

УДК 75.03(477) «19»

Павельчук І. А.

Львівська національна академія мистецтв

СТУДІЇ ЯНА СТАНІСЛАВСЬКОГО В ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ІВАНА СЕВЕРИНА

Павельчук І. А. Студії Яна Станіславського в творчій практиці Івана Северина. В статті аналізуються твори І. Северина (1881-1964) періоду 1903-1913-х років. Навчаючись в Краківській академії мистецтв (1905-1907) у польського імпресіоніста Я. Станіславського, митець звернувся до постімпресіонізму. Автор має на меті дослідити індивідуальні методи роботи І. Северина. Ідентифікація живописних прийомів І. Северина здійснюється завдяки порівняльному аналізу з творами Я. Станіславського. Було з'ясовано, що І. Северин переосмислив досвід наставника і змінив мету творчого акту, зосередивши увагу на створенні узагальненого враження про Природу. Новостворені образи набули ірреально-візіонерського символічного характеру. Під час навчання у Я. Станіславського в практиці І. Северина започаткувалися постімпресіоністичні засади колоризму. Малярство художника припадає на фінальну фазу існування постімпресіонізму (1886-1906).

Ключові слова: імпресіонізм, пленер, краєвид, символ, колір, постімпресіонізм.

Павельчук И.А. Студии Яна Станиславского в творческой практике Ивана Северина. В статье анализируются произведения И. Северина (1881-1964) периода 1903-1913-х годов. Обучаясь в Краковской академии искусств (1905-1907) у польского импрессиониста Я. Станиславского художник обратился к постимпрессионизму. Задачей автора является исследование методов работы И. Северина. Идентификация живописных приемов И. Северина осуществляется благодаря сравнительному анализу с произведениями Я. Станиславского. Было установлено, что, переосмыслив опыт наставника, И. Северин изменил цели творческого акта, сосредоточив внимание на создании собирательного впечатления о Природе. Новосозданные образы приобрели ирреально-визионерский символический характер. В период учебы у Я. Станиславского в творчестве И. Северина зародились постимпрессионистические принципы колоризма. Живопись художника приходится на финальную фазу постимпрессионизма (1886-1906).

Ключевые слова: импрессионизм, пленер, пейзаж, символ, цвет, постимпрессионизм.

Pavelchuk. I. A. Jan Stanislawski's Studios in Ivan Severin's Creative Practice. Background. The article analyzes paintings by Ivan Severin (1881-1964). During his studies in Krakow Academy of Arts (1905-1907) under the guidance of Polish impressionist Jan Stanislawski, the artist set eyes on Post-impressionism. Objectives. The author intends to study Severin's individual methods of work. Methods. The identification of Severin's painting techniques is accomplished through a comparative analysis with Stanislawski's works. Results. It was found that Severin reinterpreted the experience of his mentor and changed the purpose of his own painting, focusing on creation of a generalized impression of the nature. Images began to acquire unreal, visionary and symbolic traits. Conclusions. During his studies with Stanislawski, Post-impressionism principles of colorism began developing in Severin's creative work. Severin's painting falls on the final phase of the historical existence of post-impressionism (1886-1906).

Key words: impressionism, plein air, landscape, symbol, color, Post-impressionism.

Постановка проблеми – дослідити, проаналізувати та порівняти особливості живописних прийомів Я. Станіславського періоду (1885-1906) та І. Северина (1905-1913) для подальшого з'ясування спільних та відмінних властивостей творчих методів. Стаття виконана відповідно до плану науково-дослідних робіт кафедри історії і теорії мистецтва ЛНАМ. Наукові узагальнення, що акцентують увагу на розбіжностях імпресіоністичного та постімпресіоністичного кольоропису, сприятимуть поглибленню теоретичних знань про специфіку національної школи колоризму в контексті процесів загальноєвропейської інтеграції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В статті використовувалися джерела про творчість Я. Станіславського, який справив відчутний вплив на творче формування І. Северина [1;17-18]. Виявилися корисними дослідження Д. Горняткевича, що стосуються проблем навчання українських студентів в Краківській академії мистецтв [4-6]. Поміж публікації українських мистецтвознавців, присвячених творчості І. Северина [2;9;14-17] слід виокремити напрацювання В. Ханка, який видав понад сім статей та зібрав усі існуючі бібліографічні джерела про І. Северина, список яких було вперше опубліковано у «Миргородському мистецькому словнику» [17: 233-235].

Напрацювання В. Ханка використала О. Семчишин-Гузнер у власних публікаціях, які були видані у двох різних часописах без усяких перемін змісту [15-16]. Цей же текст став змістом вступної статті альбому-каталогу І. Северина [9], який опублікувала О. Семчишин-Гузнер, збагативши видання трьома архівними джерелами із фондів НМЛ та ілюстраціями творів художника. Щодо з'ясування мистецького напрямку, в якому працював І. Северин, О. Семчишин-Гузнер обмежилася висновками, надрукованими 1998 року в «Енциклопедії

Українознавства», де, спираючись на школу Я. Станіславського, малярство І. Северина та О. Новаківського помилково приписували до імпресіонізму [14:2736].

У формальному аналізі творів І. Северина використовувалася теоретична аргументація іноземних мистецтвознавців стосовно особливостей імпресіоністичного та постімпресіоністичного живопису. Отож важливими виявилися видання, в яких розглядаються згадані проблеми [12-13;18]. Ознайомлення із джерелознавчим масивом демонструє, що творчий метод митця, як і порізнені живописні твори, ніколи індивідуально не аналізувалися. Причиною цього були політичні репресії стосовно І. Северина і подальше заслання, яке зазнав митець у середині 1930-х років [14:2736]. Також із літературних джерел відомо, що твори періоду 1913-1930-х років були знищені фашистами [9:13].

