вільгельма II

З 1890 року митці та інтелектуали почали поступово дистанціюватись від історично орієнтованого та, на їхню думку, консервативного мистецтва Німецької імперії. Сецесія та авангард набули важливого значення. Постійний потік нових об'єднань, через розколи та нові формування, протистояв офіційній політиці мистецтва та просуванню конвенційного, тобто загальноприйнятого, звичного, традиційного. Ці об’єднання, що швидко створювались і так само швидко зникали, розробляли нові форми та стилі і прагнули поєднатися з модернізмом. Це палке неприйняття традиційного та конвенційного не лише стимулювало створення художнього авангарду, але й, через новий рух за реформи, охопило численні сфери життя. Всеохопне культурне пробудження на рубежі століть відображало роз'єднаність та глибокі розбіжності у суспільстві

часів Вільгельма II, які зазнали різкої критики, зокрема з боку нових сатиричних та літературних журналів (приклад – німецький часопис «Der Sturm», який висвітлював авангардні напрями мистецтва: кубізм, дадаїзм, футуризм, експресіонізм). Однак, незважаючи на всі ці нововведення, культура продовжувала формуватися суспільними традиціями [23].

Берлінська сецесія

Натуралісти та імпресіоністи зі своїми зображеннями повсякденного життя виступали проти традиційного, історіє-центрованого розуміння мистецтва кайзером Вільгельмом II, за наказом якого між 1898 і 1901 роками було виготовлено і встановлено 32 монументальні скульптурні групи, що зображують історію Пруссії. Художники, що знадились у пошуку нових форм різко критикували цей монументалізм [20].

Крім засилля монументалізму і «старих форм», проти яких протестувала нова школа, в середовищі берлінських художників існували розбіжності, що з'явилися в 1891 році у зв'язку з Великою міжнародною художньою виставкою, що проводилася в Берліні. Не всі художники поділяли консервативні погляди верхівки Союзу. Тому у лютому 1892 року кілька художників на чолі з Вальтером Лейстіковим, Францем Скарбіною і Максом Ліберманом створили «Вільне об'єднання з організації художніх виставок» і в 1892 році провели виставку так званої групи «Одинадцяти», не покидаючи при цьому Союз берлінських художників і беручи участь в щорічному салоні — «Великій берлінській художній виставці» [20, 23].

Але в листопаді 1892 року вибухнув скандал у зв'язку з прийнятим більшістю членів товариства рішення закрити виставку робіт Едварда Мунка – норвезького живописця і графіка, якого згодом стали вважати предтечою експресіонізму, які були названі «огидними, жахливими і потворними». Художники, які дотримувалися іншої точки зору, паралельно з Великою

берлінською художньою виставкою організували в 1893 році свою «Вільну берлінську художню виставку», що проходила одночасно [20].

У 1898 році журі Великої берлінської художньої виставки не прийняло до участі пейзаж Вальтера Лейстікова. Це викликало бурливу негативну реакцію у берлінському художньому середовищі і стало остаточним свідченням того, що «сучасному мистецтву» не варто очікувати підтримки від існуючих державних організацій, зокрема від Союзу берлінських художників. За пропозицією художника-пейзажиста Вальтера Лейстікова, 2 травня 1898 року, художники-візуалісти Макс Ліберманн, Ловіс Корінт, Лессер Урі, Макс Слевогт, Кете Кольвіц, Генріх Цілле та Ганс Балушек, об'єдналися, щоб створити «Берлінську сецесію» («Берлінський сецесіон»). Згодом до них приєдналися інші художники і чисельність «Берлінського сецесіону» до 1909 року досягла 97 учасників. Макс Ліберман був обраний його президентом. Брати-галеристи Бруно і Пауль Кассірери були призначені керуючими секретарями Сецесіону [20, 23].

Академія мистецтв та Берлінська асоціація художників відмовилась надати сучасним художникам «Берлінського Сецесіону» власний виставковий простір на Великій Берлінській художній виставці 1899 року. Наступного року члени сецесії представили свої роботи незалежно від офіційного культурного закладу у поспіхом зведеному новому павільйоні. Роботи виставки (переважно – плакатне мистецтво), з їхньою простою елегантністю, різко контрастували з розкішним, орієнтованим на минуле стилем мистецтва Вільгельма II [20].

У 1910 році в Сецесіоні стався перший розкол, коли журі під головуванням Макса Лібермана відкинуло роботи 27 художників, переважно експресіоністів. За ініціативою Георга Тапперта, Генріха Ріхтера-Берліна та Макса Пехштейна, була утворена нова художня група — «Новий сецесіон». Її перша виставка відкрилася в травні 1910 року під назвою «Відмовники Берлінського сецесіону 1910» [20].

Берлінський сецесіон проіснував до 1933 року, але остання успішна його виставка пройшла у 1913 році. Після цього «Берлінський Сецесіон» існував формально і постійно переживав розколи, одним з яких стало створення в 1914 році «Вільного Сецесіону», президентом якого був призначений Макс Ліберман.

Учасники «Нового сецесіону» і «Вільного сецесіону» вже називали себе художниками-експресіоністами [20].

Експресіонізм, що виник у Німеччині близько 1905 року, мав на меті, перш за все, викликати емоції. Він характеризувався сильними кольорами, в яких домінували почуття, та абстракцією. Такі художники, як Оскар Кокошка, Еміль Нольде, Паула Модерзон-Беккер і Людвіг Майднер, були серед провідних представників цього нового стилю, який отримав мало поваги з боку офіційного мистецького істеблішменту. У той час як імпресіоністи досягли меж об'єктивної реальності, експресіоністи намагалися дослідити та зобразити нереальний, фантастичний світ підсвідомості, снів та нелогічності явищ. Художники долали межі безсоння, моделювали симптоми неврозів і психозів, шукаючи пригнічені думки та підсвідомі почуття і фіксуючи їх на полотні. *«Мистецтво не відтворює видиме; радше, воно робить видимими почуття»*, — казав Пауль Клеє. Експресіоністський стиль живопису характеризується насиченими кольорами, в яких домінують суб'єктивні емоційні відчуття, а також схильністю до абстракції та спрощення, що часто призводить до сміливого та спотвореного [5].

Експресіонізм – напрям, який не було оформлено як школу. Він проявив себе як новий стиль, в основі якого зібрано досить картатий конгломерат художніх провокацій. Експресіонізм більш схожий на реакцію, *гострий психічний розлад у імпресіоністів.* Сутність експресіонізму втілюють слова «революція», «бунт». Експресіоністський бунт зосередився переважно на розробленні нової художньої форми. Його виникнення зумовлено, в першу чергу, реакцією німецької творчої інтелігенції (художників, літераторів,

музикантів) на задуху авторитарно-конформістського суспільства Німеччини часів Вільгельма II.

Соціополітичну ауру тодішньої Німеччини обумовлювали міщанство, усталеність побуту й культури, «задушливий» консерватизм і бюрократія (влучно описана представником літературного експресіонізму Францем Кафкою). Паралельно відбувалися мілітарізація, перерозподіл колоній промисловою елітою, страйки робітників, але йшов також і стрімкий розвиток науково-технічного прогресу. Ці контрасти створювали соціальну напругу, провокуючи бунт у мистецькому середовищі. Саме в естетичній революції експресіонізм втілив контрасти соціопсихологічного стану Німеччини напередодні Першої світової війни. Новації визначалися у боротьбі між кайзерівським[2] офіціозом й авангардистськими групами 1906–1914 років, однією з яких було арт-об'єднання «Міст» [5, 20].

«Міст»

«Міст» (*Die Brücke,* 1905—1913) — група художників з Дрездену, які вважаються засновниками німецького експресіонізму.

У червні 1905 дрезденські студенти-архітектори Ернст Людвіг Кірхнер (ініціатор), Еріх Геккель, Карл Шмідт-Ротлюфф (автор назви), Фріц Бляйль створили групу «Міст», яка діяла до 1913 року.

Пізніше до групи «Міст» увійшли Еміль Нольде (з лютого 1906 по кінець 1907), Макс Пехштайн (1906—1913), Отто Мюллер (1910—1913). Також цілий ряд іноземних художників оголосили себе належними до цієї групи, серед них швейцарець Куно Ам'є (з 1906), фін Аксель Галлен-Каллела (1907), голландець Кєєс ван Донген (1908), чех Богуміл Кубішта (1911), австрієць Оскар Кокошка (психологічний портретний стиль), білорус єврейського походження Марк Шагал (казковий, поетичний експресіонізм). На момент розпаду групи в 1913

[2] Кайзер – назва імператорів у Німеччині. У даному контексті відноситься до імператора Вільгельма II.

році у ній налічувалося 75 членів, більшість з яких брали в роботі групи лише фінансову участь. В літні місяці найбільш активні члени групи виїжджали на етюди під Дрезден, на узбережжя Північного моря, в Східну Пруссію, Балтію [20, 23].

У 1906 році вийшов Маніфест «Мосту», де було задекларовано безкомпромісний відхід від традиціоналізму, залучення всього неспокійного, орієнтацію на оновлений живопис, заперечення не лише реалізму, але й юґендстилю[3] та імпресіонізму. Філософською основою експресіоністи «Мосту» вважали ідею Надлюдини Фрідріха Ніцше, популярність якого як раз прийшлась на ці роки. Вплив Ніцше був настільки потужний, що його стали називати «духовним наркотиком». Крім Ніцше теоретичне підґрунтя під експресіонізм, зокрема діяльність «Мосту», заклали також філософія Анрі Берґсона («життєвий порив»[4] та інтуїція), психоаналіз Зігмунда Фройда, тогочасні містичні й теософські течії, зокрема спіритуалізм. Впливовою також виявилася концепція Артура Шопенгауера щодо першості інтуїції на противагу раціональному пізнанню у творчому процесі. Багато важила ідея Вільгельма Дільтея щодо медитативного проникнення («вчування») в суть явища чи об'єкта, що породило експресіоністську концепцію зображення, як шляху до «внутрішнього ландшафту» митця. «Філософія страждання» (Серен К'єркеґор) формувала образ людини експресіоністського типу — страждальця, який віддзеркалює конвульсії світу у власних муках, відчаї та надриві. «Страждальницьку» сутність соціуму в групі «Міст» втілювали Макс Бекман, Отто Дікс («жорсткий реалізм»), художниця Кете Кольвіц (у сучасній Німеччині їй присвячено три музеї), Ґеорг Ґросс (карикатурист) [5, 20, 23].

---

[3] Югендстиль (нім. *Jugendstil* — «молодий стиль») — німецька назва стилю модерн, що панував на рубежі XIX-XX століть в архітектурі, живописі, графіці та декоративно-ужитковому мистецтві, характеризуючись відмовою від прямих ліній на користь плавних, асиметричних форм, рослинних орнаментів та стилізацією природних мотивів. Походить від назви німецького художнього журналу *«Jugend»* (Югенд), що виходив у Мюнхені з 1896 року і пропагував нове мистецтво. Югендстиль є частиною європейського модерну, відомого під різними назвами (Art Nouveau у Франції, сецесія в Австрії, модерн в Україні).

[4] Життєвий порив – у філософії Бергсона *élan vital***;** рушійна сила змін, творча енергія, натиск, «драйв», експресія.

Як декларувала свою діяльність арт-група «Міст»: головною метою творчості повинно стати не відображення зовнішнього світу, який є лише млявою оболонкою істини, а передача тієї «дійсної Дійсності», що не можна побачити, але яку може відчути художник. Одним з основних принципів їхньої творчості було «очуднення» — показ звичного у несподіваних формах і змісті, начебто побаченого свіжим оком вперше, під новим кутом зору, у новому ракурсі [20].

У діяльності арт-об'єднання «Міст» вирізняються два періоди – «дрезденський» і «берлінський». Дрезденський період тривав до 1910 року. У 1908 році Макс Пехштейн переїжджає з Дрездену до Берліна, інші активні члени групи слідують за ним у 1910 році. Так закінчився «дрезденський період» у діяльності групи «Міст» і почався «берлінський». У цей час усередині групи вже відчувається охолодження і розмежування між її членами. Величезний Берлін діє зовсім по-різному на Кирхнера, Пехштейна, Шмідт-Ротлуфа, Хеккеля і Мюллера, і це позначається на їхніх взаєминах. Тепер уже вони роз'їжджаються на етюди по одному, іноді вдвох — але ніколи більше разом, як в дрезденський період [20].

У Берліні, у 1910 році, Макс Пегштайн створив художнє об'єднання «Новий Сецесіон», програму якого сформулював скупник картин експресіоністів Херварт Вальден, автор терміну «експресіонізм»[5]. Експозиції «Нового Сецесіону» виявились несподіваними для берлінського культурного середовища, їх не сприймали ані публіка, ані критика. На експресіонізм в лиці «Нового Сецесіону» накотилася потужна хвиля критики і обурення. Але це ще більш підігрівало настрої нової хвилі художників-експресіоністів. У Берліні, в рамках діяльності «Нового Сецесіону» виокремилися чотири гілки

[5] Херварт Вальден (Георг Левін) – засновник німецького авангардного журналу «Der Sturm» (Буря), вперше використав термін «експресіонізм» у 1911 році, щоб описати художній напрям, що зосереджувався на вираженні внутрішніх почуттів, а не зовнішньої реальності. За іншими джерелами, термін з'явився раніше. Але саме Вальден популяризував його в мистецькому середовищі.

експресіонізму: вільний сецесіон, берлінський сецесіон, група Лібермана та група демократів [5, 20].

У 1913 році Людвіг Кірхнер пише «Хроніку групи художників «Міст», яка призводить до розриву між художниками, через те, що Кірхнер егоїстично приписує основні заслуги собі. Макс Пехштейн зі скандалом виходить з групи, а Хеккель, Шмідт-Ротлуф і Мюллер публічно звинуватили Кірхнера в самовихваляннні, односторонньому випинанні своєї значущості в діяльності групи. 27 травня 1913 об'єднання «Міст» розіслало своїм членам сповіщення про те, що група припиняє своє існування. Кирхнера під цим листом не підписався і критики на свою адресу не визнав [20].

У діяльності арт-групи «Міст», а саме її берлінської гілки – «Нового Сецесіону» – сформувалася структура художньої мови експресіоністів з характерними типологічними рисами:

- суб'єктивне перетлумачення міметичного образу;
- втілення екстатичного стану персонажа, психічно збудженої особистості;
- передача містично-релігійного екстазу (звернення до образів середньовічної зображальності);
- прийняття та переопрацювання художньої мови примітиву;
- відмова від класичної композиційної структури, домінування фрагментарних елементів, укрупнених деталей;
- деформація реальних об'ємів тіл, об'єктів тощо;
- схильність до разючих контрастів – барвних у живопису чорно-білих у графіці;
- використання відкритих, незмішаних кольорів, кольорова деформація для передачі психічного стану персонажу.

Учасники групи «Міст» розробили своєрідний «груповий стиль», при якому картини за їх сюжетами та способом написання були настільки схожі, що не завжди відразу вдається розрізнити авторство. Цим своїм колективним стилем «Міст» намагався не лише ще тісніше пов'язати своє товариство, а й

висловити протест проти звичного уявлення про художника, як про самотнього генія.

Особливістю художників «Моста» був їх свідомо спрощений художній підхід із стислими формами: деформованими тілами, «ситими» фарбами, що «світяться», нанесеними широким пензлем плоскими мазками, жорсткою лінією контуру. Широко використовувалася контрастність різних фарб, щоб збільшити їх «світіння», що підсилювало вплив на глядача [29].

«Синій вершник» (*Der Blaue Reiter*)[6]

У 1911 році у Мюнхені було засновано об'єднання «Синій вершник» (перший склад: Франц Марк, Василь Кандинський, Август Макке), програма якого базувалась на доктринах містики та космогонізму. Ідеологом «Синього вершника» був Кандинський, який декларував, що «дух визначає матерію, а не навпаки» і просував у творчості теорію духовних уявлень – *айдосів.* У творчості «Синього вершника» домінували ідеалістичний підхід, колористичні пошуки, абстрагування від образів зовнішнього світу, «духовні втілення». Базовими були ідея музичного звучання кольору та ідея колористичного символізму, що лягли в основу абстракціонізму Василя Кандинського [23].

В процесі діяльності «Синього вершника» до нього приєдналися інші незалежні митці: художниця Ґабрієль Мюнтер, австрійський графік Альфред Кубін, швейцарець Пауль Клеє, російські художники Маріанна Верьовкіна та Олексій Явленський, художники групи «Бубновий валет» — Володимир та Давид Бурлюки[7], Казімір Малевич, Наталія Гончарова, Михайло Ларіонов [23].

Під час 1-ї світової війни загинули Франц Марк та Август Макке, психічно травмованими залишилися Кірхнер, Геккель, Пегштайн, Бекман. Так

---

[6] В літературі назва зустрічається також як «Блакитний вершник»

[7] Давід та Володимир Бурлюки – всесвітньо відомі українські художники-футуристи. Давід Бурлюк (народився у 1882 році на хуторі близ Лебедина, Сумська область) поет, теоретик мистецтва, літературний і художній критик, видавець, вважається засновником українського футуризму. Його брат, Володимир Бурлюк, родом з Котельви Полтавської області, працював у стилі сецесії і кубофутуризму.

експресіоністи перетворилися на трагічні постаті їх власних композицій, на провидців 1-ї світової війни та сумних пророків кошмарів Третього Рейха [23].

Експресіонізм часів Третього Рейха. «Дегенеративне мистецтво»

Після приходу до влади Адольфа Гітлера та націонал-соціалістів у 1933 році, нацистський уряд оголосив експресіоністів «ворогами німецької раси». З пропагандистською метою було розгорнуто серію виставок «Дегенеративне мистецтво», де засуджувалось «сучасне мистецтво», а його автори виставлялись як «носії деградації» [23, 29].

