

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

МАЛЯРСТВО ОЛЕКСИ ШАТКІВСЬКОГО 1930 – 1970-х РОКІВ

У публікації розглядаються основні етапи творчого становлення львівського художника Олекси Шатківського (1908 – 1979). Основну увагу приділено аналізу живописних творів, що належать до останнього періоду його творчості (1960 – 1979), в якому простежується тенденція наслідування постімпресіоністичної традиції кінця XIX століття.

Ключові слова: Галичина, жанр, колір, символ, постімпресіонізм.

*Іванна Андреевна Павельчук,
кандидат искусствоведения, доцент
Львовской национальной академии искусств*

ЖИВОПИСЬ ОЛЕКСЫ ШАТКИВСКОГО 1930 – 1970-х ГОДОВ

В публикации рассматриваются основные этапы творческого становления львовского художника Олексы Шаткивского (1908 – 1979). Основное внимание уделено анализу живописных произведений, относящихся к последнему периоду его творчества (1960 – 1979), в котором прослеживается тенденция к наследованию постимпрессионистической традиции конца XIX века.

Ключевые слова: Галичина, жанр, цвет, символ, постимпрессионизм.

*Ivanna Andriyivna Pavelchuk,
PhD in Arts, associate prof. Lvov national academy of arts*

PAINTING OLEKSY SHATKIVSKOGO 1930 – 1970s

The publication summarizes the basic steps of becoming a professional Lviv artist Oleksy Shatkivskogo (1908 – 1979). Particular attention is paid kompetetsiyam that relate to the analysis of paintings belonging to the last period of his work (1960 – 1979), in which there is a tendency of the Post-Impressionism of the late XIX century.

Key words: Galychyna, genre, colour, symbol, Post-Impressionism.

Сучасне дослідження станкового живопису одного із визначних представників львівської школи Олекси Шатківського (1908 – 1979) – недостатньо розроблене актуальне питання українського мистецтвознавства.

Опрацювання літературних джерел, що стосуються висвітлення творчості О. Шатківського у різні періоди, дає можливість вирізнити основні напрями дослідження. Значний відсоток джерелознавчого масиву становлять каталоги художніх виставок різного часу [2, 64; 3, 88; 7, 18; 14, 44] порівняно з меншою кількістю видань про персональні виставки митця [11; 12; 17]. Окремою категорією джерел є статті в періодичній пресі [1, 13] та у фахових часописах

[4, 8; 8, 9]. Важливими для ствердження творчого внеску О. Шатківського являються публікації, в яких ім'я художника розглядається у форматі загальноукраїнської історії мистецтва [5, 179; 6, 487], та спеціальні видання, присвячені творчості художника, що були надруковані в прикінцеве десятиліття за ініціативи Інституту колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ [9,10]. Останнім часом з'явилася низка публікацій сучасних львівських колег про мистецьку спадщину О. Шатківського [16; 19; 20].

Сьогодні бібліографічний список О. Шатківського нараховує понад сімдесят джерел. Утім сучасне вивчення матеріалів показує, що різнопланове за творчими спрямуваннями мистецтво О. Шатківського розглядалося, як правило, в контексті загальноукраїнських мистецьких проєктів і не підлягало індивідуальному мистецтвознавчому аналізу. Отож, мистецька спадщина львівського художника є надалі актуальною і потребує окремого дослідження відповідно до фахових стандартів сучасної доби.

Метою даної статті є мистецтвознавче дослідження живописних творів Олекси Шатківського 1930 – 1970-х років з наголосом на прикінцевому етапі творчості (1960 – 1979).

Опрацювання живописних творів Олекси Шатківського із збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького¹ (далі НМЛ) та узагальнення літературних джерел різного часу показує, що попри непросту конфігурацію історичних подій і динамічну зміну координат мистецької географії сьогодні можна виокремити чотири основні періоди професійного зростання львівського майстра: початковий (1926 – 1931), академічний (1931 – 1939), перехідний (1939 – 1960), індивідуально-творчий (1960 – 1979). Опрацювання біографічного начерку О. Шатківського дає уявлення про період його початкової мистецької освіти, що проходила у малярській школі Почаївської лаври² під керівництвом молодого енергійного живописця Олександра Степановича Якимчука, який мав певні сентименти щодо звищення народних звичаїв Волині [18, 68]. На цьому етапі художник-початківець опанував перші навички художньої освіти, зокрема призвичаївся малювати гіпсові маски та частини голови, нескладні натюрморти, акти з натурниками та краєвиди, створені на пленерні [10, 9].

Друга половина 1920-х років була порою творчого піднесення для наставника О. Шатківського, живописця О. Якимчука. Львівський мистецтвознавець Р. Яців повідомляє, що впродовж свого керівництва школою О. Якимчук започаткував міжрегіональну культурну співпрацю з низкою варшавських мистецьких установ, зокрема з Товариством заохочення образотворчого мистецтва (Zachęta), Товариством приятелів образотворчого мистецтва (Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, скорочено TPSP) і Салоном Гарлінського [10, 12–13]. Напрацьовані роками професійні контакти О. Якимчука допомогли О. Шатківському визначитися з подальшим напрямом навчання у Варшавській академії мистецтв [20, 7].