Унікальною знахідкою нашого дослідження є каталог персональної виставки І. Северина, що проходила в залах київського міського музею (1911), який зберігався в бібліотеці НХМУ більше століття, але бібліографічні данні про нього друкуються вперше [10]. «Каталогъ VII-й виставки картинъ Киевскихъ художниковъ. Київ,15/II 1915» засвідчує, що художник експонував на київській виставці десять творів №189-199 [11:7]. Відомості про участь І. Северина в цій колективній виставі оприлюднюються вперше.

Хоча мистецтвознавці відзначають певний вплив Я. Станіславського на творчість І. Северина, раніше не проводився порівняльний аналіз живописних праць польського вчителя та українського учня, який дав би можливість визначити масштаби наявного впливу для об'єктивного з'ясування ступеню мистецької оригінальності творчості І. Северина. Аналіз індивідуальної живописної лексики І. Северина та зіставлення її особливостей з живописною практикою Я. Станіславського здійснено вперше.

Формулювання цілей статті. Завданням автора є аналіз живописних етюдів І. Северина із збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та дослідження творів Я. Станіславського із музейних збірок Польщі та України з метою подальшого зіставлення спільних та розбіжних рис творчої методології.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчість талановитого галицького колориста першої декади ХХ століття І. Северина (1881-1964) залишається і по сьогодні маловідомою. В літературних джерелах нерідко зазначається, що на формування індивідуального світогляду І. Северина справило велике значення мистецьке оточення його наставників, прихильних симпатиків української культури [2:19; 9:4-8; 17:233]. Із біографії маляра відомо, що до 1903 року він навчався у Миргородській Художньо-промисловій школі імені Миколи

Гоголя під керівництвом Опанаса Сластьона.¹ В публікації Миколи Голубця від 1926 року повідомляється, що з ініціатив О. Сластьона І. Северин поїхав до Кракова [3:41]. У матеріалах з історії Академії витончених мистецтв у Кракові сповіщено про студента І. Северина, що він студіював під патронатом Яна Станіславського впродовж 1905-1907-х років, всього три семестри [20:390].

І. Северин навчався в переломний історичний момент для мистецького закладу. Після смерті Яна Матейка у 1893 році, у квітні 1895 року новим директором Школи образотворчих мистецтв у Кракові було призначено Юліяна Фалата,² який очолював інституцію до 1910 року. Прогресивний директор здійснив ряд заходів з реорганізації навчального процесу за рахунок оновлення професорсько-викладацького складу Школи, запросивши Леона Вичулковського, Яна Станіславського, Станіслава Виспянського, Теодора Аксентовича, Юзефа Меґоффера [5:41]. Завдяки реформам Ю. Фалата краківський навчальний заклад 1900 року набув статусу Академії [4:668-699]. За новою програмою, по якій навчався І. Северин, домінуючим завданням вихованців стало студіювання з природи, а не змалювання гіпсових моделей як за часів Яна Матейка. Основна увага професорів приділялася розвитку мистецької індивідуальності студентів. В цей період в КАМ поширилися нові мистецькі гасла, скервані до імпресіоністичного пленеризму, сецесії та символізму: «Найбільший вплив на молоде покоління мали безумовно Вичулковський і Станіславський, як репрезентанти імпресіонізму вони внесли нові мистецькі вальори, якісь такі близькі настроям і темпераментові їх учнів-українців. З їхнього відділу вийшов тоді ряд визначних індивідуальностей, до них належать: Труш, Новаківський, М. Бурачек, М. Бойчук і Северин», — повідомляє колишній студент Краківської академії мистецтв (далі — КАМ) Д. Горняткевич [5:41]. Історичний досвід мистецтва межі ХІХ-ХХ століть показав, що ситуація, коли на тлі імпресіоністичного середовища визріває та виокремлюється символічний ракурс кольоропису і зароджується постімпресіоністичне бачення проблем, є явищем скоріше послідовним, аніж виключенням з правил.

У фондах збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі — НМЛ) зберігається найбільша в Україні колекція рання творів

¹ Сластьон Опанас Георгійович (1855-1933) — український живописець етнограф та педагог. В період 1875-1882 навчався в Петербурзькій Академії Мистецтв. 1900 року повернувся до Миргорода, де працював викладачем Художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя. Див.: [8:7; 7:3-20].

² Юліан Фалат (1853—1929) — польський аквареліст, представник пленерного імпресіонізму. Народився у селі Тулиголово (нині Львівська обл.), в період 1872—1873 років працював на археологічних розкопках в Україні. В літературних джерелах повідомляється, що Ю. Фалат прихильно ставився до українських студентів у КАМ. Див.: [6:10].

І. Северина³, які автор передав 1913 року до музею [9:4]. Звертаємо увагу та той факт, що на працях І. Северина зазвичай відсутні авторські назви та датування. Під цим оглядом в дослідженні використовуються наведені в музейній документації «умовні» дані, на підставі яких твори згаданого періоду датуються 1903-1913 роками⁴. У першій декаді ХХ століття в творчості І. Северина простежується тенденція до відмови від документальності натуралізму, прагнення узагальнити зміст до стану художньої метафори, передати кольором асоціативно-символічне враження від природи. В період 1907-1913-х років в плернерних сюжетах І. Северина спостерігається свідоме використання композиційних структур, якими користувався Ян Станіславський. Отож пропонуємо розглянути підходи польського імпресіоніста, на підставі яких, за нашою гіпотезою, розвинулося постімпресіоністичне бачення І. Северина.

