

7. Ернст Ф. Матеріали педагогічної роботи Ф. Ернста в галузі українського мистецтва. Плани, завдання, звіти, заяви, замітки тощо. 1923–1933 рр. – АНФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 13–2, од. зб. 13, арк. 17, 21 зв.
8. Київський художній інститут. Левитська Л. А. – Державний архів міста Києва. – Ф. Р-622, оп. 1, спр. 500, арк. 4-7.
9. Кржемінський К. Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту / К. Кржемінський. – Кам'янець-Подільський : Вид. КПХПШ, 1928. – 17 с. ; 50 табл.
10. Кулеша В. Рецензія / В. Кулеша // Червоний шлях. – 1929. – Ч. 3. – С. 171–172.
11. Левитська Л. Розписи культової єврейської пам'ятки на Поділлі. Звіт 1930 р. Машинопис. – Науковий архів НА ІА НАНУ. – Ф. ВУАК, спр. № 327/18, арк. 1–16.
12. Левитська Л. Рецензія на книгу з серії "Українське малярство". 1930 р. Машинопис. – НА ІА НАНУ. – ВУАК, спр. № 610, арк. 1–3.
13. Левитська Л. А. Селянський стінний розпис на Поділлі /Зіньківський та Солобковецький р./ Л. А. Левитська. – К. : Київський краєвий с.-г. музей, 1928. – 29 с., 6 табл.
14. Мішківська Т. Огляд літератури про розпис селянських хат / Т. Мішківська // Записки всеукраїнського археологічного комітету. – К., 1927. – С. 177–190.
15. Спаська Є. Альбом фотографій різних видів орнаменту з малюнків стінного розпису, аплікацій, зарисовок, листівок й ін. (з поясненнями до цих матеріалів). 1930 р. – АНФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48–5, од. зб. 51, арк. 25–36.
16. Холостенко Е. "Музейные" искусствоведы Украины / Е. Холостенко // Печать и революция. – 1930. – № 4. – С. 80–86.
17. Хроніка // Мистецько-технічний Виш : Збірник Київського художнього інституту. – К. : Видання КХІ, 1928. – С. 64.
18. Щепотьєва М. Розписи хат на Кам'яниччині / М. О. Щепотьєва. – К. : Вид. ВУАН, 1928. – 31 с. : іл.

УДК 75.03(477)"19"

Павельчук Іванна Андріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Львівської національної академії мистецтв

НАТЮРМОРТИ ОЛЕКСИ ШАТКІВСЬКОГО 1960 – 1970-х РОКІВ

Статтю присвячено дослідженню живописної творчості відомого львівського художника Олексі Шатківського (1908–1979). У період 1960–1970-х років майстер звернувся до постімпресіоністичної традиції. Проблема розкривається на основі результатів мистецтвознавчого аналізу натюрмортів. Метою автора є ідентифікація авторських прийомів. В результаті дослідження виявлено специфічні живописні та композиційні прийоми, які використовував О. Шатківський при створенні художньої метафори.

Ключові слова: натюрморт, композиція, метод, колір, метафора, символ, постімпрессионизм.

Павельчук Іванна Андреевна. Натюрморты Олексы Шаткивского 1960–1970-х годов.

Статья посвящена исследованию живописного творчества известного львовского художника Олексы Шаткивского (1908–1979). В период 1960–1970-х годов

мастер обратился к постимпрессионистической традиции. Проблема раскрывается на основе результатов искусствоведческого анализа натюрморт. Целью автора является идентификация авторских приёмов. В результате исследования были определены специфические живописные и композиционные приёмы, использованные О. Шаткивским при создании художественной метафоры.

Ключевые слова: натюрморт, композиция, метод, цвет, метафора, символ, постимпрессионизм.

Ivanna Pavelchuk. Still lifes Oleksa Shatkivsky 1960s–1970s.

The article is dedicated to the problem of pictorial works of the famous Lvov artist Oleksa Shatkivsky (1908–1979). In the period 1960s–1970s an artist turned to Post-Impressionism painting traditions. The problem is revealed by analyzing the works are belonging to the genre of still life. The objectives of this study are to determine the characteristics of creative method Oleksa Shatkivsky through the identification of the individual copyright receptions. The study is identified of the specific artistic techniques that an artist used to create of artistic metaphor.