Отже, наступний етап навчання О. Шатківського дослідники справедливо відносять до «варшавського» [10, 13; 16, 206]. Академічне студювання О. Шатківського відбувалося на підставі методично-фахових вимог провідних польських художників Леона Вичулковського³, Тадеуша Прушковського⁴,

Владислава Скочиляса⁵. Творчі підходи названих митців–педагогів формувалися в прикінцеву декаду XIX століття – добу загальноєвропейського переосмислення академічної традиції, що відбувалася та тлі розповсюдження новітніх тенденцій французького мистецтва. Демократичні зрушення образотворчого дискурсу переорієнтували вектор художньої фабули у бік ствердження етнічних основ національних мистецьких шкіл, які на теренах Польщі активізувалися під впливом теорії стилю «Закопане»⁶. Отже, прогресивні ідеї образотворення поширилися у творчу практику професорського складу Варшавської академії мистецтв. Як відомо, проблема народності в мистецтві була визначальною у діяльності видатного польського графіка Владислава Скочиляса, під керівництвом якого О. Шатківський навчався рисунку в перші роки «варшавського» восьмиріччя [15, 42–47; 21, 170]. В контексті часу були створені живописні полотна Л. Вичулковського, в яких засади французького імпресіонізму адаптувалися на польському ґрунті у вигляді сюжетів, присвячених простому польському народу : «Рибаки» (1891), «Копка буряка» (1895), «Оранка» (1903) – із збірки Національного музею у Варшаві.

Нинішнє опрацювання творів О. Шатківського із фондів НМЛ демонструє певний інтерес львівського майстра до тематичного репертуару Л. Вичулковського. Так, у полотнах О. Шатківського «Польові роботи» (1967) та «Збирання буряків» (1974) простежується самоочевидний зв'язок із працями його наставника – «Копка буряка» (1895) та «Оранка» (1903). Також у згаданих працях О. Шатківського використано діагональну схему композиції, за принципом якої побудовано знану та знакову картину Л. Вичулковського «Оранка». Звертаючись до сюжетів польського наставника, О. Шатківський проектує власну художню фабулу крізь вимір сьогодення, що логічно зумовило оновлення використаних ним живописних прийомів.

Якщо на межі XIX – XX століть змалювання сюжету селянської праці у контексті ендемічної адаптації імпресіонізму було явищем прогресивним, то у період 1970-х, коли до теми залучився О. Шатківський, відтворення «господарчого» мотиву у мистецтві соцреалізму УРСР стало справою звичною і навіть тривіальною. Ймовірно, розробку цієї ідеї на прикінцевому етапі творчості О. Шатківського можна кваліфікувати як професійний виклик існуючій системі радянських стереотипів. Як бачимо, варіанти картин «Польові роботи» (1967) та «Збирання буряків» (1974) були створені з інтервалом у сім років, але фактично обидва твори становлять уподібнені імпровізації тієї самої композиції, в якій використано однаковий колорит і схожі прийоми колірною моделювання. Отже, рішення художника звернутися до розробок цієї художньої теми було обдуманим і не випадковим.

Власне, типовий мотив із селянського життя став творчою ареною для довголітніх мистецьких пошуків оновленого образотворчого стилю України. Зокрема, при розробках так званих «польових» сюжетів О. Шатківського помітний очевидний вплив народного українського мистецтва. В емоційному ладі згаданих композицій багато походить від автентичного сприйняття проблеми. Шукаючи ймовірну лінію координат, що врешті могла б об'єднати народне мистецьке бачення із сучасним, О. Шатківський інстинктивно відштовхувався від імперативу національної свідомості як каталізатора морально-світоглядних цінностей української культури. Тому відновлення селянських сюжетів

Л. Вичулковського межі ХІХ – ХХ століть у творчій практиці О. Шатківського 1967 – 1974-х років послуговувало дієвим імпульсом для самовизначення власної мистецької мови, яка, між іншим, спиралася на суб'єктивне уявлення автора про специфічні образотворчі складові можливого загальноукраїнського стилю.

Пошук нинішнє дослідження мистецької спадщини О. Шатківського 1960 – 1979-х років розкриває низку аналогій з творчими засадами іншого польського наставника – Тадеуша Прушковського, вважаємо за доцільне зупинитися на цьому питанні детальніше. У третьому томі польського енциклопедичного видання Т. Добровольського «Малярство Польське» приділено увагу обговоренню фахових доміант живописця Т. Прушковського [21]. Підсумовуючи порізнені коментарі Т. Добровольського, доходимо висновку, що Т. Прушковський, з одного боку, симпатизував прогресивним запитам нового часу, що засвідчує його приналежність до угруповання «Młoda Sztuka» (Молоде мистецтво) з 1911 року, членство в Асоціації польських художників «Rytm» («Ритм») з 1922 року і активна ідеологічна робота на шляху ствердження самобутності національного польського мистецтва [21, 267 – 269]. З іншого боку, розсудлива прихильність Т. Прушковського до демократичних переоцінок образотворчого дискурсу водночас не суперечила йому дотримуватися класичних стандартів високого мистецтва, оскільки 1925 року він організує творче братство Św. Łukasza («Св. Луки»), в якому культивувалося ремесло, традиційні живописні техніки, фундаментальний рисунок, педантизм у відтворенні деталей, шанувалися тематизм та багатофігурні композиції [21, 268].