Як послідовний представник імпресіонізму, Я. Станіславський орієнтувався на домінанти, визначені цим малярством. Живописна етика його плернерної творчості виходила із поетичної атмосфери невеликих за форматом краєвидів, практичних в етюдній роботі. Творча свобода імпресіоністів дещо обмежувалася кліматичними умовами праці. За висловом В. Гофмана «[...] хроматичний релятивізм «романтичних» імпресіоністів завжди відповідав визначеному у часі і просторі середовищу» [18:206]. Важливим надбанням імпресіонізму стала демократизація художньої фабули, бо колористи звернули увагу на ті явища, які до них вважалися не вартими художнього відтворення: «Вони перестали розділяти предмети на головні, достойні уваги високого мистецтва, і другорядні», — підкреслює Марина Бессонова [12:5-6].

В літературних джерелах повідомляється, що Я. Станіславський виявляв певний інтерес до історичного архітектурного пейзажу, який оформився під впливом Владислава Луцкевича⁵, проте мистецтвознавці відзначають загальну демократичність тематичного репертуару польського імпресіоніста [1:9]. Композиційна структура краєвидів Я. Станіславського нерідко побудована на підставі фрагментарного компонування об'єктів. Згаданий специфічний композиційний прийом перейняв у свою практику І. Северин під час навчання в КАМ. Сюжетом для краєвидів Я. Станіславського стають непоказні речі, приміром, квіти, що ростуть просто при дорозі («Ягоди бузини» (1885), «Квітучий мак» (1887) із збірки Національного музею у Кракові — далі НМК). Одним з улюблених мотивів Я. Ста-

ніславського, через яке художник висловлював пасіонарне відчуття любові до України, став сюжет з будяками («Будяки» (1885) і «Будяки під сонцем» (1895) — обидві із збірки НМК), образ яких починає зустрічатися в творчості І. Северина з 1905, після першого року навчання у Я. Станіславського: «Будяки» (1905-1913), «Краєвид з будяком» (1905-1913), «Будяк в степу», 1909(?) — усі твори із збірки НМЛ). Список творів із каталогу персональної виставки І. Северина від 1911 року показує, що експонувався твір «Лісові будяки» №31[10:3].

Вивчення творчої спадщини Я. Станіславського 1885-1906-х років із збірок Національних музеїв Кракова та Варшави, Сілезького музею в Катовіце, Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького, Національного музею України і співставлення з живописними етюдами І. Северина із збірки НМЛ дозволяє дійти висновку, що І. Северин використовував у практиці не лише тематичний репертуар польського професора, а перейняв окремі композиційні схеми наставника, вживав у власній палітрі специфічні відтінки барв Я. Станіславського (турецьку блакитну), засвоїв техніку пастелі, якою віртуозно володів наставник, і навіть підписував твір з лівого нижнього краю етюду, як це робив його професор.

Однак імпресіоністичні сюжети Я. Станіславського І. Северин інтерпретував у спрощено-формальному, майже декоративному вигляді, немовби відтворював досвід вчителя з пам'яті. Проте ландшафти і мотиви квітів І. Северин малював лише з натури. Відтак, засади краківського професора стали невід'ємною частиною свідомості українського вихованця і не зв'язали його «путами» наслідування, а, навпаки, сприяли скорішому розкріпаченню творчої індивідуальності. Цьому сприяв інтелегентний наставник і в першу чергу демократично оновлена за Ю. Фалата система викладання в КАМ [6:10].

Дослідження творів Я. Станіславського та ознаявлення із спогадами його учнів підтверджують, що, використовуючи живописні прийоми імпресіоністів, польський митець керувався відмінними гаслами, ставив перед собою такі завдання творчості, які не були поширеними в колі імпресіоністів періоду їх піднесення 1870-1880-х років.⁶ Не описовому, філософсько-узагальненому ставленню Я. Станіславського до мистецьких завдань творчості сприяли фактори із його біографії. По-перше, імпресіоністичне стажування Я. Станіславського розпочалося в Парижі 1885 року і припало на фінально-кризову фазу розвитку цієї течії, що 1886 року на останній виставці імпресіоністів дійшла завершальної фази розвитку на теренах Франції за-

³ Колекція творів І. Северина із збірки НМЛ складає 24 живописні праці, 17 графічні аркуші, виконані у техніці пастелі — усі періоду 1903-1913-х років.

⁴ Вперше «умовні» назви та датування картин І. Северина із збірки НМЛ увійшли до широкого загалу при виданні персонального альбому-каталогу 2009 року. Див.: [9].

⁵ Владислав Луцкевич (1828 -- 1900) — польський художник історичного жанру і викладач. Прищеплював вихованцям любов до пам'яток мистецької старовини, зокрема готики. Див.: [1:9].

⁶ Мова йде про спогади з біографічного нарису М. Бурачка «Моє життя», в яких учень польського імпресіоніста підкреслював, що Я. Станіславський навчав студентів відтворювати природу як складне та драматичне явище, а не спрощувати образ до категорії солоних «малоросійських сюжетів». Див.: [1:11].

родженням руху неоімпресіонізму Ж. Сьора [12:5; 13:14-15].

Художнику імпонувала пленерна стихія імпресіонізму, але в повітрі носилися цілковито інші гасла. Емпіричне вивчення живописних картин Я. Станіславського із збірки Національного музею у Варшаві демонструє, що в краєвидах польського імпресіоніста зовсім відсутня безтурботна грайливість французьких імпресіоністів 1870-х років, натомість переважають мотиви психологічного інтерпретування змісту з елементами драматичної надривності, про що, зокрема, засвідчують спогади М. Бурачека [1:11]. В окремих картинах польського імпресіоніста приховане загострено-самотне відчуття дійсності, не притаманне піонерам французького імпресіонізму.