8 квітня 1933 року Ганс Адольф Бюлер, директор Державної картинної галереї Карлсруе, який також був заступником директора Німецького художнього товариства, відкрив виставку «Урядове мистецтво з 1918 по 1933 рік». На виставці експонувалися роботи художників, яких «Спілка боротьби за німецьку культуру» позначила як «дегенеративні» та «розтліваючі». Виставка у Карлсруе утвердила це бачення сучасного мистецтва та стала зразком для подібних виставок у інших музеях, які почали влаштовувати виставки, на яких публічно критикували директорів і музейних чиновників, які захоплювалися сучасним мистецтвом. Після чого вони були звільнені з роботи. У Нюрнберзькій галереї Кенігстор та Музеї замку в Дессау подібні виставки було названо «камери жахів» [20].

Першу виставку «Дегенеративне мистецтво» було відкрито у Дрездені 23 вересня 1933 року. Було експоновано 207 робіт, переважно експресіоністів. Виставка була показана у дванадцяти місцях різних міст Німеччини з 1933 по 1936 рік. Виставки відрізнялися між собою лише структурою та окремими пропаґандистськими заходами, але були ідентичними у приниженні митців та співробітників музеїв. Основна критика стосувалася марнування грошей платників податків на придбання творів мистецтва, а також їхнього змісту та намірів, які були затавровані як такі, що паплюжать «народну мораль» та прославляють «кретинів і повій»/ Головна виставка серії «Дегенеративне

мистецтво» (Entartete Kunst) відбулась у Мюнхені в 1937 році, саме на цій виставці експресіоністів було оголошено «дегенератами» і «ворогами народу»[8]. [20].

Виставку у Мюнхені було відкрито 19 липня 1937 року та зачинено у листопаді того ж року. Паралельно відбувалась «Велика німецька художня виставка», яка прославляла мистецтво Третього Рейху. Таким чином «Дегенеративне мистецтво» та мистецтво Третього Рейху протиставлялось одне одному. Після мюнхенської виставки до 1941 року тривала пересувна виставка під тією ж назвою [20].

Організатором мюнхенської виставки був Адольф Ціґлер[9] — німецький художник, політик та культурний діяч Третього Рейху, який відіграв ключову роль у формуванні нацистської політики в галузі мистецтва. Комісія Ціґлера відібрала з приватних колекцій і музеїв роботи понад 100 художників, яких вважала «дегенеративними», з яких було представлено 600 робіт. Вони представляли засуджені мистецькі стилі: експресіонізму, дадаїзм, сюрреалізм. Для того, щоб досягти «хаотичного» ефекту, роботи у виставкових залах навмисно розвішували у невигідному положенні, а стіни прикрашали зневажливими гаслами. Вся виставка була розрахована на пропагандистський ефект. За офіційними даними, виставку «Дегенеративне мистецтво» відвідало 2 009 899 осіб і вона була, навіть якщо ця цифра перебільшена, однією з найбільш відвідуваних виставок сучасного мистецтва у світі на той час [20].

---

[8] У 1962 році аналогічний випадок стався в СРСР, коли тодішній генеральний секретар комуністичної партії Микита Хрущов відвідав виставку авангардистів у Москві. Після ознайомлення з експозицією, Хрущов обурився: *«Ви що малювати не вмієте? У мене онук краще намалює! Ви що, пєдєрасти тут усі!? Це все лайно, гівно, мазня!..»* після чого виніс вердикт: *«Все це не потрібно радянському народу. Це все треба заборонити і викорінити!»*

[9] Адольф Циглер – улюблений художник Гітлера. Гітлер цінував його за академічну техніку та фотографічну точність у зображенні оголеного жіночого тіла. За це Циглер отримав іронічне прізвисько «Майстер німецького лобкового волосся». Його власні роботи, такі як триптих «Чотири елементи», вважалися зразком «арійського мистецтва» — ідеалізованого, класичного та ідеологічно вивіреного.

1937 рік був особливо активним для культурної сцени Мюнхена. Окрім вищезгаданих великих виставок «Дегенеративного мистецтва» (з негативним контекстом) та «Великої німецької художньої виставки» (з позитивним контекстом) у нещодавно відчиненому Дому німецького мистецтва проходили безліч інших подій, але з червня 1937 року виставлятися в Мюнхені могли лише художники, які не мали проблем з націонал-соціалістичним режимом та їх концепцією мистецтва. В першій половині 1937 року ще проходили поодинокі виставки сучасного мистецтва, наприклад, у галереї Ґюнтера Франке, де спочатку виставлялись акварелі, ескізи та пейзажі експресіоністів Еміля Нольде, Франца Марка, Августа Макке. Однак нав'язане націонал-соціалістами неприйняття сучасного мистецтва ставало дедалі радикальнішим і це радикальне ставлення стосувалось у першу чергу експресіонізму, дадаїзму, кубізму, сюрреалізму, які агресивно витіснялись з мистецького простору культури Третього Рейху і після програмної промови Гітлера про мистецтво[10] під час відкриття «Першої великої німецької художньої виставки», були остаточно відторгнені [20, 23].

1.2 Експресіонізм в Європі та Америці

Поява експресіонізму та походження терміну «експресіонізм»

Версій виникнення експресіонізму існує щонайменше чотири. Першим зразком експресіонізму вважається картина норвезького художника Едварда Мунка «Крик», написана у 1893 році. Ця робота є одним із найвідоміших прикладів мистецтва, що передає почуття тривоги та внутрішнього переживання, характерні для цього напряму [27, 28].

[10] Програмна промова Адольфа Гітлера про мистецтво – промова Адольфа Гітлера на відкритті Великої німецької художньої виставки 1937 року, у якій Гітлер закликав до знищення «дегенеративних» модерністських творів, до створення нового мистецтва, побудованого на ідеології расової чистоти, героїзму, реалізму та прославлянні «арійської» величі.

Експресіонізм у Європі оформився у течію, коли 1905 року група з чотирьох німецьких художників у місті Дрездені за ініціативи Ернста Людвіга Кірхнера сформувала об'єднання «Міст» (Die Brücke). Багато хто вважає це угруповання засновниками напряму європейського (німецького) експресіонізму, і світового експресіонізму взагалі, хоча художники цієї групи й не називали себе експресіоністами.

Існує версія, що експресіонізм як стиль виник через шість років після заснування групи «Міст», а саме тоді, коли у 1911 році група молодих художників-однодумців сформувала в Мюнхені творче об'єднання «Синій вершник», по однойменній назві картини одного з засновників об’єднання Василя Кандінського. Серед них був Херварт Вальден, засновник німецького авангардного журналу «Der Sturm», у якому він у 1911 році вперше використав термін «експресіонізм», щоб описати художній напрям, що зосереджувався на вираженні внутрішніх почуттів, а не зовнішньої реальності. *«Експресіонізм – мистецтво крику… це не очі, а рот»* – так характеризував Вальден нове явище [5].

Але й ця версія не є остаточною, оскільки слово «експресіонізм» фрагментарно вживали в сучасному розумінні вже в 1850-х роках. Існує обґрунтування, що походження терміну «експресіонізм» пов'язано з картинами, що виставив в 1901 році в Парижі французький художник Жульєн-Огюст Ерве, які він назвав *експресіонізмами*, ймовірно маючи на увазі їх емоційне, «бурхливе», психогенне походження, коли домінує не «школа», а настрій, переживання, змінений стан психіки [5].

Також є альтернативна думка, за якою термін ввів у вжиток чеський історик мистецтва Антонін Матейчек у 1910 році, як протилежність імпресіонізмові: *«Експресіоністи бажають, перш за все, виразити себе… Експресіоніст заперечує безпосереднє сприйняття й вибудовує складніші структури, що пов'язані з психікою… Враження та мисленні образи проходять крізь людське мислення немов би через фільтр, який очищає їх від усіх*

матеріальних деталей мислення щоб створити їх чисту суть, засвоюються і утворюють більш загальні форми, типи, які художник виражає через прості, скорочені формули і символи» [5].

Критики й дослідники історії культури досі сперечаються про те, чим є експресіонізм – школою, течією, набором прийомів, мистецькою формою, психоемоційним розладом, проявом, характерним лише для того моменту, який його викликав (Європа початку ХХ століття, що зазнала потрясінь Першої світової війни і ніцшеанської «переоцінки цінностей»). Певна частка істини є у кожному з цих тверджень. Взяти за аксіому або довести як теорему одне з них є неможливим за відсутності чітких критеріїв оцінки і універсальних інструментів аналізу, які стали розмитими в умовах домінанти постмодернізму, предтечою якого у значній мірі і став експресіонізм, коли розмиваючи контури ліній і «реальність об'єкта» (Фуко), були розмиті також дискурсивні значення та чіткі критерії оцінки твору, за відсутності яких такі твори отримували назву «експресіонізм» – те, що побудоване на емоціях, «психозі», а не на «школі» й певній традиції.

Експресіонізм як явище стосується не тільки художньої творчості. Як «вираз себе» (Матейчек), як реакція на стресові події початку ХХ століття, експресіонізм проявився в літературі (Франц Кафка, а в Україні — Микола Хвильовий, Василь Стефаник), в театрі (Роберт Віне, а в Україні – Лесь Курбас), у кінематографі (Фрідріх-Вільгельм Мурнау, Фріц Ланг). Тобто, на різку зміну політичного клімату (Перша світова війна), на кризу традиційного мистецтва, що транслювало ідеалістичні кліше минулого, відреагували усі жанри культури. Ця реакція була своєрідним мистецьким психозом, «божевіллям, яке розум митця західної культури виштовхував із підсвідомості» (Фуко), де накопичився баласт табуйованих тем минулого і закипав травматичний досвід реальності. Як писав франко-німецький поет Іван Голль у статті «Експресіонізм помирає» (1921), експресіонізм *«був не стільки ім'ям мистецької форми, як цілого світогляду…»* [5].

Експресіонізм виник не на рівному місці. Підґрунтям експресіонізму, тобто його попередниками і «агентами впливу», стали: німецький філософ Фрідріх Ніцше (1844–1900), зокрема його книга «Так казав Заратустра» (1883–1892); п'єси шведського драматурга Августа Стріндберга (1849–1912), зокрема трилогія «Шлях у Дамаск» (1898–1901), п'єси «Гра снів» (1902) та «Соната привидів» (1907); німецький поет і драматург Франк Ведекінд (1864–1918), особливо п'єси «Дух землі» (1895), «Скринька Пандори» (1904); американський поет Волт Вітмен (1819–92); російський романіст Федір Достоєвський (1821–81); норвезький художник Едвард Мунк (1863–1944); голландський живописець Вінсент ван Гог (1853–90); французький художник Поль Гоген (1848-1903), бельгійський художник Джеймс Енсор (1860–1949); французький художник, засновник фовізму Анрі Матісс (1869–1954), німецький філософ Конрад Фідлер, який висунув теорію «чистого бачення» і «формотворчості»; психіатр Зигмунд Фрейд (1856–1939), чия теорія психоаналізу і керівного значення підсвідомості глобально вплинула на мистецтво XX століття [20].

Німецькі експресіоністи, зокрема учасники групи «Міст», називали своїм вчителем Альбрехта Дюрера – німецького художника доби Відродження, особливо його роботи «Меланхолія», серію «Апокаліпсіс», а також його есе з естетики (додаток до трактату «Чотири книги про людські пропорції»), де Дюрер, відкидаючи концепцію італійських художників про об'єктивну красу, пропонує релятивістське поняття краси на основі різноманітності, та висловлює думку про відносність поняття прекрасного і неможливості досягнення ідеалу [28].

Безвідносно до соціально-екзистенціальної складової, суто стилістично, перехід від імпресіонізму (художній напрямок, що виник у Франції в другій половині XIX століття, основною метою якого було передати миттєве враження від природи чи сцени через гру світла, кольору та атмосфери, замість детального опрацювання образу чи об'єктів) до експресіонізму відбувався через постімпресіонізм [14, 29].

Постімпресіонізм – наслідок «кризи імпресіонізму», коли художники-імпресіоністи (Вінсент ван Гог, Поль Гоген, Поль Сезанн, Анрі Тулуз-Лотрек) почали відходити від зорових вражень у побудові художнього твору, і почали схилятись до вільного, суб'єктивного стилю, до стилізації у дусі власного бачення. Постімпресіонізм виявився революційним у сучасному мистецтві. Його структурований підхід до живопису надихнув кубізм, фовізм і футуризм. Виразне використання кольору справило глибокий вплив на експресіонізм і абстрактне мистецтво. Акцент на емоціях, символізмі та уяві відчинив двері новим жанрам, таким як метафізичне та сюрреалістичне мистецтво.

Постімпресіоністи також надихнули новий інтерес до «примітивних» культур і незахідного мистецтва. Їхній експансивний підхід до предметів і матеріалів вплинув на покоління художників XX століття. Сьогодні підхід до абстрактної форми та символічного змісту, закладений постімпресіоністами, залишається глибоко вкоріненим у сучасній художній практиці, й у першу чергу у роботах експресіоністів [22, 29].

Експресіонізм як «ранній симптом» постмодернізму

Деякі мистецтвознавці та історики мистецтва (Сол Остроу, Гайнріх Вольфін, Ервін Панофський) вважають експресіонізм першим проявом постмодернізму, його «раннім симптомом», що проявився в мистецькому середовищі Європи як «прорив чуттєвих проявів і рефлексій крізь стіну незрушних класичних норм і традицій» (Остроу). З приходом експресіонізму на початку XX століття історики та критики визнали за потрібне відмовитись від методів, які були обмежені проблемами мімезісу (термін античної філософії, від грецького «наслідування» — імітація, відтворення, копіювання при зображення реальності, природи чи ідей у мистецтві реалізму і модернізму), водночас підтримуючи видимість безперервності у рамках традиції Ренесансу. Метод аналізу художніх творів, який виник внаслідок появи експресіонізму,

віднині ґрунтувався на суміші позитивізму та ідеалізму і прагнув з'ясувати сутнісну природу мистецтва [4].

Французький теоретик постмодернізму, філософ Франсуа Ліотар відкрито наголошував на близькості постмодерну до модерного мистецтва останніх ста років: «Події в живописі за останні сто років певним чином випередили постмодерн». Вольфанг Вельш в есе «Народження постмодерної філософії з духу модерного мистецтва» (1990) формулює схожу тезу: «Доленосні риси модерного мистецького авангарду набули подальшого розвитку в постмодерному мисленні. Те, що в таких покликаннях не згадується експресіонізм, пояснюється браком знань про нього насамперед у Франції». «Погляд на експресіонізм – його історію, багатогранність і впливи – показує наскільки очевидно збігаються основні мотиви посмтодернізму з імпульсами експресіоністичних рухів на зламі XIX-XX сторічь і після 1990 року. Основні проблеми і ключові слова, про які дискутує постмодерн, значною мірою обговорювались в експресіоністичному модерні. «Автономний, самодостатній суб'єкт, метафізичні постулати, «фрагментизація» людини, «втрата «Я», втрата порядку і єдності, передчуття хаосу, анахронізм та анархія — усі вони зустрічаються як в експресіоністському, так і постмодерністському дискурсах» (Томас Анц) [4].

Стилістика і межі експресіонізму

Погляд на світ, підказаний дійсністю XX ст., зокрема Перша світова війна, визначив стилістику експресіонізму: поривання з реалістичністю, відхід від натури та гармоній, ясності форм, тяжіння до абстрактного узагальнення, що культивує примітив, відображення настрою протесту, песимізм, що доходить до містики у гострих, ґротескних формах, проявляє експресію та збудженість художніх інтонацій; прагнення до свідомої деформації дійсності у творах мистецтва, парадоксальна контрастність. Для графіки властиві злам ліній, контрастність кольору, деформованість простору. Схильність до

експресії, загостреного вираження, напруженість емоційності, фантастичності образів найяскравіше проявилася у німецьких та австрійських художників Е.-Л. Кірхнера, О. Кокошки, М. Бекмана, Е. Нольде, П. Клеє.

Своєрідним маніфестом експресіонізму була дисертація німецького мистецтвознавця Вільгельма Воррінгера «Абстракція і чуттєвість» (1907), в якій абстрагування митця від реального світу та інтуїція представлені як більш надійні засоби проникнення в його сутність, ніж чуттєве сприйняття, що лине лише на поверхні явищ. А маніфест Еріха Мюзама в експресіоністичному часописі «Революція» (1912) завершується словами «Нехай запанує хаос!» [5].

Основний творчий принцип експресіонізму — відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку XX ст. З усіх напрямків нового мистецтва XX ст. експресіонізм гостро відобразив конфлікт художньої особи, людини взагалі з трагічною й антигуманною дійсністю. В творах одних майстрів експресіонізм призводив до надзвичайного загострення трагічного світосприйняття, у інших — до художніх утопій, елітарності, замкненого середовища, котре сприймалося острівцем порятунку духовних та гуманістичних цінностей. Цей конфлікт призводив до радикальності художніх рішень, до бунтівного протиставлення і розриву з академічними традиціями. Часом руйнація старих форм виводила художників на межу абстрактного експресіонізму. Дослідник експресіонізму Томас Анц виводить наступні основні риси експресіоністичного стилю: колажність, фрагментарність, любов до відкритих і відкидання закритих структур, децентралізоване автономне життя окремих частин, зміщення і розмитість смислового центру, розчинення об’єкта [5].

