

ченко. Він одягнений у кожух та смушеву шапку, його погляд спрямовано майже прямо перед собою. Освітлене згори обличчя написано у світлій теплій гамі, вбрання зображено у темних, насичених брунатно-коричневих відтінках, і його чіткі обриси ніби вкриває густий морок.

Останні живописні автопортрети Тараса Григоровича Шевченка близькі за колористичним і просторово-пластичним рішенням до автопортретів Рембрандта, але присутній в них драматизм і трагізм, на противагу демократизму та життєвості образів нідерландського художника, розкриває образ великої духом людини, яка пройшла тернистий шлях, реалізувавши свій поетичний і художній талант, і стала новатором у культуротворчих процесах українського та російського образотворчого мистецтва.

1. Бурачек М. Великий народний художник. — К., 1939. — С. 11.
2. Жаборюк А. Малярська творчість Тараса Шевченка. — Одеса, 2000. — С. 15.
3. Т. Г. Шевченко в документах і матеріалах. — К., 1950. — С. 69–70.
4. Кейван І. Тарас Шевченко образотворчий мистець. — Вінніпег, 1964.
5. Білецький П. Творчий процес Шевченка—художника // Шевченківський словник: У 2 т. — К., 1972. — Т. 2. — С. 259.
6. Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури. — Л., 2008.
7. Владич Л. Живопис Т. Г. Шевченка // Шевченківський словник: У 2 т. — К., 1972. — Т. 1. — С. 221.

Анотація. У статті здійснено художньо—стилістичний аналіз живопису Т. Шевченка, описано вплив стилів класицизму та романтизму, а також творчості окремих художників — Рембрандта, Рафаеля Санті, К. Брюллова, П. Соколова, М. Воробйова — на його творчий метод. Охарактеризовано послідовність періодів творчості митця та створені у цей час полотна, а також їх художнє та культурологічне значення для розвитку українського та російського образотворчого мистецтва.

Анотація. В статье выполнен художественно—стилистический анализ живописи Т. Шевченко, определено влияние стилей классицизма и романтизма, а также отдельных художников — Рембрандта, Рафаеля Санти, К. Брюллова, П. Соколова, М. Воробьева — на его творческий метод. В статье описана последовательность периодов в творчестве художника и перечислены созданные в это время произведения, а также указано их художественное и культурологическое значение для развития украинского и российского изобразительного искусства.

Summary. It has been made artistic and stylistic analysis of the Taras Shevchenko's paintings and described his creative method, the influence of styles of classicism and romanticism, as well as individual artists — Rembrandt, Raphael Sanzio, K. Bryullova, P. Sokolov, M. Vorobyov — and determined his period of the artist and by this time works of art and culturological importance for the development of the Ukrainian and Russian art.

Оксана БІТАЄВА
старший викладач НАКККіМ,
кандидат мистецтвознавства

ТВОРЧІСТЬ ПОЛЬСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОГО ЖАНРУ

Велике значення для розвитку польської культури 1870–1890-х мали мистецькі ідеї, що жили повагу до національних суспільних цінностей, скеровували творчу пам'ять до народу, звідси — увага до теми народного життя, що знайшла своє відображення у живописній практиці польських митців, зокрема у творчості О. Котсіса, Ю. Шерментовського, В. Герсона.

Ситуація в польській культурі після поразки повстання змінилася. Можна було повторити слова французького філософа О. Конта (1798–1857): «Ідеї керують світом і змінюють його», з опублікованої ним праці про дух позитивної філософії. Варто допустити, що подібні думки з праць Г. Спенсера, І. Тена, Д. Мілла якраз прижилися в польському позитивізмі. Слід пам'ятати, що поразка у повстанні спричинила зневіру у подальшу боротьбу і натомість спричинила посилену увагу до життя народу, поклала великі надії на патріотично — про-світницькі гасла. У літературі, мистецтві посилася тема про необхідність поліпшення життя народу, створення умов для матеріального розвитку, посилення ролі освіти в суспільстві, інтенсифікацію змін до кращих умов життя суспільства.