Мотиви Я. Станіславського із відтворенням покинутих і забутих людьми млинів, сиротливих посохлих на безжальному сонці польових будяків, усамітнених тополь над оманливим задзеркаллям води і недосяжно-одиноких хмарин на тлі незворушного небокраю, проникнуті станом тривожного художнього передчуття, ностальгією за втраченою навіки благодаттю. Поетика просвітленої самотності визначила творчу харизму Я. Станіславського, про що засвідчує підбір художніх образів при виданні посмертних видань про художника [21:4-60]. Згадані краєвиди природи, що були намальовані на пленері з натури, за глибиною артистичного вислову виходять далеко за межі імпресіоністичних проблем і наближаються до репрезентаційного виміру позачасової символічної ідеї самотності.

По-друге, не поверхневому світосприйняттю Я. Станіславського генетично протегувало виховання під авторитетом ерудованого батька філософа, до того ж заради мистецтва майбутній імпресіоніст відмовився від подальшої кар'єри кандидата математичних наук [19:7]. І по-третє, підсвідомому символічному відчуттю дійсності Я. Станіславського могло сприяти спілкування з Пюві де-Шаваном, з яким він спізнався в період студіювання в майстерні відомого французького портретиста Каролюса Дюрана [1:9]. В літературних джерелах підкреслюється, що навіть сучасники зауважували індивідуальну осібність колоризму Я. Станіславського: «Сучасники художника відмічали, що вплив імпресіоністів виявився у Станіславського лише в тому, що його пейзажі стали світлішими, в усьому ж іншому він зберіг свою власну мову, залишився самим собою, а не наслідувачем», — зауважує І. Блюміна [1:9-10].

В краєвидах 1885-1906-х років Я. Станіславський нерідко користувався композицією, побудованою на світло-тональному контрасті між холодними відтінками хроматичних барв в ділянках тіні та тепло-гарячими в зоні освітлення, яка за задумом колориста будувалася прямо на першому плані. В багатьох сюжетах на долині полотна передбачалося змалювання тіняви від дерев, яка слугувала композиційним «порталом» краєвиду («Сад вес-

ною» (1884), «Будяки» (1885), «Соняшники» (1905), «Райдуга» (1905) — усі із збірки НМК). Згаданий артистичний прийом застосовано в невеличкому олійному етюді Я. Станіславського «Мальви у сонці» (1900). Інтерпретації мотиву з мальвами зустрічаються в діяльності І. Северина, починаючи з року його навчання у Кракові («Мальви-I», «Мальви-II» (1905-1913) — обидві з збірки НМЛ).

На першому плані в самий край етюдів Я. Станіславський зображує щільне затінення трави, яке модельовано хаотичними поривчастими мазками темно-зелених, фіолетово-синіх та темно-умбристичних кольорів. Для збереження враження повітряної перспективи художник окремими мазочками світліших півтонів позначає верхівки квіточок та листочків у цій затемненій зоні краєвиду, які таємничо виблискують розцвіченим миготінням на тлі густої і холодної тіні. Не вдаючись до дріб'язкової деталізації, Я. Станіславський прагне відтворити фарбами враження прозорості повітря і прохолоди затінку. Віртуозне володіння технікою олійного живопису виявляється у нескінченному багатстві різноманітних поривчастих мазків: продовгуватих, заокруглених, прямих і хвилястих, які спонтанно формують архітектоніку хроматичного простору. Використовуючи прийом контрастного співставлення дуже темних і дуже світлих ділянок композиції, Я. Станіславський не забуває про чистоту, легкість і прозорість зображення, яке написано на єдиному подиху: «Ми пам'ятаємо, що імпресіонізм намагався за допомогою спонтанності надати картині образ незайманої первинності, щоби тим самим позбавити явища дійсної матеріальної ваги і щільності», — підкреслює В. Гофман [18:206].

Одразу на межі тіні та освіту розгортається просторинь другого плану, осяяна спекотливим полуденним літнім сонцем, що употужнює враження дзвінких яскраво-соковитих відтінків барв. У цій зоні польський художник змальовує фрагмент городу із грядкою видовжених до горизонту червоних та білосніжних мальв. Хоча стрункі пропорції квітів займають відповідне не велике місце в масштабі загальної повітряно-просторової композиції краєвиду, їх образи виокремлено в одну лінію, в якій вони наче «шеренгою» позують живописцеві, хизуючись власною природною свіжістю. Колорит цієї хроматичної зони етюдів побудовано на селекції чистих стійких замісів яскравих барв, які не виходять за межі природності відтінків. Зокрема, автор використовує чималий спектр вохристих нюансів: це і вохра натуральна і шафранна, об'єднана з лимонною жовтою, яким злагоджено акомпанують відтінки умбри натуральної, капут-мортуму та сієни паленої.

Спектр зелених кольорів відтворено завдяки поєднанню зеленої веридонової з вохрами, білилами та кадміями жовтими. Червоний, а точніше рубіновий відтінок мальв прописано карміном та крапком середнім, а світліші зони суцвіть з до- бавками білил до краплату, внаслідок чого вини-

кає рожево-буряковий прохолодний відлив. При моделюванні білявих суцвіть мальв живописець використовує вже згадані пігменти червоних барв, які інколи чергує їх з переходами до блідо-жовтих напівтонів. Кожен удар пензля Я. Станіславського позначений неповторною виразною конфігурацією і непередбаченістю траєкторії мазка. Проте спостерігається певна тенденція до заокруглення рухів пензля і загальної хаотичності, завдяки якій створюється враження неповоротної живописної віртуозності. Неспокійні короткі та довгі мазки фарби створюють відчуття спонтанної імпровізації. Імпресіоністи пояснювали імпровізаційність власного почерку об'єктивною непередбаченістю довкілля: «Імпресіоністи посилалися на мінливий хаос реальності і бачили у цьому виправдання власного почерку» [18:210-211].