Key words: *Still life, composition, method, colour, metaphor, symbol, Post-Impressionism.*

Для опрацювання проблеми особливе значення мали літературні джерела, присвячені питанням культурно-мистецьких зв'язків України та Європи [7]. Позаяк специфіка дослідження пов'язана із практикою та теорією кольору набули актуальності джерела, що вивчають дисципліну кольорознавства [1; 5; 6; 13]. У формальному аналізі натюрмортів О. Шатківського вживалися специфічні поняття з основ композиції, отож використовувалися праці, присвячені цій галузі образотворення [3; 9] Для узагальненої картини творчого становлення О. Шатківського використовувалися окремі матеріали 1960–1970-х років, що супроводжуються фактологічним матеріалом [2; 4; 10; 11]. Ознайомлення із джерелознавчим масивом демонструє необхідність подальшого поглибленого опрацювання творчості О. Шатківського. Опанування індивідуальної живописної лексики художника – неопрацьоване актуальне питання українського мистецтвознавства.

Метою статті є мистецтвознавчий аналіз натюрмортів О. Шатківського 1960–1970-х років зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького.

Актуальність теми зумовлена посиленням інтересом сучасних науковців до проблем формування національної школи колоризму, яка набула особливої актуальності в період незалежності. Певні кроки українського мистецтвознавства були здійснені на шляху ідентифікації місцевих імпресіоністів межі XIX–XX століть. Однак і досі залишаються не висвітленими питання щодо представників українського постимпресіонізму, фовізму та інших відгалужень хроматичного живопису. Індивідуальний аналіз живописної лексики О. Шатківського здійснено вперше. Окремі висновки та узагальнення сприятимуть подальшому усвідомленню особливостей регіональної асиміляції постимпресіонізму на теренах України.

Після складної операції на мозок 1956 року О. Шатківський радикально змінює ракурс власного мистецького бачення, який безповоротно відмежову-

ється від стереотипів академічного натуралізму. У вступному слові до каталогу персональної виставки О. Шатківського 1969 року констатується: "З другої половини 50-х років різко змінився характер живопису художника" [11, 7]. Дослідження підсумкового двадцятиліття творчості О. Шатківського (1960–1979) виявляє, що тенденція символічного переосмислення художньої фабули отримала виняткове знакове звучання в жанрі натюрморту, в якому митець наблизився до масштабних образно-метафоричних узагальнень. Увагу привертає той факт, що, розробляючи постановки натюрмортів середини 1950-х О. Шатківський використовував порцеляновий посуд, витончені карафи, громіздкі драперії, вази для фруктів, тобто такі предмети дизайну, що цілковито належать європейській культурі.

Пригадаймо "Натюрморт" (1954), створений О. Шатківським за два роки до згаданої події. Предметне аранжування згаданої постановки О. Шатківського викликає певні асоціації з ретроспективними натюрмортами Поля Сезанна (1839–1906), хоча прямих аналогій О. Шатківському вдалося уникнути. Масштабний розмах композиції та особлива логіка компоновання продукує відчуття, що на створення згаданого натюрморту львівського художника надихнули натюрморти французького постімпресіоніста. Однак, змалювання елегантних європейських предметів у постановках українського художника неочікувано знецінюється до враження про сценічну бутафорію, оскільки такі аксесуари жодним чином не пов'язані з національною культурою О. Шатківського і головне – правдою його власного життя.

Як можна судити, по натюрмортах О. Шатківського 1959 року, зокрема, по тих творах, що експонувалися на Виставці натюрмортів у залах Львівської організації спілки художників УРСР – "Айстри", "Квіти в білій вазі", "Яблука" (1959), – зі згаданих постановок зникли будь-які речі побуту [2, 4]. Це наводить на думку, що, зображуючи у натюрмортах 1959 року переважно квіти та плоди – універсальні образи створені Природою, а не руками людини, – митець, ймовірно, розпочав усвідомлювати, що дизайн будь-якого предмету – його форма, матеріал і текстура, без усяких додаткових зусиль маніфестує приналежність до конкретної національної традиції.

