

УДК 75.03(477) «19»

Павельчук І.А.

Львівська національна академія мистецтв

ЖАНР КРАЄВИДУ В ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ БУРАЧЕКА

Павельчук І.А. Жанр краєвиду в творчості Миколи Бурачека. Публікацію присвячено аналізу краєвидів відомого українського пейзажиста М. Бурачека (1871–1942). Навчаючись в Краківській академії мистецтв (1906–1908) під патронатом Я. Станіславського Ф. Руциця, Ю. Мегоффера, митець долучився до практики імпресіонізму. Метою автора є розгляд фахових переваг М. Бурачека в контексті тогочасних тенденцій польського краєвиду. З'ясовано, що смаки колориста формувалися в руслі польської тематичної іконографії. Проте мистецькі цілі М. Бурачека не обмежувалися завданнями пленерного натуралізму, а нерідко кореспондували із метафоричними узагальненнями постімпресіонізму, засади якого поглибилися в творчості митця під час подальшого навчання в Парижі (1910–1912). Розгляд індивідуального досвіду М. Бурачека протегує висвітленню специфіки поширення постімпресіонізму на теренах України.

Ключові слова: натуралізм, природа, краєвид, експресія, постімпресіонізм.

Павельчук І.А. Жанр пейзажа в творчості Миколи Бурачека. Публікація присвячена аналізу етюдів відомого українського пейзажиста Н. Бурачека (1871–1942). Обучаясь в Краковской академии искусств (1906–1908) под патронатом Я. Станиславского, Ф. Руцица и Ю. Мегоффера, художник приобщился к практике импрессионизма. Целью автора является рассмотрение профессиональных приоритетов М. Бурачека в контексте тенденций польского пейзажа того времени. Выяснено, что вкусы колориста формировались в русле польской тематической иконографии. Однако творческие цели М. Бурачека не ограничивались заданиями пленерного натурализма, а нередко корреспондировали с метафоричными обобщениями постимпрессионизма, тенденции которого углубились в творчестве художника в период дальнейшего обучения в Париже (1910–1912). Рассмотрение индивидуального опыта М. Бурачека способствует освещению специфики распространения постимпрессионизма на территории Украины.

Ключевые слова: натурализм, природа, пейзаж, экспрессия, постимпрессионизм.

Pavelchuk. I. A. Landscape in the Works of Nikolai Burachek. Background. The article examines landscapes by Nikolai Burachek (1871–1942). While studying in the European centers of fine art, the colorist got

familiar with progressive trends of French painting. Objectives. The author's task is to analyze landscapes by Nikolai Burachek created in 1910–1940-s. Methods. Thematic iconography and author's individual techniques are systematized by means of art analysis. Results. An important factor in the artist's professional development is studied under the guidance of the Polish impressionist Jan Stanislawski and French followers of post-impressionism Maurice Denis and Paul Sürusier. Conclusions. As a result of creative self-perfection Nikolai Burachek overcame the naturalistic worldview of impressionism and turned to Post-impressionism.

Keywords: naturalism, nature, landscape, expression, Post-impressionism.

Постановка проблеми: систематизувати тематичний діапазон краєвидів М. Бурачека, з'ясувати специфіку хроматичних пріоритетів його палітри, типізувати особисті живописні прийоми, означити особливості композиційних побудов. Виокремлення індивідуально-творчих переваг М. Бурачека на тлі тогочасних тенденцій польського мистецтва сприятиме поглибленню мистецтвознавчих розвідок, присвячених проблемі формування національної школи українського колоризму початку ХХ ст.. Стаття виконана відповідно до плану науководослідних робіт кафедри історії і теорії мистецтва ЛНАМ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. При роботі над публікацією використовувалися спогади М. Бурачека [6; 10] та його теоретичні праці [4]. У 1967 р. Юрій Дюженко видав монографію, присвячену творчій та суспільно-громадській діяльності М. Бурачека [8]. Видання супроводжується комплексним списком творів М. Бурачека із музейних зібрань України, який виявився корисним у нашому дослідженні. Книга Ю. Дюженка є оригінальною роботою і єдиною опублікованою монографією про М. Бурачека.

Для ознайомлення з матеріалами щоденників М. Бурачека виявилися корисними видання Віталія Абліцова [1;2]. Специфіку дослідження актуалізувало опрацювання монографії Наталії Асєєвої, присвяченої центрам європейської художньої освіти, в яких на межі ХІХ–ХХ ст. навчалися українські митці [3]. При роботі над публікацією розглядалися статті українських колег останнього часу [9; 14].