Третій план композиційно вирізнено змалюванням прихатнього тину, за яким ліворуч показано убогу селянську хатину із солом'яною стріхою, а праворуч розкішну перспективу ясно-блакитного небосхилу. Лінія солом'яного даху задає діагональне спрямування у цій зоні полотна і замикає простір в лівому кутку етюду, де Я. Станіславський зазвичай ставив факсиміле. Верхівки суцвіття мальв з другого плану силуетно прочитуються у просторі поміж хатиною та небовидом. Як зауважувалося, живописне моделювання Я. Станіславського було безперечно імпресіоністичним, але художній зміст його творчості виходив далеко за межі миттєвої «епізодичності» цього напрямку.

Відтворення образу бідної селянської хатини на тлі урочисто-недосяжного небосхилу спрямовувало змістовий алгоритм сюжету до філософсько-символічних узагальнень про нікчемну плинність нужденного людського буття і неосяжну величність буття вічного. Такі підсвідомі асоціації виникають у глядача вже сьогодні, отож малярство Я. Станіславського створює дещо більше, аніж тільки те, що можна побачити лише очима. Глибина образного мислення Я. Станіславського, витримана натуральність відтінків його палітри, відмова від зверхніх живописних ефектів стала в нагоді його українським учням, які увібрали в творчість елегантну простоту величного духу наставника.

З огляду на два пастельні твори І. Северина з мотивом мальв із збірки НМЛ привертає увагу моделювання квітів в проаналізованому етюді Я. Станіславського, який використав прийом світло-тонального контрасту при змалюванні цих елементів краєвиду. Квітка червоної мальви, що намальована Я. Станіславським на тлі солом'яної стріхи, прописана відтінком глибокого карміну, який виділяє суцвіття виразним темним силуетом на світлому вохристому тлі даху. Натомість квітку білої мальви, що розташована праворуч, Я. Станіславський змальовує на тлі ультрамаринової блакиті небокраю, при цьому бутон мальви прочитується уже світлим контуром на темнішому полі. На підставі описаного

артистичного прийому побудовано начерки з мальвами І. Северина.

У пастельних етюдах І. Северина, які співробітники музею умовно назвали «Мальви-I» та «Мальви-II», український живописець інспірує типовий для Я. Станіславського мотив з мальвами, однак інтерпретує його не за умов пленерної композиції краєвиду, а у вигляді натюрмортної постановки, підкреслено вирізняючи образ суцвіть. В пастелі «Мальви-I», подібно до Я. Станіславського, І. Северин змальовує квітку кармінової мальви ліворуч композиції, а білу — праворуч. Мальви намальовано на тлі сірого графічного картону, який рівночасно послуговує колірним тлом для зображення букету. Хоча праця І. Северина виконана в техніці пастелі, український митець використовує згадану вище гаму відтінків палітри краківського наставника: вохру-золотисту, лимонну, кадмій жовтий, зелену смарагдову, кармін червоний, світло-фіолетову та блідо-рожеву барви, які зберігають природну натуральність півтонів.

Композицію другого пастельного етюду «Мальви-II» І. Северин будує на засадах фронтального розміщення образу квітів по центру аркуша. Як і в першому випадку, художник розробляє силует мальви на тлі сірого картону. Гама відтінків залишається незмінною, але в даному варіанті червоні та білі квіти мальв змальовуються на одній стеблині, яка відтворюється фрагментарно, обрізаною згори і на долині. В обох роботах І. Северин моделює форму квітів завдяки попередній розтушовці пастеллю, яка згори уточнюється лінійним контуром. Спочатку митець наносив темніші кольори, а згори прорисовував світлішими відтінками. Описаний прийом моделювання в техніці пастелі спостерігаються у творах Я. Станіславського, приміром у творі «Мальви» (1905) із збірки НМЛ. У своєму навчальному досвіді І. Северин користувався порізними професійними прийомами краківського професора, які, однак, інтерпретував по-своєму у спрощено-формальному вигляді.

В період 1905-1913-х років у творчості І. Северина стають поширеними мотиви з видами парків і узлісся: «Мотив з парку», «Осінній пейзаж», «Лісовий пейзажний етюд» — усі із збірки НМЛ. В названих етюдах український художник вибудовує структуру композиції на засадах уривчастого кадрування мотиву, коли погляд художника вихоплює тільки фрагмент краєвиду. Найчастіше в поле зору І. Северина потрапляли образи дерев, які живописець змальовував тільки до середини стовбурів, не малюючи крону. Як правило, стовбури дерев змальовувалися в контражурі. За таких особливих обставин їхній контур прочитувався не припиненим силуетом, немов частокіл.

Опрацювання краєвидів Я. Станіславського початку ХХ століття, що сьогодні зберігаються в Національному музеї у Кракові, показало, що згадані сюжети із змалюванням дерев «до середини»

стовбурів, або з «обрізними» кронами, було популярним засобом у пленерній діяльності польського імпресіоніста. Схожість колірної гами і композиційної структури в згаданих етюдах І. Северина до краєвидів Станіславського із збірки НМК: «Краківські Плани» (1903), «Березовий гай», «Весняний пейзаж» (1904), «Фрагмент краківських плант» (1905) дає можливість дійти висновку, що вірогідно вони, або подібні до них твори Я. Станіславського надихали на творчі пошуки українського вихованця. Проте, ми зауважили, що український студент малював ті самі мотиви, що і його вчитель, але по своєму, спрощено-декоративно.