Ознайомлення з живописними композиціями О. Шатківського 1960 – 1979-х років, що сьогодні зберігаються у фондах НМЛ, показує, що, виробляючи власний концепт художніх образів, львівський митець поєднував традиційні вимоги класичного мистецтва із новітньою тенденцією імпровізаційного моделювання форм та кольору. Такий підхід до створення власної живописної лексики спостерігається у творах: «Львівський пейзаж» (1960), «Квіти і фрукти» (1962), «Жоржини та яблука», «Квіти у глечиках», «Натюрморт з вазонком», «Чередник» (1965), «Вечірній Львів» (1966), «Квіти» (1972), «Бойківщина» (1973), «Квіти в посуді» (1975). Тож виважене ставлення О. Шатківського до критеріїв суб'єктивного творчого простору, по-перше, передбачало класичне уявлення про художній образ, котрий завжди залишався у площині емпіричної дійсності, по-друге, реально існуючий «об'єкт» мистецької уваги створювався за традиційними вимогами композиції й рисунку.

Щодо проблеми використання живописних технік можна зауважити, що в окремих випадках спостерігаються істотні відхилення від традиційних норм минулих століть. Приміром, у творі «Квіти» (1972, НМЛ: Жс–631) паралельно із застосуванням олійних фарб автор користувався водорозчинною темперою і будівничою емаллю. Зокрема, у лівій зоні композиції натюрморту, де змальовано суцвіття білих квітів, можна бачити, що художник добавляв білу емаль просто до олійного білила⁷. Не академічною є практика прорисовування елементів композиції чорним вугіллям просто згори завершального олійного нашарування. Цей прийом зафіксовано у творах «Квіти і фрукти» (1962, НМЛ: Жс–320), «Жоржини та яблука» (1965, НМЛ: Жс–638), «Вечірній Львів» (1966, НМЛ: Жс–932), «Гуцул з сопілками» (1978, НМЛ: Жс–938).

Узагальнюючи порізнені факти живописного моделювання О. Шатківського періоду 1960 – 1979-х років, доходимо висновку, що практичні експерименти із

розмаїтими живописними техніками та спроби митця поєднати розбіжні за хімічним складом фарби, зрештою зводилися до пошуку індивідуального авторського почерку. У цих дослідах лабораторного самопошуку проглядаються новаторські ініціативи О. Шатківського, пов'язані з подальшим удосконаленням його творчої свідомості, яка передусім передбачала свободу авторського самовираження.

Таким чином, традиційні погляди О. Шатківського побутували поряд з прогресивною й патріотичною метою творчості – добрати особливі живописні прийоми та своєрідну фабулу, завдяки яким можна було відтворити непередаване враження приналежності до української культури. Ствердженню національної ідентифікації у студентські роки О. Шатківського ймовірно сприяла демократична атмосфера його польських наставників – Т. Прушковського, Л. Вичулковського, В. Скочиляса. До того ж, згадана стратегія фахового патріотизму продовжувала вектор автентичного самопошуку його першого українського учителя О. Якимчука. Приміром, опрацювання творів «варшавського» восьмиріччя виявило у практиці О. Шатківського рефлексії неприхованої ностальгії за рідним краєм у композиціях : «Поліщуки» (1931), «Пастухи» (1932), «Натюрморт з капелюхом» (1933), «Гуси між копами», «Кухня» (1934), «Пасовисько» (1935), «Старий лірник» (1936), «Праля» (1937), «Почаївська Лавра» (1938), які сьогодні зберігаються на Батьківщині митця, у фондах НМЛ. Логіка перебігу подій дозволяє припустити, що «волинська» проблематика О. Якимчука послугувала самоочевидним підґрунтям і стала творчим імпульсом для відродження української тематики О. Шатківським далеко поза домом.

Визначним фактором формування творчої індивідуальності майбутнього львівського майстра був фаховий авторитет його польських патронів, які сприяли активному поширенню новітніх художніх тенденцій у діяльність місцевих мистецьких угруповань. Зокрема, В. Скочиляс сумісно з Т. Прушковським ініціювали створення творчого об'єднання «Rythm» («Ритм»), а 1925 року В. Скочиляс очолив об'єднання «Ryt» – «Гравюра» [21, 41]. Аналізуючи творчу практику «ритмівців», Т. Добровольський відзначає, що першорядним завданням членів угруповання було створення власного авторського стилю на підставі трансформації природних форм, між тим, зауважує науковець, стратегія індивідуалізму не сприяла виникненню загальної манери угруповання [21, 168]. Відтак, об'єднуючі засади «ритмівців» зосереджувалися не в площині зовнішньої видимості, а в спільній мистецькій ідеології, яка, в першу чергу, передбачала перетворення емпіричної дійсності шляхом мистецького удосконалення. Як бачимо, творча програма варшавського угруповання «Ритм» зближується за своїми специфічними художніми вимогами до ідей та практичних методів французьких постімпресіоністів межі ХІХ – ХХ століть, які увійшли в історію мистецтв як неповторні індивідуальності, але так і не створили єдиного образотворчого стилю постімпресіонізму⁸.

