



УДК 75.071.1(=161.2)(443.61+493)"19"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.04.1150>

ЕКСПРЕСІЯ ТА ОБРАЗ У ТВОРЧОСТІ ЯРОСЛАВА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО (SLAVKO): МІЖ ЛЬВОВОМ, ПАРИЖЕМ ТА ЛЮКСЕМБУРГОМ

Орест МАКОЙДА

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6915-2481>

кандидат мистецтвознавства, старший науковий
співробітник, Інститут народознавства НАН України,
відділ мистецтвознавства,
проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна,
e-mail: orestmakoyda@gmail.com

Упродовж XX ст. українське мистецтво розвивалося в умовах складних історико-культурних трансформацій, що зумовило активні пошуки нових форм художнього вираження та індивідуальних стилістичних рішень. У цьому контексті особливого значення набуває постать Ярослава Крушельницького (Slavko) (1916—1973) — українського художника-емігранта, чия творчість сформувалася на перетині галицького, західноєвропейського та діаспорного мистецьких середовищ. *Актуальність* дослідження зумовлена необхідністю повернення до наукового обігу маловідомих імен українського мистецтва XX ст., а також потребою комплексного осмислення творчості Ярослава Крушельницького. *Метою статті* є комплексний аналіз образно-стильових особливостей творчості Ярослава Крушельницького з акцентом на його паризький і люксембурзький періоди, а також виявлення основних джерел формування його художньої мови.

Об'єктом дослідження є живописна спадщина Ярослава Крушельницького, зокрема пейзажні, портретні та фігуративні композиції, виконані в різні періоди його творчості.

Джерельну базу дослідження становлять збережені живописні твори митця з музейних і приватних колекцій, матеріали періодичних видань української діаспори, а також поодинокі мистецтвознавчі публікації.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні історико-мистецтвознавчого, формально-стилістичного та компаративного методів.

Ключові слова: українське мистецтво XX століття, художник-емігрант, Ярослав Крушельницький, Slavko, експресіонізм, постімпресіонізм, Львів, Париж, Люксембург, живопис.

Orest MAKOYDA

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6915-2481>

Candidate of Sciences in Arts (Ph.D), Head of Department,
The Institute of Ethnology of the National Academy
of Sciences of Ukraine,
Department of Folk Art,
15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine,
e-mail: orestmakoyda@gmail.com

EXPRESSION AND IMAGE IN THE WORK OF YAROSLAV KRUSHELNYTSKYI (SLAVKO): BETWEEN LVIV, PARIS, AND LUXEMBOURG

Throughout the twentieth century, Ukrainian art developed under conditions of complex historical and cultural transformations, which stimulated an active search for new artistic forms and individual stylistic solutions. In this context, particular attention should be paid to the figure of Yaroslav Krushelnyskyi (Slavko) (1916—1973), a Ukrainian émigré artist whose activity was shaped at the intersection of Galician, Western European, and diasporic artistic environments. His oeuvre represents a distinctive synthesis of Post-Impressionist, Expressionist, and modernist tendencies, manifested in dynamic colourism, emotional intensity, and a highly individual painterly manner.

The relevance of the study is prompted the need to reintroduce lesser-known figures of twentieth-century Ukrainian art into scholarly discourse, as well as the necessity of a comprehensive analysis of Yaroslav Krushelnyskyi's artistic legacy, which has long remained outside the focus of Ukrainian art history. Particular attention is also given to the influence of the Lviv artistic milieu, especially the school of Oleksa Novakivskyi, as well as the artistic centres of Paris and Luxembourg in shaping the artist's individual style.

The aim of the article is to provide a comprehensive analysis of the figurative and stylistic features of Yaroslav Krushelnyskyi's art, with a focus on his Paris and Luxembourg periods, and to identify the main sources of formation of his artistic language.

The object of the study is the painterly heritage of Yaroslav Krushelnyskyi, including landscape, portrait, and figurative compositions created at different stages of his career.

The source base consists of the artist's preserved works from museum and private collections, materials from Ukrainian diaspora periodicals, and selected art historical publications devoted to his work.

The *methodology* is based on historical-artistic, formal-stylistic, and comparative approaches, which make it possible to trace the evolution of the artist's manner and identify key artistic influences.

Keywords: Ukrainian art of the 20th century, émigré artist, Yaroslav Krushelnyskyi, Slavko, Expressionism, Post-Impressionism, Lviv, Paris, Luxembourg, painting.

Вступ. Упродовж XX століття українське мистецтво розвивалося в умовах складних історико-політичних потрясінь, що зумовили вимушену еміграцію значної частини мистецької інтелігенції. Втрата рідного культурного середовища, необхідність адаптації до нових соціокультурних реалій, а також інтеграція у мистецькі процеси країн проживання визначили специфіку творчого шляху багатьох українських художників-емігрантів. У цьому контексті формується явище українського мистецтва діаспори, яке стало важливою складовою національного мистецького процесу та водночас перебувало в постійному діалозі з європейськими й американськими художніми течіями.

До кола галицьких митців, чия творча діяльність розгорталася поза межами України, належать представники різних мистецьких поколінь, для яких еміграція стала вимушеним життєвим вибором. Серед них — Михайло Мороз, Софія Зарицька, Яків Гніздовський, Микола Бутович, Едвард Козак та інші майстри, чия творчість формувалася в умовах перебування поза межами рідного культурного середовища. Їхня мистецька діяльність засвідчує складні процеси збереження національної ідентичності, а також засвоєння нових художніх впливів, що сприяло формуванню індивідуальних стилістичних рішень.

Актуальність дослідження зумовлена потребою введення до наукового обігу малодосліджених імен українського мистецтва XX століття, а також необхідністю всебічного аналізу творчості Ярослава Крушельницького, яка тривалий час залишалася поза увагою вітчизняного мистецтвознавства. Окреме значення має дослідження впливів львівського мистецького середовища, зокрема школи Олексія Новаківського, а також художніх центрів Парижа й Люксембургу на становлення індивідуальної стилістики митця.

Мета статті полягає у здійсненні комплексного аналізу образно-стильових особливостей доробку Ярослава Крушельницького з особливим акцентом на його паризький та люксембурзький періоди, а також у виявленні ключових чинників формування його художньої мови.

Об'єктом дослідження є живописна спадщина Ярослава Крушельницького, насамперед пейзажні, портретні та фігуративні композиції, створені в різних етапах його творчої діяльності.

Джерельна база дослідження охоплює збережені живописні роботи митця з музейних і приватних збірок, матеріали періодичних видань української діаспори, а також окремі мистецтвознавчі праці, присвячені його творчості.

Методологія дослідження базується на використанні історико-мистецтвознавчого, формально-стилістичного та компаративного підходів, що дає змогу простежити еволюцію творчої манери художника та визначити основні художні впливи.

Основна частина. Ярослав-Антін Крушельницький, що працював під псевдонімом Slavko, народився у 1916 році в місті Долина (нині — Івано-Франківська обл.). Коли майбутньому художникові виповнилося десять років, його родина переїхала до Бережан (нині — Тернопільська обл.). У цьому невеличкому затишному та мальовничому містечку проходять дитячі роки художника. Там він навчається у місцевій гімназії, де проявляються його перші творчі таланти. Славко «грав на скрипці у гімназійному оркестрі, співав у хорі, писав вірші та фейлетони, не раз сам їх декламував на студентській сцені. При тому був наділений гострим логічним мисленням, цікавився математикою і філософією, блискуче оволодів кількома європейськими мовами, самостійно вивчав стенографування і єдиний у гімназії користувався ним, конспектуючи лекції» [1, с. 381—382].