Гасла позитивізму відчутні у поезії Е. Онешко, а також у його повісті «Над Німаном» (1888), збірці новел «У зимовий вечір», у творах М. Конопніцької (збірка «На дорозі» — 1893), у прозі Б. Пруса (повість «Лялька» — 1890, «Емансипатки» — 1894). Ідеї філософсько — естетичної концепції позитивістів відбиваються у спадщині Г. Сенкевича, у критиці А. Сигетинського.

Позитивізм у польському живописі так само, як і в літературі, пройшов етап розчарування романтично — шляхетськими традиціями і кризь реалістично — світоглядні традиції знаходив свій розвиток від половини 60-х до початку 90-х рр. XIX ст., з часу виникнення «Молодої Польщі». Типовими тут були проблеми соціальної справедливості, пов'язані з розширенням тематик, жанрів, розвитком мистецьких якостей. Не випадково свою капітальну статтю досить відомий критик, письменник А. Сигетинський (1850—1923) закінчив пророчими рядками: «Брати Геримські — це перші живописці у Польщі, яких наступні покоління шануватимуть за живопис». А починав свої роздуми переконанням, що покоління художників приходять на світ, в якому у мистецтві вже сформувалися напрями і стилі. Тому кожне покоління ставить перед собою нову мету у мистецтві. Така мета стояла перед Максиміліаном Геримським (1846—1874) та його братом Олександром (1850—1901).

М. Геримський — признаний класик. Його твори зберігаються у музеях Польщі, приватних збірках і, не виключено, в числі невідомих творів у Мюнхені, де він навчався, виїхавши після вдалої експозиції картини «Кубанські козаки» у Варшавській школі Рисунку. Доля в Мюнхені для М. Геримського була сприятливою: тут, на загальній баварській виставці 1869 р. він виставив дві композиції «Вечорниці» та «Поединок Тарла».

Художник шукав у полотнах колористичні відношення, домагався цікавих співставлень. У 1872 р., картина М. Геримського «Приміська вулиця» була відзначена на Берлінській міжнародній виставці Золотою медаллю. Мотив міського пейзажу, який до речі, був також улюбленим для його брата Олександра, стає популярним, і виводить молодих митців у ряди визнаних авторитетів. Під впливом загальних зацікавлень проблемами кольору у Мюнхені, Парижі художник уважно ставиться до образного тлумачення барви, забезпечуючи емоційно інтонаційні сприйняття стану природи.

М. Геримський любив зображувати настроєві пейзажі, які чергував зі сценами з військового життя, мотиви, що торкалися переживань з приводу повстання, різні теми з вершниками на конях, в т.ч. композиції на теми польовань. Будучи працьовитим, вимогливим до себе художником, він захоплювався барбизонцями, пленерним живописом. Велику увагу до природи, зображення краєвидів можна розглядати під кутом патріотичного наставлення, «позитивного» розуміння, відчуття природи рідної землі, що співпадало з інтенціями польського позитивізму. У цьому сенсі важливим для творчої біографії молодого митця та польського живопису загалом є картини М. Геримського «Проїзд на Віслі», «В парку», «Євреї за молитвою», «Ніч», «Зима в містечку» — створені на початку 70-х рр. Коли художник стверджував, що «на картині, як на годиннику, треба знати годину», то тим самим він стверджував відповідальність митця, який малює краєвид чи жанрову сцену і, головне, що стан душі митця повинен відповідати стану природи, яку він зображує. Скажімо, у картині «Похорон міщанина» (1868) передано сумний настрій ситуації, що уявляється нарис будиночок, дерева без листя при дорозі, похоронну процесію з трьома — чотирьома учасниками, убогу жінку з дитиною біля будинку, похмуру сіру далеч, що обривається на площині кладовища і площину безпросвітнього неба. М. Геримський, як ніхто інший, відчув тепло, «запах» рідного пейзажу, який наповнював «особливими емоціями», передаючи спокійний план вічної природи, яку пощастило йому відчутти.