У пошуках практичних засобів формотворення особні члени варшавського угруповання «Ритм» зверталися до різновекторного досвіду французьких постімпресіоністів. Наприклад, Євген Зак⁹ апелював у власній практиці до набутоків П. Сезанна та М. Дені із групи «Набі», його колега Роман Крамштик¹⁰ користувався сезаннівською геометрією, його прийомом інтенсивних контрастів та незвичайною текстурою живопису [21, 177, 181]. Із біографії Р. Крамштика відомо, що на ранішньому етапі творчості художник перебував під впливом

китайської каліграфії [21, 180]. Отже, усвідомивши на власному мистецькому досвіді такі засоби художньої виразності як радикальність силуету, синусоїдальні хвилясті лінії та декоративно-площинне моделювання фігур, польський митець пройшов ті стадії образотворчої самоосвіти, які історично мали місце в практиці французьких художників-постімпресіоністів наприкінці XIX століття.

Порізно всередині угруповання виокремилися підгрупи, так би мовити, «по інтересах», в тому числі поборники народності під керівництвом В. Скочилися, прихильники еллінізму С. Виспянського та «антиімпресіоністична» тенденція, яка за висловом Т. Добровольського, долала наслідки тих художніх напрямів, які панували в польському мистецтві перед самим початком Першої світової війни, підсумовуючи, таким чином, красномовний фінал діяльності Молодої Польщі [21, 168].

Узагальнюючі художню практику живописного угруповання «Ритм», Т. Добровольський зауважує, що їхня діяльність була «певного роду неосецесією» [21,168]. Польський вчений звертає увагу на той факт, що якщо в сецесії¹¹ лінія використовувалася як домінуючий пластичний засіб малюнку, то в практиці «ритмівців» лінійність принципово змінювала власну функцію, оскільки лінія рельєфної фарби «ліпила» живописну поверхню, створюючи при цьому фактурну ритмізацію форми [21, 168 – 169]. Тобто фарба накладалася на полотно у вигляді фактурних кольорових штрихів, які поступово покривали кожну ділянку картини. Такий прийом викликав почуття загальної єдності композиційного масиву [21,169]. Науковець виділяє деякі інші нагальні прийоми формотворення: спрощення форм, посилення декоративності, суголосність ритмічної композиції, яка нагадувала ефект гобелену, площинна розробка елементів [21, 168].

З огляду на коментарі професора Т. Добровольського, звертаємо увагу на те, що при дослідженні олійних праць О. Шатківського 1960 – 1979-х років із збірки НМЛ було виявлено описані польським науковцем специфічні прийоми, зокрема фактурного прорисовування фарбою. Опрацювання живописних поверхонь творів О. Шатківського 1930 – 1979-х років показує, що своєрідна манера рельєфного моделювання фарбою повністю сформувалася на початку 1960-х. Самоочевидні ознаки згаданого прийому прочитуються у низці натюрмортів О. Шатківського: «Квіти і фрукти» (1962), «Квіти у глечиках», «Натюрморт з вазонком», «Натюрморт з яблуками» (1965), «Квіти» (1972), аналіз яких пропонується далі.

Композицію невеликого натюрморту «Квіти і фрукти» побудовано на засадах полярного зіставлення групи забарвлених предметів – нейтральному білому середовищу. У згаданому олійному етюді розв'язується проблема антитези контрасту хроматичних кольорів – ахроматичному тону. Діапазон спектральних відтінків, через які відтворено силуети яблук, філіжанок та глеків з квітами, протиставляється білому відтінку стіни, що слугує нейтральним тлом натюрморту. Ця зона етюду вирішується досить радикально, оскільки кольором крейдяної стіни слугує просто біле полотно, яке згори деінде прорисоване вертикальними штрихами фактурної фарби блідо-сірих і оливкових відтінків. Динамічний напрям рельєфних штрихів барви формується знизу догори, при цьому потужні мазки слухняно слідує творчому пориву майстра.

Натомість площину блакитного обруса, на якому розташовані предмети композиції, опрацьовано короткими горизонтальними мазками олійної фарби

ясно-синіх та зеленкуватих півтонів, порізно з використанням синьої-спектральної та небесно-лазурної барв. Кожен елемент живописного полотна – чи глечик в оптичному центрі композиції, чи яблуко деінде на краю столу – несе в собі змістовне наповнення твору. При цьому колористичний артистизм О. Шатківського є невід’ємною складовою художнього змісту всієї картини, саме це передбачає практичний спосіб виконання і манеру хроматичних прийомів.