У 2012 р. була захищена кандидатська дисертація «Творчість Миколи Бурачека в контексті мистецького процесу в Україні у першій половині ХХ століття» В. Петрашика [12]. Зміст дисертації послідовно повторює концептуальну структуру монографії Ю. Дюженка і нагадує переказ, а місцями є дослівним відповідником без посилань на джерело.¹ Отже, проблеми новизни та самостійності на-

¹ В. Петрашик замінював надруковані Ю. Дюженком слова синонімами, іноді в реченнях В. Дюженка змінювалася послідовність слів. Приміром, в тексті Ю. Дюженка написано: « [...] в 1888 році Бурачек вступив до Київського університету, але, як учасник студентських заворушень, був незабаром виключений і висланий в

укового дослідження лишаються проігнорованими. Сучасне опрацювання творів М. Бурачека із фондів Національного художнього музею України (далі – НХМУ) показало, що фондові інвентарні номери, які фігурують у додатках дисертації В. Петрашика, здебільшого не відповідають дійсності. Із заявлених у авторефераті 312 літературних джерел, у тексті робилися посилання лише на 176, тож лишаються не зрозумілими мотивації, з яких до списку літератури було додатково залучено 136 неопрацьованих джерел. В. Петрашик повідомляє, що працював в архівах України [12: 5], але не згадує про свою роботу в архівах Польщі. Утім, до списку літератури введено наступні архівні джерела: «Родовід студентів» (№ 238) та «Акт особистих справ» (№ 240), котрі зберігаються в архіві краківської Академії красних мистецтв та документ «Громада студентів емігрантів з України» (№213) з архіву Ягелонського університету в Кракові [12: 215].² Ознайомлення з працею В. Петрашика викликає чимало питань стосовно коректного користування джерелами, що були введені в науковий обіг до 2012 року.

Опрацювання літературних джерел, присвячених вивченню творчості М. Бурачека, показало, що багатоскладний процес індивідуального становлення художника висвітлювався авторами у контексті його суспільно-громадської діяльності та акторської практики. На жаль, і досі залишаються не проаналізованими основні живописні періоди, не визначені провідні твори М. Бурачека, не зроблено висновків стосовно персонального внеску пейзажиста у справу ствердження національної школи колоризму. Класифікацію тематичної іконографії в жанрі краєвиду М. Бурачека та порівняльний аналіз з картинами Я. Станіславського здійснено вперше.

Формулювання цілей статті. Завданням автора є аналіз живописних краєвидів М. Бурачека періоду 1910–1940-х рр. із музейних збірок України³ та картин Я. Станіславського межі XIX–XX ст. із муніципальних зібрань України та Польщі⁴ з метою ідентифікації наявних аналогій та відмінностей

Симбірську губернію» [8:7]. В дисертації В. Петрашика повідомляється: «1888 року Бурачек вступає до Київського університету св. Володимира, але як учасник заворушень проти самодержавства зазнав переслідувань, був виключений і висланий до Симбірської губернії» [12:30].

² На запит автора про місце зберігання згаданих архівних матеріалів надійшло повідомлення від директора архіву Академії красних мистецтв (ASP) – Іоанни Грабовської в листі від 14 липня 2014 року.

³ Аналіз творів М. Бурачека здійснено на підставі опрацювання картин із фондів НХМУ, де зберігається найбільша на Україні колекція із 59 творів. При систематизації тематичного репертуару згадуються окремі етюди із музейних збірок Національного музею Тараса Шевченка (НМТШ), Харківського художнього музею (ХХМ), Запорізького художнього музею (ЗХМ), Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (НМЛ), Дніпропетровського художнього музею (ДХМ).

⁴ В дослідженні аналізувалися етюди Я. Станіславського із музейних збірок НХМУ, Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького) та Національного музею в Кракові (КНМ).