Чимало картин М. Геримський намалював на теми повстання, про битви російських військ на Кавказі. Щоразу він демонстрував якості спостережливого митця, відданого суті зображеного, сповненого прагнення передати мить правдивого життя. М. Геримський помер надто молодим, залишивши в історії мистецтва великий неповторний слід.

Олександр Геримський так само, як і відомий польський живописець В.Котарбінський, вийшов з майстерні Р. Гадзевича у Варшавській школі Рисунку, хоча у творчому житті обидва художники кардинально розійшлися. О. Геримський як прихильник позитивістських настроїв став по суті видатним представником мистецтва, що стверджувало правду реалії у передачі сцен, пейзажів, міського середовища.

Своє творче життя О. Геримський пов'язав з Мюнхеном, очоливши з романтиком Ю. Брандтом так званий штаб польських митців — потужну групу талановитих художників, які приїздили до Мюнхенської академії мистецтв на навчання й активно включалися в тогочасний мистецький процес у Баварії. Вони й ознаменували появу нових мистецьких мотивів, що були адекватними до поставлених мистецьких завдань.

Вже у ранніх роботах О. Геримського «Гра в море», «Римська аустерія» (обидві 1874), увага сконцентрована на побутових хвилинах людського життя — фактор, який давав популярним критикам А. Сигетинському, С. Віткевичу стверджувати, що О. Геримський любить натуру і що він уважний до стосунків барв, світла, пластичних форм. Художник вніс у живопис яскраву індивідуальну мову, яку набув від вражень кількарічного перебування в Італії (1873-1878) й навчання у німецького баталіста Т. Аншоца в Баварській академії. Наслідком римських вражень стали картини «Альтанка» та «Італійська сіеста» (кінець 70-х). У першій, під впливом італійських ренесансних традицій, художник малює співачку з гроном слухачів на тлі альтанки та краєвиду з небом.

Друга зображує групу постатей за столиком альтанки. Цим двом творам передувала велика кількість етюдів, метою яких було домогтися передачі рефлексів сонячного світла, що в результаті привело до яскравості, свіжості живописного письма з мерехтінням світлових плям.

У полотнах циклу, що був створений художником за роки життя у Варшаві (1879-1886) зросли реалістичні візії, що були спричинені сприйняттям життя міста, його простих людей. Картини «Тромбки» (1883), «Тромбки з мостом» (1884) — єврейське свято з читанням святих книг над Віслою. Згадані картини виявили майстерність художника, багатство палітри, легкість і впевненість рухів пензля. Подібними настроями, правдивістю відтворення зображення позначені картини «Повісля» (1883), «Робітники пісочного кар'єру на Віслі» (1884), де виявилася висока культура у вмінні передати холодну сірувату гаму барв. Варшавський цикл закріпив здобуту майстерність, додав художнику творчих сил та впевненості.

У наступний мюнхенський період творчості (1880-1890) було намальовано ряд вдало закомпонованих картин, як наприклад, картина «Площа Вігтельсбах в Мюнхені» (1980). О. Геримський довів свою майстерність, будучи вимогливим до себе, він щоразу до кожного нового твору робив велику кількість начерків, в яких відтворює свій стиль. В Мюнхені художник завершує працю над картиною «Старенька жінка біля покійника» (1890), в якій увесь художній лад, техніку виконання прив'язує до сумлінного факту людського життя.