Силуети синього та червоного горняток у лівій площині композиції модельовано випуклими горизонтальними мазками і обведено по контуру плоскою лінією чорного кольору. А от форму білих філіжанок у правій зоні натюрморту автор фіксує тільки рисунком пензля по полотну без подальшого моделювання фарбами. Сніжно-біле суцвіття букету ромашок, розташоване в лівій частині етюд, змальовано потужними фактурними мазками, котрі наслідують округлу форму квітів. Живописне нашарування фарби у зоні білосніжних суцвіть здійснюється просто олійними білилами із тюбика. Натомість силует правого букету відтворено радикальнішим чином, а саме через лінійний рисунок по чистому полотну. Радикалізації пластичної мови сприяло недовгочасне виконання етюд, який було завершено не більше, ніж за декілька годин. Зауважимо, що, накладаючи штрихи рельєфної олійної фарби на полотно, О. Шатківський використовував специфічний живописний прийом, згаданий вище і прокоментований Т. Добровольським в енциклопедії [21, 169].

На співзвучних засадах контрастного зіставлення хроматичних спектральних барв – ахроматичному білому тону побудовано колірну динаміку «Натюрморт з яблуками» (1965). Художник продовжує стратегію протиставлення різноколірних предметів з нейтральним білим тлом. На відміну від етюд «Квіти і фрукти», «Натюрморт з яблуками» виконувався упродовж тривалого періоду часу, за декілька прийомів. Спочатку художник прорисував чорним контуром усі елементи композиції, після цього опрацьовував площину яблук та груш фактурними штрихами густої фарби, яка попередньо була підготовлена на палітрі. При створенні колірної маси використовувалися пігменти натуральних насичених відтінків, зокрема, літоль-червона, капут-мортум, англійська червона, вохра-світла.

З огляду на аналіз натюрмортів О. Шатківського 1960 – 1970-х років із фондів НЛМ, доходимо висновку, що ідея контрастної опозиції яскравого – нейтральному стає визначальною рисою художнього вислову майстра та найповніше реалізується в жанрі натюрморту. При цьому львівський митець користується наступними прийомами: акцентує силует об’єктів локальним кольором, підкреслює герметичність площин лінеарним контуром, використовує чіткий рисунок та динамічний ритм і головне – майже завжди основним засобом живописного відтворення стає потужний штрих рельєфної олійної фарби, який моделює живописну площину паралельними лініями, так би мовити з позицій лінеарно-графічної образності.

Перелічені характерологічні прийоми авторської мови О. Шатківського виявляють прикмети пролонгування й певного успадковування творчих підходів його наставника, професора В. Скочиляса. Аналізуючи мистецьку практику польського графіка, Л.І. Тананаєва звертає увагу, що творах В. Скочиляса були властиві риси чіткого рисунку та енергійного ритму гравюр; контраст чорного та білого слугував драматичною основою майже усіх його ксилографій; так званий

прийом «гребінця» – коли паралельні штрихи з однієї сторони приєднувалися до однієї лінії з іншої сторони, створював ефект максимального контрасту відносно тла; що головним зображальним засобом скочилиясівських гравюр по дереву був білий штрих на чорному тлі [15, 44, 48,49].

Зіставлення наявних характеристик творчої практики О. Шатківського з методологією його викладача, професора В. Скочилися, показує, що, з одного боку, в практиці львівського митця побутовало практичне засвоєння прийомів В. Скочилися, що не дивно, позаяк О. Шатківський був художником-графіком. З іншого, спостерігалася полярна трансформація графічного прийому В. Скочилися до антитетичного стану з метою подальшого використання у галузі живопису. Зокрема, йшлося про використання О. Шатківським паралельних рельєфних штрихів фарби при живописному опрацюванні полотна. Як відомо, в графічному досвіді В. Скочилися оптичне враження «білих штрихів» на гравюрі створювалося завдяки видаленню намальованих деталей із масиву дерев'яної плити. Тобто львівський художник створив індивідуальну живописну техніку, усвідомивши, в першу чергу, практичні доміанти виразності гравюр В. Скочилися.

У живописних композиціях 1960 – 1979-х років О. Шатківський, накладаючи на полотно порізнені рельєфні мазки, зберігав одночасно локальний колір кожного окремого елемента, що сприяло формуванню загальної архітектоніки іррегулярного візерунку композиції. Фронтальне ущільнення забарвлення посилювало відчуття декоративності. В такий спосіб живописні твори О. Шатківського прикінцевого десятиліття почали нагадувати орнаментальні килими і за ознаками візуально-оптичних особливостей, і за характером рельєфно-фактурного нашарування фарби, що асоціювалося із об'ємною масою «вовни».

Наявні властивості живописної техніки О. Шатківського дозволяють зробити порізнені зіставлення з авторськими прийомами його видатного вчителя В. Скочилися. Приміром, Л.І. Тананаєва виокремлює «килимовість» як рису композиційної побудови польського графіка: « [...] Скочилияс деформує природну видимість, підпорядковує її певному ритму, створює дуже пласку композицію, висуваючи на перший план фігури, позбавляє гравюру глибини, впроваджує «килимовість» композицій, щільно заповнюючи увесь простір аркуша» [15, 51]. Наявні прикмети площинно-декоративного моделювання були засадничим принципом художнього формотворення деяких акварелей В. Скочилися, наприклад «Збір врожаю фруктів» (1925) із збірки Сілезького музею (Катовіце) та «Дівчина з кошиком» (1928) із приватного зібрання.

