

МИСТЕЦЬКІ ПОСТАТІ

УДК 75.051.4(438:477.85/.87) «18/19»

Василь **Дутка**

доцент кафедри образотворчого мистецтва Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв

«Гуцульський імпресіонізм» Леона Вичулковського

Анотація. Розглядаються особливості культурно-історичних процесів, що позначилися на пріоритетах художньої освіти в Польщі та Німеччині в 70 – 80 рр. XIX ст. — періоду формування естетичних засад у малярстві та графіці Л. Вичулковського. Звертається увага на специфіку навчання у Варшавській школі рисунку, Мюнхенській і Краківській академіях; захоплення художника японським мистецтвом і живописом імпресіоністів, що вплинуло на еволюцію митця та подальші колористичні пошуки його «українського періоду», зокрема, на Гуцульщині.

Ключові слова: денаціоналізація, імпресіонізм, японське мистецтво, натуралізм, конвенціоналізм, позитивістичний дидактизм, фовісти.

Від першої письмової згадки в європейській історіографії Балтазара Гакета (1739-1815), за походженням англійця, професора природничих наук Львівського та Краківського університетів, Гуцульщина захоплювала, інтригувала й інспірувала митців, письменників, дослідників, географів, журналістів. Як невивчений дослідниками й науковцями край, вона спонукала до пробудження духовних проявів, зокрема, патріотичних почуттів у творчій практиці. Творчість польських художників другої половини XIX ст. є яскравим прикладом такого мистецького явища. Цей таємничий закуток Європи, його суворі та дика природа, ще не зіпсована цивілізацією, стали для польських художників ідеалом у формуванні творчих засад і пластичних пошуків нового часу.

Леон Вичулковський (1852-1936), польський живописець і

графік, був одним з найвиразніших представників нових засад у мистецтві, інспірованих Гуцульщиною. Творчість художника понад усе вражає багатством стилів, споріднених з вічно юною пристрастю вдосконалення й перевтілення. Дивує його бойовий характер, безперервний пошук власного вираження в мистецтві, презирство до різноманітних канонів моди. Навколишня дійсність, пропущена через призму почуттів і уяви, оживає за допомогою пластики й кольору на його полотнах. До схилу літ залишався вірним своєму темпераменту, не погоджувачись з правилами старості, як Тиціан, що на 99 році життя творив з юнацьким запалом шедеври, та як японець Хокусай, що пообіцяв собі: «Коли доживе до 110 літ, лінія та пляма житимуть під його рукою» [1, с. 13].

Л. Вичулковський народився після революції 1848 р., так званої «Весни народів». Польща так і не отримала визволення, а політичне панування позначилося на розвитку малярства, яке наполегливо усвідомлювало свою місію в цій сфері. Сюжетно-тематична основа образотворення переважала над формотворчими засадами, що не сприяло розбудові естетичних цінностей у малярстві.

На території, що була під владою Росії, під керівництвом двох антагоністичних партій (білі — ретроградні за своїм характером, і червоні, радикально налаштовані) готувалося Січневе повстання 1863 р. Лозунгом політичної партії білих була «органічна праця» (зміцнення країни шляхом розвитку економіки), партії червоних — визвольний рух з-під російського гніту та суспільні реформи. Після поразки царський уряд провів низку акцій денационалізації: у школах заборонено вивчати польську мову, закрито Варшавську школу вишуканих мистецтв, уведено репресивні заходи, що обмежували свободу наукової діяльності, літератури та мистецтва. Зате під тиском суспільно-політичних обставин був виданий указ про розкріпачення селян (1864), у результаті чого посилилася увага до літератури й мистецтва.