мистецької практики польського наставника та його українського вихованця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наприкінці XIX ст. жанр краєвиду починає займати панівне місце в образотворчому мистецтві порізнених європейських шкіл, чому сприяли досягнення попереднього історичного періоду. Впроваджена барбізонцями практика пленеризму впродовж 1830–1860 рр. була революційно переосмислена імпресіоністами в період 1860–1880-х рр., що створило нові фахово-методичні передумови для практичного відходу від монохромної одноманітності академічного колоризму. Відтворення картини світу за умов безпосереднього контакту з емпіричною дійсністю спричинило фронтальну переоцінку мистецьких завдань усієї живописної діяльності і дозволило значно віддалитися від догматів академічного формотворення. Підкреслюючи поглиблену зацікавленість тогочасної образотворчої практики до краєвиду, Володимир Овсійчук зазначає: «Саме в цьому жанрі розкривалося ширше від ще недавнього коло ідей, бо краєвид став значно змістовнішим, фактично провідним жанром малярства» [11: 18].

Розширенню художньо-образної змістовності краєвиду певною мірою протегувала історіографічна специфіка жанру, яку взяли на озброєння патріотично налаштовані художники. Проблема відтворення образу рідного краю у творчості європейських пейзажистів стала своєрідною ідеологічною ареною для ствердження національного мистецтва: «Образи вітчизняної природи стають тим полем, на якому розгортається боротьба за мистецтво, яке віддзеркалює реальну дійсність, стверджуючи демократичні і гуманістичні ідеали. Саме в краєвиді і жанровому живопису вперше виникають антиакадемічні віяння, що покликали суттєві переміни у розумінні завдань мистецтва», – зазначає Наталія Асеева [3: 16]. Отже, процеси демократизації в жанрі краєвиду сприяли тому, що інспірації новітніх мистецьких підходів межі XIX–XX ст. засвоювалися українськими живописцями частіше саме в цій галузі образотворення.

Згадані інтеграційні процеси переосмислення французького досвіду пленеризму асимілювалися на теренах краківського мистецького середовища першої декади XX ст. в практиці Миколи Бурачека. Зі спогадів художника відомо, що він потрапив до КАМ⁵ на особисте запрошення Я. Станіславського: «Таким чином, я опинився в Кракові, в академії, яка могла, на мою думку, пишатися рядом талановитих професорів, як Фалат, Вичулковський, Мегоффер, Станіславський і інші» [10: 6]. Про семирічний період студіювання поза Україною впродовж 1905–1912 рр. М. Бурачек повідомляє: «Так проходило навчання, а під час перерв, користуючись залізничними пільгами, я їздив (сам, іноді з колегами) до Німеччини, Австрії, Італії, де знайомився з твора-

⁵ В матеріалах КАМ повідомляється, що М. Бурачек навчався впродовж 1906–1908-х рр. Див.: [15: 245].

ми сучасного і стародавнього малярства. В 1910 р., після Кракова, я вирушив до Парижа, де випадково працював у Анрі Матісса, дуже короткий час – через чужий мені напрямок, а згодом в Академії Рансона під керівництвом М. Дені та П. Серюз'є» [10: 9].

Безсумнівно, із коментарів митця бачимо, що в першій декаді минулого століття М. Бурачек був різнобічно ознайомлений з прогресивними мистецькими напрямами того періоду. Проте, індивідуальні переваги митця ніколи суттєво не віддалялися від змалювання емпіричної дійсності. Дослідження творів художника показало, що метою його творчості було не адекватне віддзеркалення природи, а створення поетичного враження про природу: «І я хочу передати на малюнку мої переживання [...] в напруженому творчому пориві стараюся змалювати те враження, яке я дістав від явища природи», – повідомляє живописець [6: 55].

Передусім слід означити, що поширеними мотивами краєвидів М. Бурачека були міські види. Перспективи розмаїтих містечок, змінюючи координати географічного змалювання, реалізувалися у численних етюдах митця, віддзеркалюючи траєкторію його творчих подорожей: «Дахи. Париж» (1911), «Морозний ранок. Миргород» (1917), «Подвір'я взимку. Київ» (1912–1920), – усі із збірки ЗХМ. Стабільна увага художника до згаданої тематики простежується впродовж 1905–1925-х рр. Діапазон хроматичних відтінків базується на нюансах сріблясто-фіолетових та вохристо-оливкових барв середньої інтенсивності. В окремих випадках проглядаються спроби залучати яскраві кольори, яких не побачиш в природі, зокрема це можна спостерігати в етюді «Морозний ранок. Миргород», де колони архітектурного порталу будівлі відтворено інтенсивним помаранчевим кольором, що створює певні передумови для збільшення декоративних ефектів живопису. Щодо композиційної структури міських мотивів, вона нерідко побудована на засадах фрагментарного кадрування елемента архітектури. На першому плані митець розміщує композиційний «портал» у вигляді фрагменту дахів старовинних будівель, розлогих крон дерев, або тіняви від міських осель.