Мистецьким завданням натюрмортів О. Шатківського 1960 – 1979-х років стало протиставлення хроматичної природи кольорів ахроматичній природі білого тону, атрибути яких в метафоричний спосіб репродукують проєкції символів життя й світла. У глобальнішому переосмисленні художньої фабули натюрмортів О. Шатківського образи соковитих дозрілих фруктів та яскравих свіжих квітів уособлюють іманентність матеріального земного Буття, натомість ілюзорне біло-прозоре тло нейтрального середовища передає імперативи світу духовного. Отже, натюрмортам О. Шатківського цілковито не властиві ознаки побутовості, що переважно визначають специфіку жанру. Аналогічні характери-

стики стосовно глобалізації художнього змісту та про відсутність побутовості в гравюрах В. Сковича зустрічаємо в коментарях Л.І. Тананаєвої: «Однак гравюрам Сковича зовсім не притаманний той побутовізм у трактуванні теми, який домінує в творчості деяких його учнів – приміром, у Е. Бартоломейчика» [15, 50].

Згадане використання художньої алегорії О. Шатківським передбачало символічне зіставлення полярних основ світобудови: скороминущого – вічному, життя – безсмертю, а на практиці втілювалося в натюрмортах підсумкового творчого десятиліття: «Жоржини та яблука», «Квіти у глечиках», «Натюрморт з вазонком» (1965), «Квіти» (1972), «Квіти в посуді» (1975) через протиставлення барвистого (хроматичного) – нейтральному (ахроматичному). Попри періодичну зміну акцентів композиції – розширення або зменшення елементів сюжету, збільшення або зменшення формату картин, які спостерігаються впродовж останньої декади життя О. Шатківського, художня фабула згаданих натюрмортів залишилася незмінною, як і спосіб фактурного прорисовування лінією рельєфної фарби.

Зацікавлення О. Шатківського образно-символічними потенціями колоризму на початку 1960-х років поглиблювалося на тлі фронтальної уваги до історичного досвіду французького малярства межі ХІХ – ХХ століть. У цей період у творах художника починають домінувати орнаментально-асиметричні схеми композицій, моделювання яких здійснювалося за допомогою гнучких хвилеподібних ліній та через стилізації природних форм та мотивів. Ці риси ясно означені в творах «Квіти у глечиках», «Натюрморт з вазонком», (1965) «Збирання буряків», «Кали» (1967), «Квіти» (1972), «Бойківщина» (1973), «Польові роботи» (1974), «Гуцул з сопілками» (1978) зі збірки НМЛ.

У полотні «Кали» мотив натюрмарту з квітами вирішується автором через умовно-площинне потрактування елементів. Момент стилізації виступає в роботі доволі ясно – О. Шатківський деформує природні форми квітів, листя та яблук, підпорядковуючи їх загальному злагодженому ритмові. Художник формує декоративну композицію, висуваючи на передній план силуети фруктів та глечика. Позбавляючи полотно просторової глибини, він створює ефект іррегулярного візерунку. Виразна фольклорна казковість предметів, мелодійна суголосність їхньої динаміки знаходять відлуння в образотворчій мові натюрмарту – гнучких потужних контурах, чіткій ритмізації площин, в співзвучному підпорядкуванні колірних плям. Невимушеність композиційної імпровізації вирішується завдячуючи простим, навіть скупуватим прийомам О. Шатківського – використанню яскравих барв національного колориту, посиленню контрасту відтінків, чіткому силуетові декоративних плям.

Спрощено-грубувате моделювання лапідарних форм породжує враження зворушливої незграбності селянського примітиву. Отже, основоположними при виконанні натюрмарту «Кали» стають такі специфічні засади орнаментальності, які традиційно визначають твори народного українського мистецтва. Але наразі ми маємо справу не зі стилізацію під народне мистецтво, а поглиблене розуміння його автентики. На думку Л.І. Тананаєвої, наслідування народних традицій у ХХ столітті природно передбачає актуалізацію їхньої змістовності стосовно сучасного історичного моменту : «Народність мистецтва в кожний період розвитку

художньої культури має свій власний нюанс, свої особливості, і народність, скажімо, мистецтва XV століття виявляється зовсім по-іншому, аніж у XX столітті, яке нас цікавить» [15, 47].

Домінанти формально-конструктивного моделювання згаданих творів із збірки НМЛ підпорядковувалися єдиному образно-символічному задуму й загальному орнаментальному ритмові, виявляючи опосередковані рефлексії щодо неосецесійної естетики. Згадані засади формотворення очевидно розкрилися в період зрілого періоду творчості львівського митця (1960 – 1979), але базовим підґрунтям для них виявився досвід «варшавського» студіювання. Визначним рушійним аргументом, який ще за часів навчання у Варшаві спонукав О. Шатківського до невпинного пошуку нових прийомів образотворення, була ідея про можливість створення актуального українського стилю. Коментарі Л.І. Тананаєвої дають розуміння, що тогочасний мистецький клімат Польщі був сприятливим для зародження таких мрій: « [...] ідея безпосереднього зв'язку національного початку із тими наполегливими пошуками стилю, як єдиного об'єднуючого принципу мистецтва, що знаходився в центрі художніх шукань того часу, була дуже характерна для польського мистецтва і впливала на структуру багатьох художніх творів» [21, 15].