Творчість Л. Вичулковського розвивалася в епоху малярства О. Геримського. Обидва митці були попередниками, а пізніше, разом з молодшими В. Подковінським і Ю. Панькевичем, — піонерами імпресіонізму, який на той час у Франції став академічним напрямом, але в Польщі не одразу був прийнятий як новизна. На Заході імпресіоністичне малярство щоразу частіше віддавало

перевагу «формі» над «змістом». На противагу до тієї тенденції в О. Геримського й Л. Вичулковського зміст твору не втратив значення: художники не стали байдужими до щоденних проблем і долі людей. Водночас постаті обох митців настільки різні, що акцент на їхніх протиріччях може сприяти характеристиці позицій і художнього методу кожного зокрема. О. Геримський був песимістом, Л. Вичулковський — оптиміст цілковитий. Перший — гострий критик, другий — бурхливий ентузіаст. О. Геримський наполегливо працював над кожним полотном, переживаючи муки й страждання. Його амбіційність у постановці творчих проблем і вимог настільки велика, що навіть свої досягнення митець сприймав як поразку. Це свідчить про віру в себе, у сміливість в подоланні труднощів.

На противагу тривалому вдосконаленню своїх праць, Л. Вичулковський більше експериментував, щоби безпомилково, з першого штриха досягнути мети. Захоплювався Веласкесом, тому що він «ніколи не шукав, а постійно влучав. Так стріляв, що міг би влучити в монету між пальцями» [2, с. 5].

Мистецтво О. Геримського художник дуже цінував. Перші пленерні студії українських рибалок споріднені з працями О. Геримського не тільки настроєво, але й ідейно. Л. Вичулковський зауважив, що в його «Альтанці» «надзвичайні кольори, вона обплетена плющем, по ній ковзає сонячне світло...», але обурювався «замученістю твору» [2, с. 5]. Слова С. Віткевича: «Я тебе люблю, Вичул, за те, що ти, шельмо, так мистецтвом розважаєшся» [2, с. 5], — підкреслюють ставлення шанувальників Л. Вичулковського до його мистецтва. Зумів він завоювати глядача чарівною свіжістю, умінням схоплювати життя й надихати предмети створеною «ad hoc» технікою живопису та графіки. Художник стверджував, що форма — це спосіб вираження будь-чого, вона мусить мінятися, як змінюється організм. Найважливішим для нього був урок безпосередності творення, який узяв від імпресіоністів і японського мистецтва, коли пульсуюча життям мить стає остаточною формою твору.

Закінчивши 1869 р. гімназію, Л. Вичулковський вступив до Варшавської школи рисунку й живопису. Видатний педагогічний талант Войцеха Герсона, який після Рафаїла Гадзевича проводив курс малярства, посприяв тому, що «Рисувальний клас» заочно називали «Школою Герсона».

Спочатку художник навчався під керівництвом А. Камінського, пізніше — Р. Гадзевича, а через два роки став учнем В. Герсона, польського художника історичного жанру. Сам майстер відомий польському мистецтву як пейзажист, у ділянці живопису працював мало. Історичне малярство під знаком Поля Делароша на той час у Франції згасало, але користувалося популярністю в інших країнах Європи, продукувало сенсаційні історичні події, одягаючи їх у матеріальну розкіш, відтворену натуралістично й ілюзійно. Навчання в численних академіях часто зводилося до «технічних прийомів і фокусів». І лише такий польський геній як Я. Матейко на такому ґрунті міг «виростити» живе, велике мистецтво [2, с. 8].

В. Герсон з благородною інтенцією будував еkleктичні композиції, у яких поєднувалися натуралізм і конвенціоналізм, творячи на прикладах з історії Польщі позитивістичний дидактизм. Під його керівництвом Л. Вичулковський намалював «Замордування Св. Войцеха прусами», «Оборону Теребовлі» й ін. Завершуючи навчання, створив історичне полотно «Св. Казимир і Длугош».

У 60-х – 70-х рр. польська мистецька молодь, закінчивши навчання, вирушала до Парижа, Відня та Мюнхена. Мюнхен приваблював митців не лише брандом самої Академії, а й гостинністю, з якою там зустрічали приїжджих з Польщі, і визнанням їхніх талантів старими професорами – Вільгельмом фон Каульбахом і Германом Аншютцем. Захоплював також мюнхенський художній ринок, що був найпопулярнішим у Європі. У Польщі на той час майже не було торгівлі творами мистецтва. Посередництво Товариства заохочення вишуканих мистецтв (TZSP) у Варшаві та Товариства приятелів вишуканих мистецтв (TPSP) у Кракові дотримувалося швидше мистецтва конвенціонального, яке пропагували критики, Люціан Семенський, Генрік Струве й ін. Значна частина заможних людей була позбавлена розуміння мистецтва. Можна згадати вислів О. Геримського: «Краще бути біговим конем у Польщі, ніж художником» [2, с. 9], а також сарказм С. Віткевича, який охарактеризував марнотратство й снобізм вищих класів суспільства – усе те, що протиставлялося справжньому мистецтву, паралізованому крайньою бідністю. Із прагненням художників пройти випробування в Мюнхені пов'язана ще й надія знайти купців на європейських ринках. Про атмосферу на художній біржі в Мюнхені згадував В. Герсон у листі до Г. Родаковського: «1873 року вже спостерігалось своєрідне виробництво, яке викли-