До заслуг митця слід віднести контекст власної творчості і загалом польського мистецтва з європейським. Цьому сприяли роки життя проведені у Парижі, участь у Салонах, знайомство з досвідом імпресіоністів. М. Геримський, однак, ніколи не втрачав своєї індивідуальності, а в творах паризького періоду («Вечір над Сеною», «Бульвар», «Міст Неф» (1893) виявив свій почуттєвий талант, конструктивну просторовість зображення, сміливе використання палітри, демонструючи водночас не відрубність свого мистецтва, а його прив'язаність до нових стильових установок і напрямів. Реалістичність полотен, створених у наполегливих пошуках і праці, відповідала серйозності його намірів та поглядів, була суголосною з інтонаціями позитивізму в літературі. Тональність живопису О. Геримського була свіжою, чистою, звучала переконливо, хоча, скромний, відвертий він зізнавався, що ніколи не був віртуозом. У цьому художник помилявся, бо йому вдалося досягти вершин реалістичної майстерності, живописної культури, максимально технічної відточеності власної лексики. Він був поетом міста і місто зробило його своїм героєм. Водночас і селянська тема, виражена в картині «Вечірній дзвін» (1890 — на зразок картини Ф. Мілле), не була для нього байдужа. Хоча в особистому житті художник завжди підкреслював власну прив'язаність до міста. До вершин польського живопису слід віднести глибоко трагічне полотно «Селянський гріб» (1894—1895), в якому нотки відчаю безнадії осиротілих чоловіка і жінки доведено до кульмінації, де О. Геримський виявив свою композиційну віртуозність і вміння передавати через почуття, переживання, психологічний стан людські характери.

Життя художника не було легким, скоріше наперекір своїй долі Олександр Геримський виборював і утверджував свій талант.

Період, означений пріоритетами новітніх форм, пошуками стилів, способів вираження, вражав кількістю творчих ініціатив, багатством імен, вихідців з Краківського та Варшавського мистецьких закладів, участю у мистецьких виставках, міжнародними мистецькими взаєминами. Серед авторитетних митців відданих справі творчості і педагогіки, виділялася постать Войцеха Герсона (1831—1901). Йому належить видатна роль у мистецькому житті Варшави, де В. Герсон був одним з очільників тогочасного мистецького процесу, виховував творчу молодь, брав активну участь у художньо-критичній діяльності, публікуючи спогади, щоденники, редагуючи мистецькі журнали. Як художник, він здобув визнання у монументальному і станковому живописі, здобувши ґрунтовну освіту в Петербурзі. У першій половині століття В. Герсон захоплювався бідермейером («Прощання з конем»-1856), під впливом французького Салону малював ідилічні сцени («Відпочинок» — 1894), захоплювався історичними темами, релігійними сюжетами. Однак, внесок В. Герсона у розвиток жанру, пейзажу, навіяних реалістичними спостереженнями, естетикою позитивізму, незаперечний. Захоплення татранськими мотивами ставити його в позицію шукача і відкривача щирих реалістичних ноток у зображенні краєвидів, що засвідчують пейзажі «Слотвина під Криницею» (1879), «Вид Підгалля» (1879), «Кладовище в горах» (1894), різні мотиви татранських гір, якими художник постійно захоплювався.

До художників з жанровими уподобаннями, стабільно визначеними симпатіями щодо зображення різного роду побутових сцен, краєвидів можна також віднести Ф. Костшевського, З. Сидоровича, В. Шимановського, але насамперед С. Віткевича (1850—1915), вихованця Петербурзької академії, автора картин «Перед корчмою» (1878), «Сільський похорон» (1878), та численних пейзажів. Останні роки свого життя він прожив в гірському містечку Закопане, популяризуючи так званий закопаський стиль, що знайшов відгомін у гуцульській архітектурі Карпат.

Зазначимо, що серед проблем сучасного мистецтвознавства проблема жанру належить до числа суперечливих і остаточно не вирішених. Це зазначають усі фахівці, які безпосередньо чи дотично нею займається. Власне, теорія жанру має досить довгу і складну історію, адже підходи до її вирішення ми знаходимо ще в працях Н. Буало, Ш. Баттьо, Г. Е. Лессінга, Г. В. Ф. Гегеля та Ф. Шеллінга. В умовах ХХ століття проблема жанру як