Після успішного закінчення гімназії у 1934 році Я. Крушельницький вступає до Львівської політехніки на архітектурний факультет, відділу пластичного мистецтва професора Владислава Ляма¹. Неперсичний викладач мав особливий підхід до студентів, його вабили нові мистецькі прийоми, які він часто пропагував на власних заняттях. Як художник Владислав Лям захоплювався кубізмом та формізмом, у 30-х роках він перейняв постімпресіоністичні тенденції, а в 50-ті роки навіть створював абстрактні композиції. Будучи творчою людиною, Владислав Лям приймав активну участь у культурному житті Львова. У різний час він був членом багатьох мистецьких товариств таких, як, наприклад, «Формісти», «Пластика», «Авангард», «Світ» та «Нова генера-

¹ Лям Владислав (Lam Władysław; 29.08.1893, м. Коніц, нині Боснія і Герцеговіна — 01.01.1984, м. Гданськ, Польща) — польський живописець, графік, мистецтвознавець.

ція» [2]. Молодому студенту Славкові Крушельницькому Владислав Лям насамперед передав пристрасть до новаторства та експериментування.

Під час навчання у політехніці з 1934 по 1935 роки Я. Крушельницький одночасно відвідує лекції рисунку у Мистецькій школі Олекси Новаківського. Безсумнівно роботи львівського маестро справили велике враження на молодого митця, адже у ті роки О. Новаківський був на піку свого творчого злету. У власних творах він на повну експлуатував новомодну експресіоністичну манеру, яка звучала по-новому, драматично і мажорно. Пізніше у творчості Я. Крушельницького яскраво проявлять себе риси, запозичені із живописної манери О. Новаківського.

Однак навчання на кафедрі у В. Ляма та школі О. Новаківського не зуміли утвердити Я. Крушельницького у тому, що його покликання лежить у мистецькій площині. Різносторонній талант молодого юнака спонукав його до нових пошуків та горизонтів. Можливо через це у 1936 році він розпочинає вищі студії на філософському факультеті Познанського університету [3, с. 49]. Про часи навчання у польському місті Познань у нас немає жодних відомостей, проте відомо, що після повернення до Львова Я. Крушельницький знову займається улюбленою справою — малює та починає виставляти свої твори на чисельних виставках. Саме у цей час в листі до одного зі своїх бережанських друзів він пише: «Тепер мені зовсім ясно, що моя мета — то малярство, а не музика» [4]. З цих слів дізнаємося, що Я. Крушельницький цілком серйозно замислювався про кар'єру музиканта. Справді у Славка був прекрасний голос і він добре грав на скрипці, та чи відвідував він які-небудь приватні уроки з вокалу або гри на інструменті нам невідомо.

У Львові художник стає активним членом Спілки українських образотворчих мистців (СУОМ). Незважаючи на часи німецької окупації спілка активно діяла, пропагуючи новітнє українське мистецтво. На виставці 1942 року Я. Крушельницький виставляє своє живописне полотно під назвою «Настрій», а у наступному році він демонструє вже три свої роботи — це «Студія краєвиду», «Добридень» та «Студія до портрету». Про молодого митця тоді заговорили, однак добитися успіху на батьківщині він не встиг. Причиною став прихід радянської влади з її тоталітарним сталінським режимом. Щоб уникнути

репресій більшість творчої інтелігенції емігрувала у інші країни. Ярослав Крушельницький, також опинився серед тих, хто був змушений покинути рідні терени, щоб просто вижити.

По закінченню Другої світової війни, під кінець 1946 року, Я. Крушельницький виїжджає спочатку до Люксембургу, а вже потім до Парижу — жаданого міста для усіх творчих особистостей того часу. Ще з кінця XIX століття Монмартр (пагорб на півночі Парижу) приваблював численних діячів культури та мистецтва у першу чергу через низькі ціни на житло у цій частині міста. Тут жили та працювали Вінсен ван Гог, П'єр-Огюст Ренуар, Тулуз-Лотрек, Гійом Аполлінер, Анрі Руссо, Пабло Пікассо, Модільяні та багато інших творчих знаменитостей. Постіхом оселившись на Монмартрі, Ярослав Крушельницький з великою насолодою розпочав свої творчі студії. Париж своєю вишуканою архітектурою, миловидними скверами та затишними кафе не міг не дивувати молодого українського митця. Він починає невпинно працювати змальовуючи живописні вузькі вулички Парижа, виїжджаючи на окраїни міста, як і барбізонці, пише пишні краєвиди з парками та садами.

Наполегливість у роботі і неабиякий талант художника посприяли його швидкому визнанню в паризьких мистецьких колах. Майже кожен рік, починаючи з 1948, його твори експонуються на виставках знаменитого «Салону незалежних». Згодом художнику вдається влаштувати у Парижі дві персональні виставки. Перша проходить у галереї Гран Пале, друга — галереї Ніхідо [4]. На виставку «Митців емігрантів», яка відбулася у Парижі 1949 року, Я. Крушельницький подає три олійні твори: «Пігаль опівночі», «Мулен Руж» та «Берта Тіссен в ролі Марі»². Усі твори дістають високу оцінку мистецької критики. Схвальні відгуки про художника з України з'являються на шпальтах паризької періодики. Проте успіхи на мистецькому поприщі не покращують складного матеріального становища, у якому опинився український художник-емігрант. Шукаючи

² Джульєтта Берта Тіссен (10 квітня 1911 Ремеленг, Люксембург — 2 серпня 1987 Гаага) — люксембурзька актриса театру і кіно. З 1936 року жила та працювала у Парижі. До 1957 року виконувала ролі другого плану у виставах та кіно. Певний час працювала перекладачем та ведучою на радіо.

кращої долі, Я. Крушельницький вирішує покинути Париж та виїхати назавжди з Франції. Згодом він переїжджає на постійне місце проживання до Люксембургу, оскільки вважає, що саме там найбільш сприятливі умови праці.

Прибувши у 1952 році до Люксембургу, він одразу активно включається у творчу роботу — продовжує активно малювати та експонує твори на виставкових показах. З 1952 по 1953 роки влаштовує дві персональні виставки: спочатку у Бельгії та Люксембурзі, а через рік у Базелі, Берні та Цюриху (Швейцарія). Ще проживаючи на Монмарті та скориставшись порадою друзів, художник відправив декілька своїх творів у Сполучені Штати Америки на збірну виставку, що проходила у місті Лос-Анджелес. У 1955 році з Люксембургу він знову переправляє декілька полотен на виставку до Національного музею у Нью-Йорку. Можливо саме тому частина творів художника й по сьогодні зберігається в Українському музеї Нью-Йорка (48 полотен) та в Канадсько-українській мистецькій фундації у Торонто (29 полотен).

Подальші виставки, які відбулися у галереї Wierschen в 1956 та 1958 роках, принесли Я. Крушельницькому велику популярність. У швидкому часі він стає знаменитим та улюбленим для люксембурзької публіки митцем. Тодішня мистецька критика високо оцінила талант молодого українського художника. В одній із критичних статей, присвячених майстру, написано: «Мало котрий з малярів, що робили свої мистецькі виставки у Люксембурзі, лишив нам такий світлий і могутній спомин, повний збуджених думок, як Славко-українець... Славко скиталець знайшов у нас пригоже оточення. В його образах відчувається внутрішній вогонь, бо любов і екстаза життя нуртують в серці цього митця. Це його життєвість творить цей ритм і кольори, його жар видіння запалює об'єкт» [3, с. 50].