кало огиду через намагання продукувати «образкарство». На нещастя, все стягувалося до Мюнхена, де торгівля пожвавлена й будь-який виріб знаходить покупця. Потрібно й на цьому полі боротися, а це є найважче...» [2, с. 9].

Водночас Мюнхенська академія давала солідну професійну підготовку, де під одним дахом співіснували різні напрями міщанського мистецтва. Після смерті Вільгельма Каульбаха (1874), пейзажі якого створені на маргінесі величезних конвенціональних історичних і алегоричних композицій і є мистецькою цінністю, на перше місце претендувало театральне історичне малярство послідовників П. Делароша, К. Пілотті, а також О. Вагнера. Технічною віртуозністю вирізнялися баталісти, спеціалісти з малювання коней: О. Вагнер, Ф. Адам, Ю. Брандт, М. Геримський і Ю. Хелмонський. Зрештою, у класі В. Діеза панував «кольоризм», згідно з твердженням С. Віткевича, була то «оргія колористів, що насміхалися з рисунка..., шукаючих тільки кольорового зіставлення плям, їхнього гармонійного поєднання» [2, с. 9]. Пізніше знайшлося ще місце в Академії на зухвалість побутового жанру Ф. Дефреггера. 1873 р. на Всесвітній виставці у Відні Л. Вичулковський уперше побачив японське мистецтво. Подальше перебування на цих виставках у Парижі (1878, 1889, 1900 рр.) поглибило його зацікавлення мистецтвом Далекого Сходу. Як член «Віденської Сецесії», контактував з тамтешнім мистецьким середовищем, з відомими знавцями та колекціонерами японського мистецтва. Художник до кінця життя послуговувався японськими принципами та структурами композиції, побудовою простору, асиметрією.

У Мюнхенській академії художник навчався протягом двох років, а згодом поїхав до Я. Матейка в Краків. Отримавши доброзичливе ставлення, провів у його майстерні два з половиною роки (1877-1879). Проживав у будинку Я. Матейка разом з Казимиром Похвальським. Учень краківського майстра був тоді Я. Мальчевський, для якого ці роки були періодом поглиблення конфлікту з учителем, що закінчився розривом учня й майстра. Згодом Л. Вичулковський написав «Втечу Марини Мнішек» — твір, що за характером є даниною послідовникам П. Делароша й К. Пілотті. Але Я. Матейко не знайшов свого сподвижника у Л. Вичулковському. 1878 р. художник уперше відвідав Париж, де ознайомився з творами представників Барбізонської школи. Але найбільше його зацікавило тогочасне салонне малярство, під впливом якого почав

малювати вільним, майже етюдним способом із застосуванням висвітленої палітри барв. Наступний період перебування в Парижі позначився зацікавленням імпресіонізмом, що ґрунтувався на індивідуальному відображенні реальної дійсності [3, с. 220]. Після французької революції, 1848 р., імпресіоністи підхопили ідеї, що заперечували епігонство та будь-який ретроспективізм задля безпосереднього відтворення тогочасної дійсності, засуджуючи «історичний жанр», оскільки він звертався до минулого. Це був лозунг «демократичного мистецтва», що іронізував і сприймав саркастично респектабельний «світ». Ліонелло Вентурі писав: «Імпресіонізм вибирав найпростіші мотиви, віддаючи перевагу не трояндам і палацам, а капусті й сільським хаткам...» [4, с. 25]. У пошуках власного стилю 1889 р. художник поїхав до Парижа, де пережив шквал емоцій, що їх викликала виставка Ю. Панькевича й В. Подковінського. Ті перші ластівки французького імпресіонізму в Польщі показали Л. Вичулковському нові цілі.