Поширеним сюжетом міського краєвиду М. Бурачека можна визнати відтворення історико-культурних пам'яток архітектури, до яких належать етюди: «Собор Паризької богоматері» (1911, ЗХМ), «Київський Михайлівський собор з півдня» (1919, НХМУ), «Церква 17 століття в Чернігові» (1935, ДХМ) та інші. Ця тенденція пленеризму в творчості М. Бурачека продовжувала напрям тематичних уподобань Я. Станіславського. Невеличкі етюди польського імпресіоніста, які надихали українських студентів на подальші інтерпретації, сьогодні зберігаються в багатьох музейних збірках: «Михайлівський собор в Києві» (1898), «Костел Сан Марко в Венеції», «Маріацький костел у Кракові» (1904), – усі із збірки КНМ; «Михайлівський собор в Києві» (1903), «Санта Ма-

рія делла Салюте в Венеції» (1904) – обидва твори із збірки ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.

Опрацювання етюдів М. Бурачека з архітектурними пам'ятками періоду 1910–1935-х рр. показало, що домінянти тематичного репертуару Я. Станіславського насамперед позначилися при обранні М. Бурачеком конкретних архітектурних мотивів польського наставника, які нерідко ставали художніми парафразами його творчості.⁶ Не можна заперечити присутні рефлексії імпресіонізму, що ясно прочитуються в порізних етюдах М. Бурачека, зокрема у роботах «Київський Михайлівський собор з півдня» та «Покровський монастир у Києві. Етюд» – обидва твори із збірки НХМУ. Втім дещо нав'язна патетика, що прозирає в ескізі кольоровими олівцями «Собор Паризької богоматері», поступається місцем перед поглибленою увагою українського художника до символічно-знакових характеристик архітектурного ансамблю.

Показовим посвідченням переміни живописних засад М. Бурачека є олійний етюд на картоні з видом «Церкви Сент-Етьєн у Парижі»⁷ (1922, НХМУ). Колорист акцентує увагу на фронтально розташованому фасаді собору, який за композиційним задумом обіймає увесь простір етюду. Осяяний сонячним світлом фронтон інтерпретується живописцем неподільно через формальне яскраво-жовте забарвлення. При цьому М. Бурачек використовує відтінки вохри-золотистої, стронціанової жовтої та переливи рожевих кармінів. Структура живописного моделювання не відтворює освітлених та затемнених деталей архітектури, як це передбачалося в практиці імпресіонізму, а трактує факт сонячного освітлення в умоглядно-символічному сенсі – як явище благословенного осяяння. При цьому інтерпретація образу Церкви глобалізується до метафоричного уособлення духовних святощів і відповідно відтворюється «золотими» відтінками кольорів.

Структуру композиції розподілено на три умовні плани, які завдяки площинному вирішенню основних елементів сприймаються цілісно, в єдиній площині. На першому плані, ліворуч Церкви Сент-Етьєн-дю-Мон зображено пам'ятник П'єру Корнелю,⁸ який монолітним силуетом виділяється на тлі урочистої готичної споруди. Церкву колорист розташовує на другому плані поміж обеліском та небокраєм. Відтворені на тлі темнішого за тоном зеленуватого небосхилу, янтарні кольори храму випромінюють симультанний пошвіт, консолідує хроматичні наголоси першого і третього планів.

Якщо при розгляді живописних особливостей етюду М. Бурачека «Церква Сент-Етьєн у Парижі»

⁶ Мова йде про серію тематичних етюдів Я. Станіславського 1890–1900-х рр. з видом Михайлівської церкви у Києві, мотив якої набув популярності у творчих імпровізаціях М. Бурачека.

⁷ Повна назва собору — Сент-Етьєн-дю-Мон (Saint-Étienne-du-Mont).

⁸ П'єр Корнель (1606–1684) фр. Pierre Corneille – драматург, основоположник французької трагедії.