Зірка Ярослава Крушельницького яскраво спалахнула на мистецькому обрії Люксембурга та через короткий час вона дуже швидко згасла. Причиною цього стала важка недуга, яка не давала змоги художнику активно займатись улюбленою справою. Протягом довгих тринадцяти років Я. Крушельницький продовжував боротьбу за життя та, на превеликий жаль, 29 серпня 1973 року його серце перестало битися.

Як це часто буває, по смерті багатьох талановитих митців про їхню творчість швидко забувають — за якийсь час забули й про Крушельницького. Та якщо в Україні це забуття було майже тотальним, то за кордоном все-таки згадували його частіше. У 1976 році близькими приятелями Ярослава Крушельницького була організована посмертна виставка його творів. Відбулася вона у Люксембурзі, на так званому церковному пагорбі, який називають Кірхберг. Особливістю акції стала доповідь поета, доктора філософії Й.П. Шнайдера, яка була ілюстрована фотографіями творів художника. Підсумовуючи творчий доробок Я. Крушельницького, професор зауважує: «Ці образи вдаряють своїм вогнем пристрасі, об'єднання мистецької чесності, естетичних форм, де домінує біля певних пост-імпресіоністичних та пост-фовістичних особливостей, могутній експресіонізм» [3, с. 50].

По закінченні виставки у місцевій газеті під назвою «Luxemburg World» з'явилася коротка ілюстрована стаття з автопортретом майстра. Тут був даний короткий життєпис художника та здійснений стислий аналіз основних мистецьких праць. Автор статті пан Л. Марієнберг пише, що саме індивідуальний синтез формує образи художника. В його творах він бачить життєвий темперамент та поєднання нових методів з академічною освітою. Під кінець статті автор робить такі висновки: «З цієї сильної та глибокої індивідуальності, у щасливому поєднанні усіх компонентів мистецької форми малярства, зродилася якісна, рясна і експресивна творчість» [3, с. 51].

Втім, серйозних узагальнюючих праць, котрі були б присвячені творчості Ярослава Крушельницького, немає по сьогодні. У 1960 році, ще за життя художника у Люксембурзі друком вийшла невелика монографія французькою мовою під назвою «Великі картини Славка» [5]. Ця праця не надто розлога, увесь її зміст викладено на 32 сторінках, на яких, серед іншого, було поміщено фотографію художника та п'ять чорно-білих репродукцій його творів. У книзі автор Ліліяна Марієнберг характеризує Ярослава Крушельницького як сильну та глибоку індивідуальність.

По смерті художника у пресі з'явилося кілька невеличких статей-заміток, котрі коротко розповідали про творчість митця Славка з України. Серед таких був часопис «Республікен Льорен», який на сво-

їх шпальтах розмістив статтю під назвою «Чудовий Славко», підписану ініціалами «Ф. П.» У публікації розповідалося про посмертну виставку художника й було розміщено один твір з цієї експозиції. В українській пресі того періоду відомостей про Я. Крушельницького не було зовсім. Писали про нього хіба що українці, які перебували у еміграції.

У Баварії з 1945 по 1949 рік виходив ліберальний національний тижневик під назвою «Час». Його видавцем та редактором був український педагог, публіцист та громадський діяч Роман Ільницький. Внаслідок міграційних процесів у серпні 1949 року видання «Час» об'єдналося з газетою «Українець» та отримало назву «Українець-Час». Саме у цьому виданні з'являється стаття під заголовком «Успіхи Українського Мистця» з підзаголовком «Артист Маляр Славко» [6]. У статті мова йде про виставку картин Крушельницького з «Салону Незалежних», на якій було представлено картини «Ноктюрн Катедрі у Люксембурзі» та «Синя Година». Непідписаний автор наголошує на тому, що саме дані твори мали особливо великий успіх у французької критики. Далі автор пише, що з нагоди виставки художника часопис «Люксембург Ворд» у своєму культурно-мистецькому додатку «Ді Варте» від 18.05.1955 р. помістив три репродукції з картин Я. Крушельницького та чималу статтю, в якій дано високу оцінку його творчості. У публікації, також, дано перелік виставок з участю художника. Та найважливіше, саме у цій статті вказано, що Ярослав Крушельницький був автором великої теоретичної праці, присвяченої темі малярства. Дослідження складалося з трьох основних частин, які мали назви «Публіка», «Мистецький образ» та «Маляр» [6].

У 1984 році Михайло Качалуба³ [7], складний життєвий шлях якого теж потребує окремого дослідження, написав невелику статтю про Я. Крушельницького. У часописі «Нотатки з мистецтва» він наголошує, що особисто не знав художника, однак його дружина — за походженням швейцарка Луїза

Гейм, добре знала й допомагала Я. Крушельницькому з організацією виставок в часи його перебування у Парижі.

Одну з таких виставок у 1950 році відвідав й сам автор статті М. Качалуба. Він пише, що на виставці були великого формату олійні твори — краєвиди, портрети й композиції з людськими фігурами. Давши досить фахову характеристику творам Крушельницького, М. Качалуба пише: «Мазок художника досить широкий та швидкий, але не хаотичний, рисунок доволі грубий, немов вуглем чи кольоровими кредками, без деталей, і тому деякі картини виглядали як нашвидкуруч намальовані. Поверхня матова і деякі образи нагадували пастелі. Він (Крушельницький. — О. М.) уживав обмежену палітру і любив темно-синій колір (але не холодний, бо додавав трохи червені), тому то деякі краєвиди були дуже темні, немов би мальовані вечором, до речі, Крушельницький любив малювати «ноктюрни». З його картин пробивалась свіжість, якась таємність і погідний, піднесений настрій, не зважаючи на темний колорит. На його краєвидах повітря немов би пахло цвітом дерев та фіалками» [3, с. 51—52]. Завершуючи аналіз творів художника М. Качалуба наголошує, що стилістично художник стоїть найближче до художників-експресіоністів.

Незважаючи на те, що стаття М. Качалуби є невеликою, автору, все ж, вдалося акцентувати на найважливіших етапах життя та творчості Я. Крушельницького. У заключній частині публікації він пише: «Добре, що хтось (треба, щоб це була чужинка, бо свої не дбають про такі речі) врятував і зберігає хоч частину спадщини мистця, який не знав ні щастя, ні визнання за час свого короткого 52-літнього життя. Наші культурні організації повинні подумати над тим, щоб збережені образи залишилися нашим національним майном» [3, с. 49—52].

У 1988 році паризький журнал «L'Oeil» публікує статтю Патріка Шефера під заголовком «Славко: трансформована природа» [8]. Характеризуючи творчість Я. Крушельницького, автор вказує на його запальний слов'янський темперамент, завдяки якому художнику вдається «знайти у своїх малярських образах тонку гармонію і при тому зберегти властиву собі яскраву експресивність».

У 2007 році твори Ярослава Крушельницького були виставлені на мюнхенському аукціоні під на-

³ Качалуба Михайло — український поет, прозаїк, лікар та громадський діяч. Народився 7 лис. 1908 року в с. Романове Збаразького повіту у Галичині (нині — Тернопільського району Тернопільської області), Зазнав переслідувань у повоєнний час. Від 1962 — головний лікар протитуберкульозного диспансеру в м. Кошиці (Словаччина), де за його ініціативою заснували філію Культурного Союзу Українських Трудящих, також — український клуб, бібліотеку і читальню, співочий гурток.