Закривши очі на герсонівський академізм і мюнхенський натуралізм, залишивши матейківські котурни, митець отримав художній стимул не в паризьких салонах, а в природі України, що овіяної романтичним чаром через поетів української школи.

Протягом 70-х – 80-х рр. в Україні перебували Ю. Коссак, Ю. Брандт, Ю. Хелмонський, Л. Вичулковський, С. Масловський, Я. Станіславський. Звідси Ю. Коссак черпав фантазії для ілюстрування епопеї Г. Сінкевича «Вогнем і мечем», а Ю. Брандт шукав східну екзотику для своїх творів. Ю. Хелмонського зачарували кінські базари, С. Масловський зображав сюжети з української старовини («Дума Яреми», «Танець козаків»), а Я. Станіславський закохався в пейзаж – від золотих куполів церков до будинків у степу.

Л. Вичулковського заворожив український пейзаж, а ще більше — мешканці краю. Ідея виїзду в Україну з'явилася під час перебування в Лашках, що на Волині, маєтку Глембоцьких, коли реставрував 1883 р. пошкоджений твір Матейка «Хрещення Варненьчика». Перші відвідини України збіглися у Л. Вичулковського з бажанням вибратися за межі варшавського оточення, відірватися від буржуазного середовища, у якому став успішним митцем. «Там я відновився й скинув із себе пута академії», — згадував Л. Вичулковський [2, с. 14].

З українцями він близько зжився, як художник і людина любив українських селян. «Чудовий край, співучий. Де б не малював

фігуративні мотиви: під час орання, збирання буряків — всюди голосно співали, і я з ними», — розказував художник [2, с. 15]. За період 1885-1895 рр. його живопис якісно змінювався, щораз більше насичувався світлом і чистими кольорами. 1889 р. митець відвідав у Парижі Всесвітню виставку, де побачив живопис Клода Моне, твори японських митців. Знайомство з великим багатством світла й кольору французького імпресіонізму звільнило його від залишків академічних принципів і шаблонів, збагатило палітру, спонукало до сміливих експериментів.

Уперше твори з українськими мотивами Л. Вичулковський виставив 1890 р. у салоні О. Кривульти у Варшаві. Цей період частково пов'язаний з виконанням замовлень, про що він писав у листах: «Польська аристократія в Україні. Смак, чарівність, творча фантазія, а за ними — дикість. Із презирством дивилися на мої твори із зображенням рибалок, орачів, копанням буряків, тому що то — селяни. Тільки портрет гарної панянки, змальований з фотографії, подобався більше. Мої праці висміювали, обпльовували...» [5, с. 108]. Потяг до імпресіонізму виразився, перш за все, у прагненні оволодіти максимальними світловими та кольоровими ефектами. У втраченому творі «Рибаки в човні» (1889) фігуративна група ще не достатньо пов'язується з освітленим пейзажем і вписана в краєвид відповідно до попередніх технічних методів. Найдосконаліше вирішені ефекти сонячного світла в картині «Оранка на Україні» (1892), можливо, навіяній аналогічним твором 1849 р. французької мисткині-аніمالістки Марії Розалії Бонер, а також у «Копанні буряків» (1895), де постаті селян прекрасно гармонують з навколишнім середовищем. Художник розкрив перед глядачем вишуканий живописний мотив, що вібує теплими жовтими й холодними відтінками зелені з кобальтовими тінями. Те вібрування переходить у глибину твору широкими стрічками блідо-зеленого мерехтіння під інтенсивним золотистим блиском ясного неба. Під впливом незайманої мальовничої природи Л. Вичулковський захопився пленером. Зачарований величезними просторами, вдивляючись у повсякденне життя місцевих мешканців, підпорядковане споконвічному ритму природи, художник створив найвагоміші в його доробку твори. Це композиції, переповнені світлом і рефlekсами, написані за допомогою широких і сміливих потягів пензля, які творили дзвінкі відокремлені площини, що змінюються залежно від пори дня, освітлення та його впливу на колір.