Мистецтвознавець Георгій Недошвін наводить достатньо виразну узагальнену характеристику так званому «класичному експресіонізму» (під «класичним» мається на увазі діяльність груп «Міст» і «Синій вершник»):

«Експресіонізм тяжіє до всього хиткого, несталого, неврівноваженого як у духовному вираженні образу, так і у формі, він то припускається навмисної грубости, то намагається оперувати настільки витонченими нюансами переживань, що вони втрачають будь-який реальний сенс і духовну змістовність. Лінії у картинах експресіоністів звиваються, повертаються одна до одної дратівливими кутами, конвульсують, зриваються в аритмійній пульсації, простір стає розпливчасто-безформним, примхливо деструктивним, світлотінь то стрибає контрастними планами, то обгортає форму начебто якоюсь оманливо-двозначною імлою; колір «деренчить» дисонансами, загортається невірними спалахами і згасає у важкій темряві, кричить на всю шкалу доступної художнику палітри або завмирає в густому суголоссі. Виникає дивний світ образів, іноді легко впізнаваних, іноді конче гострих у своїй емоційній виразності, часто нерозбірливих, як сомнамбулічне бурмотіння. Або таких, що вже зовсім втратили зв'язок з предметною дійсністю» [5].

Експресіонізм з одного боку легко сходить на грань або заходить за грань безпредметності, але у більшості випадків він зовсім не перериває зв'язку із зображальністю. Однак, як зазначає Недошвін, «найулюбленішим прийомом експресіоністів є створення якоїсь нечіткої предметності, зображення, яке балансує на межі реального та ірреального», образ в картинах експресіоністів – це «міст у світ духів» [5].

Мистествознавчиня Кіра Шахова у своїй роботі «Експресіонізм у німецькому малярстві» (2002) наводить наступні риси експресіонізму: спрощення форм, відмова від деталізації, певне огрублення, схильність до разючих контрастів, узагальнення і лаконізм з величезним внутрішнім напруженням, як результат застосування згаданих прийомів, і – насамперед, творення «нового світу», «нової реальності», що є виразом внутрішнього бачення художника. Але яким би анархійним і бурхливим не був протест експресіоністів проти академічного традиційного живопису, майже всі вони в такий спосіб виражали своє ставлення до навколишньої дійсності [13].

Важко точно визначити межі експресіонізму, у першу чергу через те, що він частково перетинається з іншими основними «-ізмами» періоду модернізму: футуризмом, кубізмом, сюрреалізмом, дадаїзмом, фовізмом.

Дадаїзм і експресіонізм

Дадаїзм (від *dada* — дитячий дерев'яний коник; у переносному сенсі – дитячий лепет) — авангардистська течія початку XX століття, яка виникла у Швейцарії під час Першої світової війни та розвивалася впродовж 1914–1924 років. Головний ідеолог та автор назви – румунський письменник Трістан Тцара. Інші відомі діячі: Ганс Арп у Європі, Марсель Дюшан, Франсіс Пікабіа та Мен Рей – в США.

Дадаїзм формувався під впливом футуризму і експресіонізму. Для нього характерні заперечення верховенства розуму, протест проти сенсу та мистецтва в цілому, відмова від слідування усталеним естетичним нормам, акцент на абсурдному, використання колажу, готових предметів як основи для творів.

Дадаїзм, народжений з післявоєнного розчарування, був своєрідним «повстанням проти логіки». Головна його відмінність від експресіонізму у тому, що експресіонізм *виражає* та *створює*, в той час як дадаїзм *заперечує* і *руйнує*. Експресіонізм прагнув проявити глибокі внутрішні емоції та суб'єктивне бачення світу, часто через деформацію форм, яскраві кольори, фокусуючись на переживанні жаху чи тривоги. Дадаїзм же формував себе як анти-мистецтво, руйнуючи традиційні цінності, протестуючи проти війни та буржуазної культури, затверджуючи творчим стилем абсурд.

Футуризм і експресіонізм

Футуризм і експресіонізм – авангардні напрямки початку XX століття – розвивались одночасно, але футуризм (від латинського future – майбутнє) зосередився на динаміці і розвитку історичного та науково-технічного прогресу – майбутньому, техногенній швидкості, машинах, відкиданні схем і концепцій

минулого. Експресіонізм відкидаючи реалізм, був зосереджений на внутрішньому світі, суб'єктивних емоціях, тривозі та екзистенційній складовій життя людини – її психічних травмах, самотності, відчуженні.

Головна різниця між футуризмом і експресіонізмом: футуристи оспівували динаміку та технології, а експресіоністи — глибинні людські почуття через спотворення реальності. Ключова відмінність: якщо футурист бачить місто і кричить від захвату швидкістю, то експресіоніст бачить те саме місто і кричить від жаху, що його охоплює – як у відомій картині Едварда Мунка «Крик».

Сюрреалізм і експресіонізм

Різниця між сюрреалізмом та експресіонізмом полягає в їхньому фокусі. Експресіонізм зосереджений на вираженні глибоких емоцій, страждань, внутрішнього світу через спотворені, гіперболізовані форми та яскраві кольори, щоб передати суб'єктивний досвід. Сюрреалізм досліджує підсвідоме, сни та ірраціональне, створюючи парадоксальні, несподівані поєднання непоєднуваних реальних об'єктів, звільняючи думку від логіки, як це робили Сальвадор Далі чи Рене Магріт.

Фовізм – «французький експресіонізм»

Фовізм (від французського «fauve» — «дикий звір») — стиль, що тяжіє до разючих барв, до вкрай загострених контрастів, різкості і чистих кольорів. Якщо в роботах експресіоністів зустрічається гра напівтонами, ніжне суголосся, мерехтіння, складені з тисяч кольорових мазків, то у роботах фовістів – тільки контраст і гармонія чистих кольорових плям, часто небагатьох (приклади – Анрі Матісс «Танок», «Спів», обидві – 1910). Дослідниця експресіонізму Кіра Шахова вважає фовізм різновидом експресіонізму, або «французьким експресіонізмом», адже контрастні і різко-яскраві кольори полотн Матісса являють собою взірці «вкрай напруженої експресивності,

майже екстатичної почуттєвості, лаконізму, площинності, загостреності і різкості» – всього того, чим і вирізняється експресіонізм від решти стилів. Свого піку як художник-фовіст, Матісс, як і інші представники цього стилю, досяг у 1904-1910 роках – в той же час, коли у Німеччині відбувалась «революція експресіонізму» або «експресіоністичний сецесіон». «По суті – зазначає Кіра Шахова у своїй роботі «Експресіонізм у німецькому малярстві» (2002) – німецькі експресіоністи були щодо фовізму, принаймні раннього, явищем не просто близьким, а й паралельним» [5, 13].

Французький експресіонізм

Як зазначалось вище, при розгляді європейського експресіонізму, фокус зазвичай зводиться до експресіонізму німецького, як до «колиски» стилю. Тим не менш, у кожній країні Європи були і є представники експресіонізму зі своїми характерними рисами, особливостями, «фішками», домішками національних і ментальних колоритів. Так, у Франції, крім згаданого вище фовіста Анрі Матісса, знаковою для експресіонізму і мистецтва взагалі є фігура Хайма Сутіна, який, як і інший французький художник Марк Шагал, був білоруським євреєм, а також художники Жорж Руо, Кес ван Донген.

Хайм Сутін (1893–1943) був вихідцем з бідної сім'ї, все дитинство і юнацький період жебракував, у Парижі теж тривалий час мешкав у «Вулику» – сквоті для безпритульних і невизнаних митців. Травматичний досвід важкого життя сформував і бекграунд робіт Сутіна – тривожний, судомний стан природи, просякнуті болем пейзажі, знедолені люди, деформовані хворобами, позбавлені щастя діти. Все це для мистецтва побитої війною Європи не було новим, але Сутін додав у ці страждання новий зміст болю, нову дозу «естетичної отрути» [28].

Марк Шагал (1887–1985) – один з найбільш відомих у світі художників-авангардистів, теж значиться в каталогах як експресіоніст, хоча точніше було б говорити про вплив експресіонізму на формування характерного художнього

почерку Шагала, який також зазнав впливів кубізму і фовізму. Результатом цих впливів став неповторний синтетичний примітивізм Шагала, що робить його роботи одразу впізнаваними, яскраво-індивідуальними, та все ж експресіоністські мотиви у них помітні (ірраціональність, деформованість, злам ліній, лаконічність, спрощеність, контрастна колористика тощо) [23].

Кес ван Донген (1877–1968) – французький і нідерландський художник-експресіоніст, який також вважається одним з засновників фовізму. Був одним з учасників німецького об'єднання художників-експресіоністів «Міст». Кес ван Донген відомий зображенням жіночих образів – картинами, присвяченими багатій «сучасній жінці», зануреній у світ домашньої млості, моди та розваг: «Жінка в кислатому капелюсі», «Червона танцівниця», «Дама в чорних рукавичках», «Танцююча Кармен Вінсент» [28].

Жорж Руо (1871–1958) – французький художник-експресіоніст, графік, «майстер покинутого пейзажу». Принципи живопису Руо: вітражна звучність та вишуканість сірих тонів, густа фактури й контраст. «Король сюрреалізму» Сальвадор Далі згадував Жоржа Руо як такого, чиї зображення покинутих пейзажів вплинули на його (Далі) стиль [28].

Експресіонізм у Нідерландах

Експресіонізм у Нідерландах сформувався на початку XX століття (близько 1910–1920-х років) з одного боку як реакція на традиційний імпресіонізм Гаазької школи, а з іншого під впливом сусідньої Німеччини, де вже діяло об’єднання експресіоністів «Міст». Голландські митці, так само як їх німецькі колеги, прагнули замінити реалізм суб'єктивним баченням, використовуючи сміливі кольори, ламані форми та емоційну глибину. Основним осередком нідерландського експресіонізму стало місто Берген, де у 1915 році була заснована «Бергенська школа» – перше експресіоністичне об’єднання у Нідерландах. Стиль бергенської школи характеризується використанням темних, меланхолійних тонів, кубістичних форм та густих

мазків. Головні представники: Лео Гестел, Ян Слейтерс, Шарлі Тороп, Дірк Філарскі, Ельза Берг, більшість з яких вже мали певне ім’я в мистецтві до переходу в експресіонізм [30].

Але новим нідерландським художникам творчість бергенської школи здавалася консервативною і провінційною, тому в 1918 році в Гронінгені молодими художниками, які «хотіли «зорати» культурний ґрунт провінції для модернізму» (з Маніфесту «Плуга») була заснована художньо-радикальна група «De Ploeg» («Плуг»), у стилістиці якої домінували більш яскраві і насичені кольори. На відміну від застиглих форм бергенської школи, «Плуг» вирізнявся динамікою, енергійністю і конструктивізмом. «Плуг» у значній мірі знаходився під впливом німецького експресіонізму (група «Міст»), у той час, як бергенська школа переносила суто голландський національний колорит і голландську ментальність у стилістику експресіонізму. Ключовою фігурою «Плуга» був художник Ян Вінгерс, головними діючими особами – Ян Алтінк, Йохан Дейкстра, Хендрік Веркман [28].

Експресіонізм в Іспанії

Іспанія, яка явила світові каталонського художника Сальвадора Далі – «бога сюрреалізму», – на появу у Європі експресіонізму відреагувала стримано, «експресіоністської революції» тут не сталося. Хоча вплив іспанських художників старої школи на формування стилістики експресіонізму був значним. Наприклад, «Чорні картини» пізнього періоду життя і творчості Франциско Гойі, на яких він зобразив лячні та похмурі картини власного божевілля та хворої фантазії, німецькі експресіоністи групи «Синій вершник» називали серед впливових і знакових, а критики вважали прототипом експресіонізму [28].

Серед іспанських експресіоністів виокремлюються дві значних постаті: Хосе Солана і Даріо Регойос. Хосе Гутьєррес Солана (1886–1945) – ключова постать іспанського експресіонізму. Його стиль характеризується похмурістю,

жорсткими контурами та землистими кольорами, гротескним зображенням карнавалів, проституції, релігійних процесів, в роботах прослідковується вплив Франциска Гойі. Даріо де Регойос (1857–1913) відноситься до імпресіоністів, але у циклі «Чорна Іспанія» візуально і стилістично виступив як експресіоніст у зображенні іспанського побуту [28, 31].

Експресіонізм у Польщі

Експресіонізм у Польщі сформувався у період між 1917 та 1925 роками, ставши важливою частиною європейського авангарду. На відміну від німецького аналога, польський експресіонізм тісно переплітався з ідеями національного відродження та модернізму. У 1918 році в Познані була заснована група «Бунт», яка була епіцентром польського експресіонізму. Митці відмовилися від традиційного реалізму на користь динамічних ліній, різких контрастів та емоційного напруження. Серед провідних учасників Єжи Гюлевич, Станіслав Кубицький та Маргарет Кубицька. Зрештою у Польщі виник формізм – специфічний польський напрям, що поєднував експресіонізм із кубізмом та футуризмом. Представники: Леон Хвістек, Титус Чижевський, Збігнєв Пронашко [31] .

Яскравою постаттю польського художнього і літературного експресіонізму є Станіслав Ігнацій Віткевич (1885–1939), відомий під псевдонімом Віткацій. Його живопис і драматургія просякнуті експресіоністичним гротеском, абсурдизмом, деформацією та апокаліптичними передчуттями руйнування західної цивілізації [32].

Вітольд Войткевич (1879–1909) вважається мистецтвознавцями передвісником експресіонізму і самим оригінальним художником польського модернізму. Його роботи, сповнені меланхолії, дитячих фантазій та химерних образів, мають неповторний почерк, наївно-емоційний вайб. Але на жаль через вроджену ваду серця молодий художник помер у віці 29 років, так і не розкривши в усій повноті свій талант [31].

Експресіонізм в Україні

Історично і хронографічно художній експресіонізм в Україні впорядкований не так послідовно, як той же німецький, оскільки мало хто з українських художників ідентифікував себе з цим стилем повністю, об'єднань на кшталт «Синього вершника» також не створювалось, хоча в творчості різних українських митців різних епох можна бачити чисельні експресіоністські роботи. Можна сказати, що такого розповсюдження і такої послідовності як у Європі, художній експресіонізм в Україні не мав. Натомість український літературний експресіонізм представлений сильно та різноманітно і пов'язаний з такими всесвітньо відомими авторами як Василь Стефаник, Осип Турянський, Микола Хвильовий, Микола Куліш, Микола Бажан, Тодось Осьмачка [6].

Мистецьке середовище Західної України першим і в значно більшій мірі, ніж мистецтво Центральної і Східної України, зазнало впливу експресіонізму, вочевидь через географічну близькість до країн Європи і більший вплив австро-німецької культурної традиції. Так, наприклад, в образотворчому мистецтві Галичини і Буковини першої половини XX ст. можна побачити прояви багатьох художніх напрямів, характерних для тогочасної європейської культури, зокрема, експресіонізму, риси якого виявилися у станковій та книжковій графіці, малярстві Артура Кольника (1890–1972), Леона Копельмана (1904–1982), Георга фон Льовендаля (1897–1964), Володимира Загороднікова (1896–1984), Опанаса Шевчукевича (1902–1972) [11, 18].

Серед найбільш помітних і впливових митців експресіоністичного стилю в українському образотворчому мистецтві слід відзначити Олексу Новаківського (1872–1935) та Анатоля Петрицького (1895–1964).

Олекса Новаківський, як про нього висловлюється мистецтвознавець Марко Роберт Стех, «…послідовно прищеплював в українське малярство засоби західних модерністичних течій: символізму, сецесії, експресіонізму.

Саме завдяки його відкритості до всього нового і модерного, в яке він зумів органічно вплести свою національну своєрідність, вплив Новаківського на розвиток українського мистецтва, насамперед в Галичині, був таким далекосяжним». У порівнянні зі своїми сучасниками (Новаківський здобув художню освіту і деякий час творив у Польщі, в Кракові) Новаківський переважав агресивністю своєї колористики, «душевним горінням» полотен. Експресивний стиль з потаємною символікою барвних площ і ліній був тоді новиною у художньому світі Польщі. «…В час Першої світової війни, у Львові, Новаківський зміг витворити свій особливий мистецький стиль, пов'язаний з напрямом експресіонізму. Із цією індивідуалістичною і глибоко духовною течією, в якій основним завданням було не імітувати природу, а змалювати візіонерські проблиски дійсності духу, який ховається за ширмою зовнішніх матеріальних речей. Адже експресіоністи ставили під сумнів звичні стереотипи людського сприйняття, вважали, що тільки духовними очима глибин психіки людина може побачити не матеріальну оболонку, а світ таким, яким він є у своїй суті. З перспективи такого духовного бачення Новаківський малював не тільки жахи війни, а й звичайні натюрморти…» (Марко Роберт Стех) [7].

Новаківський випрацював новий стиль експресіоністичних краєвидів Карпат, який критики назвали «транспозицією природи на чисті чуття». Цей стиль суттєво вплинув на інших художників, послідовників Новаківського, зокрема на «гуцульський експресіонізм» у творчості Михайла Демцю (1953 р.н.), роботи якого відрізняються яскравістю, об'ємністю прошарків фарби, позитивними емоціями, експресивним оптимізмом, поєднують у собі західноєвропейські та українські традиції [7].

Анатоль Петрицький – український живописець, художник театру і книги, чиї театральні ескізи та портрети мали виразні експресіоністичні риси. Співпрацював з театральним режисером Лесем Курбасом. За словами Курбаса, Петрицький є «першим справжнім художником в історії української театральної культури». «Анатолій Петрицький — напрочуд обдарована

людина, яка зуміла побачити і передати драматизм людського життя, створювати яскраві панно, в барвистих ритмах якого звучить перегук з українським фольклором, із живою стихією народної творчості» (Ігор Шаров) [8].

Мистецтвознавець Марко Роберт Стех так характеризує творчість Петрицького: «як і Курбас, Петрицький з молодих років був під впливом естетики експресіонізму, і звідти у нього на все життя залишилась любов до яскравих незмішаних кольорів…». Особливо широке визнання отримала картина Петрицького «Інваліди» (1930), яка у часи СРСР гастролювала по виставкам Європи та Америки. Народно-експресіоністичний стиль Петрицького вплинув на український авангардизм, де його стилістичним послідовником і ідейним продовжувачем став живописець Віктор Пальмов (1888–1929) [8].