естетико — мистецтвознавчого феномену присутня в роботах таких відомих дослідників як С. Аверінцев, М. Бахтін, Г. Гачев та О. Фрейденберг. Для більшості сучасних дослідників засадничою є думка М. Бахтіна про жанр як «пам'ять культури». Спираючись на цю думку, український теоретик І. Покуліта зазначає: «Соціо-культурна активність жанру інтегрує внутрішній та зовнішній образний світ людини, її минуле та сучасне, відтак проблема соціальної природи жанру відтворює питання різних рівнів мотивації художньої діяльності. Серед них особливо перспективним уявляється звернення до ментального рівня мотивації, що дозволить розглянути проблему національно — специфічних художніх форм у контексті загально естетичних закономірностей жанрового розвитку мистецтва».

Зрозуміло, що в другій половині XIX ст. польські митці не мали того теоретичного забезпечення щодо значення жанру в розвитку мистецтва, яким ми володіємо сьогодні. Проте інтуїція безпомилково вела талановитих діячів культури до усвідомлення жанру саме як пам'яті культури, як засобу розкриття її самотності. Водночас — це слід підкреслити — багатожанровість польського мистецтва сприяла взаємодії з європейською художньою творчістю.

Покоління М. та О. Геримських, як продукт нової епохи, в якій гасла позитивізму виглядали природно, сформували нові погляди на мистецтво. Воно, якщо взяти до прикладу сміливе порівняння, відповідало ідеалам Г. Курбе, І. Крамського. Двері до живопису другої половини століття разом з ними відчинив Юзеф Хелмонський (1849 — 1914), надзвичайно популярний свого часу, натхненний, темпераментний співець польського села та його мешканців. Разом з О. Геримським він входив до «штабу» польських митців у Мюнхені, які пройшли навчання в Мюнхенській академії. Ю. Хелмонський, який половину життя провів у селі, добре знав його психологію, звідси — великий темперамент, простота виразу, польськість тем, звідси його зв'язок з реаліями, що забезпечували йому відкриття несподіваних, або небачених досі мотивів і свіжість їх передачі, почуттєва настрійність палітри, що була наставлянням на доступність, виявлення найтиповіших рис, звичаїв, людських характеристик і природи. В час, коли розквітав історичний жанр, знайшовся великий простір для жанру пейзажу. Темперамент, блискучий талант Ю. Хелмонського відзначали усі: його ім'я було на сторінках популярного на той час художнього журналу «Вендровець» (Мандрівник), де друкувалися Б. Прус і А. Сигетинський, С. Віткевич, його твори отримували позитивні рецензії. Так, вже ранній твір художника «Журавлі» (1870) виявляє сильні сторони таланту, його почуттєве наставлення до природи, репрезентацію соціальних сторін життя, що відчутна в інших, також ранніх полотнах «Субота Фільварку» та «Виплата грошей» (1869).

Велике значення для розвитку таланту художника мали поїздки в Україну. Про українську тему в польському живописі багато писав мистецтвознавець О. Федорук, зазначаючи, що ще у 20-30 рр. XIX ст. до українських мотивів як історичного характеру так і побутового, до жанру і краєвиду зверталися художники і літератори так званої української школи Б. Залеський, М. Грабовський, А. Мальчевський.

Україніку знайшла її талановитих інтерпретаторів в особі Ю. Хелмонського та Л. Вичулковського, творчість яких була присвячена оспівуванню життя без прикрас, таким як воно було. Перейнята ідеями позитивізму, а згодом впливами модерних напрямів, ця творчість імпонувала темпераментом живопису, зображених реалій. Серед картин, мотиви які прив'язували зацікавлення Ю. Хелмонського українікою, виділяються «Справа у в'їта» (1873), «Перед корчмою» (1874), де зображено типові сцени убогого сільського життя.

Надзвичайно виразна, поетично скомпонована картина «Бабине літо» (1875), в якій художник продемонстрував високі якості жанриста, зобразивши пастушку — дівчину, яка лежить на траві серед безкрайньої рівнини степу під безмежно глибоким небом. Вдалені перед об'єктом череда, яку вона пасе і спочиваючи, милується ніткою осіннього бабиного літка. Видовишне по горизонталі полотно (125 x 156) композиційно вибудовано, розгортаючи в перспективі широчінь степового простору. Картина підкуповує щирістю, емоційністю художнього виконання.