1905 року Я. Станіславський створив ряд узагальнених образів, в яких увагу наголошено не на грі світла і тіні, а на силуетно-декоративному моделюванні колірної плями: «Соняшники і хати (Поповка на Україні)», «Студія соняшників», «Рододендрони», «Мальви», «Ворота дерев (Брама парку)» — усі із збірки НМК. Цю зміну в його творчості зауважують польські мистецтвознавці: «Станіславський був митцем пейзажних «малих форм», автором нечисленних невеличких композицій, реалізованих на початку творчості, наступних в імпресіонізмі, а останніх намальованих динамічно і розмашисто», — пише Урсула Козаковська-Зауча [19:5]. Хоча автор не визначає напрям, до якого тяжіли твори останнього періоду Я. Станіславського, однак очевидно, що вони вже не були імпресіоністичними. Дослідники імпресіонізму підкреслюють, що ця художня течія, на відміну від багатьох інших, пройшла повний еволюційний шлях розвитку від фази становлення, розквіту і до занепаду [12:5]. Отож, припустимо в період останніх двох років життя, які припадають на період студіювання І. Северина (1905-1907), польський імпресіоніст вже набагато менше цікавився відтворенням ілюзорності буття, намагаючись на кінець передати його невидиму очима недосягну сутність.

В період навчання у Кракові в творчості І. Северина набуває популярності сюжет з будяками, який був одним з улюблених мотивів Я. Станіславського ще від початку його живописної практики у Франції 1885-х років [19:40-41]. Як правило, куш будяка змальовувався Я. Станіславським не як побічний елемент краєвиду, а наче центральний художній образ, якому підпорядковувалося усе оточення ландшафту. Рослина розташовувалася фронтально на першому плані композиції, виростаючи із сухої степової землі і спрямовувалася всім рухом вгору, до недосяжної блакиті небокраю. Цю тенденцію композиційного «кадрування» образу будяків зауважує Урсула Козаковська-Зауча: «Образ розташовувався в центрі і підпорядковував собі всю композицію» [19:40].

Чимало подібних композицій з будяками зберігається в Національному музеї у Кракові «Будяки» (1885), Національному музеї у Варшаві «Будяки» (1895). В Україні аналогічні образи, датовані близь-

ко 1903 року, зберігаються у фондах Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького «Будяки», «Будяки при заході сонця». У згаданих сюжетах закладено алегоричну ідею про мужнє виживання в умовах майже не придатних до життя. Цей невимовлений словами трагізм, навіть жах самотності повсякчас змальовується Я. Станіславським на тлі двох незворушних стихій — посушливої степової землі, немовбито позбавленої енергії життя, та недосяжного байдужого яскраво-блакитного неба, в образи яких закладено сенс символів життя тлінного та вічного. Тобто вже від 1885-х років в творчості Я. Станіславського намічаються передумови для сугестивного розуміння художньої проблематики та певна налаштованість до драматичного психологізму, якими ніколи не обтяжували себе французькі імпресіоністи 1870-1880-х.

У фондах НМЛ зберігається три мотиви І. Северина з будяками: «Краєвид з будяком», «Будяки» (1905-1913), «Будяк в степу», 1909 (?). Згадані сюжети відтворюють відмінні стани природного довкілля і відповідно створені на підставі відмінних композиційних розв'язок. Однак в усіх сюжетах І. Северина з будяками присутня композиційна схема Я. Станіславського, що фокусувала увагу на одинокій рослині, оточеній стихіями Неба і Землі. Оригінально це метафоричне зіставлення символів Життя і Вічності передано в олійному етюді «Будяки» (НМЛ: Ж-805), написаному на картоні середнього формату.

Лінія горизонту розділяє просторинь небокраю і квітучої левади з будяками на дві незалежні частини, причому територія неба пропорційно займає простір вдвічі більший, аніж відтворення ділянки квітучого поля. Цікаво зауважити, що чинник молодості імпровізатора того самого сюжету об'єктивно позначився на оптимізації художнього змісту та позитивному висвітленні реальності. В інтерпретаціях І. Северина, куш Будяка змальовується на тлі буйно-квітучої зеленої левади. На початку літа він розквіт соковитими рубіновими бутонами і нічим не нагадує образи, погорілих на безжальному сонці і вмираючих без води, будяків Я. Станіславського. В етюді І. Северина всі складові краєвиду гармонізовані спільною енергією неминущого життя, яким воно сприймається тільки у молодості.

Метафори поля-життя і неба-вічності, що Я. Станіславський протиставляв одне одному, в артистичному витлумаченні І. Северина не виглядають такими пригнічено-погрозливими, а зростаються у неподільне відчуття щастя і розуміння того, що молодість та життя прекрасно-безкінечні. Етюд писався з натури на пленері, що засвідчують кольори, підібрані відповідно до натуральних тональностей природи. Художник змальовує забарвлення землі в рожево-коричневих барвах, зелень передає через смарагдову зелену, турецьку блакитну, веридонову зелену. Небокрай змальований бузковими кольорами кобальту фіолетового, який деінде чер-

гується з умброю. В багатьох місцях полотно не прописане до кінця і просвічується до ґрунту, що показово для етюдних праць, створених на пленері. Піднесено оптимістичні настрої згаданого етюдую дають підстави висловити припущення, що цей варіант будяків ймовірно був створений ще за життя Я. Станіславського, тобто до 1907 року.

Наступний образ «Краєвид з Будяком» передає вже зовсім інакший психологічний стан. Як у творах Я. Станіславського, будяк змальовано фронтально на першому плані, де він самотньо стоїть поміж висохлого житнього поля, яке ніби солом'яним «полум'ям» охопило рослину з усіх боків. Експресивно написані колосся жнив наче прагнуть знищити «спалити» Будяк, а він самотній стоїть без остраху, немов перед стратою. Згори І. Северин змальовує бурхливе небо, наче перед буревієм: шалені хмари обриваються шматками на розірваному небокраї. Цей експресивно написаний етюд, перейнятий передчуттям майбутньої трагічної втрати та неминучої безвиході. Особливості живописного моделювання показують, що етюд створювався на пленері з натури. Оскільки художні образи підсвідомо віддзеркалюють внутрішній стан художника, можна припустити, що етюд був створений І. Северином вже під час хвороби Я. Станіславського, коли ученя врешті усвідомив трагічне наближення кінця й неминучу осиротілість. Отож, з огляду на драматичне витлумачення змісту, в якому однак відчувається, що боротьба життя із смертю не припинилася, дає підстави припустити, що етюд був написаний І. Севериним напередодні самої смерті Я. Станіславського, тобто наприкінці 1906, оскільки Я. Станіславський відійшов 6 січня 1907 року [19: 94].