1895 року, за проханням Ю. Фалата, директора Краківської школи вишуканих мистецтв, художник обійняв посаду викладача. Мистецький досвід, привезений з України, викликав недовіру до нього «станьчиківських» кіл і навіть звинувачення в революційній тенденції.

1910 року, вже в статусі ректора Краківської академії мистецтв, Л. Вичулковський побував на Гуцульщині. Малював весняні та осінні пейзажі біля Пруту, околиць міст Яремче, Яблуниця, Сучава, Ямне, Верховина, Ворохта. Звідси, окрім матеріалів до «Теки гуцульської», привіз цикл пастельних робіт. Окремі пейзажі з Яремче в плані колористичних пошуків є довершеними, а за своїми естетичними принципами та інтенсивністю локальних відтінків споріднені зі спрощеними, без світлотіньових градацій і лінійної перспективи творами фовістів. Художник зображав червоні й темно-золотисті пагорби, сапфірові долини, скелясті вершини в кобальті й ультрамарині, білі сніги й блідо-зелене небо, зелені й жовтогарячі поля на передньому плані. Кожен відтінок, узятий з природи, висвітлював і збільшував його інтенсивність, знаходячи власні принципи, що полягали в застосуванні контрастно-доповняльних кольорів. Вишукані пейзажні та архітектурні мотиви в техніці пастелі, акварелі та гуаші демонструють імпресіоністичні принципи миттєвого схоплення стану природи, характеру освітлення. Поєднання незвичайних акордів добре злагожені та підпорядковані загальному емоційно-образному змісту.

У «Теці гуцульській», до якої увійшли 29 робіт, Л. Вичулковський виявив художнє зацікавлення пластично-колористичними особливостями пейзажу та пам'ятками дерев'яної архітектури, які занотовував у короткочасних начерках і замальовках, намагаючись вловити найхарактерніші риси, що пов'язані з повсякдення його мешканців. До циклу ввійшли надзвичайно витончені рисунки, наприклад, «Церква у Ворохті», «Корчма в Сучаві», а також безпосередні й живі, що демонструють рибальство гуцулів. Данута Мушанська в монографії про художника зауважила: «У зображеннях гуцулів є розмах, маса темпераменту й безпосередності. Ніколи більше: ні перед тим, ані після Вичулковський не досягне такого ступеня живості й сили рисунку» [5, с. 200]. М. Тваровська охарактеризувала «Теку гуцульську» словами: «Великий цикл гірських краєвидів, намальованих пастелю, — справжні казки із «Тисячі та однієї ночі», з найсміливішими колористичними досягненнями: з

вологими туманами чи переповненими «по вінця» хмарами та пречистим гірським повітрям» [6, с. 14]. «За відносно короткий період перебування на Гуцульщині художник створив близько шістдесяті творів за мотивами Яремче й Ворохти», — підсумував М. Турв'їд у передмові до каталогу виставки художника в Бидгощі [7, с. 9]. Значна частина творів з «гуцульського періоду» митця зберігається в експозиції Національного музею в Кракові (MNK), а саме: «Пейзаж із Яремча», «Прут в Яремче», «Церква в Ямні», «Пейзаж гірський». Є в музеї також автолітографії, що увійшли до «Теки гуцульської»: «Чотири гуцула переходять річку», «Дерев'яна церква в Жаб'є», «Гуцульська гражда у Ворохті». З-поміж портретів, що зберігаються у фондах, вирізняється живістю виконання та безпосередністю рисунок «Погруддя молодого гуцула». У збірках Національного музею у Варшаві (MNW) є автолітографія «Церква у Ворохті». Багато творів зберігається в приватних колекціях: «Церква Св. Дмитрія в Татарові», «Гірський осінній пейзаж», «Над Прутом», «Яремче». Надзвичайно цінними є зображення пам'яток гуцульської архітектури національного значення, серед яких вирізняється «Церква в Ямній» (MNK, дар Еразма Баранча 1921 р.). Перша згадка про церкву є в списку львівського єпископа Й. Шумського 1701 р., у якому храм іменований на честь Пресвятої Богородиці [9]. Згідно з іншою версією, церква згадується як храм Св. Арх. Михаїла, згодом — Св. Івана Милостивого. 1830 р. на цьому місці збудована нова церква. Мешканці Ямни стверджують, що старий іконостас у попередній дерев'яній церкві був виготовлений за гроші, що офірував сам О. Довбуш. На той час до присілку належало 47 дворів, і люди не могли зібрати стільки грошей на дорогий іконостас із кедра.