Отже, можна припустити, що у 1958–1959-х роках, доки митець остаточно не визначився з питанням, як практично він має інтерпретувати видимість об'єктів для створення асоціативного враження "народності", він, ймовірно, на певний час відмовився від змалювання побутових предметів у натюрмортах. Однак ненадовго, бо на початку 1960-х років вони знову з'являються у постановках митця у вигляді простих народних українських предметів, що були виготовлені не з коштовної порцеляни, а випалені просто із глини. Образи незграбних ведмедикуватих філіжанок, виготовлених не на європейських фабриках, а руками українських гончарів, стають головними фігурантами натюрмортів О. Шатківського.

Стосовно концептуальної специфіки натюрмортів О. Шатківського 1960–1970-х років слід зазначити, що в художніх інтерпретаціях цього періоду виразно домінує ідея метафоричного зіставлення атрибутів матеріальної світобудови — духовному макрокосмосу. Збагнути особливості згаданої проблематики, до-

цільно розглядаючи програмні натюрморти О. Шатківського 1965 року – "Жоржини та яблука" та "Натюрморт з вазонком", в яких художня алегорія розкривається через протиставлення ахроматичного білого тону – хроматичним різнобарвним кольорам.

З метою глобалізації художнього змісту в "Натюрморті з вазонком" митець використовує радикальні схеми зональної композиції. Тобто, творчий задум О. Шатківського передбачав концептуальне розподілення структури натюрморту на дві локальні зони – хроматичну та ахроматичну. Водночас художник розв'язує проблему світло-тональної асиміляції білих предметів, розташованих на білому тлі. Це художнє завдання змалювати "біле на білому" вирішується у зоні поміж крейдяною стіною та площиною столу, прикритою молочним обрусом. Що стосується збагачення білої фарби додатковими відтінками, то це вирішується через використання численних розбілів олійного білила з хроматичними пігментами синього ультрамарину, англійської червоної, світло-зеленої та кості паленої, які в невеликій кількості додаються до олійного білила з метою нюансування білосніжних відтінків.

Поверхня сніжного обрусу, на якому скомпоновано дві групи білих глиняних піал модельовано стрімкими пастозними мазками. Створюючи нюансовані відтінки у цій зоні натюрморту, художник додає до олійного білила фарби синього та зеленого спектру пігментів, зокрема, кобальт фіолетовий світлий, синій спектральний, веридонову зелену та фіалкову. Використовуючи засади формальної інтерпретації натури, О. Шатківський оригінально розв'язує проблему уявної матеріальності предметного оточення. Митець обрисує фігури білих горняток лінією чорної фарби, при цьому, розташовані на тлі білосніжного обрусу ці предмети немовби розчиняються у середовищі, так би мовити, дематеріалізуються, оскільки від їхньої маси лишається тільки контур.

У практиці 1960–1970-х років О. Шатківський активно використовує прийом силуетного обрису предметів, який відмежовує живописні елементи композиції та концентрує увагу на символічній автономії хроматичної плями. Специфічні властивості згаданого прийому О. Шатківського можна порівняти із досвідом клуазонізму¹, який поширився в практиці послідовників французького постімпресіонізму, зокрема у середовищі Понт-Авенського угруповання [12,18]. У живописну діяльність О. Шатківського цей прийом увійшов органічно, на тлі щоденної практичної роботи в царині графіки.

Однак, першорядним емоційно-символічним акцентом "Натюрморту з вазонком" є, безперечно, букет яскравих рубінових півоній, який О. Шатківський традиційно розташовує в оптичному центрі композиції. Рубіново-вогнисті пелюстки півоній привертають увагу глядача виразними фактурними полисками. Силует глечика з квітами – це найяскравіший образ натюрморту. Суцвіття червоних півоній та їх зеленого листя додатково обведено різнокольоровим контуром фіолетового, синього та чорного відтінків. Цей розцвічений обрис підкреслює чисту насичену барву всіх елементів композиції й надає живописній площині натюрморту винятковий декоративний ефект. Що стосується відтворення умовного об'єму квітів та листя, то ця проблема вирішується через диференціацію кольору на дві підгрупи тонів — світлого і темного.