Новий стан мовчазної осиротілої та ностальгії ясно прочитується в пастельному етюді І. Северина «Будяк в степу». Зліва на першому плані художник вимальовує самотній будяк, але у відтворенні І. Северина образ будяка інтерпретується не виснаженим і посохлим на сонці, як у тлумаченнях Я. Станіславського, а сильним та наповненим життя із цупким шафраново-зеленим листям. Квіточки будяка художник вирізняє турецькою синьою, яку часто використовував Я. Станіславський. Праворуч композиції показано перспективу житніх полів, яка на горизонті пересікається сонячним диском поміж небом та землею. У цьому етюді повністю відсутня динаміка, усе назавжди і безповоротно оціпеніло: сонце сліпим білим диском назавжди зависло над обрієм, важкі густі хмари навіки зрослися з небосхилом, золотаво-вохристі кольори ланів безповоротно пролягли межею між світом живих та світом померлих. Відчуття прихованого примирення, сентиментальної ностальгії дає можливість припустити, що етюд було створено І. Севериним вже набагато пізніше 1907 року.⁷

Формально-декоративне моделювання колірної поверхні говорить про те, що композиція робилася просто з пам'яті, а не на природі. Всі елементи сюжету узагальнено за рахунок силуетної організації кожного знаку та локального моделювання барвою. Палітра зведена до аскетичного мінімуму: вохра, турецька синя, смарагдова зелена, ультрамарин. У творі виникає стан позачасової незворушності, в чіткому силуеті кожного знаку закладено бажання передати внутрішню природу, а не ілюзію тимчасової достовірності. Аналізуючи передумови постімпресіоністичних переусвідомлень у творчості П. Гогена, В. Гофман повідомляє, що філософська програма статичної композиції започаткувалася в свідомості митця під впливом прочитання турецького трактату XVIII століття про живопис, де художникам рекомендувалося оминати будь-яких рухомих ситуацій та динаміки [18:211].

В період 1907-1913-х в малярському досвіді І. Северина набуває популярності мотив з хмарами, інспірований імпресіоністичним пленеризмом Я. Станіславського. Виокремленні образи хмарин розробляються І. Северином у студіях невеличкого формату, олійною фарбою на картоні, що сьогодні зберігаються в НМЛ: «Пейзаж», «Гірський пейзаж з вівцями», «Хмари». Опрацювання згаданих краєвидів українського художника засвідчує, що, з одного боку, відбувалася планомірна інтеграція тематичного репертуару Я. Станіславського в практику українського вихованця. З іншого — ясно окреслюється тенденція художнього переосмислення та творчого узагальнення досвіду наставника у самостійних образотворчих висновках І. Северина, який почав застосовувати дві композиційні схеми Я. Станіславського одночасно.

Розташовуючи групу хмарин фронтально по всьому периметру центральної ділянки композиції, І. Северин послуговується вчительським прийомом фрагментарного кадрування провідного елемента композиції. За згаданим принципом створені етюди Я. Станіславського з мотивом хмар: «Хмари (Добре на Україні)» (1900), «Літо» (1902), — обидві із збірки Сілезького музею у Катовіце; «Вид на Особіте» (1901), «Хмари над Дніпром», «Хмара» (1903) — усі із НМК. Артистичне відчуття гармонії І. Северина підказувало йому, що, фокусуючи увагу глядача на уповільненому плині хмарин, не слід забувати про художнє вирішення верхнього і нижнього країв етюдую, оформлення яких надасть праці стан завершеного і самостійного художнього твору. В такій ситуації І. Северин користується другим засобом Я. Станіславського, який привертав увагу до першого плану композиції змалюванням густої холодної тіні, що слугувала «порталом» краєвиду. Проте, у власних інтерпретаціях український студент замінює ілюзіоністичну функцію «тіні» на зображення «затемнених» деталей сюжету: фрагменту посутенілого поля у «Пейзажі», «Гірському пейзажі з вівцями» (1907-1913), малюючи туманні гірські верховини у

⁷ Музейні співробітники датують етюд приблизно 1909 роком. Див.: [9:52]

роботі «Хмари» (1907-1913), або відтворюючи тіняву бездонної ріки у «Студії літнього пейзажу» (1905-1913).

Розподіл тепло-холодних хроматичних ритмів в інтерпретаціях І. Северина зберігає наступально-последовну динаміку Я. Станіславського, однак художній зміст радикально переминює домінанту зображальних цінностей. Відтворюючи просторову ілюзію тіней на першому плані, сійливі клаптики сонячного освітлення, які посилювали ефект повітряної перспективи і створювали враження прозорості повітря, Я. Станіславський візуально емітував уривки хвилиної реальності. В інтерпретаціях І. Северина змінюється мета творчого акту. Увага українського художника зосереджується на створенні сумарного враження про природу, образи якої набувають ірреально-візіонерського символічного характеру. В такий спосіб відбувається перехід від системи тимчасових зображальних домінант імпресіонізму до системи позачасових символічних цінностей постімпресіонізму, який прагнув позбутися стану ілюзорного натуралізму: «Анти-ілюзійністична переривчастість чітко окреслених кольорових площин компенсується їхнім двовимірним взаємозв'язком. Втрачаючи у відтворенні просторової глибини, картина виграє у площинній єдності. Вона більше не становить певний сегмент реальності, вона отримує притчеподібний характер, стає наочним відповідником конкретної думки», — коментує В. Гофман аналогічні зміни у постімпресіоністичній практиці П. Гогена [18:215].