До такого роду робіт, де сольну партію відіграють жанрові інтонації, слід віднести «Ніч в Україні» (1877), «Перед від'їздом гостей в Україну» і одна з найбільш темпераментних, сповнена романтичних традицій масштабна за розмірами композиція «Четвірка в степу» (1881). Темп лету коней з бричкою такий стрімкий, що складається враження: ось через мить, вони прорвуть лінію рами і понесуться степовими просторами.

Велику частину життя Ю. Хелмонський провів у Парижі (1875—1887), не пориваючи зв'язків з рідними сторонами і щоразу повертаючись до сюжетів, що були дорогі його серцю («Концерт жаб», «Куропатки» — 1891, «Буря» — 1896), що прив'язували його до природи Поділля, Полісся. Надзвичайно ліричні, настроєві, емоційні, його картини «Осінь», «Куропатки», «Ранкові тумани», «Місяць», «Лебеді» засвідчували вірність митця обраним темам і глибину образного звучання, що виявлялися в кожному конкретному випадку. Мистецька вартість живопису Ю. Хелмонського мала сильне підґрунтя, вона була прив'язана до традицій реалізму і знаходила відгук серед широких верств народу, який шанував і поважав талант видатного майстра.

Близько до Ю. Хелмонського за широким діапазоном творчості, за прив'язаністю до україніки — теми, яку глибоко сприймав, був Леон Вичулковський (1852—1936). Він також був перейнятий позитивістськими настроями, однак у подальших мистецьких пошуках, особливо в результаті поїздок до Білої Церкви на Київщину,

прийшов до захоплення імпресіонізмом, поглядами, близькими до прихильників «Молодої Польщі». Немало часу художник провів на Гуцульщині, що, як відомо, відіграла в творчості польських художників велику роль і тематично перебувала сфері постійних зацікавлень В. Шимановського, Г. Аксентовича, С. Обста, Ю. Зубера, С. Дембійського і багатьох інших. Про цей надзвичайно плідний і важливий аспект мистецького життя дуже багато цікавого розповіла велика виставка «Мистецтво Гуцульщини», що 2011р. відбулася у Краківському національному музеї, що увінчалася виданням капітальної книги — альбому «На високій полонині».

Л. Вичулковський прожив під впливом свого вчителя В. Герсона період захоплення історичним жанром, активізовано вів художні пошуки у напрямі тем, що детермінували зацікавлення національною минувиною («Саркофаги», «Король Казимір та Длугош»), а також історією давніх кельтів («Скам'янілий друд»).

Українка в житті й творчості митця мала велике значення. Вона вивела його живопис на шлях плєнеризму і змінила кольорові зіставлення барв у душі імпресіонізму. Він сприйняв побут, життя українського народу із середини, а не з боку, тому жив серед селян, жив їх болями й radoщами і тому малював свою країнку зацікавлено, на великому творчому піднесенні.

На початку 90-х років Л. Вичулковський створює серію жанрових полотен на теми рибалок за ловлею риби, раків, копання буряків, орання. О.Федорук в одному з досліджень наводить приклади з листувань художника, який підкреслював, що його плєнеризм має українські корені, бо походить з українського села, але не з Парижа. При тому митець, працюючи над кожною композицією зокрема, створював велику кількість робіт, виконаних на плєнері, що саме по собі започатковує нову образну систему художнього мислення Л.Вичулковського. Його композиції були виконані жанром, хоч пейзажні елементи в них відігравали велику роль, допомагаючи висвітлити палітри при сході або заході літнього чи осіннього сонця.