Заслужують на увагу пастельні роботи Л. Вичулковського із зображенням церкви св. Дмитрія в Татарові, що збудована 1870 р. Храм (архітектор Ф. Менчинський) є однією з найдавніших пам'яток архітектури національного значення. У Варшаві (MNW) зберігається літографія церкви Різдва Богородиці, що збудована в с. Яблуниця та перенесена 1780 р. до Ворохти. Вважається, що саме ця «класично гуцульська церква» є найдосконалішою за пропорціями.

Неабияке зацікавлення творами митця спостерігається й сьогодні. На різноманітних аукціонах періодично зустрічаються його роботи. Так, у листопаді 2012 р. продано «Літній пейзаж» (42 000 злотих), виставлені на аукціон «Пейзаж із Буковини» (30 000 злотих) та «Пейзаж з Яремче» (60 000 злотих). Популярністю користую-

ються автолітографії та рисунки з гуцульськими рибалками.

Із захопленням Л. Вичулковський спостерігав за гуцулами, які вправно сплавливали гірськими річками дерева, удосконалюючи свої навички маневрування крутими поворотами й порогами Черемоша та Прута. Дараби були для нього джерелом натхнення в малярстві [8, с. 36]. Найбільше вражає те, що за відносно короткий період художник створив надзвичайно різнопланові за характером живописні твори. Адже «Пейзаж з Яремче», у якому художник так влучно передав ранковий літній туман, — то чисто японський принцип зображення краєвиду, побудованого з кількох відокремлених кольорових плям, що звучать своєрідним кольоровим акордом емоційно-змістовного наповнення монументальної панорами Карпат. Синтетичний підхід до природи, послуговування чистими кольоровими площинами та витягнутий формат є даниною модному в той час японському живопису.

Осінній мотив «Пейзажу з Яремче» створений за естетичними вподобаннями й формотворчими засадами фовістів. Пейзаж написаний з надзвичайно емоційною чуттєвістю, підвищеною художньою виразністю та пластичними узагальненнями. Діагональні зеленуваті смуги на брунатно-оранжевому та кобальтовому тлі є не тільки основою ритмічної організації композиції, вони підсилюють динаміку твору. Л. Вичулковський свідомо знехтував перспективою, щоб відійти від натуралістичної концепції зображення природи. Живописна організація його пейзажу ґрунтується на комбінації контрастно-додаткових відтінків, обведених майже невидимою кольоровою лінією. Художник продемонстрував себе як палкого адепта «кольорових теорій» П. Гогена. Гармонія кольорових тонів і фіксування характеру освітлення з правдивим відтворенням похмурого дня в картині «Церква в Ямному»; точне відтворення умов освітлення в горах у пейзажі «Прут у Яремчі»; незвичайне багатство нюансних співвідношень слабонасичених тонів у поєднанні з невеликими вогненними акцентами останніх променів сонця на куполах у зображенні «Церкви Св. Дмитрія в Татарові», — це свідчення досконалого володіння імпресіоністичними досягненнями в малярстві. Ці твори є ніби своєрідною транспозицією колористичних здобутків відомого циклу «Руанських соборів» К. Моне на гуцульську архітектуру дерев'яних церков.

1911 р., після перебування на Гуцульщині, Л. Вичулковський залишив посаду професора Краківської академії мистецтв. Піднявшись