звою «Hampele» [9]. У каталозі до ліcitaції було представлено ілюстрації 36 полотен майстра. Серед виставлених картин художника можемо бачити роботи паризького та люксембурзького періоду. На превеликий жаль, нам невідомо чи були вони придбані приватною особою чи державною структурою. Виявлення придбаних творів — це робота, яка потребує окремих зусиль та коштів. Шкода, якщо твори ці опиняться у приватних колекціях, а не хоча би в музеях Європи.

В Україні після довгого забуття про художника згадали у 2008 році, коли у Національному музеї Львова відбулася виставка малярських творів із приватної колекції пана Ореста Голдованського. Через рік цю виставку експонували у Національному музеї «Київська картинна галерея». Тут було представлено шістнадцять великих за розміром малярських полотен паризького та люксембурзького періодів [4].

Більшість збережених творів художника — це великого розміру полотна, виконані олійними фарбами. Скласти цілісне уявлення про творчий ріст майстра вкрай важко, адже його ранні твори, очевидно, втрачені назавжди. Серед полотен, які доступні для перегляду, ми маємо лише роботи, виконані автором у еміграції. Умовно їх можна поділити на дві основні частини: до першої входять картини датовані 1946—1952 рр., створені у період перебування на Монмартрі у Парижі; іншу групу складають роботи, виконані у період проживання у Люксембурзі (1952—1973).

Свої полотна Ярослав Крушельницький підписував латинськими буквами Slavko. Такі підписи він ставив або у правому нижньому куті роботи (часто червоною, зеленою фарбами), або на звороті полотна, де напис було виконано широким пензлем чорного кольору. Інколи на тильній частині картини художник вказує рік створення роботи та його назву (іл. 1).

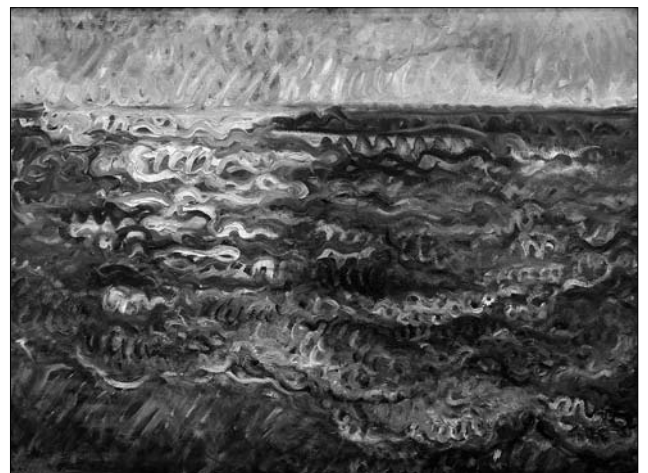
Улюбленим жанром митця можна вважати пейзаж, адже саме краєвид у двох групах займає найчисельнішу групу. Можливо, потяг до цього жанру живопису було започатковано в часи перебування у мистецькій школі О. Новаківського. Не знаємо напевно, чи виїздив Я. Крушельницький на часті шкільні пленери у Карпати, однак відомо, що до краєвидів О. Новаківського художник відносився з особливим захопленням. Так чи інакше, при переїзді до Пари-

жу пейзаж стає основним виразником його творчого потенціалу. Навіть неозброєним оком помітно, що у цей період художник перебуває під впливом французьких представників постімпресіоністичної школи. На ранньому етапі перебування у Парижі у творах художника досить помітно проступають мотиви, притаманні творам Ван Гога, Поля Сезанна та Поля Гогена.

Упорядкований мазок Я. Крушельницького, який накладається чітко по формі змалюваного образу, нагадує ті короткі мазки, якими Ван Гог окреслює силуети таких шедеврів як «Зоряна ніч», «Пшеничне поле з воронами», «Вид Арля з ірисами» та інші. У Ярослава ця технічна особливість помітна у творах «Бурхливе море» (іл. 2), «Каштани сплять» (іл. 3), «Літнє підвечір'я» (іл. 4) та інші.



Іл. 1. Авторський підпис на звороті картини. URL: Find-ArtInfo



Іл. 2. Ярослав Крушельницький (Slavko). Бурхливе море. 1953. Полотно, олія. Аукціон Underground Contemporary № 36. Аукціонний дім «Золоте Січчя». 2017



Іл. 3. Ярослав Крушельницький (Slavko). Каштани сплять. Полотно, олія [9]



Іл. 4. Ярослав Крушельницький (Slavko). Літнє підвечір'я. Полотно, олія [9]



Іл. 5. Ярослав Крушельницький (Slavko). Кімната на Монмартрі. 1949. Полотно, олія [4]

Надміру емоційний твір автора «Бурхливе море» 1953 року пістрявіє всіма фарбами палітри. Його експресію передано не лише за допомогою кольору. Неймовірна динаміка тут формується, дякуючи витіюватому руху хвилястого мазка, який окреслює бурхливі хвилі морської стихії. Своєрідний стилістичний прийом створює враження дрібних вібрацій, якими охоплений кожен сантиметр полотна. Інколи хвилеподібні, а подекуди мазки у формі арабесок заповнюють не лише водні простори — вони ніби виринають у піднебесся. Усе полотно охоплене мажорним звучанням, кольори яскраві, насичені та звучні. Морські хвилі виграють найрізноманітнішими кольоровими рефлексіями, відбиваючи у воді таке ж бурхливе небо.

Свої найкращі роботи Ван Гог починає створювати саме тоді, коли заявляє про відхід від стилістики імпресіонізму. І хоча вплив цього стилю ще відчувається у його творчості, однак згодом роботи набувають іншого звучання. У 1888 році він створює цілий ряд прекрасних краєвидів, наприклад, «Жовтий дім», «Нічна тераса кафе», «Червоний виноградник в Арлі», «Нічне кафе», «Спальня кімната в Арлі» та інші. У цей час художник проявляє свій справжній творчий темперамент, він прагне досягнути гармонію світла й тіні. Картини цього періоду за колористичним наповненням стають більш динамічними та напруженими. Здається, саме ці твори захоплюють уяву українського юнака Славка, який тоді перебував під цілковитим впливом творчості Ван Гога.

Захоплений роботами нідерландського живописця Я. Крушельницький у Парижі створює цілу низку пейзажів, які за характером наближені до так званого постімпресіоністичного періоду Ван Гога. Український художник теж використовує світлі, нічим не прикриті локальні кольори у поєднанні з динамічними переходами між світло-жовтими, світло-червоними та темно-синіми тонами. Найвиразніше вплив Ван Гога помітно у творах під назвами «Кімната на Монмартрі» (іл. 5), «Площа Пігаль у ночі» (іл. 6), «Мулен Руж» (іл. 7), «Нічні сходи на Монмартр», «Нічне передмістя» та інші.