До покоління українських художників-експресіоністів, послідовників школи Новаківського, належить Іванка (Йоанна) Нижник-Вінників (1912–1993), що розпочала свій творчій шлях в Україні, а з початком Другої Світової війни емігрувала до Франції. Мешкаючи майже півстоліття у Франції, І. Нижник-Вінників, упродовж 1940–1980 років виставляла свої твори у найпрестижніших галереях Парижу, високу оцінку її творчості давали Пабло Пікассо і Марк Шагал. Більшість робіт зрілого періоду творчості експресіоністки так і лишились у французьких музеях, галереях, колекціях. В Україні Іванка Нижник-Вінників відома серією космацьких[11] етюдів часів навчання у школі Новаківського (30-ті роки ХХ ст.). Ці етюди вирізняє палахкотлива барвистість, особлива світлосяйність, «неспокійна невикінченість» (Л. Бурачинська), смілива енергійність мазка, динаміка і темпераментність, що іноді переходить у «занадто здеформовані образи» (Святослав Гординський) [18, 19].

До робіт українських художників у стилістиці експресіонізму, які були реакцією на Першу світову війну, відносяться картини Олени Кульчицької

[11] Космач – село в Україні, у Косівському районі Івано-Франківської області. Тут в 20-30 роки ХХ століття учні школи Новаківського творили свої експресіоністські етюди.

(Львів), зокрема «Молох війни» (1915–18); картини Юрія Назарака «Бій під Раковцем» (1916), «Барабанний вогонь під Семиківцями» (1917), малюнки та естампи на воєнні теми Льва Ґеца (Львів) — «Відчай», «Тріумфатор», «Фурія», «Сатана»; цикл Казіміра Сихульського «Війна» (1915–20), картини Олекси Новаківського («Ангел смерті», 1916; триптих «Святий Юр. Поема світової війни», 1916–19; «Святий Юр під час заходу сонця», 1923; «Повінь», 1930). У 1960–80-х рр. експресіонізм проявився у творчості українських митців С. Гая, Є. Звєздова, А. Лимарева, В. Ралко, Л. Рапопорт, Ф. Семана. Яскравою манерою і сильним звучанням кольорів вирізнялась творчість київської художниці, ілюстраторки дитячих книжок Олександри Прахової (1950–2011), що працювала в стилі абстрактного неоекспресіонізму [6].

Знаковим представником українського експресіонізму є Іван Остафійчук (1940 р.н.) – український художник, графік, лауреат Шевченківської премії; з 1987 року живе і працює в еміграції. «Іван Остафійчук є митцем, який не належить до жодного узагальнення, що об'єднує художників у рамках певних течій. Винятковість його насамперед визначена тематикою його творів. Герої й теми графічних чи живописних композицій художника живуть у своєму світі, близькому кожній людині з дитинства. Структурно легкі, але повністю заповнені лінеарним орнаментом композиції 1969 року, присвячені новелам Василя Стефаника, стали синтетичним символом пластики, що збуджує внутрішню уяву» (Вікіпедія). Особливої уваги заслуговує виконана митцем серія ілюстрацій до віршів Тараса Шевченка «В казематі» (1987). Лаконізм висловлення та енергетика контрастів, вібрації ліній та штрихів стають метафоричним виявом страждань і свободи. Створені в еміграції роботи Остафійчука технічно промовляють засобами експресіонізму. Ілюстрацію поезії Т. Шевченка критики назвали «це не ілюстрації до великого Кобзаря, це ілюстрація власних переживань художника» (Сільвія Танек) [10].

Сам Остафійчук в інтерв’ю організаторам своєї ювілейної виставки у Національному музей у Львові, висловився про експресіонізм як про

«формальний метод» (збережено авторську орфографію – прим. автора): *«Стефаник*[12] *побудований у мене на символізмі, ... символізм я увесь час приміняю у своїй творчості як принцип виразу, бо поки у світі є хоч одна людина яка страждає, чи може художник бути спокійний? Художник повинен реагувати гостро на проблеми людські і щоб виразити це треба застосовувати певний формальний метод – експресіонізм. Хоча досить часто, раніше в Союзі (СРСР – примітка автора), а потім і на Україні, експресивні средства люди не розуміли, більше використовували так званий «фізіологічний експресіонізм» – я так це називаю. Тому що просто заповнити картину рухами живими – це мало. Для того, щоб картина могла діяти треба дуже сконцентрувати певні композиції – ці лінії, плями, колір. Бо часто художники не малюють кольором, а зафарбовують сюжети. А малювання експресивне, те, що йде від старих китайських акварелей, це означає мислити кольором, мислити формою, лінією, плямою. І коли ти це розумієш, ти можеш як живописець малювати кольором. А якщо ти просто зафарбовуєш сюжет, то це те, що переважно і є зараз поширеним серед художників. Наші академії на жаль чомусь не розуміють цього…»* [9].

У контексті сучасного українського експресіонізму варто згадати трагічну долю талановитого українського художника Миколи Тригуба (1943–1984), одного з перших представників українського постмодернизму, який за радянських часів перебував у андеграунді, зазнавав утисків з боку КДБ[13], який, кінець-кінцем, довів митця до самогубства. Перед самогубством Тригуб знищив значну частину своїх картин [3].

Вудон Баклицький (1942–1992) – ще один діамант українського експресіонізму. Кожна картина Баклицького — свято, буйство фарб. У його палітрі переважають гарячі тони: відтінки червоного, жовтогарячого, жовтого з контрастами льодової лазурі чи смарагду, охри та умбри зустрічалися рідко.

[12] Мається на увазі цикл композицій Івана Остафійчука 1969 року.

[13] Комітет державної безпеки – каральний і контролюючий орган часів СРСР, відповідальний, зокрема, за репресії українських митців.

Максималіст у своїх відчуттях, він міг написати пейзаж, у небі якого не одне, а три сонця. Його жінки не просто гарні — прекрасні, як квіти. Кожний злам гілки дерева наповнений пристрастю, яка межує з болем. Але у СРСР, у якому жив і творив художник, експресія кольору і форми, що спотворює фотографічно-нормальне зображення, сприймалася в роки панування соцреалізму просто як невміння малювати, тому творчість Баклицького тривалий час перебувала у андеграунді і стала відомою тільки після падіння радянської імперії, яку Баклицький пережив усього на рік [3].

У рівній мірі як до американського, так і до українського експресіонізму можна віднести творчість Макса Вітика (1964 р.н., Львів) – геолога-науковця, який представляє у XXI столітті абсолютно нове авангардне покоління абстрактних експресіоністів, що базуються на науці. (Детальніше творчій метод Макса Вітика розглянуто у розділі 1.3 «Сучасні експресіоністські течії в традиційному та цифровому образотворчому мистецтві») [17].

Експресіоністичний напрям у сучасному українському образотворчому мистецтві є поширеним. Наприклад, на пошуковий запит «експресіонізм» сайт https://kyiv.gallery/ видає 1838 картин, які розміщені на продаж тільки на цьому сайті. Їх автори – сучасні українські художники, що працюють в експресіоністичній стилістиці: Ігор Мельник (м. Стрий, Львівська обл.), Артем Андрейчук (Київ), Віктор Соловар (Київ), Володимир Ільченко (Суми), Ольга Копелєва (Львів), Ігор Солодовніков (Черкаси), Сергій Декалюк (Збараж, Тернопільська обл.), Єлізавета Бедзир-Кремницька (Закарпаття), Юрій Луцкевич (Кропивницький), Галина Неледва (Дніпро), Ольга Петрова (Київ), Лариса Піша (Київ) та інші [25].

Одним із ключових художників сучасного українського експресіонізму є одесит Василь Рябченко (1954), представник «Нової української хвилі» (НУХ). НУХ – це сукупність творчих напрямків, які виникали в Україні на зламі епох і на тлі бурхливих соціально-політичних подій, у період приблизно з кінця 1980-х до початку 2000 років. НУХ є вітчизняним проявом постмодернизму, до якого

відноситься також й експресіонізм. Син Василя Рябченка, Степан, також пішов слідом за батьком і є сьогодні представником українського неоекспресіонізму [27].

Полтавський експресіонізм

Оскільки авторка даної роботи є полтавкою, доцільно розглянути також і місцеву експресіоністичну сцену.

Імена художників з Полтавщини, членів НСХУ, Анатолія Лавренка, Едуарда Трирога, Сергія Гнойового відомі далеко за межами України, і хоча жодного з них не можна стовідсотково назвати експресіоністом у відомому значенні цього терміну, та все ж у кожного з них у добірку є роботи, що відповідають критеріям експресіоністського стилю. Так, наприклад, такі роботи Сергія Гнойового як «Діалог» (1988), «Пострижини» (1989), «Чорнобильські ночі (2002) вирізняє лаконічно-суворий колорит, напружений ритм світло-тіньового моделювання, магічний візуальний ряд, монолітна площинність форм, експресія.

У значно більшій мірі до експресіонізму відноситься творчість полтавських художників, членів НСХУ, Максима Юхно і Григорія Волкова.

Стилю Максима Юхна притаманні барочність, метафоричність, сюрреалістичність і магічність візуальної мови. Маючи впізнаваний власний почерк, Максим Юхно достатньо різносторонній художник. З початком повномасштабного вторгнення росії в Україну, Макс Юхно створив серією робіт, як реакцію на болісні для українців події, де з одного боку спостерігається притаманний стилю Юхна формалізм і мотиви бароко, а з іншого – гостра експресіоністична рефлексія, бурхливий емоційний відгук майстра на велику трагедію.

Григорій Волков – художник з великим і поважним творчим доробком. Серед картин митця інсталяції, портрети, натюрморти, графічні роботи, багатофігурні сюжетні твори та твори на біблійну тематику. Серед художників,

що вплинули на його становлення, Волков зокрема зазначає Анрі Матісса, Пабло Пікассо і Вінсента ван Гога. Серед найновіших робіт художника вирізняються абстракції та «експресіонізми» із застосуванням мішаної авторської техніки та роботи з гострою реакцією на трагічні події в сучасній Україні («Наслідки СВО», «Біженці на Полтава-Південній», «Ритмічна композиція», «Калейдоскоп»).

Як експресіонізм також можна охарактеризувати значну частину робіт відомої полтавської художниці, членкині НСХУ, Олени Зозулі.

Та найбільш яскравим представником експресіонізму у Полтаві був художник-аматор, режисер і музикант Сергій «Маріо» Звенигородський (1968–2010), який належав до місцевого андеграунду (неформальні об'єднання, не афілійовані з офіційними організаціями та спілками) і трагічно загинув у 2010 році. Провів щонайменше 10 персональних виставок (у тому числі у Києві, у Любляні, Словенія), та взяв участь у певній кількості спільних з НСХУ експозицій. Картини (живопис та графіка) Маріо знаходяться у приватних колекціях, в зібранні «Художнього салону» (м. Полтава, вул. Європейська, 27), де Сергій деякий час працював. Поціновувачі творчості Сергія характеризували його роботи як «психоделічний експресіонізм». Знаходячись під впливом творів Кастанеди[14], Сергій створював свій власний світ, власну кольорову містифікацію, фантасмагоричну текстуру, шукаючи нової образності і нової сенсуальності. На свої готові картини він казав не *«я намалював»,* а *«я нашаманив»*, підкреслюючи спонтанний, містичний, інтуїтивний, експресивний підхід до мистецтва. Маріо працював не тільки в техніці живопису: більшість його робіт – це графіка, якій властива мультиплікаційність, схожість на лабіринти, на геометрично-метафізичний тріп[15] під дією галюциногенів, на

[14] Карлос Кастанеда (1925–1998) — американець перуанського походження, антрополог, письменник, етнограф, езотерик, містик, автор 12 книг-бестселерів, присвячених шаманізму (мольфарству) древнього індіанського народу *тольтеків* і незвичному для західної людини світогляду, заснованому на традиціях древніх і нових *видців* – мольфарів, що вміють бачити енергію безпосередньо.

[15] Тріп (від англ. trip – подорож) – змінений стан свідомості, часто спричинений психоактивними речовинами, з інтенсивним зміненим сприйняттям, галюцинаціями та глибокими внутрішніми переживаннями.

«пригоди лінії» (Звенигородський). Своїм вчителем Сергій вважав маловідомого полтавського неформального художника-аматора Юрія Головню, нечисельні роботи якого також виконані у експресіоністичному, фантасмагоричному, «кастанедівському» стилі.

Американський експресіонізм

«Попередні плани та задуми –
лише двері, через які ми залишаємо світ їхнього народження»
(Марк Ротко, американський експресіоніст)

Американський експресіонізм – це друга хвиля експресіонізму. Коли в Європі експресіонізм пережив пік свого розквіту і увійшов, якщо так можна висловитись, у звичну художню практику, в США на початку 40-х років XX століття відбувся експресіоністичний бум. І знову тригерним пусковим механізмом до цього стала війна, на цей раз Друга світова. Як пише дослідник американського експресіонізму Г. Рудик «Духовне бродіння на Заході, спричинене другою світовою війною, призвело до виникнення першого визначного оригінального напряму в історії американського мистецтва – абстрактного експресіонізму, також відомого під назвами «нью-йоркська школа» або «новий американський живопис». Саме це стильове явище вперше відтіснило на другий план європейські практики і вивело США в духовні лідери західного мистецтва» [15].

Один з головних представників абстрактного експресіонізму, Барнетт Ньюман, писав про вплив на творчість американських експресіоністів філософії екзистенціалізму, що митці його покоління «відчували моральну кризу світу, зануреного у бійню, світу, спустошеного великою депресією та жорстокою світовою війною, і в цей час було неможливо малювати звичні речі – квіти, оголені тіла, людей, що грають на скрипках.... Таким чином, війна позначилася

на питанні, що малювати». З естетично-стилістичної ж точки зору художників абстрактного експресіонізму вплинув, в першу чергу, європейський сюрреалізм, зокрема «автоматичне письмо» Хоана Міро (Іспанія), Роберто Матта (Чілі) та Андре Массона. Серед інших впливів: кубізм та «чиста живописність» Анрі Матісса [12].

Абстрактний (американський) експресіонізм концептуально суттєво відрізнявся від європейського. Якщо визначальною ознакою раннього періоду європейської абстракції була її соціально-політична ангажованість та утопічність, а період 30-тих років своїм несприятливим політичним кліматом зумовив відхід багатьох абстракціоністів та експресіоністів у бік фігуративного мистецтва, то 40-і роки позначені новою переорієнтацією художників. «Прагнення перетворити суспільство замінилося прагненням перетворити себе, – так визначає зміну позиції провідний американський критик Гарольд Розенберг. – Митець-одинак не прагне, щоб світ став іншим, він прагне, щоб полотно стало світом». Вважається, що абстрактний експресіонізм відійшов від гострої соціальної тематики та актуальної політичної проблематики, сконцентрувавши фокус на індивідуальному, особистісному. Але певну соціальну функцію абстрактний експресіонізм все ж виконував: відкидаючи ідею соціальної ангажованості мистецтва, тримаючись віддалік соціального життя, абстрактні експресіоністи, водночас, входили у тісні взаємини з глядачем, їхні твори передбачали його активну співучасть, «співпрацю». «Абстрактний експресіонізм був насправді значно уважнішим до окремої людини, індивіда, ніж його попередники, в чому й полягає соціальна специфіка цього напряму» (Г. Рудик) [12, 15].

Американські експресіоністи Марк Ротко, Барнетт Ньюман та Адольф Готтліб створили свою Програму (1943), у якій, зокрема, *зазначалось «Мистецтво – це подорож у світ незнаного, і здійснити її можуть лише ті, хто готовий ризикувати… Сьогодні, коли наші прагнення звелися до*

розпачливих намагань утекти від зла, коли час розколовся, наша одержимість підземними, піктографічними образами є вираженням неврозу, що становить собою нашу реальність». Марк Ротко також пише про мистецтво, як єдиний спосіб «подолати мовчання та самотність, почати знову дихати і знову простягнути руки назустріч» [12].

Основними теоретиками абстрактного експресіонізму були Клімент Грінберг та Гарольд Розенберг. Грінберг є автором впливової у 50-х роках у США та поза їх межами доктрини модернізму, де він сформулював головні принципи мистецтва XX століття, зразком яких він вважав творчість абстрактних експресіоністів. «Головним імпульсом» модерністського мистецтва Грінберг проголосив розрив з «літературністю», тобто функцією комунікації ідей, ідеологій, і повернення мистецтва з метою самозбереження до своєї власної природи, яка зосереджена, передусім, у його власних засобах, до принципової само-референтності, текстуальної завершеності. Виходячи з цього, Грінберг вивів основні характеристики модерністського живопису. Це, зокрема, площинність, принципова двовимірність полотна, масштабність полотна, підкреслення живописної поверхні, простота, «інстинктивність» кольорів, переосмислення лінії як самостійної форми, а не як засобу створення форми, спрощення самої форми у прагненні «дослухатися» до засобу (Г. Рудик) [15].

Гарольд Розенберг досліджував екзистенціальну основу абстрактного експресіонізму. Йому належить перше визначення цього напряму як «живопису дії» (так Розенберг характеризував живопис Джексона Поллока). Розенберг підкреслював, що абстрактний експресіонізм не є чистим мистецтвом, його абстрактність не підкорена естетичним цілям, навпаки, естетичне, поряд із формою, кольором, композицією, малюнком є інструментом реалізації акту, здійснення «одкровення, що міститься в акті» (Розенберг). Марк Ротко висловлював ідею «живопису дії» як «…пригоду, подорож у невідоме, коли

неможливо спланувати ані її хід, ані її учасників.... Попередні плани та задуми – лише двері, через які ми залишаємо світ їхнього народження» [15].

Розрізняють дві основні тенденції абстрактного експресіонізму – «живопис жесту» та «живопис кольорового поля». Поділ художників за цими напрямками є умовним, оскільки більшість з них в різних своїх творах, а часом, і на одному полотні, виявляла ключові риси обох тенденцій.