Світло на пелюстках півоній прописано насиченими відтінками літолі червоної, а тіні кадмієм червоним темним та краплаком. Округлу форму півоній модельовано окремими фактурними мазками, які конструюють пластичну конфігурацію бутонів. Втім, живописна прописка олійною фарбою наразі нагадує прорисовку художньою пастеллю, оскільки усі штрихи накладаються на полотно окремо один від одного. Отож, індивідуальна манера колірною моделювання О. Шатківського за специфікою практичного відтворення перегукується із засобами графічного мистецтва. Певно, симбіоз графічного та живописного образотворчих починів у творчій практиці О. Шатківського можна пояснити світоглядною приналежністю художника до мистецьких рефлексій межі ХІХ–ХХ століть, що історично визначили концепти синтетичного формотворення ХХ сторіччя: "Як кожна велика новітня художня система, неначе спроба образно переосмислити світ, мистецтво межі століть викликало новітні, неочікувані форми, що виникли на межі різних жанрів мистецтва, які несли у собі сім'я синтетизму. Одним із таких явищ був якийсь особливий союз графіки з живописом, невід'ємно пов'язаний з виникненням нової стилістики", – зазначає Л. Тананаєва [8, 8].

Ідея життєствердної сили буття розробляється О. Шатківським у другому натюрморті 1965 року – "Жоржини та яблука". Логічний ряд композиції формально повторює схему "Натюрмарту з вазонком": в оптичному центрі змальовано селянський глиняний дзбан з букетом квітів, який з двох боків симетрично оточують керамічні горнятка та соковиті яблука. Змінюючи місцями ті самі предмети, художник простежує різні хроматичні комбінації, домагаючись суголосної соборності кольорів та злагодженої архітектонічності образу. У натюрморті "Жоржини та яблука" радикально міняється практичне бачення колірною оркестрування живописної площини.

Корегування змісту спричинило інакшу побудову художньої форми та нову структуру композиції. Відтак, од краю до краю територія натюрмарту розгортається феєрією монолітної поліхромії, позаяк потужні барви відкритих кольорів заповнюють весь простір картини без жодних ахроматичних пауз. У палітрі натюрмарту домінують основні спектральні кольори – жовтий, що мимовільно символізується із сонцем і життєствердною енергією життя; червоний колір, який викликає асоціації зі стихією вогню, нагадує кров, революції й спонукає до активності і ствердження; блакитний колір, який іманентно уособлює позаземний духовний вимір, позбавлений конфліктності земного буття; зелений колір, що символічно передає гармонію природи. Згадане символічне витлумачення основних барв веселки є типовим для різних культурних традицій Європи [13, 70–71].

Зазвичай художник приділяв виняткову увагу лише центральному об'єкту композиції – букету квітів. У ситуації із натюрмортом "Жоржини та яблука" О. Шатківський употужнює локальне колірне звучання кожного елементу натюрмарту, інтерпретуючи структуру композиції наче безперервний декоративний візерунок. Нескладний орнамент блакитно-рожевого килиму систематизований художником через паралельні смуги контрастних сапфірових та червінькових відтінків. На такому підкреслено яскравому тлі автор розташовує букет різнобарвних жоржин, посилюючи в кілька разів стан декоративності. Драперія червоно-зеленого обрису на столі має структуру елементарного геометричного

плетіння. Контраст протилежних кольорів употужнюється дякуючи простій схематизації хроматичних плям. Однак, попри індивідуальну декоративність усі деталі натюрморту підкоряються загальному узгодженому ритмові і стають підпорядкованими конструктивними елементами єдиного логічного цілого.