Пейзаж під назвою «Площа Пігаль уночі» (1952 р.) виконаний художником у передвечірній період. Цей час був надзвичайно сприятливим для пошуку нових виражальних засобів. Сутінки скрадали архітектурні деталі будинків й наповняли зма-

льований простір подекуди густими, а інколи прозорими тінями. Крушельницький любив використовувати яскраві співвідношення між жовтогарячими та темно-синіми кольорами. Таку можливість йому давали освітлені неоновими вогнями паризькі вулички. Посеред нічної площі освітленої тьманим світлом, у формі чаші, зображено фонтан до якого по обидві сторони туляться самотній ліхтар та одиноке деревце. Його спадаюче темно-синє гілля виконане у тій же техніці, якою змальовано морські хвилі (Бурхливе море). На задньому плані різко контрастують подекуди жовті, а інколи світло-червоні стіни будинку, освітленого яскравими неоновими вивісками. На розі одного з будинків ми чітко бачимо вертикальний напис «Pigalls» — це знаменита площа названа на честь французького скульптора Жана-Батиста Пігаль (1714—1785). Парижан та гостей міста до кварталу Пігаль вабили заборонені розваги на кшталт кабаре «Мулен Руж»⁴ та театру жаків «Гран гіньоль». Окрім цього, на вулиці свого часу розташовувалась студія художника Тулуза-Лотрека, а також тут жили та працювали Пікассо та Ван Гог. Можливо саме через ці місця, подібні до площі Пігаль, так вабили молодого амбітного українського художника.

Міський пейзаж під назвою «Мулен Руж» дещо відрізняється від «ноктюрних» краєвидів художника. Твір виконано у світлу пору часу й він має скоріше етюдний, аніж викінчений характер. Однак більшість творів Крушельницького виконані саме у такій легкій, дещо незакінченій манері. У пейзажі перед глядачем відкривається метушня міської вулиці, де розташоване відоме кабаре. Місце, яке в темну пору доби так інтригує та вабить глядача, художник змальовує простим та буденним. На передньому плані ми бачимо невелику площу з круглим фонтаном, а позаду нього видніється всім відомий червоний млин — символічна частина кабаре з написом Moulin Rouge. Складається враження, що червоні, жовті та сині локальні кольори накинута автором дещо хаотично та недбало. Темні широкі брунатні мазки чітко окреслюють червону вежу вітряка, який займає центральну частину композиції.

⁴ Мулен Руж (фр. *Moulin Rouge*, буквально «Червоний млин») — знамените класичне кабаре в Парижі, побудоване 1889 року. Мулен Руж — одна з визначних пам'яток французької столиці.



Іл. 6. Ярослав Крушельницький (Slavko). Площа Пігаль у ночі. 1952. Полотно, олія [4]



Іл. 7. Ярослав Крушельницький (Slavko). Мулен Руж. Полотно, олія [4]

Серед паризьких полотен Ярослава Крушельницького найцікавішим та найбільш настроєвим є зображення інтер'єру його кімнати на Монмартрі (1949). Очевидно, що вибір такої теми був не випадковим, нав'язаним творами його кумира Ван Гога. Упродовж 1888—1889 років нідерландський живописець створив серію із трьох майже однакових композицій. У них автор змальовує кімнату, яку винаймав у правому крилі так званого «жовтого будинку»



Іл. 8. Ярослав Крушельницький (Slavko). В Альпах. Полотно, олія [9]

на площі Ламартін в Арлі. Свої задуми щодо змісту та виконання твору Вінсент Ван Гог описав у листах до брата Тео: «Цього разу просто пишу власну спальню. Вся штука тут у колориті, спрощуючи який, я надаю предметам більше стилю, з тим, щоби вони наводили на думку про відпочинок та сон. Вигляд картини повинен заспокоювати розум, вірніше сказати, уяву. Стіни блідо-фіолетові, підлога — з червоної плитки. Дерев'яне ліжко та стільці — жовті, як свіже масло; простирadlo та подушки — лимонно-зелені, дуже світлі. Ковдра — червона. Вікно — зелене. Умивальник — помаранчевий, таз — блакитний. Двері фіолетові. Ось і все, що є в кімнаті з зачиненими віконницями. Меблі — великих розмірів усім своїм виглядом вказують на непорушний спокій. На стінах портрети, дзеркало, рушник і децю з одягу. Рамка — оскільки в картині немає білого — буде білою» [10].

Картина Ван Гога «Спальня в Арлі» є найбільш революційною у стилістичному плані, адже у ній художник відходить від реалістичних норм свого часу. Деформація, площинність та глибокий символізм — ось ті риси, якими наповнено даний твір. Колір теж відіграє особливу роль, поєднання синього та фіолетового (стіни), жовтого та червоного (ліжко та стільці) надають майже площинній роботі відчуття перспективи. Усі предмети, включно з картинами, що висять на стінах у Ван Гога, мають символічне значення.

Твір Ярослава Крушельницького «Кімната на Монмартрі» інтерпретований децю по-іншому, але внутрішнє наповнення картини дуже схоже. Цен-

тральне місце композиції займає величезне панорамне вікно, біля якого стоїть стілець, на нього небало накинуто кольоровий плед. Прозорі хвилясті гардини акуратно обрамлюють віконну проїму. З правого боку зображено широко відчинені великі дерев'яні двері, а з лівого — бачимо масивну тумбу, на якій стоїть світильник. Вгорі над тумбою розташовано великих розмірів дзеркало, оздоблене широкою рамою. Від мінімалістичного інтер'єру скромної кімнатки на Монмартрі віє спокоем та затишком. Одразу кидається в очі улюблене місце художника — масивне крісло біля вікна, на якому вкрившись теплим пледом часто сидів художник, вдивляючись у силуети незнайомих перехожих. Колись, навчаючись у Львові, хіба міг мріяти Крушельницький, що згодом буде оглядати Париж із власного вікна, буде виставляти свої роботи поруч французьких знаменитостей у «Салоні Незалежних». Художник любив свою оселю на Монмартрі, цинив час проведений там і хтозна, якби не його важке матеріальне становище чи не зостався б він там назавжди, у місці не простому, але такому бажаному.

Як і у Ван Гога, в картині Я. Крушельницького домінують жовті та сині кольори, однак в останнього синій колір темніший та насиченіший. Складається враження, що він знову малює у передвечірній час, коли глибокі тіні щільно заповнюють простір його кімнати. Сині кольори підсилено за рахунок контрастного яскравого жовтого світла, яке приємно розливається по усій підлозі, наповнюючи простір темної кімнати зігріваючим теплом. Мазки пензля художника широкі, але не щільні, вони не повністю прокривають площини, залишаючи невеликі світлі проміжки, які надають роботі легкості та незавершеності. Графічний характер роботи підсилюється за рахунок темних вугластих контурів, якими автор окреслює окремі елементи інтер'єру.

Поряд з пейзажами, виконаними за допомогою темно-синьої насиченої палітри, у доробку Я. Крушельницького з'являються краєвиди з децю іншим темпераментом. До таких належать твори «В Альпах» (іл. 8), «Водопад біля Альбодена» (іл. 9), «Засніжений гірський пейзаж з ялиною», «Пейзаж з осінніми деревами». Дані твори виконані в часи перебування художника у Люксембурзі, їх характер більш емоційний та експресивний. Сьогодні важко сказати чому саме у Люксембурзі митець бачив своє

майбутнє, можливо умови праці там й справді були сприятливіші, аніж у Франції. Михайло Качалуба припускає, що у Люксембурзі художником опікувалась саме Ліліана Марієнбергер, авторка малої монографії про Я. Крушельницького. Так чи інакше, а художник у цей час і справді мав сприятливий час для творчості. Він децю позбувається постімпресіоністичних впливів і починає шукати власну мову художнього вислову.