Художники «жесту» робили акцент на спонтанний та унікальний прояв митця, його емоційно насичений «жест», почерк, «аж до буквальних ознак фізичної присутності» (Г. Рудик). Головні представники «жесту»: Джексон Поллок, Віллєм де Кунінг, Франц Клайн, Ганс Гофман, Лі Краснер, Марк Тобі, Бредлі Уолкер Томлін. Характерні риси «жесту»: сюрреалістична техніка психічного автоматизму, динамічна лінія як прояв спонтанного руху руки художника, експресивні розмашисті мазки, довільне розбризкування фарби («дріппінг»), спонтанність мікроформ, піктографія (Готтліб), вишукана каліграфія (Тобі) [12, 15].

Художники «кольорового поля» Марк Ротко, Барнетт Ньюман, Кліффорд Стілл, Адольф Готтліб, Роберт Мазеруелл, Ед Рейнхард створювали абстракцію у вигляді великих цілісних кольорових форм, або площин. На противагу художникам «жесту», хроматичні абстракціоністи зображували не рух тіла чи потік життя, а прагнули до створення статичних, монументальних майже іконографічних зображень, призначених для споглядання. За їхніми уявленнями, живопис мав, передусім, бути естетичною реакцією на універсальні, вічні питання. «Новий художник має йти в напрямку експресивного мистецтва, але не експресії почуттів художника, так повно виражених експресіоністами. Істина не є особистим привілеєм, вираженням персонального досвіду. Істина – це пошук прихованого сенсу життя» (Барнетт Ньюман) [15].

Загальні сюжетні риси та прийоми абстрактного експресіонізму: екзистенційність (розуміння процесу створення полотна як акту «страждання-

проживання»), трагічний підтекст, відсилка до юнгіанської концепції «колективного несвідомого», граничне емоційне напруження, безпредметність, принцип «безспіввідносності» композиції (Ньюман), що полягав у відсутності внутрішніх відношень в картині, великий масштаб.

1.3 Сучасні експресіоністські течії в традиційному та цифровому образотворчому мистецтві

У грудні 2026 року мистецтвознавець Sébastien Montel на своїй сторінці у Facebook оприлюднив статтю на культурологічну тему, де зазначив, що «у 2026 році інсайдери галузі визначають три нові рухи, що формують сучасний мистецький ландшафт: неоекспресіонізм та емоційно-орієнтоване мистецтво; новий сюрреалізм та особиста міфологія; еко-орієнтоване мистецтво (робота з природніми матеріалами) [26].

Неоекспресіонізм – центральний тренд 2026 року, як зазначає Sébastien Montel. З одного боку, сучасний експресіонізм у 2026 році розвивається як відповідь на цифровізацію та штучний інтелект, акцентуючи увагу на «людському сліді», емоційній інтенсивності та тактильності. З іншого ж – є продовженням традицій експресіоністів німецької та американської шкіл. Відмова від ідеальної візуальної «відшліфованості» лишається базовою. Традиційно зберігається домінанта спонтанності, навмисних спотворень, грубих мазків та незавершеності.

Митці використовують ці засоби, щоб виразити гнів, горе або тривогу, роблячи людську присутність видимою на противагу алгоритмічному контенту («штучному інтелекту»). Але паралельно набирає обертів і популярності течія цифрового експресіонізму [27].

Цифровий експресіонізм (дігі-експресіонізм) – напрям, що поєднує цифрові технології, зокрема колаборації зі штучним інтелектом, з традиційними

техніками для створення імерсивного[16] досвіду, для передачі суб'єктивних емоцій та викривленої реальності.

Найбільш відомі представники діджитального експресіонізму: Джеремі Саттон, Керрен Каллен, Андре Лопес, Джозеф Нечватал, Ван Цзюнь, Здзіслав Бексинський, Field, Jerry W. McDaniel, Eva Janina Wieczorek, український митець Степан Рябченко – син художника Василя Рябченка, представника експресіонізму Нової української хвилі [27, 28].

Джеремі Саттон (Сан-Франциско, США) — один із піонерів напряму цифрового експресіонізму, засновник проєкту PaintboxJ. Він використовує цифрові технології для створення динамічних портретів, що нагадують техніку традиційних експресіоністів «старої» школи [28].

Андре Лопес — португальський художник, чиї роботи вирізняються використанням «цифрового хаосу» та деструкції форми для вираження складних почуттів [28].

Джозеф Нечватал використовує комп'ютерні віруси для створення деструктивних цифрових образів, що є формою технологічного експресіонізму [28].

Ван Цзюнь — китайський митець, який поєднує традиційну естетику з цифровими інструментами, створюючи абстрактні експресивні ландшафти [28].

Здзіслав Бексінський (1929–2005) – відомий польський художник-експресіоніст і фотограф, який почав працювати з комп’ютерною графікою у пізній період своєї творчості – у 2000-х роках, незадовго до свого вбивства. Але навіть за короткий період своєї цифрової творчості Бексінський встиг розкритись як оригінальний автор і, таким чином, здійснити вплив на молодих цифрових художників Польщі [28].

[16] Імерсивний — ефект повного занурення глядача або учасника у новий світ, досвід чи подію, стираючи межі між реальністю та мистецтвом.

Степан Рябченко (1987, Одеса) — український медіа-художник. Його доробок охоплює цифрове мистецтво, концептуальну архітектуру, скульптуру і світлові інсталяції. У центрі його уваги — межа між реальним і віртуальним світом і нова природа мистецтва. Відомий своїми монументальними роботами і відео-інсталяціями, в яких створює цифровий всесвіт зі своїми героями і міфологією, а також візуалізацією неіснуючих образів, таких як комп'ютерні віруси, електронні вітри, віртуальні квіти тощо [27].

Цифрові експресіоністи у своїй творчості використовують VR/AR інструменти (наприклад, Tilt Brush), що дозволяють наносити «мазки» у тривимірному просторі; NFT-платформи (наприклад, Foundation) для дистрибуції динамічних, анімованих експресіоністських робіт [25].

Окремим напрямом сучасного мистецтва виступає тактильний експресіонізм, що продовжує традиції американського абстрактного експресіонізму, зокрема творчості Поллока.

Тактильний експресіонізм — напрям у сучасному мистецтві, де головним засобом виразності є текстура, рельєф та фізичне відчуття матеріалу. На відміну від традиційного живопису, який фокусується на візуальному образі, цей стиль апелює до дотику та об'єму. Повернення до матеріальності через техніку нашарування фарби, різьблення та створення рельєфних поверхонь. У 2026 році особлива увага приділяється «неповторній майстерності» (наприклад, колажам з видимими розривами паперу), яку неможливо відтворити цифровим способом. Представники тактильного експресіонізму: Жан Дюбюффе (1901–1985) – засновник «ар-брют»[17], який використовував бруд, асфальт та вугілля для створення грубих, живих фактур; Антоні Тапіес (1923–2012), який перетворював полотна на подібність старих стін із подряпинами та вм'ятинами; Альберто Буррі (1915–1995), який використовував мішковину, спалений пластик та залізо, акцентуючи увагу на «ранах» матеріалу [25].

[17] Art Brut (фр. грубе, необроблене мистецтво) — мистецтвознавчий термін для позначення творчості непрофесійних митців

Певна частина сучасних художників працюють в стилі фігуративного експресіонізму, який фокусується на темах людських зв'язків та ідентичності, використовуючи насичені палітри (наприклад, землисті тони з яскравими акцентами) для створення психологічної глибини, передачі екзистенціальної кризи особистості, складних почуттів.

«Нова фігуративність» («новий фігуратив») – сучасний напрям у авангардному мистецтві, який повертає реалістичне зображення людської фігури та світу, часто з елементами постмодернізму, символізму та неореалізму, звідки й виникають такі тренди, як нео-фігуративізм, що поєднує класику з сучасними викликами. Серед актуальних українських художників цього напрямку можна назвати Віктора Іваніва, Ореста Костіва, Ірину Проценко, Іллю Вайсбурга, Сергія Декалюка, які працюють з портретом, жіночим тілом та соціальними сюжетами, відходячи від чистої абстракції до візуальних історій та образів. Такі художники як Ігор Мельник та Любов Мирошниченко поєднують живопис з колажами, еклектичними прийомами та провокативними ідеями [27].

В українському контексті експресіонізм залишається актуальним через рефлексію воєнного досвіду, що проявляється в роботах сучасних митців – наприклад, у проєктах Макса Вітика, україно-американського художника, що поєднує драматизм з пошуком нових художніх форм. У випадку Макса Вітика цими новими формами є геологія.

Макс Вітик — художник-постмодернист, представник абстрактного експресіонізму, автор, зокрема, серії робіт «The Outcrops» («Відслонення», 2013–2017), яку презентував у 2023 році в Україні, а саме у Полтаві (Полтавський національний технічний університет), потім – у Львові. Автор широко застосовує емаль, поролон, монтажну піну. «Використовуючи прийоми свого найвищого авторитету у сфері експресивної абстракції Джексона Поллока, Макс спочатку розміщує полотно на підлозі, потім піднімає його і стежить за тим, наскільки відповідно до творчого задуму і реальної геологічної

історії лягли фарби. І тільки в разі повно-го задоволення результатом— автор готує роботу до висихання» (Тетяна Зіненко, Руслана Бородай). Серед робіт на виставці у Полтавській політехніці були також два твори з серії «Лава» та серії «Місто гріхів». Полтавська політехніка стала першим з класичних університетів України, де у Центрі сучасного мистецтва було презентовано мистецький проєкт абстрактного експресіоніста Макса Вітика [16, 17, 24].

Сучасний експресіонізм репрезентує себе у широкому діапазоні — від дуже деталізованих і фігуративних композицій до мінімалістичних, абстрактних або наївних, від рукотворного до цифрового, але його принципи лишаються незмінними – «оголені нерви» емоційності, криза особистості на межі психічного розладу і «ефект вулкану, що вибухнув» (Анатолій Криволап). Актуальність експресіонізму знову в тренді, не скільки як данина моді, а швидше тому, що реальність XXI століття майже фотографічно відтворює аналогічний період XX століття – війна в Україні, соціально-політична напруженість у світі, криза Європи як цілісного геополітичного гравця, «політична шизофренія», на яку захворіли США з приходом Трампа, передчуття третьої світової війни – все це створює «чудове» підґрунтя для нової хвилі експресіонізму у світовому мистецтві.

Висновки до розділу 1

У першому розділі розглянуто і проаналізовано історію виникнення експресіонізму як стилю, соціальні та екзистенційні умови, що заклали підґрунтя до його появи, проведено огляд творчості головних представників стилю – від появи експресіонізму у Німеччині (групи «Міст», «Синій вершник») до його розвитку в Європі, Америці, різних країнах світу, зокрема в Україні.

Проведено дослідження появи терміну «експресіонізм», диференційне порівняння експресіонізму з іншими авангардними течіями у художньому

мистецтві – кубізмом, футуризмом, сюрреалізмом, фовізмом. Відстежено розвиток експресіоністських рухів від їх виникнення до сьогодення.

РОЗДІЛ 2. РОЛІ І ВПЛИВИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ XX - XXI СТ.

Десь до 1912 року термін «експресіонізм» використовувався для загального опису прогресивного мистецтва в Європі (у більшості у Франції) яке явно відрізнялося від/йшло проти імпресіонізму і спочатку його найчастіше застосували до ненімецьких художників, таких як Гоген, Сезанн, Матісс та Ван Гог. У наші дні коли ми говоримо про «експресіонізм» ми зачасту маємо на увазі «німецький експресіонізм», — широкий культурний рух, що виник у Німеччині та Австрії на початку XX століття. Насправді цим все не закінчується, бо ті цінності за які боровся той рух залишив за собою стиль з яким не тільки працюють і в наш день але й який вплив та продовжує впливати на образотворче, і не тільки, мистецтво. Цей розділ аналізує, що саме робить експресіонізм унікальним як стиль та його вплив на минуле та майбутнє образотворчого мистецтва.

2.1 Характеристика особливостей експресіонізму в образотворчому мистецтві.

Експресіонізм складний і суперечливий самому собі. Намагатися дати цьому стилю якісь конкретні визначення — значить йти проти самої природи, з якої він народився та яку втілює. Він протистоїть багатьом правилам академічного мистецтва, і багато художників, чиї роботи можна охарактеризувати як експресіоністичні, самі відмовляються від опису себе як «художника-експресіоніста» і з принципу і навмисно: у своїй автобіографії «Роки боротьби» (Jahre der Kämpfe) Еміль Нольде писав: «Літератори інтелектуального мистецтва називають мене експресіоністом. Мені не

подобається це обмеження». Навіть не всі історики заходяться на тому, що все таки є експресіонізм. Для наративної згуртованості подальшої дискусії, найкраще розглядати експресіонізм як стилістичну «парасольку», а експресіоністські твори як культурно-повторне явище, яке замість того, щоб дотримуватися правил, об'єднується своїми цілями, темами та методами. [33]

Експресіонізм виник з багатьох причин. Спочатку це був відрив від старих консервативних шляхів академізму: помішанню на «естетичному» мистецтві, тематичних ідеалах зібраних з історії та літератури. Потім — турбулентні соціополітичні реалії війни та прогресу. Його народження підлягає під епоху, що була розбита кризою принесеною технологічною війною, а в Німеччині – її руйнівними наслідками. Конфлікт і травма того періоду невід’ємні від відтінків яких набував експресіонізм. З’явилася потреба, потреба на самовираження максимально людського виду, сповненого найвідвертіших почуттів та думок. Не перейматися непрезентабельністю своєї сутності і виразити щось примітивно дике, але водночас правдиве людському існуванню. Культура ідеалу народу (за яку трималася у час зародження руху експресіонізму Німеччина) замінюється безперечною недосконалістю людини.

Як рух експресіонізм запекло індивідуалістичний, як «стиль» - егоцентричний, тобто, він зосереджується, перш за все, на творці, її суб'єктивний погляд на світ, себе, інших. Він не тільки допомагає виражати свій внутрішній світ, але й фізичну реалію існування індивідуума, охоплюючи як звільнення тіла, так і розкопки розуму. Однак егоцентризм експресіонізму не є чимось поганим.

Коли зосередження на собі є частиною створення твору мистецтва, автор може не враховувати, чи буде потенційна аудиторія. Питання естетичних уподобань глядачів відкидаються на користь власних цілей. У цей момент вони єдині, хто ставить запитання та відповідає на них. Ця самотність, відсутність очей, створює середовище, де митець може бути настільки вразливим, наскільки йому потрібно, а дозволена непідробна чесність створює унікальний

зв'язок, де автор і глядач (у майбутньому) можуть ставитися один до одного як до єдиного цілого. Все це працює на те, щоб створити для глядача партнера для розмови з концентрованого фрагмента автора, застиглого у творі мистецтва. У той час як в академічному мистецтві ми можемо бачити лише сліди їхніх творців, наприклад, у якості чи змісті їхнього портфоліо, більшість інформації ми отримуємо буде про культурні потреби епохи, в авангарді ж можна встановити чіткіший, тісніший зв'язок з митцем. Це особливий вид соціальної взаємодії, який не обов'язково має бути обмежений часовими рамками, кількістю чи смертністю учасників. Хоча ініціатор розмови (автор) залишається статичним протягом своєї роботи, а інші співрозмовники та актуальність теми змінюються, постійні припливи та відпливи участі практично увічнюють момент. Це дозволяє нам резонувати з творами, створеними сотні років тому, ніби вони були завершені вчора.

Проблеми та теми

Можна розкласти проблеми які піднімає експресіонізм у наступні групи:

- те, що є «я» ;
- те, що є «світ» ;
- те, що зараз відбувається/лося ;

Проблема того, що є «я» обертається навколо дослідження себе. Вона торкається різних тем, таких як стать, сексуальність, тіло, розум тощо.

Одне з перших бажань, яке ми відчуваємо як люди, — це бажання належати. Єдиний вид приналежності, який ніколи не можна у людини забрати, — це приналежність до себе — власна ідентичність. Все починається просто, у дитинстві: імена нас та нашої родини, улюблені кольори та їжа, а в міру дорослішання ускладнюється романтичним потягом та політичними поглядами. Хоча деякі частини нашої ідентичності ми обираємо самі, більшість закарбовується в нас протягом усього нашого життя, незалежно від того хочемо ми цього чи ні. Вони можуть настільки плавно зливатися з нами, що ми навіть не помічаємо зміни, або ж їхнє придбання може бути настільки різким, що

подія їхньої появи продовжує резонувати в нас. Більше того, частини, що складають «нас», не залишаються розділеними у вакуумі – наш попередній досвід вирішує те, що під'єднується до нас, а що ні. Це проблема, з якою ми всі зрештою стикаємося – зростаюча складність «я» штовхає нас до того, щоб повернутися назад і проаналізувати, чому, як і ким ми є в теперішній момент.