Перші образи рибалок були виконані в середині 80-х рр. і праця над ними продовжувалася біля десятиріччя («Лови раків», «Рибалка сіткою», «Два рибалки», «Рибалка з вудкою»). Усі роботи відзначає велика людяність, характеризує прив'язаність митця до об'єктів зображення, висока професійна культура, майстерність палітри, багатотональні відтінки. Він використовував ранкове або вечірнє світло гарячого сонця, утверджуючи життєрадісні ноти. Гуманістичними відчуттями перейнята картина «Рибалка з вудкою», що зображує літнього чоловіка на березі ставка. Сцена звучить урочисто і цій тональності відповідає колористичний стрій твору, змережений багатством ранніх червоних, помаранчевих, зелених, бузкових барв, що взаємоузгоджені й гармонійно передають стан епохи, ладу в природі.

Серію полотен художник присвячує темі орання — взаємин людини, праці і природи, з блиском використовуючи імпресіоністичний метод. Картина «Оранка в Україні» (1895) з цього циклу — одне з найбільш яскравих полотен художника.

Жанрові мотиви переконливо звучать у циклі «Копання буряків» (1892), який за пафосом, емоційною насагою співвідносний з серією про орання. Своїми картинами, присвяченими Україні, художник створює ефекти автентизму, оновлюючи живописну тканину композицій. Він прагнув до максимальної правди, простоти, і це в нього виходило досконало.

Л. Вичулковський постає у польському мистецтві, як знакова фігура своєї доби, що, перейшовши межу позитивізму, наблизилася до виявів модерну, такого важливого напрямку, як «Молода Польща». Сприйнявши їх, він зріднився з ним, явивши високі зразки творчості у різних техніках — олії, пастелі, літографії, й у різних жанрах — побутовому, пейзажі, портреті, історичному.

Активність творчих пошуків митців, починаючи від 80-х рр. XIX ст. дозволяють говорити не лише про проблему жанру в тогочасному мистецтві, а й про проблему художньої форми, яка поступово набуває рис провідного чинника мистецького твору. А на межі XIX і XX ст. саме форма, як відомо, буде визначати напрями художніх експериментів. Як зазначає українська дослідниця Л. Мізіна, «однією з характерних рис нової художньої ситуації було підвищення інтересу до формотворення». Вона, зокрема пише: «Зазначена художньо — естетична ситуація, з огляду на історію естетичної думки, перетворила проблему взаємозв'язків форми та змісту взагалі, а в мистецтві — особливо, на найскладнішу і, разом з тим, найцікавішу тему в сучасному філософському дискурсі». Л. Мізіна аргументує тезу про наскрізну присутність проблеми змісту й форми в історії мистецтва. Проте, поперше, ця проблема ніколи не демонструвала таких суперечностей, як в європейському мистецтві кінця XIX — початку XX ст., а, по-друге, практично ніхто не уявляв, наскільки багато похідних ідей продукує проблема формотворення. Ми поділяємо точку зору Л. Мізіної, яка вважає, що «характеристика історико — художнього процесу за допомогою категорій «форма» та «зміст» пов'язана з вирішенням таких проблем, як самоцінність мистецтва, динаміка історичного руху мистецтва у зв'язку з іншими сферами культури, механізм взаємоперетворення форми та змісту в історичному розвитку стилів та інше».

Розвиток мистецтва в умовах початку XX ст., коли майже водночас, з вражаючою інтенсивністю в Європі з'являються фовізм, кубізм, футуризм, супрематизм, абстракціонізм, довів значущість художньої форми як стимулятора творчих пошуків митців. Усвідомлення потенціалу форми в мистецтві взагалі і в образотворчому мистецтві, зокрема, активізувало як естетичну, так і мистецтвознавчу теоретичну думку. Показово у цьому плані

є позиція відомого польського філософа Владислава Татаркевича, який протягом значного часу у роботах «Зосередженість і марення: студії в галузі естетики», «Історія естетики», «Шлях через естетику» в тому чи іншому контексті торкався проблем форми. Найпоследовніше цю проблему теоретик висвітлив в роботі «Історія шести понять», де ним обґрунтовано одинадцять смислових значень поняття «форма».