Пейзаж «В Альпах» виконано у вкрай експресивній манері, кольори тут світлі й надміру яскраві, особливо зелений. Мазок широкий і такий же пастозний та динамічний, як у О. Новаківського. Загалом краєвид Крушельницького «В Альпах» помітно перегукується з роботою «Гора Грегіт», яку Новаківський виконав у 1931 році. У двох пейзажах багато спільних технічних прийомів, обидва демонструють величну красу гірської природи. На відміну від творів «паризького» періоду, цей пейзаж більш розкутий та динамічний, виконаний з першого разу технікою *alla-prima*. Кольорові поєднання тут контрастні та децю неочікувані. Гірський хребет зображено у світло-зеленому, майже оливковому кольорі, верхня частина якого обрамлена рожевим та фіолетовим контурами. Темні частини гір, що вкриті густим лісом, зображені за допомогою щільних широких мазків темно-синього, темно-вишневого та брунатного кольорів.

У подібній манері виконано «Засніжений гірський пейзаж з ялиною», роботу, на якій автор змальовує височенний альпійський хребет, на фоні якого видніється самотня похилена сосна. Тематика та колористика цього твору має децю спільне з творами Поля Сезанна. Свого часу французький художник виконав цілу серію картин, присвячених гірській гряді під назвою «Гора Сент-Віктуар». Загалом цій темі присвячено майже 87 творів серед яких 44 олійні твори та 43 акварелі [11]. Сезанн змальовував гору Сент-Віктуар з багатьох ракурсів, намагаючись віднайти найбільш вдачу композиційну схему. Митець часто експериментував з кольором, зображаючи гірську тектоніку та перспективу. На пізньому етапі своєї творчості він практично повністю відмовляється від ілюзії прямої лінійної перспективи та перетворює поверхню картини у плоску кольорову мозаїку. Змальовані форми, хоч і можна впізнати, проте вони переходять у більш абстрактну площину. На картинах



Іл. 9. Ярослав Крушельницький (Slavko). Водопад біля Адельбодена. Полотно, олія [9]

«Гора Сент-Віктуар з великою сосною», «Дорога перед горою Сент-Віктуар» та інших творах, виконаних упродовж 1900—1906 рр., крони дерев зображені досить умовно, а гора, земля та небо об'єднані в єдину композиційну структуру, яка утворюється лише за допомогою кольору. Саме у пізніх, найбільш експресивних творах Сезанна вбачають початки зародження кубізму та абстракціонізму.

Перебуваючи у швейцарських Альпах, Я. Крушельницький створює декілька пейзажів, на яких зображено один і той самий гірський хребет. Як і в пізніх роботах Сезанна, краєвид позбавлено перспективи, він площинний та композиційно об'єднаний за допомогою кольору. Однак сам колористичний характер пейзажу Крушельницького кардинально відрізняється від краєвидів Сезана: в українського художника барви соковиті, пістряві та звучні, техніка його мазка своєрідна

Про його краєвиди, намальовані у Швейцарії, люксембурзький часопис пише так: «Гори у ковнірах хмар, краєвиди, бачені очима маляра, якого динамізм екзалтує тут кожний феномен природи. Каскади в деяких образах цього маляра видаються текучими, завдяки вмінню маляра схопити їхню прозорість... ці образи це хвилювання, повинь, тріумф ліній, форм і кольорів» [3, с. 50].

Найекспресивнішим полотном цього періоду можна вважати пейзаж «Водопад біля Адельбодена» (рік виконання невідомий). Ймовірно, художник тут зобразив один з найбільш мальовничих 600-метровий водоспад Енгшліген. Це другий за величиною водо-



Іл. 10. Ярослав Крушельницький (Slavko). Автопортрет. Полотно, олія. URL: FindArtInfo



Іл. 11. Ярослав Крушельницький (Slavko). Автопортрет. 1949. Полотно, олія. URL: <https://violity.com/ua/>

спад у Швейцарії, до якого можна було б дістатися за півтори години з Адельбодена. Неймовірну водяну феєрію каскадів найкраще спостерігати влітку, саме у цей час, очевидно, й було створено даний твір. Центральну частину композиції відведено зображенню водоспаду, який щільно затиснутий з обох сторін густою зеленню трави та дерев. Оминаючи масивні валуни скелястої породи, спадаючи додолу водянні потоки виблискують усіма можливими кольорами. Здається, що під час створення пейза-

жу Я. Крушельницький використав усі можливості своєї палітри. Стрімкі водянні потоки, рясні трави та густі дерева передано за допомогою неймовірної кількості відтінків. Рух пензля майстра вже не впорядкований як колись, він динамічний та розкутий, хаотично розкиданий у різні сторони. Художник використовує густо накладені фактурні мазки білила, щоб передати пінні бризки бурхливих струменів води. В цілому робота носить досить яскравий та експресивний характер.

Стилістично спорідненим із попередньою картиною є «Пейзаж з осінніми деревами», виконаний у 1954 році. Експресивний вираз тут дещо послаблений, хоча краєвид сприймається достатньо динамічним. Етюдний характер роботі надають стрімкі й короткі, часто не до кінця завершені мазки. Домінуючий світло-зелений колір частково розбавлений жовтими та охристими вкрапленнями. Світлі, місцями розбілені тони краєвиду та жваві, наче штрихи крейди, короткі мазки справляють враження пасельної техніки.

Окрему групу у творчому спадку Я. Крушельницького складають автопортрети, портрети та постановки з натури. Найбільш раннім автопортретом, на наш погляд, можна вважати роботу, на якій зображено ще досить юного художника (іл. 10). За його плечима змальовано обличчя молодої дівчини в капелюшку. Олійний твір дуже нагадує рисунок пастеллю в основному через те, що автор накладає широкі контури на обличчя та одяг. Такі прориси створюють чудові кольорові рефлексії і загалом складається враження, що митець працює не пензлем, а скоріше крейдою. На жаль, на сьогоднішній день лишається невідомим час виконання даного твору.

На «Автопортреті з невідомою» Крушельницький зображений молодим усміхненим та сповненим жаги до життя. Його темне хвилясте волосся зачесане доверху, погляд щирий та відкритий. У лівому верхньому куті роботи зображено юну особу в кругленькому капелюшку — можливо, це одна з пасій художника. Її профільне зображення частково фрагментарне, основний акцент тут зосереджений на виразних губах та задикуватому носику. Голова художника трішки нахилена до переду, наче він спеціально створює місце для змалювання дівочої голівки, яка ну зовсім випадково з'явилася за його плечима. Автопортрет жвавий характер-

ний та емоційно розкутий, що може свідчити про час його виконання у ранній паризький період. На цей етап вказують і деякі стилістичні особливості, наприклад, темно-сині та фіолетові контури, якими у той період автор любив обрамлювати предмети та постаті.

У наступному автопортреті 1949 року (іл. 11) перед нами постає художник у зовсім іншому амплуа. Тут ми бачимо зрілого та сформованого чоловіка, який вже встиг пережити немало череду життєвих негараздів. Акуратно зачесане волосся художника вже встигло посивіти, а на обличчі з'явилися перші зморшки. В очах, які ще недавно палали щирістю та завзяттям, проступили перші нотки пережитого болю. Та не дивлячись на це, вигляд у митця доволі впевнений та зосереджений. Він одягнений у строгий класичний костюм з краваткою, лівою рукою опирається на вигнуте руків'я тростини. Його поважний образ довершують темні рогові окуляри та квадратної форми перстень, нанизаний на палець. Роботу виконано у темно-синіх, темно-брунатних та світлих пастельних тонах. Мазок місцями впорядкований та накинута по формі, а інколи хаотичний, рвучкий та зигзагоподібний. Сприйняття твору посилюють різкі перепади темних та світлих тонів, які автор використовує вельми вдало.