пригадати картину Я. Станіславського «Кафедра собору в Сієні», створену на підставі еквівалентних сюжетно-образних пріоритетів, ясно прочитується розбіжність засадничих підходів Я. Станіславського та його українського вихованця М. Бурачека. Позаяк Я. Станіславський керувався імпресіоністичними нормами живопису, в його етюдів створюється ілюзія повітряної перспективи та тривимірного проектування простору, при яких деталі краєвиду не втрачають природної об'ємності. Акценти польського імпресіоніста зосереджено на відтворенні світлових атмосферних ефектів. Продукуючи враження перманентно-мінливого сонячного освітлення, польський імпресіоніст мусив безперервно змінювати спектральні відтінки кольорів. За таких обставин домінували живописні ліміти алокального колоризму. В краєвиді Я. Станіславського «Кафедра собору в Сієні» ясно відтворено зорове сприйняття часу, який, судячи по недовгим фіолетовим тіням, що змальовані на сходах собору, наближається до полудня.

Згадані специфічні домінанти імпресіоністичного пленеризму послідовно долаються М. Бурачеком наприкінці другої декади минулого століття. Інтерпретація образу церкви Сент-Етьєн-дю-Мон набуває узагальнених символічних характеристик. За таких обставин не можливо точно установити ані годину доби, ані навіть місяць року. Імпровізаційній спонтанності Я. Станіславського протиставляються природний інстинкт та лірична рефлексія М. Бурачека. Орієнтовно з 1918-го р. інтерпретації краєвидів ускладнюються сугестивними атестаціями: в них змальовуються конкретні предмети, наприклад, дахи будівель, або крони дерев, але водночас в них прозирає інстинктивне бажання художника наблизитися до світу неосяжного, можливо підсвідоме прагнення сформулювати поетичну подобу одухотвореної сторони Природи. Такий поворот творчих інтересів у бік художньої метафори призводить до зміни живописних норм утворення форми, які прагнуть ущільнитися до формально-знакового вислову.

Чималу увагу М. Бурачек приділяв змалюванню паркових ландшафтів, сюжети яких зустрічаються в практиці художника впродовж усієї творчості: «Каштанова алея. Київ» (1918) та «Дерева. Лісопарк» (1940), – обидва етюдів із збірки ХХМ, «Восени у парку в Харкові» (1930, НХМУ). Серед згаданої категорії етюдів нове символічно-образне бачення функцій кольору втілено в невеличкому творі «Каштанова алея. Київ». Формальне ставлення до всіх засобів живописного відтворення стає абсолютно очевидним. Рудименти натуралізму, які деінде прозирали в деталізаціях природних реалій в етюдах першої декади ХХ ст., зовсім зникають у згаданій роботі. Чистий соковитий колір, темпераментний грайливий мазок, мінливий фактурний рельєф барвистих напластувань – ось відібрані засоби творення. В потрактуванні елементів природи зовсім зникає натурний рисунок, натомість живописні мазки утворюють форму, яка інтерпретується в узагальнено-спрощеному ключі. Відтворення ілюзії

просторової перспективи та планове розподілення композиції зникають навіть в умовному вигляді.

Схематичні фігурки людей на лавочках, гнучкі доріжки паркових тротуарів, стовбури дужих київських каштанів змальовуються М. Бурачеком безперервним мальовничим візерунком чистих спектральних барв, що формують єдиний формальний простір. Колір та фактура фарби домінують над реальними подіями та сюжетом, тематична інтерпретація зникає. Хроматична композиція побудована на домінантах двох барв – яскраво-зеленого та кобальту синього. Подекуди колорист акцентує увагу на виокремленні саяливо-білих каштанових суцвіть, що розташовані за принципом іррегулярного орнаменту по всій зоні зеленого «килима» краєвиду. Підкреслено-декоративному відчуттю кольору протегує тепло-холодний контраст зеленої та синьої, що зумовлює симультанну вібрацію. Новий зміст творчості, який змінив принципи живописного формоутворення «київського» етюдів, радикально відрізняються від імпресіоністичного світобачення, а відтак і від живописного методу імпресіоністичного творення. Виразна стилізація колірною мазка перестає бути розсудливою, вона все більше починає домінувати над матеріальністю предметів та посягати на пріоритет натуральних форм.

Улюбленою темою краєвидів М. Бурачека було змалювання неба і хмарин, про що митець повідомляє у своїх спогадах: «Також дуже люблю я небо. Воно для мене є основою тональності всієї картини» [6: 55]. Сентименти українського колориста щодо відтворення образу небесної стихії вочевидь пов'язані з преференціями школи Я. Станіславського, від якого згадані тематичні орієнтири природно увійшли у творчість його українських вихованців – М. Бурачека, О. Новаківського, І. Северина. Простежуючи прикмети пленерних імпровізацій Я. Станіславського, Т. Добровольський підкреслює: «Улюбленим засобом в живописній практиці стала увага до неба з хмаринами, іноді такими ж матеріальними і важкими, як і земля, що було притаманним для школи Станіславського, яка багато увібрала із образності Рушица і його романтичного культу явищ, що виник внаслідок взаємодії земної та повітряної стихій» [7:166].