після важкої хвороби, був ще в повноті творчих сил. На рішення відійти від педагогічної діяльності також вплинули стосунки, що виникли в академії. Лояльність Ю. Фалата до австрійської влади, що виявилася в бажанні заощадити кошти, виділені на потреби навчального закладу, сприяла розхолодженню в навчанні. Ю. Фалат не покращував умови праці та уникав питання розбудови тісного приміщення, не беручи до уваги справедливих вимог молоді, яка домогалася реформи навчання. Усе це стало причиною студентського страйку восени 1909 р., що відбився голосним ехом не тільки в Польщі, а й за кордоном, і закінчився задовільненням вимог молоді та відставкою Ю. Фалата. Професори академії, серед яких був і Л. Вичулковський, вважали за необхідність виступити проти студентів. Такий конфлікт не міг не позначитись на Л. Вичулковському, який у ставленні до учнів був привітний, безкорисливий і щирий. Студенти цінували його за те, що він поважав індивідуальність. Залишивши кафедру, художник охоче приймав їх у своїй майстерні, всіляко підтримував. У нього навчалися видатні українські художники, зокрема, І. Труш, О. Новаківський, М. Бойчук, Д. Горняткевич, О. Шатківський та багато інших.

Аналізуючи здобутки українців, що навчалися в майстерні Л. Вичулковського, можна стверджувати, що вони заклали підвалини формування української національної школи малярства. Адже Л. Вичулковський перейняв найновіший педагогічний досвід найпрестижніших академій Європи. І в той час, як у Петербурзькій академії насаджувалася академічна рутинна й тільки-но розпочинався передвижницький рух, інспіруючись теоріями французького анархіста П. Ж. Прудона, українське малярство збагатилося досягненнями імпресіонізму й сецесії, експресіонізму й символізму, звільнилося від консервативного академізму.

1. Leon Wyczółkowski. Katalog wystawy pośmiertnej / L. Wyczółkowski. — Kraków : Drukarnia narodowa, 1937. — S. 13-18.
2. Twarowska M. Leon Wyczółkowski / M. Twarowska / [pod red. R. Glücksmana]. — Warszawa : «AURIGA», 1962. — 48 s. : il.
3. Kokoska B. Wielcy mistrzowie malarstwa polskiego / B. Kokoska. — Kraków : Kluszczyński, 2012. — 335 s. : il.
4. Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка / под. ред. А.Д. Чегодаева и др. — М. : Искусство, 1975. — 319 с., ил.

5. Kozakowska-Zaucha U. Kresy w sztuce polskiej / U. Kozakowska-Zaucha. — Kraków : Colonel, 2009. — 223 s.
6. Dzieła malarskie Leona Wyczółkowskiego. Przewodnik / Przedmowa Marii Twarowskiej. — Warszawa, 1937. — 16 s.
7. Dzieła Leona Wyczółkowskiego: Wystawa / [przedmowa Mariana Turwida]. — Bydgoszcz, 1937. — 12 s.
8. Na wysokiej połoninie. Sztuka Huculszczyzny — Huculszczyzna w sztuce: katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie. — Kraków : Drukarnia Colonel, 2011. — 201 s.
9. www.alegrp.pl.

ANNOTATION

Vasyl Dutka. «Hutsul impressionism» of Leon Vychulkovsky. Peculiarities of cultural and historical processes that had influence on the priorities of art education in Poland and Germany in the 1870-1880-s, the period of forming aesthetic principles of Leon Vychulkovskyi, are considered in the article. The author pays attention to the specificity of the artist's studying at Warsaw School of Drawing, Munich and Krakow Academies. Leon Vychulkovskyis' interest in Japanese art and impressionists' painting had a great influence on the development of his artistic talent and helped to evolve his further searches in the field of colour in times of «Ukrainian period» inspired Hutsul land.

Keywords: cosmopolitanism, impressionism, Japanese art, naturalism, conventionalism, positivistic didacticism, fauvists.

АННОТАЦИЯ

Василь Дутка. "Гуцульский импрессионизм" Леона Вычулковского. Рассматриваются особенности культурно-исторических процессов, повлиявших на приоритеты художественного образования Польши и Германии в 70-80-х гг. XIX ст. — периода формирования эстетических принципов в живописи и графике Л.Вычулковского. Обращается внимание на специфику обучения в Варшавской школе рисования, Мюнхенской и Краковской академиях; увлечение художника японским искусством и живописью импрессионистов, повлиявшие на эволюцию художника и дальнейшие колористические поиски во время "украинского периода", вдохновленного Гуцульщиной.

Ключевые слова: импрессионизм, японское искусство, натурализм, конвенционализм, позитивистический дидактизм, фовисты.