Теплі кольори рубінових, жовтих і гранатових жоржин посилюються контрастом холодного зеленкуватого листя. Площини яскравих жовтогарячих та зелених яблук додатково підкреслюється контуром бурякового кольору. Відтак, бачимо, що натюрморт "Жоржини та яблука" побудований переважно на засадах хроматичного контрасту². Домінанта такого колірною викладу природно сприяла збільшенню коефіцієнту декоративності. Елемент стилізації також відчутно позначився при деформації природних конфігурацій до найпростіших форм. Елементи композиції автор розташовує у вимірі двох символічних формальних планів. Усі предмети, розташовані на столі, умовно перебувають у площині першого плану, незважаючи на те, що деякі з них знаходяться ближче до краю картини, а інші – в умоглядній "глибині". Враження другого плану створюється художником через формальне використання прохолодних відтінків синього та рожевого килиму, що створює оптичний ефект дистанційної віддаленості. Слід зауважити, що на прикінцевому етапі творчості символічне узагальнення образів О. Шатківського стає більш виваженим і злагодженим. Зокрема, художник точніше передає співвідношення колірних мас, більш спрощено інтерпретує форми предметів. Використовуючи ясні барви українського колориту, художник розташовує їх у гармонійному світло-тональному ритмі.

Аналіз натюрмортів О. Шатківського періоду 1960–1970-х років дає можливість типізувати практичні живописні методи його роботи. Задля посилення художньої монолітності образу О.Шатківський використовує площинно-формальну інтерпретацію умовно-просторових планів ("Квіти", "Троянди" 1970; "Горшки", 1971, "Квіти на синьому столі", 1978). Сприйняття предметного оточення передається, як правило, з однієї точки зору — фронтально ("Гортензії", 1964; "Кали", 1967; "Мальви", 1978). При цьому художник поєднує площинне моделювання з ілюзорно-просторовим (оптично-уявним). Аби створити враження іррегулярного візерунку поверхонь, автор використовує бінарне повторення деталей, або ж симетричні схеми компонування предметів ("Жоржини та яблука", 1965; "Гортензії", "Квіти", 1978). Художник чергує елементи композиції у певній послідовності, повторюючи їхню форму та інтервали між ними ("Квіти у глечиках", 1965; "Дві троянди", 1969). У засобах ритмічних повторів О. Шатківського можна виокремити рівномірний характер ("Квіти і фрукти", 1962; "Айстри із свічками", 1971) та наростаючий ("Натюрморт з яблуками", 1965; "Веселі квіти", 1974).

Художник використовує принцип тотожного розташування елементів стосовно композиційної осі ("Квіти", 1966; "Квіти", 1978). Але йдеться не про дзеркальну симетрію, де однакові за масою елементи розташовуються на однаковій відстані від центру. Найчастіше О. Шатківський застосовує правило змішаної дзеркально-осьової композиції, коли в одному творі йде поєднання і дзеркальної, і осьової симетрії; в такому випадку сам елемент композиції повинен мати несиметричну побудову ("Квіти у глечиках", 1965; "Квіти і баранець",

1970-ті; "Айстри із свічником", 1971). Автор користується композиційним принципом тотожності, коли періодично повторюються однакові за своїми якими елементами (розмір, форма, колір, тон...).

Створення майбутніх постановок базується на підставі заздалегідь продуманих, зональних композиційних розв'язок, що забезпечують змістову компактність символічно-образних частин загального сюжету ("Натюрморт з вазонком", 1965; "Горшки", 1971; "Квіти", 1978). Типізація символічних форм всередині сюжету здійснюється завдяки розподіленню художніх об'єктів на змістові підгрупи — квіти, яблука, горнята. Всередині змістової групи конфігурація предмету не диференціюється, тобто автор зображує не унікальність окремого яблука або квітки, а продукує масу типових яблук, або однакових бутонів букету, що виконують роль конструктивної складової загального художнього образу ("Горшки", 1971; "Квіти на синьому столі", 1978).