З іншого боку, мистецькі уподобання варшавського оточення О. Шатківського, які поширювалися на формування його власного творчого смаку, жили тими концептами образотворення межі XIX – XX століть, що межували із засадами символізму та синтетичними експериментами постімпресіонізму. До такого висновку підводить перманентне тяжіння до емпіричних підстав творчості наставників О. Шатківського із угруповання «Ритм», наявні рефлексії сецесійної культури, естетика якої полонила фантазію перших французьких постімпресіоністів, зацікавлення практикою «синтетизму» та різноплощинною геометрією Сезанна, орієнтація на потужні повнокровні барви палітри, прихильність до орнаментальних схем композиції та декоративних ефектів [21, 168 – 169]. Опрацювання живописних творів О. Шатківського 1930 – 1979-х років із збірки НМЛ засвідчує, що український художник сприйняв творчі парадигми «ритмівців», адаптуючи набуту майстерність в площину власного мистецького досвіду.

Отже, доходимо висновку, що індивідуальні уявлення українського художника про загальний зміст, мету та методи образотворчості узгоджувалися із магістральною стратегією його варшавських наставників періоду навчання (1931 – 1939) та поглибилися й ствердилися упродовж 1939 – 1979-х років. Зауважимо, що потреба етнічної самоідентифікації українського мистецтва стала для львівського митця формулою фахового пріоритету, що упродовж наступного життя спонукало його до пошуку індивідуально-ефективних методів формотворення, інтеграція засад народної творчості у галузь новітнього українського живопису XX століття залишилася першорядною проблемою творчості О. Шатківського. Наприкінці життя типові жанрові сценки із побуту отчого містечка, мотиви тутешніх краєвидів, соковиті барви рідної природи глобалізувалися в свідомості художника до стану загальноукраїнської масштабності, а новостворені живописні експромти емоційно репродукували народний дух і темперамент України.

Примітки

¹ Найбільша колекція творів О. Шатківського (1908 – 1979) в Україні у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького нараховує 63 живописні та 83 графічні праці періоду 1930 – 1979-х років.

² В період з 8 вересня 1920 по вересень 1939 року містечко Новий Почаїв належало до територій Польщі.

³ Вичулковський Леон (1852 – 1936) – польський живописець і графік. У 1883 – 1893 роках жив на Україні. Писав портрети, пейзажі і жанрові композиції із зображенням сцен селянської праці, використовуючи живописні прийоми імпресіонізму.

⁴ Прушковський Тадеуш (1888 – 1942) – польський живописець, педагог, художній критик, з 1930 року обіймав посаду першого ректора Варшавської академії мистецтв.

⁵ Сkochиляс Владислав (1883–1943) – провідний польський графік міжвоєнного двадцятиліття. Ініціатор створення творчих об'єднань «Rytm» – «Ритм» (1922) і «Ryt» – «Гравюра» (1925). Працював у техніках гравюри, офорта, сухої голки та ксилографії. Тематично-жанровий діапазон творчості – сцени із народного життя і краєвиди; пов'язані з традицією народного лубка («Танець розбійників», 1919; «Збори врожаю фруктів», 1925; «Дівчата з кошиками», 1928).

⁶ Теорія відомого польського критика, мистецтвознавця і художника Станіслава Віткевича (1851 – 1915), яка в пошуках єдиного об'єднуючого принципу мистецтва передбачала безпосередній зв'язок нового польського мистецтва з національним початком.

⁷ Опрацювання творів О. Шатківського із збірки Національного музею імені Андрія Шептицького у Львові в період лютого 2014 року показує, що атрибуція здійснювалася науковими працівниками на підставі авторських підписів, які залишилися на тильній стороні картин. Сучасне вивчення кольорових поверхонь засвідчує, що мають місце непоодинокі випадки, коли існуючі написи не відповідають практично використаним технікам.

⁸ Див.: Павельчук І. Рефлексии полипарадигмальности постимпрессионизма в инспирациях украинской живописи XX – XXI вв. (Информационно–аналитический обзор) / И. Павельчук // *Философия информации и коммуникаций: университет и музей в электронном пространстве. Сборник материалов участников Международной научно-практической конференции*. 17 ноября 2012 г., Санкт-Петербург [под науч. ред. Т. И. Сидненко]. – СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2012. – С. 38 – 44.

⁹ Євген Зак (1884–1926) – член угруповання «Ритм» білоруського походження. В період 1901–1903 років навчався у Парижі в Школі витончених мистецтв під керівництвом Жана-Леона Жерома, паралельно відвідував художню школу – Академія Коларосси, де ним керував Альберт Бернард. У 1904 році дебютував в Осінньому салоні і швидко став постійним членом.

¹⁰ Роман Крамштик (1885–1942) – член угруповання «Ритм», як і Євген Зак був пов'язаний з Парижем, де він працював з 1911 року.

¹¹ Модерн – стильовий напрям в мистецтві (переважно в архітектурі, образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві) кінця XIX – початку XX століття. Називався в художніх центрах Європи по-різному: у Бельгії й Франції – «ар-нуво», у Німеччині – «югендштилль», в Італії – стиль ліберті, у Великобританії – «моденстайл», в Польщі та Західній Україні – «сецесія».