Висновки. Переорієнтація художником творчих завдань після повернення 1907 року в Україну з Польщі, призвела до запровадження нових формальних засобів виразності. В період 1907-1913-х років художник остаточно відмовляється від академічних правил повітряно-просторової перспективи, відтворюючи образи у вигляді умовної схематичної двовимірності. Прагнення глобалізувати художній зміст спричинює уживання площинно-декоративних прийомів живописного моделювання. На ці якості формотворення звертають увагу українські мистецтвознавці [2:20]. Наскрізна енергія митця якнайбільше налаштована подолати оманливу подобу предметів і наблизитися до позачасової сутності явищ. Символічне переусвідомлення буття породжує відмову від розгорнутого жанрового сюжету. Колорист повсякчас шукає внутрішню відповідність для зовнішніх знаків. Всі згадані особливості посвідчують, що в період 1907-1913 років І. Северин впритул наблизився до проблем постімпресіоністичного колоризму, які актуалізувалися в практиці європейських національних мистецьких шкіл на межі ХХ-ХХІ століть, а в творчість українського митця нові гасла перейшли на тлі переорганізації навчального процесу КАМ [6:10]. На теренах краківської імпресіоністичної школи Я. Станіславського було започатковано постімпресіоністичну тенденцію колоризму в практиці українських студентів. Завдяки цьому в особі І. Северина україн-

ське мистецтво має постать репрезентанта національного українського постімпресіонізму першої декади ХХ століття, практика якого приходиться на фінальну фазу історичного існування французького постімпресіонізму 1886-1906-х років. Перспективи подальших розвідок даного дослідження пов'язані з аналізом осібних постімпресіоністичних творів другого українського студента Я. Станіславського Миколи Бурачека, який навчався в КАМ у 1905-1910-х роках.

Література:

1. Виставка творів Яна Станіславського: Каталог // Міністерство культури Української РСР, Спілка художників Української РСР; [ред. М. Деревус, упоряд. І. Блюміна] — Київ : Державне видавництво Образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. — 30 с.: ілюстр.
2. Волошин Л., Ханко В. Ювілей художника Івана Северина / Л. Волошин, В. Ханко // Образотворче мистецтво. — 1982. — №2. — С. 19-20.
3. Голубець М. Сто літ галицького малярства / М. Голубець // Галицьке малярство. — Львів, 1926. — С. 41.
4. Горняткевич Д. Українські митці в автобіографіях / Д. Горняткевич // Визвольний шлях. — 1956. — №4. — С. 668-699.
5. Горняткевич Д. Українці в Краківській академії мистецтв / Д. Горняткевич // Альманах українського студентського життя в Кракові. — Краків, 1931. — С. 41.
6. Горняткевич Д. Українські митці в автобіографіях. / Д. Горняткевич // — Лондон : Українська Видавнича Спілка, 1958. — 79с.
7. Довгалюк Ірина Опанас Сластьон в історії фонографування кобзарсько-лірницької традиції / Ірина Довгалюк // Вісник Львів. УН-ТУ: наук. журнал. — Львів, 2011. — № 10. — С. 3-20.
8. Драган М. Опанас Сластьон (1855-1933) / М. Драган // Мистецтво. — Зошит І. — 1936. — С. 7.
9. Іван Северин (1881-1964) : альбом-каталог / [авт. вступ. ст. О. Семчишин-Гузнер]. — Львів : Каменяр, 2009. — 106 с.: ілюстр.
10. Каталог виставки художника Ів. Северина / Іван Северин — Київ: Друк. Акц. Т-ва «Петр Барський», 1911. —12 с.
11. Каталог VII-ї виставки картин Київських художників. Київ, 15/II 1915: Каталог / Педагогический музей. — Київ: Тип. К. Н. Милевкаго, 1915. —15 с.
12. Ревалд Д. История импрессионизма / Д. Ревалд; [вступ. ст. и общ. ред. М. А. Бессоновой; пер. с англ. П. В. Мелковой]. — М.: Республика, 1994. — 416 с.: ил.
13. Ревалд Д. Постимпрессионизм / Д. Ревалд; [под ред. А. Н. Изергиной; пер. с англ. П. В. Мелковой]. — Л., М.: Искусство, 1962. — 436 с.: ил.+вкл.
14. Северин І. М. // Енциклопедія Українознавства. Словникова частина [відп. ред. В. Кубійович] — Львів, 1998. — Т. 7. — С. 2736.
15. Семчишин-Гузнер О. Митець із зраненим серцем / О. Семчишин-Гузнер // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. — №4 (9). 2006. — С. 138-141.
16. Семчишин-Гузнер О. Митець із зраненим серцем / О. Семчишин-Гузнер // Образотворче мистецтво. — №2. 2007. — С. 53.
17. Ханко В. Миргородський мистецький словник (кінець XVII-початок ХХІ сторіччя). Персоналії / В. Ханко // НАН України; Інститут історії України. — Полтава, 2005. — 370 с.
18. Хофман, В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман; [пер. А. Белобратова, ред. И. Чечота и А. Лепорка]. — СПб.: Академический проект, 2004. — 558 с.
19. Kozakowska-Zauchka U. Jan Stanisławski / Urszula Kozakowska-Zauchka. — Kraków: Wydawnictwo Bosz, 2006. — 96 s.: ill.
20. Sewerin Jan // Materiały do dziejów Akademii sztuk Pięknych w Krakowie. — Т. II. — Wrocław, Warszawa, Krakow, 1969. — S. 390.
21. Sterling Mieczysław Jan Stanisławski: Monografie Artystyczne Tom IX. / Mieczysław Sterling — Warszawa : Nakład Gebethnera i Wolffa, 1926. — 68 s.