Автор використовує три ступені контакту елементів композиції: інтелектуально-логічний ("Натюрморт з вазонком", 1965; "Горшки", 1971); формально-фізичний, коли елементи немовби накладаються один на одного ("Гортензії", 1964; "Квіти", 1972; "Квіти", 1976); фізично-прогресуючий контакт усіх елементів групи, що створює нерозривний композиційний моноліт ("Квіти у глечиках", 1965; "Гортензії", 1968; "Хризантеми в синьому глечик", 1969). Як бачимо, враження неподільності композиції свідомо закладається О. Шатківським через конструктивну ідею, яка зумовлює необхідність зв'язку всіх елементів композиції. Живописну манеру митця характеризують риси формально-інтелектуальних домінант, що кардинально відрізняються від засад документального віддзеркалення емпіричної дійсності реалізму, які фігурували у творчості художника попередніх десятиліть ("Натюрморт з капелюхом", 1936; "Натюрморт", 1942; "Натюрморт", "Фрукти", 1954).

Індивідуальні вимоги до рисунку зумовлювали концептуальну необхідність попередньої структуризації образів ("Натюрморт з вазонком", 1965; "Квіти", 1978). При цьому тенденція прорисовки прогресує до сильного спрощення фігур, чистоти ліній та сміливості малюнку ("Айстри зі свічником", 1971). Щодо узагальнення особливостей колірної викладки О. Шатківського, можна констатувати, що природне декоративне відчуття гармонії виявляється у використанні невеликої кількості кольорів, яке обмежено діапазоном основних барв національного колориту ("Айстри зі свічником", 1971; "Веселі квіти", 1974; "Квіти в посуді", 1975). Система колірних плям завжди локально відокремлена одна від одної, а кожна пляма додатково обведена контуром, що дозволяє провести аналогію з прийомом клуазонізму ("Осінні квіти", 1968; "Горшки", 1971; "Осіній натюрморт", 1979). Враження про "народність" передано через використання символічних барв українського народного мистецтва, чистих, соковитих, але натуральних відтінків ("Жоржини та яблука", 1965; "Лілеї у волинському посуді" 1969).

У живописній практиці автор найчастіше користується трьома типами контрастів: хроматичним ("Квіти в посуді", 1975), контрастом взаємодоповнюючих кольорів ("Квіти", 1972), контрастом хроматичного та ахроматичного ("Натюрморт з вазонком", 1965). У творчому методі О. Шатківського колір визначає символічну, емоційну та етнічну змістовність художнього образу. При-

роду чистих спектральних барв (жовтий, синій, червоний, зелений, блакитний) художник узагальнює до масштабів символічної метафори та співвідносить з атрибутами матеріальної і тимчасової світобудови. Натомість, сутність ахроматичних тонів (білого, чорного та сірого) символізує атрибути духовного та вічного Буття, позбавленого емоцій, а в авторському тлумаченні – кольорів ("Натюрморт з вазонком", 1965).

Хоча мистецтво художника невід'ємне від фізичного буття реалій, основним "героєм" його творчості все ж виступає не матеріальний образ, а символічне світосприйняття, яке суцільно поєднує три вмотивовано логічні субстанції: життя-відчуття-щастя ("Жоржини та яблука", 1965). Проаналізовані особливості живописної практики О. Шатківського розкривають сталі ознаки індивідуального авторського методу і живописного почерку періоду 1960–1970-х років. Оригінальне мистецьке мислення художника забезпечило нову художньо-образну реальність, що дозволило втілити у звичайні матеріальні форми натюрморту універсальні ідеї образотворчого мистецтва. Якраз у цьому жанрі О. Шатківському поталанило оптимально поєднати матеріальну форму та величну абстрактну ідею.

Примітки

¹ Клуазонізм (від фр. cloison – перегородка) – термін, інтегрований в живописну практику із досвіду прикладного мистецтва. Визначає специфічну манеру моделювання живописною лінією, розроблену Емілем Бернаром (1868–1941) та Луї Анкетеном (1861–1932) у 1887 році та сприйнятту Полем Гогеном (1848–1903) при створенні власної концепції "синтетичного" символізму.

² Хроматичний контраст – це найпростіший тип контрасту спектральних кольорів веселки, найчастіше використовується у декоративному мистецтві (див.: Иттен Й. Искусство цвета. – М. : Изд. Д. Аронов, 2004. – С. 37).