Література

1. *Батіг М.* Творчий звіт львівських художників [Текст] / М. Батіг // Вільна Україна. – 1956. – 20 грудня.

2. Виставка екслібриса львівських художників [Образотворчий матеріал] : каталог / М-во культури УРСР; Львівська державна наукова бібліотека; [упоряд. й автор вступ. стат. В.В. Вітрук, ред. М.П. Гуменюк]. — Львів: Ротапринт ЛДНБ, 1968. – 66 с.

3. Выставка изобразительного искусства западных областей Украины и народного творчества гуцулов [Образотворчий матеріал] : каталог // Комитет по делам искусств при СНК СССР. Оргкомитет Союза советских художников СССР. Государственный Музей нового западного искусства; [отв. ред. А.И. Леонов]. – М.: Правда, 1940. – 94 с.: ил.

4. *Дерегус М.* Шляхи творчості [Текст] / М. Деревус // Образотворче мистецтво. – 1971. – № 2. – С. 8.
5. Історія українського мистецтва: [у 6 т.]. Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 років [Текст] // АН УРСР, Головна редакція УРЕ [за ред. М.П. Бажана]. – К.: Жовтень, 1968. – 452 с.: іл.
6. Історія української культури: [у 5 т.]. [Текст] / [за ред. Б. Є. Патона]. – К.: Наукова думка, 2011. – Т. 5, кн. 1: Українська культура ХХ – початку ХХІ століть – 864 с.: іл. – ISBN 978–966–00–0541–5 (загальний) – ISBN 978–966–00–0874–0 (т.5, кн.1).
7. Обласна художня виставка, присвячена 700-річчю Львова [Образотворчий матеріал] : каталог // Міністерство культури Української РСР; Львівське відділення Спілки радянських художників України; ЛДМУМ [каталог склав Я.Н. Нановський]. – Львів: Міська друкарня Львівського обласного управління культури, 1957. – 48 с.: іл.
8. *Овсійчук В.* Творчий доробок львів'ян [Текст] / В. Овсійчук // Образотворче мистецтво. – 1971. – № 2. – С. 9–11.
9. *Сміх-Шатківський Олекса.* Графіка. [Текст] / [упоряд. Т. Лозинський, І. Завалій, і авт. текстів Л. Сидор-Ошуркевич, О. Сидор, англ. перекл. В. Сільчука]. – Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. – Оранта, – 2006. – 112 с.
10. *Сміх-Шатківський Олекса:* Твори з приватних збірок. [Текст] / [упоряд. Т. Лозинський, І. Завалій, авт. передм. Р. Яців, англ. перекл. В. Сільчука]. – Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. – Оранта, – 2004. – 168 с.
11. *Шатківський Олекса Якович (1908–1979)* Виставка творів: живопис, графіка. Каталог / Автор-упоряд. В. Откович. – Львів: Облполіграфвидав, 1981.
12. Персональна виставка творів художника О.Я. Шатківського [Образотворчий матеріал] : каталог // Кременецький районний краєзнавчий музей. М-во культури УРСР; [відп. ред. Б.Б. Ельгорт]. – Кременець, 1958. – 9 с.
13. *Попов А.* В ногу с временем. О Второй Всесоюз. выставке эстампа во Львовской картинной галерее [Текст] / А. Попов // Львовская правда. – 1962. – 30 ноября.
14. Республіканська художня виставка «Квітує Радянська Україна» [Образотворчий матеріал] : каталог // Міністерство культури Української РСР; Спілка художників України; [відп. ред. Ю.П. Пудов]. – К.: Реклама, 1973. – 102 с.: іл.
15. *Тананаєва Л. И.* Очерки польской графики XX в. [Текст] / Л.И. Тананаева ; [ред. Н.А. Алпатова]. – М.: Наука, 1971. – 98 с.: ил.
16. *Терещак І.* Живопис Олекси Шатківського у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького [Текст] / І. Терещак // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2008. – № 6 (11). – С. 206–207.
17. *Шатківський Олекса.* Виставка творів: Каталог виставки 1969 [Образотворчий матеріал] : каталог // Львівське обл. упр. культури. Львівське відділення Спілки художників. Львівська картинна галерея; [упоряд. каталога та авт. вст. ст. В. Островський]. – Львів: Каменяр, 1969. – 64 с.: іл.
18. *Шатківський О.* Начерк біографії О. Якимчука [Текст] / О. Шатківський // Мистецькі студії. – 1991. – Ч. 1. – С. 68.
19. *Яців Р.* Олекса Шатківський [Текст] / Р. Яців // Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. — С. 216–225.
20. *Яців Р. М.* Олекса Шатківський та Український мистецький гурток «Спокій»: матеріали до історії українського мистецтва 1920 – 1930-х років. [Текст] / Р. Яців ; [авт. вступ. слова О. Микита]. – Львів: Видавництво «Растр-7», 2008. – 68 с.: іл.
21. DOBROWOLSKI T. NOWOCZESNE MALARSTWO POLSKIE T. III: 1764 – 1939 – 1963; Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolinskich, 1964.–504 s:ill.