Еґон Шіле за його коротку кар'єру та життя працював багато з тематикою гротескності людської сексуальності. Його складне дитинство спричинене терором його хворого на сифіліс батька і можлива нейрологічна деформація спричинена передачею сифілісу матері Шиле до його народження могла бути фактором в його парафілійній поведінці при житті, як наприклад інцестуальний інтерес до його молодшої сестри Гертруд та (начебто) педофільний інтерес до інших дівчат, зокрема і з дівчиною на ім'я Вальбурга (Валли) Нойциль з якою від познайомився коли йому було 21, а їй 17. Це могло бути причиною чому його роботи насичені відчуттям «брудної сексуальності» людського тіла. Він не соромився зображувати людей в компромісних позах і малювати геніталії. Чоловічі та жіночі фігури мало відрізнялися одна від одної — якщо типовий контраст має жіночу фігуру м'якою та теплою, а чоловічу кутастою та міцною в роботах Шиле ця різниця сильно розмивалася. Найбільше це замітно якщо порівняти у роботи «*Sitzender weiblicher Akt»* (1914) та *«Grimassierendes Aktselbstbildnis»* (1910). Обі натури не зважаючи на їх розбіг у полі зображені дуже однаково — худорляві та костляві, з драперіями жирового покрову зображених холеричною венозною чорною лінією. Те що їх відрізняє — первинні вторинні полові індикатори (геніталії, жир на грудях та животі) — все інше має однаковий, холодний, сміливий та інтенсивний характер змішаний з сенсуальною відвертістю, риси що притаманні і маскулінності і фемінності. Джейн Каллір описала роботи Шіле як гротескні, еротичні, порнографічні або тривожні, з акцентом на сексі, смерті та самовідкриттях. Мистецтвознавець Мартін Гейфорд писав у журналі «The Spectator»: «Він [Шиле] дуже рано знайшов свій самобутній стиль. Уся його творчість — це творчість молодого

чоловіка; більшість робіт у першій із двох залів цієї щільно заповненої невеликої виставки датується 1910–1911 роками, коли Шиле (1890–1918) було лише 20 років. Це допомагає пояснити деякі тенденції: напівогидну захопленість сексуальністю та таку ж нудотну захопленість розглядом свого оголеного «я». Чоловічі фігури, здається, були змодельовані переважно художником, хоча важко бути впевненим, оскільки голова часто не зображена». Каллір та вчений Джеральд Ізеньберг вважають Шіле людиною з мінливою сексуальністю та гендерною орієнтацією. Каллір каже, що Шіле «боровся з власними сексуальними почуттями та гендерними нормами» в історичний період зміни гендерних очікувань, раннього жіночого руху та криміналізації гомосексуальності. Деякі критики 21-го століття сприймають його творчість як квір. [33, 34, 35, 36, 37]

Найпопулярніша проблема що зустрічається в експресіоністичних роботах це те що є **«світ»**. Вона обіймає такі тематики такі як відносини між людьми (сім’я, кохання, тощо.) природа та урбанізація, відносини між природою та людиною, минуле та сьогодення, віра і душевність, та інші глобальні філософські тематики. Людство завжди прагнуло пізнати себе і ту ланку яку воно посідає у природі, але так само як воно прагне прийняти себе такім яке воно є, цьому бажанню протидіє інше — прагнення досягнення ідеалів. Парадоксально, але авторитарне прагнення до рамок та чорно-білих правил співіснувало з людством завжди. Як було сказано раніше, експресіоністів дуже турбувала ростуча соціальна діра між людьми, яку викликала прогресія урбанізації. Те відчуження від один одного, та рутини в яких закарбована ця поведінка, і далі пронизують наше суспільство. Прагнення приналежності до таких як і ми часто стикається з проблемою потреби досягнення якогось ідеалу, щоб відчути себе потрібним та цінним для інших. Через це ми часто цураємося тих, чия поведінка вважається нам неприйнятною, заради соціального визнання та утвердження себе як біль ціннішої соціальної одиниці у порівняні з ними. При цьому ми відмовляємо собі у слабкостях

властиві кожної людині. Інваліди, старі, іммігранти, бідні, ментально хворі — групи людей, що найчастіше піддаються маргіналізації, здаються далекими від реалій «типової» людини, але кожен з нас відділений одною невдачею від становлення їх частиною. Навіть просте проявлення негативних емоцій не підходить до естетики холодного ідеального міста майбутнього.

«Будинки вночі» Карла Шмідта-Ротлуфа прекрасно передає справжню природу та ворожість Берліну того часу. Будівлі своїми дахами та димарями, неначе зубами старого хижака, гострими та кривими, впиваються у темне нічне небо над містом. Світло ліхтаря, що знаходиться за межами композиції, обливає стіни та бруківку у неприродні та дивно холодні до сприйняття жовчно жовтий та кривавий червоний. Вулиця пуста, безлюдна, і єдине, що натякає на існування у місті людей, це щілини вікон через яке мерехтить світло з різних кімнат. Найбільше бере на себе око червона будівля — її гігантський силует, підкреслений темним трикутним дахом, що пронизує небо та нещасні три віконечка, що чорніють на її фасаді передають її гнітючий характер. Місто читається як башти старого замку переробленого під в’язницю, де кожен з людей являється її в’язнем: її культури, звичаїв та правил. Синонімічний сюжет має картина «Вулиця, Берлін» Ернеста Людвіга Кірхнера, де місце байдужих будівель займає однаково байдужий однорідний натовп. Зубчаста зламана геометрія силуетів та те як їх темні плями зливаються один в одну неприємну шипасту тінь, що розростається по кислотних розах та блакиті вечірнього Берліну передає відчуття емоційного відчуження автора від німецького суспільства того часу. Посеред натовпу майорять фігури двох повій. Вони манять монотонних берлінських чоловіків признати своє бажання до близькості та інтиму, що принесе їм відчуття щирого зв’язку але змусить визнати декадентність свого серця.

Інколи зустрічаються роботи, що розповідають про переживання художника до різних **поточних подій,** хоча вони часто уникають конкретики і передають загальну настрій. Є люди які вважають, що робота Людвіга

Майднера «Палаюче місто» було передвіщення Першої світової, вони найімовірніше були відповіддю на зростаючу політичну та культурну напругу в країні, що викликали в нього тривогу за майбутнє Німеччини. [38]

Композиція та колорит

Експресіонізм, як і більшість авангардних стилів, може похвалитися великою різноманітністю художніх методів. Незважаючи на свою сумнозвісну популярність завдяки сміливим кольорам та суворим формам, це ще не все, що він може запропонувати. Репутація експресіонізму як «ексцентричного» стилю випливає з його історичного коріння, але навіть в епоху його зародження його портфоліо вже мало чимало «спокійніших робіт». Він приймає всі композиції, колірні рішення та добре поєднується з іншими стилями, такими як модернізм, сюрреалізм тощо.

Щоб проаналізувати композиційні особливості творів експресіонізму, слід пам'ятати про їх тісний зв'язок з емоційним станом людини та те, як він відповідає/впливає на неї. Це стиль, який створює середовище підвищеної емоційної активності і його елементи співвідносні **афекту** та **валентності**. **Афект** це переживання почуттів та емоцій, та використовується суб’єктивної для оцінки навколишнього середовища та диктує як ми з ним взаємодіємо. Поняття афекту складається з трьох компонентів: емоцій, настрою (тривалі, менш інтенсивні емоційні стани, які не обов'язково пов'язані з конкретною подією) та афективності (загальний характер або темперамент людини, який можна схарактеризувати як такий, що має загалом позитивний або негативний афект). У психології термін «афект» часто використовується як взаємозамінний з кількома іншими пов'язаними термінами та поняттями, хоча кожен з них теж може свої нюанси. Ці терміни є: емоцію, почуття, настрій, емоційний стан, сентименти, афективний стан, емоційну реакцію, афективну реактивність та схильність. **Валентність**, є характеристикою емоцій, яка визначає їхній емоційний вплив (внутрішню привабливість чи відразу). **Позитивна**

валентність відповідає «доброякісністю» або привабливості об’єкта, події чи ситуації, роблячи їх привабливими або бажаними. І навпаки, **негативна валентність** пов’язана з «злоякісністю» або неприязню, роблячи щось непривабливим або небажаним. Це поняття використовується не лише для опису внутрішніх якостей об’єктів та подій, але й для класифікації емоцій на основі їхньої притаманної привабливості або неприязні. «Негативні» емоції, такі як сум, гнів, сором, страх, мають негативну валентність, а «позитивні» емоції, такі як радість, довіра, спокій мають позитивну валентність. Позитивно валентні емоції викликаються позитивно валентними подіями, предметами чи ситуаціями. [39]

Експресіоністичні роботи досягають своєї афективності через поєднання елементів позитивної та негативної валентності у різних пропорціях, що часто викликає у глядача відносний **когнітивний дисонанс**. **Когнітивний дисонанс,** це виникнення внутрішнього психічного конфлікту коли в свідомості людини стикаються суперечливі знання, ідеї, переконання або поведінкових установок стосовно якогось об'єкта чи явища, за якого з існування одного елемента виникає заперечення іншого. Наприклад картина «Kyss» (Поцілунок, 1897), Едварда Мюнха, що зображує двох закоханих людей у обіймах, використовує темну пригнічену палітру незвичну для такої звично ніжної та позитивної теми кохання, а сама пара зливається в воскову калюжу плоті де їх риси обличчя перестають мати сенс — звичайна для того часу романтизація та романтизація кохання між жінкою та чоловіком нормалізована біблійськими мотивами піддаються сумніву реаліями руйнівної пристрасті та деструкцією відносин між людьми. [40]

Твори експресіонізму можна розділити на ті що викликають **емоційне збудження** та **емоційне пригнічення** (обидва знаходяться на протилежних сторонах шкали афектного екстриму), ті що мають більш **нейтральну** позицію (посередні шкали) та **змішані**. Нейтральну (або близько до неї) позицію займають роботи, які найближче відображають реальний світ, а екстрими

(збудження/пригнічення) його деформує. Отже, їхня відмінність полягає в тому, наскільки та як вони стимулюють глядача.

Твори, що викликають **емоційне збудження** досягають цього за допомогою великих контрастів у кольорі та плямі, динамічної композиції та асоціативного мислення. Вони використовують елементи та прийоми, що викликають відчуття перенагрузки, дезорієнтації та приголомшує глядача. Високий світловий контраст (кольори лежать переважно на одній або протилежних сторонах спектру від світлого до темного) та високий кольоровий контраст (кольори вибрані в межах основних або вторинних кольорових трикутників) досягається відсутністю або мінімальним використанням градації, чергуванням кольорів за компліментарністю та світловим відтінком, та використанням «чистих» чорних та/або білих для «розподілу» елементів композиції, що часто має вигляд чорного або різноманітного кольорового контуру. Це надає роботі відчуття великої кількості візуальної інформації, що хвилює мозок. Також воно сприймається як велика кількість різкого освітлення. Коли ми відчуваємо збудження, то робота нашого серця прискорюється, і ми відчуваємо тепло від того як воно ганяє по нас кров. Теплість також асоціюються з часом високої активності, наприклад: літа чи весни, день чи ранок, тому палітра, що домінує в ті моменти закарбовує кореляцію між двома. Червоний у контексті більшості європейських культур викликає думки про кров, що може мати позитивний контекст — думки про молодість, страсть, любов, або негативний — конфлікт, насилля, небезпеку. Жовтий є кольором сонця та більше усього несе в собі думки про тепло, але його також часто використовують для помічення небезпеки із-за його зв’язків з отрутою, хворобою (жовтяниця, гній) та його яскравості, що робить його одразу помітним. Навіть при зміні валентності контексту кольору, його первинний контекст нейтрального відчуття зостається. Тепло спонукає нас до дії та руху. Найчастіше домінантно тепла палітра використовується у еротичних/інтимних роботах де фокусом є тіло, сексуальність, романс, але також я роботи де вона

позначає потребу втекти від якоїсь загрози. Нейтральна теплість руху має два контексти: позитивний (інтим, близькість) та негативний (потреба втекти). **Емоційне пригнічення** несуть роботи, що загалом мають темний колорит та низькі контрасти. Як було сказано раніше, вони лежать по іншу сторону спектру і мають протилежні властивості. У них буває нюансна, брудна палітра, низький світловий та кольоровий контраст та холодна палітра — те, що ми асоціюємо зі смертю, стагнацією та пустотою. Зазвичай присутні м'які форми та ригідна композиція. Саме вони торкають тематику ізоляції від суспільства, смертності, аморальності та загального нещастя та депресії. На кінець **нейтральні** роботи мають якості близькі до імпресіонізму та відчуваються спокійними та стабільними бо найбільш схожі на реальний світ.

2.2 Класифікації творів Експресіонізму

Американський абстрактний та фігуративний експресіонізм

Експресіоністи Америки досліджували нові шляхи створення творів мистецтва, переосмислюючи існуючі методи художнього середовища. Вони змінили природу живопису своїми великими абстрактними полотнами, енергійними та динамічними лініями, а також новими художніми прийомами. Багато художників експериментували з нетрадиційними матеріалами, такими як комерційні фарби та пензлі малярів. Вони також розробляли нові техніки нанесення фарби, такі як переміщення полотна з мольберта на підлогу та робота на ненатягнутому та неґрунтованому полотні. Вони використовували сміливі кольори, які розривалися контрасними та нерівними текстурами та загостриними, незграбними та яскравими формами. За допомогою цих нетрадиційних способів живопису абстрактні експресіоністи шукали нових форм самовираження та особистої свободи у своїй творчості. Рух не обмежувався живописом, а включав колажі та скульптури.

Американські художники надихалися інтересами до несвідомого, а також його примітивізмом та захопленням міфологією європейської течії руху, попри його відвертий фрейдистський символізм. Митці, пов'язані з цим рухом, поєднували емоційну інтенсивність німецького експресіонізму з радикальною візуальною лексикою європейських авангардних шкіл, таких як Баугауз, футуризм та синтетичний кубізм. Сюрреалізм також мав унікальний вплив на теми та ідеї абстрактних експресіоністів. На абстрактний експресіонізм помітно вплинули спонтанні та підсвідомі методи творчості художників-сюрреалістів, таких як Андре Массон та Макс Ернст. Багатьох особливо цікавили ідеї швейцарського психіатра Карла Юнга, який вважав, що елементи колективного несвідомого передавалися крізь віки за допомогою архетипних символів, або первісних образів, які стали повторюваними мотивами. Нові художники-абстрактні експресіоністи мали мотив відійти від біоморфного сюрреалізму Міро та Пікассо та перейти до дедалі редукційного стилю, який підкреслював більш особистісне самовираження. Абстрактний експресіонізм 1950-х років представлений такими американськими художниками, як Луїза Буржуа, Ганс Буркхардт, Мері Каллері, Ніколя Кароне, Віллем де Кунінг, Джексон Поллок, Філіп Гастон. [41, 42]

Живопис дії

Живопис дії - стиль який був популярним з 1940-х до початку 1960-х років, і тісно пов'язаний з абстрактним експресіонізмом (деякі критики використовували терміни живопис дії та абстрактний експресіонізм як взаємозамінні). Часто проводять порівняння між американським живописом дії та французьким ташизмом. Цей термін був введений американським критиком Гарольдом Розенбергом у 1952 році та ознаменував значний зсув в естетичному світогляді художників та критиків Нью-Йоркської школи. За словами Розенберга, полотно є «ареною, на якій можна діяти». Хоча абстрактні експресіоністи, такі як Джексон Поллок, Франц Клайн та Віллем де Кунінг, вже

давно відверто висловлювали свою думку про полотно як територію, в рамках якої можна усвідомити акт творення, ранні критики, які симпатизували їхній справі, як-от Клемент Грінберг, зосереджувалися на «об'єктності» їхніх робіт. Для нього саме тілесність злиплих та запечених олією поверхонь картин була ключем до розуміння їх як документацію екзистенційної боротьби художників. Спонтанна активність є тою «дією» художника, що проявлялася через рухи рук і зап'ясть, малярські жести, мазки пензля, розкидану фарбу, бризки, плями, розмазування та краплі. Інколи під час процесу створення твору художник дозволяв фарбі капати на полотно, ритмічно танцюючи або навіть стоячи на полотні, іноді дозволяючи фарбі падати відповідно до підсвідомості, таким чином дозволяючи несвідомій частині психіки стверджуватися та виражатися.

Джексон Поллок - іконічний художник абстрактного експресіонізму -, відомий своїми картинами в стилі живопису дії розмірами з фрески. Він клав полотно на підлогу, а потім капав, бризкав, розкидав і розмазував фарбу з усіх боків. Незважаючи на спонтанний вигляд своїх картин, Поллок, як і інші абстрактні експресіоністи, підтримував баланс хаосу та контролю. Наприклад, великі чорно-білі полотна Франца Клайна здаються імпульсивними та сповненими енергії, але він часто спочатку робив начерки композицій. [43, 44, 45]

Живопис кольорового поля

Спочатку стосувався для посилання на конкретний тип абстрактного експресіонізму специфічно типового для робіт Ротко, Стілла, Ньюмена, Мазервелла, Готліба, Ада Рейнхардта та кількох серій картин Жоана Міро, живопис кольорового поля виник у Нью-Йорку протягом 1940-х та 1950-х років. Він був натхненний європейським модернізмом і тісно пов'язаний з абстрактним експресіонізмом, тоді як багато його помітних ранніх прихильників були серед піонерів абстрактного експресіонізму. Живопис кольорового поля характеризується переважно великими площами плоского,

суцільного кольору, розподіленого по полотну або заплямованого в нього, створюючи нерозривну поверхню та плоску площину зображення. Стиль приділяє менше уваги руху, мазкам та дії на користь загальної узгодженості форми та процесу, щоб звільнити його від контексту інших речей до яких він завжди прив'язаний і зробити його головним суб'єктом композиції. [46]

Сосаку-ханга

Сосаку-ханга (創作版画 креативний друк) — це художня течія у **друку на ксилографії** або **дереворити**, що виникла на початку 20-го століття в Японії. Вона акцентувала увагу на митці як самостійному творці, мотивованому прагненням самовираження, та пропагувалися принципи мистецтва якє «мальоване власноруч» (自画 *jiga*) «різблене власноруч» (自刻 *jikoku*) «друковане власноруч» (自摺 *jizuri*) на відміну від паралельної **Син-ханга** (новий друк) течія, що зберігала традиційну **Укійо-е** систему співпраці, де художник, різьбяр, друкар і видавець займаются рівномірним розподілом праці. Фундаментальна відмінність сосаку-ханги полягала в тому, що художник мав повний творчій контроль - художник сам був видавцем, обирав тему та вирішував, чи різьбити чи друкувати самостійно, чи наймати спеціалізованих різьбярів чи друкарів. Бієнале мистецтв у Сан-Паулу 1951 року стало свідком успіху руху креативного друкарства. Обидва японські переможці, Ямамото та Кійоші Сайто (1907–1997), були гравцями, які перевершили японський живописні картини (ніхонґа) картини у західному стилі (йога), скульптури та авангард. Інші художники сосаку-ханга, такі як Кошіро Ончі (1891–1955), Унічі Хірацука (1895–1997), Садао Ватанабе (1913–1996) та Макі Хаку (1924–2000), також добре відомі на Заході. [47, 48, 49]

Неоекспресіонізм

Неоекспресіонізм — це стиль пізнього модерністського або раннього постмодерністського живопису та скульптури, що виник наприкінці 1970-х років. Він характеризується надмірною суб'єктивністю та грубим поводженням з матеріалами. Неоекспресіонізм розвинувся як реакція на концептуальне мистецтво та мінімалістичне мистецтво 1970-х років, заради відродження традиційних тем самовираження європейського мистецтва після десятиліть панування американських ідеалів. Неоекспресіоністи повернулися до зображення впізнаваних об'єктів, таких як людське тіло (інколи абстрактно) грубим та жорстоко емоційним чином, часто використовуючи яскраві кольори. **Трансавангард** або **Трансавангардія** - італійський варіант неоекспресіонізму. Термін «трансавангард» був введений італійським мистецтвознавцем Акілле Боніто Олівою під час виставки «Аперто 80» на Венеційській бієнале та буквально означає «за межами авангарду». Цей мистецький рух був відповіддю на вибух концептуального мистецтва, яке знайшло багато засобів вираження, відродивши живопис та повернувши емоцію – особливо радість – до малювання, живопису та скульптури. Трансавангард ознаменував повернення до фігуративного мистецтва, а також міфічних образів. Художники відродили фігуративне мистецтво та символізм, які рідше використовувалися в таких рухах після Другої світової війни, як мінімалізм. Основними художниками трансавангарду були Сандро Чіа, Франческо Клементе, Енцо Куччі, Міммо Германа, Ніно Лонгобарді, Нікола Де Марія та Міммо Паладіно. [50, 51, 52, 53].