У невеликому олійному етюдів «Перед бурею» (1912, ХХМ) М. Бурачеком використано типову для Я. Станіславського композиційну схему, в якій змальовуються простір безмежного блакитного неба-краю та нескінченних зелених левад. Послугуючись сюжетом польського наставника, український колорист акцентує увагу виключно на формально-символічних кольорах неба та ланів, завдяки чому змінюється загальне змістове значення мотиву. Преамбулою краєвиду М. Бурачека слугує фактурно прописаний фрагмент поля на першому плані, який на лінії горизонту гармонійно переходить у блакитну просторинь видноколу. В згаданому мотиві «Перед бурею» є чимало рефлексій, пов'язаних з художніми пріоритетами Ван Гога, зокрема, його

живописно-експресивною манерою знервовано напластовувати фарбу, фанатичне бажання висловити в образах краєвиду самодостатню велич внутрішнього життя Природи, передати її стихійну динаміку, беззахисність і драматизм.

Розглядаючи світоглядні особливості «синтезизму» Ван Гога, швейцарський мистецтвознавець Вернер Гофман опублікував міркування постімпресіоніста щодо його прагнення одухотворити образи краєвиду наче людську постать та вдихнути в деталі ландшафту ті самі почування, які переживає душа людини. При цьому домінуючим фактором художнього задуму було бажання Ван Гога «висловити інтуїтивне відчуття життєвого протиборства» [13: 222–223], яке ясно прочитується у краєвиді М. Бурачека «Перед бурею». В. Гофман порівнює помисли французького постімпресіоніста з філософськими міркуваннями німецького філософа-іраціоналіста Артура Шопенгауера, на думку якого у найпростіших предметах Господь відкриває людині речі піднесені: «В цьому твердженні філософська теза Шопенгауера про те, що у весвіті не відбувається нічого, що не мало б поглибленого змісту, що узагальнюється до всеосяжного пантеїзму, який Уільям Блейк висловив прекрасними словами: “Усе живе є святість”» [13: 223]. Описані ірраціональні ідеї пантеїзму певною мірою виявляються у згаданих краєвидах М. Бурачека періоду 1910–1920-х рр., однак більшу очевидність вони набувають наприкінці другої декади ХХ ст.

В етюді «Межигір'я» (1918, НХМУ), створеному М. Бурачеком через шість років опісля названого сюжету «Перед бурею», наслідування образотворчої аргументації Ван Гога значно збільшується і стає самоочевидним. Інтерпретація образів Природи вже свідомо виходить з фундаментальних ідей постімпресіонізму про те, що зовнішній природний початок лише вказує на невидиме зовні внутрішнє життя речей. Пристрасне переживання емпіричного довкілля повністю захоплює увагу М. Бурачека. Подібно до французького постімпресіоніста, М. Бурачек пристрасно поринає в емпірику буття для наступної можливості виплеснути власні відчуття назовні. Український колорист працює над етюдом «Межигір'я» із запальною жагою творення, переосмислюючи статус творчого акту до ритуалу «священнодійства».

Хроматичні домінанти етюдів вибудовано на підставі авторської селекції барв, що передбачала підкреслене виокремлення зеленого та синього кольорів. Як можна бачити із творів М. Бурачека періоду 1910–1920-х рр., вибірково локалізація двох згаданих барв символічно уособлювала ідею зростання та гармонії природного довкілля. Прерогатива суб'єктивного мистецького враження М. Бурачека над об'єктивними реаліями життя втілюється за рахунок оптимізації формально-живописного початку, котрий починає домінувати над предметним середовищем. Це, зокрема, виявляється не лише за рахунок переваги синтетично-яскравих відтінків

барв, яких не існує в природі, але й через живописну модуляцію поверхні. В інтерпретації М. Бурачека всі елементи краєвиду «Межигір'я» прописуються майже однаковими за розміром та матеріальністю фактурними мазками, що стають формотворчими сегментами орнаментально-живописного «килима». За стихійною динамікою колірних нашарувань та підкреслено локальною структурою кожного мазка, манера живопису М. Бурачека промовисто нагадує почерк Ван Гога. Очевидно, наприкінці другої декади минулого століття український колорист почав більш активно адаптувати у свою практику досвід, набутий в період студіювання у Парижі під керівництвом Поля Серюз'є [10: 9]. Утім, опрацювання творів українського художника різних років доводить, що на початку творчої діяльності первинним поштовхом для індивідуальних інтерпретацій М. Бурачека були сюжети Я. Станіславського.