У доробку Я. Крушельницького існує цілий ряд полотен, на яких зображено оголені натурні жіночі портрети. Серед таких маємо «Жіночий портрет» (1965) (іл. 12), «Жінка в чорному платті» (іл. 13), «Портрет Каміли» (1952) (іл. 14), «Лежача оголена» (?), «Сонячні ванни» (1953), «Три грації» (1956) (іл. 15) та інші. Жіночі образи Крушельницького своєрідні, дещо гіперболізовані, об'єднані своєрідним еротизмом. Найчастіше художник змальовує жіночі фігури акцентуючи увагу на пишних формах тіла. Ці образи і привабливі, і відштовхуючі одночасно. Колористично вони мають багато спільного з пастельними творами Едгара Дега. Змальовуючи свої натурі, Дега часто використовував фотографії та ескізи, щоб вдало відтворити світло та композицію. У серії творів, присвячених оголеним жіночим натурі, він зображував дам у незручних та інколи у неприродних позах. Сам Дега, розповідаючи про дані твори, наголошував на тому, що має намір викликати відчуття: «ніби глядач підглядає крізь дверний замок» [12]. Більшість творів із цієї серії



Іл. 12. Ярослав Крушельницький (Slavko). Жіночий портрет. 1965. Полотно, олія [9]



Іл. 13. Ярослав Крушельницький (Slavko). Жінка в чорному платті. 1965. Полотно, олія. URL: FindArtInfo

Дега виконані у техніці пастелі, де домінують яскраві сині, червоні та жовті тони.

У подібній манері виконано кілька олійних творів Я. Крушельницького. Полотно «Лежача оголена»



Іл. 14. Ярослав Крушельницький (Slavko). Портрет Каміли. 1952. Полотно, олія. URL: FindArtInfo



Іл. 15. Ярослав Крушельницький (Slavko). Три грації. 1956. Полотно, олія [9]

реалізовано у нетрадиційний спосіб — на картині зображено лежачу на животі голу жінку обличчя якої повернуто вліво, її очі міцно заплющені, а руки відставлені до переду. Масивний, фрагментарно зображений торс займає майже всю площину композиції. Пишне тіло жінки окреслюють темно-сині та чорні контури. У зображенні тіла автор навмисно допускає певну деформацію та гіперболізацію, що дозволяє глядачеві відчути важкість плоті. Пишне тіло жінки художник передає за допомогою жовтого й оранжевого світла та темно-синіх і фіолетових тіней. Ірреальне тло на якому лежить натура зображено за до-

помогою рвучких та зигзагоподібних масивних червоних мазків. Через яскраву локальну колористику та доволі хаотичний мазок робота справляє відчуття певної незавершеності.

У подібній манері виконано цілий ряд натурних жіночих образів, серед яких можемо бачити картини: «Сонячні ванни», «Ода в його честь», «Сауна» та інші. Характерною рисою для них є гіперболізація та певне порушення пропорцій, а також виразний емоційно-еротичний підтекст.

Полотно під назвою «Ода в його честь» (1960) (іл. 16) має багато схожих мотивів з роботою Пабло Пікассо «Авіньйонські дівичі». На картині Пікассо зображено п'ять оголених жінок-повій змальованих автором у будинку розпусти в Барселоні. Кожну фігуру зображено в динамічній манері та жодна з них не є традиційним зображенням жінки. Їхні образи виглядають викличними та подаються з кутовими та роз'єднаними частинами тіла. Художник виконував цю роботу під сильним впливом етнічного примітивізму, що був сильно помітним у іберійському та африканському мистецтві. Саме етнічний примітивізм, на думку Пікассо, надав його творам переконливої та навіть дикої сили. У роботі «Авіньйонські дівичі» Пікассо майже цілковито відмовляється від перспективи та робить колосальний відхід від традиційного європейського мистецтва. Робота була надзвичайно епатажною, бо не лише несподівано публіка, але й найближчі друзі не сприймали її. Матісс вважав твір поганим жартом, однак він відреагував на нього опосередковано, виконавши роботу під назвою «Купальники з черепахою» (1908). Загалом «Авіньйонські дівичі» Пікассо наробили у мистецьких колах багато шуму, їх жваво обговорювали та часто порівнювали з творами Сезана «Купальники», статуєю Поля Гюгена «Овірі» та полотном Ель Греко «Відкриття П'ятої печаті».

Характер роботи Я. Крушельницького «Ода в його честь» також має викличний та доволі епатажний характер. У маленькій звууженій до мінімуму темній кімнаті автор зображує двох роздягнених до гола жінок, які розвернені одна до одної. Жінка зліва підіймає одну руку до верху та заводить її собі за голову. Саме цей жіночий жест, як і увесь образ, очевидно, було запозичено з роботи Пікассо «Авіньйонські дівичі». Жінка, яку ми бачимо зі спини, має довге розпущене по спині волосся. Її обличчя повернене

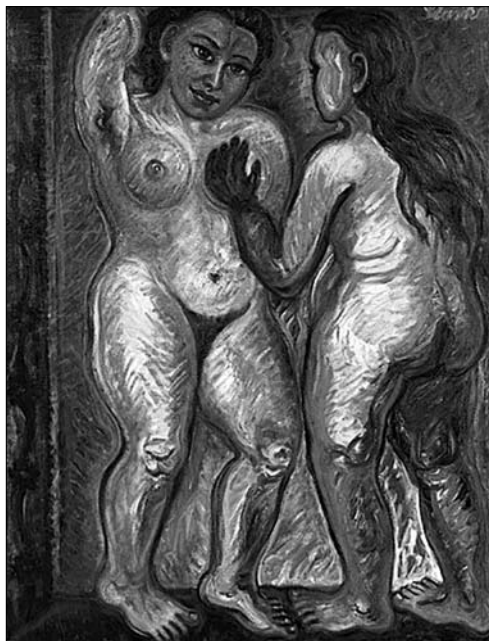
так, що ми його майже не бачимо, лівою рукою вона торкається грудей навпроти стоячої. Тіла обох жінок, наче освітлені яскравими язиками полум'я, вони різко контрастують на фоні темно-синього вузького простору кімнати.

Дещо інший за характером твір під назвою «Три грації», ймовірно, має прихований алегоричний характер. На горизонтальній композиції зображено три жіночі постаті. На перший погляд ми бачимо популярну сцену жіночого купання, однак у цьому сюжеті все виглядає досить незвичним. У лівій частині композиції ми бачимо сидячу фігуру жінки, що розчісує волосся. До глядача вона розвернута спиною, її голова нахилена до переду, а густе волосся спадає у різні боки. У правій руці жінка тримає гребінець, яким обережно розчісує густі пасма волосся. У центрі картини в повний ріст зображено ще одну оголену жінку, її руки підняті догори так наче вона поправляє свою зачіску або миє волосся. У правій частині картини ми бачимо найбільш загадковий образ усміхненої дівчини, яка одягнена у яскраво червоне плаття. З її легко опущеної лівої руки на траву виливається струмінь блакитної води.