2.3 Вплив експресіонізму на візуальні й перформативні мистецтва: скульптуру, кіно, театр та архітектуру.

Експресіоністський рух включав у себе інші види мистецтв, зокрема архітектуру, скульптуру, кіно та театр.

Кінематограф

Німецькі експресіоністські фільми відмовилися від кінематографічному реалізму та чистоти кадру і використовували візуальні спотворення та супер експресивне акторство для відображення внутрішніх конфліктів людей зазвичай прихованих у приватності їх думок. У 1916 зріст попит на вітчизняний кінематограф після того як уряд унімечини заборонив іноземні фільми. Люди бажали бачити більш гострі та захопливих та емоціонально абсурдних тематик, що підходили до настрою воєнного тогодення, таких я к вбивства, насилля та жахи. Сюжети та історії експресіоністських фільмів часто стосувалися божевілля, безумства, зради та інших «інтелектуальних» тем, викликаних досвідом Першої світової війни. Фактор інфляції також призвів до того, що німці більш охоче купували квитки. Перші експресіоністські фільми мали невеликий бюджет, використовувалися декорації з дико нереалістичною геометрією та абсурдними кутами, а також намальовані на стінах і підлозі малюнки, щоб імітували світло та тіні. Після закінчення Першої світової, німецьке кіно відчуло зріст у визнані серед зарубіжної аудієнції і коли 1916 заборона була знята, країна відчула її місце як частиною світової кіноіндустрії. Серед перших експресіоністських фільмів Празький студент (1913), Кабінет доктора Калігарі (1920), ***Von morgens bis mitternachts*** (1920) Ґолем, як він прийшов у світ (1920),*Genuine* (1920), ***Der müde Tod****: ein deutsches Volkslied in sechs Versen* (1921), Носферату (1922), Примара (1922), Тіні (1923). [54. 55]

Архітектура

Термін «експресіоністська архітектура» спочатку використовувався для опису діяльність німецького, голландського, австрійського, чеського та данського авангарду з 1910 по 1930 рік. Сьогодні його значення розширилося до архітектури будь-якого часу чи локації, що демонструє деякі якості оригінального руху експресіонізму: спотворення та фрагментація форми або виклик відчуттів напруги та стресу. Архітектурний стиль характеризувався впровадженням нових видів матеріалів, формальними інноваціями та дуже незвичайним масуванням, іноді натхненним природними формами, іноді новими технічними можливостями, що пропонуються масовим виробництвом цегли, сталі та особливо скла, а-ля ранній модерн.

Зрушення у політичні, економічні та мистецькій сферах були приводом для ранніх проявів експресіоністської архітектури. Особливо в Німеччині де після поразки у Першій світовій, усунення кайзера Вільгельма II, злидні та зростання популярності соціал-демократії, а також оптимізм Веймарської республіки викликали небажання у архітекторів продовжувати проекти, розпочаті до війни, та дали поштовх до пошуку нових рішень. Важливими подіями в експресіоністській архітектурі є: виставка Werkbund (1914) у Кельні, завершення та театралізований показ Великого театру в Берліні в 1919 році, «Скляні ланцюжки» та діяльність Амстердамської школи. Головною постійною пам'яткою експресіонізму, що збереглася, є вежа Ейнштейна Еріха Мендельсона в Потсдамі. До 1925 року більшість провідних архітекторів, таких як Бруно Таут, Еріх Мендельсон, Вальтер Гропіус, Міс ван дер Рое та Ганс Пельціг, разом з іншими експресіоністами в образотворчому мистецтві, звернулися до руху Neue Sachlichkeit (Нова об'єктивність), більш практичного та практичного підходу, який відкидав емоційне хвилювання експресіонізму. Дехто, зокрема Ганс Шароун, продовжував працювати в експресіоністській манері. [56, 57, 58]

Театр

Експресіонізм в тетрі використовував театральні елементи та декорації з перебільшенням та спотворенням, щоб донести до глядачів сильні почуття та ідеї. Найвизначальнішими характеристиками експресіонізму в театральному контексті були акцент на розкритті сильних емоцій та провал суспільних систем, які були недооцінені. Зазвичай експресіоністський театр критикував уряд, великий бізнес, військові, сімейні структури та сексизм. Експресіонізм змістив акцент з тексту п'єс на фізичне виконання та підкреслив роль режисера у створенні засобу донесення своїх думок і почуттів, а також думок і почуттів драматурга до глядачів. Експресіоністський театр мав зовсім інший сценічний дизайн порівняно з театральними напрямками, що виникли до нього, такими як натуралізм і романтизм. Декоративні елементи та реквізит зазвичай використовувалися економно, з набагато більшим акцентом на створенні вражаючого звукового та світлового дизайну. Коли використовувалися пейзажі, це зазвичай було дуже символічно та являло собою навмисне перебільшення або применшення обстановки. Експресіоністський сценічний дизайн більше зосереджувався на сприянні передачі сенсу сцени, ніж на простому зображенні обстановки. [59, 60]

Відомі твори:

Georg Kaiser: *The Burghers of Calais* (written in 1913, first premiered in 1917), *From Morn to Midnight* (written in 1912, first staged in 1917)

- Ernst Toller: *Transformation* (premiered in 1919), *Man and the Masses* (written in 1920, first performed in 1923)
- Reinhard Sorge: *The Beggar* (first performed in 1912)
- Walter Hasenclever: *The Son* (premiered in 1914)
- Hans Henny Jahnn: *Pastor Ephraim Magnus* (first staged in 1917), *Coronation of Richard III* (first premiered in 1922)
- Arnolt Bronnen: *Parricide* (first performance in 1922), *Bird of Youth* (premiered in 1922)

- Eugene O'Neill: *The Hairy Ape* (first performed in 1922), *The Emperor Jones* (first staged in 1920), *The Great God Brown* (premiered in 1922)
- Sophie Treadwell: *Machinal* (first premiered in 1928), *O Nightingale* (first performed in 1925)
- Elmer Rice: *The Adding Machine* (premiered in 1927), *Street Scene* (first opened in 1929)
- Lajos Egri: *Rapid Transit* (first premiered in 1923), *Believe Me or Not* (first staged in 1933)

Скульптура

Ернст Генріх Барлах — німецький скульптор-експресіоніст, медальєр, гравер та письменник. Його стилю характерні громіздкі, монументальні фігури у важких драпіруваннях. У таких роботах, як «Самотній» (1911), деталі фігури зникають, а масивні форми здаються вибухонебезпечними. Барлах досяг грубого обтесаного вигляду у скульптурі, віддаючи перевагу дереву. Навіть коли він працював з іншими, більш сучасними матеріалами, як-от у своїй бронзовій «Смерті» (1925), він часто наслідував сиру якість дерев'яної скульптури, щоб досягти більш брутального ефекту. [61]

Висновок до розділу 2.

У другому розділі було проаналізовано характеристики експресіонізму та його різновиди та їх відмінності. Були розглянуті роботи окремих художників зокрема Егона Шиле, Карла Шмідта-Ротлуфа та Людвига Майднера, їх особливості, те як вони розкривають тематики, що турбували людей того часу та втілюють проблеми, що розкриває експресіонізм:

- те, що є «я» ;
- те, що є «світ» ;

- те, що зараз відбувається/лося.

Знайдено та проаналізовано характерні риси експресіонізму у образотворчому мистецтві: використання різких кольорів, високого контрасту, зламаної геометрії, стилізування людини та предметів, динамічне використання плями та лінії, неординарна композиція. Знайдено та досліджено паралель між візуальними атрибутами експресіоністичних робіт та емоційним станом людини. Незважаючи на те, що експресіонізм відомий живописом та ліногравюрою, його вплив поширився на інші образотворчі та перформативні види мистецтв, зокрема архітектуру, скульптуру, театр, кінематограф, де він теж посприяв творчій революції у методах тих видів мистецтв.

РОЗДІЛ 3. ЕКСПРЕСІОНІЗМ І СУЧАСНІСТЬ: МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА

3.1 Силабус вибіркової навчальної дисципліни «Експресіонізм у образотворчому мистецтві»

Зважаючи на те, що академічне мистецтво подається як базове для практичного і теоретичного дослідження при ознайомлені з образотворчим мистецтвом здобувачами освіти, слід зазначити, що також важливо розглянути навчальний потенціал авангардного мистецтва та його місце у педагогічному процесі. Досвід навчання показує, що хоча авангардне мистецтво присутнє для ознайомлення у закладах вищої освіти, воно обмежене у кількості до декількох розділів лекцій історії зарубіжного та українського мистецтв. Експресіонізм, є одним із провідних стилів та впливових рухів авангарду і його дослідження підвісить рівень образотворчої компетентності студентів, навчивши їх працювати з суб'єктивністю та символізмом, вміти передавати характер і настрій робіт через абстрактні символи, розуміти значення відходу від реалізму та заохотить більш креативно підходити до композицій.

СИЛАБУС ДО НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Назва дисципліни	Художні техніки експресіонізму
Викладач	ВОЛИК Христина Анатоліївна - магістрант спеціальності Образотворче мистецтво
Контактні данні	seasonalfantasia@gmail.com 0956520008
Посилання	http://do.luguniv.edu.ua/
Консультації	Очні консультації: відповідно до розкладу. Онлайн консультації: засіб (Viber, ZOOM, Teams) відповідно до розкладу.

Анотація	Дисципліна «Художні техніки експресіонізму» спрямована на дослідження експресіонізму заради покращення рівня образотворчої компетентності студентів, навчивши їх працювати з суб'єктивністю та символізмом, вміти передавати характер і настрій робіт через абстрактні символи, розуміти значення відходу від реалізму та заохотить більш креативно підходити до композицій.
Заплановані результати навчання	**Мета**: познайомити студентів з експресіонізмом як з мистецьким рухом та стилем, історію його виникнення; художниками, що представляють експресіонізм та їх портфоліо того періоду; провести аналіз експресіоністичних робіт; дослідити вплив експресіонізму на подальший розвиток мистецтва та навчитися застосовувати його мистецьку філософію у створенні власних робіт. Засвоїти художні техніки експресіонізму в живописі та графіці; **Завдання:** - з'ясувати передумови виникнення, причини появи експресіонізму, його регіональні втілення. - дослідити творчій доробок художників-експресіоністів; - розглянути сюжетні та композиційні прийоми в експресіонізмі; - володіти технічними прийомами експреспресіонізму в живописі та графіці; **- навчитися предметно дискутувати в контексті експресіонізму.** **Загальні компетентності:** − Розуміти, що таке експресіонізм та його вплив на образотворче мистецтво; **Фахові компетентності:** - Мати здатність вирішувати творчі проблеми та розуміти теми, що піднімає експресіонізм; 1. Історія появи експресіонізму. Експресіонізм в Німеччині. 2. Практичне завдання: провести художній аналіз портфоліо одного з учасників групи Die Brücke; 3. Практичне завдання: зробити копію однієї з робіт німецького експресіонізму 20-того століття. 4. Експресіонізм в Європі XX ст. 5. Практичне завдання: творити композицію по мотивам однієї з робіт німецького експресіонізму (лінограв'юра); 6. Американський абстрактний та фігуративний експресіонізм. 7. Практичне заняття: підготувати повідомлення про одного з представників експресіонізму (Німеччина, Франція, Австрія, Америка, Японія, інш.); 8. Експресіонізм в Україні. 9. Експресіоністи-сучасники. 10. Практичне завдання: створити композицію по мотивам однієї з робіт експресіонізму (живопис (олія, акварель, гуаш, акрил) 11. Практична робота: написати есе про один із різновидів експресіонізму. **ЗК 1.** Здатність генерувати нові ідеї (креативність). **ЗК 4.** Здатність працювати в міжнародному контексті. **ЗК 10.** Розроблення, оцінювання та удосконалення освітніх програм. **ФК 2.** Здатність трактувати формотворчі мистецькі засоби як відображення історичних, соціокультурних, економічних і технологіч-

	них етапів розвитку суспільства. **ФК 5.** Здатність забезпечити захист інтелектуальної власності на твори образотворчого та/або декоративного мистецтва. **ФК 6**. Здатність формувати мистецькі концепції на підставі проведення дослідження тих чи інших аспектів художньої творчості. **У процесі засвоєння дисципліни магістр має набути таких соціальних навичок (soft-skills):** комунікативність (реалізується через: метод роботи в парах та групах, мозковий штурм, метод самопрезентації), робота в команді, тайм-менеджмент (реалізується через: метод проектів, робота в групах, тренінги), лідерські навички.
Програмні результати навчання	ПРН 4. Представляти формотворчі мистецькі засоби як відображення історичних, соціокультурних, економічних і технологічних етапів розвитку суспільства. ПРН 5. Критично осмислювати теорії, принципи, методи та поняття з різних предметних галузей для розв'язання завдань і проблем у галузі образотворчого та/або декоративного мистецтва. ПРН 7. Володіти фаховою термінологією, науково-аналітичним апаратом, проводити аналіз та систематизацію фактологічного матеріалу та методикою проведення наукових досліджень ПРН 11. Володіти знаннями до визначення ефективності та апробації сучасних теоретичних підходів та концепцій інтерпретації феноменів культурно-мистецьких процесів. ПРН 14. Застосовувати методологію наукових досліджень у процесі теоретичного і практичного аналізу; дотримуватися принципів академічної доброчесності; узагальнювати результати дослідження та впроваджувати їх у мистецьку практику; виявляти практичні та теоретичні особливості наукової гіпотези.
Передумови для вивчення дисципліни	Курс розрахований на студентів спеціальності Образотворче мистецтво, Декоративне мистецтво Знання, уміння та навички з дисциплін: «Композиція та кольорознавство», «Рисунок», «Живопис», «Історія мистецтв»
Ресурсне забезпечення навчальної дисципліни:	Холст, ДВП ґрунтоване, папір (від А3 і більше), фарби (олія, акварель, гуаш), пензлі (щетина/синтетика/білка). Компьютер/ноутбук, тощо
	Рекомендована література 1. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі пер. з англійської В. Ґомпрец ISBN 9786177518098 2. Мистецтво розуміти мистецтво. Артмісія: від імпресіонізму до абстракції Г. О. Владимська ISBN 9789665693154 3. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: у 2-х кн/ Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; ред В. Д. Сидоренко. Кн. 1 4. Стилі українського мистецтва: ар-нуо, ар-деко, авангард / Дмитро Горбачев, Ірина Магдиш, Андрій Тараненко ; передмова Наталії Кривди; упорядкування Галини Глоздь. ISBN 9786178386221 5. Образотворче мистецтво : видання Національної спілки художників України ISSN 0130-1799
Політика дисципліни	**Процес навчання складатиметься з таких етапів:** 1 етап – прослуховування лекцій та підготовка повідомлень по заданій темі;

	2 етап – створення копій переглянутих творів мистецтва, їх практичний аналіз; 3 етап – створення власної композиції використовуючи набуту теоретичний та практичний досвід; Усі кредити, отримані під час формальної, неформальної, інформальної освіти, в тому числі під час навчання за кордоном або віртуальної мобільності, зараховуються згідно з «Процедури визнання результатів навчання, здобутих шляхом формальної освіти» (https://luguniv.edu.ua/wp-content/uploads/2023/04/2_1_1_prots_zabezp_yakist_osvita.pdf) та «Процедури визнання результатів навчання, здобутих шляхом неформальної та/або інформальної освіти» (https://luguniv.edu.ua/wp-content/uploads/2023/04/2_1_2_prots_zabezp_yakist_osvita.pdf).
Мова викладання	Українська

ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

<table>
<tr><td rowspan="2">Найменування показників</td><td rowspan="2">Галузь знань, спеціальність, освітній рівень</td><td colspan="2">Характеристика навчальної дисципліни</td></tr>
<tr><td>форма навчання</td><td>денна</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Кількість кредитів – 3</td><td>В Культура, мистецтво та гуманітарні науки</td><td colspan="2">Обов’язкова</td></tr>
<tr><td>Спеціальність
В3 «Декоративне мистецтво та ремесла»
В4 «Образотворче мистецтво»</td><td>Семестр</td><td>4</td></tr>
<tr><td>Модулів – 2</td><td rowspan="3">Освітній рівень:
перший (бакалавр)</td><td colspan="2">Аудиторні години: 36</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Загальна кількість годин – 90</td><td>Лекції: 18</td><td>Практичні: 18</td></tr>
<tr><td colspan="2">Самостійна робота 54</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">Вид контролю: екзамен</td></tr>
</table>

3.2 Візуальне мистецтво та самовираження у мистецтві XX - XXI ст.