Зазначимо, що такої деталізованої моделі форми не розробляв жодний інший теоретик. Наголошуючи на формі як компоненті мистецького твору, В. Татаркевич серед смислових значень цього поняття називає наступне: 1) уклад частин; 2) межу чи контур предмета; 3) сталі феномени мистецтва (жанр, стиль та ін.); 4) роди чи відміни мистецтва; 5) знаряддя, що призначені продукувати форми та ін..

Аналізуючи творчі пошуки польських митців в умовах останньої третини XIX ст., треба визнати їх новаторський характер, їх небажання залишатися в межах канонізованих форм образотворчого мистецтва першої половини XIX ст. Польські живописці не лише постійно збагачували жанрове розмаїття національного живопису, а й плідно працювали над урізноманітненням художньо-виражальних засобів твору. Пошуковість у царині жанру й форми була властива і таким знаним митцям польського живопису, як Ю. Зімлер та Ю. Брандт. Можна також стверджувати, що новаторські орієнтації митців другої половини XIX ст. значною мірою обумовили досягнення польських живописців вже в умовах XX ст.

1. Мізіна А. Б. Естетична інтерпретація історії мистецтва : сучасне бачення. — Луганськ, 2006.

2. Покуліта І. К. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва: Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. — К., 2004.

3. Татаркевич В. Історія шести понять. — К., 2001.

Анотація. Стаття присвячена аналізу творчості польських живописців кінця XIX століття, становленню і розвитку нових мистецьких жанрів, творчих художніх експериментів в галузі формотворення, стильових пошуків митців того часу.

Ключові слова: мистецький жанр, творча пам'ять, стиль, художня форма.

Аннотация. В статье анализируется творчество польских живописцев конца XIX века, становление и развитие новых жанров в искусстве, художественные эксперименты в сфере формотворчества, стилистические приверженности художников того времени.

Ключевые слова: жанр в искусстве, творческая память, стиль, художественная форма.

Summary. In article is analyzed the creativity of the Polish painters of the end of XIX century, formation and development of new genres in art, art experiments in sphere of form creation, stylistic adherences of artists of that time .

Keywords: a genre in art, creative memory, style, the art form.

Олена КАШУБА-ВОЛЬВАЧ
старший науковий співробітник ІПСМ,
кандидат мистецтвознавства

ДАВИД БУРЛЮК: ФАКТУРА ЖИВОПИСУ

Оглядаючись із сьогодення на художній авангард початку XX ст., ми виділяємо серед багатьох митців по-стать, яка увірвала в себе енергію цього напрямку, надала йому романтизму, згуртувала навколо себе найкращі його сили й зробила своє ім'я прапором нового мистецтва. Це ім'я — Давид Бурлюк.

Творча особистість Д. Бурлюка — складна та неоднозначна. Протягом багатьох років науковці відповідають на питання: чи був він художником високого рівня, чи знали б ми сьогодні, хто такий Велимир Хлебников, Володимир Маяковський, якби не він, який фінансово підтримував і пропагував їхню творчість.

Художник і графік, поет і письменник, один з теоретиків вітчизняного футуризму, Д. Бурлюк був надзвичайно обдарованою і цілісною творчою людиною. В його персоні дивним чином поєднувалася щира наївність і виняткові організаційські здібності. За численними згадками, життєрадісний, веселий, товариський, кмітливий, гострослов — Д. Бурлюк мав добре й м'яке серце і неймовірний талант захоплюватися людьми та ідеями. Вміння об'єднувати людей, а ідеям надавати вселенського розголосу вписало саме його в історію новітнього мистецтва під іменем «батько російського футуризму». Сучасник та соратник по авангардному руху М.В. Матюшин у своїх спогадах «Русские кубо-футуристы» писав: «Давид Бурлюк з феноменальним, безпомилковим відчуттям згуртував навколо себе ті сили, котрі сприяли розвитку нового руху в мистецтві» [1].