Незважаючи на те, що композиція цього твору є доволі цілісною, кожен з намальованих жіночих образів сприймається абсолютно по-різному. Та навіть кольорова гама, за допомогою якої художник змальовує жінок, є різною та доволі своєрідною. Першу жінку (у сидячій позі) автор промальовує за допомогою синіх, фіолетових та блідо-рожевих тонів. Даму з піднятими руками виконано за допомогою яскравого жовтого та оранжевого кольорів. Третій жіночий образ прописаний за допомогою темного червоного кольору.

Різні пози, різні характери та різні кольори надають роботі динамічного та загадкового характеру. Глядач намагається зрозуміти, що відбувається у цій сцені — чи це просте жіноче купання біля річки, а чи якесь незвичне магічне дійство, що таємно проходить перед нами.

«Портрет Каміли» один з найцікавіших натурних портретів, виконаний Я. Крушельницьким у 1952 році. Нажаль, нам невідомо ким для художника була жінка на ім'я Каміла. Хтозна чи був він палко закоханий у неї, а чи це просто чергова натурниця художника, однак її образ передано напрочуд



Іл. 16. Ярослав Крушельницький (Slavko). Ода в його честь (Ode en son honneur). 1960. Полотно, олія. URL: FindArtInfo

живо та характерно. У даному портреті художник не використовує гіперболізовані форми.

Висновки: Дослідження творчості Ярослава Крушельницького (Slavko) дає змогу розглядати його мистецьку спадщину як вагомий, проте недостатньо вивчений сегмент українського мистецтва ХХ століття, сформований у контексті еміграційних процесів та міжкультурної взаємодії. Його художня діяльність репрезентує складний синтез національних традицій та модерністичних впливів, що сформувалися у різних мистецьких середовищах Європи.

У ході аналізу встановлено, що творчість митця розвивалася під впливом галицької мистецької традиції, яка заклала підґрунтя його художнього мислення, та водночас зазнала суттєвого переосмислення в умовах перебування у Парижі та Люксембурзі. Саме ці культурні осередки стали важливими чинниками формування його індивідуальної стилістики, сприяючи ознайомленню з новітніми течіями європейського мистецтва та їх творчому засвоєнню.

Аналіз живописного доробку Я. Крушельницького засвідчує домінування експресивно-образного підходу до трактування композиції, кольору та форми. У його творах простежується поєднання постімпресіоністичних і експресіоністичних тенденцій, що проявляються у насиченій колористичності, узагальненості форм та емоційній напруженості художніх образів. Водно-

час митець зберігає зв'язок із національною образністю, що відображається у виборі мотивів, настроєвій структурі творів та їхній внутрішній інтонації.

Важливим аспектом є те, що творча індивідуальність Я. Крушельницького формувалася в умовах культурної багатосторонності, притаманної середовищу української діаспори. Його мистецтво демонструє прагнення до інтеграції у загальноєвропейський художній процес без втрати національної ідентичності, що є характерною рисою для багатьох українських митців-емігрантів.

Таким чином, творчість Ярослава Крушельницького постає як приклад органічного поєднання локального та універсального начал у мистецтві ХХ століття. Її дослідження розширює уявлення про розвиток українського живопису в еміграції, сприяє введенню до наукового обігу маловідомих імен та поглиблює розуміння процесів міжкультурної взаємодії у формуванні художніх практик української діаспори.

1. Волошин Л. *Мистецька школа Олекси Новаківського 1923—1935. Життя у перспективі часу*. Львів; Дрогобич: Коло, 2024. 592 с.
2. Лям Владислав. Бірюльов Ю.О. *Енциклопедія Сучасної України*. редкол.: І.М. Дзюба та ін. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL: <https://esu.com.ua/article-60034> (дата звернення: 26.05.2026).
3. Качалуба М. Крушельницький Ярослав — Славко. *Нотатки з мистецтва. Ukrainian Art Digest*. Philadelphia, 1984. № 24. С. 49.
4. Волошин Л. Славко Крушельницький — митець екстатичних кольорових видінь. *Zbruc*. URL: <https://zbruc.eu/node/105363> (дата звернення: 26.05.2026).
5. Marienberger L. *Les grandes tableaux de Slavko*. Luxembourg, 1960. P. 32.
6. Успіхи Українського Мистця (Артист Маляр Славко). *Українець-Час. Електронний архів Diasporiana*. URL: <https://diasporiana.org.ua> (дата звернення: 26.05.2026).
7. Стельмахук Г. Відданість ідеалам як спосіб життя: Михайло Качалуба (110 років від дня народження). *Народознавчі зошити*. 2018. № 1 (139). С. 232—233.
8. Schaefer P. Slavko: transformée nature. *L'Oeil*. Paris, 1988.
9. *Hampel Kunst Auktionen München. Katalog IV allgemeine Kunstauktion*. München, 2007.
10. Bailey M. *The most famous bedroom in art history: secrets of Van Gogh's nocturnal life. The Art Newspaper*. 2020. October 9. URL: [The Art Newspaper](https://www.theartnewspaper.com/2020/10/09/van-gogh-nocturnal-life) (дата звернення: 26.05.2026).
11. *Les amis de Sainte-Victoire et Cézanne*. URL: <https://web.archive.org/web/20180401075354/http://www.amisdesaintevictoire.asso.fr/la-montagne-sainte-victoire-et-cezanne.html> (дата звернення: 26.05.2026).
12. Jones J. Through a keyhole. *The Guardian*. 30 Oct 2004. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2004/oct/30/1> (дата звернення: 26.05.2026).

REFERENCES

- Voloshyn, L. (2024). *Oleksa Novakivskyi Art School, 1923—1935: Life Through the Perspective of Time*. Lviv; Drohobych: Kolo [in Ukrainian].
- Biriulov, Yu.O. (2017). Liam Vladyslav. In: *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-60034> [in Ukrainian].
- Kachaluba, M. (1984). Yaroslav Krushelnytskyi (Slavko). *Ukrainian Art Digest*, 24, 49 [in Ukrainian].
- Voloshyn, L. (n. d.). Slavko Krushelnytskyi: An Artist of Ecstatic Color Visions. *Zbruc*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/105363> [in Ukrainian].
- Marienberger, L. (1960). *The Great Paintings of Slavko*. Luxembourg [in French].
- Successes of the Ukrainian Artist (Painter Slavko). (n. d.). *Ukrainets-Chas. Diasporiana Digital Library*. Retrieved from: <https://diasporiana.org.ua> [in Ukrainian].
- Stelmashchuk, H. (2018). Devotion to Ideals as a Way of Life: Mykhailo Kachaluba (110th Anniversary of His Birth). *Ethnology notebooks*, 1 (139), 232—233 [in Ukrainian].
- Schaefer, P. (1988). Slavko: Transformed Nature. *L'Oeil*. Paris [in French].
- (2007). *Hampel Kunst Auktionen. Katalog IV: General Art Auction*. Munich [in German].
- Bailey, M. (2020, October 9). The Most Famous Bedroom in Art History: Secrets of Van Gogh's Nocturnal Life. *The Art Newspaper*.
- Les amis de Sainte-Victoire et Cézanne*. (n. d.). Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20180401075354/http://www.amisdesaintevictoire.asso.fr/la-montagne-sainte-victoire-et-cezanne.html> [in French].
- Jones, J. (2004, October 30). Through a Keyhole. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/culture/2004/oct/30/1>.

Received: 08.06.2026

Accepted: 15.07.2026

Published: 23.09.2026