Література

1. Базыма Б.А. Цвет и психика / Б.А. Базыма. – Харьков : ХГАК, 2001. – 127 с.
2. Виставка натюрмортів: Запрошення / Львівська організація Спілки художників УРСР. – Львів, 1959. – 4 с.
3. Михайленко В.Є. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення): навч. посібник / В.Є. Михайленко, М.І. Яковлев. – К. : Каравела, 2004. – 302 с.
4. Обласна художня виставка, присвячена 700-річчю Львова [Образотворчий матеріал]: каталог // Міністерство культури Української РСР; Львівське відділення Спілки радянських художників України; ЛДМУМ [склав Я.Н. Нановський]. – Львів, 1957. – 48 с.
5. Печенюк Т. Кольорознавство / Т. Печенюк. – К. : Грані-Т, 2009. – 198 с.
6. Савахата Л. Гармония цвета: сб. упражнений по созданию цветовых комбинаций / Л. Савахата. – М. : АСТ "Астрель", 2003. – 120 с.
7. Стельмашук Г.Г. Українські митці у світі: матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. / Г.Г. Стельмашук. – Львів : Априорі, 2013. – 520 с.
8. Тананаева Л.И. Очерки польской графики ХХ века / Л.И. Тананаева. – М. : Наука, 1971. – 98 с.
9. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – СПб. : Азбука-классика, 2000. – 348 с.
10. Художники Львова: Каталог / Союз художников СССР, Львовское отд. Союза художников УССР [вступ. ст. Я. Витошинский]. – М. : Сов. художник, 1968. – 36 с.

11. Шатківський Олекса. Виставка творів: Каталог виставки 1969 р. [Образотворчий матеріал]: каталог // Львівське обл. упр. культури; Львівське відділення Спілки художників; Львівська картинна галерея [упоряд. та вст. ст. В. Островський]. – Львів : Каменяр, 1969. – 64 с.

12. Daszkiewicz Alicja Władysław ślewiński [1856–1918] / A. Daszkiewicz – Warszawa: Edipresse Polska, 2006. – 96 s.

13. Gage John. Kolor i znaczenie: sztuka, nauka i symbolika / [przekład Joanna Holzman, Anna Żakiewicz]. – Kraków: Copyright for Polish translation by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2010. – 320 s.

УДК 75(438) "XIX ст."

Битаєва Оксана Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЯК КОМПОНЕНТ ІСТОРИЧНОГО ЖИВОПИСУ ЮЗЕФА ЗІМЛЕРА

У статті розглянуто взаємопоєднання практичних та теоретичних студій, пов'язаних у творчості Юзефа Зімлера з розвитком історичної проблематики, формуванням засад історичного жанру, які базувалися на сюжетах з історії давньої Польщі. Проаналізовано творчі роботи митця та досліджено художні особливості мистецького доробку художника.

Ключові слова: Юзеф Зімлер, польський живопис, жанр, історичний живопис.

Битаєва Оксана Валеріївна. Театральность как компонент исторической живописи Юзефа Зимлера.

В статье рассматривается взаимодействие практического и теоретического опыта, связанного в творчестве Юзефа Зимлера с развитием исторической проблематики, формированием основ исторического жанра, которые базировались на сюжетах из истории древней Польши.

Ключевые слова: Юзеф Зимлер, польская живопись, жанр, историческая живопись.

Oksana Bitaeva. Theatricality as a component of Jozef Simmler's historic paintings.

In article is analysed the combination of practical and theoretical experiments which are connects the creativity of Jozef Simmler with the development of historical problematic, formation of the basis of historical genre, which where based on the plots of the history of Poland.

Key words: Jozef Simmler, Poland painting, genre, historical paint.

Видатним представником історичного живопису Польщі є Юзеф Зімлер (1823–1868) – художник трагічної долі, половину мистецької спадщини якого було втрачено під час Другої світової війни. Життя і творчість митця досліджені мало, але певне уявлення про його спадщину дають три персональні виставки творів – 1868, 1904 і 1924 рр. Найбільша, четверта експозиція, була організована лише у 1979 р. Варшавським національним музеєм. За життя Ю. Зімлер мав