Щодо розгляду порізаних композицій М. Бурачека зі змалюванням джерел та водойм, можна помітити, що сюжети з мотивом талого снігу на узбережжях ріки наслідували тематичний репертуар тодішнього ректора КАМ, Юліана Фалата (1853–1929). Приміром, етюд М. Бурачека «Струмок у Карпатах» (1910, ХХМ) є парафразою олійного етюдів Ю. Фалата «Струмок в зимову пору» (1908, КНМ). Аналізуючи особливості сюжетного спрямування польського пейзажного малярства межі ХІХ–ХХ ст., Т. Добровольський приходить до висновку: «Улюбленою темою багатьох художників були узбережжя ріки Вісли, струмки талого снігу, які ми знаходимо у працях Хелмонського і Фалата» [7: 165]. Натомість краєвиди М. Бурачека із змалюванням образу Дніпра, приміром «Дніпро здалеку» (1916, ЗХМ), «Дніпро, хмари насуваються» (1934, НХМУ), «Причинна» (1940, НМТШ), перегукуються із дещо погрозливими образами Дніпра Я. Станіславського: «Лиман Дніпра» (1903) та «Сапфіровий Дніпро» (1904), – обидві із збірки КНМ. Опрацювання мотивів М. Бурачека на згадану тему показало, що концептуально-символічна інтерпретація образу Дніпра реконструює відчуття стихійного прихованого і драматичного, що перегукується з суб'єктивними почуваннями Я. Станіславського.

Найбільш очевидної реорганізації живописного ладу зазнали образи М. Бурачека з мотивами соняшників, приміром композиції «На городі» (1913) та «Соняшники» (1914), – обидва етюдів із збірки НХМУ. Ймовірно, збільшенню метафоричних характеристик протегувала фронтальна переоцінка окремих елементів краєвиду, які починають інтерпретуватися художником у вигляді осібних узагальнених символів української природи. В етюді «На городі», що повторює окремі композиційні розв'язки співзвучних сюжетів Я. Станіславського⁹, простежується самостійна стратегія поєднання лі-

⁹ Йдеться про олійні етюдів Я. Станіславського 1905 р. зі збірки КНМ – «Соняшники» і «Соняшники та хати (с. Попівка в Україні)» та про твір «Поле капусти» (?) із зібрання ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.

нії з колірною плямою. Сюжет наставника вирішується в плані площинно-орнаментального візерунка, в якому відсутні тривимірні об'єми та глибина простору. В центрі композиції М. Бурачек зображує самотній соняшник з важким схиленим до долу суцвіттям. Схематичне моделювання об'ємів здійснюється завдяки диференціації ясних відтінків оливкового кольору в освітлених зонах соняшника та насичених чистих зелених у місці тіняви. Ці самі зеленуваті відтінки колорист використовує праворуч від стеблини соняшника, де змальовано ділянку з городиною. Таким чином, мазки та лінії приблизно однієї світлотональності виокремлюються поміж собою завдяки відмінному спектральному нюансу барви і руйнують враження просторового дистанціювання між предметами.

Варто зауважити принципову несхожість хроматичних доміант М. Бурачека по відношенню до палітри його наставника. Я. Станіславський, який ставив за мету зберегти перспективну плановість ландшафту та створити враження прозорості атмосфери, послуговувався природною тональністю та натуральними відтінками барв, користуючись переважно вохристими, коричнево-умбристими тонами, що переважають у природному доквіллі. Для передачі атмосферних ефектів польський імпресіоніст витрачав чимало лаку. На відміну від Я. Станіславського, М. Бурачек практикував вигадані відтінки барв, яких не існує в природі, часто посилюючи їх інтенсивність та контрастність. Відтінки його палітри більш яскраві, штучно-казкові, не природні, а синтетичні. До того ж можна помітити, що український митець фактично не користувався лаком для олійних фарб. Його етюди, написані переважно на картоні або дикті, мають тьмяну колірну поверхню, яка збагачена різнофактурним моделюванням пензля та прошкрябуваннями згори олійного нашарування зворотнім кінцем пензля. Згаданий почерк живописного накладання фарб створював допоміжний декоративний ефект візерунчастості фактур, в якому не було потреби у Я. Станіславського.