Ту революцію, що приніс у світ мистецтва експресіонізм не можна недооцінювати. Популяризація до того табуїрованих тем ментального здоров’я, сексуальності, критика культури капіталізму і елітизму, а також відхід від

естетичних рамок реалізму та посприяло децентралізації мистецтв зі художніш шкіл та старих майстрів в більш аматорські руки. З появи експресіонізму пройшло більше ста років і з тих пір багато чого змінилося. Технологічний прогрес все більше набирає оборотів, а багато страхів які тримали художники того віку на жаль збулися. Тож як сто років потому, у наш цифровий час, люди висловлюють свій протест проти руйнівних сил модернізації та капіталізму?

Вент арт (від англ. to vent – провітрюватись) — це жанр мистецтва, що популярний серед молоді на інтернет просторах, характерний своїм фокусом на негативних емоціях, що допомагає людині, що його створила пережити якесь нещастя. Часто всього «вент артом» художники називають роботи, що вони створили під впливом інтенсивних негативних емоцій. Це вони можуть робити заради того щоб впоратися зі смутком, страхом або злістю, поділитися негативними подіями з їх життя з іншими та просто відчути себе побаченим. Також існує позитивний вент арт, що фокусується на позитивних аспектах життя і допомагає вивільнити та поділитися добрими подіями такими як перший поцілунок або день народження. Вент арт можна вважати частиною арт терапії, бо він допомагає людини виразити сильні емоції у безпечному просторі.

Вент арт має репутацію аматорського жанру і багато людей які створюють його є переважно підлітками та молодими дорослими. Популярні елементи вент арту: приховані/затьмарені очі, неохайні лінії, чорні силуети людей на задньому плані.

Контроверсійним різвидом вент арту є **травмакор,** більш відома як «інтернет естетика». Фокусом травмакору є допомога жертвам насилля, по більшості дитячого сімейного та дитячого сексуального, перенести жахи їх минулого. Роботи травмакору виглядають як цифрові фотоколлажі де на фоні низькоякісних фото реальних локацій розташовуються милі, мультяшні персонажі з або біля брудних або закривавлиних предметів лікарняного інвентарю, канцелярії, кухонних ножів та інш.. Там також часто буває текст де

людина пише різні думки пов’язані з обраною тематикою. Різке зіставлення невинних, ностальгічних або «милих» образів із тривожними, насильницькими або сумними темами має ціль викликати почуття зіпсованого дитинства, втрати невинності та затяжних наслідків травматичного досвіду. Візуально та тематично травмакор пересікається з іншою інернет естетикою **вірдкор** але друга більш фокусується на допомозі людям, що страждають від дисоціації, шизофренії та людям з аутизмом.

У червні 2004-ого року, на персональному вебсайті тоді ще невідомого японського художника та музиканта на псевдонім Кікіяма, поблікується перша версія гри, що фундаментально змінила художній та ігровий світ інернету. Десь у 2007-му році вона здобуває англійський фан переклад, що взриває її популярність у англомовному інтернет просторі та інших.

Юме Ніккі (*Yume Nikki, щоденник сновидінь)* і по цей день є художнім феноменом. Незважаючи на те, що її більше асоціюють з сюрреалізмом та хоррором, експресіоністичний внесок є субстанціальним. Її формат у вигляді відсутності конкретного сюжету та рівнів, що сприймаються як окремі мистецькі твори через деталі яких можна зчитати силует різних наративів про смерть, насилля, ізоляцію та туги, привабило інших створити свій неповторну пригоду. **Юме 2ккі** (Yume 2kki) наразі є найбільшою фан грою та одним із найдовших і більших колаборацийних інтернет робіт, що нараховує 150+ авторів та 1000+ різних рівнів і активно поповнюється з 2007-ого року.

Цифрові технології мають потужний потенціал що до самовираження. Наприклад фото знятих на різні типи камер, узалежненості від якості плівки та технологій її рендерингу можна використати для того щоб передати свіжість моменту у пам’яті, його відчуття. З моменту появи камери, покоління, що зростали з цими технологіями асоціюють якість фото та техніки їх розробки та друку зі спогадами про ту еру. Тому ми часто асоціюємо «старизну» з чорно-білими фото чи сепією, а молодь 2000-них своє дитинство з густими кольорами популярних тоді цифрових камер та камер на кольоровій плінці. При

редагуванні фотографії у програмі, використовуючи фільтри снігу або розмиву, щоб зробити «спогад» нечітким, заховати елементи за чорним квадратом показуючи репресовані або повністю забуті частини минулого. Вставка мультяшних персонажів та використання елементів, що емулюють ранні програми для редагування та цифрового малюнку можуть зробити «спогад» невинним, дитячим та розити межу між фантазією та реальністю, що так притаманна дітячому розуму (цей прийом часто використовують у травмакор да вірдкор). Наостанок треба зазначити, що екран передає колір по-інакшому ніж полотно або навіть фізична фотографія. Він передає інформацію про картинку через світло, а не пигмент тому світлова потужність картинки зовсім інша, бо замість того щоб відбивати світло за допомогою фізичних фарб або інших поверхонь, він сам є джерелом світла. Тому при створенні цифрових творів можна використовувати цю особливість для досягнення кольорів якіх не існує у природі як наприклад чиста магента чи чистий білий.

3.3 Розробка серії творчих робіт «Фестиваль нещастя у палаці Р’юго»

«Фестиваль нещастя у палаці Р’юго» - це серія цифрових психологічно інтимних робіт, що розкривають лінійку різноманітних філософських та персонально щирих тем та проблем заради досягнення терапевтичної дії через відображення складних для роздуму та пояснення речей у вигляді різноманітної візуальної символіки.

Тематика твору була знайдена першою. Було сплановано, що це буде серія з 3-ох до 5-ти робіт, що будуть поступово сюжетно вливатися одна в одну, маючи фіксовану послідовність та деталі які з’єднують їх. Вони будуть розвивати тематичний сюжет містичного фестивалю, що проводиться у палаці на дні моря. Центром розгорнутої роботою сюжету героїня-риба, що ніби супроводжувати глядача у підводний світ. Японська естетика була вибрана бо

культура та мистецтво Японії мають велике значення для мене, а також тому, що мотиви синтоїзму, таоїзму та буддизму являються протилежними до цінностей (православного) християнства з якими я зростала.

Перша робота являється вступною. Вона повинна представити атмосферу та настрій серії, показати «вхід» у море, тематику фестивалю, дати відчути святковий, але похмурий світ те відбуваються події. Друга робота відбувається вже під водою але біля палацу та розвиває атмосферу фестивалю. Третя та четверта роботи поступово просуваються у інтер'єр палацу і завершальна робота є кульмінаційною та найбільш урочистою, та випроводжає глядача з палацу та підводного світу.

«Фестиваль нещастя у палаці Р'юго» викриває безлімітний потенціал цифрового мистецтва у самовираженні та створенні унікальних образів через середовище яке дозволяє вищої формі контролю над кожним етапом роботи, а також продовжує розвивати тематику емоціонального та ментального самопочуття та заохочує прислухатися до своїх життєвих проблем та не ігнорувати їх. Для досягнення цієї мети використовувалися візуальні символи, метафори та посилання на міфологію, релігії та культуру Японії та культури інтернет простору.

Висновки до розділу 3

У третьому розділі було наведено причини важливості вивчення експресіонізму у навальних закладах спрямованих на вивчення мистецтва, розроблений силабус для дисципліни «Художні техніки експресіонізму».Було наведено методи цифрового мистецтва та їх використання для досягнення експресіоністичних цілей. Також була розкрита тематика розвитку на використання експресіоністичних методів у цифровому мистецтві сьогодення

та досліджена через серію творчих цифрових експресіоністичних творів «Фестиваль нещастя у палаці Р’юго». У творчій роботі застосовані методи цифрової ілюстрації та фото маніпуляції, що були наведені у розділі. Знайдено, що у ХХШ столітті до сих пір використовуються методи експресіонізму заради терапевтичного ефекту, особливо доя людей, що страждають від ментальних пороблем через різні інтернет суб-культури та неординарні види мистцева як відео ігри.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У результаті досліджень та аналізу зробленого під час написання магістерскої роботи було з’ясовано, що експресіонізм та його властивість використання спотвореної форми та неординарної палітри не перестає бути актуальним для митців професійного і аматорського рівня, бо дозволяє досягнути задовільного розкриття тем людського емоційного буття та табу тематик, допомагає знайти розраду під час напружених моментах життя та має терапевтичні властивості.

У першому розділі була окреслена історія експресіонізму, проаналізовані передумови виникнення та фактори впливу на його появлення, були досліджені сучасні прояви експресіонізму та його в традиційному та цифровому образотворчому мистецтві.

У другому розділі була зроблена характеристика особливостей експресіонізму в образотворчому мистецтві, узагальнена класифікація творів експресіонізму, та був проаналізований вплив експресіонізму на візуальні й перформативні мистецтва.

У третьому розділі були визначений педагогічний потенціал експресіонізму в навчальному процесі та його унікальне застосування у цифровому мистецтві та арт терапії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Яструбецька Г. «Експресіонізм — імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія?» . СіЧ. № 2, 2006.
2. Львов О. «Мистецтво та творчість як феномен культури та лікування від епохи когнітивної революції до плинного модерну», «Форум», науково-практичний журнал, №11 . Львів, 2018.
3. Сидор-Гібелинда Олег, Голуб Олена. «Свято непокори та будні андеграунду. Життєписи двох не визнаних за життя художників, з коментарями» . Київ, Антиквар, 2017.
4. «Енциклопедія постмодернізму» за ред. Вінквіста Чарлза Е. Та Е. Віктора Тейлора – «Основи», Київ, 2003.
5. «Експресіонізм». Збірник наукових праць під ред. Гаврилів Т., Львів, 2002.
6. Шевченківська енциклопедія Гол. ред. Жулинський М. Г. . Київ : Ін-т літератури ім. Шевченка Т. Г., 2015.
7. Стех Марко Роберт. «Очима культури» № 67. Новаківський Олекса OMNI TV Canada, 2015.
8. Марко Роберт Стех. «Очима культури» № 69. Петрицький Анатоль і Меллер Вадим OMNI TV Canada, 2015.
9. Остафійчук Іван. ФОРМАЛЬНИЙ МЕТОД ЕКСПРЕСІОНІЗМ, інтерв'ю, Youtube, 2022.
10. Танек Сільвія «Виставка з присвятою 75-літньому ювілею Івана Остафійчука» . Голос Покуття. — 2015.
11. Риси експресіонізму в доробку буковинських художників першої половини XX століття . Міщенко І. . Студії мистецтвознавчі. — К.: ІМФЕ НАН України, 2011. № 4(36).
12. Гомперц Вілл «Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі» (пер. з англ.) Ukrainian Art Book, 2017.

13. Голуб О.. «Біла ворона»: перезавантаження візій наприкінці 1980-х у 90-х. Образотворче мистецтво, №2 . 2018.
14. Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. К. : Теза, 2006.
15. Рудик Г.Б. АМЕРИКАНСЬКИЙ АБСТРАКТНИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ: ЗЛІТ ТА КРИЗА ЗАХІДНОГО МОДЕРНІЗМУ «Магістеріум», випуск п'ятий, «КУЛЬТУРОЛОГІЯ», 2000.
16. ЗІНЕНКО Тетяна , БОРОДАЙ Руслана «Абстрактний експресіонізм: проєкти художника Макса Вітика в сучасному українському просторі» МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Вип.19. 2023.
17. Авраменко О. «Спонтанний живопис Макса Вітика» Сучасне мистецтво. Вип. 12. С. 17–30. 2016.
18. Вишеславський Г. «Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму». К.: ІПСМ НАМ України. 2020.
19. Бірюльов Ю. Метафора, барва, звук: культура авангарду . Львівщина: Істор.-культурні та краєзнавчі нариси. Л., 1998.
20. «Експресіонізм» . Брюховецька О. В., Астаф’єв О. Г., Корчова О. О., Петрова О. М., Бірюльов Ю. О., Баканурський А. Г. . Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009.
21. «Художня культура. Актуальні проблеми» Наук. вісник . Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України, Вип. 7.; Редкол.: Сидоренко В., Федорук О., Безгін І. та ін. К.: ХІМДЖЕСТ, 2010.
22. «Лексикон загального та порівняльного літературознавства». Під ред. Волкова Анатолія . Чернівці: Золоті литаври, 2001.
23. Мєднікова Г.С. «Українська і зарубіжна культура XX століття: Навч. Посібник». К.: Т-во "Знання", КОО, 2002.
24. Астаф’єв О. Г. Стилі української еміграції: Експресіонізм . УМЛ. 2002.
25. «100 countemporary artists» Vol 1., Vol 2., Taschen, 2003.

26. Montel Sébastien “The Top 10 Art Trends in 2026”, “We and the Color. Top Contemporary Art Trends in 2025” Facebook.
27. KIYV GALLERY https://kyiv.gallery/
28. Художники України. Вікіпедія. URL: https://www.wikiart.org/uk/artists
29. Expressionism (1912-1935) by Gustlin Deborah & Gustlin Zoe is licensed CC BY 4.0. https://ukrayinska.libretexts.org/
30. Арт-студія «Ліхтарик» https://lihtaryk.com.ua/impresionizm-u-zhivopisu/
31. Jose Art Gallery https://joseartgallery.com/
32. «Віткацій: художник, що перетворив живопис на театр», Шагурі Марія https://novapolshcha.pl/article/vitkacii-khudozhnik-yakii-peretvoriv-zhivopis-u-teatr/
33. Expressionism (Ashley Bassie)
34. Kallir, Jane (2003). Egon Schiele: Life and Work. New York: Harry N. Abrams. ISBN 0810946149.
35. Selsdon, Esther; Zwingerberger, Jeanette (17 January 2012). Egon Schiele. Parkstone International. ISBN 978-1-78042-737-9.
36. Whitford, Frank (1989). Egon Schiele (World of Art). Thames & Hudson; World of Art Ser. ISBN 0500181837.
37. Gayford, Martin (8 November 2014). "Egon Schiele at the Courtauld: a one-note samba of spindly limbs, nipples and pudenda | The Spectator". The Spectator.
38. The Art Institute of Chicago. "Apocalyptic Landscape". Art Institute of Chicago.
39. APA (2006). VandenBos, Gary R., ed. *APA Dictionary of Psychology* Washington, DC: American Psychological Association
40. Festinger, Leon (1957). A Theory of Cognitive Dissonance. Stanford University Press.

41. Paul, Authors: Stella (October 2004). "Abstract Expressionism Essay The Metropolitan Museum of Art Heilbrunn Timeline of Art History". The Met's Heilbrunn Timeline of Art History.
42. *New York School Abstract Expressionists Artists Choice by Artists*, (New York School Press, 2000.) ISBN 0-9677994-0-6
43. "Art History Definition: Action Painting". ThoughtCo.
44. "Action Painting Technique: Definition, Characteristics". www.visual-arts-cork.com.
45. "Action Painting Artsy". www.artsy.net.
46. "Themes in American Art: Abstraction". National Gallery of Art.
47. Smith, Lawrence. *Japanese Prints During the Allied Occupation 1945–1952: Onchi Koshiro, Ernst Hacker and the First Thursday Society*. Art Media Resources, 2002. ISBN 0-7567-8527-8
48. Olsson, Daniel. (2020). What is sosaku hanga? A study of the Japanese woodblock print movement's arrival to Sweden during the 1950s and 1960s
49. Rimer, J. (Ed.). (1990). *Culture and Identity: Japanese Intellectuals during the Interwar Years*. PRINCETON, NEW JERSEY: Princeton University Press.
50. Chilvers, Ian and John Glaves-Smith. *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford University Press (2009)
51. Thompson Graham, *American Culture in the 1980s*, Edinburgh University Press (2007)
52. Chilvers, Ian (1999). A Dictionary of Twentieth-Century Art. Oxford University Press.
53. Hawlitschka, Ursula (August 2000). "Enzo Cucchi and the Transavantgarde: Are We In An Abyss of Seeing?"
54. *"What is German Expressionism? A beginner's guide". Movements In Film.*

55. *Thompson, Kristin; Bordwell, David (2010). Film History: An Introduction (3rd ed.). McGraw Hill.*
56. Breitschmid, Markus (2017). "Alpine Architecture – Bruno Taut", in: *Disegno* Quarterly Journal for Design, No. 14, London (Spring 2017), pp. 62–70.
57. Rauhut, Christoph and Lehmann, Niels (2015). *Fragments of Metropolis Berlin*, Hirmer Publishers 2015, ISBN 978-3777422909
58. Stissi, Vladimir (2007). *Amsterdam, het mekka van de volkshuisvesting, 1909-1942 (Amsterdam, the Mecca of Social Housing, 1909-1942)*, Dutch language, more than 500 ill., NAi Rotterdam.
59. Samuel, Richard H.; Thomas, R. Hinton (1971). Expressionism in German life, literature, and the theatre, 1910-1924; studies by Richard Samuel and R. Hinton Thomas (1st American ed.). Philadelphia: A. Saifer.
60. Garten, H. F. (1 June 1971). "The Theatre of Expressionism". Screen. 12 (2): 29–37. doi:10.1093 screen 12.2.29
61. Banham, Martin, ed. 1998. "Barlach, Ernst". In *The Cambridge Guide to Theatre.* Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-43437-8