Моделювання краєвиду на другому плані етюд М. Бурачека «На городі» змальовано яскравими смарагдовими відтінками з поєднанням умбри натуральної. Окремі гілки дерев окреслені різнокольоровими лініями ультрамарину, капут-мортуму та берлінської лазурі, що нагадує прийом «клуазонізму». «Такий метод дозволяв художникам досягти якісно іншого синтезу лінії та плями, не копіювати натуру, а перетворювати її силою художньої фантазії», – повідомляє Марк Дюпети у виданні про творчість набідів [5: 7].

Висновки. В результаті невпинного самовдосконалення М. Бурачек подолав не лише тематично-канонізовану тенденційність польського середовища межі XIX–XX ст., а й натуралістично-імпресіоністичний світогляд. У пошуках власного шляху український митець прагнув створити від-

мінну від природи опоетизовану реальність, яка передавала невидимий зовні позачасовий стан речей і наближалася до метафоричних узагальнень постімпресіонізму. Визначним фактором творчого зростання митця є безпосередній контакт українського колориста з польським послідовником французького імпресіонізму – Я. Станіславським та французькими наступниками постімпресіонізму – М. Дені та П. Серюз'є [10: 9]. Багатопланова творча діяльність М. Бурачека презентує окремий рубікон національного українського постімпресіонізму довоєнного періоду.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з опрацюванням творчості відомого київського колориста першої чверті XX ст. А. Маневича, який прилучився до практики постімпресіонізму в згаданий період.

Література:

1. Абліцов В. Ностальгія / Віталій Абліцов. – Львів: Світ, 2003. – 184 с.
2. Абліцов В. «Ян Станіславський відкрив нам шлях до Парижа...»: Микола Бурачек у Краківській Академії мистецтв / В. Абліцов // Художня культура. Актуальні проблеми. – 2006. – Вип. 3. – С. 625–632.
3. Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX – начало XX века / Н.Ю. Асеева // Академия наук Украинской ССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф. Рильского; [отв. ред. В. А. Афанасьев]. – Київ: Наукова Думка, 1989. – 198 с.
4. Бурачек М. Колективна творчість і шляхи національного мистецтва / М. Г. Бурачек // Мистецтво. – 1920. – №1. – С. 64–81.
5. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество. Набиды. Ч. 13 / Рук. проекта Арно Вердой; авт. текста Марк Дюпети; глав. ред. Я. Сегал. – Київ: Иглмосс Юкрейн, – 2003. – 31 с.
6. Владич Л.В. Живі традиції. Українські радянські художники про себе і свою творчість / Л.В. Владич. – Київ: Мистецтво, 1985. – 173 с.
7. Добровольський Т. История польской живописи / Т. Добровольський; [пер. В. Носковского, ред. И. Жонсницкая]. – Вроцлав: «Ossolineum», 1975. – 261 с.
8. Дюженко Ю.Ф. Микола Бурачек / Ю. Дюженко. – Київ: Мистецтво, 1967. – 88 с.
9. Куш С. По-справжньому. Український зимовий пейзаж / Софія Куш // День. – 2010. – №241/242 (30 грудня). – С. 32.
10. Малярство і скульптура № 6 / Орган спілки радянських художників та скульпторів України. – Київ: Мистецтво, 1936. – 16 с.
11. Овсійчук В. Олекса Новаківський / В. Овсійчук // Ін-т народознавства НАН України; [від. за випуск С. Павлюк, ред. М. Горбаль, О. Козакевич]. – Львів, 1998. – 332 с.
12. Петрашик В.І. Творчість Миколи Бурачека в контексті мистецького процесу в Україні у першій половині XX століття: дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Володимир Ігорович Петрашик; НАОМА. – Київ, 2012. – 223 с. – Библиогр.: с. 198–223.
13. 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.
14. Яринич С. Польский фактор в украинском пейзаже. Ян Станіславський и его ученики / Святослав Яринич // Антиквар. – 2013. – №9 (76). – С. 42–46.
15. Materiały do dziejów Akademii sztuk Pięknych w Krakowie. – Т. II. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1969. – S. 245, 448.